



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS  
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA  
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**Tesis Doctoral**

**“La actitud contemplativa a través de la obra de  
Chantal Maillard”**

**Doctorando:**

**Nuño Aguirre de Cárcer Girón**

**Directores:**

**Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo**

**Dr. D. Ángel García Galiano**

**Madrid, noviembre de 2012**

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el Licenciado Nuño Aguirre de Cárcer Girón bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Ángel García Galiano, Profesor Contratado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Complutense de Madrid.

# AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, debo agradecer al Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo y al Dr. Ángel García Galiano por sus sabios consejos durante la redacción de estas páginas.

A Paloma, por su amor y su constante apoyo estos años, y a mis padres, por estar siempre conmigo.

A Chantal Maillard, por haber escrito y por seguir haciéndolo, y a Noni Benegas, que fue quien plantó la semilla de este trabajo.

A todos los que, en India y en España, me han ayudado en esta aventura.



# ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	11
0.- PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	13
1.- PROBLEMÁTICA TEXTUAL .....	18
1.1.- Fijación del corpus textual y datación.....	19
1.2.- Periodización .....	26
1.3.- Planteamiento de lectura.....	27
2.- PANORAMA GENERAL DE LA OBRA DE MAILLARD .....	34
2.1.- Conocimiento experiencial.....	36
2.2.- La actitud contemplativa .....	42
2.2.1.- El yo como problema.....	42
2.2.2 La contemplación como método.....	50
3.- METODOLOGÍA .....	53
3.1.- La metáfora en los estudios literarios.....	54
3.2.- Método de lectura.....	72

## CAPÍTULO 1

0.- PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DEL CAPÍTULO .....	83
4.- ETAPA DE FORMACIÓN.....	84
4.1.- La influencia de MARÍA ZAMBRANO.....	84
4.1.1.- Presentación de María Zambrano .....	85
4.1.2.- Conclusiones.....	95

4.2.- ENSAYO .....	97
4.2.1.- <i>La creación por la metáfora</i> .....	97
4.2.2.- <i>El monte Lu en lluvia y niebla</i> .....	110
4.2.3.- Conclusiones .....	122
4.3.- OBRA POÉTICA .....	126
4.3.0.- Primeros textos .....	127
4.3.1.- <i>Hainuwele</i> .....	131
4.3.2.- El ciclo de <i>Poemas a mi muerte</i> .....	147
4.3.3.- Conclusiones .....	174
4.4.- ARTÍCULOS .....	176
5.- EL TRÁNSITO HACIA LA SIGUIENTE ETAPA: EL DIARIO.....	183
5.1.- ¿Por qué el diario? .....	184
5.2.- ¿Qué es un diario? (punto de vista sincrónico) .....	187
5.3.- ¿Qué es un diario en España en 1990 – 2005? (diacrónico).....	198
5.4.- ¿Cómo es un diario de Chantal Maillard? (forma y contenido) .....	206
6.- CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO .....	211

## CAPÍTULO 2

7.- DELIMITACIÓN DEL PERÍODO DE ESTUDIO .....	219
8.- ANÁLISIS DE LOS DIARIOS.....	224
8.1.- <i>Jaisalmer y Bangalore</i> .....	225
8.1.1. <i>Jaisalmer</i> .....	226
8.1.2.- <i>Bangalore</i> .....	236
8.2.- <i>Filosofía en los días críticos</i> .....	244
8.3.- <i>Conjuros y Lógica borrosa</i> .....	307
8.3.1.- <i>Conjuros</i> .....	307
8.3.2.- <i>Lógica borrosa</i> .....	313

8.3.3.- Conclusiones.....	320
9.- ENSAYO.....	321
9.1.- Ensayos sobre estética india: <i>El crimen perfecto</i> y <i>Rasa</i> .....	322
9.2.- <i>La razón estética</i> .....	330
10.- POESÍA.....	352
10.1: <i>Matar a Platón</i> .....	352
10.2.- Poesía (2): <i>Escribir</i> .....	398
11.- BENARÉS.....	414
12.- CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO.....	455

### CAPÍTULO 3

13.- PLANTEAMIENTO GENERAL DE LECTURA.....	465
14.- LA CONTEMPLACIÓN EN LOS ENSAYOS DE MAILLARD.....	467
15.- LECTURA CRÍTICA DEL CICLO HUSOS-HILOS.....	490
15.0.- La macrometáfora del huso-hilo.....	491
15.1.- <i>Husos</i> . Lectura crítica.....	498
15.2.- <i>Hilos</i> . Lectura crítica.....	566
15.2.1.- Primera parte: poemas-husos.....	568
15.2.2.- <i>Hilos</i> . Segunda parte.....	607
15.3.- <i>Cual</i> .....	650
15.4.- Conclusiones. Chantal Maillard y la tradición de la India .....	673
15.4.1.- La mente y sus funciones. El sentido de yo.....	679
15.4.2.- Hábitos y contenidos mentales .....	694
15.4.3.- Desapego y discernimiento.....	703
15.4.4.- Autoindagación y actitud de atestiguación.....	716

16.- ÚLTIMOS TEXTOS .....	729
16.1.- Miscelánea .....	730
16.2.- <i>Bélgica</i> .....	745
17.- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO .....	777

## CONCLUSIONES FINALES

18.- Málaga, Benarés, Bélgica. El recorrido de la obra de Chantal Maillard .....	784
---	-----

## BIBLIOGRAFÍA

19.1.- FUENTES PRIMARIAS .....	811
19.2.- FUENTES SECUNDARIAS .....	822
19.3.- PELÍCULAS Y DOCUMENTALES .....	845
20.- ANEXO: RESUMEN Y TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE LA INTRODUCCIÓN Y LAS CONCLUSIONES .....	849







# INTRODUCCIÓN



## 0.- PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

### § Breve presentación de la autora.

Chantal Maillard es considerada hoy en día de manera prácticamente unánime una de las escritoras más importantes de su generación. Su ascenso en el panorama literario contemporáneo español ha sido fulgurante desde mediados de los años 90, gracias a un estilo totalmente original e intenso que rompe de manera radical con las tendencias poéticas dominantes y plantea un universo de preguntas sobre la mente, el yo y el mundo que son a un tiempo actuales e intemporales. Sin embargo, no siempre fue así, pues durante muchos años Maillard se mantuvo al margen del campo literario, experimentando e investigando en diferentes tradiciones. Es cierto que obtuvo algunos premios importantes por sus primeros poemas (*Hainuwele* obtuvo el Premio Ricardo Molina en 1990 y *Poemas a mi muerte* el Premio Ciudad de Santa Cruz de la Palma), y es cierto que su obra ensayística comenzó centrándose en María Zambrano, la filósofa española más importante del siglo XX, pero no fue hasta el Premio Nacional de Poesía en 2004 que su figura alcanzó una verdadera proyección a nivel nacional. Para poder explicar este proceso, es necesario considerar brevemente la trayectoria biográfica de Maillard.

Nacida en Bruselas en 1951, Chantal Maillard se instaló a los once años en Málaga junto con su madre, abandonando así su tierra natal y su lengua materna. Esta ruptura fue clave en su trayectoria vital, forjando su carácter en muchos aspectos, entre los que destacan dos: la adopción de la nacionalidad española a los 18 años y, más importante, la decisión consciente de utilizar el castellano como su lengua de expresión, tanto en sus poemas como en su discurso filosófico-ensayístico. Este proceso de adaptación a España, y más concretamente al ambiente cultural de la ciudad de Málaga, se prolongó durante los años 80, culminando en la obtención de la plaza de profesora en la Universidad de Málaga. A ello contribuyeron sus ensayos y artículos sobre la obra de María Zambrano, pero también sus estudios sobre Estética oriental, algo completamente ajeno a las raíces culturales de su tierra de acogida.

Para profundizar en el estudio de este tema, y en general de las tradiciones índicas de pensamiento, Maillard viajó a la ciudad de Benarés en 1987, en cuya universidad (la Banaras Hindu University), se especializó en el estudio de la tradición estética de la India, especialmente en la figura del maestro sivaísta Abhinavagupta. Este viaje resultó ser una experiencia transformadora para la mente de la joven Maillard, quien en los años siguientes regresó en numerosas ocasiones, dejando constancia de su evolución en unos intensos diarios, *Diarios indios*, que recorren el periodo 1992 – 1999. Mientras esto sucedía en los viajes a India, Maillard comenzó a redactar su obra creativa en esos años en Málaga, utilizando principalmente el diario literario como vehículo expresivo.

En esta época la obra de Chantal Maillard experimenta un salto cualitativo, y fue precisamente en este momento cuando empezó a gozar de reconocimiento dentro del panorama literario español. En mi opinión, un momento clave en este proceso fue la inclusión de sus poemas en *Ellas tienen la palabra* de Jesús Munárriz y Noni Benegas en 1997, pues es posiblemente la antología español de poesía de mujeres de mayor influencia de todas las que se han publicado hasta la fecha. También fue muy importante la publicación de su primer diario, *Filosofía en los días críticos*, en una editorial tan importante como Pretextos, a comienzos de los años 2000. La consagración de Maillard como escritora tuvo lugar con la publicación de *Matar a Platón* en la editorial Tusquets en 2004, y la consecuente obtención del Premio Nacional de Poesía ese mismo año. Su ascendente se vio confirmada con la publicación de dos textos tan vanguardistas y poderosos como *Husos e Hilos* en los tres años siguientes, cuya radical novedad fue reconocida en 2007 con el Premio Nacional de la Crítica por *Hilos*.

Durante la década de los años 2000 Maillard comenzó la redacción de unos ‘cuadernos de la memoria’ en los que consignaba sus impresiones durante varios viajes de retorno a su ciudad natal. Su publicación en 2011, bajo el título de *Bélgica*, sorprendió a muchos de sus admiradores y críticos, tanto por lo diferente del tema como por las novedades en su planteamiento, mucho más cercano a la circunstancia biográfica personal. Sin duda, ésta es una muestra de su capacidad de innovación y de la vigencia de su obra, que continua explorando nuevos rumbos tanto estéticos como filosóficos.

A continuación proporciono un cuadro con la obra completa de Maillard clasificada por géneros y ordenada cronológicamente. Es tan sólo una presentación, con el objetivo de que el lector pueda familiarizarse con los textos y pueda abarcar, de un solo vistazo, el conjunto de su obra. Las fechas que figuran entre paréntesis

corresponden al año de la primera publicación, no al de escritura. En mi propuesta de lectura figura una clasificación mucho más detallada y profunda.

<p><b>OBRA</b></p> <p><b>POETICA</b></p>	<p>Azul en Ré menor (1982).</p> <p>Poemas del té</p> <p>Semillas para un cuerpo (1988).</p> <p>La otra orilla (1990).</p> <p>Hainuwele (1990).</p> <p>Poemas a mi muerte (1993).</p> <p>Conjuros (2001).</p> <p>Lógica borrosa (2002).</p> <p>Matar a Platón (2004).</p> <p>Hilos (2007).</p> <p>La tierra prometida (2009).</p>
<p><b>DIARIOS</b></p>	<p>Filosofía en los días críticos (2001).</p> <p>Diarios indios (2005).</p> <p>Husos. Notas al margen (2006).</p> <p>Adiós a la India (2009).</p> <p>Bélgica (2011).</p>
<p><b>ENSAYOS</b></p>	<p>El monte Lu en lluvia y niebla. Lo divino en María Zambrano (1990).</p> <p>La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética (1992).</p> <p>El crimen perfecto. Aproximación a la estética india (1993).</p> <p>La sabiduría como estética. China: confucianismo, budismo y taoísmo (1995).</p> <p>La razón estética (1998).</p> <p>Rasa. El placer estético en la tradición de la India (1999).</p> <p>Henri Michaux. Escritos sobre pintura (2000).</p> <p>El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India (edición e introducción, 2001).</p> <p>Contra el arte y otras imposturas (2009).</p>

§ Estado de la cuestión.

En la mayoría de las tesis doctorales, la presentación del estado de la cuestión ocupa una gran cantidad de páginas, esencialmente dedicadas a explicar en detalle el posicionamiento del autor en el conjunto de los estudios dedicados al tema en cuestión. Sin embargo, en mi caso no es necesario dado que éste es el primer trabajo académico hasta la fecha dedicado en exclusiva al análisis sistemático de la obra de Maillard. Existen, no obstante, estudios que tratan aspectos determinados de su obra, y dado que no son muchos pero sí muy buenos, voy a dedicar unas palabras a comentarlos.

Sin duda es Virginia Trueba, profesora de Literatura Española en la Universidad de Barcelona, la que más atención le ha dedicado a la figura de Chantal Maillard, tanto desde el plano comparatista como en el comentario de las obras individuales. Así, en su ‘acercamiento a la poesía española actual’ titulado “Queda en pie la perplejidad”, Trueba hace balance de la poesía española escrita por mujeres, situando a Maillard en el plano de las autoras consagradas de su generación, junto a Olvido García Valdés. En este artículo, y en otro titulado “El *gesto* del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard”, muestra algunas similitudes interesantes que he intentado aprovechar en mi estudio.

Sin embargo, la perspectiva de Trueba es radicalmente diferente del que yo planteo en mi estudio, que como el propio título indica, está centrado en la contemplación. Por otro lado, Virginia Trueba ha sido la primera estudiosa en ampliar el campo de estudio de la obra de Maillard, acercándola al mundo de la filosofía – comparándola con su inmediata predecesora y mayor influencia, María Zambrano–, y señalando los paralelismos entre su obra y el mundo del cine en “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke”.

Otra estudiosa, Lola Nieto, ha continuado esta línea comparatista resaltando los paralelismos con uno de los mayores genios de la historia del cine, Andrei Tarkovski en “Cantar haikus: correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski”. En otros artículos se ha centrado en el análisis de obras individuales, concretamente *Bélgica* en “La memoria sonora” y *Husos* en “Balbucear es hablar márgenes”. Sus contribuciones son de gran utilidad pues combinan la perspectiva comparatista, que sitúa a Maillard en relación con su contexto literario y cultural, con el análisis textual detallado. Por su parte Eugenio Maqueda Cuenca, de la Universidad de Jaén, ha contribuido con su esfuerzo a difundir la obra de Maillard gracias a sus



acertadas reseñas de sus libros más recientes: *Contra el arte y otras imposturas* y *Matar a Platón*. Ambas sitúan la obra de Maillard en su contexto y aportan claves interpretativas interesantes, especialmente en el caso de la relación entre la obra de Gilles Deleuze y la escritura de Maillard.

La actitud contemplativa, el otro pilar de mi investigación, es también un área poco explorada, en especial desde el punto de vista de la literatura. Recientemente ha habido un aumento significativo del interés en diversas disciplinas en analizar de manera científica y rigurosa la relación entre mente, mundo y conciencia, pero muy poca gente se ha preocupado en analizar el tema desde la perspectiva de los estudios literarios, la lingüística o el análisis del lenguaje. La razón de este vacío es, a mi entender, muy sencilla: muy pocos escritores han hecho del estudio de su mente, de la descripción minuciosa de sus movimientos, el eje central de su escritura. Y ninguno con la eficacia y la repercusión de Chantal Maillard.

A lo largo de mi investigación trataré de probar que el desarrollo de la contemplación, de ese particular modo de observar el mundo que permite un cierto desapego entre el observador y lo observado, es la clave interpretativa central de la obra de Maillard, el hilo que permite conectar todos los puntos en una propuesta coherente, así como la razón de su éxito, más allá incluso de su extraordinaria capacidad de innovación estilística.

## 1.- PROBLEMÁTICA TEXTUAL.

Es imposible llevar a buen puerto una investigación de estas características sin haber fijado con exactitud el objeto de estudio, razón por la cual comienzo mi tesis abordando la problemática textual. En el momento actual, uno de los mayores obstáculos a los que se enfrenta el estudioso de la obra de Chantal Maillard es que las obras se encuentran diseminadas y sin categorizar, de modo que resulta prácticamente imposible orientarse en su complejo universo creativo, formado por diarios, ensayos y poemas, fundamentalmente. Con mi investigación espero contribuir a suplir esta carencia, dejando sentadas las bases para estudios posteriores.

La dificultad para fijar el corpus textual maillardiano reside en el hecho de que la autora tiende a reelaborar frecuentemente sus obras, llegando incluso a fundir unas con otras. Este fenómeno, especialmente frecuente en sus primeros años, provoca que sea necesaria una intensa labor de investigación comparativa para poder establecer con un grado óptimo de fiabilidad la procedencia de cada uno de los textos así como el orden exacto de redacción, que no necesariamente coincide con el orden de publicación.

La clasificación que sigue está hecha combinando el criterio cronológico con el genérico, siguiendo la distinción que establece Claudio Guillén (Guillén, 2005: 156 y ss.) entre cauces de expresión y géneros literarios, de modo que las obras están catalogadas según a qué cauce de expresión pertenezcan: ensayo o poesía. Incluyo al diario dentro del segundo grupo porque su escritura es eminentemente creativa y el estilo tiende más hacia la expresión poética que hacia la expresión filosófica.

Los lugares de referencia que he utilizado para datar la escritura proceden, en su mayoría, de los paratextos de las propias obras. Concretamente, me he basado en las notas biográficas presentes en *Azul en re menor* y *Semillas para un cuerpo*; en el prólogo a la 2ª ed. de *Poemas a mi muerte* y el prólogo a *Diarios Indios*, con su nota de edición; en el final de *Adiós a la India*; en las anotaciones bio-bibliográficas que aparecen en *Retrato de los Meidosems*; en la nota final de *Contra el arte*, que explica la procedencia de los textos; en la recopilación final de *Hainuwele y otros poemas*, y en el texto de *Bélgica*.

Cruzando todos estos datos he elaborado el siguiente esquema.

### 1.1.- Fijación del corpus textual y datación.

En primer lugar, he diseñado una tabla más detallada que la anterior, en la que se puede ver de forma contrastiva la totalidad de las obras por Maillard, ordenadas por año de publicación. De este modo, se puede ver cuales obras son coetáneas, lo cual facilita la comprensión del conjunto. Basándome en este esquema, he llevado a cabo una explicación más detallada por géneros, que servirá de base para mi estudio, en la que también tengo en cuenta el momento de la redacción de los textos.

	<b>POESÍA</b>	<b>DIARIOS</b>	<b>ENSAYOS</b>
<b>1980</b>	Azul en Ré menor (1982)		
–	Poemas del té		
<b>1990</b>	Semillas para un cuerpo (1988)		
<b>1990</b>	La otra orilla (1990)	Jaisalmer (1992)	El monte Lu en lluvia y niebla (1990)
–	Hainuwele (1990)	Bangalore (1996)	
<b>2000</b>	Poemas a mi muerte (1993)	Diario de Benarés (1999)	La creación por la metáfora (1992)
			El crimen perfecto (1993)
			La sabiduría como estética (1995)
			La razón estética (1998)
			Rasa (1999)
<b>2000</b>	Conjuros (2001)	Filosofía en los días críticos (2001)	Escritos sobre pintura (2000)
–	Lógica borrosa (2002)		El árbol de la vida (2001)
<b>2012</b>	Matar a Platón (2004)	Diarios indios (2005)	Pequeña zoología poemática (2008)
	Hilos (2007)	Husos (2006)	Contra el arte (2009)
	La tierra prometida (2009)	Adiós a la India (2009)	
	Hainuwele y otros poemas (2009)	Bélgica (2011)	

§ Clasificación genérica.

0) TESIS DOCTORAL

Titulada “La razón-poética en la obra de María Zambrano. Su posibilidad y validez epistemológica”. Universidad de Málaga.

Leída a comienzos de 1987.

[Nota biográfica: Maillard se diploma en Psicología en 1981 y comienza sus estudios doctorales en Filosofía. Se dedicó a investigar la obra de María Zambrano entre los años 1982 – 1986. Los ensayos dedicados a esta autora aparecerán publicados en los años siguientes, y son el fruto de estos años de investigación].

1) OBRA POÉTICA

**1980 - 1990**

→ *Azul en Ré menor*. Publicado en 1982.

→ Primera estancia de Maillard en Benarés, que corresponde al periodo 1987 – 1988. Ahí tiene lugar parte de la redacción de *El río* y *La otra orilla*<sup>1</sup>. Publicación de algunos poemas sueltos en una edición artesanal conocida como “Los libros de Benarés”, con el título *Poemas del té*. El libro original no se encuentra en ninguna biblioteca en la actualidad, pero puede leerse en formato digital gracias a su reedición en 2011 bajo el título *Poemas Tempranos*.

→ *Semillas para un cuerpo*: redactado junto con Jesús Aguado. Publicado en 1988.

→ *Cinco poemas*. Edición de Ángel Caffarena. Ediciones de la librería anticuaria El Guadalhorce: Málaga, 1988.

---

<sup>1</sup> En el prólogo a la 2ª edición de *Poemas a mi muerte*, se afirma que *La otra orilla* formaba parte inicialmente de *El río*, lo que prueba que fueron escritos en 1987 - 1988

→ *El río*. Este texto está dividido en dos partes: “El río”, redactado en Benarés 1987 – 1988, y “A los pies del monte Langtang”, que la autora data en Nepal, 1988, a donde viajó tras su estancia en Benarés de 1987 - 1988. [Fuente: *Hainuwele y otros poemas*].

→ A la vuelta de Benarés, en el verano de 1988, tiene lugar la redacción de *Hainuwele*. [Fuente: contraportada de *Hainuwele y otros poemas*].

→ 1989: Redacción de la segunda parte de *Poemas a mi muerte*, los que corresponden a la sección homónima: “Poemas a mi muerte”. Datados por la autora en Caños de Meca, 1989. [Fuente: *Hainuwele y otros poemas*].

## 1990

→ 1990: Publicación de *La otra orilla*. Sevilla: Qüasieditorial, 1990.

Dividido en dos secciones: “La otra orilla” y “Atardecer en Jaipur”. La segunda sección, que cuenta 13 poemas breves, desaparece completamente en ediciones posteriores. “La otra orilla”, a su vez, se ve reducida de 12 a 7 poemas.

→ *Hainuwele*: Publicado en 1990. Reeditado en 2001 con prólogo de Jesús Aguado (con ligeras variaciones en el texto) y vuelto a reeditar de forma íntegra en 2009 en la recopilación de la obra de juventud titulada *Hainuwele y otros poemas*.

→ Redacción de *Jaisalmer*: 1992. Existe una edición no venal de 1996. Publicado dentro de *Diarios indios*, 2005.

→ Publicación de *Poemas a mi muerte*: 1994.

La primera edición está compuesta de dos secciones: “Poemas a mi muerte” y “El río”, redactados en los años precedentes. La primera edición consta de 36 y 38 poemas, respectivamente, mientras que la segunda edición elimina varios poemas, reelabora la estructura y se añaden además 7 poemas procedentes de *La otra orilla*. En *Hainuwele y otros poemas* tan sólo se conservan algunos poemas de la sección *El río*, mientras que los poemas de *La otra orilla* desaparecen por completo de la revisión final.

[He realizado una explicación detallada de estos cambios en la sección dedicada a este texto].

## 1995

- Redacción de *Bangalore*: 1996. Publicado en *Diarios indios*, 2005.
- Comienzo de la redacción de los diarios propiamente dichos, con *Diario de una razón dividida* (inédito). La fecha de inicio es indeterminada, pero la fecha de conclusión es clara: antes de 1996.
- 1996 – 1998: Redacción de *Filosofía en los días críticos*. Simultáneamente, escribe *Conjuros* (1996) y *Lógica Borrosa* (1997).
- Verano de 1998: redacción de *Matar a Platón*. [fuente: testimonio de la propia autora].
- Redacción de *Benarés*: 1999 – 2000 invierno de 1999, [fuente: Introducción a *Diarios Indios*]. Publicado primero en edición no venal, Málaga: Árbol de Poe: 2001, con ilustraciones de A. L. Calvo Capa. Incluido después en *Diarios indios*.

## 2000

[Nota biográfica: Maillard padece un terrible cáncer , cuya fase más aguda tiene lugar entre 2000 y 2001. En octubre de 2002 dicta la conferencia “Sobre el dolor” (incluida en *Contra el Arte*), en la que da a entender que la fase aguda ya ha pasado, si bien la recuperación física aún le llevará bastante tiempo. Después, en abril de 2003, tiene lugar el suicidio de su hijo, evento que dará lugar a la escritura del duelo en *Husos*<sup>2</sup>].

- 2000: redacción de *Escribir*.

---

<sup>2</sup> Esta información se desprende de la lectura cruzada de *Husos* y *Bélgica*. En la nota 53 de *Husos* dice “mi hijo se ha suicidado en abril”, y por la datación que se detalla en *Bélgica*. Concretamente, en la sección titulada ‘Este libro: sus lugar entre los ‘diarios’), sabemos que esa nota fue escrita con posterioridad a diciembre de 2003, fecha del primer viaje a *Bélgica*.

- 2001: Publicación de *Filosofía en los días críticos* y *Conjuros*.
- 2002: Publicación de *Lógica borrosa*.
- Redacción de *Husos*: finales de 2002 hasta comienzos de 2004. La redacción de *Hilos* es consecutiva: la primera parte de *Hilos* está basada directamente en reelaboraciones directas de *Husos*. La segunda parte está escrita en 2004.
- Diciembre de 2003: primer viaje a Bruselas, y primeras notas de *Bélgica*.
- 2004: Publicación de *Matar a Platón*, junto con *Escribir*. Premio Nacional de Poesía.

## 2005

- Agosto 2004 – Octubre de 2008: Redacción de *Bélgica*, a lo largo de un total de ocho viajes en este periodo.
- 2005, enero: Redacción de *Adiós a la India*, según la nota de edición del propio texto.
- 2006. Publicación de *La calma*, sección incluida posteriormente en *Hilos*.
- 2006, mayo. Publicación de *Husos. Notas al margen*.
- 2007, marzo. Publicación de *Hilos*.
- 2009, febrero. Publicación de *Adiós a la India*.
- 2009, noviembre. Publicación de *La tierra prometida*.
- 2009: Reedición de sus obras ‘de juventud’, con el título de *Hainuwele y otros poemas*.

→ Diciembre de 2009: Publicación de *Cual. La película*. Ed. Centro Cultural Generación del 27. Película dirigida por Gerardo Ballesteros, acompañada de una selección de poemas de *Cual* y otros poemas extraídos de *Bélgica* titulada “Cosas de Cual”.

→ 2011: Publicación de *Bélgica*.

→ 2012: Edición digital de sus primeros poemas en la editorial Musa a las 9, con el título de *Poemas tempranos*.

## 2) ENSAYOS.

→ *La Meter-Malkut de Ibn Gabirol*. 1ª edición: Diputación de Málaga, 1983. 2ª edición: Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

## **1990**

Obras consagradas a la figura de María Zambrano:

→ 1990: *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*.

→ 1992: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*.

Obras de erudición sobre estética oriental:

→ 1993: *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*.

→ 1995: *Sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*.

→ 1999: *Rasa. El placer estético en la tradición india*.

Obra propiamente ensayística, personal:

→ 1998, enero: *La razón estética*.

→ 1999: Redacta la introducción a *El árbol de la vida*. A pesar de no ser un ensayo completo sino una introducción de 30 páginas, contiene claves importantes para la comprensión de su obra.



**2000**

→ 2000: Publicación de *Escritos sobre pintura*, de Henri Michaux. Introducción, traducción y prólogo de Chantal Maillard.

→ 2001: Publicación de *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Compilación de artículos editada y prologada por Maillard.

→ 2006. *El monje desnudo. 100 Haikus* de Taneda Santôka. Prólogo de Chantal Maillard.

→ 2008. *En la traza. Pequeña zoología poética*.  
“Conferencia pronunciada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona el 11 de febrero de 2008”. [Fuente: nota de edición del libro].

→ 2008. *Retrato de los Meidosems*, de Henri Michaux. Introducción, traducción y propuesta de lectura de Chantal Maillard.

→ 2009: *Contra el arte y otras imposturas*. Recopilación de artículos de los años 1997 a 2003.

[Dado que se trata de una caracterización general, he dejado fuera de este esquema los artículos publicados por Maillard en revistas, prólogos y obras colectivas, así como algunas de las entrevistas que ha dado a lo largo de los últimos años, y de las que se puede obtener información muy valiosa. Todo ello está sistematizado en la bibliografía, para que a futuros investigadores les sea posible contar con la práctica totalidad de las fuentes primarias].

## 1.2.- Periodización: las 3 etapas de la obra de Maillard.

He dividido la producción creativa de Chantal Maillard en tres etapas, tomando el desarrollo estilístico y el acercamiento a la actitud contemplativa como ejes fundamentales de la periodización.

La primera fase, que podríamos llamar ‘de juventud’ sin ofender a la autora, pues ella misma utiliza este término en *Poemas a mi muerte*, (2ª ed. pág. 9), comprende los poemas y ensayos publicados desde 1982 hasta 1994, momento en que comienza a afianzarse el género que alterará el equilibrio de fuerzas entre producción ensayística y poética en la obra de Maillard: el diario. En poesía, abarca desde *Azul en ré menor* hasta *Poemas a mi muerte* (1994), y en el ámbito ensayístico, desde sus primeros estudios académicos hasta la publicación de *La creación por la metáfora* en 1993.

La segunda etapa comienza con *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996 - 1998*, como reconoce explícitamente la autora: “la segunda etapa, la cual se inicia ya en estos diarios” (*Hainuwele y otros poemas*: 14), y abarca hasta la redacción de *Benarés*, en 1999. Entre medias, asistimos a la consolidación de Maillard como escritora en los siguientes frentes:

- (1) escritura académica centrada en la estética oriental, y fundamentalmente india: *El crimen perfecto* (1993), *La sabiduría como estética* (1995) y *Rasa* (1999).
- (2) escritura de diarios, redactada en los siguientes años: *Jaisalmer* (1992), *Bangalore* (1996), *Filosofía en los días críticos* (1996 – 1998), *Benarés* (1999).
- (3) escritura ensayística creativa: *La razón estética* (publicada en 1998), que aglutina fragmentos elaborados durante la toda década de los 90.
- (4) obra poética, redactada en la segunda mitad de la década: *Conjureros*, *Lógica borrosa* y *Matar a Platón*.

Como se ve, la capacidad de producción de Maillard en esta etapa aumenta vertiginosamente, al tiempo que supera la dualidad genérica de su escritura inicial. A la oposición entre los dos géneros dominantes –lirica y ensayo– se une el diario como posibilidad intermedia, capaz de tender un puente entre las dos tendencias del pensamiento.

La tercera etapa se inicia con la escritura de *Benarés*, momento en que la figura del ‘observador’ –estrategia vital y textual– permite a Maillard dar el salto cualitativo final que conduce a ese modo de escritura que aquí he llamado contemplativa. Incluye

el binomio *Husos* (diario) – *Hilos* (poesía), que representa la cúspide de la indagación contemplativa por la radicalidad de la propuesta de escritura, así como *Adiós a la India*, en donde Maillard se despide de ese espacio tan querido revistando lugares y viejos temas y *Bélgica*, donde indaga sobre la relación entre mente, memoria y conciencia gozosa de existir. Esta etapa también incluye reflexiones ensayísticas importantes, como la incluida en *El árbol de la vida* sobre la contemplación y la tradición de la India, o sobre Henri Michaux y su concepción de la poesía en la edición de *Retrato de los meidosems*.

Hay que decir que, en los últimos años, la capacidad creativa de Maillard no ha disminuido apenas, pues ha publicado diarios, ensayos y libros de poemas, pero que carecen de la sorpresa y la innovación formal de los primeros textos de esta tercera etapa. Ni en *Adiós a la India* encontramos la sutileza de *Benarés*, ni en *La tierra prometida* la finura de *Hilos*, aunque ambos son textos interesantes y con valor literario. *Bélgica* es, a este respecto, una importante excepción, el único libro que continúa la indagación en la conciencia que caracteriza las obras más importantes de Maillard, por lo que lo he considerado como el libro más importante de los últimos años, dedicándole más espacio que a los demás.

La periodización que acabo de proponer no es, desde luego, la única posible, sino que responde al planteamiento de lectura que se expone en el título de esta tesis: el estudio de la actitud contemplativa en la obra de Chantal Maillard. Por ello, se priorizan los aspectos, tanto conceptuales como estilísticos, que tienen que ver con el desarrollo de este modo de mirar el mundo al que denominamos ‘actitud contemplativa’, que considero como el hilo conductor de su evolución como escritora. En consecuencia, considero necesario explicar brevemente cuál será mi planteamiento de lectura en relación con el planteamiento cronológico anterior, a fin de dejar totalmente claro mi intención y mi punto de vista a la hora de abordar la totalidad de la obra de Maillard.

### 1.3.- Planteamiento de lectura.

De la estructuración temporal propuesta en la sección anterior se deduce que hay dos hitos fundamentales en la producción creativa de Chantal Maillard: por un lado la aparición de la escritura de diarios, que marca el tránsito entre la etapa de juventud y la

etapa siguiente, y por otro la consolidación de un modo contemplativo de ver el mundo, que se ve reflejado en un tipo de escritura centrada en la figura del ‘observador’. Estos dos cambios marcan los puntos de inflexión que dividen la obra de Maillard, y mi planteamiento de lectura a lo largo de mi tesis consistirá en comentar cada uno de estos períodos por separado, centrándome en el desarrollo de la indagación personal y la búsqueda contemplativa, explicando asimismo los rasgos de estilo más importantes de cada etapa.

En el primer capítulo de mi tesis, concretamente, abordaré lo que considero como una fase ‘de formación’ en el sentido de que se trata de un momento en el que nuestra autora está muy influida por figuras externas, especialmente María Zambrano. Comenzaré explicando qué aspectos concretos de la obra de esta filósofa influyeron en Maillard, para después mostrar, en la lectura concreta de los ensayos, cómo intentó superar lo que consideraba como insuficiencias del pensamiento zambrano a través de propuestas personales. Seguidamente, llevaré a cabo un recorrido por los poemarios publicados en estos primeros años, centrándome en la presencia de la experiencia de la India y en los primeros rasgos de estilo que apuntan hacia la contemplación.

Después de esto, dedicaré la segunda mitad del primer capítulo a analizar el diario desde el punto de vista del género literario, estudiando las características fundamentales de este género tan particular y desconocido. Lo estudiaré tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico para dar una visión lo más completa posible, pues en mi opinión no podemos entender hasta qué punto la aparición de este género en el horizonte vital maillardiano cambió radicalmente el rumbo de su escritura si no tenemos en cuenta todas las particularidades genéricas del diario como espacio de creación (libre de imposiciones estilísticas, temáticas y de coherencia interna) y cómo esta configuración histórica llegó a producirse. También incluiré una sección que aborde el particular uso que hace Maillard del género, ya que los suyos no son diarios al uso sino que se caracterizan por un estilo y una elaboración temática muy particular. Por un lado, aunque la forma de expresión es la prosa, están fuertemente volcados hacia el polo de la subjetividad, lo cual refuerza la inclinación lírica, que se ve complementada por un enfoque más introspectivo que analítico-racional. Por otro, la temática no está centrada en la relación de hechos exteriores y anécdotas, sino en la descripción del movimiento de la mente, a través de un conjunto heterogéneo de reflexiones y apuntes que configuran lo que más adelante definiré como ‘cotidianeidad del pensamiento’.

Con esto daré por concluido el primer capítulo y pasaré al comentario de los textos de la segunda etapa, que comienza con la redacción de *Jaisalmer* en 1992 y se consolida con la redacción del primer gran libro de Maillard, *Filosofía en los días críticos*. Se trata del primer texto en el que podemos observar un desarrollo coherente y sistemático de los rasgos de estilo que darán lugar a la obra de madurez. Por otro lado, con esta propuesta Maillard consigue superar la división genérica de la etapa anterior, en donde investigación ensayística y trayectoria poética corrían por caminos separados. Se unen así dos tendencias presentes en su espíritu creativo que suelen estar separadas en la tradición occidental: el conocimiento sintético, propio de la poesía, y el analítico propio de la filosofía. El objetivo final de la escritura maillardiana es hallar un modo de superar la escisión entre el conocimiento del mundo basado en la analogía y la intuición y la comprensión deductiva y racional del funcionamiento de sus partes. Dicho de otra manera: unificar filosofía y poesía, vida y pensamiento.

Durante esta etapa el sistema creativo de Maillard pasa a estar centrado en los diarios, que condensan a su alrededor el resto de la producción: por un lado, los fragmentos diarísticos se incorporan a los poemas, de modo que se convierten en hipotextos de las composiciones poéticas (incorporando, de manera más o menos literal, fragmentos de diario en los poemas<sup>3</sup>) y por otro, las estrategias de distanciamiento estético propuestas en los ensayos (*La razón estética*, y en menor medida, *Rasa*) encuentran su expresión en ellos. La experiencia vital (los viajes, la recuperación de la enfermedad) también es filtrada a través de este género.

Sin embargo, en esta etapa existe otra línea fundamental de trabajo que discurre paralela a los diarios, y que está centrada en la investigación sobre la estética. Esta veta expresiva alternativa profundiza en la problemática del distanciamiento estético respecto a la acción, tomando como punto de partida las investigaciones sobre estética y filosofía del *śivaísmo* de Cachemira que Maillard lleva a cabo desde finales de los 80.

---

<sup>3</sup> Tal es el caso de *Conjuros* o *Lógica borrosa*, poemarios que exploran motivos desarrollados primero en la escritura diarística, como explica la propia Maillard: “*Lógica borrosa* y *Conjuros* formaron en su momento un solo libro, no sólo en razón de su temática, sino porque ambos coinciden con la escritura de *Filosofía en los días críticos*, libro del que son deudores. En efecto, buena parte de estos poemas (...) son reelaboraciones de fragmentos contenidos en aquel diario. No es éste, de hecho, el único de mis cuadernos que he sometido a trasvase. Estas reiteradas apelaciones entre mis libros de poemas y mis diarios son cualquier cosa menos arbitrarias.” (*Hainuwele y otros poemas*: 14).

Este procedimiento ‘de trasvase’ entre la escritura de diarios y la escritura de poemas es responsable de la aparición del binomio fundamental de la obra de madurez de nuestra autora: *Husos – Hilos*. Concretamente, la primera parte de *Hilos* (los “poemas-husos”) es una reelaboración, y en muchos casos una incorporación casi literal, de fragmentos de *Husos*. No obstante, conviene puntualizar que el resto de *Hilos* es una escritura independiente que brilla con luz propia y desarrolla variantes expresivas con total brillantez y originalidad.

Diez años después ya es capaz de articular una propuesta sólida y coherente, en la que integra la noción de distanciamiento estético dentro de una propuesta vital: es *La razón estética*, ensayo en el que Maillard reflexiona de manera teórica sobre la aplicación vital de los presupuestos estéticos del distanciamiento y la purificación emocional. La importancia de este paso previo en el desarrollo de la actitud de desapego contemplativo de la madurez es fundamental, hasta el punto de que uno de los ejes de mi investigación es demostrar que Maillard llega a la contemplación a través de la reflexión estética.

Junto al ensayo, encontramos una veta de expresión poética que he denominado ‘el ciclo de *Matar a Platón*’, pues la obra cumbre de esta línea de investigación es el poemario del mismo nombre. En ella Maillard aplica a la investigación poética los planteamientos teóricos del ensayo, preguntándose sobre la posibilidad de lograr una reacción auténtica ante el acontecimiento de la muerte ajena y sobre la posibilidad de una escritura en la que el distanciamiento emocional sea el patrón estético dominante. He incluido también en este bloque los poemas de *Escribir*, pues forman parte del mismo volumen que *Matar a Platón* y también abordan la cuestión del distanciamiento emocional (si bien desde otro punto de vista, más problemático debido a la proximidad de las emociones).

Con *Benarés* termina el segundo capítulo de mi tesis. Se trata sin lugar a dudas del más importante de los cuadernos que componen *Diarios Indios*, y en él confluyen las dos líneas de investigación de esta etapa: por un lado, el diario como método (de vida y de escritura) para profundizar en su propia interioridad, y por otro la aplicación del distanciamiento estético a la propia vida. El resultado es un texto ya plenamente maduro, en el que la observación de los mecanismos por los cuales la mente percibe sus propias creaciones, sean éstas de naturaleza intelectual (pensamientos) o emocional (sentimientos), es el objetivo central de la escritura. El diario se convierte de este modo en un mecanismo de introspección, de indagación interior, en el que se describen los movimientos de la mente siguiendo los devenires del viaje: en ‘48 Ghats’ (primera parte de *Benarés*), se atiende al movimiento de la mente mientras Maillard recorre las escalinatas del Ganges, y en ‘Diario de Benarés’ se describe el hallazgo del ‘personaje’ interno desde el que se realiza la contemplación: el observador. De este modo queda configurado definitivamente lo que podríamos llamar el ‘método contemplativo maillardiano’, que consiste esencialmente en un proceso de observación desapegada de los contenidos mentales que sustentan al yo.

Me gustaría matizar que *Benarés* pertenece conceptualmente a la etapa de madurez. Si lo he incluido en el segundo capítulo es para mostrar cómo las dos líneas principales de esta etapa confluyen en este texto. Con la lectura crítica de este diario veremos culminar el proceso de indagación interior, concretamente con la aparición de la figura del ‘observador’, testigo imparcial de los movimientos de implicación egoica que ocurren en la mente. Este descubrimiento marcará el segundo salto cualitativo –tras la incorporación del diario– en la obra de Maillard, dando lugar a un estilo plenamente ‘contemplativo’ en el que la escritura se dedica exclusivamente a dar cuenta del proceso de indagación en la conciencia, y en la que todos los recursos expresivos (las tres operaciones constitutivas del discurso: *inventio*, *dispositio*, y *elocutio*) están enfocados a mostrar al lector el proceso de observación interior. Es, como veremos, una escritura con un grado de innovación formal inédito en la poesía española actual, y cuya influencia sobre los poetas y pensadores actuales es cada vez más importante.

Dedicaré la primera sección del tercer capítulo de mi investigación a definir con el mayor grado de precisión posible en qué consiste exactamente el método contemplativo de Chantal Maillard. Para ello, me apoyaré en reflexiones que aparecen dispersas en sus ensayos, sistematizándolas en una propuesta unitaria y coherente en la que la cuestión del yo individual se confirma como la problemática fundamental. Después de esto, analizaré en detalle cómo esta propuesta contemplativa se manifiesta en el estilo concreto de *Husos e Hilos*, ciclo de diario y poemas con el que Maillard da una vuelta de tuerca más a su intento de trascender las divisiones genéricas, y que culmina en *Cual*, poemario surgido en uno de los viajes a Bélgica para la redacción del diario homónimo.

El grado de innovación formal de estas tres obras y la radicalidad de sus planteamientos no ha sido alcanzada por Maillard en ninguna otra de sus obras, por lo que considero que son las que merecen un análisis más sistemático. En ellas el tema principal de la escritura es el dolor, un elemento que está presente en toda su obra pero que en este momento, por las circunstancias vitales, pasa a ocupar el lugar principal en la escritura. Maillard indaga todas las facetas del sufrimiento, desde el dolor físico causado por el cáncer al dolor psicológico producido por el suicidio de su hijo, pero siempre desde una actitud de distanciamiento. Esto le permite, en sus propias palabras, ‘sobrevivir’ a tanto dolor y tanta pérdida, mostrando cómo la sabiduría adquirida es aplicada a la propia vida.

Tras el análisis de estas tres obras, llevaré a cabo un estudio comparativo entre la propuesta contemplativa maillardiana y ciertas nociones pertenecientes a la tradición de pensamiento de la India, para mostrar cómo Maillard las adapta a su particular manera de ver el mundo. El objetivo de esta comparación no es señalar puntos en común con el pensamiento oriental sino que quiere mostrar cómo, adaptando conceptos pertenecientes a tradiciones muy lejanas, Maillard consigue crear una obra totalmente contemporánea, en un estilo novedoso y de extraordinaria efectividad. Como anticipo, podemos ver cómo resume la autora la influencia de su estudio de la filosofía india, apuntando directamente a la problemática de la ilusoreidad del yo individual y la relación de esta cuestión con el método de observación de los procesos mentales:

“Todo lo que ha sido para mí el pensamiento de la India, y que *se resume en esa ilusión del mí*, pero sobre todo *en la capacidad que tenemos para observar nuestra mente*, o lo que decimos que es esa mente. Que no son más que hilos, hilos que son tiras de imágenes que se van sucediendo. Y no hay más que eso, y el mí no es más que eso al fin y al cabo. Lo que creemos que somos no es más que esa perpetua tira de imágenes que tira de otra tira de imágenes. Eso es lo que yo he aprendido de todo lo que es el pensamiento indio” (Maillard, Conferencia en C. B. A, 04/06/08; el énfasis es mío).

Vemos por tanto que lo último que busca Maillard en India es un consuelo espiritual o un paraíso perdido. De hecho, sólo incorpora aquello que se corresponde con su propia experiencia y sus conclusiones en el proceso de investigación interior. Nunca con el objetivo de escapar de la realidad sino de comprenderla mejor e integrarse en ella. Como ella misma afirma elocuentemente:

“¡Desengañense quienes buscan hallar en el cese de la agitación mental un estado de beatitud o de felicidad suprema; desengañense los buscadores de paraísos que convierten el *nirvāṇa* en uno de ellos! (...) *Nirvāṇa* es un estado de conciencia, aquel en el que el juicio se suspende. *Nirvāṇa* significa no opinión, no supuesto, no intencionalidad. Quien está “sin mente”, está en estado de *nirvāṇa*. No significa otra cosa esta palabra” (Contra el arte: 171 – 172).

Respecto al resto de obras publicadas por Maillard en esta etapa, profundizaré tan sólo en *Bélgica*, pues es el diario en el que la indagación comenzada en *Husos* encuentra su continuación, aunque se produce un cambio de dirección temática, pues el eje principal de la indagación es el estudio sistemático de la relación entre la memoria y



el gozo, dando lugar a lo que Maillard denomina ‘destellos’. En muchos aspectos, *Bélgica* es una obra diferente de *Husos e Hilos*, pero no en el fundamental: el acercamiento hacia los contenidos de la conciencia (en este caso, de la memoria) se lleva a cabo desde una perspectiva de distanciamiento interior, plenamente contemplativa. El resto de los libros publicados por Maillard en esta etapa apuntan en otras direcciones, y por lo tanto me limitaré a glosarlos de forma breve.

### § Resumen.

En el primer capítulo sentaré las bases sobre las que se inicia la trayectoria de Maillard, tanto en el ámbito del ensayo como de la poesía. Tomando como punto de partida la obra de María Zambrano, Maillard da sus primeros pasos en busca de una escritura personal que le permita unir en un solo movimiento el afán analítico de su mente filosófica con el impulso sintético de su parte poética. El paso de la etapa de juventud a siguiente la etapa se da con la aparición del género diarístico, espacio en el que irá configurando un estilo propio gracias a las características específicas del género.

En el segundo capítulo veremos cómo dicho estilo se organiza alrededor de un núcleo de metáforas con las que Maillard da salida a sus primeros intentos de indagación interior. Durante esta etapa la presencia de otros autores disminuye progresivamente, mientras que el espacio cotidiano interior pasa a ocupar el lugar principal. Paralelamente a la configuración estilística, tiene lugar una asimilación crítica de las influencias de los presupuestos de la estética del *śivaísmo* de Cachemira y otras fuentes orientales, que dará como resultado primero una reflexión sobre el distanciamiento estético (*La razón estética, Matar a Platón*) y posteriormente la configuración definitiva de un proyecto de distanciamiento contemplativo respecto a la propia experiencia personal (*Benarés*). A partir del momento en que se produce el salto definitivo hacia la contemplación, el proceso de indagación interna pasa a ser el eje central de la escritura de nuestra autora.

En el tercer capítulo explicaré en detalle en qué consiste la propuesta contemplativa maillardiana, y cómo se manifiesta textualmente en las obras más importantes de este periodo. Completaré mi lectura con un estudio comparativo entre dicha propuesta y las tradiciones de sabiduría orientales en las que se inspira la autora, para mostrar cómo se apoya en la descripción del mecanismo mental que hace oriente

para crear su propio método de indagación a través de la observación y la escritura (así como la manera que tiene de innovar respecto a estas fuentes). De este modo estaremos en condiciones de apreciar la originalidad y la independencia de criterio de su obra. Tras esto, me detendré a comentar los aspectos más importantes de *Bélgica*, el último de sus diarios hasta el momento, que resume su posición actual.

## 2.- PANORAMA GENERAL de la obra de Maillard.

La escritura de Maillard, poética y ensayística, surge de una preocupación fundamental que da sentido a tantos años de exploración en campos tan variados como la estética, la poesía, la filosofía oriental y el diario. De manera muy sintética, se resume en un intento constante de unificar dos aspectos que han quedado separados en la cultura occidental moderna: pensamiento y vida, razón y experiencia. Maillard rechaza tajantemente que la especulación intelectual pueda permanecer separada de la experiencia vital, en un ámbito ideal, abstracto, y para salvar esta escisión escribe su obra. Para ella el conocimiento no se reduce a una mera acumulación de datos, a pura erudición sin objetivo, sino que plantea que la búsqueda de la verdad ha de reflejarse en la experiencia vital del individuo. Este modo de conocimiento, al que calificaremos de ‘experiencial’, no aparece como algo definido desde la juventud de la autora, sino que es fruto de una larga búsqueda y por ello va configurándose con el paso de los años, hasta conseguir aunar en un solo movimiento expresivo la reflexión intelectual –que incluye a la poesía y al diario– con la experiencia vivida. La evolución de esta búsqueda es lo que iré glosando a lo largo de los tres capítulos de esta tesis.

Es imprescindible vincular esta búsqueda vital con la oposición entre la filosofía y la poesía en el paradigma filosófico y estético occidental, pues se trata de una cuestión fundamental para la comprensión de la trayectoria de Chantal Maillard. De hecho, aunque el reconocimiento le ha llegado fundamentalmente por su labor poético, ella siempre se ha considerado a sí misma filósofa antes que poeta, y un mero vistazo a su currículo permite entender porqué: doctora en filosofía pura, profesora titular de Estética en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga durante más de diez años, experta en pensamiento de la India, autora de numerosos artículos. Es

evidente por tanto que ambos polos expresivos, ambos modos de entender la relación con lo real, conviven dentro del espíritu creativo de nuestra autora.

Cuando distingo entre ‘filosofía’ y ‘poesía’, me refiero a dos modos de pensamiento: por un lado el pensamiento analítico, basado en la dualidad sujeto-objeto, en premisas racionales, en la causalidad y en las reglas del discurso; por otro el pensamiento sintético, que funde al sujeto con el objeto, que se basa en la analogía y no en la causalidad, y cuyo uso del lenguaje es estético antes que comunicativo. Esta separación es para Maillard una división artificial y limitante que ha de ser superada, y sobre ello vuelve una y otra vez, especialmente en los primeros años. Para ella, el conocimiento racional ha mostrado ya sus insuficiencias y es imprescindible superarlo integrando en él la visión poética, aunque evitando siempre volver a la creencia ingenua de la neutralidad del lenguaje. A modo de ejemplo, podemos ver que al comentar la razón-poética zambraniana, habla de hallar solución “a este problema que fue tan suyo como lo ha sido mío” (La creación por la metáfora: 10).

Su defensa del pensamiento poético no es en ningún caso una reivindicación precrítica del poder mágico de la palabra, sino un intento por integrar la introspección individual, refugio de lo poético, con la razón discursiva. Esto lo logra a través del diario que, frente al discurso filosófico, no oculta el lugar desde donde se produce la enunciación de las premisas sino que las sitúa como parte integrante del discurso, algo que también hace el poeta. Maillard se niega a eliminar la circunstancia concreta y personal de donde surgen sus certezas, disfrazándolas bajo la apariencia de la lógica deductiva, que considera engañosa. Al contrario, la incorpora de diferentes maneras, a través de estrategias expresivas profundamente modernas: la referencia concreta a los viajes (*Diarios indios*), la escritura en dos niveles (versión original y subtítulo en *Matar a Platón*, texto principal y márgenes-notas en *Husos*) o la incorporación de fotografías y los intervalos entre los viajes en *Bélgica*.

Una vez hallado el género ideal para sus intereses, Maillard va perdiendo el interés en la oposición entre filosofía y poesía. Continuará refiriéndose a ella en conferencias y lecturas, pero no será un tema central de sus diarios. Recientemente, en una entrevista, resumía su posición diciendo: “Ciertamente son dos actitudes contrapuestas. Una es esforzada: tratar de hallar una conclusión a partir de unas premisas y una argumentación; la otra es receptiva. El consejo que daría: no mezclar, en efecto. Hacer filosofía cuando se quiera hacer, y no-hacer poemas (la poiesis es

posterior, es un limado y un limpiado) cuando se quiera hacerlo” (Entrevista en El país, 10-07-11).

