



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

ARENA ENTRE LOS DEDOS: LA SOLEDAD COMO MATERIA

SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ

TUTOR: DRA. LOLA JOSA



Trabajo Final de Máster
Máster en *Estudios Avanzados
de Literatura Española e Hispanoamericana*
Facultat de Filologia i Comunicació
Curso 2023-2024



DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

Yo, D./D^a SOFIA BERNARDO MÉNDEZ con NIF/NIE 71349919D, estudiante del Máster oficial *Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana*, impartido por la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en el curso 2023-2024, como autor/a de este documento académico, titulado

ARENA ENTRE LOS DEDOS: LA SOLEDAD COMO MATERIA

y presentado como TFM para la obtención del título correspondiente,

DECLARO

QUE este trabajo final de máster es fruto de mi trabajo personal, que no he copiado y que no he empleado ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara, estricta y explícita su origen tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

QUE soy conocedor/a de que según el Artículo 11.7 (capítulo II) de la Normativa reguladora de l'avaluació i la qualificació dels aprenentatges (Consell de Govern de 27 de febrero de 2020) el plagio en cualquier actividad evaluable comporta la calificación de 0.

Barcelona, a 8 de JUNIO de 2024

Fdo.:.....

ÍNDICE

1. Introducción
2. Objetivos y metodología
3. Estado de la cuestión
4. El otro y el deseo
 - 4.1 El uso de la prosa
 - 4.2 Su alteridad: ese *tú*
 - 4.3 La mística y el deseo
 - 4.4 El fuego que se disuelve en sí mismo
 - 4.5 Esa herida que no se cierra
5. La soledad o *tu* ausencia
 - 5.1 El dolor o la condición vulnerable
 - 5.2 El ser y la doctrina del surgimiento condicionado
 - 5.3 La tríada: ego, consciencia y cuerpo
6. La identidad o el ego
 - 6.1 El silencio sonoro
 - 6.2 La desrealización háptica del *yo*
 - 6.3 El regreso a lo tangible
7. Conclusiones
8. Referencias bibliográficas

1. INTRODUCCIÓN

Chantal Maillard es una de las voces más singulares y profundas de la literatura contemporánea en lengua española. Poeta, ensayista y filósofa, su obra se caracteriza por una introspección aguda y una exploración íntima de los límites de la experiencia humana. Dentro de su producción, sus diarios destacan como un lugar privilegiado donde convergen la reflexión filosófica, la poética y la vivencia personal.

El presente Trabajo de Fin de Máster se centra en el estudio de los dos primeros diarios de Chantal Maillard, *Filosofía en los días críticos* y *Diarios indios*, obras que, a pesar de su complejidad, ofrecen una perspectiva única sobre la soledad y la identidad corporal. La elección de este tema responde a la necesidad de valorar y analizar una de las temáticas fundamentales de la obra de Maillard que, además de engarzar con la filosofía y la poesía, contribuye de manera significativa al género del diario literario. Ocurre «además que el diario, como excavadora de la interioridad de los sujetos, hace brotar la extrañeza del *yo* y entonces las autoras, estupefactas, hablan con ellas mismas como si fueran otra» (Méndez, 2020: 18) porque:

escribir un diario es asumir la vida como contienda, aceptarse como cuerpo extraño, rechazar la piel como límite y querer traspasarla. Escribir un diario significa abrir una grieta en el propio interior, ser un espejo para otros, exhibirse tras una vidriera o convertirse en el vertido derramado en la liquidez de una pantalla: hubo manifestaciones diferentes de la intimidad o zona de impacto del *yo*. Una escritura a la vez testimonial y artística que, por un lado, permite a los individuos justificar su presencia en el mundo mientras que, por el otro posibilita la recreación de las identidades, la indagación incansable en los recovecos de la propia interioridad. (*ibidem*, 20-21)

En un contexto en que el diario íntimo ha sido concebido tradicionalmente como un espacio de reflexión personal y autoconocimiento, los de Maillard se sitúan en una encrucijada entre la literatura y la filosofía, desafiando las fronteras genéricas y ofreciendo una visión existencialista y metaliteraria.

El trabajo se estructura en tres capítulos principales: el primero abordará el deseo o la figura de la otredad; el segundo se centrará en el análisis de la soledad que desentraña la ausencia de esa primera presencia, y el tercero explorará la identidad personal en su sentido amplio, es decir, sujeta no sólo a todos los condicionantes anteriores, sino también a las múltiples interconexiones que la filósofa parece practicar a lo largo de su obra. En definitiva, estas páginas pretenden ofrecer no solo una lectura detallada y crítica de los diarios de Chantal Maillard desde los textos seleccionados, sino también reivindicar la importancia del diario, porque «sus vidas escritas certifican que sus identidades, violentadas por las tensiones entre realidad y deseo, no fueron solo mera imagen poética sino lenguaje pesante, palabra a flor de piel: diarios íntimos y poemas son un mismo cuerpo poético hecho de ecos y reflejos de la carne vivida.» (*ibidem*, 85)

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de estudio, como ya hemos explicado con anterioridad, será el análisis de la alteridad, la identidad y la soledad como ejes vertebradores de la poética maillardiana. En este trabajo nos centraremos concretamente en *Arena entre los dedos*, la colección de *Diarios reunidos* de 2020 editada por la editorial Pre-Textos, base de la que se nutre gran parte de su producción poética. En ellos, la soledad se presenta como un tema central en su obra habiendo sido, curiosamente, poco explorado. Chantal Maillard, influenciada por su formación filosófica y su interés en las tradiciones orientales, especialmente en el budismo, la aborda como un medio para la introspección y la autocomprensión. En sus escritos, la soledad se presenta a modo de estado necesario para enfrentarse a las preguntas fundamentales sobre la existencia, el sufrimiento y la naturaleza del *yo*, que proporciona el espacio mental y emocional para una reflexión profunda, dado que «los diarios dan cuenta de una poética de lo íntimo que sitúa el cuerpo en la zona cero de su existencia interior, a la vez desmoronamiento y posibilidad de reconstrucción identitaria.» (*ibidem*, 108)

Asimismo, se percibe como un *topos* en el que tratar las experiencias íntimamente relacionadas con el dolor, el amor y el sufrimiento. Su formación y su interés en la filosofía oriental impregnan sus escritos de una reflexión sobre la existencia, la identidad y la muerte. Esta dimensión filosófica enriquece el panorama de la literatura contemporánea, aportando una perspectiva introspectiva y existencial que es

relativamente infrecuente. En sus diarios, además, la soledad es el contexto en el que se permite observar sus pensamientos y sentimientos con mayor claridad y sinceridad. Este proceso reflexivo es crucial para su escritura, para la exploración de la condición humana y para conectar con los aspectos más trascendentales de su propia experiencia. Su contemplación y su dimensión espiritual le permiten desarrollar una voz honda y única sin dejar de lado el espectro polifónico que la acompaña, bien sean otros autores o presencias físicas que la rodean.

En los diarios íntimos, las fronteras ilusorias que dividen ficción y experiencia vital caen para revelar que el yo es un texto literario que nunca deja de escribirse, que la identidad es una performance de palabra y carne. Del mismo modo, la intimidad escrita fulmina las lindes entre existencia interior y experiencia exterior, no solo porque hace de la carne vivida una entidad comunicable, sino porque revela el tejido que conecta las emociones más hondas con nuestra condición de ser cuerpos sociales en un enclave histórico determinado. (*ibidem*, 119-120)

La propuesta que plantearemos, entonces, será la de leer esta obra desde la perspectiva de la prosa poética, habida cuenta de las múltiples formas de expresión que existen para la literatura del yo. Sus diarios están escritos con una atención meticulosa a la forma y a la musicalidad de las palabras, a su elección, cadencia y ritmo, rasgo típico de este subgénero. De igual manera, su lenguaje evocador y simbólico caracterizado por su capacidad para explorar las profundidades del pensamiento y la emoción humana, su estructura fragmentaria y no lineal, y su gusto por el hibridismo prometen una libertad expresiva propia únicamente de la prosa poética, sin mencionar, su reconocimiento como poeta consagrada con el Premio Nacional de Poesía (2004) por *Matar a Platón* o el Premio de la Crítica (2007) por *Hilos*, entre otros.

El estudio de los diarios de Chantal Maillard en el contexto de la literatura española contemporánea resulta vital por lo ya citado, pero, además, hablaremos de su contribución a la narrativa personal, de su introspección y de su estilo literario distintivo. La autora hispano-belga se inscribe en la tradición de la literatura autobiográfica, donde los diarios son una forma privilegiada de expresión porque «testimonian luchas, silenciosas o cruentas, discretas o desquiciadas, por construirse proyectos de vida [...] la intimidad escrita se alza como un dispositivo poético-político: la vida al servicio de la palabra, la literatura al servicio de la experiencia.» (*ibidem*, 120)

Esta obra ofrece una visión descarnada esencial para entender la evolución de la narrativa autobiográfica en España. Conocida por su estilo literario que combina la prosa poética con un lenguaje preciso y evocador, a la experiencia femenina viene a sumar su bagaje en Oriente. Sus diarios reflejan sus vivencias, pensamientos y emociones que contribuyen al discurso sobre la egótica y la subjetividad de las mujeres en una perspectiva doble: la lírica y la autobiográfica para dejarnos con una conclusión clara que no es otra que la siguiente: «me voy con la convicción de que los diarios íntimos no son literatura marginal, ni literatura a medias; rebasan las dicotomías entre periferia y centro porque su poética es la de paisaje interior: un organismo literario excéntrico y en red que sangra todo el dolor del mundo.» (*ibidem*, 122)

El método de análisis que utilizaremos pasará por un *close reading* o lectura cercana a los fragmentos textuales seleccionados, y por el tamiz de algunos de los temas más representativos de su obra: el amor, el otro, la mística, el autoconocimiento, la indagación personal, la incertidumbre, las diosas, etc. Por límite y tiempo medidos para la extensión y realización del trabajo, se abordarán principalmente los dos primeros diarios *Filosofía en los días críticos* y *Diarios Indios*, si bien se mencionarán otros textos, puesto que su obra forma un palimpsesto que dialoga en continuo. Por el mismo motivo, se seleccionarán algunos de los fragmentos aparentemente más relevantes para la materia de estudio elegida, quede así este estudio abierto a posibles futuras investigaciones.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En noviembre de 2020 editado por Pre-Textos, Chantal Maillard recogió sus *Diarios reunidos* bajo el título de *La arena entre los dedos*. En su Prólogo aseguraba que los cuatro libros que se reúnen en él –*Filosofía en los días críticos* (*Diarios 1996-1998*); *Diarios Indios* (*1992-1999*), *Husos. Notas al margen y Bélgica* (*Cuadernos de la memoria*)– no son sólo «una continuidad en el tiempo, sino también el resultado de una teoría.» (Maillard, 2020: 12) De estas obras, han sido diversos los enfoques que han tenido los autores y críticos de aproximarse a su producción. Sin embargo, parece claro que el estudio de las cuestiones relacionadas con el *yo* y la identidad no sólo han tomado una relevancia significativa en el análisis de la obra de Chantal, sino que, podría decirse, conforman en realidad el núcleo vertebrador de su corpus crítico.

Con respecto al primero de ellos, *Filosofía en los días críticos (Diarios 1996-1999)*, Crespo (2019) alude a la incursión de la autora en las escrituras del *yo* como forma de materialización de su proyecto poético y filosófico. En este estudio, además, se aborda la cuestión del diario como método de elección para la articulación de una poética que reflexiona sobre el pensamiento y el lenguaje desde el propio sujeto. El mismo libro es tratado por Márquez Díaz (2017), desde un enfoque radicalmente diferente: en este caso, la crítica apuesta por dejar a un lado el tema de la hibridación genérica para centrarse en el contenido del texto, especialmente en el análisis de la subjetividad del *yo*. Esta idea no queda aquí, el mismo año, González Jiménez-Peña tratará el tratamiento y la deconstrucción del *yo* de la filósofa belga no sólo en este diario, sino en toda su obra poniéndolo en relación con la cultura aprehendida en la India. Especial mención a Aguirre de Cárcer (2020) quien se refiere en el capítulo dos de su tesis doctoral al análisis de sus diarios poniéndolos en relación con el resto de su producción poética y ensayística. En este trabajo se pone en valor, asimismo, la enorme influencia de María Zambrano dentro del pensamiento de la filósofa, algo a lo que regresaremos en este estudio.

Con respecto a *Diarios Indios (1992-1999)* encontramos a Crespo (2019), anteriormente citada, y a Hidalgo (2016) quien se sumerge de forma sucinta no sólo en este sino en realidad, en todos ellos, para reflexionar sobre su obra poética desde la filosofía, la ontología, el compromiso social y político, y, especialmente, de la necesidad de crear nuevos símbolos para convertir el lenguaje en algo útil y suficiente. Otro enfoque diferente le otorga Gómez (2015) a este diario. En este trabajo se parte de los conceptos aprendidos en la India para establecer una respuesta al dolor como forma de alcanzar el conocimiento del *yo*. De cuestiones similares se ocupa Jurado (2017: 3) al hablar de él como «un ejercicio para traspasar los límites del propio conocimiento mediante la discontinuidad de lo cotidiano, fuera de los lindes de aquello que queda encorsetado por la repetición de lo habitual.»

En tercer lugar, *Husos. Notas al margen*, es tratado por Borra (2015) como parte del corpus de lectura que pretende propiciar una reconstrucción parcial del campo poético actual, ligándolo a la regularidad de un cierto exilio comunicacional y a la construcción de sentidos en común que permita concebir otras formas de ser. Sin embargo, para ello necesita desplazarse hasta los límites de lo indecible. Cabe mencionar, además, que la relación estrecha que mantiene este diario en particular con *Hilos*, poemario publicado en 2007, es estudiada en Barreto (2013), Rubert (2016) y Nieto (2013).

Por último, de *Bélgica*, es tratado desde la metodología de la Literatura Comparada en Olalla-Ramírez (2021) a partir de la reflexión sobre la identidad nacional a través del viaje de regreso al país natal. Se atiende, en cualquier caso, al concepto de escritura y a su cuestionamiento como rasgo identitario. Lozano Marín (2020), desde una perspectiva similar, estudia la cuestión de la literatura de viaje poniendo en relación la doble nacionalidad de la autora con las dos lenguas a las que se inscribe, francés y español. De los ejemplos más importantes de desdoblamiento y repetición en la escritura maillardiana se encarga Nieto (2015) en su tesis doctoral fijándose especialmente en los tres últimos diarios para ponerlos en relación con el resto de su producción poética.

Ahora bien, en cuanto al estado de la cuestión temático, en este trabajo nos referiremos principalmente al tema de la identidad y de la soledad como dos grandes ramas complementarias. Por todo lo anteriormente mencionado, es pertinente referirse a las investigaciones anteriores en los temas que nos ocupan. Cabe destacar que los trabajos a los que se hace mención son únicamente aquellos que han tratado de una manera u otra *Filosofía en los días críticos, Diarios indios y/o Husos*. Así pues, con respecto a la soledad, el primero de los bloques que analizaremos, resulta especialmente llamativa la ausencia de estudios sobre este tema siendo dentro de las obras mencionadas uno de los ejes más relevantes. Los trabajos que encontramos a tenor de ella están más bien vinculados, de una manera u otra, a la obra de María Zambrano o a ensayos sobre la producción filosófica y poética de esta última. En una palabra, las menciones a Chantal Maillard con respecto a la soledad se convierten en notas secundarias.

En cuanto a la identidad, en Tort (2015) el intento de responder a la pregunta «¿Quién habla?» dentro de la escritura de Maillard atraviesa necesariamente los alter-ego de la voz poética, sea este *Hainuwele*, Kali, el mí, el observador y/o Cual, como parte insondable de sí misma. Para responderse la autora se sirve de las cuestiones formales tales como el análisis de la metáfora, si bien es cierto que las citas giran principalmente en torno a *Hilos, Husos y Cuarto menguante*. Asimismo, la relación con la otredad, o mejor, la diferenciación de uno mismo se estudia en Broullón-Lozano (2021) a tenor de *La herida en la lengua* (2015). La conexión que se establece aquí con *Diarios Indios*, como punto en el que converge la expresión del yo lírico que es observador y que por ello gira en torno a temas que nos serán comunes, tales como los agujeros, los cuerpos, los hilos, las heridas o el tiempo, es mínima.

En Hidalgo Rodríguez (2015) se analiza la conexión del lenguaje, inseparable de la ética, como nexo entre un yo-tú y sus límites. No obstante, este artículo se centra en el carácter performativo del lenguaje y para ello se sirve de *La razón estética, Filosofía en los días críticos, Matar a Platón, Husos, Hilos, Contra el arte y otras imposturas, La tierra prometida, Indignación y rebeldía, India, La baba de caracol, La herida en la lengua y La mujer de pie*, por lo que adopta un carácter mucho más genérico en su estudio. Este carácter poco específico se aprecia también Martínez García (2017) que analiza su “experiencia del vacío” y ese ser-en-común no sólo en el vacío, sino desde el vacío. Crespo Campos (2019) sí aborda *Filosofía en los días críticos* como materialización del proyecto poético de la autora para explicar su consideración de esta escritura del yo como una búsqueda de la identidad del sujeto literario y de la creación de su pensamiento. Este trabajo, no obstante, considera el lenguaje sustentado, y por tanto se centra en su análisis, en la metafísica y en la ontología. También Álvarez (2016) trata este último libro, en este caso junto a *Matar a Platón* y *La baba del caracol* para indagar, a través de los textos, en el propio proceso de escritura.

Para concluir digamos que los diarios de Maillard han recibido una recepción crítica positiva, especialmente en el análisis de su relación con el viaje, la diáspora, su conexión con Oriente y Occidente, y el estudio complejo de los límites de la identidad humana. Se les ha elogiado por su profundidad y honestidad, así como por su capacidad para provocar la reflexión en el lector. Los críticos han destacado la valentía de Maillard al abordar temas tan complejos y personales, y los estudios a tenor sugieren que sus diarios no solo son importantes por su contenido filosófico y literario, sino también por su contribución a una comprensión honda de la subjetividad y la condición humana. Sin embargo, esto roza la superficie de la cantidad de contenido que la autora trabaja. La falta de estudios sobre temas tan candentes como la soledad, por sí misma y sin relación vertebradora, o mejor, sin autonomía, hacen de este texto un campo aún por explorar, falta algo sea este trabajo contribución a la riqueza poética y testimonial de la filósofa.

4. EL OTRO Y EL DESEO

Me acomodo en la arena, hago definitivo el hueco, lo convierto en morada. Construyo sobre dunas. Y me asiento. Mi superficie — la de todos — se convierte en horizonte. Más he aquí el círculo se cierra y, apretándose más, se hace un nudo corredizo. He aquí que el horizonte que me oprime la garganta, las sienes, la cintura y yo, feliz, digo «mirad mi cuerpo, mi carne generosa, miradme, yo soy de este mundo», y sigo hablando, diciéndome en la palabra, diciéndome en el gesto, y el círculo que me ahoga, las palabras son pompas de jabón que se escapan del cuello de una botella, y se estrechan mis párpados y revientan las venas de mis brazos y la sangre desciende hasta el sexo y sigo diciendo que es el hambre, que el deseo me inunda, que el rojo es mi color preferido, que me gusta hacer el amor en un barco de paseo, y la arena ha empezado a moverse bajo el hueco, tiembla al edificio, se abren grietas por las que penetra la marea, mi cuerpo se tambalea como el de un condenado a la horca sobre el zócalo inestable y a punto de perder pie, abro la boca y digo «hoy debo hacer testamento, nunca se sabe, aunque una es joven» pero de mi boca lo que sale es un pez, un pez plateado que juega a saltar sobre las olas. (2020: 86)

¿Quién es la voz que escribe? Preguntar por la identidad parece cuestión obligada cuando se trata de la obra de Chantal Maillard. Como en este fragmento, pareciera que el *yo* poético ya no es de «sí», sino una voz que entronca con lo común como un lugar, un espacio, un alguien donde reconocer(nos), bien sea este un pez plateado que juega a saltar sobre las olas. Las palabras van llenando ese hueco definitivo que se convierte en morada, y de esa manera hablan. Sin embargo, saben que su realidad es fractal, así se abren grietas y el cuerpo se tambalea, porque lo que más nos asemeja, según nuestra autora, es la fragilidad. «Los cuerpos heridos, la herencia y la memoria se tensan como una delgada cuerda tendida sobre un abismo. Al otro lado esperan el deseo, el anhelo y la imaginación.» (Mèlich, 2021: 62) El puente entre ambos se agrieta y entre «esas grietas se filtra un sinsentido. Por eso los humanos no pueden más que existir en la fragilidad, porque son seres finitos que pugnan por lo infinito, un infinito que nunca llega.» (*ibidem*) De este modo, la poesía se produce a través de la palabra y se relaciona con la identidad para acabar llegando a esa suerte de violencia originaria, sea sangre descendiente hasta el sexo o sea hambre. No queda lejos, no obstante, esa otredad que ya mencionábamos. Su *yo* lírico desea, es anhelante y marca el rojo como su color preferido. Su *eros* no se esconde. Y, sin embargo, prima la necesidad de dejar testimonio, de dar cuenta de la huella que una ha ido hundiéndose en la tierra, de lo que se sobrepone al texto.