Esta cita resume perfectamente lo que hace Maillard a partir de los años 90: hace filosofía cuando corresponde al tema (la estética oriental, por ejemplo), y poesía cuando le interesa. Veamos ahora en más detalle en qué consiste exactamente este modo de conocimiento unificador al que aludí con la expresión ‘conocimiento experiencial’.

## 2.1.- Conocimiento experiencial.

Es necesario identificar con términos precisos este tipo de conocimiento cualitativamente distinto del habitual al que nos estamos refiriendo, para evitar la vaguedad y ambigüedad terminológica, enemigas de cualquier labor crítica que se precie. La revisión terminológica que voy a realizar es imprescindible dado que, para comentar a Maillard, es necesario recurrir a conceptos que llevan más de 25 siglos de tradición occidental (grecolatina y cristiana, como precisa Agustín Andreu<sup>4</sup>), y que han sufrido un enorme desgaste en este tiempo. Raimon Panikkar acierta al señalar que “como consecuencia de la erosión de las palabras y del abuso del poder religioso, ni Padre, ni Madre, ni Dios, ni tampoco Vacío ni Misterio, resuenan ya en la mente o el corazón de muchos contemporáneos. Tal vez porque la mente se ha “mecanizado” junto con el corazón, como ya preveía Lao-tse” (Panikkar, 1998: 132). Así pues, antes de comenzar la investigación es necesario acuñar expresiones nuevas y pulir las que ya existen.

El caso del término ‘filosofía’ es perfectamente representativo, pues el ‘amor a la sabiduría’ es una rara avis hoy en día. En la mayoría de los casos se la trata como una mera disciplina académica, sin repercusión en la existencia del individuo. En este sentido, la tradición india en la que se inspira Maillard difiere fuertemente de la visión occidental contemporánea:

---

<sup>4</sup> La división entre Oriente y Occidente se ha convertido, hoy en día, en una terminología difusa, por lo que considero necesario explicar qué entiendo exactamente por el término ‘Occidente’. Comulgo plenamente con la definición de Agustín Andreu, que además de adecuada tiene la virtud de ser sintética: “a partir de ahora entenderé por Occidente la mentalidad dominante desde Homero hasta Heidegger, incluyendo el cruce de helenismo y cristianismo” (Arnau, 2010: 22).

“Practically all Western philosophers of all schools have worked on the tacit assumption that intellectual processes alone can discover truth. (...) Philosophy for Shankara [and all other Indian traditions] is not intended merely to satisfy intellectual curiosity, or to serve as a training in dialectic. Nor is a philosopher one who can talk “about” philosophy, or who knows the scriptures by heart; but one who has learned by intuitive experience, which is possible only when philosophy is **lived**” (Keshava Menon: 2006: 15).

Por esta razón he querido buscar una terminología alternativa que aleje el fantasma de la ‘filosofía’ tal y como ha sido entendida recientemente en la tradición (racionalista) occidental y que recupere al mismo tiempo la dimensión transformadora que ésta tuvo en sus comienzos. Varios vocablos, cada uno con sus particularidades e inconvenientes, están a nuestro alcance, permitiendo apuntar a ese modo de pensamiento que Zambrano definió como razón-poética y que Maillard persigue a lo largo de toda su obra.

La primera locución que voy a proponer es ‘conocimiento experiencial’, expresión que enfatiza el carácter directo del conocimiento, ‘vital’ en el sentido de que afecta a la vida del ente que conoce. El conocimiento experiencial es también ‘poético’ en el sentido más puro del término, pues es conocimiento creador. Acabamos de ver que la insistencia en que el conocimiento no es fruto del aprendizaje meramente teórico sino de una interiorización profunda en el nivel vital es una constante del pensamiento oriental, y dado que Maillard es una experta en Oriente<sup>5</sup> me parece apropiado señalar brevemente que tomo la expresión ‘conocimiento experiencial’ de un estudioso de estas cuestiones. Concretamente, de la introducción de A. Vélez de Cea a los *Versos sobre los fundamentos del camino medio*, del filósofo budista Nāgārjuna. El autor subraya la importancia para el budismo de que el conocimiento no sea meramente intelectual, coincidiendo plenamente con lo que hemos dicho a propósito de Maillard:

---

<sup>5</sup> Como precisé en la nota anterior, los términos Oriente y Occidente se utilizan hoy en día con tal profusión que es difícil precisar a qué se refieren exactamente. En mi opinión, Oriente es un concepto todavía más difuso y peligroso que Occidente, pues engloba una enorme cantidad de variantes culturales, idiomáticas, religiosas, que difícilmente son asimilables dentro de un solo término. A pesar de esto, he utilizado el término pues considero que es útil al nivel operativo (como contraste con ‘Occidente’), en tanto en cuanto permite aludir a modos de pensamiento, como el budismo, el vedānta advaita, el *śivaismo* o el taoísmo, que tienen en común una búsqueda de la unificación del ser humano basada en la contemplación (como requisito de la acción). Es en este sentido concreto en el que haré uso del término a lo largo de mi tesis.

“Las MMK [*Mūlamadhyamakakārikā*, versos sobre los fundamentos del camino medio] son por consiguiente un medio para alcanzar la paz, primero llegando a una mejor comprensión filosófica de la naturaleza vacía de la realidad (nivel 1) y después a la comprensión experiencial de dicha naturaleza vacía (nivel 2)” (Vélez de Cea, 2003: 31). Y también: “el mero conocimiento filosófico del surgir en dependencia y la vacuidad es insuficiente, aunque sin duda conveniente y de ayuda para facilitar el acceso al conocimiento experiencial” (Vélez de Cea, 2003: 31).

Estas afirmaciones acerca del budismo se podrían hacer extensivas a todo el pensamiento de la India. Es la tesis –ya antigua– de René Guénon, quien de manera persistente en sus escritos subraya que una de las constantes de la reflexión en Oriente es que todo conocimiento superior ha de manifestarse en el nivel vital. Según explica, tanto el vedānta como el budismo o el taoísmo son medios para la realización espiritual, no meras teorías. Así se desprende de la siguiente cita, precisamente del capítulo acerca del vedānta: “este conocimiento, para ser verdaderamente todo lo que debe ser, no se limita a la simple teoría, sino que lleva en sí mismo la realización correspondiente” (Guénon, 2006: 248). La teoría, por tanto, está subordinada a la realización de la experiencia intelectual: “la teoría, como no tiene en sí misma sino un valor de preparación, debe estar subordinada a la realización como el medio lo está a su fin” (Guénon, 2006: 249).

Otro término clave en mi investigación es ‘sabiduría’, capaz de añadir un matiz de rigor crítico a la experiencia personal. Si al conocimiento experiencial se le podría acusar de subjetivo en el peor sentido de la palabra, afirmando que se trata de una mera impresión individual sin validez epistemológica, fruto de la propia autosugestión (esta es, de hecho, la crítica racionalista a muchas experiencias devocionales y místicas, y no deja de estar fundada si el conocimiento experiencial obtenido por experiencia directa no pasa el filtro de la razón), la experiencia del sabio aúna el discernimiento interior con la crítica racional, lo cual le permite integrar en un mismo acto intelectual los dos niveles, que no son percibidos como excluyentes sino como complementarios. Esta línea terminológica ha sido utilizada recientemente por Mónica Cavallé en *La sabiduría recobrada*, y en este sentido la incorporo a mi tesis.

Además de estas dos expresiones, que constituirán la base de mi investigación, existen otras posibilidades que aluden a la vinculación de conocimiento y experiencia pero que por diversas razones no son adecuadas para describir mi objeto de estudio. Las

explico brevemente evitar que, como ocurre tan a menudo, la obra de Maillard sea confundida con una escritura ‘mística’.

El término ‘conocimiento místico’ hace referencia, en principio, a un tipo de visión que está por encima del conocimiento racional y que integra la experiencia del individuo dentro de una dimensión espiritual. Apunta por tanto al carácter holístico del pensamiento humano, que no es sólo sensorial y racional, sino también espiritual o ‘místico’, como explica Panikkar: “estaremos cerrados al sentido de estas afirmaciones [las de los evangelios] si nuestra vida transcurre sólo en niveles sensoriales y puramente racionales, es decir, si somos insensibles a la tercera dimensión de la realidad, ciegos a la conciencia mística” (Panikkar, 1998: 118). Sin embargo, el peso de la tradición occidental ha impuesto sobre este vocablo unas connotaciones marcadamente religiosas, que aluden a una experiencia cualitativamente diferente de la que se describe en la obra de Maillard. Ella misma utiliza este adjetivo al comienzo de su obra, en *El monte Lu en lluvia y niebla*: “Ensancha la conciencia, abrirla a ese saber esencial, es acceder precisamente al ámbito de la mística” (Monte Lu: 79), pero rápidamente se desentiende de él y opta por vocablos menos connotados religiosamente y más en consonancia con su experiencia personal. Por lo tanto, considero que hablar de ‘conocimiento místico’ no es adecuado para calificar la indagación de Maillard, pues no se corresponde con lo que encontramos en sus textos. Además, el camino por el que ella llega a la experiencia contemplativa es la estética, lo cual apunta a una dimensión completamente diferente de la cognición.

Otra de las posibilidades terminológicas que tradicionalmente se han utilizado para calificar este modo de conocimiento unificador es ‘intuitivo’. Lo encontramos en la obra del mencionado René Guénon, uno de los representantes más importantes de la llamada *philosophia perennis*<sup>6</sup> del siglo XX, pero él mismo reconoce que el término puede ser confundido con irracionalidad o sentimentalidad: “Esta intuición intelectual pura (...) no debe asimilarse en modo alguno a la intuición de la que hablan ciertos

---

<sup>6</sup> La expresión ‘philosophia perennis’ hace referencia, en el contexto de los estudios sobre filosofía y religión orientales hechos por occidentales, a una corriente de pensamiento que postula una unidad de contenido en las diferentes doctrinas religiosas de la humanidad: budismo, taoísmo, hinduismo, cristianismo, islam, etc. y que estudia principalmente las experiencias místicas. René Guénon fue, junto a Aldous Huxley, Ananda Coomaraswamy y otros, uno de sus principales defensores. Sin lugar a dudas, estos autores figuraron entre las lecturas de Maillard, en tanto estudiosa de la estética y la filosofía de la India. Sin embargo, me parece evidente, por lo que se desprende de sus obras, que no comparte en absoluto esta perspectiva filosófica, y que hace enormes esfuerzos por superarla y adaptarla a su propio carácter y a su propia experiencia, anclada en un radical cuestionamiento de cualquier tipo de trascendencia.

filósofos contemporáneos, pues ésta es, por el contrario, infrarracional. Hay una intuición intelectual y una intuición sensible; una está más allá de la razón pero la otra está más acá” (Guénon, 1984: 22).

Guénon lleva a cabo una reivindicación del conocimiento puramente intelectual y contemplativo (que según su punto de vista está plenamente vigente en Oriente y perdido en Occidente), afirmando que el intelecto no se reduce a la razón instrumental como considera la tradición racionalista occidental<sup>7</sup>. Esta es sin duda una opinión compartida por Maillard pero considero que hablar de ‘intuición’, por mucho que se la califique de ‘intelectual’ o ‘pura’ como hace Guénon, no contribuye a clarificar la investigación sino a entorpecerla. Por ello, la he evitado a lo largo de mi estudio, si bien considero necesario señalar que el conocimiento intelectual o sabiduría del que hablo en el caso de Maillard es, sin duda, un tipo de conocimiento directo e inmediato. En consecuencia, hablaré de ‘indagación’, término que refleja de forma más exacta el método y el propósito de la escritura de Maillard, y que no tiene la desventaja del adjetivo ‘intuitivo’.

En resumen, a lo largo de mi tesis utilizaré de manera alterna los términos conocimiento experiencial (o vital) y sabiduría, según el matiz que el contexto concreto requiera. Ambos apuntan a un modo de conocimiento que integre la experiencia vital y el aprendizaje filosófico, y que podríamos definir de la manera siguiente.

#### § Conocimiento experiencial: definición.

Más allá de las diferencias entre las diferentes etapas de la producción de Maillard, he podido identificar dos rasgos que perduran a lo largo de toda su obra en relación con la búsqueda del conocimiento experiencial: el carácter *transformador* del mismo, y el hecho de que se trate más de una *actitud* que de un contenido concreto. Veamos cada uno de estos aspectos por separado.

---

<sup>7</sup> “La mayoría de los occidentales actuales no conciben que la inteligencia sea otra cosa; para ellos se reduce, no ya siquiera a la razón en sentido cartesiano, sino a la parte más ínfima de esa razón, a sus operaciones más elementales” (Guénon: 2003: 24).



1) Conocimiento transformador.

El conocimiento experiencial es un conocimiento transformador en el sentido de que implica una renovación radical en el ser humano concreto. En consonancia con las tradiciones de sabiduría oriental, Chantal Maillard insiste en que el conocimiento sólo es válido cuando tiene lugar una verdadera metamorfosis dentro de la interioridad de la persona. La acumulación de conocimientos teóricos no es equivalente a comprensión vital, lo cual no impide que Maillard haya escrito obras eruditas como *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* o *Rasa. El placer estético en la tradición india* (pero incluso en esos casos particularmente académicos existe una conexión importante entre el tema analizado y el devenir vital de la autora, como tendremos ocasión de analizar).

La transformación de la que hablamos no es un cambio meramente emocional o psicológico, sino que afecta a la totalidad del individuo, a todos los niveles de su experiencia vital. Es una transformación esencial y profunda de toda la persona, y por tanto se la puede calificar de ‘ontológica’, como hace Panikkar:

“La palabra *experiencia* es ambigua y polisémica. No se trata aquí de una “experiencia” meramente psicológica, sino, por así decirlo, de un “toque” ontológico. Es una experiencia que transforma nuestro ser más profundo, es el sentirse atrapados por una realidad más fuerte que nos penetra y nos transforma –pero no pretendemos en este momento adentrarnos en la discusión sobre cuáles podrían ser los criterios para establecer la autenticidad de tal toque, ni sobre las diversas formas que puede adoptar esta experiencia de la plenitud humana” (Panikkar, 1998: 45).

Sin embargo, hay que ser prudentes a la hora de hablar de transformación radical en la persona de Maillard, pues podría parecer que hablamos de un estado trascendental en el que la persona se evade o se desentiende de la circunstancia vital. Nada más lejos de la realidad, pues su escritura está totalmente anclada en la circunstancia, y no pierde nunca de vista el sufrimiento. En consecuencia, el desarrollo de la actitud contemplativa y la transformación radical de la persona han de entenderse como un intento de superación de las limitaciones constitutivas de lo humano, pero sin postular por ello estados trascendentes, raptos místicos o transformaciones externas radicales.

## 2) Actitud vital.

Por otro lado, es importante subrayar que el conocimiento experiencial consiste más en un *cómo* que en un *qué*. Maillard plantea un modo de conocer distinto, una *actitud* diferente al racionalismo, que considera conocimiento a lo que para ella es una mera acumulación de datos con fin instrumental. La mirada contemplativa se caracteriza por la apertura interior y la superación de la escisión entre sujeto y objeto. Dicho de otro modo, la transformación radical que viene con el conocimiento experiencial no se refiere a ningún objeto de conocimiento, sino a un cambio en el propio sujeto conocedor. Se produce un cambio en el modo de mirar, no en aquello que es mirado, y es por esta razón que se dice que la sabiduría es transformadora, pues afecta directamente a la vida del conocedor. Toda la experiencia, las circunstancias que envuelven a la autora, son vistas a través de esta actitud comprensiva y compasiva que apunta directamente a la observación de los estados mentales y la superación de las limitaciones del yo personal. A este modo de afrontar la realidad es a lo que he denominado en mi tesis ‘actitud contemplativa’.

Veamos ahora en qué consiste.

## 2.2.- LA ACTITUD CONTEMPLATIVA.

### 2.2.1.- El yo como problema.

El rasgo fundamental que caracteriza al desarrollo de esta actitud vital que estoy calificando como ‘contemplativa’ es la insistencia en la superación del yo individual. Esta ha sido, sin lugar a dudas, la preocupación fundamental de nuestra autora, aquello que ha guiado su impulso creativo a lo largo de los años, tal y como ella misma reconoce al decir que “la preocupación principal que quizás atraviesa todas las obras, y que está presente desde los primeros poemas incluso y los diarios, y que es la idea que se plasma en *Husos*”, no es otra que “la ilusión de la identidad” (Conferencia en C. B. A., 04/06/08).

Como en el caso del conocimiento experiencial, nos movemos en un terreno resbaladizo, pues al hablar de ‘yo’ no está demasiado claro a qué nos estamos refiriendo exactamente. Su existencia se da generalmente por sentada, al menos en el modelo occidental de pensamiento, donde se trata al yo como una verdad autoevidente que no precisa de definición, una especie de axioma de la identidad. Sin embargo, es bastante cuestionable que este constructo al que llamamos ‘yo’ tenga una existencia delimitada y concreta, y tampoco está claro que sea el sustento último y único de la identidad humana. Si nos detenemos a pensar y tratamos de encontrar los contornos de aquello a lo que llamamos yo, nos daremos cuenta de que no es posible delimitarlo, pues se trata de una entidad que cambia con el paso del tiempo: no sólo ‘yo’ no soy el mismo que el niño que llevaba mi nombre, sino que mis preferencias, mis opiniones y mis querencias (todos esos hábitos mentales que configuran, como veremos, la personalidad) cambian constantemente, en función del movimiento de acción-reacción de mi mente con los impulsos, externos e internos. En consecuencia, y contra la evidencia subjetiva a la que nos solemos aferrar, no podemos tratar al yo como a una sustancia, pues no hay nada estrictamente verificable que se corresponda con él: no se le puede aplicar el principio de identidad tan fácilmente como parece.

Así pues, nos encontramos con que, en el centro de la identidad humana hay un elemento enormemente problemático sobre el que normalmente solemos pasar de soslayo. Esta naturaleza esencialmente paradójica de la experiencia subjetiva individual es puesta de manifiesto por Raimon Panikkar en unas líneas de tono autobiográfico que bien pudiera haber escrito Maillard: “Desde joven he oído que me decían que había sido Dios el que me había creado a ‘mí’; pero desde entonces, aunque no fui capaz de explicitarlo hasta más tarde, experimentaba que aquel ‘mí’ no era exactamente yo. Yo tengo, sí, un ‘mí’, pero no soy idéntico a ese ‘mí’” (Panikkar, 1998: 110).

Lo que Panikkar señala en estas líneas es algo que cualquier persona puede experimentar en sí misma: el hecho de ser, al mismo tiempo, sujeto y objeto de ese mismo sujeto. Es decir, por un lado hay una serie de reacciones mentales, de contenidos interiores y de hábitos psicológicos (el ‘mí’ de Panikkar) y por otro lado hay una presencia –¿alguien?– que percibe el movimiento de esos mecanismos. Este alguien puede ser calificado de sujeto (‘yo’, forma del sujeto del pronombre personal) pues es el agente de esa percepción. Es en quien tiene lugar la comprensión, él es quien observa. Los contenidos tan sólo aparecen y desaparecen ante él.

Profundizando en la reflexión, podemos hablar de una identidad asociada a los objetos mentales que fluyen en la conciencia como resultado de los estímulos sensoriales y del propio mecanismo mental, y otra libre de la influencia de estos impulsos. Esta segunda forma de comprender y de vivir la relación entre el sujeto perceptor y los diferentes objetos mentales es lo que aquí llamamos contemplación, y se define esencialmente como un ejercicio de auto-observación, por medio de la cual el sujeto va tomando conciencia progresivamente de las falsedades que están contenidas en el ente psicológico con el que se identifica.

La identificación a la que me refiero no es (sólo) la identificación puntual con un estímulo externo, sea un acceso de ira o un deseo transitorio. La mente funciona básicamente por inercia, y conforme las identificaciones se van repitiendo en el tiempo, las reacciones se van convirtiendo en hábitos, hasta que genera una serie de rasgos de carácter que se acumulan y se perpetúan. Esta fijación de la transitoriedad del flujo mental en una serie de rasgos (más o menos) fijos da lugar a una ilusión de consistencia: un personaje interior, sujeto de las acciones y objeto de las emociones y los pensamientos. Es a este constructo a lo que llamamos 'yo', y al que atribuimos la cualidad de la permanencia, algo que en realidad no tiene. Evidentemente, no estoy negando la existencia empírica y convencional del yo. Sin duda, existen una serie de sujetos fenoménicos que interactúan entre sí y que experimentan deseos, responden a estímulos, sufren, se alegran, etc. Sin embargo, como muestra la obra de Maillard, este yo no resiste el radical auto-análisis que se produce en la indagación contemplativa, pues es en realidad una etiqueta con el que aludimos a los mecanismos mentales que permiten la organización de los estímulos sensoriales, las experiencias y la necesidad de acción que nos permiten operar en el mundo de manera efectiva. Así pues, al hablar de 'yo' hacemos referencia al estado de identificación del sujeto respecto a los contenidos de su propia mente, ya se trate de pensamientos, emociones, opiniones o recuerdos. Cuando esto sucede, surge un sentimiento de apego psicológico al contenido que da como resultado una sensación, extraordinariamente primaria e intuitiva, de pertenencia e identidad, que provoca que lo que sucede en la mente sea experimentado como propio, 'mío': mis sentimientos, mis preocupaciones, mis aspiraciones y deseos, etc.

Dado que el movimiento mental es incesante y extraordinariamente rápido, la implicación psicológica provoca que el 'yo' sea percibido como unitario, como 'uno'. Del mismo modo que en una película la sucesión veloz de secuencias individuales crea un efecto de continuidad que atrapa la atención del espectador, el movimiento de

implicación psicológica *atrapa* la actividad consciente del sujeto, que queda subordinada al caótico movimiento interior, identificándose con él. Al repetirse en el tiempo, esta implicación psicológica se erige como fundamento de la identidad, otorgando a la ilusoria relación de pertenencia entre ‘yo’ y ‘mis’ contenidos de conciencia un aspecto consistente y estable. El resultado de este proceso es lo que se conoce como la ‘personalidad’, una repetición de la identificación con los mismos contenidos y reacciones.

La problemática surge del hecho de que el funcionamiento del mecanismo escapa al control del (supuesto) sujeto, que es incapaz de controlar su propia mente. Prueba ello es que, para la mayoría de las personas, resulta prácticamente imposible mantener la atención focalizada en un solo pensamiento durante más de unos segundos: enseguida otros impulsos se agolpan en el visor de la conciencia, arrastrando la atención e enredando al individuo en procesos emocionales de implicación: esto me sucedió (a mí), debo evitar esto y buscar esto otro, éste o aquél son responsables de lo que me sucede, este placer me pertenece, etc. Así pues, el proceso que genera los impulsos mentales (deseos, pensamientos, etc.) funciona en gran medida por inercia, por puro hábito, siguiendo su propio impulso. Al arrastrar al sujeto en ese flujo, se configura una personalidad que en realidad es la reificación de unos estados mentales determinados, que a su vez condicionan nuestras futuras respuestas, cerrando el círculo.

Podemos definir por tanto al yo como un conglomerado psicológico compuesto de hábitos mentales que se repiten y cuyo funcionamiento es disperso y alocado, y sobre el que el sujeto tiene un control muy limitado. La realidad, claro está, es que este ‘mí’ no es el sujeto, como apuntaba Panikkar, sino el resultado de un error epistemológico esencial que ha de ser subsanado. De lo contrario, conforme esta petrificación con la que nos identificamos se vaya distanciando de la experiencia real concreta, se producirá una escisión entre lo que el sujeto es y lo que el individuo cree o quiere ser. Y esta escisión producirá, inevitablemente, sufrimiento. Ésta es la razón de la presencia del dolor en la existencia, el sufrimiento en el sentido sutil del término que Maillard trata de superar con su escritura. La filiación budista de este planteamiento es evidente para cualquiera que esté familiarizado con las Cuatro Nobles Verdades expuestas por Siddharta Gautama, Buddha. Volveremos sobre ésta y otras cuestiones similares en el capítulo tercero.

Como consecuencia de este análisis, la persona contemplativa emprende un camino que le permita liberarse del yo y de su configuración en forma de hábitos, pues

de otro modo está condenado a vivir la vida desde un sujeto vicario, parcial, que la arrastra a una vida de implicaciones emocionales y apegos, siguiendo el caprichoso movimiento del deseo. El método es directo, aunque no sencillo: deshacer la identificación errónea. Si la raíz de la identificación es la ignorancia de la verdadera naturaleza del yo, se sigue que a través de una toma de conciencia de ese error se podrán superar las limitaciones. Por eso la actitud contemplativa se puede definir como un esfuerzo de comprensión de que la identificación psicológica no es real, de que no hay ningún 'yo' fuera de ellas, ellas son el yo. Dicho de otra manera: mis recuerdos, mis creencias, mis opiniones, etc. son en realidad mi yo.

Esta es la clave de la actitud contemplativa, lo que en esta tesis denomino la 'intuición contemplativa', y que aparece de diferentes formas a lo largo de la obra de Maillard. Ya en los primeros ensayos se ve claramente que el yo es considerado como la problemática fundamental de la experiencia humana, causante de la escisión inicial que crea la separación del individuo respecto al mundo y el modo de cognición dual en el que nos movemos: yo frente a no-yo. Siguiendo la estela de María Zambrano, Maillard plantea la necesidad de superar al personaje psicológico, para dar cabida a una relación diferente con el mundo. Sin embargo, pronto se separa de su predecesora y se dedica a construir su método personal, con el que enfrentar la problemática de la identidad o, mejor dicho, de la 'ilusión de la identidad'.

Dicho método contemplativo se basa en la comprensión profunda del funcionamiento de este proceso de identificación con el 'yo' *por medio del cultivo de la atención consciente*. Para liberarse de su influjo de manera permanente es necesario comprender e interiorizar, como hace Maillard a lo largo de su obra, que no existe un yo fuera de los contenidos mentales, sino que son dos aspectos de lo mismo. Si lo que habitualmente sentimos como 'yo' es el resultado de la identificación (errónea) con las emociones y los pensamientos que se generan de forma mecánica e incontrolada en la mente, la única salida posible a este enredo epistemológico pasa por la toma de conciencia de la falsedad última de ese constructo mental, deshaciendo la identificación y permitiendo que los contenidos fluyan sin dejar residuos psicológicos. Evidentemente, una comprensión meramente intelectual del problema no basta, como señalábamos al hablar del conocimiento experiencial, sino que es necesario *vivenciar* la comprensión en la experiencia concreta. Para ello una intensa labor de desidentificación es necesaria, ejercitando la atención de manera constante. Sólo así se puede alcanzar una visión distanciada de la propia existencia.

Así pues, la paradoja del fenómeno de la identidad reside en que mente y ‘yo’ no son dos entidades diferentes sino dos facetas del mismo proceso. Lo que llamamos ‘yo’ es en realidad una función mental entre otras, concretamente la función de apropiación de los contenidos, tanto interiores como exteriores (generados desde la memoria o como consecuencia de estímulos sensoriales), así como de las acciones y los resultados de las mismas. Es la mente quien detiene el flujo constante de los pensamientos, siempre cambiantes, y los fosliza dando lugar a ‘mi’ opinión, a ‘mi’ punto de vista. Este ‘yo’ cerrado y monolítico en realidad no existe, es una creación en la que nos encerramos inconscientemente. En definitiva, no hay un yo distinto de los contenidos mentales que se pueda localizar como un ente independiente de los contenidos mentales, sino que la presencia del yo depende de la asociación con los contenidos (desde la perspectiva budista, se dice que ‘surgen en dependencia’). Lo único que hay es pensamiento, emoción, recuerdo, y un contenido particular que se apropia de ellos o los rechaza, según sean agradables, inquietantes, excitantes o perturbadores.

La influencia de las tradiciones indias en esta concepción es muy grande. Según la tradición vedānta (la tradición ortodoxa hindú más extendida) para trascender al yo es necesario ‘discernimiento’ interior (*viveka*) y un trabajo constante de ‘desapego’ (*vairāgya*). Cuando el ‘yo’ desaparece, tiene lugar la ‘liberación’ (*mukti*) y la persona deja de estar atada al resultado de sus acciones y al efecto de los hábitos compulsivos de la mente. En el budismo, el vocabulario cambia pero tanto la búsqueda de la visión perfecta (*Prajñāpāramitā*) como el método y el punto final (*nirvāṇa*) coinciden en lo esencial: la superación del sentido limitante de yo individual. Para Maillard, el objetivo es más humilde y concreto que la liberación budista o hindú, pues no cree en salidas trascendentales de este mundo. Cierta equilibrio libre de perturbaciones y deseos, y la capacidad de estar en paz con uno mismo, con su propio pasado (“me senté con los muertos. Fue / una tarde apacible”, dice en Hilos: 123) es bastante. Ecuanimidad, calma: ése es su horizonte vital, lo que busca conseguir con la actitud contemplativa.

Aunque discutiremos más adelante (en el capítulo 3) la influencia de la tradición india, importa señalar en este momento que Maillard bebe de fuentes indias de manera abundante e incorpora muchas nociones en su escritura y en su relación con el mundo, pero de una manera un tanto particular: elimina aquellos aspectos que apuntan a una dimensión trascendente de la conciencia. Su perspectiva es profundamente crítica con estos postulados, que son expresamente cuestionados en su escritura: “otro tipo de

conciencia (*sat-chit-ananda*<sup>8</sup>) es, desde aquí, un supuesto” (Filosofía: 179). El resultado es un método vital contemplativo orientado exclusivamente al plano inmanente de lo real.

Finalmente, para concluir esta sección, me gustaría explicar brevemente los diferentes matices del vocabulario técnico que voy a utilizar para referirme al fenómeno del ‘yo’. Si volvemos sobre la cita con la que abríamos la sección, vemos que el uso de la estrategia estilística de contraste entre la forma subjetiva y objetiva del pronombre personal de primera persona (el ‘yo’ frente al ‘mí’) es algo que también encontramos en Maillard, con idéntico objetivo que en la cita de Panikkar: para reflejar en la página la oposición entre dos tipos de identidad. En *Benarés* y en otras obras de madurez veremos cómo se hace un uso sistemático de este recurso expresivo, desarrollándolo hasta el límite mismo de la capacidad expresiva del lenguaje. Sin embargo, aunque hablar de ‘yo’ y de ‘mí’ es perfectamente válido dentro del contexto creativo de los diarios y poemas de Maillard, no es una propuesta aceptable para un trabajo académico como éste, en el que la claridad y el rigor terminológico deben primar por encima de la expresividad estética. Salta a la vista que no podemos tomar la oposición entre dos pronombres personales como base para una exposición sistemática, pues caeríamos inevitablemente en ambigüedades y confusiones terminológicas que en lugar de aclarar la lectura la entorpecerían. Por esta razón, he optado por definir qué entiendo exactamente por ‘yo’ en esta tesis, explicando en detalle el vocabulario técnico que voy a utilizar para referirme a las distintas facetas del fenómeno de la individualidad. Me parece evidente que hasta que no tengamos claro qué es este ‘mí’ al que se refiere Maillard no podremos comprender cómo lo desmenuza con su estrategia contemplativa. Por tanto, desembocamos nuevamente en la necesidad de una aclaración terminológica previa.

La expresión ‘yo psicológico’ alude al carácter senti-mental de la identificación que sustenta la identidad, que es ‘psicológica’ en tanto en cuanto está basada en el nivel

---

<sup>8</sup> Expresión utilizada por las diversas escuelas (*darśana*) hindúes para describir la indescriptible naturaleza del Absoluto. Formado por tres palabras, sat-cit-ānanda: ser-conciencia-bienaventuranza, sintetiza las cualidades que experimenta aquél que ha logrado la unidad con el Absoluto o Brahman. Se utiliza como una sola expresión (de ahí los guiones; también puede escribirse todo seguido: saccitānanda), y no como una conjunción de tres elementos dispares, lo que equivale a decir que es una sola realidad, experimentada fenomenológicamente de manera indisoluble, pero que exige ser explicada como una conjunción de tres aspectos.

En relación con la cita de *Filosofía en los días críticos*, es importante señalar que sat-cit-ānanda un estado trascendente más allá de las divisiones de la mente dual, al que se accede cuando la persona se ha ‘liberado’; como hemos visto, Maillard no comulga con este enfoque y por lo tanto es normal que lo plantee como un mero supuesto y que no muestre excesivo interés por él.



de la psique, de las emociones. Estas no son otra cosa que respuestas, la mayoría de las veces mecánicas, a los impulsos que provocan los diferentes contenidos de conciencia según sea su naturaleza: un pensamiento agradable produce atracción, una sensación terrible produce rechazo. Esto es fácil de comprender, pero lo importante para entender la contemplación es que ambas son formas de apego psicológico (una afirmativa y la otra no), y que es necesario distanciarse de ambas si queremos que las inercias mentales que sustentan la identificación se detengan y el sujeto pueda percibir el mundo interior sin reaccionar a él de manera compulsiva. La actitud contemplativa consiste por tanto en un mecanismo de distanciamiento frente a toda realidad psicológica que se presente. Por eso tiene sentido hablar de ‘yo psicológico’, pues todos los contenidos están teñidos de implicación emocional, son ‘psicológicos’ en un sentido amplio.

Otro término válido es ‘yo individual’, que ya hemos venido utilizando. Esta expresión acentúa el carácter cerrado de la identidad psicológica frente a la identidad abierta a la que apunta el estado que surge en la contemplación. Hablar de ‘yo individual’ presupone la escisión epistemológica entre ‘el yo’ y ‘el mundo’, y es por tanto un recurso válido para señalar el estado de conciencia dual en el que nos movemos habitualmente. Otras variantes que considero válidas son ‘yo empírico’, ‘yo objetivo’, o ‘sujeto empírico’, pues aluden a la realidad fenoménica de la experiencia del ‘yo’, realidad que es tan sólo convencional y que se disuelve en el estado contemplativo, en el que tiene lugar una forma de cognición cualitativamente diferente: la función apropiadora de la mente (el ‘yo’), o bien no se manifiesta, o bien es vista como un movimiento más de la conciencia, al que no merece la pena apegarse. También utilizaré vocablos más generales como ‘persona’ cuando considere que el contexto deja suficientemente claro que me refiero a este mismo fenómeno.

Me parece importante señalar que no voy a utilizar el término ‘ego’, a pesar de que está muy extendido en la literatura secundaria sobre epistemología advaita y tradición india, pues considero que remite demasiado directamente al psicoanálisis, una escuela de pensamiento completamente diferente de la que aquí se trata y que arrastra una serie de connotaciones que no tienen cabida dentro de mi investigación. No obstante, sí utilizaré ocasionalmente el adjetivo ‘egoico’, pues es más neutro que el sustantivo. Hablaré por ejemplo de ‘individualidad egoica’ para describir el carácter cerrado y autorreferencial del yo individual psicológico.

### 2.2.2.- La contemplación como método.

Superar las imposturas de la personalidad y ser capaz de trascender la influencia perniciosa del yo individual es, por lo tanto, el objetivo al que apunta Maillard mediante la adopción de la actitud contemplativa. En los primeros años esta búsqueda es incipiente y convive con otras muchas preocupaciones, como la naturaleza del deseo y la relación amorosa (*Filosofía en los días críticos*) o los viajes por la India (*Jaisalmer y Bangalore*). Sin embargo, como apunté en el planteamiento de lectura, a finales de los 90 ocupa ya el lugar predominante, y a partir de *Benarés* se convierte en el motor exclusivo de la escritura, tomando la forma de un metódico proceso de observación de los contenidos mentales, ya sean emocionales o intelectuales. La autora lo define así: “camino interior (es decir, algo que tiene que ver tanto con el conocimiento de las emociones como con las ideas o, dicho más brevemente, con el conocimiento del proceso mental)” (Contra el arte: 170).

Aplicando sistemáticamente la observación contemplativa es como Maillard descubre que solo hay un camino para lograr deshacer al yo individual: tomar conciencia de su falsedad. Ningún esfuerzo físico o psicológico ni ningún acto exterior permiten trascender el error epistemológico fundamental que divide lo real en ‘yo’ y ‘no-yo’, creando la primera esquirra de sufrimiento. Solo la realización profunda de la verdad contemplativa –que no hay yo fuera de los contenidos de conciencia–, permite evitar fijar nuestra identidad en ese ente inestable que nos condena al ciclo del deseo y el apego a la existencia. Las técnicas de meditación (*dhyāna*, no confundir con ‘contemplación’) o los ejercicios del *haṭha yoga* proporcionan cierto aquietamiento del movimiento mental, y pueden ser convenientes cuando la influencia del yo psicológico es demasiado fuerte. Pero en ningún caso equivalen a la realización profunda, en la interioridad de la persona, de la naturaleza ilusoria e irreal del yo.

La contemplación es por tanto una apertura interior y no un cambio exterior de la conducta. Contemplar consiste exclusivamente en una toma de conciencia, constante y firme, de las imposturas de la personalidad. No para sustituirlas por otras imposturas ‘mejores’, más puras o espirituales (aquí es donde Maillard se separa de Zambrano), sino para dejar que el yo individual se colapse, pierda sentido, y finalmente resuelva sus paradojas en un estado de conciencia diferente: la observación. De nuevo, la influencia

oriental es muy importante en la configuración de la actitud contemplativa, como se puede ver en la siguiente cita:

“Podríamos aprender del budismo a mirarse a uno mismo con una cierta distancia, lo cual permite no identificarse tanto con lo que creemos ser. Entender que el yo se construye y que, como toda construcción, es algo ficticio, que no tiene una consistencia perenne y que puede derribarse. Es una ilusión que construimos durante nuestra existencia. No identificarse con esa ilusión nos permitiría ser menos rígidos porque no tendríamos esas barreras que creamos para proteger lo que hemos construido” (entrevista a Maillard en Diario de Pamplona; 27/04/10).

La transitoriedad del yo individual, que no es más que una ‘ilusión’ en palabras de Maillard, sólo es comprendida cuando la persona aprende ‘a mirarse a uno mismo con una cierta distancia’, y es capaz de ‘no identificarse tanto’. Es decir, que la clave de la contemplación reside en el distanciamiento respecto a la propia emoción, respecto al propio pensamiento. A este movimiento interior lo denomina Maillard ‘observación’, pero no es otra cosa que la materialización del proceso de distanciamiento. Òscar Pujol hace referencia a este término cuando comenta el método contemplativo enseñado por Patañjali, el fundador del yoga. Sus palabras podrían aplicarse perfectamente a Maillard:

“[la] observación de los procesos mentales desde la perspectiva privilegiada que nos ofrece la conciencia, que permite dar un paso atrás y observarse, saberse y sentirse a sí misma. En suma, nos referimos a técnicas de meditación que permiten volver el foco de la atención hacia los procesos mentales a medida que se hacen perceptibles en el visor de la mente” (Pujol, 2009: 48).

Este ‘paso atrás’ de la conciencia al que hace referencia Pujol es lo que permite el distanciamiento respecto a los propios contenidos. Sin ese espacio, ese ‘reducto’ como lo llama Maillard en uno de sus ensayos<sup>9</sup>, no habría posibilidad de trascender el mecanismo de implicación del yo psicológico. Este aspecto es, en mi opinión, uno de los más complejos de todo el proceso contemplativo, y uno de los más difíciles de explicar, pues el lenguaje occidental carece de términos unívocos para describir estos

---

<sup>9</sup> “Entre los múltiples desdoblamientos a los que la conciencia es capaz de someterse, hay un reducto, el del observador o testigo”, afirma Maillard comentando a Henri Michaux (Escritos sobre pintura: 33). Tendremos oportunidad de profundizar en esta comparación en el capítulo 3, cuando analicemos la influencia del poeta belga sobre nuestra autora.

estados. El mérito de Maillard como escritora reside precisamente en su capacidad para crear un mecanismo de escritura que de cuenta del distanciamiento interior, utilizando para ello la descripción de los diferentes estados de conciencia cotidianos (en el diario). Contemplación y escritura van de la mano en la obra de Maillard, y ello permite que el lector pueda seguir los vaivenes de su conciencia en la lucha por trascender la individualidad y sea capaz de identificar en su propia mente el reducto desde donde se realiza la contemplación.

El eje central del proceso de observación desapegada es la misteriosa figura del ‘observador’, que como cualquier lector de las obras importantes de Maillard sabe es el eje sobre el que gira toda la experiencia contemplativa de nuestra autora. La investigación que desarrolla en las obras de madurez es el resultado de la interiorización y depuración de nociones pertenecientes a diversas tradiciones de pensamiento indias que describiré como ya he apuntado en el capítulo tercero. Baste apuntar por ahora que el observador es la figura clave que permite la consecución del ‘salto contemplativo’ que conduce a la transformación radical de la persona que tiene lugar en *Benarés*, 1999, y que hemos identificado como la etapa de plena madurez de la obra de Maillard, en donde la escritura se convierte en estrategia de vida, abarcando todas las facetas de la existencia.

En resumen, la obra de Maillard es una epistemología, “una filosofía del yo o, si se quiere, de la conciencia, elaborada no desde el razonamiento lógico sino desde la introspección” (Filosofía: 251), que además incluye un método para la disolución de la mente. Es conocimiento experiencial, por tanto. Si bien es cierto que la influencia de la filosofía india es capital, es importante subrayar de nuevo que Maillard la incorpora de una manera muy particular, evitando caer en trascendentalismos que la separen la experiencia concreta. De hecho, su verdadero mérito no es incorporar elementos procedentes del budismo y otras tradiciones de la india, sino que reside en haber sido capaz de hallar un modo de escritura moderno y actual con el que dar vida a estos planteamientos de disolución de la mente y del yo individual, que en última instancia no pertenecen a ninguna tradición en concreto.

### 3.- METODOLOGÍA.

#### La metáfora como eje de mi investigación.

En su intento por hallar una estrategia adecuada a sus propósitos, Maillard pasará por diferentes fases estilísticas y experimentará con diversos cauces genéricos, tal y como he avanzado en mi planteamiento de lectura. Sin embargo, hay una constante a lo largo de toda su obra: el uso constante de la metáfora como mecanismo privilegiado de expresión. Desde los primeros ensayos, en los que se reflexiona de manera teórica sobre el papel central de la metáfora en la superación de las limitaciones de la razón poética zambraniana, hasta libros de madurez como *Husos e Hilos*, donde el propio título tiene carácter metafórico, este procedimiento expresivo ocupa un lugar central en el proceso de autoconocimiento y autoindagación interior.

Por esta razón, el estudio del funcionamiento de la metáfora es un requisito imprescindible para la comprensión del universo maillardiano, así como de la evolución de su estilo a lo largo de los años. Conviene señalar que los planteamientos teóricos sobre la metáfora han evolucionado mucho en los últimos 50 años, y hoy en día conviven varias corrientes con presupuestos muy diferentes entre sí, por lo que se impone una explicación relativamente detallada, a fin de que quede completamente claro qué entiendo exactamente por ‘metáfora’ y ‘pensamiento metafórico’ en el ámbito de esta investigación. Dicho de otra manera, a continuación voy a explicitar el marco teórico-conceptual que sirve de base al análisis del lenguaje que llevo a cabo en esta tesis doctoral.

Para ello, comenzaré explicando los aportes principales de los autores más importantes de lo que se conoce como la escuela anglosajona de reflexión sobre la metáfora, y que tuvieron una gran influencia sobre la primera Maillard, especialmente visible en su ensayo *La creación por la metáfora*. Posteriormente, me centraré en los avances más recientes, especialmente en los aportes de la Lingüística Cognitiva, que han servido para ampliar el marco de estudio de la metáfora más allá del horizonte limitado de los estudios literarios. Finalmente, terminaré la sección con una breve descripción de mi método de lectura, en el cual explicaré las aplicaciones concretas que las consideraciones teóricas del estudio de la metáfora pueden tener en el estudio de una obra tan particular como la de Chantal Maillard.

### 3.1.- La metáfora en los estudios literarios.

Desde la *Retórica* de Aristóteles, la metáfora ha sido considerada como un traspaso de significado de un término a otro basado en una analogía preexistente. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, pensadores como I. A. Richards, Max Black o Ph. Wheelwright comenzaron a cuestionar esta visión tradicional, ofreciendo una explicación alternativa al funcionamiento de cierto tipo de metáforas. Estos autores proponen que, contrariamente a lo que considera la Retórica tradicional, es el acto metafórico el que crea la realidad del vínculo, y que en realidad la analogía no preexiste a la aparición de la metáfora sino que es fruto de ese proceso. La afirmación de Paul Ricoeur, cuando dice que “il est plus éclairant de dire que c’est la métaphore qui crée la ressemblance” (Ricoeur, 1975 : 113), es el rasgo común que permite hablar de ‘escuela’<sup>10</sup> en relación al estudio de la metáfora.

Lo que estos autores plantearon fue que, frente al planteamiento de la retórica tradicional basada en la adecuación de la imagen a la realidad, la metáfora funcionaba en un plano diferente, creando lo que St. Arduini califica como una ‘nueva perspectiva’ sobre la realidad: “The traditional theory of truth as *adaequatio* or correspondance cannot take account of the status of metaphor, since, more than any other figure, it does not reflect external reality, but points to a new perspective” (Arduini, 2007: 15).

Como consecuencia de este cambio de perspectiva, el estatus cognoscitivo de la metáfora se ve modificado radicalmente, ya que pasa de reflejar una realidad preexistente al acto lingüístico a *crearla*. La relación entre dos términos metafóricos sólo existe gracias al acto cognoscitivo sintético que produce la metáfora, y antes de dicho acto no se puede decir en rigor que la similitud exista. Por esta razón, afirman estos pensadores unánimemente, la metáfora expresa una relación entre dos realidades que no es ontológicamente intercambiable por una expresión no metafórica equivalente. La posibilidad de reducir la metáfora a un mero adorno del discurso, a un mecanismo de ornamentación lingüística, es negada radicalmente.

Esta consideración de la metáfora como mecanismo creativo supone un giro radical respecto a la consideración anterior que la veía como una figura de estilo entre

---

<sup>10</sup> Paul Ricoeur es el único que no pertenece a la tradición anglosajona, pero por un lado es el gran compilador de la obra de sus precedentes, en *La métaphore vive*, y por otro fue profesor en la Universidad de Chicago durante 20 años (1971 – 1991). Su inclusión en este grupo es, por ello, totalmente pertinente.

otras (metonimia, símil, etc.) y afecta a todos los ámbitos del lenguaje, no sólo al estudio de la obra poética): desde la lingüística a las ciencias sociales, y desde la psicología al estudio de la comunicación de masas, la metáfora ocupa hoy en día un lugar preeminente. En algunos ámbitos académicos se habla de ‘giro cognitivo’<sup>11</sup> para designar a este cambio que entiende sitúa a la metáfora como no ya como un mecanismo lingüístico sino como un proceso cognitivo, central en la configuración de la percepción humana.

En definitiva, la metáfora es el acto creativo por excelencia, el movimiento creador que identifica una analogía ahí donde antes no había más que realidad dispersa. Es en este sentido en el que lo incorpora Maillard:

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

Dentro de este giro cognitivo hay una gran variedad de pensadores y corrientes, cada uno con sus matices y variaciones, y es interesante detenerse con cierto detalle a analizar los hitos más importantes de esta línea de pensamiento, por dos razones. La primera es que, como he señalado, dichos autores ejercieron una influencia importante en la primera etapa de Maillard, especialmente en *La creación por la metáfora*. La segunda es que, dado que la metáfora es el recurso estilístico clave de su escritura, cuanto mayor sea la profundidad teórica de nuestro análisis, más matices estaremos en condiciones de captar durante la lectura.

En un primer bloque, he situado a los autores que, entre los años 50 y 80, contribuyeron a demostrar la hipótesis central: el carácter creador de la metáfora. Fueron ellos quienes profundizaron en la aplicación de estas consideraciones al estudio del lenguaje literario. En un segundo apartado se encuentran los estudiosos que, una vez que la visión de la metáfora como procedimiento creador estuvo asentada en el contexto de los estudios literarios y retóricos se dedicaron a estudiar el papel que juega el

---

<sup>11</sup> G. Steen, en su obra *Understanding metaphor in literature*, habla de ‘cognitive turn’ y lo sitúa aproximadamente en los años 70, a pesar de que sus orígenes se pueden rastrear en la obra de Richards y Black, muy anteriores a este periodo. Sin embargo, es cierto que hasta los años 70 no se acepta de manera general en el ámbito de los estudios literarios la visión de la metáfora como elemento creador. Para mi estudio, esta cuestión no es excesivamente relevante dado que para cuando Maillard comienza su labor ensayística, en los años 90, el giro cognitivo está totalmente asentado.

pensamiento metafórico en la configuración de nuestro universo conceptual, dando un vuelo mucho más amplio a lo que hasta entonces había sido considerado como una mera figura de estilo, reducida al ámbito de la alta cultura. Fueron ellos quienes demostraron la hipótesis planteada por Nietzsche de que el lenguaje es intrínsecamente metafórico: “Starting out from the idea that the structure of language is essentially figurative, Nietzsche reaches the idea of the intrinsically metaphorical nature of communication” (Arduini, 2007: 11)<sup>12</sup>.

§ *La escuela anglosajona de pensamiento metafórico.*

Para esta parte de mi análisis me he inspirado en las revisiones hechas por autores de diversa procedencia<sup>13</sup>, con el fin de mostrar un panorama lo más coherente y completo posible de esta línea de pensamiento tan heterogénea y diversa. Es común señalar a Ivon Armstrong Richards como el precursor de esta escuela, pues en su obra *Principles of literary criticism* inicia el cuestionamiento de la distinción clásica entre sentido literal y sentido figurado. Según Stefano Arduini, Richards es “el que por primera vez ha rechazado la idea de metáfora como similitud abreviada” (Arduini: 2000, 83), dando el primer paso hacia una concepción de la metáfora como acto creativo. Su obra ejerció una poderosa influencia en autores posteriores, especialmente en Max Black, que es quien asienta de manera definitiva la concepción de la metáfora como un acto cognitivo en el que tiene lugar una creación de conocimiento<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> En su artículo “Metaphors, concepts, cognition”, Stephano Arduini concede a F. Nietzsche el mérito de haber sido el primer pensador occidental de envergadura en reconocer la naturaleza esencialmente metafórica del lenguaje. Me parece interesante señalar, a este respecto, que Nietzsche fue una de las lecturas centrales del que posiblemente es el filósofo occidental que más influyó en la configuración del universo textual maillardiano: Gilles Deleuze.

Más adelante, en el primer y segundo capítulo, tendremos oportunidad de detenernos a analizar en detalle su huella en Maillard. En este punto, se trata tan sólo de dejar marcada una senda que comunica a estos autores entre sí: la importancia de la capacidad creativa de la metáfora.

<sup>13</sup> He escogido, fundamentalmente, la revisión hecha por Paul Ricoeur en los años 70, titulada *La métaphore vive*, junto a la visión más lingüística de Eva Feder Kittay en *Metaphor. Its cognitive force and linguistic structure* y la más reciente de Stephano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*.

<sup>14</sup> Giovanni Bottiroli, en su discusión sobre “Metaphors and modal mixtures”, afirma que el artículo titulado “Metaphor” de M. Black, publicado en *Models and Metaphors* en 1962 (Cornell U P, pp. 25 – 47), marcó un antes y un después en el reconocimiento del valor cognoscitivo de la metáfora:

“Black, in his article on metaphors, stated that he intended to address literary critics, so as to cast some light on the working of a figure of speech which philosophers had looked down on as worthless (with some important exceptions, such as Aristotle). Thanks to this article and the discussion that followed it, the possible cognitive properties of metaphor were also admitted to the context of epistemology oriented towards the natural sciences” (Bottiroli, 2007. En Arduini (ed.), 2007: 17).



Black argumenta que si sustituimos la metáfora por un equivalente supuestamente neutro se produce inevitablemente una pérdida significativa, y que ello es prueba de que la metáfora tiene una dimensión gnoseológica capital. Toda metáfora contiene en sí misma una visión particular de las dos realidades puestas en contacto y por lo tanto es insustituible, pues *construye* una imagen del mundo particular e irremplazable. A estas dos realidades que la metáfora pone en contacto las llama ‘focus’ y ‘frame’, respectivamente. El foco es el centro de la metáfora: una palabra o expresión que aparece con un uso metafórico. El marco, por contraste, es el resto de la frase o del contexto, que tiene un uso no metafórico, el que se puede identificar en el lenguaje común. La tensión entre estos dos polos es lo que crea, en opinión de Black, el efecto creativo de la metáfora en la mente del lector, quien “se ve obligado a “conectar” las dos ideas” (Black, 1967: 49).