La relevancia de la escritura y su manera de relacionarse con las diversas temáticas que vertebran los diarios es algo que no puede pasar desapercibido; como tampoco puede, claro, el desasosiego, la tristeza que desborda y ese porvenir que es horizonte que asfixia y aprieta la garganta. Sin embargo, es a través de este dolor como la voz poética cobra consciencia de su vida. Porque el cuerpo sufre, es consciente de su pertenencia. Entonces, ¿cuál es su relación con lo otro?, ¿es el dolor el motor de esta escritura?, ¿hay resiliencia o se trata de un marco construido del que no pretende huir?, y ¿quién es la que escribe, es posible conocer la que se es?, ¿hasta dónde se va filtrando el olvido en los huecos que va dejando la memoria?, y ¿es esa oquedad consecuencia del deseo que la mueve o es el deseo, que mueve esta identidad, querido o no?, ¿se trata de un anhelo que motiva a la conciencia de salir de uno mismo; quién es ese «otro» que tiñe el relato de rojo?, ¿es el deseo construido o no? Pero salir, ¿de dónde?, ¿se puede salir de uno mismo?, y si es que sí, ¿desde dónde habla esa voz?

Considerada heredera de María Zambrano, su obra parece presentarse como modo de atisbar a través de la poesía. El poema tiene pensamiento. El ritmo¹ y la respiración ya están dados y son traducidos fácilmente al poema porque ya forman parte de él de alguna manera. En este sentido, su pensamiento constituye simplemente «los huesos de lo que se quiere decir» (Maillard, 2021). Para Chantal, entonces, no se trata de romper fronteras, sino de hacer una manera de proceder. Ahora bien, cabría preguntarse hasta qué punto la poesía dispone de herramientas que nos lleven a pensar cómo pensar de otro modo. En este trabajo analizaremos la escritura diarística² de la autora como la voluntad de escribir al límite del lenguaje y de propiciar un espacio de reflexión que nos lleve a distanciarnos del entorno y de uno mismo para acercarnos a lo otro, sea un amado o un dios. La superación del discurso unívoco que separaba filosofía y poesía y, que ya fue superada por la autora de *Claros del bosque*, adquiere dentro de esta producción el sumun.

¹ Como explica Úrsula K. Le Guin en su ensayo *Contar es escuchar*: «la prosa y la poesía surgen de los ritmos profundos de nuestro cuerpo, nuestro ser, y el cuerpo y el ser del mundo, para moverse con ellos. Los físicos interpretan el universo como un vasto abanico de vibraciones, de ritmos. El arte se deja llevar por estos ritmos y los expresa. En cuanto hallamos el compás, el compás adecuado, nuestras ideas y nuestras palabras bailan con él, un baile circular al que todo el mundo puede sumarse. Y entonces soy tú, y caen las barreras. Por un rato.» (2018: 376)

² Todas las citas extraídas en este trabajo de *Filosofía en los días críticos. Diarios (1996-1998)*, *Diarios indios (1992-1999)* y *Husos. Notas al margen* pertenecen al volumen de Diarios reunidos titulado *La arena entre los dedos*, publicado en 2020 por la editorial Pre-Textos.

4.1 EL USO DE LA PROSA

Las imágenes de cuerpos, vacíos, claroscuros, noches, hilos, heridas, pieles, cosmologías y/o diosas, entre otras, que atraviesan toda su producción, se repiten a lo largo de los diversos libros en los versos de sus poemas, ensayos y diarios, como el lugar del que emana lo demás. Más que constituir un espacio dialéctico entre las fronteras genéricas³, la sucesión de motivos que se repiten contribuye de manera temática a reiterar en una idea que será fundamental: la de la insuficiencia o fractalidad del lenguaje. En otras palabras, el corsé del verso le impide dar rienda suelta a ese pensamiento indómito que como flujo vivo va llenando la página y dando cuenta de que no será asaz de decir cuanto merece o debe ser dicho.

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

Que la materialidad de los cuerpos es la de los flujos es algo de lo que ya se ocupa Joan Carles Mèlich en su capítulo «Cuerpos finitos, cuerpos vulnerables» (2010, 40- 53). En este estudio, el filósofo contemporáneo da cuenta de cómo los cuerpos están sometidos a transformaciones continuas, lo que impide que puedan ser encarcelados en conceptos o esencias. Lejos de aproximarse con ello a la idea de falibilidad, de la que sí habla Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, explica que la vulnerabilidad con lo que se relaciona, en realidad, es con el eros y con sus expresiones, cuales quiera que sean, en este caso incluimos, claro, las identidades. Por eso, un cuerpo vulnerable es, para él, «estructuralmente relacional» (*ibidem*, 49), hablaremos de estar con o, mejor, de hablar *con*. Ahora bien, «los otros, el otro» (Maillard, 2003: 354), no pueden compartir la experiencia del dolor, la otra cara de esta potencia, «de ahí la soledad de quien padece, incluso si está rodeado de personas que le aman.» (*ibidem*). Así, la voz lírica consciente

³ «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.» (Tort, 2015: 201)

de su fragilidad⁴, acaba relegando al *yo* «a una nota a pie de página» (2020: 326) o enmudeciéndolo (*ibidem*, 327-329).

Desde este planteamiento, la tendencia del lenguaje al silencio o a la desarticulación, atraviesa múltiples deltas, tales como la pérdida de la identidad, el (des)conocimiento de la otredad y el inevitable olvido que se abre hacia el vacío como un *mise en abyme*. En una línea, la llegada del silencio es fundamental como espacio en que repensarse. Lejos de construir un lugar en el que ir perdiendo identidad, «esta blancura, este silencio, son nuestro espejo más puro [...] la herida desde donde las palabras nos hablan.» (Jabés, 2000: 128-129) La voz poética de Chantal, como la de Edmond Jabés, que comparte una clara tradición espiritual con su lengua y divinidad, la primera por Oriente y el segundo, judía, sabe que estar atenta al lenguaje es estar atenta a uno misma (*ibidem*, 127). Por este motivo, esta escritura que es diálogo no es en ningún caso impersonal. Su voz, conscientemente femenina, aparece siempre, sea a través del recuerdo del otro en tanto componente social o de la vuelta al origen divino en tanto entropía dolorosa, algo a lo que volveremos. De cualquier manera, la violencia corporal que significa decir queda latente y, así, explica: «Escribo, porque escribir es lo único que cabe hacer cuando ya nada hay que deba hacerse [...] La voluntad de espectadora me mantiene, en toda circunstancia, viva para poder decirme, para poder contarme como me cuento los sueños, el dolor de la carne o el de la memoria.» (Maillard, 2020: 308) Pero ¿a quién se dirige esta voz?, ¿se habla únicamente a sí?

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 interrogue 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

⁴ Decimos que se es consciente de la fragilidad en tanto la condición humana es vulnerable porque «los rastros de la finitud son ineludibles.» (Mélich, 2023: 9) Por eso, «una filosofía que quiera describir la condición vulnerable de la vida humana tiene que empezar por situarse en la carnalidad [...] Como veremos en el recorrido que ahora iniciamos, la vulnerabilidad nos remite a los cuerpos heridos, ultrajados, y también a los cuerpos sometidos al azar, a la pasión, a la ambigüedad y la contradicción, a las metamorfosis, a la hospitalidad y a la acogida, al amor y a la amistad; en una palabra, al Eros, a la necesidad del Eros.» (*ibidem*, 39-40)

busca, por los recovecos del lenguaje, dejar de decir el *mí* para poder decir el *nos*. (Tort, 2015: 206)

¿Significa esto que el poema, el ejercicio poético, en síntesis, es monista? ¿El lenguaje funciona en una única dirección horizontal, de la voz al otro y viceversa? ¿Dónde queda el otro que le retroalimenta?, ¿es que hay otro? ¿Estamos ante un problema de abstracción? o, mejor, ¿el problema para el poeta se produce en la abstracción del lenguaje? Pero «no es inmaterial, es en el nivel de la materialidad» (Foucault, 1970: 57) donde el poeta experimenta esta conciencia de la realidad. Gracias a la escritura, a «la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales» (*ibidem*) se toma conciencia del acontecimiento mismo. La escritura de Chantal es entendida como el acontecimiento mismo. El poema «se produce como efecto de y en una dispersión material.» (*ibidem*). De este modo, para Lichtenberg (1998: 263), «el mundo es un cuerpo común a todos los hombres. Los cambios que en él ocurren producen cambios en el alma de todos los hombres que lo encaran.», lo mismo ocurre en esta obra.

4.2 SU ALTERIDAD: ESE TÚ.

¿Quién es el otro del que se habla?, ¿a quién se dirige este lenguaje? La identidad de la voz poética depende de esta alteridad a la que se dirige, así «soy un instrumento para el conocimiento de ti [...] solo puedo ser lo que soy cuando aquel fuego se proyecta hacia ti para luego, tal vez, retornar o tal vez no» (Maillard, 2020: 65), porque «no importa el retorno, importa el trayecto» (*ibidem*), justifica. Ser una misma, por tanto, pasa obligatoriamente por ubicar a ese otro en relación con nosotros. No con nada, la identidad de uno mismo, como bien dejó prefijado Paul Ricoeur, es «la misma que ella misma y no otra» (2010: 137) o, en una palabra, identidad es aquello que nos distingue del semejante. Así, «sólo nos cumplimos en ese estar en camino o vuelo hacia el otro.» (Maillard, 2020: 65). No obstante, la voz lírica de Chantal va más allá. No basta con estar *en relación con*, la distancia que existe aún entre uno y otro es un abismo sobre el que no quiere quedar suspendida. El amor, para el sujeto poético, será siempre una convergencia; los dos en uno. Se trata de una encarnación. La mimesis con la otredad se persigue entonces desde dos vertientes que, como siamesas, discurren a lo largo del relato y, así, concluye: «déjame ser en ti, pues tú serás por mí, después, en otros cuerpos.» (*ibidem*).

El amor y de la necesidad de comunicarse por el tacto con el otro para darse convierte, por tanto, esta obra en lo que podríamos denominar una erótica social. Así, el amor se convierte en «algo que asalta o que invade el cuerpo [...] Los poetas dejan constancia de este forcejeo desde una conciencia -tal vez nueva en este mundo- del cuerpo como una unidad de miembros, sentidos y yo, asombrada de su propia vulnerabilidad.» (Carson, 2015: 69) No obstante, ¿cómo comunicar esta experiencia que arrasa consigo misma y ya no se reconoce en lo idéntico?

La búsqueda en profundidad desde otro lugar resultará infructuosa, los límites serán impredecibles y diferirán, en especial cuando las potencias del amor se encuentren. «Para comunicar una experiencia sin nombre, el poema asumirá los gestos de la forma y el contenido de la lengua que alberga la palabra.» (Gamoneda, 2020: 58) El ejercicio de creación se convertirá de este modo en un ejercicio de vértigo y balance entre la erótica corporal y la conciencia de la presencia o no del otro porque «tan habitada me siento que no sé si hablo desde dentro con la sangre⁵ en tumulto ni quién observa a la otra, ni que la otra soy yo.» (Maillard, 2020: 82) Como vemos en este fragmento, la mimesis con la otredad se convierte en la única forma de alcanzar el autoconocimiento. Se habla de la potencia del deseo desde el trinomio «yo-mi piel», «yo-mi carne» y/o «yo-mi alma» (Maillard, 2020: 109). Recuérdese que hasta bien finalizado el siglo diecinueve y recién entrado el siglo veinte y hasta la aparición de filósofos y pensadores como Gabriel Marcel, o Merleau-Ponty, la consciencia del cuerpo quedaba en un segundo plano⁶. «En *Así habló Zaratustra* Nietzsche decía que el cuerpo había sido despreciado» (Mèlich, 2023: 22) En esta poética, siguiendo una línea que no es solo occidental, sino que ya encontramos en la India⁷, la metafísica es bajada de su pedestal para equipararse a todo lo háptico. En una

⁵ La presencia del elemento sangre puede rastrearse dentro de la poética de Chantal Maillard como uno de sus grandes temas. Mencionada de manera reiterativa, encontramos fácilmente una clara relación con María Zambrano. La filósofa y poeta escribe en *La tumba de Antígona*: «La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía en una procesión sin fin. Eché agua, toda la que pude, para calmar su sed, para darle vida y que corriera viva hasta que se empapara la tierra, hasta embeberse la tierra [...] por eso no me muero, no puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir la vida. Solo viviendo se puede morir.» (1967: 184-186)

⁶ Si para Gabriel Marcel el ser humano «es un ser corporal y su corporalidad es su inserción existencial en la realidad, en el mundo y con otros. Esto implica, entre otras cuestiones, que la afirmación yo existo, que es indubitable, significa yo existo en un mundo con otros, cuya existencia es tan indubitable como la mía». (Urabayen, 2010: 440), en sus *Siete conferencias*, Merleau-Ponty, a quien de hecho Maillard cita en *Filosofía en los días críticos* (2020: 146), añadía que «en general, todo ser exterior sólo nos es accesible a través de nuestro cuerpo, y revestido de atributos humanos que también hacen de él una mezcla de espíritu y cuerpo.» (2003: 25)

⁷ Como Juan Arnau explica en su libro *Cosmologías de India: védica, samkhya y budista*, en la tradición samkhya, «la materia es necesidad, la consciencia es libertad: y la vida consciente puede encontrar el

palabra: la consciencia corporal se resignifica y así, «mi deseo te ofrecería mi alma para que la guiaras» (*ibidem*, 188) convive con «te quisiera en mí como el agua, no como este aire que me asfixia.» (*ibidem*, 196)

Ahora bien, porque al cuerpo regresa como imantada, la voz poética crea una tensión entre lo presente y lo anhelado, o mejor, entre la realidad y la ausencia de lo que ya no está. Así, el deseo queda marcado por la vulnerabilidad del tiempo. En otras palabras, «somos sombras marcadas por ausencias, por añoranzas infinitas, por heridas que pronto se vuelven a abrir y que nada ni nadie podrá curar del todo. Somos sombras acosadas por espectros que, tal vez a nuestro pesar, siempre vuelven a hacer acto de presencia.» (2023: 11) Estas versiones del desamor desembocan en última instancia en un *tú* ficcional que ya no es el que era, sino la voz que ahora queda. De este modo, el recuerdo de lo amado queda dañado y suplido por partes imaginativas que forman parte del *yo* lírico que se expresa. Por eso, afirma «el otro irremediamente soy yo» (Maillard, 2020: 70), pero no deja de ser consciente de este hecho y, así, se interroga, «¿Quién podrá decir «yo» sin contemplar un hueco o aquella figura con la que imaginamos todo lo que hemos olvidado?» (*ibidem*, 54) En palabras de Ricoeur «es la memoria, en el momento del reconocimiento del objeto olvidado, la que atestigua la presencia del olvido; y es así la memoria la que retiene al olvido» (2010: 133). Pero ¿hasta dónde llegan las interferencias de lo ficcional en el recuerdo de quien ya no está?

Lejos de evocarse un cuerpo con nombre propio, este *tú* parece más bien una excusa para amar, o mejor, una excusa para convertir la escritura en diálogo, en *otredad*, en un proyecto abortado de liberación de ese vacío que parece arrastrar y hundir. De hecho, certifica «vuelve a oprimirme con la memoria de una ausencia. [...] De sobra he sabido siempre que la ausencia del otro amparaba mi propia ausencia.» (Maillard, 2020: 70) Este amor que se proyecta hacia los vestigios de otro que hace tiempo hubo es por tanto dual en tanto mana de una misma y regresa de vuelta hacia el recuerdo que habita en ella, es decir, el recuerdo que es de sí. En este sentido se entiende que no logre el conocimiento de la propia individualidad ni la admisión única de la existencia del otro porque no hay separación salvo de una misma. La voz poética contempla:

la enorme distancia que me separa de mí misma. Contemplo esa distancia poblada de deseo. A cada deseo, una ausencia. Todos los deseos son el mismo deseo, todas las

remedio de reconciliarlas. No se trata de que la conciencia y la materia primordiales deriven de una fuente común, sino que la primera sirve de catalizador al despliegue de la segunda.» (2012: 82)

ausencias la misma ausencia. Corroboro la ausencia de mí en cada uno de mis deseos. Voy hacia otro con afán de ser de ser más de completarme, hacer de mis fragmentos una unidad segura, calmada como una mejilla sobre el pecho de un amante. ¿Abra algún camino de vuelta de los cuerpos ajenos? (Maillard, 2020: 186)

4.3 LA MÍSTICA Y EL DESEO

Que todos los deseos son el mismo deseo, la tradición hebrea ya lo explicaba en su *Cantar de los Cantares*. Como Lola Josa explica en su estudio *Cántico espiritual a la luz de la mística hebrea* (2023), San Juan de la Cruz incidiría en esta misma idea en su poema. En ambos casos, dos naturalezas complementarias que engendran nueva vida imitan el movimiento de una rueda, el movimiento de dar y de recibir, el de dos amantes, aquello que recibe la luz del infinito, la belleza de esa vasija que es receptáculo de infinito porque ese es el movimiento erótico de la creación⁸, pues el movimiento de Eros representa en realidad el movimiento de la vida, dos potencias que se buscan por todos los lugares de la creación. «De ahí que la tradición rabínica centrada en el *Cantar de los Cantares* lo entienda como una «hipóstasis superna» de la relación erótica con Dios, pues el amor divino lo alcanza todo.» (Josa, 2023: 89)

Repárese en que, en *Cántico espiritual*, el Esposo se presenta una vez la Esposa, el alma, se ha reconocido interiormente. O sea, el alma no puede amarse ni amar a Dios sin conocerse a sí misma. Por eso, la voz lírica de Chantal busca corroborar la ausencia de *sí* en casa uno de *sus* deseos, porque, como el alma, al conocer o reconocer al amado, es capaz de constatar su propia riqueza interior.

Del cuerpo ninguna tradición, bien sea la hebrea o la de la poeta que nos ocupa⁹, se olvida, pues sólo «en el fuego que culmina el amor sensual, en la fricción de sus llamas

⁸ San Juan de la Cruz parte del *Ein Sof*, el Infinito, concepto de la cábala – la revelación divina que requiere del contacto con Dios para que su secreto exegético pueda ser revelado – que se refiere a Dios de donde emana todo y, a partir de él, se despliega el devenir que lleva al cumplimiento de la unión final. Es fácil entender entonces por qué el *Cantar de los Cantares* es el texto inspirador de *Cántico espiritual* pues ambos dos transitan, en síntesis, en torno a la búsqueda erótica de una potencia femenina y una potencia masculina receptora o, mejor, consiste en la reunificación de dos potencias aparentemente opuestas. Bien sabía el Descalzo que todo gran poema místico debía ser, en primera instancia, un poema de amor, sin *ahabah*, dirían los cabalistas, no se puede llegar al tetragrama. En este sentido, San Juan hace movimiento del amor erótico. (Josa, 2023)

⁹ «La mística tiene una relación muy particular con el cuerpo. [...] Ésta sitúa al cuerpo en una relación de extrañeza consigo mismo, marcando, a su manera, el lugar central del Otro en uno mismo.» (Causse, 2015: 140) En una palabra, «La mística hace así del cuerpo el lugar del Otro. Es por ello que la experiencia mística

destructivas, soy destruido y reducido a lo más esencial de mí mismo.» (Lawrence, 2017: 23) Este amor, sea profano o divino, «es el único fuego que nos puede purificar y hacer de nosotros lo que individualmente somos, lograr la fusión que desde el caos nos lleve hasta la propia, preciosa y única separación del ser.» (*ibidem*) En una palabra, «el otro soy yo cuando el deseo ya no es necesario.» (Maillard, 2020: 73)

En esta misma línea, Chantal Maillard en su ensayo *¿Es posible un mundo sin violencia?* (2019), cita a los estoicos y reconoce la necesidad de desprenderse de uno mismo porque solo quien se conoce a sí mismo será capaz de conocer al otro (2019: 48-49). Pero ¿hasta qué punto es cierto?, ¿puede alguien desprenderse de sí? Contrariamente a esta tesis, la voz lírica de *Filosofía en los días críticos* asegura también «yo soy lo que llega de ti.» (*ibidem*, 112) La pregunta se reitera: ¿es posible conocerse a sí mismo sin pasar antes por el otro?, ¿puede el deseo no ser necesario?

Según la tradición espiritual judeocristiana, amar conlleva una única exigencia implícita en la medida numérica hebrea de la palabra *amor*, que es la misma que la de *unidad* y que la de la palabra *vacío*¹⁰. La sinonimia de los tres conceptos enseña que solo a través de la vivencia de la vacuidad es factible gozar la extática unión del amor, es decir, en el vacío, en la vacuidad, y desde ella es donde se da la anhelada y excepcional vivencia del amor. (Josa, 2023) Esto, que a priori parece ajeno, se encuentra explicitado dentro del relato. Así, «tal vez todo sea más fácil; tal vez sea cuestión de decir quiero que me necesites como yo te necesito a ti, quiero que seas tú mi gran vacío, quiero ser yo el tuyo. Sólo así podría andar en superficie con el corazón sereno.» (Maillard, 2020: 163)

Asimismo, en el *Cantar de los cantares*, la palabra se hace carne porque el cuerpo humano es un concepto espiritual que conecta todas las fuerzas individuales que en él funcionan y a través del cual se reconoce el poder del alma. Dios y el amor serían dos vacíos, o por mejor decir, el mismo. (Josa, 2023) Ahora bien, si Dios en los orígenes de la espiritualidad judeocristiana se manifiesta en la nada, si a Dios en el *ein sof* podemos

se vuelve ejemplo de lo que Lacan denomina “extimidad”, que puede comprenderse en este contexto como situar fuera de sí lo más íntimo de uno mismo.» (*ibidem*)

¹⁰ Ya explica María Zambrano en *El hombre y lo divino* que este «es el abismo en el que se hunde no sólo lo amado, sino la propia vida, la realidad misma del que ama. Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas, el que descubre el no-ser y aun la nada. El Dios creador creó al mundo por amor, de la nada. Y todo el que lleva en sí una brizna de este amor descubre algún día el vacío de las cosas y en ellas, porque toda cosa y todo ser que conocemos aspira a más de lo que realmente es. Y el que ama se fija en esta aspiración, en esta realidad no lograda, en esta entelequia aún no sida y al amarla la arrastra desde el no-ser a un género de realidad que parece total un instante, y que luego se oculta y aún se desvanece.» (1955: 273)

recibirlo una vez vacíos, la nada, la vacuidad y la desnudez son los protagonistas del *Cantar de los cantares*. El cuerpo es nada cuando está desnudo, y la desnudez es sinónimo de vacío. En otras palabras, «el amor es la acelerada gravitación de un espíritu hacia otro espíritu, y de un cuerpo hacia otro cuerpo, en el júbilo de la creación. Pero si todo se uniera en un lazo de amor, no habría ya amor. El triunfo del amor es el final del amor.» (Lawrence, 2017: 17) La recurrencia con la que la poeta regresa a la mística en sus textos no es baladí. La presencia de los dioses dentro del relato, algo a lo que volveremos más adelante, engarza de manera carnal con ese Eros al que la voz poética de Chantal no puede dejar de referirse. Pero no sólo a ellos hace referencia desde el amor o la sexualidad. San Juan de la Cruz habla de vasos, vasijas, *kli*, que tienen que llenarse de Dios, de infinito. Así pues, amar, para él, es voluntad de vacío porque el alma, conforme se va juntando más a Dios, más siente el vacío de Dios. En este sentido, Chantal escribe: «Descreeer. Descreeer. Eliminar el lastre de todas las creencias. Ese es el umbral del vacío, la puerta que conduce al lugar que es a la vez centro y superficie. [...] Y luego, desde la nada, todo.» (Maillard, 2020: 196) Porque el amor es persistir en la incertidumbre, ser consciente de la finitud de los cuerpos y de los recuerdos que vamos gestando. Así, reclamar tacto parece ser una forma de sobreponerse al paso del tiempo y a aquello que el olvido vaya restando.

Podría decirse entonces que la suya, la del sujeto lírico, es una memoria corporal. Para Anne Carson, «el yo se forma al borde del deseo, y una ciencia del yo surge en el esfuerzo por dejar atrás ese yo» (2020: 179), y justo es aquí donde aparece la imaginación. La secuencia de un recuerdo, sea amoroso o no, se trasluce en la tríada «percepción, recuerdo, ficción» (Ricoeur, 2010: 73). La memoria corporal que sitúa lugares, tiempos y lenguaje apela a la rememoración e invita «a crear su relato» (*ibidem*, 62), es así como la mente actúa, redefine y trastoca el instante. Una memoria, claro, que es consciente de la «sombra» (Méllich, 2019: 337) que la asola. En síntesis, memoria y olvido se tensan y entretienen en el discurso poético y, por tanto, en lo matérico. Por eso, el erotismo pasa a convertirse en un espacio ambiguo entre el deseo y el dolor:

Quiero penetrar en el laberinto de tus besos justo cuando se cierra la puerta tras de ti. He traicionado el instante por miedo a pedir y quedar a solas con mis deseos. He traicionado el instante y quiero morir un poco para darme un respiro, morir lo suficiente como para olvidarme de mí, para que al alba hayas desaparecido como un sueño y en lugar de tu

imagen quede en una libertad tan grande como lo es ahora el deseo de tenerte a mi lado.
(Maillard, 2020: 188)

En este sentido, porque la memoria es creadora tiene la capacidad de reinventar o, mejor, perfilar, la existencia. Pero esta capacidad de recordar no es autónoma. El recuerdo está atravesado por la existencia de un acontecimiento en el que no sólo *yo* participo y, de ahí, que pueda ser narrado. ¿Significa esto que no soy el único narrador? «Eros es expropiación. Prima el cuerpo de miembros, sustancia, integridad y deja al que ama, en esencia, mermado [...] El amor no sucede sin que se pierda la esencia del yo. El que ama es el que pierde. O eso cree. [...] ¿De dónde procede ese vacío?» (Carson, 2020: 61-62).

Como María Zambrano, la voz poética de Chantal Maillard sabe que el ser humano cuando tiene conciencia de la realidad exterior empieza a manifestar la contradicción del proceso que conforma su vida: el amor se hace visible justo «cuando la conciencia se distancia del amor inicial.» (Fernández Martorell, 2020: 507) En este sentido, se entiende que la búsqueda del *yo* pase necesariamente por la violencia y el desconocimiento, porque «en este mismo acto de liberación se produce desamparo y soledad: el ser humano es también consciente de la fragilidad de su existencia.» (*ibidem*) En este *pathos* por la melancolía, se suceden imágenes reiterativas que desgastan al sujeto lírico. Lo vemos en 124 (Maillard, 2020: 87) cuando escribe: «Todo retorna. La misma constelación de planetas en mi cuerpo. Un fuego, destructor si no se licua, llamas concentradas, ahogadas bajo la leña demasiado dura y húmeda. No prenden ni las cifras, ni los días, ni la espera, ni las sombras.» Así, el conocimiento de uno mismo pasa necesariamente por el cuerpo. Ahora bien, del daño que le inflige esta potencia elemental, la del fuego, trata de resalir. «Por eso busca de nuevo el amor: todo ser humano quiere recuperar la unión con la naturaleza y la relación con los otros, su deseo es amar y ser amado.» (Fernández Martorell, 2020: 507) O mejor, «¿Dónde hallar un ser que arda con la misma llama que me consume?» (Maillard, 2020: 87) Se habla de las potencias del deseo porque al indagar en sí misma la voz poética reconoce su soledad, algo que la distingue de la alteridad de la que hablábamos con anterioridad.

No obstante, no se detiene en el amor. La reincidencia en el Eros no la distrae de esa ausencia que supone el ausentarse de sí misma. Recuperando la línea judeocristiana continúa «comprendo a los místicos. Ellos crean la idea, ese doble infinito en el que

exteriorizar el propio fuego. Y arden, arden fuera de sí en la imagen de su propia incandescencia. Yo, que he renunciado a todas las ideas, he vuelto a tierra como un náufrago buscando un recipiente que pueda recibir la lava que he tragado» (*ibidem*). La ausencia identitaria deviene en un vacío que lleva de vuelta a la experiencia de la soledad pues bien sabe que «nunca podré conocer del todo al yo que vive en mi cuerpo.» (Lawrence, 2017: 70) la idea de ir perdiendo cuerpo, entonces, se asienta su vez en la necesidad de irlo recuperando para perderlo de nuevo, es decir, «Gota a gota me va siguiendo un cuerpo a medio hacer que apenas reconozco y luego me doy cuenta de que yo soy la que le va siguiendo, gota a gota asumiendo su propia densidad, la misma que llenaba la boca del volcán.» (Maillard, 2020: 87) En otras palabras, lejos de tratarse de una experiencia fija, está marcada por un ritmo o una reiteración.

Este movimiento cíclico de repetición y reiteración no es aleatorio. Empédocles de Agrigento ya explicaba en una de sus tesis más conocidas el movimiento del mundo a través de la existencia de dos fuerzas cósmicas de carácter divino: el amor, entendido como atracción, y el odio, entendido como discordia. Para el físico y místico, el amor tiende a unir las cosas y el odio tiende a disolverlas. En este movimiento habría una fase originaria en la que domina el amor, la fase *sfero*, compacta y, por tanto, por inseparable, nos sería desconocida. Paulatinamente la fuerza de la discordia provoca la separación de lo compacto y, así, aparece lo conocido. Según esta cosmología, aquello se va disolviendo hasta que reinterviene la fuerza del amor que vuelve a compactarlo todo. Yace aquí la visión cíclica griega. Así, aunque se asuman las premisas de Parménides¹¹, sigue habiendo una interpretación dialéctica de ciclos que se van interponiendo.

Para Empédocles, estas raíces, las fuerzas del amor y el odio, son la condición de la posibilidad del conocimiento humano. En otras palabras, podemos conocer los elementos de la naturaleza porque los tenemos en nuestro interior. Es por eso que la voz poética de Maillard regresa, porque el lugar del que procede era ya le era originariamente conocido: «Tierra a tierra, fuego en el fuego frío de la noche, he vuelto como un náufrago

¹¹ Siendo el primer filósofo que se expresó en verso, en concreto en hexámetros, cerró una etapa muy importante de la filosofía griega, la de la *physis*, y abrió paso a la pregunta de qué es el *ser*. En su libro *En torno a la naturaleza* trató de explicar el cosmos pasando de un problema físico a uno ontológico. El poema está dividido en dos partes: la doctrina de la verdad y la de la opinión (*doxa*). El tema general de su filosofía es la contraposición entre verdad y apariencia. Al decir que «el ser es y no puede no ser», lo que está haciendo es negar el cambio de lo real. En suma, Parménides define al concepto de ser como necesario, eterno, inmutable, indivisible, perfecto y lo representa, al contrario que Empédocles, mediante una esfera quieta.

suplicando un lugar donde arder.» (*ibidem*) Pero no se detiene aquí, como el griego, es consciente de la necesidad de la unión para que la disolución total pueda llegar a darse o, mejor, para poder llegar al conocimiento último de sí misma, ha de amar primero, que es compartir: «Una llamarada compartida: de la tierra ha de surgir quien la comparta. Después, invocaría a Empédocles, probablemente cuando se desnudaba en el filo del abismo ardiente. Volvería a mi ser, como aquel filósofo, me apagaría en mí misma. Eso, y no otra cosa, es cumplir un destino.» (*ibidem*)

Parece entonces evidente que *eros* y *thanatos* se retroalimentan mutuamente, o mejor, no pueden ser desvinculados. La voz poética busca cualquier cosa que sea capaz de sustraerla del dolor. En este sentido, distingue el dolor del sufrimiento porque el dolor la desintegra, a ello nos referiremos más adelante. Así, «(Si pudiera no saberme, aunque fuese por un momento, no me dolería tanto tu ausencia [...] si te tuviese en mí, me tendría a mí [...] sólo me tendría a mí: tú eres un reflejo.)» (Maillard, 2020: 196) Estos silencios a los que acude para detenerse son desalentadores. La voz lírica se habla como por revelaciones y así va mermando en sí misma la difícil defensa de otro que no alcanza a tener. «¿Quién» (*ibidem*) pregunta a continuación en este mismo texto y después se confiesa: «(Si pudiese no saberme, olvidarme, no querer, no necesitar, no necesitarte tanto, si pudiese cerrar la compuerta de mis ansias, dejar de importarme a mí misma...) Tal como escribimos, así sentimos.» (*ibidem*, 197) Estas dos voces, esa menor que esconde en el uso del paréntesis siendo la versión más honesta y desnuda de sí, y esa otra que completa el relato explicando ese tono profundo regresan de vuelta a un *yo* que busca desprenderse de ese *tú* críptico que es otro cuerpo, otra presencia, otro recuerdo, otra versión de sí misma que ya no comprende, pero que siempre se engarza a su lenguaje. En palabras de Maurice Blanchot, «el amor empieza en el momento en el que el amor se vuelve una pregunta – y descansa el silencio en esa misma interrogación dirigida al lenguaje.» (en Guash, 2022: 21) Por eso, cuando la escritura deja de ser suficiente, regresa al cuerpo que pronto es acabado como el texto: «la educación ahora entre paréntesis [...] un cuerpo que te llama y vence siempre, y es vencido por tu ausencia.» (*ibidem*).

El deseo unitivo de hacerse uno con el cuerpo del amado queda a un lado en tanto ese *yo* necesita conocerse o, como afirma Anne Carson «el yo se forma en el límite del deseo y el conocimiento del yo surge del esfuerzo por dejarlo atrás.» (2020: 71) Es por eso por lo que las interrogaciones, los paréntesis, los guiones pueblan no solo gran parte de sus diarios, sino también de sus versos. Lo vemos en *Hilos* (2007) donde la voz lírica

busca un lugar en el que arraigar, o mejor, un lugar en el que quedar en espera; busca estar preparada para conocerse, para seguir hablándose, para que llegue aquello que tiene que llegar y que desconoce. Porque, en última instancia, la voz poética desconoce y, la consciencia de esto, lejos de atemorizarla, parece convertirse en esa ilusión vibrante por lo nuevo y así, cándida, pide: «Dime lo que he de hacer. Llévame a / donde me digan lo que he de / hacer. Sus ojos. Tus / ojos -¿tus?- sí, / cálidos ojos-lago, ojos-aquí. / Aquí, como los niños / y los idiotas. Por eso tus ojos, / para quedarme. Para / seguir aquí. Para aguardar / aquí. ¿Aguardar a qué? No importa / para guardar.» (2007: 51) De esta manera, los claroscuros no se encuentran sólo en la forma, sea mediante preguntas retóricas o paradójicas, sino que son los propios temas, las propias imágenes las que tienden a ellos. Por eso, en última instancia, la voz poética exclama: «¡Quién pudiera recibir el don de morir por amor!» (Maillard, 2020: 162) Pero ¿cómo comunicar esta experiencia que arrasa consigo misma y ya no se reconoce en lo idéntico?

Categorizada como ser deseante, su voz es dirigida a través de las pulsiones del deseo y de muerte para acabar hablando de sí. Esa alteridad a la que recurre porque necesita dirigirse a alguien se convierte en una excusa para mantener la palabra en la boca, para poder seguir hablando. Por este motivo, cuando la alteridad no aparece, cuando ese diálogo amoroso no es correspondido, «El fuego dormirá de nuevo sus cien años y un día. Mi tristeza es el llanto por las llamas. Las regiones del desamor son inhóspitas y frías.» (Maillard, 2020:170) Pero de esta tristeza, resale. Las pulsiones de fuego y deseo la empujan de vuelta hacia la superficie. Así, «Yo me pronuncio en mi deseo. Soy un volcán nunca apagado que arde sin cesar en su interior. [...] Mi aliento abrasa, quema, deseca, desertiza. No regalo nada, no doy nada, no compadezco.» (Maillard, 2020:198)

4.4 EL FUEGO QUE SE DISUELVE EN SÍ MISMO

La presencia del fuego como elemento que se vincula con el deseo tampoco puede pasar inadvertida. La hemos visto a lo largo de estos fragmentos vinculada siempre de alguna manera a la identidad¹², pero también como un vehículo para regresar a esa capa social y/o natural. Es decir, «Ardo, y no sé decir hacia dónde me proyectan las llamas,

¹² «En la tragedia poética, [el amor] será agente de identidad, anhelo de unidad, aunque a menudo queda frustrada. Y, llevados por el amor, los hombres recorrerán ese largo camino cuyo logro es la propia unidad, el llegar a ser de verdad *uno mismo*. El amor engendra siempre.» (Zambrano, 1955: 272)

que no son llamas sino un puro arder en mí que me impulsa hacia fuera, o hacia otro adentro.» (Maillard, 2020: 46) Como bien explica la etnología antropológica de autores como Claude Lévi-Strauss, mitos como el del origen del fuego revelan el paso de la naturaleza a la cultura. Por esta razón, se regresa a las llamas, porque volver al origen, a lo natural, en tanto elementos primordiales de tierra, agua, aire y fuego, parece ser el punto de inflexión para ese *yo* que va volviéndose cada vez más fractal, más adolorido, más solitario, evite ahogarse: «Ardo, y me adentro en la fuente ardiente, en ese centro de amor que fuerza a derramarse, y es dolor no saber dónde termina, dónde descansar o anonadarse, perderse en el vértigo. No hay término, no hay quién, hay tan solo recodos que devuelven lo mismo.» (*ibidem*)

Este fuego, sin embargo, atraviesa capas aledañas como la del anhelo, a la que siempre vuelve porque sólo mediante esta la palabra es capaz de alcanzar su cauce. Por eso, regresa al quién y busca un lugar en el que arraigar, aunque ese camino termine siendo infructuoso. De este modo, prosigue: «No hay en quien terminan de arder, todos son transparentes; paso a través de ellos sin hallar otro sin, o la compuerta, o la paz definitiva. El gozo es dolor porque es puro proyecto; las llamas sólo podrán disolverse en sí mismas.» (*ibidem*) El sujeto poético acaba reincidiendo en sí mismo a falta de un tú con el que compartir ese fuego, con el que terminar de arder. Esta ambigüedad entre el amor y el dolor, la espera y la necesidad, la voluntad de decir y el mutismo al que parece ir tendiendo su escritura, va abriendo un campo de sombras, decíamos, en el que el *yo* lírico sobrevive *a pesar de*¹³. El regreso a ese origen antropológico parece convertirse entonces en la respuesta lógica y necesaria para entrar en ese lugar suspendido que es el pasado de un recuerdo cultural anterior. En este sentido, «Soy un animal enloquecido que danza sobre el fuego de su propio nacimiento, mis pies arrancan de la tierra y en la tierra late el eco de mi propio latido. Voy supurando amor por todas mis heridas y no creo, ya no puedo creer que el ansia de infinito se cure indagando en la llaga.» (*ibidem*), o, también, «Apresada entre mi vientre y los huesos de mi cráneo, soy una chispa que anhela el vuelo libre de la noche antes de extinguirse lejos del fuego o de volver a él para seguir danzando.» (*ibidem*, 82)

¹³ Hans Blumenberg en *Descripción del ser humano* (2011) denominó al ser humano como el ser capaz de vivir «a pesar de» (*trotzden*) (2011: 472-473)

Animal que danza en el fuego, fuego que arde en la tierra y tierra en plena evolución, la identificación del sujeto como eco de lo vivo crea una cosmología propia que la acabará identificando con los dioses, como veremos.