Una consecuencia directa de esta consideración es que el estudio de la metáfora no puede quedarse en el nivel de la palabra, pues el traslado semántico se produce en el nivel del enunciado. Este cambio es fundamental pues a partir de él se entiende que es el conjunto que forman los dos elementos lo que provoca el movimiento creador característico de la metáfora. En otras palabras, un término aislado no basta para crear una metáfora, a pesar de que el peso significativo se concentre sobre el foco. Es el enunciado el que es metafórico, como explica Paul Ricoeur: “C’est un énoncé entier qui constitue la métaphore, mais l’attention se concentre sur un mot particulier dont la présence soutient qu’on tienne l’énoncé pour métaphorique (...) certains mots sont employés métaphoriquement tandis que d’autres sont employés non métaphoriquement” (Ricoeur, 1975 :110).

Este planteamiento recibe el nombre de ‘enfoque tensivo’, y podemos resumirlo diciendo que una metáfora es la puesta en relación de dos realidades a través de un enunciado (no ya una palabra) que consta de dos polos, foco y marco (o vehículo y tenor<sup>15</sup>). La transferencia semántica entre estos dos elementos es lo que permite que se creen nuevos significados, nuevas realidades que surgen de la puesta en relación novedosa de elementos ya preexistentes. Este planteamiento encaja con la visión tradicional de la poesía como elemento de renovación del lenguaje, pero le da una

---

<sup>15</sup> La distinción entre el elemento metafórico (focus) y el contexto no metafórico (frame) ya está presente en Richards, quien hablaba de ‘vehicle’ y ‘tenor’, respectivamente. La revisión de Black elimina la noción de movimiento inherente al uso del término ‘vehículo’ y, quizás por esta razón, ha tenido menos éxito, como subraya E. V. Kittay: “Black’s terms have not been much used in the literature” (Kittay, 1987: 25).

dimensión ontológica mayor: el de aumentar la comprensión de la realidad por medio del acto creativo.

La relación de este planteamiento con el propósito de Maillard de unificar vida y pensamiento es clara. En *La creación por la metáfora* afirma que uno de los objetivos del ensayo es “indagar el papel creador de la actividad metafórica en el descubrimiento de la persona, en su autocreación” (*La creación por la metáfora*: 128), lo cual está en consonancia con la visión de la metáfora como acto creativo que trasciende la realidad dada del lenguaje y permite un acceso a regiones más profundas. Como subraya Arduini: “el poeta debe descifrar en un bosque de símbolos el sentido y la metáfora se convierte de esta forma en el medio para ir más allá del significado referencial y alcanzar una verdad más íntima y profunda” (Arduini, 2000: 108).

Así pues, Maillard incorpora el pensamiento de Max Black, pero orientándolo hacia el polo de la autoindagación y la comprensión interior, que como hemos visto es el eje fundamental de su trayectoria vital. Al aplicar estas consideraciones generales de los autores anglosajones acerca del poder creador de la metáfora a la auto-construcción de la persona no debemos perder de vista que, para Maillard, el ‘yo’ es una entidad ficticia, un constructo que ha de ser comprendido en su falsedad para ser superado. La metáfora, con su especial capacidad de crear relaciones y comprender el mundo, se revela como un instrumento ideal para este propósito.

Si profundizamos en esta conexión entre el plano lingüístico donde surge la metáfora y la dimensión ontológica de la persona, tenemos que detenernos a comentar la influencia fundamental de dos autores de esta misma escuela, que también son analizados en detalle en *La creación por la metáfora*: Le Murray Turbayne y Philip Wheelwright. No es éste el lugar para analizar en detalles todas las implicaciones de sus teorías, por lo que me limitaré a señalar los puntos concretos en los que influyeron en Maillard. En el caso de Turbayne, comentaré la insistencia en el carácter activo de la creación metafórica, y su reflexión acerca de la petrificación de la metáfora y sus implicaciones socio-culturales. En el caso de Wheelwright, me detendré en su reivindicación de un lenguaje más vivo a través de la metáfora, y la insistencia de ese autor de nunca desligar la metáfora de la comprensión de la realidad.

Turbayne es, en líneas generales, un continuador de la concepción iniciada por Black, y por ello considera la metáfora como un acto que crea las relaciones entre los elementos en lugar de basarse en analogías preexistentes. Él mismo reconoce esta filiación al comienzo de su libro: “Max Black ha demostrado convincentemente que la

teoría de semejanza de la metáfora es inadecuada; dicho autor saca en conclusión que resultaría más claro decir que en algunos casos “la metáfora crea la similitud, que decir que ésta expresa alguna similitud anteriormente existente”” (Turbayne, 1974: 24).

Su planteamiento, no obstante, se esmera en subrayar el carácter activo de la metáfora, la dimensión creadora del poeta<sup>16</sup>. Según este autor, toda nueva metáfora presupone una intencionalidad creativa, una voluntad creadora que ilumina zonas de la realidad que habían permanecido ocultas hasta entonces, no percibidas al no estar presentes en el lenguaje. En consecuencia, pone el acento en el polo autorial de la metáfora, otorgando al escritor una sólida base desde la que reivindicar su tarea de creador de mundos. Maillard, en mi opinión, hubo de sentirse profundamente interesada por esta reivindicación de la dimensión creativa individual de la metáfora, pues apunta directamente a la capacidad de cada persona de comprenderse a sí misma y autoconstruirse de manera consciente a través del lenguaje. Como veremos en el capítulo 1, se apoya en consideraciones como esta para completar las lagunas de la razón poética propuesta por Zambrano.

Sin embargo, advierte Turbayne, la metáfora puede perder esta capacidad creativa cuando la novedad de la vinculación entre los dos elementos se pierde y pasa a ser percibida no ya como un constructo del lenguaje sino como una verdad absoluta y preexistente a la vinculación imaginativa que opera el acto metafórico. Ello abre la puerta a dogmatismos y absolutismos de todo tipo, como la macro-metáfora establecida a partir de Newton y Descartes del ‘mundo como máquina’, máquina que como tal ha de obedecer a una causalidad exacta y estar puesta al servicio del ser humano. Turbayne denuncia en su obra cómo este modelo de mundo, que es producto de un acto de pensamiento que liga dos universos dispares (la máquina y el mundo), se ha convertido en una verdad absoluta dentro del ámbito científico, y ha perdido su carácter innovador, creativo, para convertirse en todo lo contrario: una visión que se impone como un a priori, sin ser cuestionada. Contra este peligro inherente al mecanismo metafórico nos advierte Turbayne, y es sin duda algo con lo que Maillard está de acuerdo. De hecho, toda su escritura es un intento por desmontar el edificio de la metafísica (herencia platónica), que en su opinión es una operación lingüística que se oculta a sí misma:

---

<sup>16</sup> En estos años, el estudio de la metáfora aún está bastante restringido a la literatura, por lo que se habla de autor más que de emisor. Durante las décadas siguientes, se irá poniendo de relieve el carácter general de la metáfora, y su estudio se ampliará del marco literario al lingüístico general.

“Hablar del lenguaje, en definitiva. Mostrar cómo (...) todos los sistemas metafísicos, sin excepción, se reducen a un juego lingüístico. Esto es, a mi juicio y a la vista de los dogmatismos que hacen mella en las sociedades actuales, una empresa imprescindible. Desmitificar el mito más viejo, el de la trascendencia, no tanto en lo que respecta al impulso, cuyo origen podría discutirse, *como en lo que atañe a la fabricación de los topos que la imaginación diseña para consolidarlo*” (Contra el arte: 157; el énfasis es mío).

La denuncia del dogmatismo que surge cuando las metáforas (los ‘topos que la imaginación diseña’) son tomadas como verdades eternas es por tanto común a ambos autores, como también lo es la consideración de que la verdad de una proposición reside en el lenguaje<sup>17</sup> y no en la (supuesta) realidad externa: “metaphor rejects the concept of truth as something subordinate to effectual reality” (Arduini, 2007: 16), afirma tajante la teoría de la literatura contemporánea. Turbayne, como el resto de los teóricos de la metáfora de este momento, insiste en que la realidad se crea a través del lenguaje, y añade su matiz personal al señalar que la verdad puede ser malinterpretada cuando se olvida su dimensión lingüística y relacional. Por su parte, Maillard se esfuerza a lo largo de toda su obra en revelar las imposturas contenidas en el lenguaje, los prejuicios (socio-culturales e individuales) que están contenidos en el uso de metáforas aparentemente inofensivas, ‘neutras’. Resumiendo su propia trayectoria en su último diario hasta la fecha, afirma que su temprana vocación filosófica desembocó en “la empresa de clarificar el sentido del lenguaje” (Bélgica: 268), lo cual está en consonancia con la advertencia de Turbayne contra las metáforas convertidas en visiones dogmáticas del mundo.

Podemos concluir, por tanto, que la metáfora tiene un carácter *epistemológico* que permite la expresión de la libertad creativa individual, pero que al mismo tiempo vehicula una determinada visión del mundo dentro del sistema general de la lengua. Visión que puede anquilosarse, petrificarse, convirtiendo la metáfora en lo opuesto a lo que era en su origen. Por esta razón, la metáfora es un arma de doble filo que ha de ser utilizada con extrema precisión. Por un lado, es capaz de renovar el lenguaje y crear nuevas relaciones entre los elementos de la realidad, pero por otro puede convertirse

---

<sup>17</sup> Afirma en una conferencia reciente que “el problema de la verdad es un problema occidental. Es un problema, yo creo que ficticio, desde el momento en que lo sacamos del ámbito lingüístico. O sea, el problema de la verdad es un problema lingüístico, porque la verdad es pura comparación” (Maillard, Curso de Poesía y Filosofía; 04 – 06 – 2008).

fácilmente en limitante de nuestra comprensión de la realidad, cuando se petrifica en metáforas socialmente dominantes. En este sentido la reflexión de Turbayne es particularmente relevante para entender la insistencia maillardiana en examinar cada uno de las palabras que utiliza. Este rasgo de estilo, que está presente a lo largo de toda su obra, se agudiza particularmente en la escritura de *Husos*, donde se convierte en una estrategia de escritura fundamental. Basta con leer las primeras líneas del texto para ver hasta qué punto el cuestionamiento de nociones heredadas es importante para Maillard. Concretamente, la idea de ‘yo’, que como sabemos es la piedra de toque fundamental de la investigación contemplativa de Maillard: “Quedo -¿quién queda?- consternada -¿quién?- quedo, quedar, consternación ante las imágenes huellas” (*Husos*: 7).

La otra influencia fundamental en la consideración maillardiana de la metáfora sobre la que me voy a detener es Philip Wheelwright, un pensador que puso el acento en la dimensión vital de la operación metafórica y no sólo en su carácter lingüístico. Para él, la metáfora se distingue por su capacidad de renovar los cimientos mismos de la persona, a través de un lenguaje más creativo, más libre. Wheelwright reivindica una vida intensa: ése es su planteamiento de inicio en *Metáfora y realidad*. El lenguaje no es para él algo aislado de la propia vida, como en el caso en muchos lingüistas con afán científico. El estudio de la metáfora, del lenguaje en general, tiene en él una dimensión espiritual, ontológica: “Empleemos la palabra “espiritual” de tal modo que, de una parte, no signifique sólo otra serie de neurosis, y de otra no nos comprometa con ninguna supercreencia teológica o escatológica” (Wheelwright, 1979: 17).

Sin lugar a dudas, este tipo de afirmaciones tuvieron que resonar en la mente de la joven Maillard, quien nunca ha querido comprometerse con ninguna iglesia o religión organizada, pero de cuya espiritualidad no duda nadie que haya abordado con seriedad sus textos. Wheelwright parte de la misma base que los otros pensadores que hemos analizado al considerar la metáfora como creadora de significado. Sin embargo, su interés es más filosófico que lingüístico, lo cual está en consonancia con el interés fundamental de Maillard, que como hemos visto en lograr la unificación entre vida y pensamiento, y entre conocimiento filosófico y conocimiento poético de la realidad.

La primera contribución interesante de Wheelwright es la negación del ‘positivismo semántico’. Dado que la realidad se caracteriza por la existencia de multitud de sujetos, existen multitud de perspectivas metafóricas, y por tanto no es posible sostener un enfoque realista en el nivel del lenguaje. La noción heredada de verdad, que ya vimos cuestionada anteriormente, es puesta en entredicho también por

Wheelwright, yendo en la misma línea al considerarla una cuestión lingüística y no ontológica: “La proposición “la verdad debe ser última y exacta” no puede ser probada (...) Históricamente, la idea de la exactitud de la verdad no es mucho más firme. No se ha supuesto siempre, ni siquiera usualmente, que la verdad haya de ser exacta” (Wheelwright, 1979: 41).

Posteriormente, Wheelwright distingue entre el lenguaje ‘bloqueado’ y el lenguaje ‘vivo’, aportando para ello dos términos técnicos interesantes aunque quizá excesivamente técnicos. Por un lado habla de ‘estenolenguaje’, para referirse al lenguaje que ha perdido su vitalidad y en el que la función cognitiva de la metáfora se ha perdido y por otro habla del ‘lenguaje tensivo’, el que “se esfuerza por hacerse adecuado –en oposición a los signos y palabras de exclusiva intención práctica o de mero hábito–” (Wheelwright, 1979: 48). Ya vimos anteriormente la importancia de la tensionalidad de la metáfora, por lo que no voy a profundizar más en este aspecto. Lo importante ahora es señalar que Wheelwright añade a la línea de sus predecesores un matiz más cercano a la experiencia de la persona, lo cual es importante para Maillard. Este interés por mostrar las implicaciones ontológicas del uso de la metáfora se manifiesta claramente a la hora de explicar el acierto poético de una expresión concreta. Para este autor, la conjunción de una perspectiva individual con una tensión expresiva (entre tenor y vehículo, recordemos), sólo tiene sentido cuando la expresión metafórica alcanza a tocar los ámbitos más profundos de la realidad. En palabras del propio Wheelwright:

“los aspectos gemelos que son la tensión y la individualidad perspectiva operan al nivel más simple en la consecución de la primera y más sencilla de las virtudes poéticas: la expresión de la *realidad radical*, de lo que Alan Watts<sup>18</sup> ha llamado la *talidad* de las cosas, su preciso carácter de algo realmente observado” (Wheelwright, 1979: 54).

El interés de la figura de Ph. Wheelwright para mi investigación es que, a diferencia de otros autores como Black, no se limita a hablar del proceso metafórico como una operación lingüística, sino que se atreve a abordar aquello que está fuera de la metáfora, aquello que está fuera del lenguaje, y que aquí llama la ‘realidad radical’. Esta

---

<sup>18</sup> La referencia por parte de Wheelwright a un estudioso del zen como Alan Watts, que volveremos a ver en el comentario a *El monte Lu en lluvia y niebla*, no debe sorprendernos en absoluto, pues muestra la unidad profunda que muestran estas corrientes tan aparentemente dispares de pensamiento como son el budismo zen y el pensamiento metafórico, que Maillard fue capaz de percibir en sus ensayos..

realidad radical recuerda a la concepción zambraniana de ‘lo sagrado’<sup>19</sup> como fondo último y misterioso de las cosas, por lo que no es de extrañar que Maillard haya puesto en relación a estos autores en *La creación por la metáfora*.

Hay que matizar que Maillard, siguiendo directamente a Wheelwright, no niega en ningún momento la existencia de la metáfora entendida como analogía que propone la retórica tradicional, sino que distingue entre *epífora*, “la metáfora entendida según el sentido que le da Aristóteles” (Creación por la metáfora: 100) y *diáfora*, que es la metáfora entendida como creación de significado. Para Wheelwright, la eficacia de una metáfora reside en la adecuada combinación de ambas tendencias: cuando es más eficaz la metáfora es, dice Wheelwright, “cuando se aúnan epífora y diáfora” (Creación por la metáfora: 106). No merece la pena detenernos en este nivel de detalle para mi investigación, pues aporta poco a la comprensión de la obra de Maillard. Lo que se ha de retener es que “la metáfora es ante todo un *acto*”, (Creación por la metáfora: 107) de carácter cognoscitivo: tiene, por tanto, dimensión epistemológica. Esta concepción se consolida a partir de los años 70, y es reconocida de manera casi unánime por los teóricos que han abordado el tema con posterioridad. A modo de ejemplo, E. V. Kittay afirma en 1987 que “metaphor is plumbed not for its affective and rhetorical efficacy, but for its cognitive contribution” (Kittay, 1987: 2).

La vinculación entre el elemento lingüístico y el proceso cognoscitivo es, por tanto, la razón principal por la cual Maillard se fija en la metáfora. Al definirla como “la capacidad fundamental que tiene la mente para expresar relaciones que trascienden la significación directa o habitual (...) un mecanismo de transferencia que, aplicado al lenguaje, permite superar la simple adecuación significado/significante y construir mundos abstractos” (La creación por la metáfora: 97), Maillard destaca tanto la capacidad de crear realidades de la metáfora (‘construir mundos’), como su importancia como elemento renovador del lenguaje (que ‘permite superar la simple adecuación significado/significante’). Escribir una metáfora en un poema adquiere, en la pluma de Maillard, una dimensión extraordinaria, pues equivale a llevar a cabo el conocimiento de uno mismo, en sus regiones más ocultas e inaccesibles. La metáfora es, por tanto, un

---

<sup>19</sup> Maillard define en un artículo la complementareidad entre lo sagrado y lo divino en María Zambrano de la manera siguiente: “‘lo divino’, por otra parte, y dicho muy brevemente, hará referencia a las múltiples formas en que el hombre “da a luz” – nombra– lo sagrado, esto es, el fondo ignoto, las entrañas, lo más inconsciente y originario del ser humano. Es lo divino la expresión que encierra todas las posibles metamorfosis de lo ignoto que el hombre desde siempre ha sentido entre ajeno y propio, absoluto e irremisiblemente relativo, lo más íntimo a la vez que lo más insuperablemente distante.” (Maillard: “Ideas para una fenomenología de lo divino”, revista *Anthropos* (1987), 124).

procedimiento creativo y constructivo tanto de mundos externos como de mundos internos: conocimiento y auto-conocimiento.

Ahora bien: “it is not enough to say that a metaphor does not reflect given similarities, but invents them. Thus the problem is shifted but not clarified. How can an ‘invented’ similarity have cognitive value?” (Arduini, 2007: 15). Es aquí donde entra en juego la reflexión de Paul Ricoeur en su libro *La métaphore vive*, sin duda un libro imprescindible para comprender el desarrollo de los estudios sobre la metáfora. Se trata de un tratado inmenso cuya extraordinaria complejidad, evidentemente, no puedo reproducir aquí. Baste decir que Ricoeur distingue entre metáforas muertas y metáforas vivas, y que estas últimas se caracterizan por su capacidad de ‘innovación semántica’; es decir, de mostrar nuevas relaciones entre elementos de lo real *a través de trazas claramente identificables en los enunciados*. Domenico Jervolino, en su particular balance de la figura de Ricoeur, describe la innovación de *La métaphore vive* como centrada en esta idea: “semantic innovation, i.e. the type of linguistic creativity enacted in poetical and narrative texts, consisting in producing a [sic] “a new semantic pertinence by means of an impertinent attribution” in the case of metaphor” (Jevorlino, 2007. En Arduini (ed.), 2007: 45).

Volveremos más adelante sobre la noción de atribución errónea para explicar el funcionamiento exacto de la metáfora en enunciados individuales. Por ahora podemos concluir esta sección señalando que, desde Max Black a Paul Ricoeur, queda establecido en la crítica contemporánea que la metáfora es un tipo de mecanismo lingüístico que permite nombrar el mundo (dimensión cognoscitiva o epistemológica), si bien no todas las metáforas tienen esta capacidad. Algunas, las metáforas muertas de Ricoeur, han perdido su relevancia semántica, mientras que otras, las denunciadas por Turbayne, no sólo han perdido su capacidad de innovar sino que se han convertido en un mecanismo de dominación intelectual.

Sin lugar a dudas, son metáforas vivas lo que vamos a encontrar en la obra de Maillard, gracias a las cuales su obra tiene esa singular capacidad de ‘mostrar el mundo de nuevo’ (“the force to show us the world a new”, dice Jervolino (en Arduini (ed.), 2007: 51)). Pasemos ahora a comentar los avances que han tenido lugar en el estudio de la metáfora y que, como ya he apuntado, permitieron conectar el universo literario con otros géneros discursivos, superando la compartimentación en disciplinas que tan flaco favor hace al estudio del lenguaje.



§ La Lingüística cognitiva.

La consideración del papel de la metáfora ha evolucionado bastante desde que en los años 70 se consolidase el ‘giro cognitivo’ y el papel central de la metáfora fuese aceptado por la mayoría de las ciencias humanas. El desarrollo más importante ha tenido lugar en el ámbito de la Lingüística, a través de los estudios de Lakoff y sus colaboradores, cuya disciplina ha pasado a llamarse precisamente ‘Lingüística Cognitiva’. Su mérito esencial consiste en haber sacado la metáfora del ámbito de los estudios literarios e introducirla en el sistema general de la lengua, partiendo de una constatación ya muy antigua: la metáfora está tan presente en el ámbito literario como en el lenguaje cotidiano<sup>20</sup>. El objetivo de estos lingüistas es “estudiar científicamente las relaciones entre metáfora, pensamiento y lenguaje” (Danesi, 2004: 13), siendo conscientes de que “el solo hecho de que la metáfora se manifieste regularmente en el discurso humano y de que pueda ser fácilmente comprendida hace obvio que es otra cosa más que opción estilística o anomalía” (Danesi, 2004: 25).

La presencia de la metáfora en todos los ámbitos del proceder humano ya había sido observada por Black y sus continuadores al afirmar que la metáfora no es un mero adorno del discurso sino una manifestación del carácter creativo del pensamiento humano y del lenguaje. Lo que la Lingüística Cognitiva consigue demostrar es que, además de encarnar la capacidad sintética del lenguaje y ser capaz de crear analogías, los entramados metafóricos de las lenguas constituyen el esquema sobre el que sustenta la visión del mundo de cada civilización. En este sentido, *vivimos en las metáforas*<sup>21</sup>, son el centro mismo del lenguaje en tanto fenómeno colectivo y constituyen los cimientos del edificio simbólico a través del cual tiene lugar nuestra percepción de la realidad. Por tanto, la metáfora ya no es tan sólo “un simple ornamento o un mero desvío de un nivel neutro que debe ser necesariamente reconstruido<sup>22</sup>” (Arduini, 2000:

---

<sup>20</sup> Recordemos aquí la famosa constatación de Nicolas Boileau de que se encuentran más metáforas en un día en el mercado de Les Halles que en toda la Eneida.

<sup>21</sup> *Metaphors we live by*, publicado en Chicago en 1980 por Lakoff y Johnson, es el libro fundacional de esta línea de investigación que llamamos Lingüística Cognitiva.

<sup>22</sup> Al mostrar que se trata de un mecanismo natural, presente en el lenguaje cotidiano, se cerraba definitivamente la discusión, constante durante los años 60 – 70 en el ámbito de la teoría de la literatura, acerca de la noción de ‘desvío’ de la lengua común como responsable de la efectividad estética de la metáfora. La visión de la lingüística cognitiva supera las contradicciones de esa propuesta, y nos permite acceder a un marco más adecuado para la comprensión de la metáfora como fenómeno global, pero también en tanto mecanismo textual literario, como es nuestro caso. Reproduzco la cita completa de Arduini, pues considero que resume perfectamente los aspectos centrales de la propuesta de Lakoff y Johnson: “hace poco más de diez años, George Lakoff y Mark Johnson, al analizar la metáfora, han

25), sino que se convierte en el mecanismo que sustenta y transmite la visión del mundo de una sociedad, incluyendo sus prejuicios, sus preocupaciones, sus obsesiones y sus miedos (hay que recordar que Turbayne ya apuntaba en esta dirección cuando advertía de la capacidad de la metáfora de ocultar visiones dogmáticas de la realidad).

Las conclusiones de la Lingüística Cognitiva en sus análisis de diversos entramados metafóricos<sup>23</sup> han supuesto sin duda una renovación importante, pues han hecho justicia a la dimensión estructural de la metáfora, sacándola del ámbito estrictamente literario y mostrando sus conexiones con el resto de dominios del lenguaje. En última instancia, si no se entiende cómo surgen las metáforas en el lenguaje general y cuáles son los procesos mentales que las configuran en todas las manifestaciones textuales, no se puede entender el valor que tienen en una obra literaria, pues el proceso es exactamente el mismo. Ahora bien, tampoco conviene olvidar que mi investigación está centrada sobre un objeto literario, que se caracteriza por un lenguaje particularmente simbólico y alejado de la expresión cotidiana, y que por lo tanto las conclusiones de los lingüistas cognitivos han de ser matizadas en su aplicación. En este sentido, conviene tener en cuenta que “en la poesía de un autor, el conocimiento puesto en juego en las proyecciones metafóricas no es necesariamente (pero a veces sí) un sistema estereotípico culturalmente compartido” (Bustos Guadaño, 1994: 16).

Así pues, respecto a la validez y utilidad de los postulados de Lakoff para el estudio de obras literarias, hay que tener en mente dos aspectos complementarios entre sí. Por un lado, la escritura individual de un autor está siempre basada en el entramado metafórico que la propia lengua transmite, y el autor está influido por este sistema de resonancias y matices. Pero por otro, la lengua no es sólo un sistema creado culturalmente (de forma colectiva, por tanto), sino que todo hablante (y un autor literario de forma especial) participa activamente en él. Dicho de otro modo, los entramados metafóricos de una lengua no son sólo un producto cultural, sino también individual, estético en el sentido occidental moderno. Esta precisión permite reintegrar la metáfora en el análisis literario añadiendo la aportación más importante de la

---

adelantado la hipótesis de que ésta es un procedimiento cognitivo general. En tal sentido, según estos autores, las metáforas constituyen nuestra estructura conceptual y son el medio a través del cual conseguimos darnos una imagen del mundo aprehendiendo y ordenando el conjunto de las informaciones. Desde este punto de vista, pues, las figuras, y la metáfora en particular, representan algo más que un simple ornamento o un mero desvío de un nivel neutro que debe ser necesariamente reconstruido” (Arduini, 2000:25)

<sup>23</sup> A modo de ejemplo, tenemos *The political mind: why you can't understand 21<sup>st</sup>-century politics with an 18<sup>th</sup>-century brain* en donde se analiza a los políticos modernos, o *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*, que trata de la relación entre géneros.

lingüística cognitiva, que resume R. Pastor de la siguiente manera: “la reflexión sobre el lenguaje efectuada por Lakoff (1986) subraya como [sic] los diversos contenidos de la metáfora configuran el sistema de representación del mundo” (Pastor, 1998: 356).

En relación a Maillard, los avances de la Lingüística Cognitiva son importantes porque subrayan el hecho de que ella, como cualquier otro escritor hispanohablante, *vive en* las metáforas vehiculadas en la lengua, y tiene que posicionarse ante ellas. El cuestionamiento epistemológico radical en el que desemboca su investigación contemplativa, al que ya me he referido al hablar de *Husos e Hilos*, se entiende mejor desde estas premisas: como un posicionamiento activo *dentro de las metáforas*, para deconstruir aquellas que vehiculan una visión de la realidad que Maillard no comparte. En un plano mucho más concreto, veremos cómo el carácter eminentemente espacial de muchas de sus metáforas está basado en el componente cultural de la lengua que subrayan los cognitivistas. Como veremos en la lectura de *Filosofía en los días críticos*, el entramado metafórico de los diarios crea una red de resonancias internas que sólo puede explicarse recurriendo a la jerarquía simbólica que las relaciones espaciales tienen en el sistema general de la lengua, sobre el que se sobreimpresiona la visión maillardiana del mundo.

#### § Los estudios literarios actuales.

Si bien la Lingüística Cognitiva acierta al señalar la importancia de la metáfora en la configuración del imaginario cultural de una sociedad, no se preocupa de desentrañar los mecanismos concretos que dan lugar a este fenómeno. La teoría tensional clásica, por su parte, dejaba sin explicar la relación exacta entre los dos polos del enunciado metafórico, así como el proceso exacto que establece la metaforicidad de unos enunciados y de otros no. Es cierto que Black hablaba de un “sistema de lugares comunes asociados” (Ricoeur, 1975: 114) basado en el sistema cultural compartido por los hablantes, pero esta propuesta adolece de una evidente vaguedad así como de falta de eficacia en análisis concretos. Por esta razón, durante los años 80 fueron surgiendo teorías que intentaron clarificar el proceso por el que la metáfora nombra la realidad. La más acertada en mi opinión es la llamada ‘controversal theory’, muy presente en el panorama actual de estudio de la metáfora, y cuyo argumento principal es el siguiente: la metáfora consiste en un enunciado a primera vista incongruente, pero que fuerza una

segunda lectura en la que uno de los términos (el ‘vehículo’) es interpretado por el oyente o lector de forma no literal, produciéndose así un enunciado inteligible que calificamos de metafórico. Lo resume perfectamente E. Samaniego en estas líneas:

“Defendida fundamentalmente por Beardsley (1958) y en parte por Kittay (1987), esta teoría defiende que todo tipo de discurso en el que el emisor produce un mensaje que evidentemente es falso y por ello apunta a otra interpretación (por ejemplo: “si gana, me como el zapato”) se denomina “self-controverting”. Así, al darse cuenta el receptor de que la primera interpretación falla, inmediatamente acudiría a un segundo nivel de significación. La metáfora sería entonces un tipo de discurso “self controverting” que aportaría un cierto grado de contradicción lógica entre sus términos.” (Samaniego, 1998).

Eva Kittay resuelve el problema proponiendo un enfoque basado en el estudio de la connotación y en la teoría de los campos semánticos, que se revela muy adecuado para descifrar el significado de las metáforas en Maillard. Sugiere que si partimos de la base de que existe un contexto semántico en el que se genera ‘tensión’ entre vehículo y tenor, y que esta tensión se produce por una incongruencia semántica al nivel denotativo, la transferencia de significado sólo puede producirse en el plano connotativo. En otras palabras, la connotación es la causa eficiente de la tensionalidad de la metáfora: “to explicate the idea of a double semantic content, I use the notion of a *connotative semiotic*, which permits the two components not to be conflated but to be held in a tensive relation” (Kittay, 1987: 28).

Una metáfora surge de una incongruencia en el nivel denotativo (llamado ‘primer nivel de significado’ por Kittay) que da lugar a un ‘enunciado auto-contradictorio’ (Beardsley) o una ‘impertinencia semántica’ (Cohen) que fuerza al lector o al oyente a recurrir a un segundo nivel de significado, en el que algún término tenga un significado distinto del aparente. Para averiguar cuál sea este término y cuál su significado, el lector acude al nivel connotativo de la significación, dado que ha agotado el denotativo, y para moverse por él se apoya en la red de connotaciones inherente de cada uno de los términos, que es compartida por el sistema de la lengua pero que al mismo tiempo tiene cierta flexibilidad. Se puede identificar este entramado connotativo con la noción de ‘campo semántico’, incorporando terminología de la lingüística

clásica<sup>24</sup>. Así, la metáfora queda definida como “a transference across semantic domains” (Kittay, 1987: 139).

Es necesario precisar exactamente a qué nos referimos al hablar de connotación, dado que hay mucha confusión alrededor del término<sup>25</sup>. Por connotación entiendo aquí todos los procedimientos de creación de significado que no se basan en la mera designación directa, sino que apelan a componentes sociales, culturales y psicológicos, para conseguir que un término evoque algo en la mente del receptor. Como explica Daniel Chandler, “the term ‘connotation’ is used to refer to the socio-cultural and ‘personal’ associations (ideological, emotional etc.) of the sign. (...) Signs are more ‘polysemic’ - more open to interpretation - in their connotations than their denotations.” (Chandler: 1999). La connotación, por tanto, al ser más amplia que la denotación, es capaz de significar en muchas direcciones, y en este sentido la aplica Maillard en su escritura. Al crear nuevas relaciones, el movimiento metafórico nombra aspectos desconocidos de la realidad y ello afecta directamente al receptor, cuyo horizonte cognoscitivo se ve ampliado por la lectura. Esta ampliación de significado no se reduce al nivel semántico de las palabras, sino que afecta directamente al desarrollo vital de quien lo lee: conocimiento experiencial, de nuevo. Al comentar la teoría estética de la resonancia desarrollada por Anandavardhana, uno de los teóricos sobre estética del sivaísmo de Cachemira, Maillard se detiene precisamente en la noción de connotación, y dice: “la resonancia no ha de ser entendida aquí tan sólo como connotación, es decir, como ampliación de la significación a nivel semántico por sugerencia analógica, sino también y sobre todo como la capacidad de modificar anímicamente al receptor y de evocar en él ciertos estados sentimentales” (Maillard. “Orinar en la nieve”, pág. V).

Por lo tanto, hemos de entender el término connotación en un sentido amplio, que rebase los límites de la mera teoría lingüística y se introduzca en el terreno de la recepción estética. Por supuesto, no busco retomar en mi tesis la vieja oposición entre sentido literal y sentido figurado, que considero ya superada<sup>26</sup>. Mi intención al combinar

---

<sup>24</sup> La noción de ‘campo semántico’ está ya presente en Guiraud: “Le complexe de relations de formes et de sens formé par un ensemble de mots”. (Guiraud: 1969, 26) y en Coseriu: “Un paradigma léxico que surge de dividir un continuo de contenido lexical en diversas palabras de la lengua entre las cuales se crea una oposición por medio de rasgos distintivos de contenido” (Rodríguez Adrados, 1971: 338; la cita es traducción literal de Coseriu, E. “Lexicalische Solidaritäten”, *Poética I*, 1967).

<sup>25</sup> Como apunta Kittay: “We sometimes think of expressivity in terms of its affective import only; but I mean to stress its *cognitive* import” (Kittay, 1987: 124). Por tanto, el significado connotativo no se trata de un tipo de significado emocional o subjetivo, sino que tiene una validez gnoseológica tan grande o mayor que la denotación.

<sup>26</sup> Hoy en día se da por sentada la inexistencia empírica del significado ‘literal’, de modo que no me detengo a comentar este aspecto. Para una discusión más amplia del tema, sugiero la lectura de Arduini,

el enfoque tensivo y el de la controversia es explicar convenientemente cómo tiene lugar el proceso por el cual la metáfora ilumina zonas de la realidad, a las que da nombre y lugar tanto en el lenguaje como en el pensamiento. Es importante detenerse en comentar este aspecto, pues es la razón fundamental por la que Maillard utiliza la metáfora como vehículo privilegiado de expresión.

§ *Conclusión: el porqué de la metáfora en Chantal Maillard.*

Lo esencial en la obra poética de Chantal Maillard, ya lo sabemos, es la búsqueda de ese saber experiencial que conjugue reflexión e intuición en un solo movimiento. Después de medio siglo de avances en diferentes campos, la metáfora se revela como el mecanismo –textual y mental– capaz de llevar a cabo esa acción privilegiada. En este sentido, se identifica con la poesía en el sentido etimológico de *poiesis*, creación, puesto que es capaz de crear un vínculo entre dos realidades previamente inconexas. Así lo cree J. Culler, que la califica como la figura ‘por excelencia’: “metaphor has long been thought of as the figure *par excellence* through which the writer can display creativity and authenticity” (Culler, 2002: 191). Según este autor, la verdadera metáfora es aquel procedimiento por el cual un escritor es capaz de dar nombre a aquello que no lo tenía, porque no había sido visto o percibido anteriormente. La identificación entre la capacidad reveladora de la poesía y el proceder metafórico está también presente en la obra de Jean Cohen, para quien la poesía se caracteriza por un cambio de sentido (meta-phora) entre dos elementos de la realidad. La metáfora es el mecanismo que hace surgir la analogía entre los dos elementos, pero es inexistente de manera objetiva. La analogía es por tanto subjetiva, creada, *poiética*: “En absence de toute analogie objective, surgit l’analogie subjective, le signifié émotionnel ou sens poétique” (Cohen, 1966: 215).

Este valor cognoscitivo de la metáfora nos trae de nuevo a la mente la noción de metáfora viva de Paul Ricoeur, y acerca nuestra investigación al fenómeno de la

---

quien afirma a este respecto que “no existen la palabra y la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje es denotativo sólo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello (...) sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario (Arduini, 2000: 103).

catacresis<sup>27</sup>, en tanto en cuanto la capacidad creativa de la metáfora consiste en crear una expresión figurada para una realidad carente de término literal en el lenguaje. Como hemos visto, el poder de la metáfora es referir connotativamente conexiones y analogías que carecen de término denotativo, y que por tanto no han sido ‘vistas’ anteriormente. Así lo cree el mencionado J. Culler, quien afirma que “a truly creative metaphor [is that] which names something that previously had no name, which discloses or identifies something that we have no other way of describing. In both cases there is no substitution of a figurative expression for a literal one” (Culler, 2002: 205). Desde el campo de la retórica contemporánea, Arduini comparte las conclusiones: “rhetorical figures are realized on the basis of conceptual domains, creating borders. We thus have Access to a kind of reality that would otherwise be indeterminate” (Arduini, 2007: 8).

Este aspecto creador de la metáfora es el que interesa particularmente a Maillard en su búsqueda pues, como veremos en los diferentes análisis textuales, ella indaga en determinados aspectos de la realidad mental que han sido desatendidos por la tradición occidental, y que en consecuencia carecen de término que los refiera. La metáfora es su procedimiento de escritura privilegiado pues es el único capaz de solucionar este problema, nombrando aquello que no tiene representación en el lenguaje, y por tanto, en el pensamiento. Esta reflexión nos lleva a preguntarnos cómo tiene lugar exactamente, en los enunciados concretos, el proceso de señalar aspectos nuevos de la realidad, pues sólo comprendiéndolo bien estaremos en condiciones de analizarlo convenientemente.

Si analizamos la transferencia metafórica desde el plano conceptual y no desde el plano textual-lingüístico, se advierte que la metáfora establece una correspondencia entre aquello que es conocido (que llamaremos aquí ‘dominio fuente’) y aquello que no lo es (‘dominio meta’). Lo que sucede en un enunciado metafórico es que el dominio meta es representado en función del dominio fuente, adquiriendo parte de su sistema de implicaciones connotativas y sus valores internos. En otras palabras, se produce lo que Kövescs ha llamado un ‘subrayado’ (*highlighting*) de ciertos elementos del dominio meta, puestos de relieve por el esquema base del dominio fuente. Al mismo tiempo, irremediabilmente, otros aspectos permanecen ocultos, de modo que la metáfora tiene

---

<sup>27</sup> El término griego catacresis (*κατάχρησις*) se utiliza cuando el único término disponible para designar una realidad es de carácter metafórico: la pata de la mesa o el cuello de la botella. Desde mi punto de vista, es la expresión más evidente de cómo la operación lingüístico-congnoscitiva que llamamos metáfora es capaz de nombrar la realidad de manera tan efectiva (o más) que el lenguaje denotativo. Cuando digo que la metáfora maillardiana tiende al polo de la catacresis, me refiero al hecho de que gran parte del éxito de sus metáforas reside en que las realidades mentales a las que alude con ellas carecen de términos denotativos en el lenguaje: los husos y los hilos, como veremos en la lectura correspondiente.

al mismo tiempo el poder de nombrar la realidad y de ocultarla: “When a metaphor focuses on one or some aspects of a target concept, we can say that it *highlights* that or those aspects”. Y, en la misma página: “highlighting necessarily goes together with hiding. This means that when a concept has several aspects (which is normally the case) and the metaphor focuses on one (or maybe two or three), the other aspects of the concept will remain hidden, that is, out of focus” (Kövesces, 2002: 80).

Es en este proceso de transferencia entre dominios donde reside la capacidad de la metáfora de crear significado: su valor cognitivo. Maillard utiliza diversos dominios fuente con el objetivo de reflejar en la página el devenir de su indagación contemplativa y aludir al funcionamiento del yo, esa realidad desconocida en la que pocos autores se atreven a entrar. Subrayando analogías inesperadas entre la realidad mental y muchos dominios fuente, va construyendo a lo largo de toda su obra un complicado entramado metafórico con el que alude, connotativa pero efectivamente, a regiones de la realidad y a movimientos de la mente para los que no hay expresión habitual en el lenguaje. El mérito de su escritura, lo genial de su obra, es haber sido capaz de crear un entramado en el que cualquier lector puede reconocerse. Del mismo modo que uno puede reconocer el ‘cuello’ de una botella en la parte más delgada, uno puede reconocer los ‘hilos’ mentales y verlos surgir del ‘huso’ que los sustenta. Eventualmente, si el lector indaga suficiente en su propia realidad interior, es capaz de reconocer al ‘observador’ del que habla Maillard en *Benarés*, y compartir la experiencia de la contemplación a través de la lectura.

### 3.2.- Método de lectura.

Las propuestas anteriores han servido para clarificar el poder de la metáfora como mecanismo creador de realidades, así como el funcionamiento concreto por el que un término adquiere significado metafórico dentro de un enunciado. Sin embargo, ninguna de ellos proporciona una metodología válida que permita enfrentarnos de manera coherente y rigurosa a textos de fuerte carga metafórica como los de Maillard. Por otro lado, para la comprensión del significado de un texto no podemos centrarnos exclusivamente en el aspecto semántico (estudio de la metáfora), descuidando otros niveles de elaboración formal, pues el objeto literario es un artefacto que funciona a



muchos niveles, desde el microtextual del fonema y la palabra hasta el macroestructural del texto completo, y es necesario tenerlos todos en cuenta para la comprensión de la obra de un autor. En mi opinión, el enfoque integral de la Retórica responde a esta demanda de exhaustividad y rigor en los estudios literarios, al tiempo que proporciona un marco general en el que encuadrar el estudio de manera metodológicamente progresiva y coherente. Por esta razón, la incorporo como base para mi método de lectura de la obra de Maillard.

Es necesario precisar que cuando hablamos de Retórica no lo hacemos en el sentido restringido de estudio de las figuras de estilo sino en el sentido que tiene esta disciplina en estudios literarios contemporáneos como los de T. Albaladejo. Este crítico ha jugado un papel fundamental en la renovación en la Retórica moderna al rehabilitar muchos de los postulados que la tradición clásica había elaborado y que llegan a nosotros como un corpus orgánico: la llamada *rhetorica recepta* (Albaladejo, 1998). Con su contribución, y la de otros muchos autores, se ha superado definitivamente el prejuicio que reducía la Retórica al análisis de tropos aislados, y ahora vuelve a ocupar el lugar que le corresponde en el estudio de la obra literaria:

“la Retórica ha salido de la situación de reducción a la elocutio para, gracias a su plena reactivación, proporcionar un adecuado instrumental de análisis textual asentado en las operaciones retóricas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio/pronuntiatio*” (Albaladejo, 1988 - 89: 9).

El instrumental que utilizaré en mi investigación es aquel al que hace referencia Albaladejo cuando habla de ‘operaciones del discurso’, y que equivalen a las *pars artis* del enfoque tradicional. Éstas se dividen en constitutivas (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) y no constitutivas (*memoria* y *actio/pronuntiatio*). Las que tienen más interés en mi investigación, evidentemente, son las constitutivas, pues son las propiamente creativas o ‘poiéticas’. La siguiente cita, breve y precisa a un tiempo, resume perfectamente en qué consisten:

“la *inventio* tiene lugar con atención a todos los elementos que componen el referente del discurso retórico. La *dispositio* es una operación netamente macroestructural. En cuanto a la *elocutio*, a pesar de su carácter microestructural, no puede concebirse al margen de una atención a la construcción de la totalidad del discurso” (Albaladejo, 2005: 12).

La aplicación de este modelo retórico a mi método de análisis de Maillard se llevará a cabo de la siguiente manera. La *elocutio*, que atiende al nivel microtextual de las figuras, se manifestará en el comentario de ciertas metáforas aisladas, con la idea de resaltar el acierto expresivo puntual de expresiones concretas. La *dispositio* y la *inventio*, que se refieren al ámbito macrotextual, son más capaces de dar cuenta de la estructura global del entramado metafórico, por lo que me apoyaré en ellas para describir de manera coherente y ordenada el universo simbólico que sustenta sus obras. Hay que matizar, no obstante, que es difícil distinguir entre *inventio* y *dispositio* en el análisis concreto de enunciados literarios, puesto que se trata de procedimientos que ocurren en la mente del creador, y nosotros en tanto críticos debemos limitarnos al producto final de las operaciones discursivas; es decir, al texto. Sin embargo, sí es posible distinguir las al nivel conceptual, como hace Albaladejo, quien subraya el carácter semántico de la *inventio* frente al carácter sintáctico de la *dispositio*: “la *inventio* es semióticamente una operación semántica, es decir, es semántico-extensional, por ser su finalidad la obtención de la estructura de conjunto referencial, y la *dispositio* es una operación sintáctica, pues su objeto es la organización macroestructural del discurso” (Albaladejo, 1988 - 89: 11). En este sentido, el mismo material poético podrá ser estudiado desde la perspectiva de la creación de significado (*inventio*) o desde la perspectiva de su posición en la obra (*dispositio*), siguiendo de esta manera la distribución y el desarrollo del procedimiento de apropiación del mundo contemplativo a través de diferentes campos semánticos.

Me gustaría precisar en este punto que, aunque me centraré en el análisis de las metáforas de Maillard, en ningún caso descuidaré el resto de procedimientos formales, sino que mostraré en mi análisis los rasgos de estilo más relevantes de cada texto: la importancia del ritmo, la anáfora como mecanismo estructural, el uso frecuente de paradojas, etc. El instrumental crítico de la Retórica está sin duda preparado para ello, gracias al enorme corpus de la *elocutio*, que permite analizar y categorizar prácticamente cualquier elaboración formal que aparezca en un texto, desde el plano fonético hasta el pragmático. En este sentido, la variedad de los recursos de Maillard es muy amplia, pues utiliza tanto estructuras rítmicas como figuras de sentido (como la ironía, con la que crea un estilo de escritura despojada y al mismo tiempo cargado de efectividad estética: *Matar a Platón*).

Es evidente, no obstante, que no todos los elementos estilísticos pueden ser tratados con el mismo nivel de detalle, y que la labor del crítico incluye llevar a cabo

una selección de los aspectos más importantes de cada obra. Así lo afirma C. Segre: “el crítico deberá siempre destacar los elementos que le parezcan más significativos; en otras palabras, no logrará nunca captar *todas* las funciones de *todos* los elementos de la obra” (Segre, 1970: 35). En este sentido que comenta Segre es en el que he considerado que la metáfora es el componente fundamental de la escritura creativa de Maillard, y por ello he focalizado mi análisis sobre este aspecto de su escritura. La primera conclusión metodológica es, por tanto, que a la hora de analizar el entramado metafórico de las obras de Maillard tendré en cuenta tanto el nivel microtextual (*elocutio*), como el macrotextual, entendido éste desde un doble enfoque: lo relativo al contenido (*inventio*) y lo relativo a la estructura compositiva (*dispositio*). Estos serán los tres elementos en los que se basará mi análisis, y que aplicaré a toda la obra de Maillard, tanto poesía como ensayos y diarios.

Desde otro punto de vista, mi estudio de la obra de Maillard estará centrado en desglosar el significado de sus metáforas para poder explicar a qué realidad (a qué ‘dominio meta’) hacen referencia. Para ello, incorporo en mi investigación el método que los lingüistas cognitivos llaman ‘mapping’, y que he traducido por ‘cartografía’<sup>28</sup>. Una cartografía es básicamente una descripción del entramado de correspondencias que surge cuando dos dominios de la realidad son puestos en relación por medio de una incongruencia metafórica:

“What does it mean exactly that A is understood in terms of B? The answer is that there is a set of systematic correspondences between the source and the target in the sense that constituent conceptual elements of B correspond to constituent elements of A. Technically, these conceptual correspondences are often referred to as mappings” (Kövesces, 2002: 6).

La importancia del análisis cartográfico reside en que no se estudian metáforas de manera aislada sino que se analiza el complejo sistema que forman en la cultura. En mi caso, se trata del entramado construido por un individuo sobre esa cultura, lo cual complica evidentemente el análisis, pero no altera su procedimiento de base. Creo que

---

<sup>28</sup> Otras opciones terminológicas son las propuestas por Ricoeur o Kittay: el primero habla de *métaphore continuée* (Ricoeur, 1975: 306), mientras que la segunda introduce la locución *extended metaphor* (Kittay, 1987: 258) para referirse al sistema simbólico que forman las constelaciones de metáforas, combinándose a través de los campos semánticos del sistema lingüístico. He optado por ‘cartografía’ pues es más adecuada para la descripción de la obra de Maillard (en la contraportada de *Husos* se lee: “*Husos* es una (...) topografía de los espacios mentales”), y porque coincide con la propuesta deleuziana que Maillard incorpora en la segunda etapa de su producción, y que veremos más adelante.

se puede aplicar el procedimiento cartográfico a un objeto literario si se tiene en cuenta que las metáforas analizadas son el resultado de un proceso de elaboración consciente por parte de un individuo concreto que tiene afanes expresivos y estéticos, y no la elaboración anónima y colectiva de una comunidad de hablantes. El método de análisis y las conexiones entre los dominios metafóricos son los mismos, así como el resultado final: una visión del mundo articulada y coherente que permite comprender ciertos aspectos de la realidad en función de otros. En el caso de Maillard, lo que me interesa dilucidar es cómo describe el campo de la indagación contemplativa en la propia conciencia utilizando un complejo entramado de dominios metafóricos fuente.

Para trazar el mapa de las metáforas de cada una de las obras, comenzaré identificando las *isotopías* más importantes del texto, lo que permitirá distinguir cuáles son las metáforas relevantes y cuáles son casos aislados, no pertinentes desde el punto de vista macrotextual. La noción de isotopía permite distinguir con claridad las líneas que comunican unas metáforas con otras a lo largo de un texto o una secuencia de textos. Procede de Greimas, quien en *du Sens*, la define de la siguiente manera: “por isotopía entendemos el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades”. (Cito por la traducción española presente en Gómez Redondo: 1996.) En este sentido, el sema es la unidad mínima que separa dos significantes afines<sup>29</sup>, y es lo que permite distinguir las diferencias significativas entre metáforas cercanas<sup>30</sup>. Una vez delimitados los haces de isotopías presentes en un texto de Maillard, identificaré las conexiones entre que se producen entre ellos, que como he explicado siguen un movimiento connotativo a través de campos semánticos. De este modo, se pueden estudiar las metáforas más recurrentes y relevantes del texto, que serán las que ocupen un lugar central en la cartografía.

## § Conclusiones.

---

<sup>29</sup> Como lo define un glosario de términos lingüísticos, “le sème est l'atome de signification, le *trait sémantique* qui permet de définir une opposition élémentaire entre deux signifiés semblables par tout le reste” (Vaillant, 3).

<sup>30</sup> De modo análogo al rasgo distintivo en fonología, como apunta Corrales Zumbado al hablar de “el concepto de sema o rasgo mínimo significativo, equivalente al rasgo distintivo o pertinente fonológico (Corrales Zumbado: 1991: 87).

Para concluir, resumo brevemente los pasos que va a seguir mi método de lectura. La primera operación consiste en elaborar una cartografía sistemática de cada obra, identificando las metáforas a través de los mecanismos de incongruencia semántica que he explicado anteriormente. Este proceso es particularmente grato en Maillard dado que su estilo se caracteriza por un alto grado de agramaticalidad que da lugar a enunciados autocontradictorios de gran efectividad y belleza. Una vez identificadas las metáforas, procederé a estudiar la estructura connotativa que las conecta para ver cómo los dominios fuente se embeben en los dominios meta. De este modo quedará dibujado el mapa de las transferencias de significado, aunque evidentemente este mapa nunca podrá ser exhaustivo puesto que la metáfora tiene gran cantidad de significados potenciales y los textos de Maillard se caracterizan por una gran densidad semántica. Me centraré, por tanto, en los aspectos más directamente relacionados con la contemplación, que es el tema central de mi análisis. El objetivo final es trazar una cartografía lo más exhaustiva posible de la red de isotopías textuales que, al nivel connotativo, unen los diferentes campos semánticos con los que se manifiesta textualmente el proceso de indagación interior.

Para finalizar, recordemos que la metáfora es el procedimiento con el que Maillard emprende su búsqueda de un conocimiento que no deje de lado la experiencia vital sino que la integre en una visión unitaria de la persona. El pensamiento metafórico, en un sentido amplio, permite superar las limitaciones de la visión dualista de la realidad que separa de forma tajante y permanente observador y observado, pues es un mecanismo sintético e integrador que permite la creación consciente de nuevas relaciones entre elementos de lo real. Aplicado a la personalidad, esta capacidad *poiética* de la metáfora permite al individuo tomar las riendas de su propia vida trascendiendo las limitaciones del yo individual a través de una toma de conciencia radical de sus imposturas. Estas imposturas están presentes a todos los niveles, incluso en el lenguaje, y por eso la escritura de Maillard incorporará mecanismos de cuestionamiento epistemológico, especialmente en la etapa de madurez.