4.5 ESA HERIDA QUE NO SE CIERRA

Ahora bien, si la voz lírica yace apresada entre su vientre y su cráneo, esto es, entre su deseo y su razón, es porque lo primitivo conflagra contra lo salvaje, porque su cuerpo es matérico y, como tal, necesita del tacto para creer. Justamente al contrario que para Santo Tomás, meter el dedo en la llaga no basta para creer, para que el ansia de infinito sea resuelta. En esta línea, «la herida rompe las gramáticas que se han heredado, y su trauma no se puede organizar en una totalidad de sentido, en un orden discursivo» (Mèlich, 2010: 47) porque «las cicatrices que dejan las heridas bloquean los intentos de superación de olvido, porque, en cierto sentido, siempre están abiertas o se pueden abrir en cualquier momento.» (*ibidem*). Consciente de ello, su voz confiesa: «Desperté conservada en un bloque de hielo con los nombres de aquellos que me habían amado en los labios. Desperté tiritando, sorprendida de ver cuántas puntas de estrellas llevaba cinceladas mi carne entumecida. Me dijeron después que eran las cicatrices de heridas que el tiempo abre cuando duermes.» (Maillard, 2020: 103) La vulnerabilidad del cuerpo deja en evidencia las pasiones pasadas o no, las fracturas de las ausencias y las presencias porque vivir es «poner parches» (Mèlich, 2010: 48). Por eso, más adelante, concluye, «Hoy la tierra es de fuego. Me cuesta caminar, los volcanes han abierto sus antiguos cráteres. En sus bordes hay seres que desconozco. Debo aprender a caminar sin sombra. Tal vez deba aprender, simplemente, a mentir.» (Maillard, 2020: 103)

En este sentido, en tanto cuerpo físico, el *yo* poético está sujeto en igual medida a la transformación y a la deformación (Mèlich, 2019: 348). Las enseñanzas de Buda dejan constancia de esta evidencia desde el principio al afirmar que hay vejez, enfermedad y muerte; la existencia es dolor (Maillard, 2003: 359) Precisamente, afirma: «No conservamos la vida, distraemos el deseo de muerte.» (Maillard, 2020: 277) Quizá por eso la oquedad entendida no sólo como metáfora de la ausencia sino como herida lacerada o no, parece convertirse en tema recurrente. La fisicidad de las grietas, las fracturas, los huecos, etcétera, inciden de nuevo en esa tendencia hacia la desintegración. «Huyo de una ausencia. Yo soy un agujero, un hambre, un deseo, una voluntad, eros proyectado al

vacío.» (Maillard, 2020: 174) Y si recurre de nuevo al dolor carnal es porque mendiga presencia¹⁴, cuerpo, algo que la libere de ese hueco hondo que le ha ido robando hasta el nombre: «Conquistó mi libertad tan sólo para poder rendirla a quien colme la ausencia y me dé nombre.» (*ibidem*) ¿Cómo salir de este estado? Una de las enseñanzas de Buda, precisamente, es la de apartar la conciencia del acontecimiento que duele. Así, en perspectiva, se puede mirar de otra manera. Quizá por esto la voz lírica de Chantal se distancia de ese dolor para buscar en las estrellas: «No he nacido; no he nacido aún. Consulto los augurios: no hay constelación para mi nacimiento.» (*ibidem*)

Por otra parte, sea grieta «dejaré de oír, de mirar, para ser laberinto de mí misma o una simple grieta en la carne viva de mis acantilados» (*ibidem*, 102) o metralla «y, sin embargo, sé que soy un trozo de metralla que ineludiblemente habrá de herirla, que la hiere ya [a la caricia], pues pertenezco a ese género de seres cuyo destino depara la agonía en la tierra.» (*ibidem*, 93) lo que violenta el cuerpo, el hecho es que de una u otra forma acaba siendo vulnerado. Porque, expuesto a lo desconocido, hacia el exterior, la experiencia del cuerpo, de encarnar el cuerpo, esto es, de ser cuerpo, - recuérdese la mencionada línea marceliana – es, en una línea, una experiencia que será siempre relacional. Los límites de la materia¹⁵, de la nuestra y de la de los otros, de las cosas, ya dan cuenta de este hecho y así, dentro del cuerpo finito, la voz poética de Chantal, al igual que sucede en la mística espiritual, trata de despojarse del ego. No obstante, ese tránsito a través de sí misma, lo vemos aquí, resulta doloroso. Parece lógico que la aparición de ese otro, que es a veces una excusa para seguir contándose, como ya hemos mencionado, sea una forma de paliar en realidad el camino dado. En una palabra: «Si digo tú vives en mí es simplemente por no sentirme tan sola» (Maillard, 2020: 98) Ahora bien, «¿toda soledad aspira a ser consolada?» (Jabès, 2000: 122)

¹⁴ Bien lo indica Roberto Juarroz en uno de sus poemas «el oficio de la palabra, / más allá de la pequeña miseria / y la pequeña ternura de designar esto o aquello, / es un acto de amor: crear presencia». (2013) Y su ausencia, diría Chantal es dolor.

¹⁵ Véase *Fiebre y compasión de los metales* (2016) de María Ángeles Pérez López donde la poeta da cuenta de los límites de los que los objetos nos advierten porque los objetos que nos rodean son símbolo del límite humano. Existe así, por ejemplo, una paradoja insalvable entre los objetos cortantes y el objeto al que otro se entrega. (Bernardo Méndez, 2023: 6)

5. LA SOLEDAD O *TU* AUSENCIA

Lejos del espantoso sueño de lo humano, de la carne tumefacta y sus parásitos, me apresuro hacia la oscuridad, penetro en la noche, la hierba cruje a mi paso, un sonido seco y continuado, silbante. Siento bajo mi vientre el latido de la tierra. Me inmovilizo. El tiempo se hace sólido. (Maillard, 2020: 95)

Relacionada con la identidad en la mayor parte de los casos en tanto el *yo* poético indaga en su interior para acabar reconociendo su aislamiento, la soledad se convierte en el núcleo temático que vertebra, conscientemente o no, *Filosofía en los días críticos* y *Diarios indios*. Corominas, en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1961), data la aparición de la palabra «soledad» en 1490, pero no lo enlaza con su acepción de «añoranza» hasta entrada la segunda mitad del siglo XVI. Del latín *solitas solitātis*, el DRAE habla ya de la «carencia voluntaria o involuntaria de compañía» (Real Academia Española, s.f.). Esta definición parece algo insuficiente, cuando se trata de la obra de Maillard. Su soledad cobra sentido solo cuando a ella se suma la tercera acepción «pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo.» (*ibidem*). Este «algo» que no se explicita en ocasiones y que no es el otro porque su presencia con asiduidad es, como ya hemos visto, una mera excusa para indagar y volver sobre sí misma, es fundamental. Como elemento indefinido y como reflejo de un dolor que nace de ese *yo* y se proyecta de dentro hacia sí, le lleva a ir perdiendo materia y, con ello, a hablar de las «partes de mí», algo a lo que llegaremos más adelante.

Al concepto de carencia habría que añadirle la consciencia o no de esa falta. En otras palabras, la voz poética es a veces, las menos, consciente de lo que la aflige, de esa soledad a la que es capaz de ponerle nombre. La mayor parte del tiempo vaga a tientas en un camino de introspección del que no siempre parece querer salir. Cabría preguntarse entonces si esta es la voz de la conciencia o de lo egótico, si son dos o una desdoblada sobre sí misma en realidad. De este modo, comienza: «Algo de mí está triste. Yo no lo estoy. Miro esa parte de mí, la contemplo y la observo. Está cansada. Su tristeza está ligada a algunos recuerdos. Estos forman una cadena sostenida por el cansancio, una larga cadena cuyos eslabones más antiguos, oxidados ya, arrastran el pasado.» (Maillard, 2020: 282) La voz poética se distancia del acontecimiento que la arrastra hasta la tristeza. Observadora y analítica, deja a un lado su subjetividad para dejar claro que ella es otra. Hay dos en ella, pero ¿las hay? La polifonía de voces que conformarán su identidad se

adelanta, pero no puede evitar cargar consigo la imparcialidad de los adjetivos que ahora son cadena y eslabón. De esta forma, continúa: «Observo el cansancio. El cuerpo que yace. Yo-mi mano escribo el cansancio. Yo-mi mano al dictado de la que observa y se retira, dentro del cuerpo, a un punto muy débil, un instante que late. Algo de mí está triste y lo miro estar. ¡Es tanto el polvo acumulado por los años!» (*ibidem*) El cuerpo que yace, no es suyo porque lo mira y hay en ello un distanciamiento del acontecimiento mismo. La línea marceliana que adelantamos con anterioridad cobra ahora fuerza en el binomio ser/tener cuerpo o, mejor, en el «yo-mi mano». En este sentido, la voz poética se da porque encarna el cuerpo, pero también, porque lo posee. En una palabra: solo porque es material, porque no se desliga del elemento físico, es que existe. Por eso, cuando hablamos de la poética maillardiana, hablamos siempre de una poética corporal, porque la presencia, los cuerpos, los textos, son el elemento último y *sine qua non* la escritura, la voz puede darse. En síntesis, sin cuerpo no hay posibilidad de decir. La fisicidad certifica la vida: «¡Cuánta agitación lo que llamamos vida! A mi espalda toda, como la tela sobrante del sari. ¿Cómo ser culpable de todo lo vivido? ¿Cómo no equivocarse? ¿Cómo no vacilar en las encrucijadas? ¿Cómo no herir a otros? ¿Cómo no infringir? ¿Cómo no ser culpable?» (*ibidem*) Pero es ahí, en el éxtasis supremo, en la incertidumbre, en el equilibrio vago de la culpabilidad donde la carne se hace a un lado y lo divino aparece: «¡Una diosa para no ser culpable! ¡Un dios para bendecirme! ¡Dioses para lavar mis heridas, mis odios, mis temores, mis años!» (*ibidem*)

Con la llegada de los dioses el hombre no se siente solo. «Lo que le rodea está lleno. Lleno no sabe de qué. Mas podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño.» (Zambrano, 1955: 28) Para la voz lírica de Maillard esta extrañeza es un *myse en abime*: «Demasiado tarde. Camino con mi hueco, con esa ausencia que se traga los mundos, los absorbe y luego los vomita.» (Maillard, 2020: 282) Pero no llega aún a preguntarse por aquello que le sucede, por lo que le rodea, la realidad «le desborda, le sobrepasa y no le basta. Su necesidad inmediata es ver. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que le persigue, lo primero que necesita es identificarlo.» (Zambrano, 1955: 29) Y qué mejor forma de ver al dios que conteniéndolo, que encarnándolo porque conceder cuerpo es también reconocer. Así,

afirma: «Soy Kali¹⁶, mi Kali, la que yo adopto, la que no tiene templo, la secreta. Ella conoce su fuerza. Contempla mi tristeza y no se compadece. Tampoco se ríe. Se yergue sobre el cansancio, levanta la espada y se decapita. No hay dioses para mí, ni muñecos.» (Maillard, 2020: 282) Su voz lírica reconoce la necesidad, como la diosa hindú, de decapitar. Cabría preguntarse si es esta una forma de tributo o de desprendimiento – de lo divino, de toda forma de trascendencia. Repárese en que la diosa elegida para esta genealogía, a quien estudiaremos más adelante, es conscientemente femenina y este hecho no es, en ningún caso, baladí. En cualquier caso, liberada, prosigue: «Mi gente ha caminado con la responsabilidad de sus actos. Me han enseñado el rito de la culpa y la interiorización de los dioses, su unificación en las entrañas, o más arriba, allí donde la voluntad cristaliza el juicio y pacta la razón con los deseos comunes. Mi gente me ha enseñado el *mea culpa*.» (*ibidem*) Porque de la culpabilidad no encuentra el camino de vuelta. Una vez la diosa ha muerto, ya no hay retorno: «No hay vuelta atrás, no hay regreso a los dioses. Pero sí la creación del símbolo allí donde la fuerza se percibe y nula sus modos de manifestarse. El símbolo es crisol, neutralidad compacta de la tierra y su fuente. Quien consiga formar su símbolo podrá abrevarse en sí mismo» (*ibidem*) Esta imagen, que es más bien casi simbolista, la de darse de beber a uno mismo, parece convertirse en la síntesis de su poética.

La escritura se convierte en el remedio al pesar de la poeta, en la pregunta perpetua que se va reiterando a lo largo de su obra: ¿existe el *yo* sin el otro? o, mejor, ¿cuánto del otro hay en mí? La voz poética de Maillard se responde: «Aislado, no obstante, ningún centro de fuerza puede mantenerse por mucho tiempo activo. Cerrado sobre sí pronto se descarga. Nadie sobrevive sin el concurso de los otros.» (*ibidem*) Así, ante la soledad que no sabe denominarse a sí misma, el texto regresa sobre sí. Una vez más, se hace cíclico y al hacerlo, vuelve al cuerpo porque es a la vez punto de origen y de final: «Algo de mí

¹⁶ Representada habitualmente en su forma femenina con la piel azul o negra, desnuda y con una corona de arcilla, múltiples brazos – suele sostener distintos objetos, desde una espada, una daga, un tridente, una copa, un tambor, un chakra, un capullo de loto, un látigo, un lazo, una campana a un escudo, entre otros –, es la diosa hindú de la muerte, el tiempo y el fin del mundo. A menudo se la asocia con la sexualidad y la violencia, como encarnación del tiempo, Kali devora todas las cosas, es irresistiblemente atractiva para los mortales y los dioses, y también puede representar (sobre todo en tradiciones posteriores) la benevolencia de una diosa madre. Encarna la shakti (energía femenina, creatividad y fertilidad) y es una encarnación de Parvati, esposa del gran dios hindú Shiva. En las representaciones pictóricas es representada a menudo en el arte como una temible figura de lucha con un collar de cabezas, una falda de brazos, la lengua colgante y blandiendo un cuchillo que gotea sangre. Su nombre deriva del sánscrito y significa "la que es negra" o "la que es la muerte", pero también se la conoce como Chaturbhujā Kali, Chinnamastā o Kaushika. (Cartwright, 2013)

está triste. Kali se desangra. Su boca abierta, sedienta, no encuentra el lugar de la sangre.»
(*ibidem*)

Pero si hablamos de sangre, claro, es porque hay algo que violenta. Ese algo que opera expuesto a las heridas que provocan las circunstancias de nuestra vida o, en este caso, al mundo, son algo estructural. La voz poética se verá afectada siempre por uno o más elementos que impedirán que salga inmune y que se encuentre, por tanto, en un estado permanente de vulnerabilidad. Así, «*herida* no es necesariamente sinónimo de dolor o de sufrimiento sino de *afectación*» (Mèlich, 2023: 46) En este sentido, se entiende que a veces no encuentre nombre para aquello que siente. Alexitímica, su voz lírica no sabe reconocer la soledad que la invade o, mejor, aun reconociéndola no sabe nombrarla. Las palabras, como los cuerpos y como el texto, se convierten en sujetos precarios que no pueden dar cuenta, no son capaces de dar cuenta, de las respuestas que ese *yo* lírico busca. Así, el miedo se convierte en el mecanismo de defensa a través del que ampararse del peligro que supone estar viva:

El miedo siempre. [...] Inmóvil, a la defensiva, esperando el golpe que dejará señal en lo antiguo, la deformación que sigue al impacto, preguntarse cómo asumiremos el impacto, cómo abrigarse en lo cóncavo, cómo adaptar el instinto a la nueva complexión, a los pliegues que se forman en la superficie, a las grietas interiores, las fisuras, las rozaduras del nuevo engranaje. Cómo acomodar la carne, pues el mundo se hace cuerpo entre las cosas. Parálisis. Atenta al mínimo temblor. Me han advertido del peligro: vivo sobre una falla tectónica. (Maillard, 2020: 61)

¿Cómo salir entonces de esta condición?, o ¿es, si acaso, posible salir de esta precariedad? La voz poética desea «no volver a mí misma» (*ibidem*, 55) e inconscientemente responde a la cuestión anterior. María Zambrano en su obra *El hombre y lo divino* (1955) cuenta cómo la propia Santa Teresa de Jesús afirmaba vivir «fuera de mí» (en Zambrano, 1955: 276). Explica la filósofa y poeta que cuando la pasión por la persona amada desaparece, es decir, cuando ese centro de gravedad que era el objeto de amor es trasladado, se produce el desplazamiento de uno. En este marco, el amor parece ser la única respuesta posible para no regresar a una misma, porque para vivir fuera de sí ha de estarse más allá de sí mismo. Explicaba ella la plenitud del amor como «ese fuego sin fin que alienta en el secreto de toda vida. Lo que unifica con el vuelo de su trascender vida y muerte, como simples momentos de un amor que renace siempre de sí mismo»

(*ibidem*). Más contemporánea a nosotros, Anne Carson parece hallar la misma respuesta en *Decreación* (2014):

Un día le hablé sobre la evolución, de cómo en el principio la gente no tenía *yoes* como ahora tenemos, había brazos cabezas torsos y cosas por el estilo perdidas en las rompientes de la vida, tobillos desprendidos, ojos que necesitan cejas, hasta que al final lo que hizo que las partes se unieran en criaturas completas fue el Amor. (Carson, 2014: 82)

La clave, a este respecto, parece residir en la carencia que nombrábamos anteriormente. Es por eso por lo que a la soledad maillardiana se la entiende más bien como una ausencia. De hecho, es esta la palabra elegida en la mayoría de los textos. En su sentido etimológico, «ausencia» proviene de la palabra latina *absentia*, que, a su vez, deriva del verbo *abesse*, compuesto de *ab-*, prefijo que podríamos traducir por *alejamiento* o *separación* y *esse*, verbo, claro, *ser* o *estar*. En una palabra, la ausencia es la cualidad del que está separado. La ausencia se padece. Su voz lírica, bien lo sabe: «En mi pecho hay una puerta estrecha que nadie puede cruzar, ni yo misma. Los batientes son de plomo y duelen, con un dolor antiguo, residual, que ya se ha hecho hábito.» (Maillard, 2020: 113) Por eso, se vuelve hacia sí.

La mirada de vuelta hacia el sujeto lírico como forma de analizar el dolor que la atomiza pretende ser no sólo una forma de autoconocimiento, como ya hemos visto, sino también una manera de resalir de ese mismo dolor. Lo vemos en el *Diario de Benarés* al decir «me pienso más allá de mí o, mejor dicho, no me pienso. Pienso lo que era hace meses, hace días, y no lo reconozco. Nadie puede ahora arrancarme de mí pues no me encontrarán. Buscarán y no me hallarán. Me verán y no estaré. No habita nadie en este cuerpo ahora.» (Maillard, 2020: 274) y después explica: «la soledad, esa forma de tenerse presente, ha desaparecido. No hay soledad para quien no se siente distinto de lo que hace, para quien no se siente.» (*ibidem*) Porque sentirse, pasa necesariamente por la inserción en el mundo, no sólo de manera física sino sensorial, por una identificación, en suma, con el tiempo y el espacio vivido. Para ello es necesario que el sujeto lírico pueda focalizar en sí mismo en el sentido de no dislocar su atención hacia un lugar vacío de otro o de sí. «Esto lo ilustra muy bien la palabra sánscrita *atma* (alma cósmica o individual) – de raíz sánscrita *at* que significa moverse constantemente – que cuando significa mente o consciencia individual, es sinónimo de *anu* que significa punto o átomo.» (Maillard,

1991) En una palabra, «un ente es la fuerza cósmica que se limita a sí misma en un punto.» (*ibidem*) Pero ¿qué ocurre cuando esa alma, ese *yo*, no puede reconocerse?: «reflexiono sobre el papel y digo “yo”, pero me suena extraña esta palabra. *Hay* sueño. Tal vez sea en este momento la mejor manera de decirme.» (Maillard, 2020: 274)

5.1 EL DOLOR O LA CONDICIÓN VULNERABLE

Conocedora de la filosofía budista, sabe que también para esta corriente la ausencia de lo que se ama es dolor. Porque *yo* «no sé quién soy, el otro posee el secreto de mi ser. Pero ese otro no es solo el que está ahí, presente, frente a mí, sino el ausente, el que no volverá.» (Mèlich, 2022: 52) Por eso, poblar la oquedad que la presencia que ahora ya no es física ha dejado, resulta vital. Y, si decimos, presencia que ya no es física, es porque su presencia imaginaria sigue estando. Ese hueco, esa falta, es, en realidad, el recuerdo manifiesto y real que su paso ha dejado impreso sobre nuestro cuerpo. Así: «deseo desear y crecer en el hueco de mí misma. Soy un hueco a punto de estallar de ausencia, un no cuajado de esperanzas o, más bien, de impaciencia, de tensa espera sin objeto» (Maillard, 2020: 63), porque «Nos guste o no, existimos abiertos a los que ya no están. A veces su recuerdo resulta insoportable porque abre un universo de nostalgia [...] esta circunstancia no puede ser erradicada.» (Mèlich, 2022: 52): «no hay objeto para el deseo: éste es tan solo la fuerza que impulsa los cuerpos hacia su cumplimiento [...] escribo con mi sangre, me derramo la palabra como se derrama el cántaro demasiado lleno.» (Maillard, 2020: 63) La fisicidad tiene que poner el foco en alguna parte. Es un no saber qué hacer con las manos una vez el sujeto de deseo ha desaparecido, por eso la voz lírica recurre a la palabra, porque narrar la experiencia legada al cuerpo es una forma de recuperar la propiedad de ese espacio que nos ha sido tomado. Es decir, «La materialidad de nuestros cuerpos está atravesada por el recuerdo y el olvido, un recuerdo y un olvido que se activan con independencia de nuestra voluntad, porque el cuerpo que recuerda y que olvida nunca es del todo nuestro.» (Mèlich, 2022: 52) Esto es, «es un cuerpo vulnerable, herido por la ausencia, resquebrajado por la memoria.» (*ibidem*) o, mejor, «pertenezco a aquellos que me quieren, pertenezco a su ausencia, a ese hueco que tratarán de colmar sin saber que, al fin y al cabo, todos los huecos y todas las distancias son el mismo hueco y la misma distancia.» (Maillard, 2020: 63) porque «ahí donde yo no estoy, *eros* es mi nombre.» (Maillard, 2020: 63) El deseo se convierte en el canal a través del que la propia identidad deja de darse.

Al mismo tiempo, en 193 su voz lírica afirma: «Nada es permanente. Menos lo es la palabra.» (2020: 120) Porque para la voz poética de Chantal cuando la palabra es nombrada «la describimos. . . la perdemos. Ya no es ella, ya no es eso, ya no es.» (*ibidem*, 121) Y cuando cambian «es igual: dicen lo mismo.» (*ibidem*, 153) por eso «necesito, deseo, quiero, rechazo, vivo por lo que quiero, muero cuando me falta. [...] Ya no quiero amontonar ideas.» (*ibidem*, 154) El rechazo a ese mismo *logos* que necesita con urgencia viene dado porque «Yo siento una ausencia. Yo soy esa ausencia. Ninguna idea vendrá a llenarla. Salvo que a los brazos y a los labios se les llame ahora “ideas”.» (*ibidem*) La necesidad del otro, del cuerpo que subsane la incertidumbre, esa imposibilidad crónica de llenar la escritura o, mejor, de que baste y sea suficiente acaba, en síntesis, por justificar la materialidad de esta obra. Para esta voz, «nada puede tocar o ser tocado excepto un cuerpo.» (Lucrecio en Maurette, 2017: 133), por eso sabe que para quien ama la cercanía no basta. «Los amantes [...] se sienten lejos el uno del otro y por eso intentan devorarse.» (Maurette, 2017: 187) Esto, que no deja de responder al análisis del carácter cíclico y reincidente del deseo sexual que ya Lucrecio haría en el siglo I a.C., como veremos, justifica que «el querer fundirse con el otro y no poder, junto con la incapacidad de sentir el desgaste y la disgregación de los átomos que nos componen, ilustran un aspecto clave de la naturaleza de las cosas.» (*ibidem*, 147) Y a continuación explica: «estamos compuestos por la conjunción fortuita de cuerpos invisibles, inodoros e incoloros que se tocan sin sentir y se agrupan sin modificar sus variadas formas y texturas.» (*ibidem*) Tocar sin sentir. La frustración del deseo parece volverse irreversible.¹⁷ De ahí que la voz lírica de Chantal afirme que:

Separarse de aquello que se ama es sufrimiento. Pero también es sufrimiento ir hacia aquello que se ama sabiendo que todo movimiento finaliza donde comenzó, que quien va habrá de volver, que la soledad es, al fin y al cabo, una soledad moteada, en el mejor de los casos, de pequeños instantes en los que acertamos a conjugar al unísono el verbo estar en plural. ¿Por qué dolerá ese músculo estúpido en el centro de mi pecho cada vez que en mis ojos pasa la palabra ausencia? (Maillard, 2020: 108)

¹⁷ De hecho, «la paradoja del tacto consiste en que nunca puede ser más que contacto. El roce entre dos cuerpos (sean estos átomos o cuerpos compuestos) confirma el carácter irreductiblemente discreto de cada uno. La frontera de contacto, más que consolidar la cercanía, intensifica la sensación de lejanía, pues confirma la imposibilidad de trascender los límites del propio cuerpo y fundirse con lo otro.» (Maurette, 2017: 144-145)

Ese tocar sin sentir, lo recupera Adam Phillips, psicoanalista galés, precisamente, al señalar que el beso es un comer sin alimento en su capítulo “Plotting for kisses” ubicado en *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life* (1993: 93) De hecho, “In *Anatomy of Melancholy* Robert Burton writes: “To kiss and be kissed... amongst other things, is a burden in a song, and a most forcible battery, as infectious Xenophon thinks, as the poison of a spider.” Truly infectious, kissing may be our most furtive, our most reticent sexual act, the mouth’s elegy to itself.” (Phillips, 1993: 100) Porque el beso, se desea y se recela: «Quiero penetrar en el laberinto de tus besos justo cuando se cierra la puerta tras de ti. He traicionado el instante por miedo a quedar a solas con mis deseos.» (Maillard, 2020: 188) De ahí, que los amantes lucrecianos sean «movidos por impulsos canibalísticos» (Maurette, 2017: 187) o que Chantal vincule el deseo a una diosa como Kali, que es al tiempo sexual y sanguinaria. Porque tanto para Lucrecio como para nuestra autora, «la palabra es materia, es un cuerpo y, como todo cuerpo, está compuesto de átomos, las letras.» (*ibidem*, 152) y la misión del poeta-filósofo, según él, es la de «unificar, mediante el artificio del lenguaje, la multiplicidad irrevocable de cuerpos, cuya naturaleza fragmentaria es constante movimiento y degradación permanente.» (*ibidem*, 148) Porque «¿Quién no anhela la unidad?» (Maillard, 2020: 182) Despierta y consciente, advierte: «La unidad: racionalmente, un supuesto. Y, sin embargo, tan añorada, tanto, que a menudo desearía morir para obtenerla.» (*ibidem*) o, mejor, «He traicionado el instante y quiero morir un poco para darme un respiro, morir lo suficiente como para olvidarme de mí, para que al alba hayas desaparecido como un sueño y en lugar de tu imagen quede una libertad tan grande como lo es ahora el deseo de tenerte aquí a mi lado.» (*ibidem*, 188)¹⁸

Pero esa conciencia, la de querer morir para obtener ese amor, ese deseo, proviene de una nueva atalaya desde la que se mira a sí misma sin saber de dónde proviene ese límite a sí o, mejor, la unidad como utopía imposible está reglada siempre por la imaginación, que es condición obligada: «Deseo. Me proyecto en el deseo, en la tensión de un vuelco que habrá de ser compartido. Y lo es. Ya lo es. Pues no es el objeto de amor lo que amamos sino el propio sentimiento. El objeto -la persona- es una excusa, una excusa absolutamente necesaria, imprescindible, una excusa por la que moriríamos, pero

¹⁸ Del mismo modo, escribe Tagore: «Esto no es más que un sueño, en el que está todo desatado y todo oprime. ¡Cuando despierte yo y sea libre, lo encontraré unido todo en ti!» (1948: 99) o también «Una vez, soñamos los dos que no nos conocíamos. Y nos despertamos a ver si era verdad que nos amábamos.» (*ibidem*, 62).

excusa.» (*ibidem*, 283) Ya lo explicaba Anne Carson en su ensayo *Eros dulce y amargo* (2020) al preguntarse «¿Quién es el sujeto real de la mayoría de los poemas de amor?» (62) y la respuesta, «No es el amado, es ese hueco.» (*ibidem*) Por eso, «amo el amor, mi amor, cuando te amo. Amo amarte, deseo seguir amándote. Y por eso es tan penoso el desamor.» (Maillard, 2020: 283) porque «cuando te deseo, parte de mí desaparece: mi deseo por ti forma parte de mí.» (Carson, 2020: 62) También Ortega se refirió a esto mismo en *El hombre y la gente*. Para el filósofo:

Desde ese fondo de soledad radical que es, sin remedio, nuestra vida, emergemos constantemente en un ansia no menos radical, de compañía. Quisiéramos hallar aquel cuya vida se fundiese íntegramente, se interpenetrase con la nuestra. Para ello, hacemos los más variados intentos. Uno es la amistad. Pero el supremo entre ellos es lo que llamamos amor. El auténtico amor no es sino el intento de canjear dos soledades. (Ortega en Parra Álvarez, 1995: 19)

Porque «un solo individuo no hace un universo. Dos individuos tampoco: frente a frente, dos individuos en soledad son soledades enfrentadas.» (Maillard, 2020: 197) pues «ni siquiera compartimos el estar solos, pues la soledad únicamente puede ser compartida en el concepto. Podemos pensar que “todos estamos solos”, pero no podemos tener acceso todos a una misma soledad.» (*ibidem*, 178). Por eso, lo más trágico de la soledad resulta ser «quedarse sin los otros.» (Ortega en Parra Álvarez, 1995: 19) De ahí, que cuando se hable del deseo, del amor, de la pasión, se vincule siempre con la ausencia. Este *leitmotiv*, que atraviesa su poética ya no pregunta por el ser que ama, sino por si queda algo aún que amar. Así, la pasión es descrita como «aquel cauce que conduce las chispas, de nuevo, al fuego original.» (Maillard, 2020: 36), un cauce que también se abre «al reino frío de la mente: correrá por él el acero líquido que acabará penetrando en el lago del desconsuelo, la angustiosa soledad disfrazada de sus múltiples, y se hincará, más abajo, en el corazón que habrá dejado de latir hace tiempo, ahogado por el peso.» (*ibidem*).

5.2 EL SER Y LA DOCTRINA DEL SURGIMIENTO CONDICIONADO

La voz lírica de Maillard sabe que el ser, en la filosofía budista, es aquel que no es idéntico ni diferente de aquel que renace y experimenta los actos del pasado. Esta definición, claro, no está exenta de ambigüedades. Pues bien, para resolver esta falta de

determinación se recurre a la doctrina del surgimiento condicionado, es decir, al hecho de que la existencia de cualquier cosa o fenómeno depende y se origina por otras cosas y fenómenos que, aunque puedan ser consideradas causas del hecho producido son, a su vez, resultado de otras causas y condiciones. En síntesis, describe el modo en el que las cosas son una concatenación de causas repetidas infinitamente. (Arnau, 2012: 113-115) Por eso, asegura: «Cuando amo, mi entrega no es sino el camino hacia ese breve encuentro con la muerte, hacia ese tiempo-lugar donde la vida y muerte coinciden y el fragmento halla de nuevo su lugar en el todo. Cuando me niegan el amor, me niegan esos breves reencuentros con el origen» (Maillard, 2020: 182). Esta misma filosofía, contempla la ignorancia como aquello que lleva a los seres a renacer, que ata al individuo y lo hace persistir obcecadamente en la existencia sin posibilidad de liberación. (Arnau, 2012: 114): «me niegan la posibilidad de morir un poco, reiteradamente desnacer sin dejar de estar viva, solo para ser consciente de la unión, para ser consciente de la cumbre, justo entre el ser y no-ser, justo allí donde la vida alcanza su punto álgido y se anula en su contrario.» (Maillard, 2020: 182) Un dolor, en suma, sin comienzo que causa, alimenta y mantiene los procesos del renacer y es condición de sufrimiento innato pues hace posible y refuerza la construcción del yo.¹⁹ (Arnau, 2012: 114): «Por eso duele tanto el desamor, porque equivale a saber que no podré seguir muriendo de vez en cuando y que habré de elegir, de nuevo, entre la claridad o las sombras, entre el vivir diario o el morir.» (Maillard, 2020: 182) Pero renacer, implica ser una vez más, en esta ocasión, sin recuerdo del sujeto amado, sin contener el concepto de amor. En este aspecto, repetir la experiencia vivida es también recategorizar la experiencia de Eros, estar expuesto, en ignorancia, a ser abrasado repetidamente.

Por otro lado, es esta una tradición que engarza con obras como la de filósofo y poeta hindú Rabindranath Tagore²⁰ quien en su libro *Pájaros perdidos* (1948) publicado

¹⁹ «Con la negación del yo el budismo corría el riesgo de caer en el nihilismo. Hoy algunos pasajes de la literatura canónica dan cuenta de dicha inquietud. Mantener la existencia del yo supone aceptar la permanencia, lo cual contradeciría a un principio fundamental del budismo, la permanencia de todo lo existente. Pero decir que no hay yo puede parecer adherirse a aquellos que no reconocen ningún valor moral inherente a la vida, y el budismo está muy lejos de dicha concepción. Este hecho encontrará justificación en cierta ambigüedad retórica, y se dirá que el que realiza una acción no es el que experimenta sus consecuencias, pero tampoco es otro radicalmente distinto. El ser (esencialmente transitivo) que renace y experimenta el fruto de actos pasados, no es ni idéntico ni diferente de aquel que los cometió.» (Arnau, 2012, 113)

²⁰ Premio Nobel de 1913, fue además humanista, pintor y educador. Recibió el sobrenombre de el «Shelley bengalí» por su educación inglesa y fue traducido al español por Zenobia Campubrí, con el apoyo de su esposo, Juan Ramón Jiménez. Fue un defensor de la individualidad en el credo religioso como elementos conciliables.

junto a *Chitra (poema dramático)* por la Editorial Losada en Buenos Aires, escribe en su aforismo 281 «Moriré una y otra vez, y sabré que es inagotable la vida.» (109) En la construcción del *yo*, en el no poder morir de vez en cuando, se deja de poder apoyar en el otro, de poder suspender la existencia para volcarte en la presencia ajena y descansar del cansancio: «Y esa elección generalmente se delega: la vida decide por mí porque no tengo fuerzas, simplemente porque me faltan fuerzas.» (Maillard, 2020: 182) Pero no confundir: «La muerte no es la huida de una existencia insatisfecha, la muerte es la recuperación de la unidad, cuyo pago es la inconsciencia (en la unidad, no habiendo partes no hay distancia, luego no hay conocimiento). ¿Acaso es preferible la dolorosa conciencia del fragmento?» (*ibidem*) porque como amantes, «amamos ese tiempo suspendido por su diferencia con el tiempo ordinario y la vida real. Amamos las actividades que se emplazan dentro de ese tiempo suspendido.» (Carson, 2020: 198) La voz lírica es consciente de la ilusión de ser seres completos y de su realidad, la de ser un conjunto de partes insuficientes si no hay quien las una: «Estoy cansada de ser la parte nunca completada de una totalidad que intuyo y que no puedo ni podré alcanzar. La esperanza es el sustento de la ingenuidad.» (Maillard, 2020: 182)

Ahora bien, de acuerdo con este principio del surgimiento condicionado, la idea principal se reitera, pero ahora es el deseo, quien, a modo de esperanza tormentosa, resale y la rescata: «La unidad, racionalmente, es un supuesto. Pero ¿y el anhelo? ¿Construido?» (*ibidem*) porque solamente «vivimos en el mundo cuando le amamos.» (Tagore, 1948: 109) Por ende, el amor parece convertirse en la condición *sine qua non* se da la vida, yo corregiría, según la cual cobra sentido la vida. «El peligro es el éxtasis» porque «como un agujero negro, succiona los límites de quien se acerca demasiado – y la visión no es sólo proximidad, es ya tacto- y destruyéndolos, los desrealiza. El peligro es el éxtasis²¹ porque todo estado extático es tensionalidad: deseo de disolución, tensión hacia el Absoluto.» (Maillard, 1991) Pero si esa unidad, ese absoluto, no puede alcanzarse, se entiende que el camino de ida al deseo sea también un camino de muerte. «Muerte: término de la existencia, devolución del ente a la posibilidad de ser.» (*ibidem*) En

²¹ Tengamos en cuenta que ya desde Platón se propone el análisis de Dioniso como el dios del éxtasis capaz de permitir alcanzar un estado de conciencia último. Al salir de uno mismo se tiene saber de todo, de unidad, no nos vivimos como fragmentos. En este sentido, la poesía que nace del éxtasis, es decir, la mística, es la poética de la máxima sabiduría que, de hecho, sólo puede expresarse de dos maneras: o con el silencio, o con la poesía máxima, que es la falta de razón. Esta conciencia de trascendencia se alcanza a través del deseo concreto, es decir, amando una belleza concreta (alguien de manera concreta) para acabar universalizando ese deseo central. (Josa, 2023)

propiedad. En soledad. Como individuo que se limita a sí mismo. Olvidar para poder volver a ser: «¿Qué pasos son los que oigo entre mis huesos? ¿Quién arrasa el lugar donde crezco? ¿Cuál es esa sombra que ausculta mis latidos, los cuenta y me roba el aliento dejándome exhausta? No recuerdes. Corta. No recuerdes. Apaga las imágenes como la luz al acostarte.» (Maillard, 2020: 283) Pero cuidado, «el éxtasis es la salida del sí mismo. La tristeza puede tomar forma de umbral, pero ha de ser traspasado. No hay, no puede haber rastro de tristeza para que tenga lugar el éxtasis.» (*ibidem*, 109) Porque la tristeza afianza la conciencia individual, la razón concreta. Por eso, «La tristeza le pertenece al yo, y cuanto más profunda, más denota la ausencia esencial que late bajo todas las ausencias» (*ibidem*) La diferencia entre ego y conciencia queda latente.

5.3 LA TRÍADA: EGO, CONSCIENCIA Y CUERPO

Para explicar esta idea que venimos esbozando a penas. Montaigne, en sus *Ensayos* (1580) ya separó y distinguió con éxito el *yo* y la conciencia, la percepción de estar en el mundo en el sentido de sondear, no sobrevolar. Desde el campo de la narratología sabemos que puede hacerse distinción entre el *yo* y el *yo* lírico, se trata, en síntesis, de un correlato objetivo. Sin embargo, en ocasiones, las similitudes están más cerca de lo que parecen. Para nuestra escritora, nadie penetra en el *abajo del abajo*, esto es, la conciencia, sin desprenderse del sí. En este espacio el lenguaje no procede y es inexplicable, más *abajo del mí*. Para escindir la conciencia del *ego* hay que dejar caer a todo aquello que engorda al *yo* y acercarnos al *mí*, es decir, ponernos a la escucha, a todo aquello que nos hace señas desde los márgenes. Los conceptos metafísicos de la esencia quedan estancos. Pero ¿significa esto que no existe escisión alguna en torno al cuerpo y a la conciencia? Lo dual se resuelve fácilmente al pensar en el límite de la experiencia mística misma porque en la ascensión del *yo* y en su inevitable caída, uno se vacía de sí mismo para ampliar sus fronteras después. Reintegrarse en la unidad de cuerpo y conciencia, conciencia y mente, no es dolor sino despertar de la pluralidad de la ilusión que es unidad, el ego, sea este todo uno que inevitablemente se reconstruye a partir del amor. (Josa, 2024)

En la obra maillardiana, la tristeza nunca es ajena a su sufrimiento, pero como el dolor ocurre siempre en singular. Hablamos aquí en cambio de la postergación de lo primario, de «la ausencia esencial: la plenitud del vacío, abolición de todas las

necesidades, olvido de todo requerimiento, sin nada que colmar, todas las vías abiertas: El mundo penetrando como sabia por las venas.» (*ibidem*) Pero la carne no se olvida, la materia no puede ser dejada de lado. Esta es una experiencia radical de la alteridad: se necesita caer en el olvido de uno mismo para convertirse en el otro, esto es lo que propicia un estado de conciencia extático. Por eso, como ya hemos visto, el éxtasis quiere decir salir uno de sí mismo. El ejercicio constante de olvidarse de sí mismo lleva a que el otro sea la clave para comprender qué es el amor. La voz poética lo sabe y por eso escribe: «la ausencia quiere ser colmada con todas las voces del bosque que gime su condición de carne, soy un árbol separado de su esencia, un árbol que añora el frescor del musgo en su tronco y el leve cosquilleo de las alimañas.» (*ibidem*)

Es decir, para sintetizar las ideas anteriores, «La experiencia de Eros como carencia advierte de los límites del yo, de las otras personas, de las cosas en general. Es el límite que separa mi lengua del gusto que anhela el que me enseña qué es un límite.» (Carson, 2020: 59) Por eso, ante la imposibilidad de mantener o de contener la carne entre las manos, se vuelve hacia los dioses, porque «el placer y el dolor se inscriben al mismo tiempo en el que ama, ya que el atractivo del objeto del amor deriva, en parte, en su carencia» (*ibidem*) y qué mejor proyección de carencia que la de un dios. Así:

es tiempo de bajar a la tierra a nuestros dioses. [...] Mis amores: mis dioses: mis ilusiones. He de tirar de la cuerda, he de bajarlos ante mí, de verlos en su cotidiana densidad, he de ver con qué trozos de metralla que llevo repartida por mi cuerpo he fabricado su rostro. A la medida de mis fuerzas, de mi capacidad de amar, a la medida de mi amor he fabricado al amante. Primero fue el amor, luego el objeto. Ahora, él se ha llevado mi fuerza, volcada toda en él, pues ella era puro vuelco, puro deseo de volcarse. Y yo, sombra apenas de mí misma, exhausta con mis últimas fuerzas digo: es tiempo de bajar a los dioses a la tierra, es tiempo de restaurar la paz: el equilibrio, porque el desequilibrio es dolor y ya no me es soportable. (Maillard, 2020: 155)