Mi método de lectura dará cuenta de todo este proceso metafórico sin descuidar el resto de elementos formales que aparecen en las obras. A través del análisis retórico podremos dilucidar cuáles son los recursos estilísticos –macrotextuales y microtextuales– más importantes de cada obra, y que complementan a la metáfora en la consolidación de la actitud contemplativa en Maillard desde sus titubeantes comienzos influidos por la figura de María Zambrano hasta los más modernos en los que su estilo

personal está plenamente configurado, con una batería de estrategias textuales que da cuenta del movimiento de la atención en el interior de la propia mente.

El marco de mi investigación queda por tanto bien delimitado: el estudio de la obra de Chantal Maillard siguiendo el desarrollo de lo que hemos llamado ‘actitud contemplativa’, y que se define como un intento de superación de las imposturas del yo a través del desarrollo de la facultad de observación neutra, desapegada. En este desarrollo hay dos hitos importantes, que marcan la división entre las diferentes etapas de la obra de Maillard: la aparición del diario literario y la consolidación de la estrategia textual del ‘observador’. Metodológicamente, el estudio de la metáfora se revela como el mecanismo más eficaz para dar cuenta de esta evolución, pues está presente en todos los momentos y géneros: desde los primeros ensayos hasta los últimos diarios, la metáfora fundamental –como estrategia compositiva y como tema de reflexión–. El análisis concreto estará basado en las premisas de la Retórica contemporánea, que propone un análisis exhaustivo de las tres operaciones principales que constituyen un discurso (literario): la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

Mi trabajo pretende ser una reivindicación de los estudios de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, en el sentido de que combina ambas perspectivas analíticas dependiendo del aspecto concreto del análisis. En relación a la metodología y al análisis concreto de los textos, el empleo del corpus retórico obedece a la convicción de que sólo una teoría general del discurso puede dar cuenta de los procesos estilísticos que tienen lugar dentro de una obra, que en ningún caso se pueden reducir al mero nivel semántico ni al estudio de figuras aisladas (la retórica en sentido restringido). Asimismo, el importante papel que juega el estudio del género literario en mi lectura se justifica por la convicción de que la elaboración literaria también opera en el nivel pragmático. Tanto para el autor, que encuentra en el género una estructura ya formada sobre la que ejercitar su libertad creativa, como para el lector, que se sirve de él para acceder a la obra a través del horizonte de expectativas genéricas que operan en su mente.

La importancia del enfoque comparatista en relación a Maillard salta a la vista, ya que además de ser una escritora nacida en Bélgica que escribe en español, su escritura pone en paralelo dos universos culturales distintos: la India y Occidente. Toda la obra de Maillard está atravesada por esta confluencia y por la integración de la influencia de la experiencia india, a todos los niveles: desde el más vital y concreto de la experiencia junto al Ganges, al más abstracto y conceptual de la filosofía y la estética

india. Con mi investigación he tratado de dar cuenta de este proceso y explicar los hitos principales por los que la experiencia de deterritorialización se convierte en texto.





# CAPÍTULO 1



## 0.- PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DEL CAPÍTULO.

En este primer capítulo voy a abordar la escritura de juventud de Maillard, desde los inicios hasta la redacción de los primeros diarios. Mi objetivo no es explicar en detalle cada una de las obras, lo cual nos llevaría demasiado lejos, sino mostrar aquellos elementos de la etapa juvenil que contienen, aunque sea en germen, rasgos estilísticos y temáticos relacionados con el desarrollo de la actitud contemplativa de madurez. En otras palabras, me interesa mostrar la coherencia interna del proyecto maillardiano a través de las líneas maestras de su escritura y su pensamiento.

Para ello, voy a abordar por separado los dos bloques en los que se divide la producción de nuestra autora en estos años: el ensayo y la poesía. Cada uno de estos cauces expresivos sirve para canalizar un mismo impulso creativo, pero sin que exista excesiva conexión entre ambos. En el terreno del ensayo, Maillard se centra en estudiar la figura de María Zambrano desde una perspectiva crítica, es decir, señalando sus virtudes pero también sus defectos, y proponiendo soluciones personales que permitan avanzar en la dirección del conocimiento experiencial. En el ámbito de la poesía, los dos aspectos centrales son la interiorización y poetización de la experiencia de la India, donde escribe *La otra orilla* y *El río*, y los primeros pasos en busca de una estrategia estilística personal con la que dar salida al afán de unificación que destila toda su obra: *Hainuwele*.

Estas dos líneas de investigación se unirán, como ya he explicado en la introducción, en la escritura de diarios. Por ello, antes de explicar el funcionamiento de las obras concretas me detendré a explicar en detalle el funcionamiento del género tal y como aparece configurado en la actualidad. Yendo desde lo general a lo particular, desde la perspectiva sincrónica a la diacrónica, al final de este capítulo primero expondré los principales argumentos que explican el papel tan determinante que juega el diario literario en la obra de Maillard. Sólo así estaremos en condiciones de entender el complejo y sugerente mecanismo artístico con el que Maillard termina su etapa de formación y empieza a crear una obra verdaderamente innovadora.

## 4.- ETAPA DE FORMACIÓN.

### 4.1.- La influencia de María Zambrano.

Sin lugar a dudas, la influencia más importante de esta primera etapa es María Zambrano, a quien Maillard dedica dos ensayos completos, además de su tesis doctoral. Hay que señalar no obstante que no es desde luego la única influencia en estos años en los que Maillard estudia y comenta a autores muy diversos: desde el poeta andalusí Ibn Gabirol (sobre el que publica una edición crítica en 1983<sup>31</sup>), a Emilio Prados o Séneca, a quienes pone en relación con María Zambrano en *El monte Lu en lluvia y niebla*. Sin embargo la influencia fundamental, la que le llevará por la senda del conocimiento experiencial y la unificación de filosofía y poesía, es la de la filósofa malagueña.

Maillard se fija en Zambrano porque la particular propuesta filosófica de esta autora responde a los mismos anhelos que laten en su espíritu, y que hemos comentado ya en la introducción: lograr un saber que unifique la búsqueda del conocimiento con la experiencia vital, y que sea capaz de tener en cuenta las dos tendencias naturales del pensamiento –la tendencia a dividir y catalogar, y la tendencia a sintetizar y percibir intuitivamente la armonía de las cosas–. La joven Maillard encuentra en la figura de la filósofa malagueña un exponente de esa línea de pensamiento con la que se identifica, una tradición que trata de superar las dicotomías instauradas en el modo occidental de relacionarse con el conocimiento (de ‘hacer filosofía’), y que tiene en cuenta por encima de todo la perspectiva vital del individuo pensante.

Ahora bien, hay que señalar que María Zambrano estuvo activa durante más de 50 años, y que sus preocupaciones abarcaron aspectos muy diversos: desde la naturaleza de los sueños y su relación con la experiencia vigílica, hasta la problemática de España y su posición dentro del panorama de la filosofía europea. Evidentemente, no todos estos asuntos interesan a Maillard, de modo que es necesario precisar sobre qué aspectos concretos se detuvo para poder así explicar hasta donde llega la influencia de Zambrano y dónde empieza la innovación de Maillard. He centrado mi lectura en aquellos elementos que tienen una influencia visible y central sobre la producción de nuestra

---

<sup>31</sup> Concretamente, en *Keter-Malkut. La Corona-el Reino*. Introducción, notas y traducción de Chantal Maillard y Gil Emeth, publicado en Málaga en 1983.

autora, dejando de lado todos los aspectos cuya influencia no es sistémica, aunque puedan tener una significación puntual en un artículo o en una obra determinada.

Comentaré en este sentido tres aspectos fundamentales: (1) la ‘razón poética’, pilar del edificio conceptual de Zambrano; (2) la noción de ‘argumento vital’, capital en la dimensión experiencial del conocimiento que concibe la autora malagueña; y (3) la visión de Zambrano sobre un género literario particular, emparentado con el diario pero diferente del mismo: la confesión. En el paso de uno a otro se resume la evolución de Maillard respecto a su predecesora, como tendré ocasión de demostrar.

La hipótesis general que guía mi planteamiento en este punto es que Maillard toma la obra de Zambrano como punto de partida para su propia investigación vital. Dicho de otro modo, parte de las insuficiencias y limitaciones de la propuesta de la malagueña para formular su propio proyecto de razón. Es así como innova Maillard en esta primera etapa, apoyándose en un pilar ajeno pero apuntando hacia su propio horizonte vital, eminentemente contemplativo. Para comprender bien este fenómeno voy a comenzar explicando cuál es la postura de Zambrano en relación a cada uno de estos tres aspectos, de modo que podamos percibir con total claridad hasta qué punto la crítica de Maillard es acertada y cuál es el grado de innovación de su propuesta. A la luz de estas premisas analizaré los ensayos de Maillard para tratar de mostrar cómo evoluciona su pensamiento. Podemos anticipar las conclusiones afirmando, de manera muy sintética, (1) que de la vaguedad de la razón poética, Maillard escapará a través del pensamiento metafórico (y en menor medida, a través del pensamiento zen); que (2) a la noción de ‘despertar’ de Zambrano, que busca hallar el fondo verdadero de la identidad, Maillard responderá con una propuesta posmoderna que no plantea crear ningún yo cerrado; y que (3) a la querencia zambranianiana por la confesión, Maillard opondrá el diario.

Vayamos por partes.

#### 4.1.1.- Presentación de María Zambrano.

Sin duda el rasgo más importante de la figura de María Zambrano y de su influencia en escritores posteriores fue su personalidad a-sistemática, poética, fruto de unas circunstancias vitales marcadas por un interés temprano por la filosofía (fue

discípula de Ortega, de cuyo racionalismo vitalista surge la razón poética), el drama de la guerra civil y el exilio en América (Puerto Rico, Cuba, Estados Unidos, México), y la vuelta a Europa (París 1946 – 1949; Roma 1953 – 1964). Su reconocimiento en España vino de la mano de intelectuales como Aranguren o Valente<sup>32</sup>, y culmina con el retorno de la autora a Madrid en 1984 y la concesión del Premio Cervantes en 1988. Clara Janés, en su retrato personal de la autora, afirma que Zambrano “detestaba los sistemas filosóficos, porque le parecía que ya no tenían la capacidad de interpretar la realidad (...) el pensamiento, veía ella, se relaciona con lo íntimo de la existencia” (Janés, 2010: 34). Para esta autora, lo más relevante de Zambrano es la búsqueda de un modo de pensamiento que supere la escisión creada en Occidente entre vida y pensamiento<sup>33</sup>: “un rasgo importante que es aplicable tanto a su persona como a su pensamiento, a saber, el hecho de que pensamiento y vida lleguen a formar una unidad” (Janés, 2010: 32).

Igual que Maillard. Conviene señalar que durante los años de estudio universitario de nuestra autora (años 80), en Málaga se estaba llevando a cabo una intensa labor investigadora en torno a la figura de la filósofa. En esta corriente se integra Maillard. Sus ensayos, de hecho, son fruto de una reflexión de muchos años, como apunta la propia autora cuando confiesa que su interés por Zambrano fue fruto “más que de una larga investigación, de un largo meditar tanto intelectual como vivencial, pues de ninguna otra manera puede uno introducirse en el pensamiento de esta autora” (Maillard: “Antes de la aurora”, en revista *Azalea II* (1989), 101).

Por este espíritu asistemático y por el afán de conocimiento que caracterizaba a Zambrano, su obra aborda numerosas cuestiones, como ya he apuntado. La más importante de todas ellas, la que resume en una sola expresión el esfuerzo de tantos años, es la razón poética.

#### § La razón poética.

---

<sup>32</sup> En gran parte responsable del interés por la obra de Zambrano en España es el ensayo de Ángel Valente, *María Zambrano y el sueño creador*, publicado por primera vez en 1972 en *Ínsula* y editado como libro por la editorial Turner, y que será seguido por numerosas publicaciones, tesis doctorales (la primera, en 1974), estudios, y otros trabajos entre los que se encuentran los dos ensayos de Maillard.

<sup>33</sup> Esta escisión se remota, según Zambrano, al surgimiento de la filosofía en Grecia, y más concretamente, a Platón. Según Ana Bundgaard, “Zambrano impugna a Platón el haber sido el responsable de la escisión originaria entre filosofía y poesía” (Bundgaard, 2000: 236). A este respecto, cabe preguntarse (hasta cierto punto): ¿Es ésta una de las razones por las que Maillard, 15 después de la muerte de Zambrano, afirma que es necesario *Matar a Platón*?

Es bien sabido que la superación de la escisión entre razón y vida fue la preocupación principal que llevó a María Zambrano a hablar de ‘razón poética’. Con ella pretende, según Ortega Muñoz, superar el racionalismo, pues ya en los años 20 del siglo XX se le hacía evidente que “la pura razón no es suficiente para ponernos al alcance de la verdad” (Ortega Muñoz, 1994: 47). Zambrano distingue entre un racionalismo en sentido amplio, que tendría como punto de inicio el poema de Parménides<sup>34</sup> y un racionalismo *strictu sensu* que tendría su apogeo en los siglos XVIII y XIX, momento de máxima soberbia de la filosofía racionalista, que pretende eliminar todo aquello que escape a su estrecho dominio. Esta tendencia es, según Zambrano, la que provoca la escisión entre la vida y el pensamiento. Contra ella se alza la razón poética, “ni intuición sola, ni sola razón, sino su unión” (Zambrano, 1971: 266).

En consonancia con este espíritu que ambiciona superar el racionalismo y su afán por conceptualizar la realidad, Zambrano no dedica ningún libro en concreto a definir la razón poética, sino que ésta aparece diseminada a lo largo de toda su obra. Esto es así porque la razón poética no es un concepto a la manera de la filosofía académica (a la que pretende superar), sino una actitud, un modo de estar en el mundo y de enfrentarse a las preguntas fundamentales del ser humano. Es importante matizar a este respecto que, dado que la razón poética se desarrolla a lo largo de más de cuatro décadas de pensamiento filosófico, no es lo mismo analizar las obras escritas por Zambrano en los años 40 – 60 que las obras finales, como *Claros del bosque* o *De la aurora*, en las que la razón poética cobra toda su fuerza y se deja sentir no sólo como reflexión teórica sino como praxis de escritura. Así pues, la razón poética experimenta un largo proceso de depuración hasta llegar a su forma final, emparentada con la experiencia mística y del silencio, pero en el camino recoge otras influencias, como el pensamiento psicoanalítico de Jung o del racionalismo vitalista de Ortega (influencias en las que no me detendré más que lateralmente en mi investigación, para evitar alejarnos del eje de mi análisis, la relación entre Maillard y Zambrano).

Ortega Muñoz ofrece una caracterización de la razón poética que corresponde en líneas generales con la concepción que Chantal Maillard tiene de la misma. La define como ‘sabiduría’: “la *razón poética* es un encuentro de intuición y razón, una sabiduría”

---

<sup>34</sup> “La filosofía de María Zambrano es un intento de superación del largo ciclo racionalista que arrancando desde Parménides parece encontrar en nuestros días su fin (...) concebida como un horizonte cultural, no como una teoría metafísica o filosófica de una escuela o filosofía determinadas” (Ortega Muñoz, 1994: 49).

(Ortega Muñoz, 1994: 67), en el mismo sentido en el que el término es empleado en esta investigación: como un puente entre el pensamiento y la vida: “Zambrano presenta su razón poética como un “saber de reconciliación, un nuevo entañamiento”, una vuelta a la unidad perdida” (Ortega Muñoz, 1994: 75). O, como dice Enrique Baena, en “María Zambrano (...) la poesía ha recogido la función, antes reservada a la filosofía, de redimir la queja de lo que clama escondido o sofocado, de lo que gime condenado y que no conocemos, es decir, *la unidad con que sueña el filósofo solamente se da en la poesía*” (Baena, 2004: 14).

Esta unidad se consigue a través de una toma progresiva de conciencia, un ‘despertar’ en el que aflora a la superficie de la conciencia la profundidad del ser, permitiendo que la persona se vaya acercando más a su verdadera identidad. En este recorrido juega un papel fundamental la noción de argumento vital que veremos en el siguiente apartado, pero lo relevante en este punto es que esta toma de conciencia que lleva al despertar (el descenso a los ‘ínferos del alma’ en palabras de la propia Zambrano), se lleva a cabo a través de la palabra. Palabra ‘sagrada’, que reúne a los dos modos de conocimiento (filosófico y poético, analítico y sintético) en una nueva forma y que permite aflorar al ser, mostrar las diferentes facetas de lo ‘divino’. Esto es importante para entender a Maillard, que hace de su escritura un método de indagación y de toma de conciencia.

De esta manera es como se manifiesta en la obra de Zambrano la unificación entre filosofía y poesía que vimos en la introducción, y que según mi planteamiento de lectura es la preocupación fundamental de Maillard en esta primera etapa. La búsqueda del conocimiento experiencial se lleva a cabo en el lenguaje, a través de la palabra, y en este sentido Maillard postula que la metáfora puede servir para trascender algunas de las limitaciones de la propuesta de Zambrano. Y es que la noción de razón poética presenta algunas dificultades, como ha subrayado con acierto en su análisis Ana Bundgaard. Fundamentalmente, adolece de falta de concreción, dado que en ninguna parte se explica claramente cómo ha de llevarse a cabo la unidad entre vida y pensamiento. Afirma Bundgaard: “no describe Zambrano cómo se realiza esta unidad” (Bundgaard, 2000: 386), y Maillard coincide plenamente con este diagnóstico: “Zambrano no nos dice cómo es esto posible, cuál sería el mecanismo que diera lugar al descubrimiento de la persona” (La creación por la metáfora: 95).



Una limitación similar surge en el intento de Zambrano por alcanzar la reconciliación entre filosofía y poesía a través de su escritura. Se suele decir que sus obras de plenitud, como *Claros del bosque*, son puestas en práctica de esta unificación entre poesía y filosofía, pero este punto es, cuanto menos, controvertido, ya que: “una cosa es *tematizar* de forma discursiva el deseo de que la palabra vibre al borde del silencio, otra muy distinta es que la palabra poética, polisémica, *realmente* vibre al borde del silencio” (Bundgaard, 2000: 73). Lo que encontramos en las obras finales de la filósofa malagueña es una prosa poética, de gran belleza sin duda, pero que no consigue escapar de la dicotomía entre razón y sentimiento poético. Unificar la capacidad analítica de la mente racional con la tendencia poética que percibe la armonía inherente a los fenómenos requiere algo más que una prosa rítmica y el uso de algunas imágenes afortunadas. Según Maillard, exige un esfuerzo sistemático de comprensión que sólo puede darle la metáfora.

No se trata, para mí, de desestimar el valor de las aportaciones de Zambrano, sino de mostrar que existen algunas lagunas en su pensamiento que han sido advertidas por estudiosos importantes, y que éstas coinciden con las que señala Maillard en sus ensayos. La falta de concreción de la noción de razón poética es una limitación particularmente relevante en nuestro caso, pues será el punto de partida fundamental para la reflexión de *La creación por la metáfora*.

#### § Argumento vital.

Otra de las claves para entender el pensamiento de Zambrano es la importancia otorgada al desarrollo total de la persona, que enlaza con la tradición heideggeriana que ve al hombre como un ser-ahí que ha de completarse a través de la toma de conciencia de su ser para la muerte. Es importante, para Heidegger, no moverse por la vida de manera inauténtica, siguiendo los dictados abstractos de *das Man*<sup>35</sup>, sino afrontar la propia existencia para vivirla de manera auténtica. Ser auténtico, para el filósofo alemán, “is to be true to one’s *own* self, to be one’s *own* person, to do one’s *own* thing” (Inwood, 2000: 26). Para Zambrano, el movimiento de búsqueda del propio ser es

---

<sup>35</sup> Inwood explica así el uso del pronombre neutro por parte de Heidegger: “*man*. Heidegger turns this pronoun into a definite noun, *das Man*, the ‘one’ or the ‘they’. The they is others, but it also includes myself in so far as I do, think, and feel what ‘they’ do” (Inwood, 2000: 72).

análogo, aunque difieren los modos de alcanzar ese estado más auténtico, que ella llama ‘despertar’.

En *Fenomenología de la forma-sueño*, Zambrano subraya la importancia de los sueños como elemento revelador de la verdadera identidad del ser humano, aunque Maillard puntualiza que Zambrano entiende sueño como un estado de alejamiento del ser, que puede darse tanto en la vigilia como en estando dormido:

“Ni el sueño ni la vigilia corresponden a los estados específicos a los que comúnmente llamamos estar despierto y estar dormido, sino que cada uno de ellos puede ser referido a un modo de estar cuando se está despierto y cuando se está dormido. La ambigua utilización del lenguaje dificulta a este respecto la comprensión de algo bastante simple en realidad. Que la vigilia sea una forma de sueño quiere decir que aquello que es padecido como realidad por un individuo lo es a modo de imposición de sus elementos, sin libertad por parte del individuo para decidir la forma en que los recibe. Puede decirse, más claramente, que tanto el sueño como la vigilia pueden ser vividos de forma inconsciente y que, por ello, tanto en el sueño como en la vigilia, los sueños (las historias parecidas) pueden ser despertares” (Creación por la metáfora: 80).

Es la propia vida la que es concebida como un sueño, en el sentido de que es vivida de manera automática, ‘inconsciente’<sup>36</sup>, si la persona no toma conciencia de su argumento vital. En *El hombre y lo divino*, Zambrano explora esta conexión entre el fondo último de la realidad –‘lo sagrado’– y ‘lo divino’, su manifestación fenoménica<sup>37</sup>. Zambrano define lo sagrado como el sustento de lo real, que permanece oculto bajo las apariencias pero que es accesible al hombre a través de la manifestación fenoménica. Porque “la realidad (...) es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos “sagrado”” (Zambrano, 1991: 34).

---

<sup>36</sup> A partir de los años 90, Maillard dejará de utilizar términos como éste, y en general las referencias a la psicología desaparecerán de su obra. No olvidemos que Maillard estudió Psicología en los años 80, antes de doctorarse como filósofa, de modo que no es de extrañar que esta disciplina esté presente en esta etapa de formación. La investigación acerca de los automatismos de la mente, no obstante, seguirá presente en su obra, de modo que podemos decir que es el motivo subyacente que justifica la referencia al inconsciente en esta etapa.

<sup>37</sup> Zambrano define lo sagrado como el sustento de lo real, que permanece oculto bajo las apariencias pero que es accesible al hombre a través de la manifestación fenoménica. Así, en *El hombre y lo divino* leemos que “La realidad (...) es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos “sagrado”” (Zambrano, 1991: 34).

Por tanto, la comprensión del argumento vital tiene lugar a dos niveles: en la toma de conciencia del significado de los sueños (sean ‘sueños de la psique’ o ‘sueños de la persona’) y en el espacio del ‘claro’, donde culmina el proceso y se alcanza “el despertar a la totalidad” (La creación por la metáfora: 140). No voy a detenerme en explicar más estos aspectos, pues ello nos alejaría de demasiado de nuestro objetivo de mostrar la influencia de Zambrano en Chantal Maillard. Hemos de retener tan sólo que en Zambrano hay una insistencia en que la persona se haga con las riendas de su existencia *a través de una toma de conciencia radical* que está relacionada íntimamente con la dimensión transformadora del conocimiento experiencial. Esta es la principal influencia de Zambrano en relación con la noción de argumento vital: la importancia de tomar conciencia de las imposturas de la personalidad, del ‘personaje’.

La limitación más relevante de este planteamiento, que Maillard tratará de superar en su propia obra, es la filiación platónica de las imágenes que Zambrano utiliza en su obra. Las oposiciones ontológicas esencia/apariencia, oculto/revelado, profundidad/superficie son el sustento de las metáforas con las que Zambrano da vida a su propuesta; por ejemplo, para aludir a la toma de conciencia del argumento vital se utilizan imágenes como ‘entrañamiento’ o ‘descenso a los ínferos del alma’. Estos símbolos, aunque son propios y originales de Zambrano, son profundamente deudores de una concepción dualista (y platónica) de la existencia: los ínferos (lo oculto) frente a las apariencias, lo profundo como sustento de lo superficial, la interioridad como fundamento originario del ser de la persona, etc. Toda esta concepción de la realidad es rechazada tajantemente por Maillard, quien ve en estas metáforas una limitación en el pensamiento de Zambrano, especialmente durante la década de los 90 (en estos años de formación su rechazo no es tan evidente como en *Matar a Platón*).

Así pues, siguiendo el consejo de Turbayne, Maillard toma conciencia de las imposturas ocultas en las metáforas heredadas y trata de construir un universo metafórico personal que escape de (y denuncie) estas dicotomías transmitidas por el lenguaje. Se puede decir, resumiendo, que Maillard no confía tanto en la palabra como Zambrano, sino que es extraordinariamente crítica con el lenguaje. Para ella, antes de construir, hay que limpiar, y esta convicción le llevará a un cuestionamiento epistemológico de las metáforas heredadas.

No obstante, hay una metáfora zambranianiana en la que vale la pena detenerse. Es ‘el claro del bosque’, imagen con la que se describe la toma de conciencia del argumento vital como una espera silenciosa tras un arduo recorrido (a través del

bosque). Los claros son “esos momentos en que el decaimiento de la razón discursiva nos deja al descubierto el ‘sentir originario’” (Ortega Muñoz, 1994: 116), y se definen por ser un espacio de quietud en el que puede manifestarse la palabra originaria, la ‘palabra del ser’ que diría Zambrano. Es en este ámbito donde tiene lugar la toma de conciencia de las diversas máscaras, de los diversos personajes que somos y de los que vamos progresivamente despertando, y que Enrique Baena describe gráficamente con el oxímoron zambraniano “oír el silencio” (en Baena, 2010: 431). Es a través de la palabra nacida de ese espacio dado al ser que la existencia adquiere su sentido y la libertad humana alcanza su verdadera dimensión: “es la palabra la que nos introduce en la existencia, que es el reino de la libertad (...) esta palabra que ahora nos refiere Zambrano es la palabra vigilante, la palabra nacida de esa palabra interior que nos constituye y nos define. No reconocer la existencia de esta palabra interior es intentar vivir de espaldas a sí mismo” (Ortega Muñoz, 1994: 121).

La comprensión es concebida, en esta metáfora zambraniana, como una detención, un momento de silencio interior, y este hallazgo es de gran influencia en Chantal Maillard, pues es en el vacío del pensamiento, que en Maillard toma la forma de una actitud de observación, en donde reside la clave para la superación de la escisión creada por el racionalismo. Además de este aspecto temático, es importante señalar que la palabra del claro es la palabra poética, o por lo menos el “fragmento filosófico poetizante”, como muy acertadamente lo califica Bundgaard (Bundgaard, 2000: 460), y en este sentido anticipa la prosa poética de los diarios de Maillard.

Pero hay otro tipo de género literario que tiene particular importancia para Zambrano, y cuya relación con la obra de Chantal Maillard merece ser comentada. Me refiero a lo que Zambrano considera el vehículo adecuado para expresar el despertar de los diversos personajes: la confesión.

#### § La confesión.

La confesión es una forma expresiva que tiene como característica fundamental la implicación del yo autorial en una narración retrospectiva de su propia vida (García Berrio, y Huerta Calvo, 1995: 226 – 227). Esta se hace generalmente desde un punto estático, el de la conversión, desde donde se revisan y evalúan los hechos y las acciones

pasadas. A ella le dedica Zambrano una obra, *La confesión. Género literario y método*, en la que intenta mostrar hasta qué punto la comprensión del argumento vital se lleva a cabo a través de este tipo de escritura.

Lo más importante de una confesión es, para Zambrano, el carácter ‘ejecutivo’ de su escritura<sup>38</sup>. Dice: “cuando leemos una confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no alcanzamos la meta de su secreto” (Zambrano: 1995: 14). Desde el punto de vista de la moderna teoría de la literatura, esta noción de ‘confesión auténtica’ es enormemente conflictiva, pues como veremos a propósito de los diarios literarios, no existe ninguna marca textual que garantice la ‘autenticidad’ de la que habla Zambrano, y por tanto ésta no puede ser probada. No obstante, podemos clarificar este carácter ‘ejecutivo’ que Zambrano propone si la emparentamos con la noción de ‘fuerza ilocutiva’ de la teoría de los actos de lenguaje, tal como la exponen autores como Austin o Searle. De este modo, lo específico de la confesión sería que se trata de un texto en el que la dimensión pragmática provoca en el lector un sentimiento específico como el descrito por Zambrano: su fuerza ilocutiva hace que la confesión parezca auténtica.

Históricamente, sostiene Zambrano, la confesión es un método filosófico que aparece en momentos de crisis, cuando la filosofía se ha alejado de la vida, de su centro, y tiene que volver a su origen. El fin del imperio romano, en el s. IV de nuestra era, (momento de la escritura de las *Confesiones* de Agustín de Hipona), es perfectamente representativo de este hecho a su juicio. La figura de este santo sirve de modelo a la autora malagueña, hasta el punto de que su máxima podría perfectamente aplicarse a Zambrano: *in interiori hominis habitat veritas*. La verdad no ha de buscarse fuera, en los fenómenos, sino dentro, en el espacio vacío de las profundidades del alma. La confesión, igual que el claro del bosque, requiere un vaciamiento interior, un situarse en el centro de uno mismo, desde donde brota la palabra del ser. La realidad, por lo tanto, no se des-vela sino que se re-vela, pues ha estado siempre ahí, en el fondo de nosotros mismos: “Sólo quien se sitúe en un centro, en el centro de un corazón iluminado, y se abra a la eternidad de ese punto vacío, quieto, inmóvil, será testigo de la presencia del ser” (Bundgaard, 2000: 404).

---

<sup>38</sup> Según explica Maillard en su introducción a *La creación por la metáfora*, este vocablo procede de la terminología orteguiana: “el hombre tiene que *realizar* su ser –*ejecutarlo*, diría Ortega– a su paso por la historia” (La creación por la metáfora: 11).

Esta cita es particularmente reveladora ya que pone de relieve la importancia del despojamiento interior para que se manifieste la palabra sagrada. Según Zambrano, esta apertura es resultado de una actitud poética, “la actitud poética procura ese estado a partir de un despojamiento interior, un vaciamiento” (La creación por la metáfora: 143), lo cual apunta directamente al proceder contemplativo. Posteriormente, en su escritura de madurez, Maillard aplicará este despojamiento tanto a la observación de los hábitos mentales como de las metáforas incrustadas en el lenguaje.

La confesión es el género que Zambrano propone como ideal para llevar a cabo el ‘método agustiniano’ que culmina en la comprensión de uno mismo. Es evidente que Maillard discrepa en este punto, puesto que se dedicó a escribir diarios y no confesiones. La razón fundamental de esta elección es que Maillard no cree en el yo psicológico cerrado al que conduce la confesión, sino que cuestiona la validez de la identidad individual que se crea al confesarse y ver la propia experiencia como un argumento dotado de sentido desde el final, desde el yo conclusivo. La elección de uno u otro género revela una diferencia radical entre cada una de estas autoras, la gran diferencia en mi opinión.

Según Zambrano, al identificarnos con el yo nos limitamos, nos alejamos de nuestro verdadero ser, y es preciso ‘despertar’ para poder acercarnos más y más a lo que somos en realidad. Sin embargo, para Maillard el problema es más complejo dado que no cree en la existencia de ningún ‘ser’ (lo considera un residuo del platonismo, que hay que *matar*), y cuestiona la validez de conceptos como ‘auténtico’ o ‘verdadero’ en relación a la identidad. Para ella, el yo es una entidad fáctica, una construcción, y por tanto no puede ser ‘verdadera’ en el sentido que le otorga Zambrano. La ausencia de estos adjetivos en el vocabulario de Maillard muestra ha pasado por toda la crítica a la modernidad y no postula ni una vuelta al origen ni la existencia de una capa más ‘profunda’, más ‘originaria’ de la persona, a la que haya que volver, desvelar, o alcanzar. Maillard, en este sentido, es plenamente contemporánea, y su visión del lenguaje está en consonancia con los enfoques más actuales, que no conciben la verdad como correspondencia sino como una construcción: “language, we could add, from a contemporary viewpoint, is not a means for touching on reality but rather a lens overlooking the world and setting out its borders. We construct the ‘truth’ in language and give it a structure” (Arduini, 2007: 12).

En definitiva, en lugar de plantear una nueva fundación de la persona Maillard sugiere que es necesario superar la idea misma de fundamento en relación con el yo, abriendo la identidad a la impermanencia y la multiplicidad de los fenómenos. A este proceso de apertura, de toma de conciencia de la ilusoreidad del yo, es a lo que denominamos ‘actitud contemplativa’. Y para ello no sirve la confesión sino el diario.

#### 4.1.2. Conclusiones.

El rasgo fundamental de la obra de Zambrano y su influencia sobre Chantal Maillard es sin lugar a dudas la razón poética, de la que se derivan tanto la importancia de la toma de conciencia del argumento vital como el modo y el género literario en que expresarla. A través de esta propuesta, Zambrano busca hallar ese saber de unidad que he postulado en la introducción, que reúne a un tiempo experiencia vital y conocimiento, al tiempo que salva a la filosofía del racionalismo estéril al que se veía abocada la tradición occidental. La palabra creadora, *poiética*, es la clave de este saber de unidad, que permite la reconciliación de las partes dispersas del ser humano, así como la toma de conciencia progresiva de las imposturas y el acercamiento al ser.

La crítica fundamental que hace Maillard es que la razón-poética es una propuesta vaga, difusa, que no deja claro cómo llevar a cabo la unificación de vida y pensamiento, el ‘despertar’ que permite ir acercándose al ser. Es cierto que Zambrano habla del ‘Claro del bosque’, pero en opinión de Maillard esto no es suficiente, y por ello reivindica la metáfora, entendida como proceso mental y no como mero tropo (tal y como expliqué en la introducción) como el mecanismo idóneo para lograr la toma de conciencia y la autoconstrucción consciente de la persona: el despertar. Por otro lado, Zambrano pretende unificar filosofía y poesía a través de un lenguaje diferente, pero su escritura no llega en realidad a efectuar esta fusión y es demasiado romántica en su concepción de la ‘palabra sagrada’. Maillard, mucho más escéptica y crítica, desconfía del lenguaje y a lo largo de su obra planteará una revisión crítica de las metáforas, heredadas y creadas. Si bien este rasgo aún no está presente en su producción creativa, es importante señalar que la crítica al lenguaje ya está en germen en esta primera etapa, y que se irá radicalizando conforme pasen los años.

Además de recurrir a la metáfora, Maillard se apoyará en la tradición zen de pensamiento para contrarrestar las limitaciones de la idea zambrana de ‘despertar’, anclada en propuestas psicológicas como la de Jung. Vemos aparecer claramente el carácter contemplativo de Maillard en las referencias constantes a la atención como instrumento de observación interior y a la toma de conciencia como objetivo último que conduce al despertar. En relación con la relación entre confesión y diario, no es un tema sobre el que Maillard reflexione explícitamente, pero resulta determinante para entender de qué manera se separa de la estela de Zambrano, creando un método propio que permite investigar la ilusoreidad de la identidad en lugar de reforzarla.

En síntesis, en su intento por completar las lagunas del pensamiento de Zambrano, Maillard profundiza en dos direcciones: cómo suplir la vaguedad del planteamiento de la razón poética, y cómo superar la concepción dualista del ‘despertar’ propuesta por Zambrano. Para el primer aspecto, Maillard postulará que la metáfora, en tanto mecanismo lingüístico y mental, es capaz de llevar a cabo la acción esencial de la razón poética, y para el segundo, se inspirará en la tradición zen de pensamiento, que propone un modelo distinto de ‘despertar’.

Una vez terminada la presentación de los rasgos más influyentes del pensamiento de Zambrano en la obra de Maillard, procedo a analizar de manera detallada los dos ensayos que nuestra autora dedicó al tema. En lugar de seguir el orden cronológico de publicación, voy a analizar primero la cuestión de la metáfora y la razón poética, pues es la más importante y la que determina a las demás. Posteriormente, comentaré *El monte Lu en lluvia y niebla*, en donde podremos ver la interiorización de las primeras propuestas de procedencia oriental.



## 4.2.- Ensayo.

### 4.2.1.- La creación por la metáfora. Introducción a la razón – poética.

#### § La metáfora y la razón poética.

Desde mi punto de vista, *La creación por la metáfora* es el texto más relevante de la primera época de Maillard, el que contiene un mayor grado de originalidad en su planteamiento y el que más claves acerca de la escritura posterior nos puede aportar. Como hemos visto, la razón poética es el tema que más atrajo a Maillard de la obra de Zambrano, por coincidencia con sus propios intereses vitales; pero al mismo tiempo es el más problemático, pues deja sin resolver la cuestión del método para la unificación de vida y pensamiento a través de la palabra.

Para Maillard, la razón poética es un “saber de experiencia” (La creación por la metáfora: 19), una “forma de estar en la vida” más que un sistema de pensamiento (La creación por la metáfora: 32), y “una actitud admirativa, con la mínima dosis de violencia que toda palabra, al proferirse, entraña inevitablemente (...) un estar presente en la realidad que nos rodea en el momento preciso en que ésta pasa a traducirse” (La creación por la metáfora: 49). Se siente atraída por las enormes posibilidades que plantea este saber que no fuerza la realidad con los estrechos límites de un sistema pensado sino que implica a la totalidad de la persona en un proceso de apertura que culmina con la comprensión consciente del argumento vital en el claro de la conciencia silenciosa. Al mismo tiempo, advierte las debilidades de la propuesta y plantea una solución original y arriesgada, pero también coherente con el espíritu de Zambrano.

Se puede decir en cierta manera que el mérito de *La creación por la metáfora* es atreverse a plantear la pregunta incómoda en relación a la razón poética: “¿cómo es posible la razón poética? ¿En qué consiste, en definitiva y concretamente, esta actividad?” (La creación por la metáfora: 93), aunque hay que reconocer, siendo justos, que la propia Zambrano había anticipado esta crítica, aunque sin conseguir evitar la vaguedad: “De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra (...) no sólo con el

pensamiento sino con la respiración, con el cuerpo (...) el sentir de la vida, donde está y donde no está, o donde no está todavía. En este “logos sumergido”, en eso que clama por ser dentro de la razón”. (Zambrano: 1989, 130).

Maillard toma como punto de inicio para su propuesta personal esta indeterminación en torno a la puesta en práctica de la razón poética: “Zambrano no nos dice cómo es esto posible, cuál sería el mecanismo que diera lugar al descubrimiento de la persona” (La creación por la metáfora: 95), y formula una propuesta original basada en la metáfora que integra influencias de una tradición con poca repercusión en España, como es la tradición anglosajona de pensamiento metafórico que comentamos en la introducción. El planteamiento de Maillard, expuesto de manera muy sintética, es el siguiente: la razón poética, propuesta de unificación entre filosofía y poesía al tiempo que método de conocimiento personal, se encarna según Zambrano en la palabra poética, capaz de acceder a los abismos del ser y dar sentido a las experiencias dispersas del individuo. Dado que la metáfora es el núcleo del lenguaje creativo, ésta es el instrumento más adecuado para llevarla a cabo. Dice Maillard:

“la acción esencial se realiza mediante la adopción de una *actitud* “poética” que abre un espacio donde la simultaneidad es posible. (...) Siendo el lenguaje poético un lenguaje abierto y tensional, lo más representativo del mismo será sin duda la metáfora. (...) Determinar la función metafórica como acción esencial es hablar del hombre como ser-haciéndose a partir de la atemporalidad propia del sueño<sup>39</sup>. Es también aproximarse a la palabra como factor de apertura y tensión, a su dimensión desveladora y creadora” (La creación por la metáfora: 96).

La vinculación entre el elemento lingüístico y el proceso cognoscitivo es, en mi opinión, la razón principal por la cual Maillard se fija en la metáfora para intentar salvar las deficiencias advertidas en el pensamiento de Zambrano. Se trata de un elemento palpable y verificable en enunciados concretos, sin la vaguedad del claro del bosque o la forma-sueño. Al mismo tiempo, la metáfora posee carácter gnoseológico, pues es capaz de crear realidad mediante la puesta en relación elementos dispersos, y esto es de vital importancia para la llevar a cabo la construcción de la persona. Vemos que, tal y como expliqué en la introducción, la metáfora no es entendida como un mero tropo, sino

---

<sup>39</sup> Ya hemos hablado de la importancia del sueño en la construcción de la persona según Zambrano. Sin embargo, en la obra de Maillard el sueño juega un papel muy diferente, en ningún caso equiparable al rol central que tiene la metáfora en el proceso de autoconocimiento.

como el procedimiento por el que el lenguaje se vuelve creativo. Maillard explica cómo llegó a formular este planteamiento:

“El hecho de que la razón-poética, amplia e imaginativa, fuese la más apta para introducirse en las zonas difícilmente expresables de lo humano no nos decía cómo lograría realizar aquella anhelada unidad. Tampoco era suficiente el reconocimiento del carácter intuitivo de lo poético, su lógica múltiple, su atención, su quietud (...) La metáfora se planteó entonces como una hipótesis sobre la base de las siguientes consideraciones: la metáfora es el núcleo del lenguaje poético (creativo).” (La creación por la metáfora: 176).

La metáfora es, para Maillard, el acto creativo por excelencia: acción esencial, acto que implica al sujeto en toda su dimensión, y lo transforma: “El sujeto no sólo “emplea” la metáfora, sino que la “efectúa”, la “actúa”. La metáfora es ante todo un *acto*” (La creación por la metáfora: 107). El planteamiento zambraniano de acceder a las profundidades del ser a través de la palabra adquiere una dimensión concreta y específica a través del movimiento tensional de la metáfora, que crea nuevos significados con los que la persona puede acceder a la comprensión de su propio devenir. De este modo, el pensamiento metafórico pasa a ejercer una función reveladora, hace emerger al ser de las profundidades indeterminadas. Dicho de otro modo, la metáfora se convierte en el instrumento por el cual el hombre toma conciencia de su ser, en la pieza clave de un método de desarrollo personal que trata por todos los medios de lograr la unificación entre vida y pensamiento, por medio de la auto-comprensión de la persona.

Sin embargo, si no explicara Maillard *cómo* se crea a la persona a través de la metáfora, su obra adolecería de la misma vaguedad que el planteamiento de Zambrano. Ella es consciente de este hecho, y por eso plantea que la metáfora opera en dos niveles: “la dimensión especular descriptiva de la metáfora” y “la dimensión constructiva de la metáfora” (La creación por la metáfora: 128). La primera función alude a la explicación de los diferentes contenidos simbólicos que afloran del inconsciente, y está ligada a la concepción psicológica occidental, razón por la cual será abandonada pronto a favor de un enfoque contemplativo más cercano a la concepción india de la mente. La dimensión constructiva, por el contrario, apunta más directamente a la observación de los hábitos mentales, que como sabemos es esencial en el proceso contemplativo. En esta etapa de juventud, Maillard se interesa más por la primera que por la segunda, investigando la

capacidad de la metáfora de acceder a las zonas oscuras del inconsciente y siguiendo en este sentido la propuesta de Zambrano. Sin embargo, en su madurez se interesará más por el factor constructivo de la metáfora, pues se da cuenta de que es donde realmente opera el cambio en la interioridad de la persona.

Por esta razón, voy a investigar más en detalle esta segunda vertiente, pues contiene en germen algunos aspectos importantes de la relación entre acto metafórico y toma de conciencia de las imposturas de la personalidad. Explica Maillard que, en un primer momento, la persona siempre se identifica con el personaje, con el yo individual: es la situación inicial inevitable. Sin embargo, a medida que éste se anquilosa, es necesario destruirlo y sustituirlo por otro, y este proceso de creación-destrucción-identidad se repite numerosas veces en el transcurso de la vida de una persona: “a lo largo de la vida de un individuo tendrán lugar múltiples procesos de “identificación / ruptura / identidad”, y en ello consistirá el proceso de construcción o creación de su persona” (La creación por la metáfora: 146). Eventualmente, la toma de conciencia culmina en la experiencia del claro del bosque, donde se entra en contacto con la totalidad del ser, una vez que ha agotado el proceso racional: “El Claro es el lugar de la escucha; el lugar donde la razón llega agotada por la insistencia de las preguntas y, sobre todo, de la pregunta esencial: la pregunta por el ser. Es el lugar donde la razón se entrega, rendida, después del largo caminar por el bosque de la existencia” (La creación por la metáfora: 140).

Es a través de la metáfora, sostiene Maillard, que tiene lugar la toma de conciencia de la falsedad del personaje zambraniano. La relación de esta propuesta con el método contemplativo y la superación del yo individual es muy directa, ya que ambos señalan que los hábitos mentales que constituyen la personalidad son el principal problema al que se enfrenta la persona en el proceso de autocomprensión. En *La creación por la metáfora*, no obstante, el enfoque de Maillard no es plenamente contemplativo sino que está aún anclado en una concepción psicológica de la persona, por lo cual arrastra algunos elementos que serán depurados más adelante. Concretamente, el esquema creación-destrucción-identificación del que hemos hablado, que es profundamente convencional y que no hace sino repetir el modelo dialéctico, aplicándolo a la personalidad y la evolución humana. En obras posteriores, será sustituido por un enfoque distinto, de filiación postestructuralista, en el que las

multiplicidades se ponen en contacto sin recurrir a una unidad de sentido superior (el Yo individual): el rizoma.

En definitiva, el principal acierto de *La creación por la metáfora* es concebir la metáfora como el método para encarnar la unificación entre el rigor de la razón y el sentimiento de la poesía que conduce a la comprensión de la persona que propugna la razón poética. Sin embargo, hay otros aspectos importantes relacionados con la búsqueda de un modo de expresión propio y con el desarrollo de la actitud contemplativa que merece la pena explorar.

### § Filosofía y poesía.

Como hemos visto, la cuestión de la relación entre conocimiento filosófico y proceder poético está en el núcleo de la razón poética, y Maillard afirma que esta es una preocupación que ella siente como muy cercana. A pesar de que se suele definir la razón poética como ‘una forma de conocimiento híbrida de razón y poesía’, no hay que pensar que Zambrano propusiera una mera fusión de ambas, como recalca Maillard:

“no sería adecuado entender, sin más, la razón-poética como una forma de conocimiento híbrida de razón y poesía, a no ser que se les otorgara a cada uno de estos términos la debida amplitud. Ni la razón, aquí, se limita a la forma discursiva del intelecto; ni lo poético, a un formalismo “estético” (sensible) teñido de pensamiento. La razón-poética es una especial actitud cognoscitiva, un modo en que la razón permite que las cosas hallen su lugar y se hagan visibles” (*La creación por la metáfora*: 43).

Para Zambrano, como para Maillard, la división entre filosofía y poesía entronca con una cuestión mucho mayor como es la escisión radical entre vida y pensamiento que se ha operado en la filosofía occidental como consecuencia del triunfo del racionalismo. Ambos aspectos no se pueden separar, pues sólo a través de un saber unitario, que combine “el doble impulso del ser humano: razón que es expectativa, retiro, pasión que es participación” (*La creación por la metáfora*: 28) puede llevarse a cabo la reconciliación entre búsqueda del conocimiento y experiencia vital. Más que dos disciplinas o dos estilos de escritura, filosofía y poesía representan las dos tendencias del ser humano para acercarse a la verdad, y solo un enfoque abierto que las englobe a ambas podrá captar al ser en su totalidad, sin fraccionarlo.

Maillard hace en su ensayo diversas consideraciones acerca de estos dos modos de conocimiento tal y como los describe Zambrano, distinguiendo entre el filósofo, que accede a la verdad por esfuerzo de la voluntad, y el poeta, que simplemente “espera, y no consideraría suyo aquello que no recibiera gratuitamente, sin haberlo merecido siquiera” (*La creación por la metáfora*: 39). Sin embargo, esta oposición zambraniana no se corresponde con el espíritu de Maillard, cuya poesía en ningún caso es fruto de una ‘espera’ o de un ‘asombro’, sino de un intento por superar el sufrimiento y por recuperar la experiencia directa, “sin dar el rodeo por ese falso dentro que es la mente” (*Diarios indios*: 53), describiendo “fríamente aquello que acontece” (*Matar a Platón*: 19).

Podemos decir, por tanto, que aunque la preocupación acerca de la unificación entre filosofía y poesía es común a ambas autoras, el tratamiento es muy distinto en cada una de ellas. De hecho, Maillard dejará de reflexionar activamente sobre este tema en los años siguientes, pues como resultado de un proceso de interiorización acuña un estilo y un género propios, en donde se resuelve la contradicción entre filosofía y poesía. Concretamente, me refiero a la prosa poética de los diarios, que expresa adecuadamente la intersección entre conocimiento filosófico y poético, y que como ya he apuntado se convertirá en el formato de expresión favorito de Maillard en la siguiente época. En sus diarios Maillard aúna las dos tendencias de su mente y encuentra un espacio en el que poder expresarse en libertad.

La cuestión de la relación entre filosofía y poesía es, en definitiva, una preocupación de juventud que Maillard integrará en su propuesta diarística, y sobre la que no se detendrá a reflexionar más adelante. Es éste un movimiento interior que veremos muchas veces a lo largo de la trayectoria de Maillard: absorción y depuración de los presupuestos teóricos hasta alcanzar una voz propia y un método de escritura que los encarna de manera efectiva. Sin embargo, es importante comentar que, ya en *La creación por la metáfora* está presente la relación entre estos dos polos del conocimiento y dos espacios simbólicos que tendrán muchísima importancia en obras posteriores: lo profundo y la superficie. Veamos lo que dice el texto y qué concepción del yo y de la realidad vehicula:

“Lo profundo, pues, es el lugar donde el juego de las apariencias obliga al hombre a realizar su acto de ser transformando los acontecimientos en experiencias para luego ser devueltos, ya palabra, a la superficie. Y esto tiene lugar mediante esa doble

actitud del poeta y del filósofo, a medio camino entre la verdad (unidad) hallada sin previa pregunta del primero y la verdad (unidad) buscada del segundo” (La creación por la metáfora: 34).

Y, más adelante: “En superficie: los acontecimientos. Ellos, los “incorpóreos”, son lo que les pasa a los cuerpos. Puros verbos atributivos que solamente tienen lugar en superficie. La vida, lo que es la vida pasado-futuro, se juega en superficie. Y a la superficie son devueltas, nombradas ya, las experiencias” (La creación por la metáfora: 37).

En estas palabras se trasluce, de manera clara, la influencia de la noción zambraniana de argumento vital, tal y como la habíamos presentado, pues Maillard habla de ‘realizar su acto de ser’ a través de la unificación del impulso filosófico y poético en un saber de unidad. Hasta ahí, nada nuevo. Sin embargo, la presencia de dos vocablos como ‘profundidad’ y ‘superficie’ supone ya una innovación, pues se trata de dos metáforas (no ya conceptos, como ‘filosofía’ y ‘poesía’), que utilizan la oposición espacial vertical para referirse a las dos dimensiones opuestas del ser humano a las que alude Zambrano con ‘lo sagrado’ y ‘lo divino’: lo que se muestra, lo fenoménico; y lo que permanece oculto, subyacente.

Maillard, por tanto, metaforiza las nociones abstractas de poesía y filosofía, convirtiéndolas en dos *espacios* situados dentro del ser humano. Esta vinculación ya estaba en germen en María Zambrano, bajo la forma del ‘entrañamiento’ o la referencia a ‘los ínferos del alma’, pero se trataba de imágenes heredadas de la tradición y no de un esfuerzo consciente como el que hace Maillard. Esto supone una gran diferencia, pues nuestra autora no es víctima del platonismo inherente a las imágenes heredadas, sino que juega con él, lo subvierte. La unificación entre filosofía y poesía se convierte así en un *territorio* metafórico que ha de ser depurado y poblado por imágenes nuevas. En este tránsito la razón poética se va liberando poco a poco de un peso dualista indeseable:

“La profundidad es un espacio de creación, el lugar donde el ser ha de fraguar su unidad perdida recuperándola mediante una acción híbrida de asombro y de extrañeza, de contemplación y de palabra, de quietud y de tensión, de razón y de poesía. Lo profundo es el lugar donde los acontecimientos –la vida–, todo lo que constituye la superficie, debe ser moldeado, debe adquirir la forma de los símbolos” (La creación por la metáfora: 34).