Si siente dolor es porque aún vive. La voz lírica de Chantal sabe que la «primacía háptica es la piedra fundamental de un cuerpo vivo.» (Maurette, 2017: 115) En una palabra, vivir es poder tocar y ser tocado. (Lucrecio, sf. 420) Lucrecio, en su Libro I de *De la naturaleza de las cosas*, explicaba esto, al aseverar que es el tacto, precisamente, es lo que define la noción de materia y de corporalidad. Frente a esto, «Impalpable, vacío», (Lucrecio, sf., 457), pero necesario pues sin él, explica, «De andar

entrechocándose unos y otros: / Imposible sería el movimiento, / Pues ningún cuerpo se separaría.» (*ibidem*, 461-463). Este vacío, este espacio necesario, que resulta ser el mismo del que Jabès ya hablaba a colación del espacio entre las palabras, es fruto de un dolor irresoluble que conduce, en última instancia, al blanco, que es un modo de mutismo. Más aún, si hablamos de dioses cuya cualidad primera, claro, es la falta de hapticidad. A los dioses no podemos tocarlos, lo mismo sucede con los muertos. Por eso, el amor, en su cualidad vital y no imaginativa, queda reservado sólo para los vivos. El material que nos compone no nos lo permite – tocarlos, amarlos sin tocar. Tagore lo advierte ya en su 279 al decir: «Tengan los muertos la inmortalidad de la fama, pero sea para los vivos el amor.» (1948: 109) o también «Mundo; guárdame en tu silencio, cuando yo me haya muerto, esta palabra: Amé.» (*ibidem*) Entonces, ¿es el dolor de lo imposible la única herramienta de la que disponemos para llegar al placer de tocar, en su sentido de palpar la presencia viva y vigente del otro? Escribe nuestra autora: «Lo imposible es lo que mantiene el pasado, lo hace repetirse en la ausencia, en la espera, en lo que siempre quedó inacabado. Puede que lo posible no valga la pena si es dolor, si es esfuerzo lo que nos lleva a lograrlo.» (Maillard, 2020: 34) No obstante, en el límite del desaliento, la voz lírica se refuta a sí misma: «Pero vale por el placer de las relaciones, vale porque el movimiento define la existencia y que la vida solo se entrega a quien la juega. El juego, no el esfuerzo, es lo que importa.» (*ibidem*). El juego, que caracteriza precisamente a Eros, acaba sacando la parte más real del que ama. Su rol como ganador o perdedor sea cual sea su desenlace, acaba dejándonos ver con «claridad un yo que nunca habíamos conocido antes y que ahora nos da la impresión de ser el verdadero.» (Carson, 2020: 67)

5.4 LA CONQUISTA DE LA SOLEDAD

No es nueva la intención de conquista de la soledad. Ya Schopenhauer describía en su *El arte de vivir bien* (1973) la necesidad de aprehender a dominar la propia soledad antes de ingresar en el mundo de la sociabilidad. Como él, también Nietzsche reconocía que la vida humana está plagada de dolores espirituales y físicos que no dejan de encontrarse con la soledad. Lo que ninguno de los dos estudia en estos análisis de la existencia humana es cómo conquistar la soledad una vez nos ha poblado «aquel hueco del yo que siempre, siempre es una ausencia.» (Maillard, 2020: 274) Qué hacer cuando «el yo es una ausencia. Cuanto más cerca estamos de él más se ensancha la ausencia.» (*ibidem*) Porque el *yo* se piensa desde el hambre de absoluto y se busca como certeza,

pero debe aprenderse como ilusorio. Llegar a la paz de la existencia de la ilusoria identidad es el dolor, en sí, del aprendizaje y de la vida, hasta llegar a la consciencia de lo ilusorio del dolor en sí también. La voz poética de Chantal advierte de que «vienen aquí muchos, como vinimos nosotros, cargados con su yo, con toda su ausencia auestas. Se confunden con ella, con la ausencia. Son huecos andantes, huecos hambrientos, y todo lo engullen, lo que se llevan, lo que coleccionan, todo se anonada en el hueco, ensanchándolo.» (*ibidem*) El camino, para el filósofo alemán, de salida de esa angustia existencial no sería otro que la afirmación del valor de la vida, con sus sufrimientos y dolores, pero aceptándolos. Poner en estima la vida, conscientes, sin embargo, de que su costo depende, a todas luces, del contenido que posea esta. En el caso de nuestra voz lírica, «Quien mira dentro con el fin de encontrarse hallará el hueco. Engaños de los falsos místicos, los repetidores de fórmulas. Estamos donde nos proyectamos. Fuera. El error fue establecerse dentro.» (*ibidem*) Pero ¿lo fue? «O tal vez no fuese un error. Vine aquí con mi hueco. Vine montada en mi ausencia. De repente el vehículo desapareció.» (*ibidem*) Muy al contrario, para Heidegger, la soledad se convierte en el medio a través del que conquistar la existencia porque exige finalmente compañía y la unión con los demás. La soledad se da porque se distingue de los momentos de compañía. Ahora bien, para él, «la posibilidad de poder ser se agota en sí misma, por su propia finitud. Este es el aspecto substancialmente irreligioso, pues, la religión extiende este ámbito de poder ser hasta el infinito, es decir, hasta Dios.»²² (Parra Álvarez, 1995: 12) De ahí, que la voz poética de Chantal se halle, irremediabilmente, desamparada: «Me encuentro andando con las patas de los búfalos, con la única pierna del tullido, con las tres patas del perro y con su sarna, y algo realiza por mí las funciones del cuerpo, sin mí.» (*ibidem*). No obstante:

No hay tiempo para diletantismos. Es preciso observar la herida, ver cómo se ensancha debajo de los pliegues, oculta tras la risa, las palabras que trazan los puentes hacia la nada, ver cómo se detiene la sangre mientras hablas y te ocupas de cosas cotidianas, y cómo se cuaja, luego, ennegrecida, sobre los mismos bordes, esos que tú creías costura y cicatriz por no mirar bastante, por no mirar allí la soledad del día – pues de noche es costumbre estar sola. (*ibidem*, 179)

²² «Sin embargo, nuestro filósofo cree que en el amor se pueden rebasar las posibilidades existenciales. Por el amor, incorporamos nuestras posibilidades a las ajenas. Y ello amplía, cósmicamente, esas posibilidades del hombre, que llegan hasta donde llega su capacidad en entregarse, por amor a los demás.» (Parra Álvarez, 1995: 12)

Los conceptos metafísicos que otras veces han sido utilizados para rellenar esa *nada* y convertirla en algo de lo que hacer sustancia, acopio de nosotros mismos, versión mejor o más experiencial, no sirven ahora, quedan obsoletos, inútiles ante la certeza de que solo en el cuerpo acontecemos. A tal efecto, «La existencia no desborda, no tenía razón Sartre, no: lo que desborda es la nada,», explica, «esa nada que es puro hueco, deseo de ser llenado, agujero negro que quiere atraer sin poseer la ciencia o el arte de la seducción, un agujero negro ingenuo, inmaduro, que solo logra atraer la chatarra, la basura espacial que habrá de vomitar.» (*ibidem*) Y este agujero que quiere ser llenado es el de la búsqueda de un amor que complete o que llene esa oquedad que atraviesa. Aristófanes en el *Banquete* de Platón, de hecho, representaba a los seres humanos como organismos duales, perfectos y esféricos. Su felicidad les volvió ambiciosos y así, decidiendo rodar hacia lo alto del Olimpo, fueron castigados por Zeus, Dios de dioses, que los partió a todos en dos. El resultado: andar mutilados en busca permanente de la mitad perdida. (Carson, 2020: 62) ¿No será entonces la soledad la consciencia antiquísima de esa presencia que hubo una vez en nosotros y ya no está?, ¿No será esta la alarma consciente que pretende recordar la latencia de un castigo divino y permanente?, ¿cómo no andar vagando como a tientas?

La única solución que queda ante el *thanatos* a la que el *yo*, ser amante y solitario, dependiente y doliente, puede agarrarse, es rezar — a sí misma, porque a sus dioses ya los ha decapitado. Por consiguiente, «Plegaria a mí misma: que mi deseo no se vuelva doloroso. Que permanezca siendo la expresión de la pura voluntad proyectada para su crecimiento y su firmeza. Que yo exista siempre un poco menos que mi voluntad, menos intensamente.» (Maillard, 2020: 65) El amor, en todo caso, bien lo sabe, es cuestión de voluntad, la de dos amantes. Su ruego continúa: «Que no logre tejerse el velo. Amor es el vuelco que equilibra la espera²³, la legítima espera, con el don de sí, con la ofrenda. [...] Apacigua el temblor del deseo para convertirlo en amor: respeto por el tiempo en que otro ser se está haciendo.» (*ibidem*) y, a continuación, añade: «No es el cuerpo lo que tiene tendencia a repetirse, sino la mente, la mente imprime sus miedos en la carne» (*ibidem*).

²³ Sobre la espera véase el fragmento 129 dedicado a la soledad donde afirma: «sobre el dolor, sobre la ausencia extendiendo el velo de la espera. [...]va transcurriendo a plazos mi vida, y es curioso pensar que lo que quedará de ella, si algo ha de quedar, será este tejido de entretiempos, la mediación sonora, las hebras que voy hilando con tinta sobre un papel reciclado, y nunca el cumplimiento de los plazos, esos huecos en el tiempo, los intensos lugares del vértigo que son, en realidad, la razón de una vida. No hay testimonio del vértigo, de la íntima unidad no puede dar constancia quien la vive.» (Maillard, 2020: 89)

Porque yo «siempre quise tocar el alma de aquellos a quienes amaba, y la carne me parecía el camino más directo.» (*ibidem*, 97) Eros, irremediamente Eros, da cuenta de lo que media entre los amantes, que no es solo carne. Disolver la frontera entre uno y otro es el ejercicio por batir entre quienes se aman. «Sin embargo, lo único que pude alcanzar es el punto donde convergen el dolor y la dicha, ese punto, esa cumbre desde donde es tan fácil desear anonadarse, disolverse en el puro estallido, evaporarse como el agua o solidificarse por siempre como la lava.» (*ibidem*) Dolor y placer se desinhiben al mismo tiempo en el sujeto poético, de ahí que su camino sea un intento constante por recuperar siempre la ruta de vuelta hacia ese sentimiento bipartito, cuyo resultado la mayoría de las veces es infructuoso, pero que en última instancia deviene en el auto conocimiento de una misma, o mejor, en el conocimiento interior y personal de esa soledad que va persiguiéndola a lo largo de toda la obra: «Los cuerpos se convierten en mamparas contra las que me lanzo con las palmas de mis manos abiertas, golpeando una y otra vez, como queriendo vender materia para fundirme con ella [...] reconocer [...] el origen de mi soledad, de mi lamento, el principio del deseo de ser por separado.» (*ibidem*) Y ese origen, la procedencia de su soledad, parece encontrarse no solo en el lenguaje que la nutre y recorre como un tejido vivo, parte de su piel, cuerpo que hace cuerpo y que va perdiendo capas según se escribe; sino también en la tierra. El *yo*, animal telúrico, cuerpo que habla, no se sabe si es completamente humano, pero se sitúa junto a los dioses en tanto la naturaleza le devuelve, refuerza y conexiona a lo vivo. Por eso, «Mi palabra es amor, tan intenso como doloroso, doloroso amor que no cabe en sí, que es agua y fuego, y mi pecho un volcán cansado de escupir su lava sobre laderas quemadas, un volcán que va creciendo a medida que vomita» (*ibidem*, 143) Repárese en que se elige deliberadamente todo aquello que es sólido. Lo líquido y lo gaseoso no interesa porque no puede tocarse, no puede contenerse entre las manos y esta poética, ya lo hemos dicho, es sobre a todo, material: «yo soy tierra y acepto el abrazo del fuego que arrasa las laderas, aunque en mis venas se seque la sangre y se me agrieta la piel. El desierto es el precio de tanto ardor. Las criaturas que lo habitan ya me conocen y ensayan sus primeros pasos en mis fronteras.» (*ibidem*)

La imposibilidad de liberarse de esta soledad que la atora desde la conciencia queda manifiesta no sólo a través del lenguaje sino en la propia experiencia corporal. La soledad pasa a identificarla. Soledad es un nombre. La tristeza con la que iniciaba este capítulo se convierte en un vacío existencial que nutre las expresiones de sus propias vivencias hasta permearlas de un velo fúnebre que no encuentra la manera de levantarse.

Por eso, «Ningún sentimiento perdura en mí. Tan solo la sensación de un hueco. Una ausencia como agua negra a la que mi asombro y en la que veo reflejado lo que soy: mi propia ausencia, mi vacío.» (Maillard, 2020: 273) Del inicio al final se sucede un proceso de simbiosis con la ausencia hasta coparla por completo. ¿Quién hay en quien escribe?, ¿quién es la voz que recorre estos diarios? «Esta es la escritura de un muerto lúcido. Un muerto que contempla con cierta nostalgia la vida que le ha abandonado.» (*ibidem*) Pero ¿acaso esta disolución llega a darse?, ¿verdaderamente ha sido abandonado? Esta polifonía de voces que ya adelantábamos al principio disiente. Nos dice «no hay yo» (2020: 253), pero también «yo soy la que juega y el juego mismo.» (*ibidem*, 278)

6. LA IDENTIDAD O EL *EGO*.

Vuelvo a mí. Cada vez que abro el cuaderno de notas, vuelvo a mí. Vuelvo a mí en la escritura, o antes aún, en la tensión que dispone a la escritura. ¿Qué soy, quién soy antes y después del cuaderno²⁴? ¿Qué soy, dónde estoy cuando no me escribo? Puede decirse que el cuaderno me está creando, está haciendo de aquel mí disperso el yo que se interroga acerca de sí mismo. (*ibidem*, 56)

¿Quién es quién escribe? Puede que, para contestar esta pregunta, sea más sencillo empezar por quién no se es. Como Úrsula K Le Guin ya explicaba, en su ensayo *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* (2018) en cuanto a la narrativa, «he de ser consciente de que *soy* mis personajes, pero ellos *no son* yo. [...] Son encarnaciones de mi experiencia y de imaginación que participan de una vida imaginada que no es mi vida, aunque mi vida sirva para iluminarla.» (K. Le Guin, 2018: 314) Entonces, ¿cuánto de real hay en el diario? El compromiso de *La arena entre los dedos* es especialmente evidente a partir de *Diarios indios* y *Husos. Notas al margen*. En ellos se suceden testimonios a veces imaginativos de la autora sobre sus propias sensaciones y la mezcla de estas con recopilaciones de sucesos desgarradores: el apuñalamiento de un joven en una esquina (2020: 237), la pobreza de Bangalore que obliga a los niños a golpearse el vientre para que los hombres ricos se avergüencen (*ibidem*, 239), la violación de una niña inglesa y el asesinato de su acompañante (*ibidem*, 243), la miseria y la falta

²⁴ Para Úrsula K. Le Guin con la escritura «me sumo en una especie de trance que no es agradable ni ninguna otra cosa. No tiene atributos. Es una inconsciencia del ego. Al escribir soy inconsciente de mi propia existencia o de cualquier existencia salvo en las palabras que suenan y forman ritmos y se conectan y forman sintaxis y la historia que ocurre.» (2018, 378) Entonces, «¿Quién soy yo? ¿Dónde está el yo cuando escribo? Yendo en pos del ritmo. Las palabras. Ellas son las que tienen el control.» (*ibidem*)

de compasión (*ibidem*, 244), entre otros. Sin embargo, no hablaremos de literatura comprometida porque hoy nos queda claro que toda literatura es literatura comprometida, «en el sentido de que sus estrategias y operaciones conforman o confrontan el mundo en el que esta se produce, y que, lejos de ser una vocación solitaria, la escritura es un trabajo entre muchos con el bien común que es el lenguaje.» (Rivera Garza, 2022: 187) Por este motivo, «resulta difícil aceptar sin chistar el carácter supuestamente no mediado del testimonio.» (*ibidem*) Lo mismo ocurre con los sujetos líricos de este diario²⁵.

Saben ellos que uno se forma en el límite de la pregunta y por eso el *yo* se interroga constantemente: ¿quién soy? Ambos diarios (*Filosofía en los días críticos* y *Diarios Indios*) están atravesados por respuestas múltiples o, más bien, por intentos de buscar una respuesta que no parece llegar a resultar satisfactoria. Para la autora estadounidense ya citada, «la verdad en el arte no es imitación, sino una reencarnación. En una historia verdadera o unas memorias debe seleccionarse, ordenarse y moldearse la materia en bruto de la experiencia para realzar su valor.» (*ibidem*, 357) Con este fin, se entiende que el sujeto poético haga compendio de sí misma y diga así «yo soy en lo que veo [...] yo soy esa distancia [...] yo soy lo que llega de ti [...] yo soy un punto en fuga» (Maillard, 2020: 112) Porque «nuestros sentidos identifican la línea limítrofe entre el yo y el mundo, nuestro contacto con el mundo tiene lugar a través de la piel mediante las partes especializadas de nuestra membrana envolvente.» (Pallasmaa, 2012: 111) De ahí que la búsqueda de la identidad pase necesaria y primeramente por el deseo, por el cuerpo del otro porque «todos los sentidos, incluida la vista, son extensiones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar, y de este modo están relacionados con el tacto.» (*ibidem*)

Por eso, cuando hablemos de *yo*, cuando hablamos de autoconocimiento, hablaremos necesariamente del cuerpo, porque la actividad física, ese contacto, certifica la vida humana. En este sentido, la realidad se crea porque existe un cuerpo que arraigue en ella. Entonces, la voz lírica de Chantal Maillard continúa: «Yo soy mis experiencias. Yo soy mis percepciones, yo soy el mundo que voy creando. [...] Fuera de mi percepción no hay mundo. No hay yo.» (Maillard, 2020: 147) La necesidad de situarse en un lugar

²⁵ «Cabe recordar que, según apuntan las teorías deconstructivistas del yo autobiográfico, en los últimos siglos en Occidente las escrituras del yo han permitido plantear el problema de la identidad como construcción textual antes que como realidad preexistente en relación especular con el texto (Pozuelo Yvancos, 2006: 31). Es este el caso de *Filosofía en los días críticos*, donde el yo se convierte precisamente en uno de los temas principales de reflexión.» (Crespo, 2019: 121)

distinto no significa olvidar que sólo a través del *yo* se da el medio también, es decir, si se mira desde un lugar es porque no se pierde la consciencia espacial: estamos en ese lugar y desde ahí elegimos cómo mirar. «La relación con el objeto, con el otro, con el mundo, se realiza a través de un instrumento, ya se trate de la mano, del sexo, pero también de un instrumento que se agrega o que reemplaza al cuerpo: el lenguaje o un tercero mediador.» (Irigaray, 1998: 29) No obstante, el lenguaje, al que como ya hemos ido viendo a lo largo de estos textos, se le da primacía, sirve solamente para comunicarnos en superficie, en los niveles de consciencia más profunda esta forma de hablar ya no funciona. (Maillard, 2024) De ahí que la poeta asegure: «mi vida es la historia de los lugares que me habitaron al tiempo que yo me hacía en ellos el hueco que toda existencia requiere.» (Maillard, 2020: 50) y así se excuse «describir aquella geografía tal vez me llevaría el tiempo de vida que me queda. Si no lo hago, probablemente sea porque esté demasiado ocupada en sumergirme en las cosas que ahora me rodean y en elaborar con ellas la instalación temporal de mi persona.» (*ibidem*) Porque *ser o no ser* deja de ser la cuestión. Ahora, más bien, la pregunta es: ¿cómo traspasar la superficie?

6.1 EL SILENCIO SONORO

Al principio de este ensayo comentábamos la aparente búsqueda de un silencio que no llega a darse porque la voz lírica no deja de decirse, no quiere dejar de decirse. Callar a *la habladora* (Maillard, 2024) es el medio a través del que llegar a esa profundidad de uno mismo y para ello resulta vital intentar averiguar qué es la propia mente. De ahí que las interrogaciones, retóricas o no, sean la forma en la que se articula esta poética de incertidumbre. Esta es su etopolítica, su manera de callar al hablador distanciándose de uno mismo y descreyendo toda forma anteriormente dada. Pero ¿significa esto que el lenguaje tiene conciencia propia? ¿quién es la conciencia que escribe? ¿está el texto vivo?²⁶ Mark Johnson en su libro *El cuerpo en la mente* «subraya particularmente la dimensión dinámica de nuestra experiencia y su relación con las estructuras cognitivas» (Gamoneda, 2020: 18) y para ello «propone los llamados esquemas de imágenes kinestésicas, que se originan en la experiencia corporal y que

²⁶ «El yo no estaba antes: está aconteciendo y formándose en el proceso de la escritura. En el momento en que el sujeto no es una categoría hecha, previa al acto de escribir, sino que, al contrario, su identidad está diluida, en un continuo proceso de gestación que no terminará por concluirse, la escritura deja de entenderse como mimesis y pasa a concebirse como un espacio para la *poiesis*, la creación de la propia identidad.» (Crespo, 2019: 121)

pueden ser utilizados metafóricamente como patrones cognitivos sobre el mundo.» (*ibidem*) Estos esquemas se fundamentan sobre interacciones sensomotoras con el entorno y nos legan una serie de preconceptos que, metafóricamente, trasladan la vivencia corporal a los procesos cognitivos. «De ahí que Johnson entienda el significado lingüístico como coagulación de una actividad cognitiva preconceptual y subsimbólica cuyo último operador es el cuerpo.» (*ibidem*, 19) El cuerpo como medio a partir del que. En este sentido, se entiende que la poesía moderna privilegie «en su lenguaje la carga de procesos preconceptuales procedentes del cuerpo.» y ensaye «modos provisionales de significación procedentes de una enunciación corporeizada.» (*ibidem*, 20) Poesía y cuerpo se convierten así en un binomio, pero «el poeta no se ajusta exclusivamente a la comunicación mediada por el lenguaje» porque «la poesía no relata la vida, sino que la expresa imprimiéndola en el lenguaje.» (*ibidem*, 24) De ahí que cuestiones como «¿Quién leerá lo que escribo? ¿Escribo lo que escribo para que alguien lo lea? ¿Lo escribiría para mí sola, a solas? No suelo hacer nada para mí. Pero ahora sí.» (Maillard, 2020: 307) se resuelvan con un egoísmo prodigioso. No obstante, «¿no será impostada, mi voz, en cualquiera de los lenguajes que hable a partir de ahora? Mejor pedidme silencio. Lleva lo poco que puede ser enseñado.» (*ibidem*, 327)

Su modo de hablar se endurece cuando se pasa del lenguaje a la necesidad y su voz poética es consciente: «Estoy volviéndome muy crítica, lo sé. También confío en que intuyas lo que quiero decir. Sé que lo haces. Hay más de mí en otra parte ya que aquí.» (*ibidem*, 321) ¿Entonces dónde? En el cuerpo. El cuerpo que va perdiendo y reponiendo. Así, continúa: «No sé si estás dispuesto a vivir con eso. No sé aún cuánto habrá de desaparecer, cuánto deberé seguir peregrinando, en qué sutil equilibrio de distancias he de llevarme a mí misma. Quiero que lo entiendas, que me ayudes, si quieres, en ello. Y no sólo por mí.» (*ibidem*) Pero, cuidado, porque no es el lenguaje el que elige, sino la voz poética. A la autonomía se le pone un límite. Porque «las circunstancias son el sujeto activo, tú el pasivo. Hasta que de repente te das cuenta de que no es así, de que tú eres quien hace tus circunstancias, de que tú buscas, eliges, cambias, propicias, fabricas lo que te ocurre.» (Maillard, 2020: 193) Las palabras se eligen. Y elegir es descartar. Se descartan experiencias que nutren la escritura. Por consiguiente, la poesía tiene que ver con lo real, por eso se elige el diario. «Y si la poesía tiene que ver con lo real, es porque es experiencia de esa vida impresa en el lenguaje. Es la experiencia de un lenguaje emergiendo desde un cuerpo, desde la materia emocionada y pensativa de lo viviente.»

(Gamoneda, 2020: 33) Porque «tú haces tu destino, con conciencia o sin ella. Y cuando descubres esto, la libertad aflora y es la aurora a medianoche.» (Maillard, 2020: 193)

Quizá consciente de ello, precisamente, busque resalir, encontrar otro modo, otro camino. Sus imágenes colindan a veces con lo onírico. Pero «en los sueños empieza la responsabilidad, dijo el poeta. En los sueños, en la imaginación, empezamos a ser el otro. Soy tú. Caen las barreras.» (K Le Guin, 2018: 371) Sin embargo, ¿lo somos? Para la voz lírica de Chantal «La palabra amor, cuando la emplea, es su manera de decir yo» (Maillard, 2020: 193) porque «Su amor, su odio, no son sino dos formas de sentirse a sí misma.» (*ibidem*) De esta forma cuando hablamos de otro, cuando hablamos de un tú, seguimos hablando de uno, la voz lírica, ya lo vimos, usa la alteridad como una excusa para seguir indagando en sí pues «los juegos de poder – y los juegos amorosos lo son – son la manera en que delegamos en otro la responsabilidad de ser lo que queremos ser.» (*ibidem*) Por eso, «se considera el cuerpo como un medio de identidad y presentación del yo, al tiempo que un instrumento atractivo social y sexual.» (Pallasmaa, 2012: 131)

6.2 LA DESREALIZACIÓN HÁPTICA DEL YO

Cuerpo, piel y *yo* conforman una triada que no debería desligarse, del mismo modo que el *yo* de Chantal Maillard se vincula al pronombre *mí* y al nombre de la diosa Kali, nunca termina de desprenderse de esa primera persona del singular, ese narrador que es herido a veces: «Otra particularidad del tedio es que utilizas la segunda persona del singular. Porque te has desprendido del mí, demasiado insistente, y del yo, siempre cargado de voluntad. [...] Cuando dices digo, tiene un peso». (Maillard, 2020: 326) El infravalore y la desatención que ha sufrido el cuerpo al ser atendido solo como lugar psicológico y físico, en la cultura occidental, no ha permitido la comprensión holística de la experiencia humana, o, mejor, de la condición humana. Como bien sintetizaba el filósofo alemán Johann Gottfried Herder, la exclamación para acercarnos a esta poética es, en una palabra: «¡Siento! ¡Soy!» (Herder en Pallasmaa, 2012: 43) Entonces, recuperamos: quién es el *yo* o, mejor, qué siente el *yo* para querer salir de sí mismo. Y la respuesta: deseo. No por el amado, sino por la vida. No es una conciencia extática, sino que habiendo salido de sí misma, la identidad busca el camino de vuelta: «Una doble intención me anima: quiero volver a mí, en mí, y quiero estar contigo. En mi deseo de ti, en el amor contigo, mi cuerpo está animado de querer ser contigo o a ti, y conmigo o a

mí, y quiere también la existencia de un entre-nosotros. Quiere amar y ser amado, salir de sí y entrar en sí.» (Irigaray, 1998: 40) Ahora bien, la vuelta a una misma, esa vuelta al origen no es menos importante. La voz poética afirma: «Soy doble como el principio del mundo.» (Maillard, 2020: 66) Porque «Quiero ir hacia ti y experimentar el retorno a mí. Busco una alianza compleja entre mi interioridad y la de un tu insustituible a mí, para siempre fuera de mí, pero gracias al cual mi interioridad existe.» (Irigaray, 1998: 40) Y ese fuera de mí, es el entorno, pero también el cuerpo:

cada veintiocho días me siento, cielo abajo, piernas adentro, tan habitada, tan ocupada por ese ser que siento tan otra y es, no obstante, la que más me frecuenta, la que dicta mis pasos en orden al sentir, la que dirige mi voluntad más imperiosa, más necesitada, más desesperadamente codiciosa en la ternura, la que me invitas eres a otra que me tiene cada vez más emboscada, en alerta siempre, roja alerta que deja, intenso, su rastro de materia sobre lo que voy siendo. (Maillard, 2020: 82)

Lo que voy siendo. Sabe ella que toda identidad es temporal, que pasa por la construcción y la deconstrucción²⁷ y si se pierde en el proceso «no es tanto a causa de una ambigüedad o de una equivocidad entre la materialidad del cuerpo y una conciencia más o menos despierta. La pérdida de mi camino no es el resultado de una confusión entre subjetividad y objetividad o “facticidad”, ni siquiera de una vacilación de identidad.» (Irigaray, 1998: 40) Entre el cuerpo que pierde y el que se va regenerando, entre el tú y el yo, entre dos, sean pronombres o partes, sino que «Sucede porque me pregunto cómo vivir una relación entre nosotros, entre dos sujetos hechos de cuerpo y de lenguaje, entre dos intenciones que constituyen una relación encarnada, actualizada por la carne y la palabra.» (*ibidem*) Y así, cuerpo a cuerpo, «tan habitada me siento que no sé si hablo desde dentro de la sangre en tumulto, ni quién observa a la otra, ni qué otra soy yo.» (Maillard, 2020: 82) Se trata de desrealizar el yo desidealizándolo.

²⁷ «El sujeto construye un mundo y, con él, se crea también a sí mismo: “No hay dentro. El dentro lo dicta el fuera y el fuera lo construyo con la ayuda de todos. Del mismo modo que en el límite de mi ceguera desconozco el mundo, también me desconozco” (Maillard, 2001: 178). El movimiento es bidireccional y por eso: “uno siempre habla y escribe desde sí” (Maillard, 2001: 249). Así, en la medida en que la realidad se descubre como artificio, la verdad deja de ser operativa, se convierte en una idea provisional, precaria: ya no es lo que media entre el sujeto y la realidad, sino que adquiere su validez entendida simplemente como la coherente relación entre las piezas que conforman un sistema. [...] El ejercicio de Filosofía en los días críticos consistirá precisamente en enseñar a ver dónde se han urdido los engaños al presentar la supuesta verdad de las cosas —especialmente en lo que atañe al sujeto, en torno al que se articula el género del diario— y en asumir la responsabilidad que conlleva saberse, desde el punto con-formador de red que cada sujeto ocupa, artífices de la realidad que habremos de habitar.» (Crespo, 2019: 122)

Esto, sin embargo, no significa que deje de lado la conciencia de género. El ser mujer se convoca como un modo de ver que personaliza toda su poética. No es de extrañar entonces que se pase de un «yo soy Siva» a un «yo soy Kali» porque «yo soy la que, más tarde, al despuntar el día, contemplará los despojos humeantes de aquel mundo que fue suyo y llorará despacio, a escondidas de sí misma.» (*ibidem*, 33) A fin de cuentas, la diosa Kali, perteneciente a la tradición hindú, es conocida como «la destructora, la oscura, la del collar de calaveras, la bebedora de sangre, la solitaria.» (*ibidem*) Una representación que se aproxima de manera evidente a la de la estirpe de Medea en occidente, esa figura de mujer terrible, que Chantal rescata desde sus poemarios (véase *Medea*, publicado por Tusquets Editores en 2020) y que resemantiza: se trata de transformar el matar a los hijos a través de la conciencia vertiginosa de ser demasiados, de ser plaga, de ser una responsabilidad porque todo ser que se hace es para la muerte – verá morir a los que ama y tendrá que saber que va a morir también. (Maillard, 2024) El yo poético de estos diarios sabe que pertenecemos a este ciclo porque ella es «la destructora, no la cólera de dios, no, sin cólera, sin rencor, sin venganza, sin justicia, soy la gran destructora cuya furia no se aplaca, mi mundo, el que yo he creado, desaparece entre las llamas que brotan de mis pies.» (Maillard, 2020: 33) Porque, como en su poemario, se aleja de la culpabilidad para poner en valor la dificultad de tomar una decisión de este tipo – la de ser consciente de la amarga condición de lo humano y tener que hacer algo para ponerle fin y recuperar el equilibrio. Por eso, «No es justicia, no es némesis, es la pura Soledad que se asume a sí misma y se quiere, es el respeto a la voluntad de ser una, una sola, de ser única» (*ibidem*)

La soledad, en mayúscula, pasa a ser la consecuencia que viene dada del desgarró, de esa capacidad de doblez que supone ser conscientes de que además de ser impotentes, también nosotros vamos a desaparecer. De aquí la primacía que se le otorga, además del cuerpo, a la memoria, algo que ya hemos venido viendo en fragmentos anteriores. Tal y como el filósofo Edward S. Casey explica: «no existe memoria sin la memoria del cuerpo [...] al afirmar esto no quiero decir que siempre que recordamos estamos en realidad involucrados directamente en la memoria del cuerpo [...] más bien me refiero a que no podríamos recordar [...] sin tener la capacidad de la memoria del cuerpo.» (Casey en Pallasmaa, 2012: 132) De ahí que «yo soy cada una de las células que me componen, mi memoria es la suya» porque «cada átomo de mi cuerpo se recuerda a sí mismo a pesar de que no era ni será nunca el mismo.» (Maillard, 2020: 195) pues «la memoria del cuerpo es [...] el centro natural de cualquier explicación sensible del recuerdo.» (Casey en

Pallasmaa, 2012: 132) En una palabra, la oposición ser vacío/ ser memoria le lleva de vuelta a la soledad extrema, a la violencia, y aunque de ella trata de resalir, pues dice bastarse, asistimos a su disolución²⁸: «Conmigo – conmi(e)go- auestas. Difícil convivencia. Hostigada, acosada por ese yo que viene del pasado. [...] Los demás hacen el yo, “me” hacen. [...] Nadie sabe sin mí [...] Yo soy la que dice más allá del mí [...] que no me avergüencen recluyéndome en el *mí*.» (Maillard, 2020: 284) Empero, «la memoria tiene otro aspecto, que los griegos califican de divino y que se proyecta a través del poeta como una luz arrojada sobre las cosas en la oscuridad.» (Carson, 2020: 53) Por eso es por lo que, al límite de ese abismo, vuelve al origen cosmológico y, de súbito, junto a las diosas, converge:

Durga y Kali frente a frente. Trayectorias que convergen. Líneas de energía. Líneas terribles, beneficiosas y maléficas a un tiempo. Durga la bella y Kali la terrible mirándose fijamente; madre e hija, ambas vestidas/tapadas con telas rojas. Cubierta su desnudez con el color de la sangre y la vergüenza de estos tiempos. Yo conozco su desnudez. Por primera vez me sitúo entre ambas. Arqueando los pies para evitar el contacto con la piedra helada del templo me apoyo en la montura de una de ellas y las contemplo una a una, una tras una. Son la misma. La Serena, la hermosa Durga, y la depredadora, la de la lengua azul oscura, son la misma, los dos aspectos de la misma fuerza. Dentro de mí, añado serenidad al combate. Añado construir a la destrucción. Añado círculos a las cenizas. Añado juego -juegos cósmico- a la nada. Ya nada puede vencerme. (Maillard, 2020: 278)

«El poeta no solo *usa* la memoria, la *encarna*.» (Carson, 2020: 55) De ahí que el doble juego que se sucede con la identidad pase, por tanto, por ese hacerse y deshacerse a uno mismo. La deconstrucción del *yo* será la primera de las dos maneras de indagar que analizaremos en la escritura de Chantal Maillard. Resulta curioso como en ese proceso de desarticulación o de formación de uno, el verbo *ser* se repite reiteradamente hasta el punto de hacernos dudar sobre la certeza de sus afirmaciones y, cuando se dice, aparece vinculado o, más bien, entrelazado a la soledad. Precisamente, sentencias como «Aquel al que asesinan podría ser yo, aquel que camina sobre las manos en el túnel, aquel que se ahoga en su vómito, aquel al que abandonan en la soledad del primer grito, podría ser yo, he sido yo, seré yo» (Maillard, 2020: 236) se entremezclan con otras como «mi escritura

²⁸ «Puede que alguna vez me dé cuenta de qué hago a quienes amo a mi medida, a la medida de mi amor. Cuando despierto el amor aún me late en la mano, como un corazón desentrañado, y la soledad es infinita.» (Maillard, 2020: 143)

es un no a la ausencia, es una pesar de ello, un acto de voluntad ante la nada. Todo lo que no soy pugna por ser [...] luchar contra la nada es luchar por ser lo que no soy, “modificar” el no, procurarle nuevos gritos al afonía.» (*ibidem*, 71) La discontinuidad de su lenguaje, de su manera de hablarse, es el fruto de ir viviendo con los huecos que otros nos han ido llegando. Estas ausencias, que por supuesto ya vimos fomentaban la sensación de soledad dentro de una misma, es evidente que erosionan y modifican las estructuras que conforman la personalidad y la esencia de uno hasta el punto de preguntarse, de interrogarse a sí misma si “yo” es un ente en el que tiene que caber: «No habrá castigo para aquel que cometa el crimen. Tampoco habrá recompensa para aquel que se ofrezca en sacrificio. Nada habrá después de mi muerte: después de mi muerte yo habré dejado de ser. Pero ¿he sido yo acaso alguna vez? ¿He sido “yo”?» (*ibidem*, 235)

6.3 EL REGRESO A LO TANGIBLE

Pareciera que definirse se trata más bien de sortear aquellas palabras que duelen, que han lacerado alguna vez o que fueron de otros antes que nuestras. ¿Cómo poseerse si todo lo que nos conforma ha sido heredado? «Y heme aquí distinguiendo mi ausencia de mí misma, como si al hacerlo estuviera tendiendo puentes.» (*ibidem*, 71) ¿Hacia dónde? Hacia una. Un camino de ida y vuelta al que acudir con melancolía, pero del que volver con resiliencia. Para pasar, para seguir pasando. Su voz lírica nos lo explica: «en la superficie de la superficie. Me deslizo. Deconstruyo. Deshago los nudos del tejido. La trama queda indemne. Soy Penélope de noche. Pero no para esperar, no. Para pasar. Para seguir pasando. Me perpetuo sin crearme, sin creer en mí. Soy mi sombra, la que pasa por encima de mí, la que roza todo, la que no deja huella.» (*ibidem*, 165) Así, sus diarios se abren

a modo de rastro de un viaje interior hacia la destrucción de un mundo y, al mismo tiempo, como condición de posibilidad para la transformación que este viaje conlleva, a sabiendas de que, como dice uno de sus textos: “De mí no quedará nada tras mi muerte. Cada una de mis partículas retornará a su elemento. Pero mi palabra ha trazado una estela, ha vibrado en doscientas cabezas y en doscientos tórax a la vez” (Maillard, 2001: 23). Todas las cosas conspiran para su desaparición, pero mientras no desaparecemos, aunque debemos saber que desapareceremos, como el mundo con que nos damos sentido, juguemos a tejer(nos) y destejer(nos), a conciencia. Atrevámonos a jugar sin perder de vista el juego. (Crespo, 2019: 125)

Por el contrario, y sin llegar a deshacerse por completo, la construcción del sujeto poético pasa necesariamente por tratar de «recuperar el viejo hábito del yo» (Maillard, 2020: 55) a modo de continuidad cuando la voz lírica quisiera «no volver a mí» (*ibidem*). Pero esta no es una forma de sustentar la consciencia de ser como ente propio e individual, porque «el yo no es ningún soporte, los pensamientos son lo que soportan al yo, lo llevan incluido. Bajo el flujo nada. Bajo el flujo, nadie.» (*ibidem*) ¿Pero se cree a sí misma? Dice su voz lírica, semejándose a la de Heráclito, que «somos agua, el universo es la mano por la que nos filtramos, una mano que es una imagen, un universo que es una idea, una imagen y una idea que también son agua y se filtra a través de sí misma y sigue su curso, sigue.» (*ibidem*) Sin embargo, incluso con conceptos abstractos regresa a lo tangible, aunque se escape entre los dedos. Justamente, como flujo y dadora de vida, elige un verbo transitivo para terminar. Sigue algo que no aparece, pero que consta como valencia, cuya latencia se intuye, aunque no sea palpable. Ese curso, que es complemento obligado, es también la hoja de ruta para una identidad que no conoce su fin o, mejor, que reniega de sus propios límites. Materia en expansión, dice ser «la que no imaginé que pudiera ser alguna vez» (*ibidem*, 91) y, mejor, se conmueve al constatar «que la existencia adquiere una levedad que nunca antes hubiera podido suponer que tuviera. [...] la vida traza su camino incluso en las entrañas secas. La roca emerge del mar y el mar la respeta amparando su austera soledad.» (*ibidem*) Del agua vuelve a la tierra, aunque no quiera, porque ancla en ella o porque pertenece a ella. Sabe su voz poética que si se siente es porque está sobre algo y esa tierra, que es roca, acaba mimetizándose en el ejercicio poético con una misma. Ambas dos, comparten soledad, ese vicio viejo al que acaba volviendo siempre, incluso cuando el poema empezara con un «me siento viva. Todo está bien.» (*ibidem*), pero no se queda en la tragedia. Hay un residuo de fuerza primordial, de resistencia o de intento de zafarse de ese hundimiento hacia no sabe dónde. Por eso, alivia se pregunta: «¿Quién puede dañarme robándome lo que tengo si solamente tengo mi propia voluntad y es amor y es en lo que soy? ¿Quién podrá quitarme lo que soy?» (*ibidem*, 163)