A través de este entramado metafórico se empieza a entrever el camino por el que Maillard escapará de las dificultades ante las que le situaban los símbolos y el estilo de Zambrano. Hay que señalar, a este respecto, que ella no considera que la oposición entre profundidad y superficie suponga establecer una jerarquía entre ambos extremos, separados por una distancia ontológica que haya que salvar con gran esfuerzo. Para Maillard, la profundidad y la superficie están íntimamente unidas, son contiguas y el elemento de conexión es el lenguaje, aquello que permite hacer emerger las formas (la metáfora, claro). La siguiente explicación es de extraordinaria importancia para comprender el significado de estas imágenes espaciales:

“Suponer, como hasta aquí se ha venido haciendo, las categorías bipolares profundidad/superficie no obliga a construir un modelo vertical como el que Zambrano hereda de la psicología psicoanalítica. Enfoque gráfico y simbólico sugerente, pero quizá demasiado reiterativo. Cabrían otros modelos igualmente válidos, como el enfoque lateral apuntado por G. Deleuze: por efecto de un deslizamiento del haz al envés la profundidad se convierte en superficie. La profundidad es justo el límite, piel de las cosas, y ese límite es precisamente el lenguaje” (*La creación por la metáfora*: 37).

Es en esta manera de relacionar lo filosófico con lo poético donde Maillard empieza verdaderamente a innovar respecto a la propuesta de Zambrano, incorporando un modelo organizativo diferente: el rizoma propuesto por Deleuze. Este autor, aunque sólo aparece mencionado incidentalmente en estas páginas, será una de las influencias más importantes de la segunda etapa, tanto por su antiesencialismo (clave en *Matar a Platón*) como por su nueva manera de comprender las oposiciones terminológicas, que supera las limitaciones del lenguaje en tanto estructura jerárquica y dicotómica al tiempo que permite comprender las multiplicidades sin referirlas a un centro o a una unidad superior. Rizomas de metáforas, redes en las que ninguna imagen es ontológicamente superior a otra, como tendremos oportunidad de ver en la lectura de *Filosofía en los días críticos*.

En este punto, no obstante, lo importante es señalar que en *La creación por la metáfora* Maillard percibe las limitaciones del modelo binario-jerárquico con el que Zambrano trata la polaridad filosofía-poesía y trata de darle respuesta revitalizando la relación –metaforizándola–, e incorporando un modelo diferente de relación entre los dos polos. La influencia de Deleuze (y Félix Guattari, con quien escribió varios de sus



libros) también se deja sentir en el ámbito de la explicación psicológica de la metáfora, proponiendo una alternativa al modelo de organización de la psique desde el cual parte María Zambrano, que es de filiación psicoanalítica jungiana. Sin embargo, no me detendré a explicar este modelo psicológico, pues es una preocupación que no continúa en la etapa de madurez y que nos aleja bastante de nuestra preocupación fundamental: la actitud contemplativa. Veamos más bien los aspectos relacionados con este tema.

§ *La actitud contemplativa en La creación por la metáfora.*

La vinculación entre razón poética y contemplación es sin lugar a dudas el elemento de mayor interés para mi investigación. La razón poética comparte con la contemplación la insistencia en que el saber no consiste en la acumulación de conocimientos sino en una particular actitud hacia las cosas. La relación entre ambas es explícita en este sentido, como se puede ver en la siguiente cita: “Este saber de experiencia, según lo describe Zambrano, es sobre todo *contemplación*, es a un tiempo visión y escucha. *Penetra en la vida* sin la violencia que suele ejercer la razón, sin forzar la realidad a adaptarse a un cierto modo de mirar y/o un cierto modo de decir” (La creación por la metáfora: 19; la cursiva es mía). No obstante, antes de avanzar hemos preguntarnos si la palabra ‘contemplación’ en este contexto alude a la misma actitud de observación desapegada que describí al comienzo de este estudio.

En la introducción señalé que las dos características fundamentales del método contemplativo de Maillard son la insistencia en la superación del yo personal y el desarrollo de un método de observación interior basado en la atención para llevar este propósito a cabo. Ambos aspectos se pueden rastrear en la reflexión que Maillard hace sobre la razón poética, de modo que la respuesta a la pregunta anterior es afirmativa, aunque con matices: *La creación por la metáfora* contiene algunos elementos que culminarán en la reflexión contemplativa de madurez. Veámoslos en detalle.

Por lo que hemos podido ver al comentar la cuestión del ‘despertar’ zambraniano, Maillard estaba muy preocupada ya en estos años por lograr una comprensión profunda del funcionamiento de la personalidad, lo cual enlaza directamente con la cuestión de la identidad individual. El yo como problema está presente en Zambrano a través de la noción de ‘personaje’, impostura que vive nuestra vida por nosotros impidiéndonos ser en libertad: “La persona será víctima de su

personaje mientras éste actúe, víctima a su vez del conflicto que arrastra (...) Y tal conflicto es precisamente el ser otro para consigo mismo” (La creación por la metáfora: 74). Maillard recoge esta idea de que la persona es víctima de su propio personaje, pero trata de darle un carácter más concreto, que no dependa tan directamente de nociones metafísicas como ‘los íferos del ser’ o ‘lo sagrado’. De esta manera, empieza a advertir que los mecanismos mentales son el realidad los responsables de que la persona se sienta alejada de sí misma. Alude a este hecho al hablar del carácter, poniendo de relieve que la rigidez en las opiniones impide adaptarse a las circunstancias e imposibilita a la persona manifestarse en libertad:

“Tener carácter es ser un sistema rígido; la conducta, y por tanto la persona, se petrifica y se vuelve predecible. Los acontecimientos obtienen respuestas catalogadas, repetitivas, sistemáticas y hasta compulsivas que terminan anulando el factor creativo. Tener carácter es una de las formas de la falsa identidad, una manera entre otras muchas de amparar al “personaje” creyendo que se está defendiendo lo más personal de uno mismo” (La creación por la metáfora: 136 – 137).

Como ya he señalado, conforme vaya avanzando en su obra Maillard se irá alejando del enfoque psicológico que destilan estas líneas y se centrará en el estudio de su propia mente, buscando comprender el funcionamiento de los hábitos mentales a través de una depuración radical del lenguaje. Esta cita es interesante, además, porque prelude una de las preocupaciones fundamentales de *Matar a Platón*: la dificultad de reaccionar de manera espontánea ( que no auténtica, como en Zambrano) ante la realidad, pues nos sentimos más seguros en nuestro inestable ‘personaje’, con sus opiniones conocidas y sus reacciones automáticas. Para superarlo, Zambrano proponía un cambio radical interior que propiciase la ‘acción esencial’, pero –una vez más– no estaba muy claro en qué consistía ni cómo alcanzarla. Sabemos que Maillard trata de contrarrestar este defecto identificando metáfora y acción esencial – “la función metafórica como acción esencial” (La creación por la metáfora, pág. 96) –, pero va más allá, añadiendo ciertos aspectos que apuntan directamente a la contemplación y que relacionan la dimensión epistemológica de la metáfora con la comprensión interior. El más importante de ellos es sin duda considerar el ‘despertar’ zambrano como una *toma de conciencia*.

En varios momentos de la obra, Maillard afirma que la manera en que se produce la ruptura con el personaje impostado (que no es el yo individual que investiga la contemplación, pero está cerca) es a través de una comprensión vital profunda de la falsedad del mismo. Maillard llega a esta conclusión desde la psicología, equiparando la noción de *awareness* de la escuela *Gestalt* con el proceso de autocomprensión del que habla Zambrano, e insistiendo siempre en la necesidad de que la comprensión sea vivencial y no meramente intelectual: “el *awareness*, término tan utilizado por los psicólogos de la *Gestald*, el “darse cuenta”, no puede desencadenarse desde la pura razón; y éste es probablemente el término más cercano al pensamiento de Zambrano a este respecto: será mediante sucesivas *awareness* que la conciencia del hombre se abrirá a su realidad” (La creación por la metáfora: 89).

También desde el budismo zen se llega a la misma conclusión, y es con el apoyo de esta tradición que Maillard empieza a adentrarse en el terreno de la observación interior; concretamente, identificando la atención como el mecanismo esencial para la comprensión de las imposturas y la toma de conciencia. Esta síntesis entre Zambrano y zen tendrá lugar en *El monte Lu en lluvia y niebla*, pero en las páginas de *La creación por la metáfora* también encontramos su rastro, en una de las definiciones más sintéticas y acertadas de la actitud contemplativa de toda la obra de Maillard: “En el sujeto que contempla –pues de “contemplación” se trata en el sentido de “vigilante atención”– hacer y padecer, acción y pasión se unen en la dirección que la atención procura” (La creación por la metáfora: 94).

Y hay más, pues esta toma de conciencia es al mismo tiempo “despojamiento interior, un vaciamiento” (La creación por la metáfora: 143). Maillard no dice simplemente, como Zambrano, que la razón poética sea una actitud de apertura, de unidad y de presencialidad, sino que apunta directamente a la que será la clave de su propio método de comprensión: la acción de “desidentificarse, palabra ésta tan y utilizada en la mística oriental y que viene a significar, en nuestra mística occidental, el verdadero combate contra el orgullo o la necesidad de “ser alguien”” (La creación por la metáfora: 143).

Esta insistencia en la depuración interior tendrá una importancia capital en la práctica vital de Maillard a lo largo de la década siguiente, y culminará en la revolución interior de *Benarés*. Por otro lado, la expresión ‘la necesidad de ser alguien’ alude claramente al yo individual del que hablamos en la introducción. Si bien no tiene aún las sutilezas estilísticas de la madurez –que son fruto de la interiorización de la

concepción india de la mente—, estas citas muestran que desde el principio Maillard tiene claro el camino, pues percibe que la desidentificación es parte del proceso para alcanzar la autocomprensión. Estableciendo este vínculo, da un paso importante en el desarrollo de la actitud contemplativa, pues identifica aquello de lo hay que tomar conciencia: los hábitos que constituyen nuestro carácter, nuestra personalidad; es decir, los contenidos mentales que sustentan al yo y conforman el ciclo del deseo.

§ *Balance de La creación por la metáfora.*

En este ensayo, la concepción del yo como problema, así como el método con el que puede superarse, están ya bastante avanzados respecto a la vaga propuesta de la razón poética de Zambrano, de modo que queda confirmada la hipótesis de que Maillard innova bastante respecto a su predecesora. En este sentido, la mayor aportación de *La creación por la metáfora* es sin duda plantear la metáfora como solución al *impasse* al que abocaba la razón poética, pero lo más importante para mi investigación es que en esta salida empieza a perfilarse un enfoque claramente contemplativo, que identifica la problemática del yo como eje central de la reflexión al tiempo que avanza en dirección al método de observación contemplativa que veremos en los escritos de madurez. De hecho, la presencia del observador puede rastrearse en esta obra, en expresiones como la “lucidez de la conciencia” (*La creación por la metáfora*: 93) o la “llamada del hombre a ser testigo de sí mismo” (*La creación por la metáfora*: 56).

Se puede colegir por tanto que con el estudio de la razón poética Maillard da los primeros pasos para resolver la que será su preocupación fundamental: comprender el funcionamiento de la mente, la manera en la que los pensamientos y las emociones se organizan alrededor de un yo que en realidad no es diferente de ellos, y que aunque se cree con capacidad de controlarlos, en realidad está manejado por ellos. En este sentido, el papel de la metáfora no se reduce a la construcción de universos simbólicos que expliquen la personalidad sino que es la piedra fundamental de toda teoría del conocimiento: “no solamente una teoría del desarrollo, sino, me atrevo a decir, toda teoría del pensamiento y toda epistemología. Y el primer foco de atención, por ser el núcleo de ese poder de recreación, debería ser la actividad metafórica” (*La creación por la metáfora*: 115).

La propuesta de Maillard está bastante avanzada en relación a la de su predecesora, pues identifica con claridad varios aspectos centrales para lograr la ansiada unión entre vida y pensamiento. Fundamentalmente, comprender el funcionamiento de la mente y desarrollar una actitud de desapego respecto a los contenidos que se asocian al yo. Sin embargo, como le pasaba a Zambrano, no se trata más que de una teoría sin repercusión en el plano concreto de la escritura, y éste es el principal defecto de esta obra (especialmente si lo comparamos con textos posteriores en los que Maillard encuentra un método personal muy efectivo que le permite integrar su propia experiencia individual dentro de la reflexión teórica): el uso de un lenguaje filosófico convencional y la falta de consecuencias tangibles en el nivel del estilo.

En su defensa cabe decir que Maillard es consciente de este problema, y en diversos momentos del ensayo reflexiona sobre la problemática de la puesta en práctica de la razón poética en la versión corregida que ella presenta. Concretamente, Maillard es valiente al confrontar la que en mi opinión es la principal paradoja de la actitud contemplativa en lo que tiene de método asistemático: cómo es posible provocar la apertura, ese hueco que permita la toma de conciencia de las imposturas del yo, *sin utilizar al yo*: sin un esfuerzo de la voluntad que reproduzca en el ámbito espiritual el deseo de perpetuarse del sentido individual. Evidentemente, en este punto aún inmaduro de su reflexión Maillard no consigue resolver la paradoja (que por otro lado es irresoluble), pero es consciente de ella, y de la necesidad de una práctica vital que aborde este problema. Es por eso que menciona las técnicas de meditación orientales, pues son un ejemplo de práctica que conduce al espacio de silenciosa comprensión donde sucede la toma de conciencia: “El secreto de las prácticas de *dhyana* (meditación) en este caso consistiría en lograr voluntariamente este estado propicio y en mantenerlo” (La creación por la metáfora: 126).

La referencia a Oriente en este contexto es importante, pues apunta al otro punto de fuga por el que Maillard superará las deficiencias de la propuesta de Zambrano, tal y como veremos a continuación al comentar *El monte Lu en lluvia y niebla*. Lo importante en este punto es de nuevo la insistencia en el despojamiento como requisito previo para la comprensión. Comprensión que ha de ser siempre personal, fruto de vivenciar una reflexión profunda, que surge en la soledad y en el silencio interior, y que se manifestará de forma diferente en cada persona: “Lo que la razón-poética pretende ser como método es un modelo para que cada persona pueda formular su propia teoría, su propio universo metafórico, bien entendido que toda formulación se realiza a través de

un proceso y que, en este caso, lo esencial es el proceso” (La creación por la metáfora: 168).

He escogido esta cita para terminar mi reflexión porque contiene una intuición que será central en el posterior desarrollo de la obra de Maillard: ‘lo esencial es el proceso’. Con esta afirmación la autora pone de relieve que, en su opinión, el descubrimiento personal ha de llevarse a cabo en una toma de conciencia cotidiana, diaria. No antes, por medio de teorías que nada tienen que ver con la experiencia vital del individuo concreto, ni después, creando un yo unificado que nos moralice con su confesión, sino *en el proceso*: a través de la comprensión del vaivén de los pensamientos, del movimiento cotidiano de implicación y desimplicación emocional. Es ahí donde se gesta la autocomprensión, y el diario es el espacio idóneo para plasmar este proceso.

Una vez que hemos visto cómo Maillard innova en *La creación por la metáfora* respecto a la propuesta de Zambrano proponiendo la metáfora como instrumento de comprensión interior, de unificación entre conocimiento filosófico y poético, y cómo esta concepción contiene en germen algunos de los elementos que darán lugar al desarrollo de la contemplación en su obra posterior, es el momento de que veamos cómo incorpora influencias de la tradición oriental para tratar de mejorar la noción de ‘despertar’ zambraniano, orientándola de nuevo hacia una perspectiva de superación del yo individual.

#### 4.2.2.- *El monte Lu en lluvia y niebla.*

##### *María Zambrano y lo divino.*

En su tentativa por completar ciertas lagunas de la razón poética, Maillard escribe un libro mucho más personal que *La creación por la metáfora*, que era el resultado de la depuración del enorme esfuerzo de su tesis doctoral en forma de ensayo. En *El monte Lu en lluvia y niebla* Maillard agrupa una serie de conferencias y artículos en torno a la experiencia de lo divino en María Zambrano redactadas durante la década de los 80. En ellas ofrece una interpretación personal que, como ella misma reconoce, no se corresponde necesariamente con la ortodoxia del pensamiento de Zambrano: “María Zambrano no habría de asumir necesariamente el tratamiento que le he impuesto

a su pensamiento para integrarlo deliberadamente en una estructura circular” (El monte Lu: 133).

La estructura de la que habla Maillard en estas líneas gira alrededor del tema de la existencia, que como sabemos está ligada, en Zambrano, a la noción de ‘argumento vital’ y al ‘despertar’, la toma de conciencia de la propia existencia por parte de la persona. Comienzo mi análisis de *El monte Lu en lluvia y niebla* comentando brevemente la particular concepción de la existencia que propone Maillard, que se refleja en la estructura del libro. Éste consta de un largo preludio y tres capítulos, agrupados alrededor del haiku que da nombre al libro, y que cito a continuación<sup>40</sup>:

“El monte Lu en lluvia y niebla,  
El río Che muy crecido.  
Fui allí y regresé.  
El monte Lu en lluvia y niebla,  
El río Che muy crecido”

(El monte Lu: 7).

En el preludio, Maillard explica la base de su planteamiento, distinguiendo las tres fases en el desarrollo de la razón poética que permiten hablar de estructura circular: “la presente expresión o exposición de la fenomenología zambraniana supone pues tres etapas bien delimitadas, a saber: 1.º) La etapa *poética*, o de fusión inconsciente con el ser; 2.º) La etapa *filosófica* o de transcendencia [sic]: la exposición del ser; 3.º) La etapa *mística* o de inmanencia: unión o con-fusión con el ser” (El monte Lu: 32 – 33). Cada una de estas fases se corresponde con una de las tres partes del texto japonés. A la etapa poética corresponden los primeros dos versos: “El monte Lu en lluvia y niebla, / El río Che muy crecido”, que sirven de epígrafe al capítulo segundo. El tercer verso, “fui allí y regresé”, precede la exposición del tercer capítulo; el cuarto capítulo, la etapa de unión

---

<sup>40</sup> En el clásico de Alan Watts sobre budismo zen encontramos una versión ligeramente más larga (y más explícita) de este poema. Lamentablemente, el autor no da la referencia de donde ha extraído el texto, diciendo tan sólo que se trata de “un viejo poema chino”. La transcripción completa es como sigue:

“*El Monte Lu en lluvia y niebla; el Río Che muy crecido.*  
*¡Antes de que fuera allí, no cesaba el dolor del deseo!*  
*Fui allí y retorné... No fue nada en especial:*  
*el Monte Lu en lluvia y niebla; el Río Che muy crecido”* (Watts, 1971: 155).

con el ser, retoma el mismo motivo pero con significado renovado: “El monte Lu en lluvia y niebla, / El río Che muy crecido”.

En cada uno de estos capítulos Maillard relaciona a un autor distinto con María Zambrano, de modo que podemos calificar su propuesta de comparatista en un sentido amplio. En la fase poética, se trata de Emilio Prados, malagueño como la filósofa y con cuya concepción del tiempo Zambrano tiene interesantes paralelismos. En la segunda parte, Maillard introduce a dos filósofos muy diferentes: Henri Bergson y de Séneca. El primero, le sirve para reivindicar la razón-poética como conocimiento intuitivo pero no irracional: “La intuición no sería entonces un simple aspecto o desarrollo del instinto sino un *factor de “despertar”*, aquello mediante lo cual los contenidos ocultos, incluso a veces olvidados por el propio cuerpo, pueden hacerse conscientes” (El monte Lu: 78).<sup>41</sup> El segundo, “Por qué Séneca”, es una breve pero valiente reflexión acerca de la proximidad entre el pensamiento de Séneca y ciertos aspectos del pensamiento oriental, como la noción de Tao o la relación entre el *moira* griego y el *dharma* indio. La tercera parte, titulada igual que el propio libro y subtitulada “María Zambrano y el Zen”, es la más importante de todas y en la que más me detendré para mi estudio. Finalmente, hay una conclusión “a modo de autocrítica” (El monte Lu: 133) en donde Maillard hace balance de su aportación y matiza algunos conceptos.

De esta breve descripción se puede deducir que en *El monte Lu en lluvia y niebla* Maillard introduce paralelismos bastante dispares, que evidentemente no van siempre en dirección contemplativa. Por esta razón, en mi análisis no me he detenido en comentar ni la influencia de Séneca o Bergson, y tampoco las similitudes entre la concepción poética de Zambrano y la obra de Prados, sino que he limitado mi exposición a aquellos aspectos que están directamente relacionados con mi tema de investigación. Concretamente, he estructurado mi lectura en torno a tres temas fundamentales: la relación entre filosofía y poesía; los paralelismos entre el ‘despertar’ zambraniano y la experiencia zen del *satori* (aquí es donde Maillard innova más respecto a la propuesta de Zambrano); y la concepción del yo como problema que se desprende de la obra. Veamos cada uno por separado.

---

<sup>41</sup> Ya vimos en la introducción, al hablar del término ‘intuitivo’, que se trata de un vocablo conflictivo, cuyo uso ha de ser precisado para evitar malentendidos y confusiones. Es precisamente lo que busca Maillard en esta parte de su ensayo.



§ Poesía, filosofía y mística.

En *La creación por la metáfora* vimos que la oposición entre filosofía y poesía era una preocupación que interesaba particularmente a Maillard, pues representaba una oposición entre dos modos del conocer humano que nuestra autora sentía como propios, y a los que no quería ver enfrentados. En *El monte Lu en lluvia y niebla*, vuelve a reflexionar sobre estas dos actitudes vitales, describiéndolas como dos polos ideales, dos modelos más que dos personajes reales: el poeta y el filósofo.

La poesía es presentada como un procedimiento unificador, sintético: “El mirar poético es fundamentalmente sintético; une lo que el pensamiento disocia o limita. Las cosas pierden sus límites para integrarse en una totalidad. Las líneas se difuminan para convertirse en luz, sombras, colores o aires. El pensamiento poético –de poder llamarse así– es integrador” (El monte Lu: 51). A él se opone la filosofía, que es el impulso que lleva al hombre a preguntarse por su ser y por el ser de las cosas, el modo dual de relacionarse con la realidad, dividiéndola, clasificándola, analizándola:

“La filosofía, ese reino de las preguntas, tiene como estatuto primordial el deseo de claridad como radical exigencia la identidad. El “todo claro y distinto” es el lema que deberá reverenciar todo aquel que pretenda instalarse dentro de sus fronteras. La filosofía entraña una relación de poder del hombre con la realidad, para lo cual ejercerá sobre ella una violencia” (El monte Lu: 35).

Según Maillard, el “camino filosófico es fundamentalmente el de la escisión porque es el de un afirmación personal” (El monte Lu: 35), y esta afirmación la conduce directamente a la noción zambraniana de argumento personal. Según la filósofa malagueña, la escisión filosófica en la que el hombre se pregunta por su identidad es un paso necesario para tomar conciencia del personaje y poder así realizar el argumento personal, pero no puede por sí mismo dar respuesta, ya que no es un impulso integrador sino analítico. Explica Maillard: “La razón supone la conquista de la libertad porque ser libre es ser responsable, y ser responsable es decidir y decidir supone la palabra, la dualidad, el sí y el no, el eterno conflicto (...) por ello, es imposible que la filosofía conduzca a la unidad, a pesar de que esta sea la meta deseada por el filósofo” (El monte Lu: 36).

Vemos por tanto que Maillard recoge del pensamiento de Zambrano la tesis de que la filosofía no puede dar respuesta por sí sola al afán de unidad y de que debe

integrarse en un modo de conocimiento cualitativamente diferente que integre también a la poesía y supere así las limitaciones de este dualismo. Ahora bien, este enfoque no difiere demasiado respecto a lo que hemos visto en la obra anterior, pues se vuelve a insistir en la complementariedad de ambas tendencias: “La poesía para Zambrano es respuesta (la filosofía es pregunta)” (El monte Lu: 49). Lo novedoso de este ensayo es que a la oposición binaria entre filosofía y poesía, que Zambrano resolvía por medio de un guión (la razón-poética), Maillard añade una tercera fase, a la que denomina “mística” (El monte Lu: 39). Merece la pena detenerse en este término, pues como vimos en la introducción, se trata de un vocablo ambiguo que Maillard no volverá a utilizar en su obra, pero cuya pertinencia en estos primeros años es fundamental.

Como se puede deducir por el haiku que da sentido al libro, el conocimiento místico es una vuelta a la unidad y la inocencia del estado poético, pero una vez que se ha pasado por el filtro de la razón. Por eso coinciden los versos (‘El monte Lu en lluvia y niebla / el río Che muy crecido’), pero el significado no es el mismo, pues las experiencias son vivenciadas de manera diferente. Maillard habla de una “vuelta al estado poético” en el que el ser es “recuperado después de la escisión” que provoca la filosofía (El Monte Lu: 50): el conocimiento místico. Una de las características fundamentales de esta fase mística es la de ser más directa (in-mediata) que el discurso racional, que se ve obligado a tomar el desvío del lenguaje y los conceptos para acceder a la realidad: “La mística es por tanto un conocimiento silencioso, inmediato, de mucha más hondura que el discursivo, directo y completo” (El monte Lu: 39). La mística comparte con la poesía el acceso directo a las cosas en su pura presencialidad, sin la mediación del intelecto, que siempre opera con conceptos. Sin embargo, no se trata del estado de asombro en el que vive el poeta, sino de un silencio interior, de una apertura.

En el fondo, lo que hace Maillard es postular una tercera posibilidad que se inserta dialécticamente entre poesía y filosofía, pero que adolece del mismo defecto que Bundgaard apuntaba a respecto a Zambrano: la falta de claridad respecto a cómo ha de conseguirse este pensamiento que unifica filosofía y poesía. Este es uno de los aspectos menos logrados de este pequeño ensayo. De hecho, la línea de la mística no será continuada en obras posteriores, prueba de que el interés de Maillard por esta veta desaparece pronto.

Pasamos ahora a ver el aspecto en el que Maillard innova verdaderamente respecto a su predecesora: la puesta en relación de la noción de ‘despertar’ y el ‘satori’ al que aspira el budismo zen. Veamos de qué manera.

§ Despertar y satori. María Zambrano y el zen.

Como he apuntado, tan sólo la última parte de *El monte Lu en lluvia y niebla* se dedica a estudiar las similitudes entre María Zambrano y el zen. Hay que precisar, antes de nada, que en ningún caso Maillard habla de una influencia directa, sino de cierta afinidad intelectual entre Zambrano y el espíritu del budismo. Sostiene que tanto las premisas como las conclusiones son bastante similares, si –como propone– somos capaces de salvar la distancia creada por dos lenguajes radicalmente distintos. La propia Maillard es consciente de lo arriesgado de su hipótesis, y previene de que “sería ciertamente inadecuado considerar la obra de María Zambrano bajo un prisma orientalista” (El monte Lu: 125). El punto de conexión, no obstante, existe, dado que Zambrano se interesó por la filosofía presocrática, que según Maillard comparte muchos de sus planteamientos con la mística oriental: “Zambrano vuelve a acercarse a la sabiduría de los antiguos griegos y a través de ellos a oriente” (El monte Lu: 97).

El término ‘satori’ es el equivalente japonés del sánscrito ‘*nirvāṇa*’, por lo que ambos apuntan al fin último de la práctica budista: alcanzar un estado de iluminación en el que se produce la extinción de los deseos, la ecuanimidad y el fin del ciclo de reencarnaciones. Sin embargo, *satori* enfatiza el carácter inmediato e intuitivo de este despertar, que en opinión del budismo zen (frente a otras escuelas de pensamiento budista, y no budista) no puede alcanzarse de manera gradual ni por etapas, pues no está basado en ningún progreso de la mente. Allan Watts lo explica de la siguiente manera:

“Si al *nirvana* no se lo puede hallar aferrándose, no puede hablarse siquiera de aproximarse a él gradualmente, por el lento proceso de acumular conocimientos. Hay que tomar conciencia de él mediante un solo relámpago intuitivo, que se llama *tun wu* o, en japonés, *satori*, que es término zen corriente para designar el súbito despertar.” (Watts, 1971: 109).

En opinión de Maillard, el *satori* zen y el despertar de Zambrano están emparentados pues ambos aluden a una apertura de la conciencia hacia un espacio en el

que la comprensión tiene lugar de forma in-mediata, sin la mediación del pensamiento discursivo-racional. Maillard lo define de esta manera: “El *satori*, en este sentido, es un salto fuera del tiempo. La unión de los opuestos ha de darse necesariamente en un “hueco de temporalidad” pues en toda experiencia de simultaneidad el tiempo se suspende” (El monte Lu: 112). Esta relación entre ‘despertar’ y *satori* apunta directamente a la toma de conciencia de la ilusoreidad del yo y la falsedad del personaje que habitamos y nos habita, que como sabemos es el objetivo de la razón poética de Zambrano. Maillard vincula explícitamente ambos conceptos: “Para el Zen esto se llamaría *satori*, para Zambrano se llama “despertar”” (El monte Lu: 111), lo que implica que lo que se predica de uno es válido para el otro. De esta manera, lo que se dice del *satori* en la tradición zen es aplicable al despertar de Zambrano. Con este arriesgado paralelismo Maillard se separa claramente de la estela de la filósofa malagueña y empieza a desarrollar su propio sistema.

Según Maillard, *satori* es un “acto de discernimiento espontáneo” (El monte Lu: 11) que surge en momentos de lucidez y que permite la comprensión profunda de la transitoriedad de la existencia, lo cual coincide con la visión de Zambrano de la razón poética como “acto hermenéutico original” (El monte Lu: 75), y “acto de conciencia transformador” (El monte Lu: 13) que permite descubrir el propio ser. Ambos elementos comparten el hecho de ser una toma de conciencia radical y transformadora, y en este sentido preludian muy claramente el desarrollo de la actitud contemplativa de la madurez de Maillard. El *satori* es ante todo un ‘darse cuenta’, similar al *awareness* que vimos en *La creación por la metáfora*, y permite la integración de los diversos personajes que nos habitan: “mis “personajes”, diría Zambrano, esos que la persona ha de integrar para ser, para llegar a ser después de padecer su carencia, su ser a medias. Sin personajes –sin multiplicidad– no hay actuación ni espectador” (El monte Lu: 116).

En esta cita encontramos una referencia sorprendente al ‘espectador’, que sin lugar a dudas preludia al ‘observador’ del método contemplativo (tras la depuración de conceptos de la estética sivaísta, donde se reflexiona sobre el papel del espectador y cómo tiene lugar en él la purificación de los deseos). Esto es prueba de que Maillard, ya en estos primeros años, tenía muy claro a qué problemas se enfrentaba, si bien aún no tenía claro la manera concreta de hacerlo, de materializarlo en su propia experiencia. Otro momento en donde vemos claramente la presencia del observador contemplativo

que se consolidará en *Benarés* la encontramos en la descripción que hace Maillard de la llegada al Claro del bosque, donde la mente se disuelve –como en el *satori*–:

“la conciencia que penetra en el Claro, asumiendo la dualidad de su propio proceder, observa como espectador el transcurrir de los pensamientos. Llega a suponer que la única realidad es el proceso, dando así carácter de verdad al constructo mental. Mas si persiste en la observación, ve también que considerar el proceso como única realidad es parte del mismo proceso (otro pensamiento en la cadena), tropezando de esta manera con una paradoja que acaba desmenuzando al “yo” individual” (El monte Lu: 40 – 41).

Es asombrosa la madurez de estas líneas, que muestran una visión coherente y ordenada acerca de en qué consiste el proceso de observación de los contenidos mentales y del lugar adónde conduce. De hecho, creo que se puede afirmar sin forzar mucho que las obras capitales de Maillard –*Husos, Hilos*– no son sino la puesta en práctica del planteamiento expuesto en estas líneas. Evidentemente una cosa es describir lo que ha de hacer la conciencia observadora y otra muy distinta es llevarlo a la práctica en la indagación personal. Sin embargo, esto no es obstáculo para que podamos ver en *El monte Lu en lluvia y niebla* un antecedente importante de la reflexión contemplativa de la madurez de Maillard.

§ *Rasgos contemplativos en El monte Lu en lluvia y niebla.*

En *El monte Lu en lluvia y niebla* la impronta del budismo zen está presente desde la primera página del libro, en la que se hace referencia al ‘sermón de la flor’, anécdota de la enseñanza de Buda que los devotos de la escuela zen consideran como el punto de inicio de su enseñanza. A lo largo del texto encontramos multitud de referencias que remiten directamente a conceptos orientales, como el de *māyā* o ilusión cósmica. Siguiendo la estela de estas reflexiones se puede extraer la concepción del yo y la existencia que tiene Maillard en esta etapa, que como veremos guarda muchos parecidos con la actitud contemplativa posterior.

Por yo individual, Maillard entiende “ese amasijo de gestos repetidos y saberes asimilados” (El monte Lu: 12) que conforma el personaje en el que funcionamos habitualmente. Este personaje se origina en la infancia, en el momento en el que se

escinde el yo del mundo que lo rodea: “Cuando el niño, ese niño que fuimos, mirándose en un espejo dejó de referirse a sí mismo, en tercera persona, cuando brotó de sus labios el pronombre yo, fue como si hubiese pronunciado un conjuro: entro con plenos derechos en un mundo distinto, el mundo al que los orientales llaman *maya* (ilusión)” (El monte Lu: 22)<sup>42</sup>. En consonancia con la visión de Zambrano, Maillard considera que el precio por el mantenimiento de la individualidad es el aislamiento respecto a la realidad, puesto que la individualidad es como un castillo que ha de erigir murallas constantemente para poder justificar su impostada existencia: “la “plaza fuerte sitiada” es, en Zambrano el yo (...) que erige fronteras conceptuales destinadas a salvaguardar su identidad” (El monte Lu: 59). Esta concepción es muy cercana a la visión oriental (no sólo del budismo zen), que sostiene que cada pensamiento refuerza al yo, por muy neutro que éste sea, aislándonos inevitablemente de la realidad. Como resume con brillantez David Carse: “casi cada pensamiento que tienes es un pensamiento “yo” o un pensamiento-“mí”. Casi todos tus pensamientos tienen que ver con un “yo” o se refieren a “mí” o a lo “mío”. “Lo que yo siento..., lo que me parece..., lo que es para mí..., según mi experiencia..., de donde yo vengo..., y así sucesivamente” (Carse: 2006, 253 – 254).

El yo individual es visto como el problema fundamental de la existencia, la causa primera de la escisión vital que ha de ser solventada con la razón vital, con el despertar/satori. Lo interesante de la propuesta maillardiana, más cercana a la visión oriental que a la obra de Zambrano, es que no se concibe al yo como una entidad con realidad objetiva pero ‘enterrada’, sino como algo ilusorio de lo que debemos ‘despertar’, *literalmente*. Esta convicción resultará decisiva en el posterior desarrollo de su obra pues, como hemos dicho, Maillard nunca buscará reforzar al yo haciéndolo más verdadero o más cercano al ser. Si el yo individual es una entidad fáctica, una impostura, ¿qué sentido tiene fortalecerlo, darle consistencia?

Esta concepción oriental del yo como algo ilusorio es la mayor aportación de *El monte Lu en lluvia y niebla* a la propuesta de Zambrano, que queda de este modo sustancialmente alterada. Incorporando el *satori* Maillard modifica sutilmente la

---

<sup>42</sup> Esta cita permite entender perfectamente el lugar privilegiado que ocupa la infancia en la obra poética de Chantal Maillard. Es, ni más ni menos, que la edad anterior a la ruptura, en la que el estado contemplativo, de no-dualidad entre el sujeto y el objeto, era el estado natural. Cuando en sus diarios y poemas, Maillard se refiere a la ‘inocencia’, se refiere a este estado original, en el que no había tenido lugar la separación, la fractura entre el observador y lo observado, y que causa en ella una nostalgia infinita y un deseo de recuperar ese estado.

trayectoria de la razón poética, volviéndola sobre el propio sujeto: el despertar no es ya la sustitución de unos personajes por otros, sino la toma de conciencia vital de la futilidad del proceso de identificación con personajes, pues todos ellos remiten al yo individual y son sus encarnaciones. Para que esto suceda, Maillard menciona ya en este libro algunos de los aspectos centrales que desarrollará en obras posteriores, cuando aplique este método a su propia vida. Así, menciona brevemente la noción budista de *prajñā*, para señalar que la comprensión –el *satori*– nunca es resultado de un esfuerzo intelectual voluntario sino que su origen se encuentra en una facultad totalmente distinta: el discernimiento. “La palabra sánscrita *prajña* corresponde a este tipo de comprensión intuitiva y sintética que, a diferencia del entendimiento analítico (*vijnama*), el budismo zen propicia” (El monte Lu: 118).

Para Maillard, como para Zambrano y el zen, el verdadero saber no es algo que se adquiere por medio de la voluntad y el esfuerzo, sino que es ‘donación’ y ‘gracia’, en palabras de la autora malagueña. Una vez más, Zambrano no era clara respecto a cómo aproximarse a este saber de donación, más allá de las afirmaciones, de gran intensidad poética pero vagas al fin y al cabo, de *Claros del bosque* y obras similares. Sin embargo, Maillard advierte que el zen sí que tiene un método para propiciar esta apertura, en el que juega un papel preponderante la atención, y trata de incorporarlo. Atención no focalizada, ‘sin objeto’, que permite crear este espacio de apertura en el que las cosas se manifiestan en su presencialidad y surge la comprensión. Maillard insiste en que no se trata de un esfuerzo intelectual, sino de un saber que irrumpe de manera fulminante: “esta repentina comprensión no se da intelectualmente; adviene en ciertos momentos en los que todo el ser –el cuerpo y la mente debidamente entrenados en la atención– participa de la experiencia” (El monte Lu: 125). Relaciona este estado interior con la apertura del poeta y con la inocencia del niño, en unas líneas en las que hace referencia explícita a la contemplación, y que por tanto considero importante reproducir: “todo pensar metafísico queda desconcertado ante la actitud de aquel [el poeta] que se sienta entre las cosas como un niño entre sus mágicos cubos de colores. Ahí, en *la contemplación activa* de los colores y las formas, el mundo se torna indescriptiblemente presente, concreto” (El monte Lu: 15; el énfasis es mío).

Por otra parte, el zen también insiste en la importancia del aquietamiento de la actividad mental como requisito para que se produzca la revelación interior. A ello alude Maillard cuando habla del silencio interior, siguiendo una línea de pensamiento común a todas las tradiciones de sabiduría, sean occidentales u orientales. Esta idea de

controlar el flujo compulsivo de pensamientos hasta alcanzar un estado de serenidad total es uno de los pilares fundamentales del yoga, disciplina que tuvo una presencia importante en la vida de Maillard durante estos años, en los que se dedicó profesionalmente a enseñarla.

§ Valoración final.

Proponer un parentesco entre la noción de *satori* y la razón poética que conduce al ‘despertar’ es, desde luego, una hipótesis arriesgada y susceptible de ser matizada. Sin embargo, es interesante para nuestro análisis pues demuestra que la manera que tiene Maillard de avanzar en su pensamiento es innovando sobre su predecesora, siempre con aportaciones que van en dirección a la actitud contemplativa.

De hecho, podemos ver que los aspectos de la razón poética que resalta Maillard son precisamente aquellos que coinciden con la descripción del conocimiento experiencial que habíamos planteado en la introducción, y que estos apuntan directamente a la disolución del yo y a la comprensión de los estados de conciencia como método de iluminación. Por poner un ejemplo contrario, la dimensión histórica del argumento vital (que es central para Zambrano) queda totalmente fuera del ámbito de estudio de Maillard.

Dos son las grandes novedades de este libro. Por un lado, la inclusión de la mística como solución al problema de la unión entre filosofía y poesía (planteamiento que no tendrá continuidad en obras posteriores). Por otro, la puesta en relación de la noción de ‘despertar’ con el difícilmente explicable *satori* del budismo zen. Como en *La creación por la metáfora*, Maillard hace esto para superar la vaguedad del enfoque zambraniano, que si bien describe una situación de unificación de la persona con su ser –el ‘despertar’–, no explica en ningún lugar cómo alcanzarlo.

Como hemos visto, *satori* es “la experiencia zen de “despertar”” (Watts, 1971: 41), un “suceso decisivo de la vida que se alza por grados hasta llegar a la vida humana donde el despertar sigue acrecentándose, sigue ganando planos cada vez más lúcidos, más claros de conciencia” (Zambrano, 1992: 44)<sup>43</sup>. En ambos casos, según Maillard,

---

<sup>43</sup> La noción de ‘estar despierto’ en María Zambrano consiste básicamente en el estado de unidad del hombre con su propio ser, en el que se ha salvado la dualidad y el sufrimiento que inherentemente produce (según la tradición budista, al menos). En este sentido, el parentesco entre ambos planteamientos



nos encontramos ante un salto fuera del régimen habitual de pensamiento discursivo y temporal, en el que se produce un cambio cualitativo por medio del cual la persona adquiere mayor conciencia de sí misma, y en consecuencia, se adueña progresivamente de su vida, para hacer de ella *existencia*. Y es que para Zambrano, no toda vida se conforma en una ‘existencia’<sup>44</sup>, sino que es menester del hombre alcanzarla. Ésta es la ‘travesía del bosque’ que lleva al claro donde se produce la escucha y, con ella, la auto-comprensión. Esta concepción de la vida como sucesión de despertares tendrá una enorme repercusión en el resto de la producción de nuestra autora, puesto que toda su obra diarística no es sino un esfuerzo continuado y persistente por hacer de la experiencia cotidiana una experiencia de plena conciencia, dotada de sentido.

En definitiva, el *satori* es el *método* que Maillard propone para llevar a cabo el despertar, aprovechando en este sentido que la tradición zen es especialmente insistente en la dimensión práctica de la experiencia contemplativa. Es en este contexto que conviene entender las referencias a la meditación (*dhyāna*) que Maillard incluye en su texto, como la siguiente: “las prácticas de *dhyana* (meditación) tratan de lograr un estado de uniformidad de la conciencia, un estado de “indiferencia” (no-diferencia), un equilibrio rítmico pausado que propiciaría un tipo de comprensión o visión inmediata” (El monte Lu: 124). La palabra clave aquí es ‘propiciar’, pues las técnicas de meditación, ya sean del yoga o del zen, no pueden *provocar* la comprensión, sino tan sólo llevarnos al estado en la que ésta puede tener lugar. La apertura interior, rasgo que hemos comentado ya varias veces en relación a la actitud de observación interior, es el estado al que conducen estas prácticas, pero no es el estado en sí.

Ahí, en ese *claro*, es donde surge la comprensión final de la irrealidad del yo individual, objetivo final de la práctica contemplativa. Esta convicción de que es necesario trascender el yo individual (o extinguirlo, siendo más cercanos a la etimología de la palabra *nirvāṇa*) no es patrimonio exclusivo ni del zen ni del budismo en general, sino que es un rasgo común a prácticamente todas las tradiciones de pensamiento orientales. Comento esto porque Maillard se alejará pronto del zen pero nunca

---

es grande, pues en ambos casos se busca encontrar una región del espíritu en donde el hombre se reúna consigo mismo. Dice Zambrano: “El estar despierto parece consistir en un estar presente el sujeto a sí mismo; en un sentirse inmediatamente como *uno*. Este uno hace referencia en el mismo sentido a sentir a un ser, el sujeto se siente inmediatamente como un ser. Un ser que está en un lugar determinado, una quietud por tanto, en un lugar que es el suyo, en un lugar propio, que le pertenece porque se está adueñando de él constantemente...” (Zambrano: 1992, 40).

<sup>44</sup> “[la] existencia, es que es, según Zambrano, el desarrollo de un argumento, una historia que comienza con un nacimiento, se somete al tiempo –sus distintos tiempos– y acaba con la muerte” (El monte Lu: 17).

abandonará la idea de superar al yo individual, y la irá encontrando en influencias sucesivas, tanto en el sivaísmo de Cachemira como en otras ramas del budismo y en las corrientes indias de sabiduría.

La crítica fundamental que se puede hacer a este ensayo es, de nuevo, la falta de correspondencia con la práctica vital. Todas las afirmaciones sobre mística y sobre el *satori* (ya muy cercanas al método contemplativo) son tan sólo formulaciones de carácter teórico. No hay continuidad en el plano existencia ni, lo que es más importante para nosotros como lectores, en las estrategias de escritura con las que Maillard se enfrenta a sí misma. Dicho de otra manera, la disolución del yo individual es un tema sobre el que Maillard escribe, pero no algo que lleve a cabo en su escritura (como sí ocurrirá en *Husos e Hilos*). La brillantez de la propuesta teórica no tiene contrapartida en el nivel del estilo, que permanece en los moldes de una concepción del yo escritural propios del estilo ensayístico habitual. La materialización de estos postulados tendrá que esperar a que Maillard encuentre una estrategia de escritura adecuada, y en este proceso tendrá una importancia central los otros dos aspectos que hemos visto ya: la adopción de la metáfora como figura central y el uso del diario y la prosa poética como vehículo de expresión. A través de la confluencia de estos tres aspectos será como Maillard empiece verdaderamente a escribir obras originales.

#### 4.2.3.- Conclusiones.

Como se ha podido desprender de la lectura de estas dos obras, en su fase de juventud Maillard toma como punto de partida los planteamientos desarrollados por María Zambrano, y sobre ellos construye su propio edificio conceptual. Se interesa fundamentalmente por el proceso de autoconstrucción de la persona y por la razón-poética, orientando su investigación hacia la búsqueda de ese saber de experiencia que reunifique experiencia vital e investigación filosófica, y que al mismo tiempo tienda un puente entre los dos modos de conocimiento separados en la tradición occidental: filosofía y poesía. No se trata por tanto de ensayos meramente descriptivos, sino que en ellos Maillard se esfuerza por completar aquellos puntos en los que juzga que la propuesta de Zambrano adolece de vaguedad o falta de coherencia.

Para ello, incorpora dos influencias fundamentales, cada una de ellas en un ensayo diferente: el budismo zen y el pensamiento metafórico. Ambas pretenden colmar el mismo vacío en la propuesta de Zambrano: la ausencia de reflexión sobre la puesta en práctica de la sugerente e inspiradora razón-poética y su proyecto de autoconstrucción consciente de la persona. La influencia del zen está más orientada hacia el método, propugnando la introspección y la atención sin objeto como el modo más adecuado de acceder a la toma de conciencia de las propias imposturas necesaria para el ‘despertar’, mientras que el pensamiento metafórico proporciona un mecanismo lingüístico concreto y tangible con el que llevar a cabo la autoconstrucción de la persona y plasmarlo materialmente sobre la página. La analogía, en este sentido, deja de ser un elemento preexistente sobre la que se crean las metáforas y pasa a ser sustituida por un enfoque tensional, en donde el enunciado metafórico adquiere una dimensión cognoscitiva y no meramente ornamental, que permite ver la realidad de forma nueva, aportando la ‘new semantic relevance’ propia de la metáfora viva de Ricoeur.

Así pues, a través del comentario de la obra de Zambrano Maillard expresa sus propias inquietudes, al tiempo que marca el camino que seguirá durante la siguiente etapa. Como hemos visto, en este punto de su producción las reflexiones no dejan de ser planteamientos teóricos con escasa repercusión en la práctica de escritura, y esto es algo que se percibe también en el ámbito de la poesía. De hecho, sólo a partir de la segunda mitad de los años 90 empezaremos a ver cómo los presupuestos contemplativos se manifiestan en un estilo concreto.

La influencia de María Zambrano, por su parte, se irá diluyendo al mismo tiempo que nuestra autora va encontrando su propia voz. Maillard no abandona el tema por completo, dado que sigue publicando artículos sobre diversos aspectos de la obra de Zambrano, pero en general hay poca innovación en ellos: se limitan a reelaborar aspectos del planteamiento que acabo de comentar, que son fruto de los años de investigación en la década de los años 80<sup>45</sup>. La excepción más importante a esta tendencia es “María Zambrano. La mujer y su obra”, artículo que data de Junio de 1998,

---

<sup>45</sup> Desde el punto de vista de la arqueología de estas ideas, conviene mencionar que muchos de los planteamientos desarrollados en los ensayos están ya formulados en germen en artículos de la década de los 80 (consultar bibliografía). Destaca entre ellos “Ideas para una fenomenología de lo divino en María Zambrano”, publicado en 1987 y en el que aparece por vez primera el haiku que da título a *El monte Lu*, junto a algunas de las ideas más importantes de Maillard acerca de lo divino en Zambrano. Algo análogo se puede afirmar de artículos como “María Zambrano y el Zen”, publicado en Cuadernos Hispanoamericanos en 1991, o “Filosofía y poesía o los límites del tiempo: Trazos de María Zambrano y Emilio Prados”, en donde se explora por primera vez el paralelismo entre ambos autores, y que luego se desarrollará en las páginas de *El monte Lu en lluvia y niebla*.

y que es una revisión hecha 10 años después de la escritura de estos dos ensayos. En él, la perspectiva temporal permite a Maillard valorar mejor las aportaciones de la autora malagueña, al mismo tiempo que revela algunos aspectos importantes de su propio devenir poético. Tras este artículo, Maillard abandona definitivamente la investigación acerca de Zambrano, aunque no deja de preocuparse por la unidad entre filosofía y poesía<sup>46</sup>.

La influencia del zen, por otra parte, también es un aspecto que no encontrará continuidad en la obra de Maillard, a pesar de que en estos primeros textos se muestra bastante entusiasta en relación a ciertos aspectos de esta corriente de pensamiento. Será sustituida por otras influencias orientales, fundamentalmente procedentes del ámbito índico: el sivaísmo (tanto en relación con la estética como en su ontología y epistemología), el yoga-sāmkhya, y el budismo mahāyāna. Sin embargo, las preocupaciones fundamentales que la llevarán a bucear en estas fuentes de conocimiento son las mismas que la impulsaron a investigar sobre el zen: la superación de las limitaciones de una existencia basada en el yo individual y la posibilidad de encontrar un método, aunque sea asistemático, que conduzca a esa toma de conciencia radical que permite la transformación total del individuo.

La cuestión de la metáfora, por su parte, desaparecerá de la reflexión teórica de Maillard, pero integrándose dentro de la práctica de escritura. Lo que tiene lugar en este caso es una interiorización de las premisas teóricas, que se adaptan a las peculiaridades del carácter de Maillard y su concepción del yo. Así, en lugar de buscar el fondo último de la realidad como hace Zambrano, Maillard utiliza el mecanismo metafórico para comprender el proceso de funcionamiento de la mente y reflejarlo en la página, tal y como anticipa en *La creación por la metáfora*: “El análisis del juego metafórico se confunde así con algo mucho más originario: el funcionamiento elemental y característico de la mente en su propiedad más esencial: conocer” (*La creación por la metáfora*: 112). Es así como la metáfora se convierte en la estrategia expresiva dominante en obras posteriores, especialmente en los diarios, donde será clave en la

---

<sup>46</sup> A este tema le dedica la conferencia de 2008 en Círculo de Bellas Artes (que ya he citado varias veces), que está enmarcada dentro del curso de Poesía y Filosofía de dicha institución. Asimismo, le dedica un artículo: “La violencia de la palabra: algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía”, publicado en 2004 en *María Zambrano, 1904 – 1991: de la razón cívica a la razón poética*, obra editada por J. Moreno Sanz. Este artículo es retomado en *Contra el arte*, con el título definitivo de “En un principio era el hambre. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía”. Ambos merecerían una atención mayor de la que puedo dedicarle en estas páginas, pero no quiero dejar de apuntar la pertinencia de su análisis comparativo, que dejo para futuras investigaciones.

elaboración del estilo de madurez que da vida a las conclusiones de la indagación contemplativa.

Algo similar sucede con la búsqueda de la unidad entre conocimiento filosófico e impulso poético, que se resuelve de forma bastante satisfactoria en los diarios, donde la problemática se interioriza y deviene práctica de escritura en lugar de tema de reflexión. Esto no quiere decir en ningún caso que Maillard deje de pensar en el tema. Lo que sucede, más bien, es que no la afronta de manera especulativa sino a través de la práctica de escritura. La prosa poética (la ‘forma’ en que están escritos los diarios, como veremos), es una encrucijada entre la tendencia vertical de la filosofía y la horizontalidad de lo poético, como explica la propia autora:

“Cuantas más ramas por tanto tenga la palabra filosófica, más poética será. Cuantas menos ramas tenga la palabra poética, cuanto más se acerque al eje, más filosófica será. La prosa poética, ¿qué es?, la prosa poética es una cruz, es una encrucijada, es una cruceta entre lo vertical y lo horizontal. Esa prosa poética puede ser más filosófica o más poética según sea la imagen del árbol” (Conferencia en C. B. A., 04/06/08).