Porque pese a todo, pese a esa tristeza y ese detrimento por nombrarse, por categorizarse a sí misma o darse etiqueta, forma, pese a estar «Perdida. Sin soporte. Sin palabras. Sin.» (*ibidem*, 331) hay un vigor inexplicable que atomiza su consciencia de sus pensamientos más obtusos: «No obstante, insistiendo. El mí quiere decirse. Porque no ha

acabado» (*ibidem*). Y así, propia y rugiendo advierte: «ni matándome se apoderará a nadie de esta fuerza que sigue, libre, su trayectoria. Solo el amor, esa sutil condensación de lo eterno, es absolutamente libre.» (*ibidem*, 163) En última instancia, sabe que lo que motiva la identidad de uno es la distinción con el otro, y, así, una vez más, vuelve al *tú* que es espejo del *yo*, o mejor, que es el anhelo último del sujeto lírico pues «“yo” es mi deseo.» (*ibidem*, 32) La voz poética, en resumen, alude en alguna medida «al misterioso encuentro entre Yo y Tú que da origen al poema.» (Carson, 2020: 86) Porque como para Paul Celan, «el poema se dirige hacia “lo otro” y el poeta está empeñado en que ocurra ese encuentro. Describe el método del poeta [...] usando el término “atención” (*aufmerksamkeit*) y define la atención como “la plegaria natural del alma”.» (*ibidem*) porque «algo me dice que he muerto ya. Algo sobrevuela los cuerpos entrelazados. Algo dice mira y ve la mecánica del cuerpo, la del corazón, la del espíritu – sí, también la del espíritu-. Respondiendo a estímulos. Tres tipos de estímulos, un solo mecanismo.» (Maillard, 2020: 331) Porque esta tríada sintetiza los estados en los que es posible alcanzar dos cosas a un tiempo: identidad y deseo. Pues solo es «en ansia, la unidad ferozmente desolada. Hasta donde creen aprehenderse los cuerpos en el roce. Hasta donde creen comprenderse los espíritus en el roce. El corazón mediando, como corresponde al *eros*.» (*ibidem*)

No es esta una poesía encomiástica, porque no pone a prueba – y consigue – los límites de las posibilidades humanas, sino que, desde el caos, en su sentido etimológico de vacío, interior se vuelve hacia sí y hacia su realidad para encontrar y registrar lo que haya, sea dolor o deleite: «Algo dice mira y ve, y la tristeza inunda lo que queda del mí que se mueve sin agitarse o se agita aparte sin que le concierna.» (*ibidem*) ¿Pero sin que le concierna? «Algo dice mire y ve, sin que le concierna. Porque no he acabado. Porque sigo diciendo. Y asumo el papel del algo, me apropio su in-diferencia. Y, difiriéndome, soy, nuevamente, en algún huso.» (*ibidem*) Ese algo que ya veíamos que buscaba al principio de este punto, resultó ser alguien, que era una, que era ella, la voz poética, esa que aún busca caber en su *yo*.

7. CONCLUSIONES

Permanece - ¿permanecer? – la carne herida. Hay cicatriz. Y la mente - ¿la mente? – herida. ¿Herida? [...] - ¿Silencio? – No hay tampoco. Al menos mientras lo digo. Mientras se dice. Tampoco mientras se piensa la palabra. No lo hay. Hay hilo. Otro hilo. Sensación de que hay silencio, que no se dice, que nunca se dice silencio. La palabra silencio dentro. Dentro de uno. - ¿Uno? – (Maillard, 2020: 357-358)

Como ya hemos podido comprobar, en la obra literaria de Chantal Maillard la presencia de la soledad se halla no solo en la ausencia del silencio, ni en la búsqueda de unitiva del uno con el todo. La piel es cuerpo que se va haciendo según se escribe y que se tiene, se mantiene, en tanto puede tocarse. La poeta y filósofa sabe que hay más de una manera de decir. De este modo, esta poética de lo sólido expande sus límites a través de la carne y es a través de esta, o de la diferencia de la propia con la del otro, a través de la que encuentra su identidad porque «de la fusión entre lenguaje y vida se deriva otra de las características fundamentales de los diarios: la identificación entre cuerpo y escritura.» (Méndez, 2021: 16). Hay un reconocimiento constante y reiterado en que el acto de escribir es un acto corporal que puede reflejar y transformar la identidad del sujeto, es decir, la escritura se convierte no sólo en un medio de comunicación, sino una práctica espiritual y corporal que revela las profundidades de una misma y de su multiplicidad.

En los diarios «la intimidad se gesta en el tuétano de la experiencia cotidiana y emerge en la soledad de la habitación o de la casa. Una escritura enclaustrada que, sin embargo, quiere irse a algún otro lado.» (*ibidem*, 17) Nuestra escritora sabe que ya desde la literatura clásica india, especialmente en los textos sánscritos, la soledad es abordada desde una perspectiva esencial y filosófica, que autores contemporáneos a los que hemos citado, como Rabindranath Tagore, tratan en el contexto de la búsqueda de identidad y la modernidad. Heredera de estas tradiciones, en *Arena entre los dedos*, la soledad se presenta como una forma de transcendencia que aparece siempre en singular. Es más propio encontrarla enmascarada bajo el nombre de *ausencia*, quizá porque se aspire siempre secretamente a la unidad o porque como Santa Teresa sabe que «el yo es conciencia y espacio interior donde ocurre el encuentro con la verdad. [...] En su experiencia [...] el yo deja de ser estricto lugar interior, para hacerse lágrimas derramadas y herida sangrante.» (*ibidem*, 29) Por eso, su testimonio es espiritual y, a menudo, un estado en el que se puede alcanzar la comprensión profunda de sí misma y del universo,

un derrumbe de límites entre la identidad y la alteridad. Es por eso por lo que «El alma se busca a sí misma en la poesía, en la expresión poética. A través de la naturaleza enfurecida se buscaba a sí misma.» (Maria Zambrano 1949, 13-37) porque «Los abismos insondables», las «simas sin fin», las «tempestades fragorosas», eran sus propios abismos, sus propias tempestades, entenebrecidos por el abandono de la luz de la razón.» (*ibidem*)

Seguir diciéndose es una forma de conservar al *yo* que quizá su poética no está aún preparada para dejar ir del todo aún. Por eso, esta soledad espiritual es vista como una forma de alcanzar la paz interior y la iluminación, pero también como amplificador del sufrimiento porque «luego está el dolor. Y es el dolor de todos el que en mí se recibe. El dolor de todo rodando en mí por los siglos de los siglos. La redención es posible si un cuerpo asume lo que no es: el dolor de todos, la carne de todos abriéndose en la propia.» (Maillard, 2020: 337) No con nada elige a Kali como su igual. «Diosa Madre, Kali. Madre del Universo, Realidad Suprema.» (Peñas, 2021: 49) Esta experiencia inevitable se entremezcla con la mística para revelarnos su propia experiencia salvífica y a su protagonista: «Una de las diosas principales del hinduismo. Kali aparece por primera vez en el texto más antiguo de la tradición védica, *Rigveda* (mediados del segundo milenio a. C.), no como diosa, sino como una de las siete lenguas de Agní, el dios hinduista del fuego.» (*ibidem*) Dicen que hay quien «asegura que su nombre proviene de *Kal*, que significa “tiempo”. Sus tres ojos pueden simbolizar las tres *gunas* o cualidades de las que está compuesto el universo: bondad y pureza, pasión y acción e ignorancia e inercia.» (*ibidem*) Por eso, porque «en las diferentes culturas indígenas es frecuente encontrar atributos triples asociados a diosas, tienen que ver con la creación de la vida, la muerte cíclica y la regeneración.» (*ibidem*, 50), es que sabe que la soledad también puede ser un espacio de recuperación y resignificación del dolor pues «Kali danza. Danza con tal frenesí que sin querer comienza a destruir el mundo. [...] es la destrucción del amor. Su ferocidad. Su fuerza incontrolable [...] la noche eterna.» (*ibidem*, 51) Así, la capacidad del fuego como agente destructor y director de pasiones queda manifiesta a través de su presencia directa o no. Porque renacer, purificarse, limpiarse, acceder a la experiencia de la alteridad pasa necesariamente por el testimonio del vínculo de ella con el mundo. Símbolo de amor y de final, su palabra se atesora como la presencia de quien falta.

Porque, en última instancia, está escritura lucha por sobrevivir, por sostenerse, por soportarse, por seguir en pie, aunque lleve «el dolor cosido a los talones» (Maillard, 2020: 317), pues escribir es la manera que conoce, la única manera que conoce, de evadirlo,

ahogarlo, perderlo, aun cuando no, porque no siempre «acierto a diluir en la tiente el llanto». (*ibidem*) quizá, la escritura, esta manera de convocar a los dioses, sea el intento de alzarse contra el horror y el daño que sobrecogen y así, aunque sepa que no existe salvación posible, sigo tratando de convencerse en balbuceos de que tiene que haber alguien ahí, escuchando, leyendo, esperando. Quizá, en síntesis, su escritura sea un ejercicio de confianza, aunque no sepa por quién; quizá sea todo un no saber reiterado, que gira entre su biografía y su pensamiento a través de una estructura prodigiosa y poética que desconoce cómo ha llegado hasta ahí, pero que sigue tratando de buscar respuestas universales a las preguntas que la vida le plantea, o, en sus propias palabras, «soy solo un grano de arena en el desierto, un grano de arena creando una religión sin dioses, ni pagana ni sagrada, un grano de arena rodando entre las piedras, fuera del mismo desierto, fuera de su desierto, buscando el abrevadero para la sed de todos.» (*ibidem*, 321)

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE LA AUTORA

- Maillard, Chantal (1991) “Apuntes para una poética. - Para una poesía fenomenológica”. *Cuaderno dedicado a Chantal Maillard*. Centro cultural de la generación del 27. Ed. Oyarzábal, José; La Beira, Javier.
- Maillard, Chantal. [Centro Cultural La Malagueta]. (2021, 17 de octubre). *El sentido del dolor*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=x-QnU812emo&t=433s&ab_channel=CentroCulturalLaMalagueta
- Maillard, Chantal (2015) *La herida en la lengua*. Barcelona. TusQuets.
- Maillard, Chantal (2019) *Matar a Platón*. Barcelona. TusQuets.
- Maillard, Chantal (2009) *Hainuwelw y otros poemas*. Barcelona. TusQuets.
- Maillard, Chantal (2020) *La arena entre los dedos*. Diarios reunidos. Pre-Textos.
- Maillard, Chantal (2019) *Hilos*. Barcelona. TusQuets.
- Maillard, Chantal (2019) *¿Es posible un mundo sin violencia?* Vaso Roto Cardinales.
- Maillard, Chantal [Canal educativo de la Facultad de Filología UCM] (2024) *Día de la poesía 2024*. Paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=o1hQt8h9vI4&ab_channel=CanalEducativodelaFacultaddeFilolog%C3%ADaUCM

CUERPO DEL TEXTO

- Aguirre de Cárcer Girón, Nuño (2020) *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid] Recuperada de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/660332>
- Álvarez, Josefa (2016) *Chantal Maillard: la rebelión desde el dolor a través de la escritura*.
- Arnau, Juan (2012) *Cosmologías de India: védica, samkhya y budista*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

- Barreto, David (2013). *Insuficiencias líricas: Chantal Maillard y las formas prosaicas de habitar lo cotidiano*. Hispanófila 169, págs. 93-112. Recuperado de <https://doi.org/10.1353/hsf.2013.0049>.
- Bernardo Méndez, Sofia (2023) *Cuerpo y palabra: una aproximación a Incendio Mineral de María Ángeles Pérez López*. [Trabajo de Fin de Grado] Repositorio GREDOS. Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10366/155655>
- Borra, Arturo (2015) *Poesía en exilio en los límites de comunicación*. [Tesis de doctorado, Universidad de Valencia] Recuperado de <https://rodrigo.uv.es/handle/10550/47054>
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2021) *Los cuerpos que nos miran desde lejos. Figuras del otro y técnica del observador en “La herida en la lengua”, de Chantal Maillard*. Revista Signa, n 30, págs. 255-270.
- Carson, Anne (2016) *Autobiografía de rojo*. Pretextos.
- Carson, Anne (2020) *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceo con Paul Celan*. Vaso Roto Editorial.
- Carson, Anne (2020) *Eros dulce y amargo*. Trad. Inmaculada Concepción Pérez. Lumen.
- Carson, Anne (2014) *Decreación*. Poesía, ensayos, ópera. Vaso Roto Ediciones.
- Cartwright, Mark (2013) *Kali*. World History Encyclopedia. Trad. Cardonazo, Agustina. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-12044/kali/>
- Cause, Jean-Daniel (2015) *El cuerpo y la experiencia mística. Análisis a la luz de Jacques Lacan y de Michel de Certeau*. La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales. Nº 17 vol. 1, págs. 139-146. Recuperado de <https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/22535/402-Texto%20del%20artículo-731-1-10-20210510.pdf?sequence=2>
- Corominas, Joan (1961) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos.
- Crespo Campos, Marta (2019) *El peso de una palabra: aproximación a la escritura diarística en “Filosofía en los días críticos” de Chantal Maillard*, Cartaphilus.

- Revista de investigación y crítica estética vol. 17 págs. 118-125 Recuperado de <http://hdl.handle.net/10201/89125>
- Crespo Campos, Marta (2019) *El peso de una palabra: aproximación a la escritura diarística en “Filosofía en los días críticos” de Chantal Maillard*, Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética vol. 17 págs. 118-125 Recuperado de <http://hdl.handle.net/10201/89125>
- Foucault, Michel (1970) *El orden del discurso*. Austral.
- Gamoneda, Amelia (2020) *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Abada ediciones.
- Gómez García, Sergio (2015) Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor. *Thémata*. Vol. 45, págs. 169-190. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11441/18524>
- Gonzalez Jimenez-Peña, Alejandro (2017) La muerte como desaparecer del yo en la obra de Chantal Maillard. *Claridades: revista de filosofía*, Vol. 9, Nº. 1, págs. 159-178
- Hidalgo Rodríguez, Ana (2016) *Ética, estética y hermenéutica en la obra de Chantal Maillard*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada] Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/44031>
- Hidalgo Rodríguez, Ana. (2015) *El lenguaje del espacio: Chantal Maillard y el giro performativo*. LETRAL, número 15, pp. 62-75. [<http://hdl.handle.net/10481/59019>]
- Irigaray, Luce (1998) *Ser dos*. Paidós. Género y cultura.
- Jabés, Edmond (2000) *Del desierto al libro. Entrevistas con Marcel Cohen*. Mínima Trotta.
- Josa, Lola (2023) *Cántico espiritual: Nueva edición de Lola Josa a la luz de la mística hebrea*. Editorial Lumen.
- Josa, Lola (2023) *Lecturas de poesía áurea*, apuntes de la semana 6. [apuntes clase]
- Josa, Lola (2024) *La noche y la unión mística de San Juan de la Cruz en Tomás Luis de Victoria y Francisco de Zurbarán*. Homenaje a José Corredor Mateos. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

- Juarroz, Roberto (2013) *Poesía Vertical*. N°15 Bariloche. Ediciones Desmesura
 Recuperado de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://edicionesdesmesura.com/wp-content/uploads/2020/06/N%C2%BA15-Roberto-Juarroz-Roberto-Duarte.pdf
- Jurado Pérez, Francisco José (2017) “El viaje más allá del territorio tangible: los Diarios indios de Chantal Maillard.” *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Aleph. Biblioteca Nueva, págs. 516-525.
- K. Le Guin, Úrsula (2018) *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura y la imaginación*. Círculo de Tiza.
- Lawrence, D. H (2017) *El amor es la felicidad del mundo*. Siruela.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1989) *Aforismos*, Juan Villoro (trad. y ed.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Lucrecio (sf.) Libro I. *De la naturaleza de las cosas*. Biblioteca Virtual Cervantes. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-naturaleza-de-las-cosas-poema-en-seis-cantos--0/html/ff0be64e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_10
- Márquez Díaz, Yemi Yadira (2017) Acercamiento a Filosofía en los días críticos. Lectura de Maillard desde el “adentro” hacia el “fuera”. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, N°. 19, págs. 341-344.
- Martinez García, Miguel Ángel (2017) *Chantal Maillard. Una experiencia común del vacío*. Kamchatka. Revista de análisis cultural.
- Martínez García, Miguel Ángel (2017) *Chantal Maillard. Una experiencia común del vacío / Chantal Maillard. A common experience of emptiness*. Kamchatka Revista de análisis cultural UV. Num 10. Recuperado de <https://doi.org/10.7203/KAM.10.10839>
- Martorell Fernández, Concha (2020) *Amor y mística en la razón poética de María Zambrano*. Cuadernos Salmantinos.
- Maurette, Pablo (2017) *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Mardulce Editorial.

- Mèlich, Joan-Carles (2010) *Ética de la compasión*. Herder Editorial.
- Mèlich, Joan-Carles (2010) *El otro de sí mismo. Por una ética desde el cuerpo*. Editorial UOC.
- Mèlich, Joan-Carles (2019) *La sabiduría de lo incierto. Lectura y condición humana*. TusQuets Editores.
- Mèlich, Joan-Carles (2021) *La fragilidad del mundo. Ensayo sobre un tiempo precario*. TusQuets Editores.
- Mèlich, Joan-Carles (2022) *La experiencia de la pérdida*. Fragmenta Editorial.
- Mèlich, Joan-Carles (2023) *La condición vulnerable*. Fragmenta Editorial.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de cultura económica de Argentina. *inos de Filosofía*, Vol. 47, págs. 503-521.
- Nieto Alarcón, Lola (2013) Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, págs. 373-396.
- Nieto Alarcón, Lola (2015) En la trama del lenguaje. Desdoblamiento y repetición en la escritura de Chantal Maillard. [Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona]. Recuperada de <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101927>
- Lozano Marín, Laura (2020) La presencia de la lengua francesa y las producciones culturales francófonas en la creación literaria de Chantal Maillard. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, N°35(1), págs. 25-34.
- Parra Álvarez, Claudio (1995) *Análisis existencial de la soledad humana*. Horizontes Educativos, Vol. 1, N° 1, págs. 7-24.
- Peñas, Esther (2021) “Kali, la diosa que danza”, *De la stirpe de las Amazonas*. Wunder Kammer, págs. 47-53.
- Phillips, Adam (1993) “Plotting for Kisses”, *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*, Harvard University Press, págs 93-100. Recuperado de <https://goo.su/cV42v>

- Olalla-Ramírez, Irene Beatriz (2021) Autoficción e identidades híbridas en Bélgica de Chantal Maillard y Ni d'Ève ni d'Adam de Amélie Nothomb. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, N.º. 20, págs. 403-430.
- Rabindranath, Tagore (1948) *Chitra. Pájaros perdidos*. Editorial Losada SA.
- Real Academia Española (sf) *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Ricoeur, Paul (2010) *La memoria, la historia y el olvido*. Editorial Trotta.
- Rivera Garza, Cristina (2022) «Los nororiginales.» *Escrituras geológicas*. Editorial La Crítica. Págs. 179-196.
- Rubert Bonilla, Rubert (2016) “Descosiéndose del mí”. La actitud contemplativa de Chantal Maillard en Hilos y su renuncia al sujeto individual. [Trabajo de Fin de Grado, Universitat de les Illes Balears] Recuperado de <https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/2075/TFG-Lara%20Rubert.pdf?sequence=1>
- Tort Pérez, Anna (2015) *¿Quién habla si se habla? La escritura polifónica de Chantal Maillard*. Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, págs. 200-210.
- Urabayen, Julia (2010) «Las reflexiones marcelianas sobre la encarnación. Aportes a una comprensión del hombre como ser corporal.» *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*. Universidad de Navarra.
- Zambrano, María (1967) *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje clásico*. Cátedra.
- Zambrano, María (2019) *Claros del bosque*. Alianza editorial.
- Zambrano, María (1955) *El hombre y lo divino*. Fondo de cultura económica.
- Zambrano, María (1949) *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial págs. 13-37