Así es Maillard en su madurez: una autora que en lugar de reflexionar teóricamente sobre un problema vital se decide a enfrentarlo en la página en blanco de sus diarios. Para ella, la escritura no consiste en construir mundos abstractos, sino construirse a sí mismo a través del lenguaje. De este modo, la idea zambraniana de que cada individuo ha de asumir la construcción de su propia persona a través de sucesivos despertares encuentra su encarnación textual.

Tras la exposición de los aspectos centrales de la obra ensayística, estamos en condiciones de adentrarnos en la producción poética de Maillard. Se observará, como ya he apuntado, una distancia entre las propuestas teóricas y la práctica poética, muestra sin duda alguna de la falta de madurez literaria de nuestra autora. Con el paso del tiempo, esta distancia se irá acortando, según Maillard vaya encontrando estilo y unos cauces expresivos verdaderamente adecuados a su preocupación y a su carácter. Por ahora Maillard utiliza formas poéticas más convencionales, menos tamizadas por el filtro de una investigación personal. Sin embargo, es de vital importancia analizar estos inicios, para poder comprender en toda su amplitud el giro estilístico que da con la incorporación del diario en la segunda etapa.

### 4.3.- Obra poética.

Una vez que hemos analizado en profundidad cuáles son las premisas estéticas y filosóficas de la primera producción ensayística de Maillard, es momento de que nos ocupemos de su quehacer poético durante estos años de formación, que comienza con la publicación de *Azul en re menor* en 1982 y culmina en 1994 con *Poemas a mi muerte*, obra que obtuvo el II premio de poesía de Santa Cruz de la Palma. Entre medias aparecen otros cuatro títulos, *Semillas para un cuerpo*, *La otra orilla*, *Hainuwele*, y *El río*, si bien este último nunca fue publicado de forma autónoma sino como parte de la edición final de *Poemas a mi muerte*.

Mi intención no es la de analizar cada detalle del desarrollo poético juvenil de nuestra autora, sino mostrar las grandes líneas generales de su planteamiento poético, centrándome en aquellas obras y en aquellos poemas concretos que considero más representativos y que mejor han resistido el paso del tiempo. Para este último criterio, contamos con la ayuda inestimable de la propia Chantal Maillard, quien en 2009 publicó una reedición de sus textos de juventud bajo el título de *Hainuwele y otros poemas*, en la que selecciona unos pocos poemas de cada uno de sus libros, aquellos que “me gustaría que quedase –y aún son demasiados– de lo que quisiera considerar una primera etapa” (*Hainuwele y otros poemas*: 13). Una vez más, me centraré en aquellos aspectos que más directamente tienen que ver con el desarrollo de la actitud de observación, tanto en el plano temático como en la aparición de rasgos formales que preludian o perduran en la propuesta contemplativa posterior.

Junto con el comentario de cada uno de los libros, he considerado necesario llevar a cabo un estudio de las variantes de las diversas ediciones, ya que a lo largo de veinte años de reediciones las obras han sido progresivamente recortadas por la autora, dando lugar a una problemática textual bastante compleja que considero necesario aclarar en mi estudio, para beneficio de los lectores y de futuros investigadores. Este fenómeno es especialmente frecuente en los poemarios *La otra orilla* y *Poemas a mi muerte*, que han sufrido grandes modificaciones desde la primera edición hasta la última. Al mismo tiempo, este estudio de las variantes nos ayudará a comprender mejor la evolución del estilo de Maillard, pues las reducciones y modificaciones suelen ir en la dirección de la actitud contemplativa de madurez.

### 4.3.0.- Primeras obras.

*Azul en ré menor* fue publicado por Chantal Maillard en 1982, cuando la autora contaba 31 años, y es su primera publicación poética. En líneas generales se puede considerar como un texto menor, en el que la temática gira en torno a una modernidad angustiosa, muy lejos de la voz propia que se apunta en los mejores poemas de esta época. La poeta se rebela contra la vacuidad de una existencia consabida y tópica a través de imágenes que buscan impactar al lector, apoyándose en una adjetivación estridente y en el uso de metáforas cercanas al modo surrealista:

“Hay prisiones de disco rayado  
estampadas en los aires;  
garraspeantes bofetadas  
que anulan los vuelcos obstusos  
de corazones rancios  
recién desempolvados.

Hay niños enquistados  
en las sonrisas desdentadas de las cocinas  
y camisas que supuran  
sudor de carne vieja.”

(Azul en ré menor: 53).

El poemario se basa en este tipo de imágenes arriesgadas que buscan sacudir al lector, aunque en algunos casos vaya en detrimento de la consistencia del poema. El ambiente es generalmente opresivo, con referencias a espacios urbanos y nocturnos, como se puede ver en este fragmento, que condensa el punto de vista de Maillard en estos años y que posiblemente sea el más interesante de la obra:

“Se apretó la noche  
y se apelmazó en mi mejilla,  
embadurnada de esos húmedos y oscuros gemidos  
que van bostezando los portales

como humeantes hornos boquiabiertos.  
El aliento de las calles...  
con sabor a miseria  
amontonada en las aceras,  
el de aquellas voces interferidas  
y alimentadas de ondas televisivas  
que cuanto más gritan  
menos se comprenden”

(Azul en ré menor: 68).

El libro contiene además una introducción en prosa poética que resume las intenciones de la autora a la hora de escribir el texto. Adolece de la misma vaguedad causada por la superposición de imágenes que hemos visto en los poemas, y por tanto su interés no es mayor que el del resto de la obra. Sin embargo, destaca la visión de que la poesía es la forma más directa de acceder a lo real, algo que está en sintonía con las propuestas de Zambrano, a quien Maillard ya leía intensamente en estos primeros años de la década de los 80: “Quizás la forma más directa de traducir la realidad sea paradójicamente la más ambigua. Por ello, si nos extravían las palabras en nuestro laberinto, es posible que puedan salvarnos por el uso poético al desvelar lo oculto sin llegar nunca a ser su homónimo, sino sólo el reflejo aprehendido en el roce de unos labios amigos, o a salto de siglos, en una mirada que comprende” (Azul en ré menor: 8).

En definitiva, *Azul en ré menor* no contiene rasgos formales de relevancia y tampoco encontramos elementos que apunten hacia la mirada contemplativa posterior. Al contrario, es altamente convencional en su propuesta temática y poco acertada en su ejecución lingüística, con rasgos que no volverán a aparecer conforme la escritura de Maillard vaya acercándose a sus vetas más logradas. La propia autora no parece reconocerse mucho en este libro, pues no aparece mencionado en las presentaciones bio-bibliográficas que acompañan a sus obras recientes, ni en la reedición de 2009 de sus obras de juventud. Lo único que cabría resaltarse de este texto, como una constante de la escritura maillardiana, es el un profundo sentimiento de insatisfacción y angustia existencial que motiva la escritura. Angustia mal canalizada y convencional en muchos casos, pero la misma que motiva toda su búsqueda posterior, y de la que ya en estos primeros años intenta escapar a través de la escritura.

---



El siguiente poemario, *Semillas para un cuerpo*, fue escrito a cuatro manos por Chantal Maillard y Jesús Aguado, pareja de la autora en aquel momento y a quien están dedicados los poemas escritos por ella. Según la datación de que encontramos en el índice de la recopilación titulada *Poemas tempranos*, las primeras versiones fueron redactadas en 1986; es decir, antes de su viaje a Benarés. Sin embargo, una rápida lectura muestra que los poemas que alcanzaron la edición de 1990 son muy diferentes de los poemas anteriores. Por ello, no cabe duda de que durante el periodo intermedio – incluyendo la estancia en Benarés– los poemas fueron reelaborados una y otra vez, hasta dar con la estructura final. Este es un rasgo del procedimiento de escritura de Maillard que volveremos a encontrar en numerosas ocasiones.

*Semillas para un cuerpo* es un libro interesante por su estructura, muy original. Está dividido en dos partes, escritas cada una de ellas por un autor diferente pero abordando el mismo tema: la unión amorosa. Esta temática es lo más destacable de esta obra para mi investigación, dado que la estructura a dos voces no tendrá repercusión en obras posteriores, mientras que el amor como tema será un aspecto central de la segunda etapa. He seleccionado para mi comentario un texto muy representativo del tipo de escritura que Maillard cultiva en este libro, centrada fundamentalmente en el elemento corporal y la compenetración física y emocional de los amantes. En él, la identidad aparece dispersa y rota, en búsqueda de unidad a través del encuentro con el amado:

“Deseé alguna vez que un poeta me amase.

Ahora duelen sus poemas en mi cuerpo,  
algo de mí que en él se reconoce hasta quebrar la imagen  
de todo lo que fui.

Ahora deseo que me amase tanto que dejara de amarme  
y sus palabras fuesen nieve  
que el sol de junio fundiese entre mis pechos,  
allí donde su aliento insiste en acallar  
esta tristeza antigua que siempre me acompaña”

(*Semillas para un cuerpo*: 78).

---

En otras ocasiones, el encuentro amoroso tiene un carácter menos físico y más trascendente, con referencias a procesos naturales como la aurora o el viento. El

ambiente en el que se sitúan los poemas es urbano como en el libro anterior, pero en este caso los versos crean una atmósfera envolvente y armónica, acorde con la dimensión unificadora del encuentro amoroso. La ciudad adquiere vida en imágenes que remiten a la fuerza de animales como el potro o el lobo, convirtiéndose en el espacio vivo donde tiene lugar el encuentro. El sentimiento amoroso se proyecta hacia una dimensión cósmica, y adquiere especial intensidad al aparecer expresado en primera persona, en lo que constituye uno de los aciertos expresivos más importantes del texto:

“Y te amo entre las sombras,  
en las calles oscuras de las ciudades viejas,  
te amo bajo la luz del sol y en sus heridas,  
sobre un lecho de estrellas o las crines ardientes  
de los potros salvajes, en las laderas frías  
del miedo cuando acecha la muerte como un lobo,  
a gritos y en silencio, en el dolor de amarte  
y en la inmensa ternura de tus labios  
y te amo  
en mis manos vacías o llenas de ciudades,  
de sol y de laderas...”

(Semillas para un cuerpo: 67)

Como se puede observar, la presencia en estos escritos del componente contemplativo es prácticamente nula y por tanto no es necesario detenerse más en ellos. Retengamos tan sólo de *Semillas para un cuerpo* que es el primer texto en donde el amor es el eje temático central. Así podremos apreciar mejor la coherencia interna de la búsqueda de nuestra autora, que dedica al tema amoroso numerosos poemas a lo largo de más de diez años. Un tema que se transformará poco a poco en una cuestión contemplativa al ir Maillard orientando su reflexión desde el polo del ser amado hacia la naturaleza del deseo y su relación con el objeto amado. Esta será una de las líneas de indagación fundamentales de *Filosofía en los días críticos*<sup>47</sup>, como veremos en la lectura correspondiente.

---

<sup>47</sup> Tal y como se desprende de unas declaraciones recientes, en las que dice que *Bélgica* “es el cuarto de una tetralogía de diarios que son, en realidad, mi vida fragmentada trenzada sobre el fondo de una modalidad anímica o un sentimiento (lo sentimental, al fin y al cabo, es mental) dominante: en *Filosofía*

#### 4.3.1.- Hainuwele.

*Hainuwele* es, en palabras de Maillard, “el único [libro] que nunca me arrepentí de haber escrito” (*Hainuwele* y otros poemas: 9), y por esta razón es reproducido íntegramente en la reedición de sus escritos de juventud, hecho que no ocurre con ningún otro libro de esta etapa. Su importancia, no obstante, obedece más a la percepción personal de la propia autora que a razones objetivas, pues *Hainuwele* está muy lejos, tanto formal como temáticamente, de los escritos de madurez. De hecho, es un libro extraño, diferente de la escritura de los diarios y de los poemas de *Matar a Platón* o *Hilos*. Su escritura da testimonio de una transformación vital importante, la que tuvo lugar tras el primer viaje de Maillard a Benarés en 1987 - 88. En este momento la autora se encontraba en un estado interior de alegría y unidad que le llevó a proyectar una visión muy positiva del mundo en su obra, algo que contrasta con el tono de textos posteriores.

Los poemas de *Hainuwele* retoman la temática amorosa de *Semillas para un cuerpo*, relacionando el amor con un estado de armonía natural. El componente contemplativo, por su parte, tiene escasa presencia en esta obra: sólo algunos elementos estilísticos y temáticos están relacionados de manera indirecta con el desarrollo del estilo de los diarios, si bien es cierto que su tonalidad armónica y su tendencia a la unidad de los amantes tiene que ver con la búsqueda de la unidad y la superación de las limitaciones del yo. En cuanto a los rasgos estilísticos concretos, destaca el trabajo sobre el ritmo que lleva a cabo Maillard en esta obra, así como el recurso a dar voz en los poemas a personajes imaginarios en lugar de emplear el yo lírico autorial, que había sido hasta ahora la estrategia enunciativa dominante.

§ Problemática textual.

---

en los días críticos, el eje rector era la pasión. En *Husos* incidía en el dolor, el duelo. En los *Diarios indios*, concretamente en el 'Diario de Benarés', fue la propia observación. En *Bélgica*, es la memoria” (“Mi escritura es un ejercicio de conciencia”. Entrevista en *El País*, 16/07/2011; el subrayado es mío).

Antes de poder proceder al análisis de los poemas más importantes de este libro, considero necesario establecer con claridad la cuestión textual, dado que existen variantes importantes entre las tres ediciones que ha tenido el texto entre 1990 y 2009.

En primer lugar, el número de poemas no es uniforme, pues en la primera edición encontramos 54 poemas, mientras que la definitiva (2009) cuenta con 48. Entre medias, en la edición de 2001, hay 49 poemas, además de un prólogo de Jesús Aguado y una nota final. Los cambios entre la primera y la segunda edición son los siguientes: se suprimen los poemas que comienzan con los siguientes versos: “Tu amor es como una huella en la niebla”, “El color es el roce del tiempo con la luz”, “Sobre todo no creas que me invento”, “Te fijaste en el cinto que ciñe mis caderas”, “Y tú naces en mí, sé que naces de mí” y “Hainuwele ha danzado”. En la primera edición, además, aparecen dos poemas con título (“la visión” y “Lago pardo”), que corresponden a los poemas que comienzan con “brazos de yedra fría recorrieron mi cuerpo” y “Ayer cae la lluvia” en ediciones sucesivas, en las que el título desaparece pero el poema se mantiene intacto. Por último, hay dos poemas modificados de la primera edición en adelante, en los que se suprimen algunos versos<sup>48</sup>. La edición de 2001, por su parte, es prácticamente idéntica a la edición final de 2009, con la excepción de los poemas “Los ojos amarillos de los pumas...” y “El bosque es una enorme esmeralda...”, que en la edición de 2009 aparecen fundidos en un solo poema<sup>49</sup>. Estos cambios menores, sin embargo, no afectan a la estructura global de la obra, que es la misma en la edición de 2009 que en la de 2001.

En resumidas cuentas, entre la primera y la última edición de *Hainuwele* hay seis poemas suprimidos, dos modificados y dos cuyo título ha sido suprimido. Estos cambios obedecen a un intento por parte de Maillard de dar al texto la mayor homogeneidad estilística posible, eliminando los poemas más sintéticos para que predomine el poema largo y descriptivo. La prueba es que tres de los seis poemas

---

<sup>48</sup> En *Hainuwele y otros poemas*, encontramos un poema que comienza con los versos “quien quiera recibir el don de sí mismo”, y que en la primera edición del texto comenzaba así: “El misterio del don de ser sí mismo / es éste: / quien quiera recibir el don de sí mismo [etc]” (*Hainuwele* [1990]: 31). Lo mismo ocurre con el poema que comienza por “el tiempo es una flor...”, y que en la primera edición comienza de la siguiente manera: “He visto cómo se transforma el horizonte y cómo / del sonido del agua nacen / los colores. El tiempo es una flor [etc]” (*Hainuwele* [1990]: 37).

<sup>49</sup> En la primera edición Maillard ya había dividido el poema “Los ojos amarillos de los pumas...” en dos partes, sólo que de manera distinta a como lo hará en 2001. En la primera edición tan sólo los últimos cuatro versos del poema formaban un texto aparte. En la edición siguiente, se dividirán como he indicado, y en la versión final formarán un solo poema.

suprimidos son poemas de gran brevedad (dos de tres versos, y uno de un verso<sup>50</sup>), con un tono conciso y directo que se aleja de la tendencia al desarrollo poemático que domina el texto, y que comentaremos a continuación. También se eliminan aspectos accesorios, como los títulos o las secciones introductorias de los poemas, con el objetivo de aligerar el texto y darle un aspecto más homogéneo.

Del análisis de las variantes textuales podemos deducir, por tanto, que la primera edición de *Hainuwele* era un texto más diverso que las posteriores, pues en él convivían poemas largos y breves, así como diferentes tendencias estilísticas. En las reediciones la autora retoca ligeramente el libro para que tenga una mayor unidad estilística.

## § Análisis textual de *Hainuwele*.

### A) Estilo.

En *Hainuwele* se encuentran fundamentalmente dos tipos de poema, en función de la forma que adopte la voz enunciadora. Por un lado, poemas escritos en primera persona en los que Maillard adopta la voz del personaje para expresarse. Por otro, poemas escritos en segunda persona que se dirigen directamente al tú amoroso, con uso frecuente del vocativo y la aposición. En ambos casos, la voz enunciadora no tiene carácter biográfico, puesto que quien habla es el personaje poemático y no la autora, por lo que no se puede decir que sean poemas propiamente líricos, a pesar de que el tono y el estilo provocan un efecto parecido al de la lírica amorosa. Este juego de resonancias es uno de los puntos fuertes de la obra, pues la voz de Hainuwele parece encarnar el punto de vista de la autora, pero al mismo tiempo mantiene una distancia. Esto se complementa con los poemas dirigidos al ‘Señor de los bosques’, la contrapartida masculina de Hainuwele, que encarna la multiplicidad de lo fenoménico y el carácter sagrado de la realidad.

Esta oposición entre dos tendencias de la voz poemática está presente a lo largo de todo el libro, y la podemos observar ya en el poema que abre el libro, en donde la voz de Hainuwele da paso progresivamente a las palabras del amado, creando una tensión interna en el poema que es el equivalente microestructural de la contraposición

---

<sup>50</sup> Me refiero a los poemas “tu amor es como una huella en la niebla...”, “te fijaste en el cinto que ciñe mis caderas...” y “Hainuwele ha danzado...”.

macroestructural que acabo de comentar (poemas dirigidos al Señor de las bestias frente a poemas centrados en el sentimiento de Hainuwele).

“Si pregunto a los hombres  
qué es aquel cuerpo inmenso  
que vibra al otro lado de los bosques,  
me contestan: “el mar”.  
Si pregunto qué es el mar  
me dices:  
un animal de lluvia que sin tregua recorre  
la distancia infinita que de sí mismo le separa...”

(Hainuwele: 21)<sup>51</sup>.

En los últimos versos de esta cita observamos la presencia de un tipo de verso relativamente largo, cargado de imágenes, que crea un tono reconocible y constante a lo largo del texto. Esta estrategia acumulativa, de atmósfera envolvente, se consigue con el recurso a la enumeración de imágenes basadas en metáforas del mundo natural, especialmente las relacionadas con los bosques, y constituye otro de los grandes logros estéticos de *Hainuwele*. El fenómeno se repite varias veces a lo largo de la obra, como podemos ver en el siguiente poema, en el que la identificación entre Hainuwele y mundo natural se vuelve totalmente explícita:

“El muérdago se enreda en mis tobillos,  
helechos y agavanzas me ciñen las caderas  
y un nenúfar  
se deshoja en el valle dócil  
de mis nalgas.  
Sobre la tierra húmeda me acuesto como un ojo que se cierra  
(tienen mis muslos el sabor del humus del otoño)  
y me hago raíz,  
vegetal crisálida  
aguardando la aurora.

---

<sup>51</sup> Cito por la edición de 2009, pues considero que es la más accesible al público, y por tanto la más fácil de contrastar para las referencias.

Sobre mis labios quietos,  
lentamente,  
desova una culebra”

(Hainuwele: 41)

El trabajo que Maillard hace con el ritmo es el aspecto más relevante de *Hainuwele* en el nivel de la *elocutio*, pues es donde muestra una mayor evolución respecto a los libros anteriores, en donde como vimos el encadenamiento rítmico se veía entorpecido por la acumulación de imágenes. La cadencia característica se consigue por el uso continuo de pies métricos de 7 – 9 – 11 – 14 versos, distribuidos sin patrón fijo. Además del ritmo reconocible, la repetición de estos esquemas acentuales da coherencia estructural al texto y llama la atención sobre la forma del mensaje subrayando el carácter poético de los enunciados, por lo que su influencia se proyecta hacia las tres operaciones constitutivas del discurso. Hay multitud de ejemplos de este fenómeno, pues prácticamente todos los poemas de *Hainuwele* tienen versos en los que pueden identificarse estos pies métricos, pero he seleccionado un poema en el que su uso es constante, con el fin de ilustrar mejor mi planteamiento:

“Brazos de yedra fría recorrieron mi piel.	(7 + 7)
Me atenazó la noche y me dejó	(11)
con un leve abandono	(7)
de estrellas en la lengua.	(7)
Fui cayendo en el sueño como el translúcido despojo	(7 + 9)
de un cuerpo que dejaron vacío las hormigas.	(7 + 7)
Casi era luz el surco de tu voz,	(11)
alborada de extraños universos	(11)
presentidos...”	

(Hainuwele: 53)

La repercusión que tiene este uso sistemático de pies acentuales distribuidos de manera libre en el resto de la obra de Maillard es grande, especialmente en relación al desarrollo de los diarios, en donde no es difícil encontrar estructuras rítmicas basadas en el heptasílabo, el eneasílabo o el endecasílabo. Es decir, que el alcance del trabajo rítmico emprendido por Maillard en *Hainuwele* no se limita a dicha obra, sino que se

proyecta en los diarios, aportando un patrón compositivo al ‘ritmo del pensamiento’ que caracteriza la prosa poética. En cierta manera, *Hainuwele* es la base sobre la que se apoyará Maillard para desarrollar el ritmo de sus diarios, a pesar de que el ritmo de la prosa poética no es, evidentemente, el mismo que el del verso.

El interés estilístico de *Hainuwele*, sin embargo, no se limita a este aspecto, sino que se proyecta también en el nivel de la *dispositio*, la organización textual. Como hemos visto en la descripción de la problemática textual, en este libro conviven dos tendencias, dos tipos de escritura y de tono: poemas que tienden a la brevedad y a la imagen sintética, frente a poemas en los que se privilegia un mayor desarrollo del argumento poemático a través de la acumulación de imágenes. Los primeros, que como apunté son en general los sacrificados en la revisión del texto, tienen sin embargo gran belleza y poder evocador. A modo de ejemplo cito un poema dirigido al Señor en el que podemos observar también el uso del endecasílabo blanco como patrón rítmico de gran eficacia:

“Cayó el rayo en mis manos y no ardieron.  
¿Qué tengo yo, Señor, menos que un haya,  
que tu fuego no quiere poseerme?”

(Hainuwele: 83).

A pesar de que al reducir su presencia en la obra Maillard parece considerar estos poemas como menos representativos del espíritu de *Hainuwele*, se trata de poemas importantes desde el punto de vista cronológico, pues representan una disposición a la concisión y a la reducción de imágenes que será un rasgo de estilo fundamental en obras posteriores, como *Hilos* o *Cual*. Por tanto, aunque la tendencia sea desechada por Maillard en su revisión de 2009 en aras de dar a *Hainuwele* una mayor coherencia interna, esta técnica compositiva es fundamental en la etapa final de Maillard, en donde recupera esta tendencia hacia lo breve, hacia la imagen concisa y directa.

Respecto al segundo grupo de poemas, los más extensos, se caracterizan por una marcada tendencia a la repetición y al uso de la anáfora como procedimiento estructural esencial. Es un mecanismo nuevo en la producción poética de Maillard que también tendrá continuidad en libros posteriores, entre los que destaca *Escribir*. En ambos libros la estructura rítmica del poema es anafórica, y los dos tienden a apoyarse en



construcciones en primera persona y verbos en pasado para encadenar las imágenes. Sin embargo, en el plano del contenido la diferencia no podría ser más grande: mientras que *Escribir* es un grito de rebeldía frente al dolor y la muerte, *Hainuwele* está lleno de imágenes ligadas al mundo natural y que buscan proyectar una sensación de armonía y plenitud. Lo que me interesa, por tanto, es señalar la continuidad de la estructura compositiva anafórica que sirve de base a estos poemas, capaz de adaptarse a las necesidades expresivas de la autora según los vaivenes de su ánimo y sus circunstancias vitales:

“He seguido las huellas de los lobos  
 hasta donde se trenzan las ramas de los árboles.  
 Les he visto clavar sus dientes en el cuello  
 de un corzo acorralado,  
 y la luz era verde y el viento acariciaba  
 sus vientres jadeantes.  
 He visto debatirse una liebre en las garras de un águila...”

(Hainuwele: 73).

En conclusión, *Hainuwele* supone el punto de origen de dos tendencias estilísticas que tendrán continuidad en la obra de Maillard. Son dos corrientes paralelas de su producción poética, pero para poder apreciar esta continuidad es necesario que seamos capaces de extraer las diferencias temáticas evidentes entre los distintos libros y quedarnos sólo con el rasgo de estilo, ya sea respecto a la *elocutio* como a la estructura de los poemas, su *dispositio*. Así pues, tanto el trabajo sobre el ritmo como las dos estrategias compositivas contrapuestas representan líneas de evolución estilísticas que arrancan en *Hainuwele* y encuentran su pleno desarrollo en obras posteriores. Esta es en mi opinión la importancia fundamental de este libro dentro de la producción poética de nuestra autora en lo que al estilo se refiere: el de ser el primer texto logrado, y servir de base para futuros experimentos con la forma del poema.

Procedo ahora a analizar los aspectos temáticos más importantes del texto, a fin de completar en análisis retórico de las tres operaciones constitutivas del discurso.

## B) Temática.

*Hainuwele* está compuesto por los poemas articulados por un enunciador ficticio, Hainuwele, a su amado, y aquellos que expresan su propia sensibilidad en primera persona. Este personaje procede, según explica la propia Maillard en la introducción al texto, de los mitos de creación de los Marim-Anim de Papua Nueva Guinea. La autora afirma haberlo encontrado “causalmente”<sup>52</sup> en una lectura de Mircea Eliade. En el mito, la ‘niña-coco’ (Hainuwele) tiene la virtud de producir objetos valiosos al excretar, y por esta razón es enterrada viva por los habitantes del pueblo tras una danza de nueve días. Tras el sacrificio Hainuwele es desenterrada, desmenuzada y vuelta a inhumar, dando lugar a los tubérculos que constituyen la base alimenticia de este pueblo indonesio. El personaje mítico es poco relevante para la comprensión del texto de Maillard, quien afirma que “no he pretendido ubicar el relato en ningún territorio determinado” (*Hainuwele y otros poemas*: 9). No obstante, hay en el libro un ligero desarrollo narrativo que nos permite seguir el rastro de la historia mítica a través del texto, y que es digno de mención para explicar el efecto global que la autora busca crear por medio de la *dispositio*. Dicho de otro modo, Maillard elabora su propia versión pero la estructura básica de la historia es la misma que en el mito, con la ruptura con la comunidad y la muerte del personaje como hitos vagamente reconocibles en el poemario.

En los poemas iniciales del libro, como “¿Dónde se esconde el tesoro, Hainuwele?” o “Despertaron sospechas mis andares de bosque”, se hace referencia al miedo que provoca Hainuwele en la comunidad, que ve con recelo su amor por el Señor de los bosques y su actitud amorosa hacia el mundo de los seres del bosque:

“Despertaron sospechas mis andares de bosque.  
Han enviado mujeres para hacerme preguntas  
y dos hombres, de noche, han probado mi cuerpo.  
Han enseñado a los niños canciones  
para atemorizar  
a los espíritus que nutre, dicen  
Hainuwele en su vientre”

(Hainuwele: 47)

---

<sup>52</sup> Ver *Hainuwele y otros poemas*, pág. 9.

Este poema representa la ruptura entre Hainuwele y la comunidad, ante la cual el personaje elige no reaccionar violentamente sino aceptar la situación, aspecto sobre el que se centra Maillard: “gritan que les ofendo / (...) yo les contemplo, muero un poco, / y por respeto a ti, Señor, sigo callando” (Hainuwele: 49). Como en el mito de los Marim-Anim, el poemario termina con la muerte de Hainuwele a manos de la tribu, cerrándose el círculo narrativo:

“He muerto y has repartido mis miembros  
sobre la tierra.  
Mi cuerpo fue simiente de frutas abundantes,  
de mis ojos nacieron granadas,  
y de mi lengua los caquis,  
sobre mi espalda se irguieron palmeras de dátiles  
(...)  
Hainuwele ha danzado.  
El señor de los bosques la contempla”<sup>53</sup>.

(Hainuwele: 115)

El esquema narrativo, no obstante, no es tan importante como la dimensión poética del personaje y la relación que mantiene con su amado, el Señor de los bosques, por lo que mi análisis se centrará en este segundo aspecto. Esta enigmática figura masculina tiene una importancia capital, ya que son el tú poético hacia el que se dirigen las numerosas invocaciones de Hainuwele. La multiplicidad del Señor de los bosques es uno de los temas centrales del libro, ya desde el quinto poema, donde aparece explícitamente esta temática:

“Es mi llanto el rocío:  
en cada gota  
*uno de tus rostros*  
se desliza,

---

<sup>53</sup> Estos dos versos finales eran, en la primera edición, un poema aparte, que como expliqué fue suprimido en la edición final. Aprovecho ahora para matizar dicha explicación, enunciada en un marco más global en el que no era de recibo detenerse en detalles, y mostrar que Maillard utiliza lo que era un poema de brillante concisión y poderío como cierre del libro, en una muestra del buen hacer poético de sus revisiones textuales a la última edición de *Hainuwele*.

reluce  
y se evapora”

(Hainuwele: 29; el énfasis es mío).

Los numerosos rostros del Señor de los bosques son las facetas de la multiplicidad en la que se sumerge amorosamente la voz poemática, poseída de una armonía natural que no volveremos a encontrar en la obra de Maillard, marcada por el dolor y por la ausencia más que por la plenitud del bosque. A través de la enumeración de este tipo de imágenes se consigue transmitir la sensación de amor por parte de la voz poética hacia cada una de las cosas existentes, por minúsculas que sean.

“Tus espíritus tienen multitud de lenguajes:

el grito de una hiena,  
el rastro de las aves sobre el agua,  
el caminar paciente de una oruga,  
o la fruta que estalla al caer,  
todos me llevan a tu nombre”

(Hainuwele: 59).

La unidad con el mundo natural ocupa, por lo tanto, el lugar preminente en la temática de *Hainuwele*. Se trata de una veta temática poco explorada por Maillard en obras posteriores, al menos hasta la aparición en 2009 de *La tierra prometida*, grito desgarrador por la violencia infringida por el hombre al ecosistema natural. El otro tema central de la obra es el abandono de sí en el amado, la renuncia a la propia individualidad. Esta noción de que el amante carece de individualidad propia es particularmente afortunada, y nos interesa particularmente pues apunta a la actitud contemplativa, que como hemos dicho hace de la superación de la individualidad su objetivo primario, y que encuentra en el amor una manera de encarnarse:

“¿Y quién soy yo, Señor,  
Sino tu propia mirada de bosque?  
¿Acaso no es lo mismo  
ver cómo avanza la muerte al trasluz

de mi cuerpo  
que sentir la medida de tu fuego  
en cada ser que nace?

(Hainuwele: 67)

Desde el punto de vista de la evolución de la obra de Maillard, estos poemas en segunda persona que Hainuwele dirige al Señor de los bosques están emparentados con la escritura amorosa de *Semillas para un cuerpo*. La diferencia, sin embargo, es clave: mientras que los poemas de aquel libro estaban enunciados por una voz lírica autorial y dirigidos a un destinatario real, los poemas de *Hainuwele* forman parte de un mundo ficticio. De este modo, la escritura de Maillard empieza liberarse del componente biográfico, que tiene un peso fundamental (y excesivo, como veremos en la lectura *Poemas a mi muerte*) en la expresión de los sentimientos personales y las vivencias de esta etapa. A través del recurso a una figura interpuesta, la voz poética se aleja del relato personal y empieza a ir en la dirección de la actitud contemplativa: la superación del componente personal, propio, de la identidad. Este aspecto aparece tratado en *Hainuwele* de dos maneras complementarias: como estrategia compositiva, dando lugar a la interposición de la voz de Hainuwele, y como reflexión temática en boca del personaje. La apertura amorosa adquiere en *Hainuwele* una dimensión cósmica, dado que el Señor de los bosques está presente en todo el universo manifestado, en cada uno de sus rostros. Él es la fuente de la manifestación, y de él surgen todo, incluso la posibilidad de ser:

“En el centro de todo lo que vive  
hay un lugar, un hueco transparente al que llaman espíritu.  
Es allí donde viertes tu poder  
y te transformas,  
es allí donde haces  
a cada ser distinto de los otros.  
Y por eso tu espíritu es un don,  
el don de ser sí mismo,  
aquel que nos otorgas cuando la luz despunta  
y vienes a habitar los huecos transparentes”

(Hainuwele: 40).

En poemas como éste se ve la dimensión mística de esta obra, en consonancia con los ensayos coetáneos como *El monte Lu en lluvia y niebla*. El Señor de los bosques es mucho más que un tú amoroso: representa el espíritu creador presente en todo lo real, aquel que garantiza con su presencia el equilibrio y la sostenibilidad de la existencia. Como señala Maillard, hay numerosos parecidos entre este personaje y el dios indio Paśupati, uno de los apelativos de Śiva, con quien comparte una dimensión sagrada y cósmica. No se trata de un paralelismo que la autora trabajase de manera consciente, pero reconoce su existencia: “No descarto que el bosque vibrante del poemario tuviese que ver con aquel ser supremo que el śivaísmo entiende como vibración cósmica, hálito sonoro del que todos los seres son modulaciones” (Hainuwele y otros poemas: 10).

Sin duda sería interesante profundizar en la relación entre *Hainuwele* y la cosmología śivaísta, pero mi interés es mantener el foco de atención en la temática contemplativa, y en este sentido el avance más importante no es la aparición de este personaje masculino sino la insistencia en la actitud de apertura que caracteriza al personaje femenino. Es ahí, en este alter ego de Maillard, donde empieza a observarse una tendencia a la renuncia interior para obtener la unidad con lo real. Unidad amorosa en un primer plano, pero que lleva directamente a la unidad ontológica, pues como hemos visto el tú amoroso es en realidad el espíritu de la realidad, toda entera: “Hainuwele, enamorada del Señor de los bosques, se ofrecerá con absoluta naturalidad, perdiéndose a sí misma en el encuentro con su amado como lo haría cualquier devoto de un dios, o de la Diosa, en India” (Hainuwele y otros poemas: 10).

Sin embargo, la renuncia a la individualidad no es un acto tan fácil como lo describen las líneas precedentes, ni siquiera a través del intermedio de una voz ficcional. La relación amorosa de Hainuwele la conduce al estado de unidad, pero también en ese estado aparecen dificultades como el temor a perder la conciencia y la armonía que la une con el Señor y con el bosque. Las dificultades en el camino contemplativo están presentes, por tanto, incluso en el poemario donde más se enfatiza el estado de unidad de toda la obra de Maillard. Cuando la búsqueda se emprenda utilizando la propia vida y no un personaje mitológico, estas dificultades para lograr desprenderse de la individualidad se harán más patentes.

El gran mérito de *Hainuwele* reside, en mi opinión, en haber abordado por primera vez la problemática central sobre la que gira la búsqueda contemplativa: la superación de la individualidad y la posibilidad de un estado vital que no separe

tajantemente sujeto y objeto, que en este caso son amante y amado. De este modo, lo que en los ensayos no era más que reflexión teórica empieza a manifestarse en la práctica poética, a través de esta técnica estilística que interpone la voz de un personaje mítico que se entrega y disuelve en el amado. Curiosamente, con esta técnica de interposición Maillard consigue que los textos de *Hainuwele* estén más cerca del lector que las reflexiones teóricas de los ensayos, y también que los poemas en primera persona lírica, autorial, de poemarios anteriores. Este recurso a personajes externos que adoptan la voz del poeta se convertirá en una de las estrategias expresivas de mayor efectividad en esta primera etapa. Sin embargo, no tendrá continuidad en la fase siguiente, en la que el diario será la estrategia dominante, excepción hecha de los personajes de *Matar a Platón*.

Maillard aborda así la que sin duda es su gran preocupación vital como escritora e investigadora de su conciencia: cómo dar cuenta a través de la escritura de la estructura y la forma del yo individual, y cómo superarlo. Es difícil, casi imposible, renunciar totalmente, como explica tan bellamente este poema:

“Es tan penoso a veces  
 vivir muy dentro de mi cuerpo  
 que quiero desgarrarlo para hallar,  
 entre esta piel y tú,  
 un cobijo de hierba,  
 una mansa pradera donde nunca  
 dejase el alba de nacer.  
 Mas que me roce el élitro de un grillo es suficiente  
 para que me despierte el miedo  
 y ante el dolor renuncie a desgarrar mi cuerpo  
 para ser más que yo misma”

(Hainuwele: 39).

Las construcciones paradójicas que Maillard utiliza para expresar este estado interior de apertura apuntan directamente a la estrategia de observación y superación del sentido individual que caracterizan la búsqueda contemplativa, lo cual es digno de ser señalado aunque sólo sea de manera incidental, pues prueba una vez más que nuestra

autora ya tiene claro qué es lo que tiene que hacer para lograr su objetivo contemplativo, si bien no sabe aún cómo ponerlo en práctica:

“Quien quiera recibir el don de ser sí mismo  
sin temor a perderse  
debe saber *jugar desde fuera de sí*  
debe *saber ser nadie*  
saber anticiparse a lo que habrá de ser...”

(Hainuwele: 65, el énfasis es mío<sup>54</sup>).

No podemos dejar de advertir, para finalizar, que la manera de describir la actitud amorosa de *Hainuwele* está emparentada con la actitud de espera que vimos al comentar la influencia de María Zambrano. Hainuwele se vacía para dejar espacio a los seres del bosque, que son quienes manifiestan al amado (al Ser, a ‘lo sagrado’). Como en el claro donde surge la razón poética, en el que nada hay que hacer más que esperar una vez que se ha producido el abandono de las preguntas, la sabiduría en *Hainuwele* es un ‘don’ del Señor de los bosques:

“Sobre todo no creas que me invento  
la paciencia:  
esperar es un don que recibo de ti.  
Nada tengo que hacer mientras aguardo  
que escuchar  
cómo se acercan tus pasos o el vuelo  
de una abeja”

(Hainuwele, 1ª ed.: 45)<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> He subrayado estas dos expresiones porque utilizan términos que serán claves en el desarrollo de la escritura de Maillard y en la evolución de su pensamiento hacia la contemplación en la escritura. La noción de ‘juego’, en el que se admiten unas reglas que de por sí no son reales sino apenas convencionales, tendrá gran importancia en *La razón estética*, y guarda un parentesco importante con la noción de “juego cósmico” o *lilā*, que procede del *śivaísmo* de Cachemira (en el que Maillard es especialista). La expresión ‘ser nadie’ muestra ya la tendencia maillardiana a utilizar pronombres, adverbios y otras palabras de significado fundamentalmente gramatical con la intención de expresar un sentimiento, el de desidentificación con el propio yo, difícilmente transmisible a través del lenguaje discursivo.

<sup>55</sup> Este texto desaparece en la edición de 2009. Es posible que con ello Maillard quiera eliminar los primeros bosquejos de su indagar contemplativo, puesto que son muy inferiores a lo que escribirá después. Como ya he apuntado, en mi opinión la autora busca en su segunda edición dar mayor



A pesar de las diferencias superficiales en el tratamiento y en la temática, en la descripción de la actitud amorosa de *Hainuwele* como espera y renuncia al personaje interior está presente sin duda María Zambrano. La apertura hacia el amado obliga a la desaparición, al menos parcial, de la individualidad, para dejar un espacio vacío en el que pueda penetrar la comprensión. Así pues, encontramos un importante punto de conexión entre dos líneas expresivas de Maillard que, aparentemente, discurrían paralelas. Este esfuerzo por unir la reflexión filosófica y la práctica poética será una constante en etapas posteriores.

### C) Conclusiones.

Desde el punto de vista formal, en *Hainuwele* aparecen por primera vez una serie de rasgos que tendrán gran proyección en obras sucesivas. Destaca el uso expresivo constante del ritmo en el poema, tanto por medio de pies métricos como recurriendo a la repetición y la anáfora. También podemos deducir de este poemario que en Maillard conviven dos tendencias compositivas, una expansiva que tiende a la acumulación de imágenes, y una sintética que busca la expresión perfecta, el centro de la diana. Como hemos visto, estos rasgos compositivos afectan tanto al plano de la *elocutio* como a la *dispositio*, y se desarrollarán en textos posteriores.

Desde el punto de vista de la *inventio*, la temática de la obra no está relacionada directamente con la contemplación pero ésta se puede rastrear en la concepción amorosa que Maillard incorpora en la obra. El amor, que ya estaba presente en *Semillas para un cuerpo*, es despojado del componente biográfico directo mediante la adopción de un personaje intermedio, y este recurso estilístico y retórico provoca que, paradójicamente, la obra sea más cercana al lector, que no tiene las mismas dificultades para entrar en el mundo mágico de *Hainuwele* que en los poemas altamente personales y biográficos de *Semillas para un cuerpo* o *Poemas a mi muerte*. Gracias a las imágenes sembradas en los poemas, podemos sentir con mayor claridad esa manera especial de relacionarse con las cosas y con el ser amado que describe Maillard a través de *Hainuwele*.

---

homogeneidad a su texto, eliminando aquellos elementos que no son centrales al argumento de *Hainuwele*. La contemplación, como ya vimos, no es un pilar central de ese texto, y ello podría explicar la supresión de este fragmento. No obstante, la tarea del crítico consiste precisamente en mostrar estos cortes, y proporcionar hipótesis que expliquen esos cambios, como he intentado hacer en esta nota. Dado que no está disponible en ediciones recientes, esta cita está extraída de la primera edición de *Hainuwele*: Córdoba, 1990.

Evidentemente, la Hainuwele de Maillard difiere enormemente del mito original, que ha sido internalizado por la autora hasta convertir al personaje en un símbolo propio con el que la autora encarna el estado emocional en el que se encontraba cuando volvió transformada de su primera estancia en la India, en 1989. *Hainuwele* es por tanto la primera puesta en práctica del saber experiencial que he postulado como búsqueda constante en la obra de Chantal Maillard, y que se caracteriza por ser un conocimiento transformador, que afecta a la propia vida. Es cierto que utiliza un intermediario poético femenino, Hainuwele, pero se trata de un personaje a medias, pues hay mucho de la autora en el personaje, como ella misma confiesa: “es mi *alter ego* más querido” (Hainuwele y otros poemas: 11).

Aunque la contemplación no ocupa un lugar central en esta obra, está presente de forma embrionaria, subordinada a la temática amorosa. En la descripción del estado de unión con el amado encontramos rasgos que apuntan directamente al objetivo de la contemplación, que no es otro que la disolución del yo en un estado de no-dualidad, precisamente lo que acontece en el encuentro amoroso entre Hainuwele y el Señor de los bosques. De este modo, la cuestión epistemológica (distinción entre el observador y lo observado) se convierte en fusión vital entre los amantes. Por eso Hainuwele no se siente como algo distinto del Señor de los bosques y las cosas que lo encarnan.

Sin embargo, junto a la conciencia de unidad está siempre presente en la obra de Maillard la posibilidad de la pérdida de ese estado, y Hainuwele expresa este temor cuando afirma que tiene miedo de que desaparezca esa actitud de eterna sorpresa que surge en la fusión con el amado y los objetos que lo representan:

“Temo llegar a acostumbrarme a lo que ven mis ojos cada día  
y alguna vez pensar que soy algo distinto  
de ti  
en todo lo que veo.  
Temo pensar en ti  
y dejar de sentirte  
creciendo  
sobre los ojos ciegos de los topos”

(Hainuwele: 103)

Podemos concluir que *Hainuwele* es el recurso creado por Maillard para integrar el universo contemplativo heredado de Zambrano y que había empezado a practicar durante su estancia en la India. A través del personaje mítico busca una disolución de su propia individualidad, la unificación con el movimiento de las cosas en la danza cósmica. Maillard describe el acto de entrega de Hainuwele con estas palabras, en mi opinión representativas de su búsqueda existencial: “el acto último de la voluntad que deja de ser propia y entra a formar parte de la danza” (*Hainuwele y otros poemas*: 10).

Con este libro se dan los primeros pasos en la configuración de una voz personal, con avances significativos en el plano formal y en el temático. Sin embargo, no podemos entender el estado interior y la conciencia de unidad desde donde escribe Maillard sin tener en cuenta su primer viaje a la India: una estancia en la ciudad de Benarés que cambiaría para siempre su existencia. Los poemas que dan cuenta de esos años se encuentran diseminados en *Poemas a mi muerte*, obra que a pesar no tener el privilegio de ser recuperada de forma íntegra por Maillard en su reedición de 2009 tiene mayor interés para nuestro análisis pues proporciona un gran número de claves interpretativas y es fruto directo de la experiencia transformadora de aquel viaje.

#### 4.3.2.- El ciclo de *Poemas a mi muerte*.

Procedo ahora al análisis del resto de los poemas de Maillard en su primera etapa, que abarcan los textos publicados bajo los siguientes títulos: *Poemas del té*, *La otra orilla* y *Poemas a mi muerte*. Este último incluye, como he mencionado, una sección titulada ‘El río’, que fue concebida en principio como una obra separada pero que no fue publicada nunca de manera autónoma. He seguido en mi análisis un criterio cronológico, de modo que se pueda seguir la evolución en la escritura de Maillard en el periodo que abarca desde 1987, comienzo de la estancia de Maillard en Benarés, hasta 1989, fecha de redacción de los últimos *Poemas a mi muerte*<sup>56</sup>. La problemática textual que este ciclo de poemas presenta es, sin lugar a dudas, la más compleja en toda la obra de Maillard, dado que los textos han sufrido grandes modificaciones entre una edición y

---

<sup>56</sup> Dentro del libro titulado *Poemas a mi muerte*, nos encontramos con diversas secciones: ‘¿Cuántos ángeles caben en la punta de una aguja?’, ‘De la distancia’, ‘Del amor’, etc. La primera de ellas se titula, precisamente, ‘Poemas a mi muerte’, lo cual puede inducir a confusión por homonimia con el título general de la obra. Para evitar que esto suceda, utilizaré la cursiva para referirme a la obra completa, y las comillas para referirme a la sección concreta.

la siguiente. Por ello, me ocuparé en primer lugar de establecer las fuentes primarias, y posteriormente intentaré ofrecer una lectura personal y detallada de cada uno de los libros.

§ *Poemas del té. Poemas tempranos.*

Con este título se publicó en 2011 una reedición de los poemas escritos por Maillard en su primera estancia en Benarés; es decir, del periodo 1986 – 1990. Contiene cuatro libros muy diferentes: *La otra orilla*, *Cuentos de Assi*, *Poemas del té* y *Semillas para un cuerpo*. En realidad, sólo uno de ellos puede considerarse como un libro terminado, *Poemas del té*, que precisamente por ello “fue publicado en 1988 en Benarés (India), en la colección artesanal ‘Libros de Benarés’” (*Poemas tempranos*: 5). Los otros tres son el germen de obras posteriores, pues contienen varios de los poemas que luego aparecen en la edición definitiva. Por esta razón, me voy a detener tan sólo a comentar estos poemas, dejando para la lectura correspondiente de las demás obras la explicación de su presencia en estos *poemas tempranos*.

*Poemas del té* es una inteligente y hermosa elaboración poética de ese motivo tan indio como es el *tchai*, el té con leche y especias que se consume diariamente en el subcontinente. Su peculiar sabor sin duda es una de las impresiones más poderosas que cualquier viajero por la India registra, y sin duda Maillard, que quiso sumergirse completamente en esa tradición que aún seguía viva en Benarés a finales de los 80, no es una excepción. De hecho, dice de sí misma en esta etapa que

“vestí el sari y me respetaron por llevarlo atendiendo a la exactitud ritual de los pliegues. Aprendí a cocinar con queroseno en utensilios sin asas de acero inoxidable, a darle a la vaca pedigüña las cáscaras de plátano entre los barrotes de mi ventana, a no frenar con la bicicleta en los cruces (...) todas aquellas cosas fueron poco a poco modificando mi manera de estar en el mundo. Me procuraron otro tiempo, más dilatado y lleno” (*Diarios indios*: 12).

La estructura del poemario se hace evidente al analizar los títulos de los poemas, que representan los diversos ingredientes necesarios para preparar el té indio: agua, limón, cardamomo, canela, azúcar, miel, y por supuesto el té. Siete ingredientes para

siete poemas en los que Maillard aborda la temática amorosa característica de esta etapa, con un tono armónico y sencillo. El contexto biográfico está presente, pero depurado, y las metáforas del mundo animal que caracterizarán *Hainuwele* empiezan a manifestarse:

“*El azúcar*

‘Nunca molestas, princesa’, me dice,  
 y me descuelgo por su barba,  
 me hago un lugar en el bosque sagrado de su pecho  
 y juego a ser luciérnaga para dormirme allí  
 al clarear la madrugada.  
 Pero él, entonces, juega a ser la luz  
 que me descubre  
 y, por grande que sea mi pereza,  
 debo adoptar el cuerpo que me pide.  
 Con sus ojos de niño me sonrío:  
 sé que espera mis labios;  
 yo le ofrezco el azúcar  
 para el té”

(Poemas tempranos: 42).

El parecido de estos poemas con los de *Semillas para un cuerpo* salta a la vista, si bien se puede decir que el elemento indio aporta un matiz diferente, y que la circunstancia biográfica está algo más depurada. Sin duda, estos poemas representan un estadio intermedio entre la poesía autobiográfica de *Semillas para un cuerpo* y el uso de un personaje interpuesto en *Hainuwele*. Lo podemos observar en el hecho de que los poemas del té adquiere una dimensión cósmica mucho mayor, que los aleja de la circunstancia concreta de la autora a la orilla del Ganges y proyecta su sentimiento amoroso hacia un plano más arquetípico. A modo de ejemplo, podemos ver un antecedente de la multiplicidad del amado de *Hainuwele*, el Señor de los Bosques, en las transformaciones del tú poético en el poema titulado ‘el limón’: “sabe que convertirse en un antílope, / beber el néctar de la luna / o de una fuente sagrada / no basta / para resucitarme cada noche” (Poemas tempranos: 39).

Así pues, a pesar de que el título del texto y los poemas están claramente enraizados en la cultura india, lo cierto es que los textos concretos no reflejan las experiencias personales de la autora durante su estancia. Para ello, hemos de analizar los poemas pertenecientes a *La otra orilla*, sección también presente en *Poemas tempranos* pero bajo una forma aún embrionaria.

§ *La otra orilla: problemática textual.*

La primera edición de *La otra orilla* fue publicada en Sevilla en 1990 y constaba de dos bloques de poemas: ‘La otra orilla’ y ‘Atardecer en Jaipur’, que sumaban un total de 25 poemas. Esta división estaba ya presente en la versión de *Poemas tempranos*, pero no se correspondía con la forma final. De hecho, en esta primera variante ‘Atardecer en Jaipur’ es un solo poema, no una sección. Sin embargo, en la versión más madura Maillard redistribuye los poemas de forma que quedan divididos según estos dos epígrafes, que incluye en cada uno de ellos una variante temática: los poemas sobre su vida en Benarés en la primera, y los de amor en la segunda; éste no fue el orden de redacción del que da cuenta la versión de *Poemas tempranos*, datada por Maillard en 1987 -1988.

Descontando los brevísimos e inhallables *Poemas del té*, se puede decir que *La otra orilla* es de la primera publicación de textos escritos durante la estancia de Maillard en Benarés entre 1987 y 1988, pero también es la que peor ha resistido el paso de los años y las revisiones de la autora: tan sólo siete poemas serán rescatados en la reedición de *Poemas a mi muerte* de 2005 (todos ellos correspondientes a ‘La otra orilla’), y ninguno encontrará un hueco en la recopilación de 2009. Se puede deducir de este hecho que *La otra orilla* es un texto poco importante dentro del entramado poético de Chantal Maillard, pues contiene apenas algunos tanteos experimentales que la autora, ya en su madurez, no considera dignos del interés de sus lectores. Esto es verdad hasta cierto punto, pero ello no implica que carezcan de interés para el crítico literario que pretende reconstruir la evolución literaria de Maillard. De hecho, los poemas de *La otra orilla* revelan algunas pistas importantes sobre cuál fue el tipo de escritura con el que Maillard experimentó en sus años formativos, y que luego le llevó a crear una forma de escribir propia y original que le ha valido el reconocimiento de crítica y público.

§ Análisis de *La otra orilla*.

En mi comentario, me centraré fundamentalmente en aquellos poemas que la autora ha considerado más perdurables, que son los de ‘La otra orilla’. Respecto a ‘Atardecer en Jaipur’, daré apenas una vista panorámica.

A) ‘La otra orilla’.

El rasgo más destacable de los poemas de esta sección es que están escritos en prosa poética, forma expresiva que hasta este momento no habíamos visto en Maillard y que sin embargo será el cauce expresivo favorito de nuestra autora durante los años 90 y 2000. Por el momento Maillard no la domina del todo, y a los poemas les falta consistencia en el nivel rítmico, pues no hay suficiente adecuación entre el pensamiento y la cadencia de la frase. Más bien, son descripciones impresionistas en las que las imágenes se suceden lánguidamente, creando un texto que, si bien por momentos tiene carga poética, carece de la tensión y el acierto expresivo que veremos en los diarios:

“El río está secándose poco a poco. Cada día es mayor el espacio que ofrecen sus márgenes al caminante. En la otra orilla una franja de barro seco separa el agua de los campos de dal. Kashi, la ciudad de los mil templos, la sagrada e inmemorial ciudad de Shiva, ofrece su media luna polvorienta a los últimos rayos del sol. Temprano, porque el invierno también se acuesta sobre el Ganges. Lejanas, las voces de los sanyasín repiten los mantras cuya recitación incansable les harán [sic] ganar un lugar en el arco iris. Más allá del río Asso, en Nagawa, donde ni las tierras ni las aguas obtienen ya la bendición de los dioses y donde nadie que allí muera puede encontrarse más cerca de su origen, ese lugar donde la adoración y el sacrilegio se confunden. Vestidos sólo de un longui, unos cuerpos morenos y esbeltos descargan lentamente en la orilla la arena que han traído las barcazas....” (La otra orilla: 17).

He reproducido este fragmento de relativa extensión porque es representativo de lo que se podría considerar el rasgo temático más importante de ‘La otra orilla’: el retrato de la experiencia cotidiana de una ciudad de la India, con sus animales y sus ritos, su ciclo vital (que incluye la muerte) tan distinto del de Occidente. Como se puede apreciar en la cita anterior, la experiencia de Maillard en Benarés está aún por asimilar, pues hay un abuso de referencias indias que no parecen justificadas por su efecto poético. La mención de la legumbre conocida como ‘dal’ (lenteja), del trozo de tela con

el que se cubren los hombres (el *lungi*), y otras referencias similares, no sirven en mi opinión más que para aportar un vocabulario exotizante que está lejos de la verdadera poesía. Prueba de ello es que el empleo de este tipo de recursos estilísticos desaparecerá prácticamente por completo en futuras obras acerca de India escritas por Maillard, en un proceso de interiorización y depuración de la experiencia que llevará varios años.

Esta falta de asimilación de la experiencia vital es el principal defecto de las obras de este ciclo, y también se refleja en el recurso a la referencia personal de carácter anecdótico, aquella que, a diferencia de las que veremos en *Filosofía en los días críticos*, no aporta nada significativo a la lectura del texto. Tal es el caso del poema ‘El Saddhu’, en el que Maillard parece recrearse en su vivencia personal, apoyada en la descripción del renunciante o *sadhu*: “Yo me preguntaba si los muros del antiguo palacio resistirían mi peso al apoyarme. En el cuarto se hablaba de literatura. Los ascetas, nuestros vecinos, se refugiaban en el templo. Los rayos envolvían las cúpulas y el árbol-refugio de los cuervos se enfundaba en la noche reciente” (La otra orilla: 20).

A pesar de esta inmadurez en el tratamiento, hay en ‘La otra orilla’ poemas dignos de interés, especialmente aquellos en los que se aborda el tema de la muerte vivida desde la perspectiva oriental: no como algo que constituye una desgracia, sino como “la manera que el universo tiene de seguir vivo” (Poemas a mi muerte, ed. 2005, pág. 7). Es el caso de poemas como ‘Apenas nada’ o ‘Morir en Benarés’, quizás el texto que mejor anticipa las reflexiones acerca de la muerte que serán el objeto central de la escritura del siguiente libro, *El río*: “No es triste morir: es solamente el dedo del invierno reconociendo los cuerpos que se duermen” (La otra orilla: 18).

Un último punto importante de ‘La otra orilla’ es la presencia de rasgos que apuntan a la actitud de apertura contemplativa y de disolución del sujeto que ya vimos en *Hainuwele*. En este caso, el tema de la disolución del yo no se apoya en la temática amorosa, sino que se aborda a través de la contemplación del Ganges, que va provocando una desaparición del elemento corporal (piel, manos, etc.):

“Apenas sé de mí ya, ni de la imagen diluida que devuelven los espejos cuando la noche llega.

Casi no tengo manos donde esconder mi piel cuando añora la lluvia y el viento del sur y me pide la ausencia como quien pide a Dios una tregua, un hueco en el tiempo, un descanso. Casi no tengo manos donde esconder mi piel cuando se reconoce” (La otra orilla: 9).



He citado este poema para terminar porque existe una sutil línea que une esta descripción del estado interior de Maillard frente al Ganges con la propuesta de escritura de ‘48 Ghats’, una de las partes más importantes de *Diarios Indios*, en donde Maillard va recorriendo la orilla del Ganges en Benarés describiendo lo que encuentra desde una actitud de observación contemplativa. Este espacio geográfico, la orilla del Ganges, es uno de los lugares a los que vuelve Maillard una y otra vez a lo largo de su trayectoria vital, hasta convertirse en un eje temático clave en el desarrollo de la actitud de observación que eclosiona en Benarés en 1999. Este texto tiene, por lo tanto, el interés de ser un antecedente textual muy claro de un motivo clave en la madurez de Maillard. Comparando el tratamiento de este espacio que se da *La otra orilla* y en *Benarés*, podremos entender mejor la evolución que se produce a lo largo de casi doce años de escritura, los que median entre uno y otro libro.

#### B) Análisis de ‘Atardecer en Jaipur’.

El título de esta sección parece aludir a obras en las que Maillard poetiza sus experiencias durante sus viajes por India, como en el caso de *Jaisalmer* (1992) o *Bangalore* (1996), los primeros diarios. Sin embargo, no es el caso: ‘Atardecer en Jaipur’ es un conjunto de poemas cuyo tema fundamental es el encuentro amoroso, por lo que está más cerca, en el plano de la *inventio*, de la escritura de *Semillas para un cuerpo* que de la prosa poética de ‘La otra orilla’. Por esta razón, su interés en mi investigación es menor, pues hay pocos rasgos que aludan a la experiencia contemplativa de Maillard. En realidad, ‘Atardecer en Jaipur’ constituye un ejemplo más de ese tipo de escritura centrada en el amor desde la perspectiva biográfica que desaparecerá de la praxis poética maillardiana a partir de los años 90.

Los poemas más interesantes de esta sección son, en mi opinión, los que comienzan con ‘te supe frágil y desnudo’ (muy en la línea de *Semillas para un cuerpo*), y ‘Desordeno la estancia’, en el que la anécdota biográfica-amorosa permite entrever de nuevo el motivo del Ganges, que como acabo de señalar es central en la incorporación de la India a la escritura de nuestra autora y en su investigación contemplativa:

“Desordeno la estancia, arranco a cada día  
las horas que perdí,



§ Poemas a mi muerte: problemática textual.

Como ya expliqué, *Poemas a mi muerte* es algo más que un libro, pues bajo ese rótulo se encuentran poemas correspondientes a tres líneas de escritura: las de ‘La otra orilla’, que ya hemos analizado, y los de ‘El río’ y ‘Poemas a mi muerte’<sup>57</sup>, que son dos grupos de poemas escritos en dos periodos distintos de la vida de Maillard, en dos lugares distintos, y que por tanto tienen rasgos formales diferentes. La razón de que aparezcan publicados en el mismo libro es que comparten una misma línea temática, como explica Maillard en el prólogo a la segunda edición:

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

Así pues, ‘Poemas a mi muerte’ y ‘El río’ representan dos maneras de afrontar la muerte, tema central de esta obra, que no habíamos visto hasta ahora. Antes de proceder al comentario, voy a explicar con cierto nivel de detalle la problemática textual.

§ Variantes textuales en ‘El río’ y ‘Poemas a mi muerte’.

Antes de aparecer en forma de libro, algunos poemas de la sección ‘oriental’ de *Poemas a mi muerte* habían formado parte de la sección titulada ‘Cuentos de Assi’ de *Poemas tempranos*, lo cual muestra a las claras su procedencia. La primera edición del libro completo fue publicada en Santa Cruz de la Palma en 1994, obteniendo el II premio ‘Ciudad de Santa Cruz de la Palma’. La segunda está datada en enero de 2005 (Ediciones La Palma), mientras que la publicación más reciente es la selección que

---

<sup>57</sup> He aquí la distinción entre la sección y la obra. ‘El río’ es considerado aquí como una sección de *Poemas a mi muerte*, a pesar de que en un principio fue concebido como una obra autónoma. Sin embargo, dado que nunca fue publicado separadamente, he utilizado exclusivamente las comillas para referirme a él, y distinguirlo de la otra sección del libro, ‘Poemas a mi muerte’.

figura en *Hainuwele y otros poemas*. Entre estas tres ediciones, pasamos de los 72 poemas de la edición inicial a apenas 16, que se salvan de la quema en la revisión de 2009. Es importante analizar, paso por paso, cuáles son los poemas que sobreviven – algunos con modificaciones sustanciales– y postular una explicación de los criterios que impulsan esa selección. Sólo de esta manera podremos comprender la distinción que la propia autora hace entre lo perecedero y lo perdurable de su escritura de juventud, y entender la evolución de su estilo y pensamiento.

La primera edición de *Poemas a mi muerte* está dividida en dos partes, de la manera siguiente:

#### 1.- POEMAS A MI MUERTE.

- ‘Poemas a mi muerte’: 12 textos sin título, con numeración romana.
- ‘¿Cuántos ángeles caben en la punta de una aguja?’: 7 poemas.
- ‘De la distancia’: 2 poemas.
- ‘Del amor’: 5 poemas.
- ‘De la memoria’: 3 poemas.
- ‘Del gesto’: 2 poemas.
- ‘Del sacrificio’: 3 poemas.
- Un poema, titulado ‘los ladrones de muerte’.

#### 2.- EL RÍO.

- 8 poemas, cada uno con un título.
- ‘La crecida’: 10 poemas.
- ‘El canto de Párvati’: 10 poemas.
- ‘A los pies del monte Langtang’: 10 poemas.

En la segunda edición, se produce una reestructuración de este esquema inicial, en el que algunos poemas son suprimidos. De la primera parte se eliminan los números II, IV, V, VI y VIII de la sección ‘¿Cuántos ángeles caben en la punta de una aguja?’, junto al último poema del texto, ‘los ladrones de muerte’. Respecto a la segunda mitad del libro, titulado ‘El río’, desaparece por completo la sección tercera, ‘El canto de Párvati’, además del séptimo de la primera sección, ‘El sacrificio’.

Sin embargo, la problemática textual es mucho más compleja ya que no se reduce a textos que desaparecen de una edición a otra, sino que se proyecta al nivel de la *dispositio*, donde muchos poemas cambian de orden y de título. Concretamente, se produce una reestructuración de los encabezados de las secciones que he resumido en el esquema siguiente.

1994	2005
Poema I de ‘¿Cuántos ángeles...’	→ Poema I de ‘Del vuelo’
Poema III de ‘¿Cuántos ángeles...’	→ Poema II de ‘Del vuelo’
Poema VII de ‘¿Cuántos ángeles...’	→ Poema I de ‘De lo eterno’
Poema I de ‘De la distancia’	→ Modificado.
Los cinco poemas de ‘Del amor’	→ Permanecen inalterados.
Poema I de ‘De la memoria’	→ Poema III de ‘Del vuelo’
Poema II de ‘De la memoria’	→ Poema IV de ‘Del vuelo’
Poema III de ‘De la memoria’	→ Poema I de ‘Del olvido’
Poema I de ‘Del gesto’	→ Poema II de ‘De lo eterno’
Poema II de ‘Del gesto’	→ Poema I de ‘Del sacrificio’
Poemas I, II y III de ‘Del sacrificio’	→ Pasan a ser II, III y IV.

El significado de estos cambios de orden y de título es claro: el número de epígrafes se ve reducido para adquirir mayor profundidad y significado poético. Por ejemplo, de la suma del ingenioso ‘¿Cuántos ángeles caben en la punta de una aguja?’ y del indistinto ‘de la memoria’, surge el sugerente título ‘del vuelo’, un motivo que tendrá mucha relevancia en textos posteriores, especialmente en *Filosofía en los días críticos*<sup>58</sup>. No voy a comentar todos los cambios en detalle sino que me voy a limitar al que considero el más relevante: el poema III de ‘de la memoria’, que cerraba su sección en 1994, y que en la edición de 2005 pasa a ocupar el lugar final en los ‘Poemas a mi muerte’ (me refiero al epígrafe general), con el sugerente título de ‘Del olvido’. Podemos interpretar este cambio diciendo que la memoria de los poemas de juventud de Maillard es vista como olvido en su madurez, síntoma de la visión crítica que la autora tiene respecto a sus propios textos, pero también de una mayor finura en su razonamiento.

<sup>58</sup> En cuya introducción se lee: “El lenguaje de los cercos requiere el vuelo. De cerco a cerco se vuela. Se vuela como los buitres...” (Filosofía en los días críticos: 8).

La segunda edición es en definitiva una depuración de la primera, en donde Maillard trata de eliminar aspectos superfluos y eliminar la vaguedad de temas excesivamente generales. Los cambios se producen tanto en la primera como en la segunda parte, si bien es en la primera mitad donde hay mayor nivel de reelaboración de la *dispositio*. En la segunda mitad del libro se mantienen tres de las cuatro secciones iniciales, con algunos cambios menores. También se sumen siete poemas de *La otra orilla*, que ya comenté en el apartado correspondiente, y que están situados justo al final, privilegiando de esta manera el orden conceptual sobre el cronológico en la reedición del texto. El resultado final es el siguiente, en la edición de 2005:

POEMAS A MI MUERTE.

*Poemas a mi muerte.* [12]

*Del vuelo.* [4]

*Del sacrificio.* [4]

*De la distancia.* [2]

*Del amor.* [5]

*De lo eterno.* [2]

*Del olvido.* [1]

EL RIO.

*Canción para Urmila camino de Udaipur.*

*La muerta.*

*El leproso.*

*El náufrago.*

*Los siete ríos.*

*El buitre.*

*La barca de luces.*

*La crecida.* [9].

*A los pies del monte Lantang.* [10].

LA OTRA ORILLA.

*Apenas nada.*  
*Mi amigo huele a pájaros.*  
*Águila o gorrión.*  
*El baño de los cuervos.*  
*El saddhu.*  
*Morir en Benarés.*  
*El aniversario de Rama.*

Para terminar, quisiera dejar mencionado cuáles son los poemas que sobrevivirán a la revisión de 2009. Se trata de los números IV, V, VII y XII de la primera parte de ‘Poemas a mi muerte’ y del poema I de ‘del sacrificio’. De ‘El río’ perduran ‘Canción para Urmila camino de Udaipur’, ‘La muerta’, ‘La leprosa’, ‘El buitre’, ‘La barca de luces’, los poemas V y IX de ‘La crecida’ y los poemas III, IV, VIII y X de ‘A los pies del monte Langtang’ (siempre en relación a la edición de 2005). Se puede postular, atendiendo a la desproporción entre los dos bloques de *Poemas a mi muerte*, que son los poemas de inspiración más oriental (los de la segunda parte, ‘El río’) los que mejor han envejecido, al menos en opinión de su autora. Opinión que comparto, pues considero que los procedimientos estilísticos y el enfoque *inventivo* de esta obra tienen más pervivencia en el estilo de madurez.

Voy a analizar en primer lugar ‘Poemas a mi muerte’, a pesar de haber sido escritos con posterioridad a ‘El río’, porque éste es el orden en el que aparecen en el libro y porque de este modo tendremos oportunidad de dejar para el final los poemas de mayor interés para mi investigación.

#### § Análisis de ‘Poemas a mi muerte’.

Doce son los poemas que componen la primera sección de la primera parte de *Poemas a mi muerte*, también titulada ‘Poemas a mi muerte’. Esta coincidencia en el título permite deducir que constituyen el núcleo de la escritura del poemario, hipótesis que se ve reforzada por el hecho de que son los poemas que sobrevivirán a la revisión efectuada por la autora en su madurez. Estilísticamente, son los más avanzados de todo el conjunto, pues están basados en una estrategia textual bastante original que consiste en una escisión entre la voz autorial y un personaje dentro del texto que representa la

muerte. Los poemas describen sus actos y las reacciones que provoca su presencia en el yo poético, como en el caso del poema VI, que comienza con la siguiente imprecación: “Pues me gusta la vida, le grité” (Poemas a mi muerte, 2005: 21).

No se trata de descripciones abstractas o metafísicas de la muerte sino de poemas que ilustran la convivencia cotidiana entre estos dos personajes. Maillard inventa (en el sentido de *inventio*: imagina, crea) situaciones en las que mostrar el intercambio que se produce entre el yo poético y la figura silenciosa de su propia muerte. Este dualismo representa poemáticamente lo que la autora considera como la concepción occidental del ser humano, sujeto escindido que vive su muerte como tragedia, como explica la propia autora en el prólogo a la segunda edición: el “Occidente postilustrado, donde la muerte es la del individuo desgajado del mundo, por lo que se manifiesta como ausencia radical” (Poemas a mi muerte, 2005: 7).

Este es un lugar común dentro del pensamiento occidental, y en particular del siglo XX, de modo que lo interesante no es tanto el enfoque temático sino la propuesta textual con la que Maillard encara este problema. Pretende mostrar que la muerte da sentido a lo que se vive, a pesar de que la mente occidental tenga dificultades para aceptar este hecho y lo viva como una paradoja trágica. Se puede ver con claridad en el poema XII, poema importante para Maillard pues es rescatado en la edición de 2009:<sup>59</sup>

## XII

“Mi vida tiene un centro cuyo  
nombre es naufragio”

(JESÚS AGUADO)

Su presencia le otorga a mi vida el sentido.  
No concibo, sin ella,  
ni el frescor de la aurora, ni la espléndida  
compostura del gato al estirarse,  
ni el oquedal umbroso o esa inmensa  
pulsión que me convida  
al goce de la lluvia...”

(Poemas a mi muerte, 2005: 28)

---

<sup>59</sup> Rescatado aunque con matices, y que sufre algunas modificaciones en el paso de un libro a otro: la cita inicial del poema desaparece, así como el primer verso del poema.



El punto más débil de los poemas de esta primera sección es, en mi opinión, el tono grandilocuente con que se aborda el tema, defecto enorme cuando se trata de problemas universales como la muerte. Lo podemos ver en ejemplos como el siguiente: “¿Qué es la vida?, preguntó // y dos piedras rodaron / para cerrar sus órbitas vacías” (Poemas a mi muerte, 2005: 22), o en este otro caso en el que la pretensión conceptista de Maillard se enreda en una expresión afectada, en la que el motivo del ojo y la mirada están de nuevo presentes: “No hace falta decirlo, ambas sabemos / que cuando al fin decida arrebatarme la mirada, / se deshará en mis ojos, / pues la muerte no es nada / si no hay quien la piensa y la anticipa” (Poemas a mi muerte, 2005: 14).

No obstante, no sería justo presentar estos poemas únicamente retratando sus defectos, puesto que hay también en ellos poemas excelentes en los que el componente contemplativo, además, está presente. Tal es el caso del poema V, sin duda el mejor de todos ellos, en el que la estrategia textual de las dos figuras pasa a un segundo plano, dejando espacio (un espacio vacío, como el claro zambraniano) para que surja una descripción armónica, contemplativa, en la que la voz autorial se siente una con el entorno del jardín que la rodea:

“Una mañana acorde a la estética de un pintor de la época Tang:

viento en la gran acacia del jardín,  
 lluvia de flores amarillas.  
 Ella, por precaución,  
 se ha quedado en la casa y me contempla  
 a través del cristal.  
 Sabe que me alimento del olor de las hojas,  
 del susurro del aire en la corteza de los árboles,  
 sabe que volveré colmada y repartiendo vida por doquier...”

(Poemas a mi muerte, 2005: 20).

Creo que esta pequeña muestra es suficiente para mostrar las virtudes y los defectos de la estrategia textual utilizada por Maillard en la sección que abre la primera parte de *Poemas a mi muerte*. Por ello, procedo a analizar el resto de las secciones: ‘Cuántos ángeles caben en la punta de una aguja’, ‘de la distancia’, ‘del amor’, y las que siguen. En ellas la técnica de disgregación de la voz poética desaparece y nos

encontramos con un yo poético tradicional, típicamente lírico. Ello no quiere decir que la autora abandone su objetivo de mostrar la escisión del individuo occidental, sino que cambia de táctica expresiva.

En estos poemas hay una enorme variedad de posibilidades enunciativas, pues encontramos poemas en 1ª persona y en 2ª persona, con infinitivo, y con la primera persona del plural<sup>60</sup>. Esta técnica permite a Maillard ejemplificar con bastante efectividad la diversidad de voces dentro de un solo individuo, pero tiene la desventaja de que el conjunto es menos homogéneo que los ‘Poemas a mi muerte’. Esto provoca que sea más difícil estudiar estos poemas bajo un prisma unitario, por lo que voy a comentar tan sólo tres poemas, con los que pretendo cubrir las diferentes posibilidades expresivas ideadas por Maillard y dar una visión de conjunto lo más sintética y adecuada posible. Se trata de ‘del sacrificio I’, ‘de lo eterno II’ y ‘del olvido I’, que en la primera edición corresponden a ‘del gesto II’, ‘del gesto I’ y ‘de la memoria III’, respectivamente.

El primero de estos textos tiene el privilegio de ser el único poema de esta sección seleccionado por Maillard para la reedición de 2009, lo cual es prueba de su importancia. Es un poema muy logrado en el que se aborda la cuestión del suicidio a través de metáforas muy poderosas que nos permiten entrever la dimensión trágica del tema sin caer en los lugares comunes que hemos visto en ejemplos anteriores. El elemento contemplativo también está presente, a través de la referencia a la actitud de vigilante atención incluso en el umbral de la muerte:

“Es más fácil recurrir a las fauces de un león  
en la oscuridad  
y decir “He cumplido”. Pero  
acelerar la herida, provocar el final ineludible  
no exime del cuidado  
de crearnos el alma.

Ante el umbral definitivo conviene detener  
el impulso y, atentos,

---

<sup>60</sup> En primera persona, por ejemplo, están escritos ‘del vuelo’ II y III; ‘del sacrificio’ II, III y IV; ‘del amor’ I, III; ‘de lo eterno’ II; ‘del olvido’ I. El infinitivo es la base de ‘del sacrificio’ I, y la primera persona del plural aparece en ‘de la distancia’ I. Cito por la edición de 2005 pues es la que contiene las revisiones finales de la autora.

sentir clavársenos las fauces  
y hacerse luz la herida”

(Poemas a mi muerte, 2005: 33).

He seleccionado este texto porque, además, el tema tendrá una gran repercusión en la etapa madura de la vida de Maillard, cuando se produzca el suicidio de su hijo. La autora afirma que el poema le está dedicado de forma póstuma, y posiblemente por esta misma razón es un texto que ha sido retocado fuertemente para la reedición de *Hainuwele y otros poemas*<sup>61</sup>.

El segundo poema, ‘De lo eterno II’, muestra con gran brillantez cómo la muerte siempre escapa a la comprensión de la mente, algo que no es aceptado fácilmente por la tradición filosófica-racionalista occidental, que ha impuesto sobre la realidad el imperativo de ser comprensible, o al menos pensable. Para Maillard, la muerte es siempre lo impensable, y la razón no puede dar cuenta de ella. Esta convicción interior es expresada vivamente a través del motivo de la dentellada, imagen poderosa que se opone a la muerte como mero concepto:

“Miro hacia atrás: la muerte a dentelladas.  
Y adelante: la muerte también y ya dispuesta.  
La miro sin resignación, atesorando el miedo  
como una joya austera  
con la conciencia clara

---

<sup>61</sup> No obstante, considero que es mejor analizar la versión inicial, pues el objetivo de esta parte de mi estudio es dar cuenta de los rasgos temáticos y formales más importantes de la primera etapa. Por tanto, analizar un texto firmado a finales de los años 2000 carece de rigor cronológico, aunque lo cito a continuación para que el lector pueda hacerse una idea de la modificación llevada a cabo:

“En la más densa oscuridad es fácil  
recurrir a las fauces de un león  
y decir “He cumplido”. Pero  
acelerar la herida, provocar el final ineludible  
no exime del cuidado  
de crearnos el alma.

Ante el umbral definitivo conviene detener  
el impulso y, atentos,  
sentir clavársenos las fauces  
y hacerse luz la herida”

(Hainuwele y otros poemas: 157).

de que sólo en el gesto la conciencia se afirma,  
que surge y se concluye sin tiempo y en lo eterno  
y que ni la memoria ni la mente más hábil  
pueden dar parte de ella,  
ni reflejar siguiera en el concepto  
la inmensidad profunda que ella abriga”

(Poemas a mi muerte, 2005: 45).

Vemos aparecer el tema de la serenidad ante la presencia de la muerte, de filiación claramente contemplativa. Esta calma interior no impide el miedo, en una paradoja muy atractiva creada por la autora, pues ésta surge de una comprensión profunda de la insuficiencia de la mente racional y la necesidad de entrar en otro espacio, en otro lugar: ‘lo eterno’. Maillard propugna recurrir al gesto, que podríamos definir como el movimiento en plena conciencia que da cumplimiento a la existencia y que supone la encarnación en la acción de la conciencia despierta. Este gesto tiene lugar en un espacio ‘sin tiempo’ que recuerda claramente al claro del bosque de Zambrano, de modo que podemos observar una vez más la continuidad existente entre el planteamiento de la filósofa malagueña y la obra de Maillard. Este cambio muestra que en *Poemas a mi muerte* Maillard empieza ya a acuñar su propia terminología y su propio universo de imágenes, dando los primeros pasos para separarse definitivamente de la sombra de Zambrano.

En ‘Del olvido’ encontramos también esa serenidad interior, pero entendida como valentía, como ‘valor’ que permite enfrentarse a la muerte. La posición de este poema dentro del poemario fue alterada de la edición de 1994 a la de 2005 para que ocupase el último lugar de todos los poemas de la primera parte. Este cambio en el nivel de la *dispositio* da testimonio de la capacidad de Maillard de manejar las tres operaciones constitutivas del discurso, pues por el mero cambio de ubicación el poema adquiere un matiz más conclusivo que en ediciones anteriores. En este poema, además, aparece por primera vez el que con total seguridad es el motivo poético central de la poesía contemplativa de Maillard, el ‘hilo’, lo cual es otra razón para comentarlo en esta breve lectura crítica.

“Prolongando en valor que flaquea,  
me invita a tensar los hilos

que el corazón segrega.  
Como un insecto me deslizo  
en las redes, y el roce me convierte  
en una llama diminuta.

Los hilos transparentes reflejan los colores  
del fuego y cristalizan: finas estrías móviles  
-la existencia es un fuego frío-  
que quebrará su aliento como un rayo.

El universo distendido  
volverá a plegarse en su interior.  
Dentro de mí el fuego recobra la inocencia.  
Su ceniza será el don de la memoria.”

(Poemas a mi muerte: 46).

El motivo del ‘hilo’ parece surgir de una metáfora creada sobre la base de una analogía con el mundo animal, concretamente con la araña: ‘Como un insecto me deslizo / en las redes’, que en seguida se traslada al dominio meta de la existencia y se utiliza para dar vida a una cosmología propiamente maillardiana. La problemática de la relación del yo y el mundo es abordada a través de esta metáfora, que refleja a través de su campo connotativo la consistencia ilusoria del mundo. Por otro lado, que los hilos sean transparentes pero adquieran los diferentes colores del fuego y cristalicen quiere decir que los contenidos mentales son iguales en su naturaleza, y que es la implicación emocional psicológica que llevan asociada la que los ‘colorea’ y los hace parecer diferentes. Comprender este hecho es ‘tensar los hilos / que el corazón segrega’, y conduce a la intuición contemplativa esencial: la comprensión que permite recobrar la inocencia y recibir la memoria –‘la ceniza’– como un don, como el fruto de una apertura de la conciencia.

En toda esta descripción vemos aparecer una serie de campos semánticos secundarios, como el fuego o el rayo, que tendrán una importancia fundamental en obras posteriores, especialmente en *Filosofía en los días críticos*. El motivo del ‘hilo’, por su parte, tendrá que esperar aún más para ser desarrollado en su plenitud, pero en

ambos casos podemos decir que el poema final de la primera mitad de *Poemas a mi muerte* es un antecedente textual claro.

Para concluir, podemos resumir los elementos más relevantes de esta primera mitad señalando que Maillard experimenta formalmente con diversas estrategias verbales, desde la creación de un personaje imaginario que represente la muerte hasta el uso de varias voces poemáticas (1ª persona, 2ª persona, impersonal), sin que en líneas generales haya una gran evolución estilística ni temática. Sin embargo, existen algunos textos sueltos como los que acabamos de comentar en los que se puede ver una incipiente tendencia a la contemplación, tanto a nivel puramente temático (el caso de ‘de lo eterno’) como en el nivel lingüístico (la aparición del motivo del ‘hilo’ y su elaboración en forma de metáforas encadenadas connotativamente). Estos aspectos aislados no son suficientes para constituir una propuesta coherente, pero son signo de que Maillard se mueve en la buena dirección.

Prosigo mi análisis de *Poemas a mi muerte*, adentrándome en los textos de inspiración oriental, los de aquel poemario que nunca llegó a publicarse por separado, ‘El río’.

#### § Análisis de ‘El río’.

He considerado más conveniente realizar un análisis separado de cada una de las secciones, dado que presentan diferencias temáticas y estilísticas importantes.

1) Respecto a la primera sección, que consta de 8 poemas con título separado, el rasgo formal más relevante es la apropiación por parte de Maillard de las voces de ciertos personajes ficticios, que se convierten en el yo enunciator del poema. Esta estrategia ha de ser puesta en paralelo con la que vimos en *Hainuwele*, donde ya se utilizaba una voz interpuesta para expresar el estado interior de la autora. En este caso la temática no es amorosa sino que aborda el tema de la propia muerte desde una perspectiva de aceptación, mostrando lo que Maillard considera como la visión oriental de la muerte. El poema ‘La muerta’, donde una mujer cuyo cadáver está apoyado en el borde del Ganges habla en primera persona, es sin duda el caso más representativo y radical de esta estrategia poemática. Destaca en él la absoluta frialdad con la que el



lector sobre el poema. Esta estrategia tendrá continuidad en obras posteriores, concretamente en sus diarios, en donde será su propia existencia individual la que se ve amenazada por la enfermedad y la muerte. Entonces, la estrategia de distanciamiento y frialdad en la descripción tendrá un efecto mucho más potente, ya que no se aplica a la vida de un personaje inventado sino a la propia existencia de la autora. Este cambio, unido a una profunda depuración formal y a un nuevo contexto genérico, será uno de los giros más valientes y radicales de toda la obra de Maillard. Por ello, podemos decir que ya en ‘El río’ Maillard está experimentando con procedimientos de estilo que empleará en la etapa de madurez para transmitir textualmente el distanciamiento contemplativo. Si somos capaces de ir más allá de las diferencias superficiales podemos encontrar una relación entre estos poemas y la prosa poética de los diarios.

Ahora bien, no todos los poemas pertenecientes a este ciclo cumplen con este patrón retórica de adoptar un personaje que encarne al yo poemático. Hay otros, como el excelente ‘Canción para Urmila camino de Udaipur’, en los que el yo del poema es un yo lírico convencional, cercano al yo autorial. Es decir, que junto a la estrategia de las voces interpuestas hay en ‘El río’ un estilo basado en la descripción de la experiencia personal, similar a lo que vimos en *La otra orilla*. De nuevo, son poemas que se dedican a glosar la experiencia de Maillard en Benarés durante los años 1987 – 1988. En otro poema, leemos:

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

(Poemas a mi muerte, 2005: 56).

Poemas como éste son aún tanteos, prueba de que Maillard no ha dado aún con el método que le servirá para expresarse durante los años 90 pero de que ya se mueve en esa dirección. Me refiero concretamente a la tendencia a fundir lo poético y lo biográfico, fenómeno que será clave en el desarrollo de su escritura de los diarios, y que



se puede rastrear en poemas como éste, en donde la anécdota personal se utiliza para introducir la descripción del poema. Sin embargo, el poema queda anclado en una descripción excesivamente auto-referencial y en parte exotizante, en la que el lector difícilmente puede penetrar y mucho menos sentirse parte integrante. Por ello, repito la crítica que ya hice respecto a *La otra orilla*: la experiencia de la India no ha sido asimilada aún por la autora. Al centrarse tanto en la descripción de su propia experiencia personal de autor real, Maillard no deja suficiente espacio para la empatía del lector y provoca que sus poemas carezcan de tensión y capacidad de resonancia.

Es evidente, por la lectura de estos primeros poemas, que la integración del territorio vital e imaginario de la India no fue tarea fácil para Maillard, y que hubo de pelear mucho consigo misma para alcanzar las cotas expresivas de *Diarios Indios*, en donde el territorio está perfectamente integrado.

2) En ‘La crecida’ no encontramos la estrategia de apropiación de voz ajena, sino que son poemas enunciados por un yo lírico que encarna al yo de la poeta, lo cual no merece mayor comentario. La ambientación, no obstante, sí es digna de interés, pues es el escenario en el que se sitúan los versos es el borde del río Ganges, espacio cuya repercusión en el recorrido contemplativo de Maillard ya he apuntado. Allí, junto al fluir interminable de las aguas sagradas, tiene lugar la sucesión de las actividades que conforman el ciclo de la vida que son descritas en los poemas: el nacimiento (I, II y IV), el despertar (III y V), dormir (poema VI), observar el firmamento (poema VII), la crecida del río en el VIII y la muerte en el IX.

Desde el punto de vista de la composición, son poemas relativamente breves, (en muchos casos no superan las diez líneas) y de tono sereno, sin la acumulación de imágenes que hemos visto en textos precedentes. Por esta razón recuerdan a los poemas más sintéticos de *Hainuwele*, aunque con una temática totalmente diferente, centrada en la descripción de estos eventos cíclicos y universales. A pesar de que están escritos en primera persona, en la descripción apenas interfiere el yo individual del autor-enunciador, lo cual contribuye a crear una atmósfera más contemplativa que en otras secciones. Si la contrastamos con los poemas ‘biográficos’ que hemos visto hasta ahora, vemos que el foco de atención deja de estar centrado en la experiencia individual de la autora, que es apenas una presencia al borde del río que deja espacio para la reflexión filosófica:

“Nadie puede seguir el curso de dos ríos  
bajo las mismas nubes o las mismas estrellas.  
Permanecí donde confluyen y quise retenerlos,  
mas siguieron su curso  
bajo otros cielos, otras nubes.”

(Poemas a mi muerte, 2005: 63)

Esta sección es importante, en mi opinión, porque el tono contemplativo que en ella aparece tiene bastantes similitudes con el de ‘48 Ghats’. El escenario de los poemas es el mismo –las escalinatas al borde del Ganges en la ciudad de Benarés–, y ambos textos están basados en descripciones de las situaciones que allí se producen. A modo de ejemplo retengo la descripción de la mirada de los animales, de sus movimientos y actitudes, uno de los temas centrales de las descripciones contemplativas de ‘48 Ghats’<sup>62</sup>, y que ya aparece en el poema V de ‘La crecida’:

“La mirada de un cuervo me despierta.  
Soy lo que ven sus ojos sin mirar.  
Mis días: los racimos de uva  
que desgrana uno a uno y estallan en su pico”

(Poemas a mi muerte, 2005: 61).

Con ejemplos como éste se puede entender mejor el desarrollo de la obra contemplativa de Maillard, desde sus poemas iniciales hasta las cotas expresivas de su madurez. Considero por tanto que hay una línea temática rastreable que une estos poemas con los fragmentos de *Diarios indios* (donde está incluido ‘48 Ghats’), y que trasluce la búsqueda constante de su autora por la serenidad, así como la importancia que tuvo la ciudad sagrada de Śiva en su aprendizaje contemplativo. A través de cambios de forma, de género, de tono, el mismo horizonte se mantiene a través de los años: alcanzar un conocimiento que tenga validez para la vida. Y la vida, en el caso de ‘El río’ como en el del ‘48 Ghats’, es la misma: los acontecimientos cotidianos que

---

<sup>62</sup> Por ejemplo, el poema 27, donde se describen perros, el 46, que retrata una cabra, o las descripciones constantes del animal que más fascina a Maillard de todos los que circulan libremente por Benarés, el búfalo (ver el poema 14, por ejemplo).

tienen lugar al borde del Ganges, y de los que da cuenta una conciencia observadora que por medio de la descripción está hablando de sí misma.

3) La sección de poemas titulada ‘El canto de Pārvati’ es la menos relevante de todas las que componen ‘El río’, y por ello fue la primera en ser descartada por Maillard en la reedición del poemario. No obstante, considero que tiene cierto interés arqueológico, puesto que tanto por la temática como por la manera de enfocar la voz del poema exhibe un cierto parecido con los poemas de *Hainuwele*. Mi hipótesis a este respecto es que es un paso anterior a la aparición de la voz poética femenina que sirve de alter ego a la autora, y para sustentar este argumento me gustaría señalar que en ambos textos nos encontramos ante una voz femenina que aborda en primera persona la experiencia del amor. Además, en ambos casos se trata de un amor no convencional sino sobrenatural, puesto que el objeto de amor de Pārvati es ni más ni menos que el dios Śiva, mientras que en *Hainuwele* se trata de un personaje casi divino: el Señor de los bosques. Ya vimos que la propia Maillard señala el parentesco entre ambas figuras, si bien afirma que la conciencia de esta similitud le vino mucho después de haber escrito *Hainuwele*: “no me di cuenta, sin embargo, hasta pasados muchos años, del parecido que guarda el Señor de los bosques con Paśupati, el “Padre de las bestias”, una de las personificaciones del dios Śiva” (*Hainuwele* y otros poemas: 10).

El ritmo de los poemas es otro rasgo común entre estos poemas y los de *Hainuwele*, pues ‘El canto de Pārvati’ está compuesto por versos largos que se encadenan a través de repeticiones y anáforas, articulando las imágenes con las que el yo se refiere a su amado. Podemos observar el paralelismo en el siguiente fragmento:

“En alguna de tus resurrecciones  
 conoceré las palabras que aciertan  
 a despertar tu cuerpo y a nombrarte.  
 Pronunciaré despacio la más suave  
 como quien teme abrir un sueño hermoso,  
 y para conocer mejor los seres que te habitan  
 dejaré de ser yo la carne donde duermo,  
 y fundiré mi piel de glaciación o de nieve con la tierra de aluviones.  
 Desde Gangotri a la isla de Sagar extenderé mis brazos,  
 me detendré en la risa de los niños de Kashi...”

(Poemas a mi muerte, 1994: 75).

He escogido este poema, además, porque muestra una vez más la tendencia juvenil de Maillard a introducir referencias exotizantes al subcontinente indio, aunque en este caso están más justificadas puesto que el propio poema está puesto en boca de la diosa Pārvati, consorte de Śiva, que adopta en el poema de Maillard la forma del río Ganges<sup>63</sup>. Afortunadamente, este procedimiento estilístico desaparecerá pronto y dará paso a otros mecanismos más efectivos e interesantes.

4) La sección titulada ‘A los pies del Monte Langtang’ es de las que más poemas aportan a la selección final hecha por Maillard en *Hainuwele y otros poemas*. Concretamente, un total de cinco de los diez poemas han sobrevivido el paso de los años, lo que nos da una idea de la importancia que tienen en el conjunto de la obra. Formalmente, los fragmentos alcanzan bastante autonomía respecto al yo biográfico, lo que entronca con el deseo de distanciamiento respecto a las propias circunstancias que caracteriza la actitud contemplativa y que será el camino por el que avanzará Maillard en obras posteriores. Encontramos también referencias directas a un tú poemático que podemos identificar vagamente con un yo amoroso, a través del cual se busca una unión con el cosmos, lo cual prelude a todas luces la escritura de *Hainuwele*.

“Enséñame el camino que siguen las estrellas fugaces  
o el camino que traza el rayo en su caída  
o el de la lluvia  
o el de los seres que despiertas con tu voz  
y que se duermen cuando callas.  
Enséñame el camino del deseo.  
Enséñame a olvidar las huellas de mis pasos en la tierra”

(Poemas a mi muerte, 2005: 69).

Poemas como éste, o como los números VI, VII, VIII y IX son en mi opinión la depuración de una tendencia al poema amoroso que había comenzado con *Semillas para un cuerpo* y que alcanza su máxima independencia respecto al yo biográfico en *Hainuwele*. Los poemas de ‘A los pies del monte Langtang’ serían una etapa intermedia

---

<sup>63</sup> El río Ganges nace en el glaciar de Gangotri, en los Himalayas, y desemboca en el golfo de Bengala, frente a la isla de Sagar. Kashi significa literalmente ‘luminosa’, y es el nombre antiguo de la ciudad de Benarés: “The city [Benarés] was called Kashi, or the Luminous One, also because of the light of learning that emanates from it” (*Varanasi City Guide*. Ed. Eicher Goodearth: 57).

de este desarrollo, digna por tanto de interés crítico. Pero además, tienen el mérito de no caer en el exotismo de secciones precedentes, a pesar de lo engañoso del título. La referencia al contexto índico (Nepal, concretamente) oculta un tono más sereno en las descripciones, que adquieren una atmósfera contemplativa en la que, esta vez sí, el lector puede participar fácilmente.

El tema de la muerte, eje de estos *Poemas a mi muerte*, aparece explícitamente formulado en el poema que cierra esta sección y con ello el libro en su primera edición. Es, en mi opinión, uno de los más logrados de todo el conjunto, y prueba de ello es el lugar privilegiado que ocupa en la macroestructura general. Reaparece en él la estrategia de apropiación de una voz poética ajena que vimos en ‘La muerta’, de nuevo para abordar el tema de la muerte propia desde un punto de vista sereno, casi impersonal, como si lo que tiene lugar no estuviera sucediéndole al sujeto enunciador. De este modo toma cuerpo poético la idea maillardiana de que la muerte oriental no es vivida como algo personal, propio, sino como la manera que tiene de estar vivo el universo. El contraste en este poema es aún más fuerte que en textos anteriores, dado que la causa que propicia la muerte del personaje es, a los ojos del lector, desproporcionada e injusta, lo que acentúa el contraste con la impasibilidad del sujeto enunciador que acepta su destino:

“Me han condenado a morir por diez granos de arroz.  
 Todo está bien.  
 Los niños que desvisten a los muertos esperan en la plaza; poco podrán llevarse.  
 La luz del alba nace sobre el vientre de piedra de la Diosa,  
 adherida a la sangre del último animal sacrificado.  
 Mi madre me sonrío desde lejos; lleva en la mano los granos de arroz.  
 Todo está bien.  
 En las regiones intermedias sembraré un campo entero.  
 Ya preparan el té en los portales.  
 Se despereza un perro en un rayo de sol.”

(*Poemas a mi muerte*, 2005: 75).

Esta divergencia entre la serenidad del personaje y la razón de su muerte, junto con las referencias a su pobreza extrema, son los elementos temáticos que otorgan fuerza al poema. Aparece así una distancia entre el contenido y el tono con el que se aborda que podemos calificar de distancia ‘estética’, que permite al lector separarse

emocionalmente del contenido y apreciar la belleza del poema sin sentirse preocupado por la muerte del personaje. Este planteamiento, central en la teoría estética de Abhinavagupta y otros teóricos del *śivaísmo* de Cachemira, será desarrollada de manera teórica por Maillard en libros como *Rasa* y *La razón estética*, y de manera práctica en *Matar a Platón*, donde este contraste entre una muerte violenta y el tono desapegado con que se describe es la base del libro entero. Podemos ver en este poema que dicho procedimiento ya estaba presente en la mente de Maillard casi una década antes, si bien a través de una estrategia de interposición de personajes que hablan en primera persona que desaparecerá en textos posteriores.

Podemos concluir por tanto señalando que las diversas secciones de *Poemas a mi muerte* contienen en germen ciertos planteamientos que serán esenciales en obras posteriores. De este modo doy por finalizado el análisis de la primera etapa de la obra poética de Maillard, no sin antes proceder a una breve recapitulación de los elementos más importantes.

#### 4.3.3.- Conclusiones.

A lo largo de esta sección hemos visto cómo la obra poética maillardiana experimenta una evolución importante durante estos primeros años. En los primeros libros apenas hay rasgos estilísticos relevantes y la temática está muy lejos de la visión contemplativa de madurez, objetivo de este trabajo. Posteriormente, en obras como *Hainuwele* y *Poemas a mi muerte*, aparecen algunos procedimientos retóricos y estilísticos de importancia, así como cierta temática que prelude el desarrollo de una temática contemplativa. Ambos niveles, el temático y el formal, apuntan con claridad a aspectos que serán centrales en textos posteriores, pero no por ello podemos decir que se trate de textos de gran originalidad poética. La función de mi comentario es, por tanto, mostrar cuál es el punto del que parte Maillard, desde donde se desarrollan las diferentes estrategias estilísticas y temáticas de la obra posterior.

Más concretamente, vimos a propósito de *Hainuwele* como hace su aparición un tipo de ritmo basado en la distribución de pies acentuales sin patrón fijo. Este verso libre crea, por primera vez en la obra poética de nuestra autora, una cadencia y un equilibrio duradero en el nivel prosódico, que afecta a toda la obra y no a poemas

aislados. *Hainuwele* es, en este sentido, el primer paso en la dirección de un tipo de sonoridad libre pero cuidada que culminará en la prosa poética de los diarios de la siguiente etapa. Es también el punto final de un largo proceso de depuración del yo a través de un alter ego poético, una voz femenina que permita a la autora expresarse sin la excesiva presencia del yo biográfico en obras anteriores. Esta estrategia de apropiación de una voz poemática es común a ciertos pasajes de *Poemas a mi muerte*, y gracias a ella Maillard consigue alejarse poco a poco del exceso de referencias biográficas y orientalizantes.

Es conveniente señalar en este punto que esta línea de trabajo no será continuada por Maillard en obras posteriores, siendo sustituida por un cauce de expresión radicalmente distinto: el diario literario. Podría considerarse que se trata de un cambio radical de perspectiva, dado que el diario es –a priori– un género literario pensado para la expresión constante y cotidiana del yo. Sin embargo, como veremos en el comentario, en los diarios de Maillard no es tanto el yo de la autora lo que ocupa el lugar principal como el proceso de disgregación y abandono del mismo, y en ello juega un papel determinante la descripción desapegada y neutra de los acontecimientos de la propia vida que hemos visto en poemas como ‘me han condenado a morir por diez granos de arroz...’. Por tanto, se puede decir que hay un parentesco sutil entre *Hainuwele* y *Poemas a mi muerte*, donde Maillard ensaya estrategias para poder superar el peso del yo personal en su escritura, y los diarios literarios, en cuya prosa poética este objetivo se consolidará con resultados brillantes.

La importancia, en el desarrollo de la prosa poética de los diarios, de los textos de *La otra orilla* es también digna de ser mencionada, pues son los primeros textos impresos en los que la autora emplea esta forma de expresarse, y tienen el mérito de haber abierto una vía por la que fluirá la expresividad de Maillard en la década siguiente. Finalmente, de *Poemas a mi muerte* me gustaría destacar, por encima de las diferentes estrategias expresivas y su grado de efectividad estética, la aparición de ciertos motivos poéticos de gran pervivencia en la obra posterior de la autora. El tema de la muerte, desde luego, que tendrá gran importancia en textos posteriores como *Matar a Platón*, pero también motivos poéticos como el hilo o el fuego. También es de señalar que el espacio geográfico indio, especialmente del Ganges y la ciudad de Benarés, jugarán un papel importante en obras posteriores, particularmente *Diarios indios*.

#### 4.4.- Artículos.

Para terminar mi análisis de la primera etapa de Maillard quiero mencionar la existencia de dos artículos que Maillard escribió durante esta primera etapa y que proporcionan claves interpretativas interesantes para complementar nuestra descripción de la primera etapa. Se trata de ‘Apuntes para una poética. Para una poesía fenomenológica’, publicado en 1991, y ‘Una cuestión de estética india’, de 1990.

En el primero, como se puede deducir por el título, Maillard da una visión acerca de lo que en su opinión ha de ser la poesía y que tiene que ver con el papel de la poesía como creadora de realidad que vimos en *La creación por la metáfora*. Habla de poesía ‘fenomenológica’ porque quiere “recuperar en la singularidad la presencia auténtica de las cosas” (Apuntes para una poética: 2). Según explica, la poesía puede recuperar la inmediatez, “cuando la palabra surge a partir del contacto de la mirada con aquello que siempre permanece oculto y desconocido en todo lo que ‘hay’” (Apuntes para una poética: 2). En estas líneas se puede ver la estela del budismo zen, que como sabemos fue muy influyente en estos años y que tiene una visión similar de la poesía como lenguaje cercano al acontecer de las cosas. Sin embargo, se trata más bien de una declaración de intenciones pues, como hemos visto en los poemas de esta etapa, la escritura de Maillard aún no consigue transmitir de manera efectiva esta sensación al lector. Dicho de otra manera, no hay correspondencia real entre la práctica de escritura poética de estos años y los presupuestos de los que se habla en este artículo, una crítica que ya formulé respecto a los ensayos. Los poemas citados al final de la reflexión teórica no son realmente “expresión inmediata, sencilla, que capta el objeto justo entre su movimiento y su quietud” (Apuntes para una poética: 2): son los primeros tanteos expresivos de la autora, que tratan de crear el efecto de regreso a las cosas mismas que propone la explicación teórica sin conseguirlo del todo.

Ante la insuficiencia de este estilo de juventud Maillard, crítica consigo misma, abandonará las estrategias expresivas de los primeros poemarios e ideará otro mecanismo expresivo radicalmente diferente, que analizaré en el segundo capítulo. Hay que decir, no obstante, que la concepción expresada en estas líneas se mantendrá presente, pues Maillard seguirá buscando la manera de hallar un conocimiento que sea expresión del instante particular y que evite conceptualizar la realidad, cayendo en la trampa del lenguaje: “no se trata de universales: el pájaro no representa cualquier



pájaro; no se trata de conceptos: lo singular no apunta a lo universal” (Apuntes para una poética: 2). Es en este sentido que podemos caracterizar la evolución estilística de Maillard como una progresiva depuración, una búsqueda constante, cada vez más despojada y refinada, de la forma poética que mejor exprese sus planteamientos filosóficos y estéticos.

En este breve artículo encontramos también la herencia de María Zambrano, en la insistencia en que la poesía es expresión de lo sagrado. Sin embargo, Maillard ha cambiado bastante respecto a la filósofa malagueña y ha acuñado una terminología propia (que ya pudimos entrever en el poema ‘Del olvido’, que cierra la sección ‘El río’ en *Poemas a mi muerte*). Esta evolución se puede ver en frases como ésta, en las que el imaginario metafórico es totalmente nuevo (preludiando *Filosofía en los días críticos*):

“El fuego no solamente purifica, también destruye toda determinación, toda identidad. Purifica precisamente porque destruye. Y las cenizas son una invitación a la mirada nueva. Volver a nacer de las cenizas es volver a ser sin recuerdo, sin el reconocimiento que procura el concepto” (Apuntes para una poética: 3).

Comprobamos por tanto que a través del uso consciente de la metáfora Maillard se separa de la influencia de Zambrano y empieza a explorar su propio territorio poético. El campo semántico de los elementos –el fuego y las cenizas, en este caso– será uno de los dominios fuente claves en los que Maillard se apoyará para construir sus metáforas en obras posteriores.

Siguiendo con la relación de este artículo y la obra posterior, es importante mencionar que en él se orienta la reflexión hacia la problemática del acontecimiento y el instante. Maillard aborda explícitamente esta cuestión como una paradoja, cuando dice que “expresar el instante es hacer trampas con el mundo en su acontecer, pero a la vez crearlo en su determinación porque al expresarlo se hace repetible. Hablar es detener lo efímero, es hacer el tiempo en donde había nada” (Apuntes para una poética: 1). El acontecimiento es importante porque es un hueco en la temporalidad en el que está presente el universo entero: “No hay suceso que sea un conjunto de circunstancias aisladas del sujeto. El suceso, cualquier suceso, es el universo entero, sin dejar por eso de tener lugar individualmente” (Apuntes para una poética: 3). Compárense estas líneas con unos versos clave de *Matar a Platón*: “un poema puede sugerir el instante. / Y en ese instante está el universo entero, / en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama. / Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama” (Matar

a Platón: 33 – 38), y así se podrá apreciar convenientemente hasta qué punto Maillard tenía claro en 1991 la relación entre instante y apertura hacia la totalidad que poetiza más adelante.

La diferencia entre estas dos afirmaciones, entre estos dos momentos de la trayectoria vital de Maillard, no reside pues en el nivel de la reflexión teórica sino en el grado de adecuación de la propuesta de escritura a los objetivos señalados. En 1991, cuando se pregunta por cómo llevar a cabo esta escritura, si es posible que la poesía capte el instante, Maillard responde de manera afirmativa: “la palabra poética ha de poder expresar el pájaro, el viento, el agua, la piel, no en su concepto sino en la inmediatez inconmensurable del acto, cuando el pájaro penetra en la niebla, cuando la gota de lluvia brilla en el hocico de un perro” (Apuntes para una poética: 2). No podemos evitar sentir que estas líneas son una acumulación de lugares comunes, con gran influencia zen, y que, como ya señalé anteriormente, hay una llamativa falta de correspondencia con la práctica de escritura poética. En *Matar a Platón* sin embargo, la estrategia retórica es mucho más avanzada y valiente, fruto de un largo proceso de reflexión que sí consigue crear un artefacto lingüístico con el efecto estético deseado: expresar el acontecimiento en toda su dimensión creadora. Tendremos oportunidad de volver sobre este tema en la lectura correspondiente.

Para terminar, quisiera mencionar que este artículo, a pesar de haber sido escrito a comienzos de los años 90, fue integrado en *La razón estética*, concretamente dentro del apartado ‘Poética de la percepción’, en el epígrafe titulado ‘La percepción del instante. Para una poesía fenomenológica’ (donde puede consultarse fácilmente pues el artículo original es de difícil acceso). Al incorporar esta reflexión en un ensayo de total madurez, se hace presente tanto el grado de madurez de este brevísimo artículo como la coherencia interna del discurrir maillardiano y su capacidad para retomar constantemente las mismas preocupaciones desde ópticas distintas, incluso a través de diferentes géneros (ya que en *La razón estética* encontramos cuestiones similares a las abordadas en *Matar a Platón*). Al mismo tiempo, al incorporarse a un texto mayor estas reflexiones sobre ‘Poesía fenomenológica’ ven complementado su significado, confirmando una vez más la importancia de tener en cuenta todos los aspectos retóricos, así como la inextricable relación entre el contenido de un texto o fragmento (*inventio*) y su relación con el conjunto (*dispositio*).

El segundo artículo, ‘Una cuestión de estética india’, aborda por primera vez la vinculación entre ontología y estética<sup>64</sup>. Esta línea de reflexión será, junto al uso sistemático de la metáfora y el diario, el segundo pilar sobre el que Maillard construirá su edificio contemplativo a lo largo de los años 90. Por esta razón considero necesario detenerme a analizarlo con cierto detalle.

El título completo del artículo es ‘*Una cuestión de estética india. El grito del pájaro krauñca (de karuna a santarasa)*’, pero a pesar de lo rebuscado de la formulación no se trata de erudición sino una reflexión bastante directa en la que Maillard analiza conceptos fundamentales de la tradición estética india, desvelando así algunas claves de su propio desarrollo poético. Visto desde un punto de vista cronológico, este texto muestra claramente que los autores que Maillard estudió durante su estancia en India no fueron tan sólo el objeto una investigación académica –que da lugar a *El crimen perfecto*, ensayo donde se incluye este artículo– sino que tuvo una importancia capital en el desarrollo de su escritura creativa y de su devenir como persona. Como veremos en la segunda parte de mi tesis, ciertos postulados acerca de la distancia estética que vamos a analizar a continuación serán continuados en obras posteriores importantes como *La razón estética* o *Matar a Platón*.

El artículo comienza con una serie de definiciones acerca de lo que, en la tradición estética india, se denomina *rāsa* y *śantarāsa*, y que constituye el eje central de la teoría estética india tal y como se desarrolla en la tradición śivaísta de Cachemira entre los siglos VIII y XII de nuestra era. *Rāsa* representa la experiencia estética en lo que ésta tiene de disfrute sensible, de gozo y ‘sabor’, que es lo que significa literalmente la palabra: ‘Rasa es sabor y es experiencia (...) El término rasa fue utilizado, posteriormente, para significar ciertos estados sutiles y placenteros que derivan su carácter esencial de una transformación o sublimación de lo estados emocionales básicos, y a partir de los cuales puede hablarse de ‘experiencia estética’” (Maillard: “Una cuestión de estética india”, Arbolays: 1990, pág. 3).

A través de la contemplación de un acto estético, afirma la estética de Cachemira, se produce en el espectador un saboreo de lo contemplado que está libre de la implicación personal y la identificación con lo visto. De este modo, se razona, el espectador puede contemplar escenas trágicas, grotescas o desagradables y ser capaz de

---

<sup>64</sup> Aunque hay que señalar que también está presente de manera incidental en ‘Apuntes para una poética’, aunque se trata de una reflexión demasiado teórica: “‘A las cosas mismas’ dijo Hurssel, pero el valor esencial de las cosas es cuestión *aesthética*. Sólo estéticamente aparecen las cosas en su mismidad porque sólo estéticamente se muestran más allá de sí mismas” (Apuntes para una poética: 2).

sublimarlas en una experiencia estética que actúa como una liberación. En la obra de madurez de Maillard, este planteamiento se aplicará no sólo al espectador, sino también al propio yo de la escritura, que se va difuminando al aplicársele la distancia estética y el desapego. Esta es, sin lugar a dudas, la gran novedad que Maillard incorpora poco a poco durante la década de los 90 (en sus diarios y en sus ensayos), y que en última instancia le permitirá dar el ‘salto contemplativo’ hacia una escritura libre del influjo del yo individual. Comento este artículo porque me interesa señalar que este puente está ya previsto tan pronto como 1990, lo cual prueba que la actitud contemplativa estaba ya bastante avanzada en la etapa juvenil desde el punto de vista teórico. Faltaba la práctica, lo más difícil e importante.

Así pues, mi planteamiento consiste en afirmar que sobre la teoría estética del śivaísmo Maillard construye su propia propuesta, vinculando directamente lo estético y lo contemplativo, y este artículo constituye la primera formulación explícita de este vínculo, razón por la cual he considerado imprescindible comentarlo como conclusión de la primera etapa. Maillard establece la relación entre experiencia estética y vital postulando una ‘distancia’ (estética) que se traduce en una desimplicación emocional del espectador ante el espectáculo contemplado. De este desapego surge, según la estética india que comenta Maillard, un estado de paz interior: *śanta*<sup>65</sup> *rāsa*, en donde el espectador se libera de sus propias emociones, permitiendo que se manifieste en él un estado original de paz interior del que surgen todas las agitaciones. Como las ondas surgen en un lago que, cuando cesa el viento, vuelve a su estado de tranquilidad original (sigo aquí la metáfora śivaísta tradicional). Así define Maillard esta distancia:

“La “distancia estética” habida en todo acto contemplativo permite que se genere, en el sujeto espectador, un estado de vacuidad receptiva que conlleva la calma mental” (Maillard: “una cuestión de estética india”, Arbolays: 1990, pág. 9). Y, un poco antes: “una quietud, un estado de calma mental que *solamente tiene lugar en el estado contemplativo*. Esta quietud, desde donde puede surgir cualquiera de los rasas, no es otra, evidentemente, que santarasa” (Maillard: “una cuestión de estética india”, Arbolays: 1990, pág. 7. El énfasis es mío.)

---

<sup>65</sup> Adjetivo derivado del sustantivo sánscrito *śanti*, literalmente “*Śānti* – शान्ति – peace; contentment; (from the ver-root *śam* = ‘to be at peace’)” (Grimes, 2009: 336). Volveremos sobre él más adelante.

A esta paz interior es a lo que aspira Maillard con su práctica, y en la cita anterior se empieza a dibujar la conexión entre el vaciamiento interior de la contemplación y la escritura que sirve para dar cuenta del proceso. Pero hay más, pues Maillard es bastante concreta en relación a cómo se ha de producir este estado contemplativo que en la estética india es atribuido al espectador, pero que ella sospecha que se puede aplicar a su propia existencia. Concretamente, señala la importancia de la atención en el proceso de desidentificación, retomando la idea de la atención sin objeto que vimos en *El monte Lu en lluvia y niebla*: un estado en el que la atención no está centrada en ningún objeto de la conciencia observadora, sino que se encuentra suspendida, abierta, libre:

“No la atención que se dispara hacia el objeto a modo de tentáculo mental, sino atención que es disposición, actitud que hace del sujeto puro receptáculo, lugar desbrozado. Más que de concentración podría hablarse de a-centración, pues de lo que se trata no es de que la atención permanezca centrada esforzadamente en un punto elegido por la voluntad, sino que libre de las trabas de una razón indicativa, permanezca abierta; dispuesta, no pre-dispuesta. La voluntad, mientras está presente, es decir, activa, mantiene la dualidad en el sujeto impidiéndole la pérdida de la conciencia de la propia entidad” (Maillard: “Una cuestión de estética india”, Arbolays: 1990, pág. 10).

La indagación sobre el proceso de atención contemplativa lleva a Maillard a hablar del estado que surge cuando la atención se libera de los objetos, describiéndolo como un estado de libre de las injerencias de un centro organizativo. Este eje al que se refiere Maillard es el elemento personal que organiza los datos en función de recuerdos y experiencias vividas, creando proyecciones y hábitos mentales: el yo psicológico, individual. Maillard acaba su texto definiendo la contemplación como un estado de ausencia de yo personal, de forma análoga a lo planteado en mis conclusiones de *El monte Lu en lluvia y niebla*: A través de la distancia estética/contemplativa, el sujeto deja de identificarse con sus propias emociones y pensamientos, entrando en una experiencia de “vaciamiento personal” (pág. 15), “libre de connotaciones personales” (pág. 11).

Sin embargo, el alcance de este artículo se proyecta también en otros registros expresivos, como el ensayo. Concretamente en *La razón estética*, en donde la noción de distancia estética que hemos comentado es llevada hasta sus últimas consecuencias, formulando la arriesgada propuesta personal de la que hemos hablado. Por otro lado,

hay vinculaciones con *Matar a Platón*, puesto que el grito del pájaro krauñca (subtítulo del texto) hace alusión a la contemplación estética de una muerte (la del pájaro krauñca por parte de Valkimi, autor del *Ramayana*<sup>66</sup>), argumento análogo al de *Matar a Platón*, en donde un hombre muere aplastado por un camión ante la mirada de los transeúntes-espectadores. El tema de la mirada compasiva hacia ese ser que muere, la posibilidad de una empatía real, es el asunto central de la escritura maillardiana en el poemario, en claro paralelismo con la situación narrada por Valkimi. En la visión maillardiana, adoptada de la estética india, la condición para que la empatía pueda tener lugar es un estado de vaciamiento interior por parte del espectador. Éste ha de estar libre de sus propios condicionamientos personales, abierto hacia el afuera, en un estado en el que pueda surgir la disolución de la dualidad. Si en la contemplación (estética, dice Maillard) aparecen elementos propios del individuo que contempla, ésta no tiene lugar, fracasa. Para corroborar esto, Maillard cita a A. Gnoli en *The Aesthetic experience according to Abhinavagupta*, pág. XXXIV: “La aparición, en el horizonte [de la contemplación], de la conciencia de los deseos, de necesidades prácticas, destruye ipso facto la unidad de la experiencia, sea ésta estética o mística. Algo se hace pedazos, algo se quiebra en nuestro interior y penetran en nosotros extraños elementos dispersivos – los denominados “obstáculos” *vigha*, nacidos de la influencia perturbadora del ego” (Maillard: “una cuestión de estética india”, Arbolays: 1990, pág. 14).

Esta cuestión del abandono del yo personal es el pilar fundamental sobre el que se apoyará la investigación poética y contemplativa de Maillard, como he afirmado en la introducción. El hecho de que aparezca al final de esta primera etapa, y de una manera tan coherente y organizada, revela que el proyecto contemplativo de Maillard ya estaba perfectamente organizado en estos primeros años, si bien carecía de una expresión vital adecuada. Como hemos visto en la lectura de las diferentes obras de esta etapa, la reflexión teórica antecede a la realización práctica y estilística, pues es bastante más fácil hablar de la disolución del sujeto en la escritura que hallar una estrategia vital que

---

<sup>66</sup> Maillard resume la historia del siguiente modo: “Cuenta Valmiki, en el 2º capítulo de la 1ª parte del *Ramayana* (Balakanda II) que, yendo por la orilla de un río, se encontró con una pareja de pájaros krauñca apareándose en la rama de un árbol. En ese instante uno de ellos, el macho, cayó traspasado por la flecha de un cazador y la hembra emitió un grito desolado y terrible. Aquel grito penetró en el corazón de Valmiki, quien experimentó (o así lo creyó) el mismo dolor, la misma desesperación que provocara el grito del ave” (Maillard: “Una cuestión de estética india”, Arbolays: 1990, pág. 2).

De esta actitud contemplativa surge, según el propio Valmiki, un estado de compasión, de empatía con el ser sufriente, que la tradición budista llama *karuṇā*. El espectador es capaz de acercarse al dolor ajeno a través de un distanciamiento que le permite no desesperar, como el ave. Se produce así la ruptura, aunque sea temporal, de la dualidad entre el sujeto observador y objeto observado, y hay una reconciliación compasiva del espectador consigo mismo.

transmita esa disolución en los poemas, haciéndola patente ante los ojos del lector. A esto llegará Maillard mucho más tarde, pero ello no es obstáculo para poder afirmar que en este artículo de 1990 ya tenía bastante claro cuál era su objetivo final. En definitiva, existe una gran unidad de intención en toda la obra de Maillard, y ‘Una cuestión de estética india’ es uno de los puntos clave para entender el desarrollo de su obra.

Doy por terminado el análisis de los textos pertenecientes a la etapa de juventud. Antes de proceder con las obras de la siguiente etapa, voy a analizar, como apunté en mi propuesta de lectura, las características del género que marca la ruptura entre una y otra etapa.

## 5.- EL TRÁNSITO HACIA LA SIGUIENTE ETAPA:

### El diario.

La cuestión de los géneros literarios ha sido desde siempre uno de los interrogantes esenciales que todos los filósofos y pensadores se han planteado acerca del fenómeno de la literatura. La Poética de Aristóteles inaugura una tendencia taxonómica basada en divisiones de género que ha perdurado de forma ininterrumpida hasta nuestros días, y la moderna Teoría de la Literatura siempre ha considerado los géneros como una de sus cuestiones esenciales. Claudio Guillén afirma en este sentido que la ‘genología’ es una de las cinco “cuestiones perdurables” de la ciencia de la literatura, uno de sus pilares fundamentales (Guillén, 2005: 8).

Nadie mejor que Tvetzan Todorov ha resumido, a mi juicio, la ambivalencia del género literario, perteneciente a la vez al ámbito de la especulación teórica y al de la historia literaria, y por eso hago mía su distinción entre tipos discursivos y géneros históricos: “la oposición esencial que Todorov-Ducrot establecen entre los conceptos de *type* (abstracto, conceptual y ahistórico) y el de *genre* (concreto y material, temporal y artificial –en tanto que producto del arte).” (del Prado, 1997: 33). Los ‘tipos discursivos’ tienen en cuenta el género literario considerado como elemento del discurso en su materialización textual diacrónica, mientras que los ‘géneros’ se estudian desde una perspectiva sincrónica. En opinión de Todorov, ambos enfoques (el punto de vista teórico y la investigación histórica de los textos literarios) han de combinarse para obtener una visión adecuada del fenómeno del género literario.

A este respecto, me parece vital la reflexión que Gerard Genette lleva a cabo en su *Introduction a l'architexte*, en la que postula la irreductibilidad de los géneros teóricos a sus manifestaciones históricas. Es decir, que no necesariamente hemos de encontrar ejemplos concretos de todas las características postuladas a nivel teórico acerca de tal o cual género, sin que por ello se anule la validez de las mismas. Esto es así por el carácter paradigmático del género literario, que se articula como prototipo mental, creado y transmitido culturalmente. Por su naturaleza especulativa, posee multitud de rasgos complementarios que no pueden darse simultáneamente en todos los casos concretos, pero que sí están presentes en la mente de los participantes en la comunicación literaria. García Berrio habla del género como 'lugar de encuentro' y Sinopoli va en esta misma línea: "El género garantiza, gracias a su carácter de paradigma, la comprensibilidad de un texto –también lo nuevo se comprende porque existe lo ya dado–, pero al mismo tiempo al tratarse de un paradigma determinado históricamente, asegura la imposibilidad de actualizar todos los aspectos del texto" (en Gnisci (ed.), 2002: pág. 179).

Mi intención en este punto de la investigación es mostrar las razones que llevaron a Maillard a escoger el diario como género privilegiado de su escritura a partir de 1990, explicando porqué las características particulares de este género lo convirtieron en el campo de experimentación idóneo a los propósitos expresivos de la autora. Considero que el desarrollo de la investigación contemplativa de Maillard no puede comprenderse sin tener en cuenta los condicionantes genéricos en los que se apoyó para crear esa escritura tan particular y efectiva por la que hoy se la reconoce como una de las autoras más importantes del panorama poético en español.

Dividiré mi análisis en cuatro secciones: la cuestión del diario desde una perspectiva general (¿por qué el diario?); la perspectiva sincrónica (¿qué es un diario?); la diacrónica (¿qué es un diario en España en 1990 – 2005?); y la personal (¿qué es un diario en Chantal Maillard?).

### 5.1.- ¿Por qué el diario?

Como hemos visto, Maillard hereda de Zambrano la convicción de que el proceso de construcción de la persona es el objeto principal por el que ha de



preocuparse todo amante de la sabiduría, pero considera que esta construcción no consiste en la creación de una entidad fija y completa sino en una progresiva toma de conciencia de la ilusoreidad del yo, que en última instancia ha de ser superado. Esta manera de entender la identidad le lleva a rechazar el modelo de la confesión propuesto por la filósofa malagueña, en donde hay un formato de relato con un punto final desde donde el sujeto ya construido/convertido sitúa su narración. Por esta razón, Maillard no emplea este género sino que busca otro más apropiado a sus convicciones: ella no busca reforzar al yo individual sino analizarlo, desnudarlo, contemplarlo, para de esa manera poder alcanzar una comprensión vital profunda de su falsedad. Trata de reflejar en sus escritos la heterogeneidad inherente a la propia identidad en construcción, sin principio y sobre todo sin final. Nos muestra el proceso, el movimiento de su interioridad, creándolo ante nuestros ojos a través de una escritura-vida: el diario.

En este sentido, Maillard es más actual que Zambrano, pues rechaza cualquier tipo de narrativa del yo y trata de mantenerse siempre en la inmanencia y en lo fragmentario, sin buscar la unidad trascendente del sujeto. Para ella, la identidad es un proceso en permanente construcción y lo único que se puede hacer es tomar conciencia de ello: irlo glosando en su desmoronarse cotidiano, en el diario. Esta toma de conciencia adopta la forma de un despojamiento de las imposturas y los hábitos mentales, y para conseguirlo es necesario un esfuerzo constante de atención volcada hacia uno mismo. La atención no selectiva del zen, que vimos a propósito del *El monte Lu en lluvia y niebla*, se convierte así en un elemento esencial dentro de los diarios maillardianos. Toda su obra diarística no es sino un esfuerzo continuado y persistente por hacer de la experiencia cotidiana una experiencia de plena conciencia, dotada de sentido, y que tenga al mismo tiempo sentido dentro el contexto cultural actual.

Hay que señalar, en este sentido, que la noción de plena conciencia procedente del budismo no presupone un tipo de escritura concreta, por lo que el gran mérito de Maillard es encontrar un modo de escribir moderno que responda a este propósito. Nos encontramos ante el proceso de interiorización paulatina de los presupuestos filosóficos y estéticos que hemos analizado en la sección anterior, que en el diario aparecen como mecanismos compositivos y procedimientos formales concretos. Y es que, como ya apuntamos, Maillard nunca reflexiona sobre un aspecto vital sin buscar la contrapartida en el ámbito de la escritura, hasta el punto de que se puede decir que *textualiza* las reflexiones abstractas corporizándolas, volviéndolas obra, corpus. Con el diario encarna reflexiones filosóficas abstractas en una escritura concreta, de modo que el lector tiene

ante sus ojos la materialización textual de lo que se propugna teóricamente. En mi opinión, en este aspecto reside el talento de Maillard como escritora, pues no son tanto las consideraciones teóricas o los planteamientos filosóficos los que sorprenden como la manera en la que consigue encontrar formas expresivas totalmente actuales que expresen perfectamente las intuiciones que conducen a la contemplación.

En este proceso de introspección diarístico juega un papel vital la metáfora, cuyo valor epistemológico y ontológico ya está fuera de toda duda. Con el diario literario comienza Maillard el proceso de despojamiento de su propia persona, a través de un lenguaje basado en esta capacidad gnoseológica del lenguaje metafórico para mostrar lo que permanece oculto de la realidad (en este caso, los vaivenes cotidianos del movimiento mental). Y es que, como subraya Helmslev, lenguaje y pensamiento son dos facetas de lo mismo: “Les faits du langage nous ont conduit aux faits de la pensée. La langue est la forme par laquelle nous concevons le monde” (Hjelmslev: 1971, 173).

En conclusión, Maillard no quiere construir una persona, un ‘yo’ más consciente que el anterior, pues considera que es una actitud errónea y un esfuerzo inútil. Se plantea más bien *atender al proceso* de formación del yo, ir tomando conciencia de su falsedad, pues está convencida que sólo de este modo puede producirse el verdadero cambio, la superación de las imposturas de la individualidad. No hay nada que ‘hacer’, nada que construir ni que destruir: sólo observar el proceso, el movimiento del yo. Al ser vistos los mecanismos mentales que lo conforman, éstos son comprendidos; y comprenderlos permite la superación de los mismos y la entrada en una dimensión distinta de la conciencia. Observar será, por tanto, la clave de la escritura de Maillard durante estos años, y la razón por la cual escogerá el diario como género principal de su trabajo es que en él puede mostrarse perfectamente el movimiento de la mente sin imponer ningún tipo de estructura compositiva. Dicho de otro modo, Maillard busca superar la concepción occidental de yo y ello implica centrarse no en el objeto final sino en el proceso de desarrollo (y no evolución) de ese yo. El mejor género para lograr este propósito es uno en el que se atienda exclusivamente a dicho proceso, sin crear ningún yo cerrado o final. Sólo dejando la identidad en devenir, en cambio constante, puede llevarse a cabo la observación de manera sincera y constante.

Es en este sentido que el diario literario se revela como el espacio más adecuado para el propósito de Maillard, por su extraordinaria libertad temática y formal. Creo que se puede demostrar que sin este espacio de libertad que surge directamente de las

premisas genéricas del diario, difícilmente Maillard habría llegado a alcanzar un estilo tan eficaz para describir la contemplación como el que desarrolla en su madurez. Para demostrar esto voy a dividir mi análisis en varias secciones. Primero, explicaré qué tiene de específico el diario frente a otros géneros similares y luego analizaré cómo se ha llegado a su configuración histórica actual. Con esta base, entraré a comentar el significado de las elecciones estilísticas efectuadas por Maillard dentro del género.

## 5.2- ¿Qué es un diario? Punto de vista sincrónico.

### § Los géneros didáctico-ensayísticos.

Para el enfoque sincrónico considero útil apoyarme en la taxonomía propuesta por García Berrio y Huerta Calvo, a mi conocer es la más completa y exhaustiva disponible en el ámbito hispánico. Mi objetivo es ver cuáles son las relaciones significativas que entabla el diario con otros elementos adyacentes dentro del sistema. En otras palabras, estudiar las relaciones de oposición que se establecen entre el diario y otros géneros afines para entender mejor la *manera de significar* que dicho género tiene en el corte sincrónico actual. García Berrio y Huerta Calvo proponen una clasificación dividida en cuatro bloques fundamentales. Los tres primeros no plantean excesiva problemática, pues son la lírica, la épica y la dramática (que los autores adaptan con los siguientes términos: géneros lírico-poéticos, géneros épico-narrativos, y géneros teatrales), mientras que el cuarto bloque está compuesto por una multitud de textos literarios diversos que escapan a esta taxonomía tripartita tradicional. La dificultad reside en establecer al menos un rasgo común que permita trazar, aunque sea de manera borrosa, los límites de este cuarto bloque ‘didáctico-ensayístico’. Los autores consiguen encontrar este rasgo distintivo que es, por un lado formal, y por otro temático: “Los géneros didáctico-ensayísticos, que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la *prosa* escrita *no ficcional*” (García Berrio y Huerta Calvo, 1995: 147. El énfasis es mío). Esta definición separa con precisión el cuarto cauce expresivo de la lírica y del teatro por la consideración formal, y de la narrativa por la temática. En consecuencia, es perfectamente operativa para distinguir aquellos géneros que son didácticos-ensayísticos de aquellos que no lo son. Entre ellos, se encuentra el diario.

La distinción no es tan neta como pudiera parecer a primera vista, y esto es algo que no escapa a la percepción de los teóricos que estoy comentando, que añaden con acierto que dentro de cada género literario se encuentran subgéneros orientados hacia otro de los polos de la enunciación. Existe la ‘novela lírica’ o el ‘poema narrativo’, siendo muy difícil trazar la línea que separa uno de otro en algunos casos concretos. De la misma manera, dentro de la prosa no ficcional hay géneros que se acercan más al tono poético mientras que otros guardan muchas similitudes con la novela o el teatro. Esta consideración es metodológicamente muy útil para entender a Maillard, pues permite clasificar los géneros didáctico-ensayísticos en función de que su expresión sea dramática (diálogo platónico, por ejemplo), ‘objetiva’ (como en el ensayo, la biografía o el tratado) o ‘subjetiva’. Es en esta última división que se encuentra el género que nos interesa, emparentado (es decir, formando un conjunto de oposiciones significativas) con otras formas de ‘escritura autobiográfica’, que defino como *escritura no ficcional en prosa centrada en el yo*. De esta definición, el aspecto más problemático es ‘centrada en el yo’, que aquí vamos a llamar, más técnicamente, ‘modalidad subjetiva’, y que explicaré a continuación.

#### § *La escritura autobiográfica.*

Lo propio de este tipo de textos es un cauce de expresión que oscila entre lo lírico y lo narrativo, un nudo temático-formal basado en la pareja no ficcional-prosa, y una modalidad<sup>67</sup> que podemos calificar de ‘subjetiva’ en tanto en cuanto está centrada en el yo. Este rasgo, –escritura desde el yo, acerca del yo y hacia el yo–, es esencial para poder entender lo que distingue este tipo de textos (diarios, pero también confesión y autobiografía), de otros textos en prosa no ficcional. Chantal Maillard es perfectamente consciente de este hecho, y así lo marca en su epílogo a *Filosofía en los días críticos*, donde define su escritura de diarios de la manera siguiente: “Definiré estos escritos como un ejercicio de egocentrismo. ¿Qué diario no lo es? La cuestión de si el yo es o no

---

<sup>67</sup> Como tercer elemento para orientarse dentro del complejo mundo de los géneros literarios, Claudio Guillén nos habla de las ‘modalidades literarias’, tratando de traducir el término inglés *modes*, que remite justamente al carácter modal de esta categoría. Entran aquí por tanto aquellos elementos que modifican los géneros literarios del modo que un adjetivo modifica un sustantivo. Así, ‘satírico’ o ‘grotesco’ serían modalidades literarias, pero también lo serían adjetivos propiamente temáticos como ‘pastoril’, o ‘elegíaco’. (Cf. Guillén, 2005: 175 y ss)

un valor, en este punto, es irrelevante; lo cierto es que uno siempre habla y escribe desde sí” (Filosofía en los días críticos: 249).

La modalidad subjetiva constituye la problemática central del subgénero textual que nos ocupa, por lo que hemos de comenzar definiéndola a pesar de que, como señala Cabo Aseguinolaza, “una de las paradojas más desconcertantes de la teoría literaria tiene que ver con el estatuto de lo que todos, mal que bien, hemos venido a reconocer bajo la denominación de *lirica*. Y es que, siendo éste un concepto genérico fundamentado en una concepción de raíz enunciativa, la indagación teórica a propósito de esta determinación ha sido cuanto menos precaria” (Cabo Aseguinolaza, en Cabo Aseguinolaza y Gullón (eds.), 12). En el ámbito que nos ocupa –que no es tanto la enunciación lírica como la modalidad subjetiva de los géneros autobiográficos–ha habido grandes aportaciones, entre las que destacan fundamentalmente dos: Paul de Man y Philippe Lejeune. Procedo a comentar brevemente los aspectos más relevantes de cada de sus propuestas, para luego ofrecer una visión sintética personal que me servirá de base para iniciar el estudio comparativo del diario propiamente dicho.

En 1979 publica Paul de Man un texto seminal, ‘Autobiography as De-facement’, en donde lanza la idea de que la autobiografía no es tanto un género literario como un tropo, y que por tanto su estudio tiene más que ver con la retórica que con la teoría de los géneros literarios. De Man argumenta que la autobiografía está basada en la prosopopeya, entendida no tanto como un retrato sino como la ficción de la voz de ultratumba. Como explica A. Loureiro, “de Man muestra como la figura esencial de la autobiografía, la prosopopeya, intenta como figura cumplir con su cometido etimológico de dar rostro a los muertos o a los ausentes.” (Loureiro: 43. En Romera et alii (eds.), 1992). La voz de la autobiografía es para de Man una máscara, una *ficticio personae*, negando de esta manera todo carácter referencial a los textos autobiográficos. Su argumento es que a nivel textual nada hay que distinga una autobiografía de un texto de ficción, y por tanto es imposible establecer la referencialidad externa que se le supone a la escritura autobiográfica apoyándonos tan sólo en el texto. A similares conclusiones llega Searle desde la teoría de los actos de lenguaje, como explica Jean-Marie Schaeffer: “Il [Searle] disait simplement que rien n'interdit qu'on produise une fiction qui soit exactement comme serait le récit véridique correspondant” (Schaeffer: 1999).

Esto ha llevado a algunos críticos a considerar que con De Man se llega a un *impasse* teórico en el que no hay criterio alguno para analizar los textos de carácter

autobiográfico de manera específica. Sin embargo, el ya mencionado Loureiro no considera que sea así, y en una línea similar se pronuncia José María Pozuelo Yvancos, señalando acertadamente que las consideraciones de ‘La autobiografía como (des)figuración’ han sido excesivamente extrapoladas, incluso en detrimento de otros textos del propio De Man en donde se plantean matizaciones interesantes. Así, en *Allegories of Reading*, De Man bascula de un análisis meramente textual (tropológico) de la autobiografía hacia un análisis mixto que incluye el componente pragmático de los enunciados. La escritura autobiográfica se define allí no sólo como una des-figuración de carácter retórico sino como un *acto de lenguaje* específico. Es decir, con una fuerza ilocutoria particular: se cuenta la propia vida a través de un acto de lenguaje con una fuerza ilocutoria distinta de la fuerza ilocutoria mimética propia de la ficción. Esta especificidad afecta irremediabilmente al material de la narración autobiográfica, como lo anota acertadamente Pozuelo Yvancos:

“La doble vertiente cognoscitiva y performativa de la que habla De Man para Rousseau es inherente a todo acto autobiográfico y su singularidad en que éste produce una simultaneidad de ambas vertientes. El acto confesional (performativo) y el acto asertivo-cognoscitivo (narración de hechos) son el mismo, tienen idéntica fuente y se dan en simultaneidad. Ello implica que la valoración que hagamos del segundo se ejecute siempre en el marco del primero (...). La singularidad del acto narrativo autobiográfico radica en que el autor-narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad.” (Pozuelo Yvancos: 179. En Fernández Prieto y Hermsilla Álvarez (eds.), 2004).

Por tanto, aunque se haya resaltado más la idea de De Man de que las fronteras entre autobiografía y ficción son ‘indecidibles’, lo cierto es que su aportación más interesante es haber llevado la discusión desde el ámbito exclusivamente textual, donde en efecto es imposible dilucidar si un texto es ficcional o autobiográfico, a un marco más amplio en el que se incluyen consideraciones pragmáticas.

Por su parte, Philippe Lejeune va un paso más adelante y trata de elaborar una definición pragmática del subgénero autobiográfico. Parte de una constatación sencilla y directa: al enfrentarnos a un texto perteneciente al subgénero autobiografía, los presupuestos que aplicamos en su lectura son diferentes a los que aplicamos a otros géneros en prosa, como la novela. Por ello, a lo que la moderna teoría de la literatura

llama ‘pacto ficcional’, él opone su ‘pacto autobiográfico’, término que se ha consagrando en la literatura crítica actual para designar el componente pragmático específico de la escritura autobiográfica. La primera formulación, de 1975, es la siguiente: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.*” (Lejeune, 1975: 14). En ella se establece como base del pacto la identidad entre tres elementos de la comunicación literaria: el autor, el narrador y el personaje. En consecuencia, según Lejeune, el criterio de verdad se puede aplicar a sus afirmaciones: el enunciador de un relato autobiográfico se compromete a decir la verdad sobre sí mismo y sobre los hechos que narra.

La crítica más evidente a esta definición es que, como ya había subrayado Paul de Man, desde el nivel textual es imposible decir cuándo se trata de autobiografía y cuándo de ficción. Pero además de esto me gustaría señalar que el adjetivo ‘retrospectivo’ en la definición es improcedente, pues limita el pacto autobiográfico a las confesiones y a autobiografías propiamente dichas, excluyendo otros sub-géneros entre los que se encuentra precisamente el diario. Lejeune ha ido tomando buena nota de las críticas que se han hecho a su planteamiento inicial a lo largo de los últimos años, y lo ha reformulado varias veces hasta llegar a acuñar una definición amplia y flexible que insiste fundamentalmente sobre el carácter pragmático del pacto de lectura autobiográfico. La validez de esta nueva fórmula reside, en mi opinión, en tratar de definir el pacto autobiográfico de manera diferencial, oponiéndolo al pacto ficcional:

“L’engagement qu’une personne réelle prenait de parler sur soi dans un esprit de vérité –ce que j’ai appelé le « pacte autobiographique ». Entre cela, et le contrat de fiction, il existe certes une série de positions intermédiaires, mais elles ne se définissent que par rapport à ces deux pôles. C’est donc du côté de la pragmatique, du côté des actes de langage, que j’ai situé le trait dominant du genre. Une autobiographie, ce n’est pas un texte où quelqu’un dit la vérité sur soi, mais un texte où quelqu’un de réel dit qu’il la dit. Et cet engagement produit des effets particuliers sur la réception. On ne lit pas un texte de la même manière selon qu’on croit que c’est une autobiographie ou une fiction” (Lejeune, 2005).

De esta nueva definición se desprende que el pacto autobiográfico afecta a los tres polos de la comunicación: al sujeto de la enunciación (‘quelqu’un de réel’), a la enunciación misma (‘parler sur soi dans un esprit de vérité’), y al receptor (‘on ne lit pas

un texte de la même manière selon qu'on croit que c'est une autobiographie ou une fiction'). Veamos estos aspectos uno por uno.

(1) A pesar de que no es posible mantener la ecuación inicial de Lejeune (Yo = Narrador = Personaje), el pacto autobiográfico sigue afectando al polo autorial pues ante un texto autobiográfico se espera que el enunciador del discurso se corresponda con el autor del libro. O, para ser más exacto, con la figura del autor del libro que se construye en el texto, que no debe necesariamente corresponder con la persona real y concreta. Con estas precisiones se empieza a aclarar la vaguedad que rodeaba a la noción de *modalidad subjetiva* de la que hablaba más arriba: si en el pacto ficcional los significantes no designan directamente a ningún referente exterior al mundo ficcional del que surgen, en el caso del pacto autobiográfico el principal objeto de la enunciación –el yo– tiene un referente real en el mundo. Esta es la principal distinción semiótica entre los dos contratos de lectura.

(2) La cuestión de la referencialidad del discurso autobiográfico ha suscitado y suscita numerosos interrogantes. En mi opinión, esta es una polémica que no afecta en modo alguno a la configuración del pacto genérico, pues de la misma manera que introducir hechos o personajes reales no altera el carácter ficcional de una novela, la aparición de elementos extrínsecos a lo biográfico no anula necesariamente el pacto autobiográfico. En esta dirección se expresa Anna Caballé, cuando afirma que “para que un lector pueda considerar un relato como una autobiografía tiene que disponer de marcas discursivas que remitan a una autorreferencialidad explícita e inequívoca. Y es en ese marco que el escritor se compromete a no mentir, sin importar demasiado –a efectos del estatuto del género– que lo haga o no”. (Caballé: 24. En Ledesma Pedraz (ed.), 1999). Así pues, podemos decir que en el caso del pacto autobiográfico nos encontramos ante una paradoja: el enunciador afirma que sus actos lingüísticos poseen fuerza ilocutoria real, pero el receptor no tiene modo de comprobarlo. La fuerza ilocutoria es, por tanto, *presuntamente* real. En este sentido, la escritura autobiográfica es una variante muy particular dentro de los actos de habla literarios, pero no distinta en esencia de los demás. Las conclusiones de Darío Villanueva son a este respecto bastante reveladoras:

“desde una perspectiva científica iluminada por la teoría de los “Speech Acts” se ha confirmado que los enunciados literarios son actos ilocutorios de aserción sin verificación, que es una de las reglas de propiedad de tal tipo de actos (...). Richard



Ohmann y John Searle llegan a la conclusión de que carecen de fuerza ilocutiva real y sólo la poseen de índole mimética” (Villanueva: 24. En Romera et alii, 1993).

(3) La configuración del horizonte de expectativas es la consecuencia más relevante del pacto autobiográfico en relación con el polo de la recepción, y tiene que ver con lo apuntado en relación al polo enunciador. Si el Rousseau que firma las *Confessions* es precisamente el personaje llamado Rousseau que encontramos en esas páginas, el lector de ese libro tiene la expectativa de que aquello que el autor dice, de sí mismo y de los demás, sea cierto. Esto es lo que ocurre precisamente con la obra de Chantal Maillard.

La cuestión de la referencialidad de la escritura autobiográfica no puede ser abordada en estas páginas en toda su amplitud, pues nos llevaría demasiado lejos de nuestro objeto de estudio. Por ello, hemos de retener tan sólo aquello que es relevante para la comprensión de la escritura maillardiana. Fundamentalmente, el hecho de que los textos autobiográficos poseen marcas explícitas e inequívocas que establecen la existencia de un contrato de lectura específico con el lector. Estas marcas no han de ser necesariamente textuales, puesto que se trata de un rasgo pragmático, y por tanto pueden estar presentes en paratextos (encabezados, títulos, etc.) como en el caso de *Filosofía en los días críticos*, subtítulo *Diarios 1996 – 1998*, o el aún más evidente *Diarios Indios*.

Complementando este razonamiento, es importante resaltar que el pacto autobiográfico se establece con prioridad al comienzo del acto de lectura, configurando de antemano el horizonte de expectativas. A esta anterioridad propia del pacto autobiográfico la denomina Lejeune ‘acte de naissance du discours’. Sin embargo, como matiza Antoine Compagnon, dichas expectativas genéricas pueden ir modificando a lo largo de la lectura, y “tout ce que nous aurons finalement compris dépendra de la nouvelle idée générique. Une interprétation n'est pas totalement dépendante de l'idée générique de départ, mais de la dernière hypothèse générique non révisée, au terme de la lecture (...). Toute compréhension est donc liée au genre, au sens rhétorique et littéraire de cette notion: de quel acte de discours s'agit-il?” (Compagnon, 2001: 44). Este último apunte es importante para leer a Maillard, dado que en sus diarios tiende a manipular el contrato de lectura desde dentro del texto, obligando al lector a volver sobre sus pasos y realizar más de una lectura para comprender todos los matices del libro. Además, los suyos no son diarios al uso, pues Maillard los utiliza como campo de experimentación

formal y como descripción detallada de su propia conciencia y sus movimientos. Para ello no duda en alterar la forma habitual en la que se presentan los diarios, incluyendo en el texto notas a pie de página (*Husos*) o proponiendo varias posibilidades de lectura (*Filosofía en los días críticos*). Para concluir, resumo las aportaciones de Paul de Man y Philippe Lejeune poniéndolas en relación directa con la obra de Maillard.

En primer lugar, los géneros en prosa no ficcional de modalidad subjetiva (centrados en el yo) están regidos por el criterio pragmático que Lejeune llama pacto autobiográfico, y no por el pacto ficcional. Este contrato pragmático tiene dos consecuencias: por un lado, (1) unir referencialmente el yo del autor con el yo de la enunciación y con el yo personaje del discurso, y (2) crear una expectativa de referencialidad, que de Man llama ‘illusion of reference’.

(1) La estrecha relación entre el yo autorial y el referente del diario (la ‘modalidad subjetiva’) es lo que provoca que Maillard se acerque a este género, pues en él el tema principal es el propio sujeto enunciativo y las circunstancias que lo rodean. Si, como he venido postulando a lo largo de esta tesis, el objetivo de Maillard a lo largo de toda su obra es unificar vida y pensamiento, conocimiento y experiencia, escritura y práctica vital, es evidente que el diario, que implica no sólo al emisor sino a todo el conjunto de la enunciación en un contrato transformador de lectura, había de interesarle sobremanera.

(2) Por otro lado, la fuerza ilocutoria que se desprende de la expectativa de referencialidad contagia al material discursivo enunciado, y por tanto se espera que lo dicho sea cierto. Como toda expectativa digna de ese nombre, puede ser cumplida o no, en cuyo caso se frustrará el horizonte de expectativas inicial del lector, y éste lo reformulará las veces que sea necesario para mantener la lectura. En el caso de Maillard, la posibilidad de depurar su propia experiencia vital de manera completamente libre, sin imperativos referenciales, fue clave en su elección de este tipo de género.

Una vez aclarada la definición de la escritura autobiográfica, hemos de encontrar una definición operativa del diario literario, que nos permita distinguirlo de autobiografías, confesiones y el resto de géneros presentes en este grupo.

§ El diario frente a otros géneros autobiográficos

Lo que pretendo en esta sección es aislar un rasgo que permita distinguir de manera unívoca al diario literario del resto de las especies incluidas dentro del género autobiográfico. Para ello, es necesario encontrar un elemento definatorio que abarque tanto el aspecto formal como el temático pues, como subraya Claudio Guillén, los ‘géneros propiamente dichos’ son aquellos que resultan de una combinación de ambos aspectos, y no de uno sólo de ellos (Guillén, 2005: 185 y ss). Me interesa, pues, elucidar cuál es el rasgo constituyente o fundacional –no en el sentido histórico– del diario literario.

Algunos autores, especialmente en el ámbito francés, han resaltado el carácter intimista del diario, señalándolo como su rasgo definatorio. Seguramente lo han hecho motivados porque en francés el término que designa el diario literario –‘journal intime’– apunta de manera engañosa hacia un rasgo temático de carácter histórico (que además ha sido abandonado en gran medida por la escritura de diarios moderna). Este planteamiento es a todas luces incorrecto, pues una definición que no tenga en cuenta el aspecto formal no puede ser considerada como válida para delimitar un género literario. Ello no quiere decir que el carácter intimista no se de en la gran mayoría de los diarios literarios, sino que se trata más bien de una ‘modalidad’ de carácter adjetivo. Prueba de ello es que se puede encontrar en muchos otros géneros aparte del diario.

Otros autores, como Beatrice Didier, han situado el rasgo definatorio del diario en el particular tratamiento del tiempo que se da en esta escritura, frente al resto de las formas de escritura autobiográfica. Ella lo considera una consecuencia natural de ese cuentagotas de la propia vida que es el diario. Afirma que su especificidad es “la *fidélité au quotidien, au temps dans son déroulement morcellaire*” (Didier, 1991: 27). El carácter íntimo es, en su opinión, un rasgo secundario “on en revient toujours au critère décisif: la quotidienneté. La question de l’intimité reste assez secondaire” (Didier 1991: 32). En la misma línea se manifiesta Lejeune, cuando dice que “j’ai décidé que j’allais étudier le « journal personnel » et non le « journal intime », comme on dit habituellement en français. Beaucoup de journaux ne sont pas intimes, l’intimité est un trait secondaire, qu’il s’agisse de la destination ou du contenu. ” (Lejeune, 2005: 28). Para él, la cuestión del tiempo también es el rasgo esencial del diario.

Así pues, tanto Didier como Lejeune encuentran que el rasgo (temático) definatorio del diario, en contraste con la autobiografía y otros géneros análogos, es el

tratamiento fragmentario del tiempo. Y en este sentido estoy plenamente de acuerdo con ellos. Sin embargo, me parece que ninguno de los dos es capaz de llevar sus conclusiones hasta el final e identificar el rasgo formal que se deriva de dicha concepción. Si todo género es un nudo temático y formal, afirmar que en el diario se prima la cotidianeidad (Didier) o la inscripción fragmentaria del tiempo (Lejeune) es quedarse a medias, sin incluir el aspecto formal específico del diario. Éste no es otro que la ausencia de punto de vista conclusivo, que dé coherencia al material fragmentario de la vida.

En este sentido, el posicionamiento teórico de los ya mencionados García Berrio y Huerta Calvo permite complementar el planteamiento de la crítica francesa, pues para ellos el rasgo definitorio del diario es la ausencia del carácter retrospectivo propio de las confesiones, autobiografías y memorias. No hay en el diario un narrador que desde el final de su vida o desde su conversión espiritual nos cuente el proceso que lo ha llevado a ser lo que es, pues no existe un punto de vista conclusivo que centre la escritura. Y esta ausencia no es una mera convención, ya que siendo estrictos, no hay en el diario tal proceso de conversión, de recapitulación. Tampoco hay evolución, sólo devenir: tiempo acumulado, goteo. El autor de diarios carece de voluntad de cierre, y se entrega voluntariamente –a veces de forma alegre, otras muchas dolorosa– al paso del tiempo. En esta línea se manifiesta también Pozuelo Yvancos, quien afirma que “al *diario íntimo* le falta la dimensión temporal retrospectiva” (Pozuelo Yvancos, 2006: 27).

Por lo tanto, podemos afirmar que la *inconclusividad* es el rasgo formal que se corresponde con la visión fragmentaria del tiempo que Didier y Lejeune identifican adecuadamente como rasgo definitorio del diario. Este planteamiento de escritura abierto afecta a las tres operaciones constitutivas del discurso, proyectándose tanto en el plano de la organización estructural (*dispositio*), como en el propio proceso de escritura (*inventio* y *elocutio*). Podemos decir por tanto que hemos alcanzado una definición completa desde el punto de vista retórico. George Gusdorf resume perfectamente cómo la ausencia de retrospectividad en la composición y en la escritura del diario es su rasgo distintivo, el que da consistencia a la oposición intergenérica:

“The author of a private journal, noting his impressions and mental status from day to day, fixes the portrait of his daily reality without any concern for continuity. Autobiography, on the other hand, requires a man to take a distance with regard to

himself in order to reconstitute himself in the focus of his special unity and identity across time” (George Gusdorf; en Olney (ed.), 1980: 35).

Si analizamos las conclusiones pragmáticas de esta definición del diario, nos encontramos ante la existencia de un contrato de lectura particular dentro del pacto autobiográfico: el lector de diarios asume que aquello que está leyendo ha sido escrito de manera consecutiva, sin un punto de vista retrospectivo que organice la escritura y vaya dando sentido a los fragmentos. Esta convención genérica se mantiene aunque de hecho el autor revise, retoque o reorganice los fragmentos, de la misma manera que vimos que la ficción de referencialidad propia del pacto autobiográfico no se ve alterada por el hecho de que un autor la infrinja. Dicho de otro modo, el contrato de lectura tiene consecuencias muy claras en el plano de la recepción lectora, como explica Gusdorf:

“Journal et autobiographie mettent en œuvre des échelles d’écriture différentes, comme aussi des échelles de lecture, car une autobiographie se lit de bout en bout, comme un roman ou un livre d’histoire, tandis que l’amateur de journaux intimes peut prendre tel ou tel recueil et le laisser à sa guise, à n’importe quel endroit, *puisqu’il n’a ni commencement ni fin, ni parcours imposé par la nécessité d’un acheminement*”. (Gusdorf: 1991, 18; el énfasis es mío).

Llegamos así a una definición operativa del diario desde el punto de vista sincrónico, con la que concluyo esta parte de mi explicación: *Escritura en prosa no ficcional que aborda el tema del yo sin la presencia de un punto de vista retrospectivo, final y conclusivo, sino desde la discontinuidad inherente al proceso de escritura, mostrando así el proceso de formación-disgregación del yo.*

Es evidente que existe una relación entre esta tendencia a la inconclusividad y a la escritura fragmentaria característica del diario como género y la aspiración de Maillard de encarar su propia identidad como un proceso que no puede cerrarse, que está en devenir constante y que carece de un centro dominante al que llamar ‘yo’. Como ya he dicho en otras ocasiones, su mérito es ser capaz de inventar mecanismos de escritura que plasmen esta visión, y sin duda el diario, con las características sincrónicas que acabamos de enumerar (modalidad subjetiva e inconclusividad), constituye un cauce excepcionalmente adecuado para ello. Hay, por tanto, una adecuación entre los propósitos de Maillard y el género escogido en esta segunda etapa, tal y como habíamos

planteado en la hipótesis inicial de trabajo. Veamos ahora si esta adecuación se mantiene en el análisis diacrónico.

### 5.3- ¿Qué es un diario en España en 1990 – 2005?

#### Punto de vista diacrónico.

En esta sección buscamos responder a la siguiente pregunta: ¿Cuál es la configuración genérica del diario literario en el panorama español en el periodo en el que hace su aparición la obra de Maillard? Es decir, ¿cuáles son los condicionantes históricos que se encuentra nuestra autora a la hora de adentrarse en la escritura autobiográfica diarística, y en qué sentido se apoya en ellos para lograr sus fines al nivel estético y conceptual?

Podemos adelantar que el diario, tal y como lo encuentra Maillard a comienzos de la década de los 90, constituye un espacio de libertad expresiva privilegiada en el que apenas hay constricciones de carácter temático o formal. La escritura de diarios contemporánea admite casi cualquier tipo de temática y estructura compositiva, además de permitir multitud de registros expresivos, desde la prosa más poética al discurso llano y simple. Sin embargo, este estado de cosas no puede darse por sentado de forma acrítica, pues es fruto de una larga evolución en la que han intervenido factores sociológicos y estéticos que deben ser tenidos en cuenta en el análisis textual. Es preciso llevar a cabo un análisis del desarrollo histórico que ha culminado con la forma del diario actual, ese espacio de libertad creativa que aprovecha Maillard para expresarse. Sólo de este modo podremos comprender el particular estilo de nuestra autora y el alcance de su innovadora propuesta de escritura. Mi intención en este apartado es mostrar un breve pero significativo panorama del desarrollo diacrónico del diario, desde sus orígenes extraliterarios hasta nuestros días. No pretendo, ni mucho menos, ser exhaustivo, pues una clasificación de todas las posibilidades queda fuera del alcance de estas páginas<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Para una discusión detallada del tema, es conveniente consultar la página web de Philippe Lejeune, en la que está disponible la mayor parte de la bibliografía representativa a este respecto: [www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)

§ Consideraciones metodológicas.

Al abordar la cuestión de evolución histórica de los géneros literarios, muchos autores emplean las categorías de modelo y epígono para postular que en la configuración histórica de los géneros literarios interviene primero una obra fundacional cuyo planteamiento temático, esquema compositivo y formulación estética son imitados por una serie de seguidores o epígonos que son quienes, en realidad, dan forma al género. Este planteamiento acierta al señalar que cuando un conjunto de rasgos discursivos es percibido como modelo para unas determinadas necesidades expresivas, dicho modelo es utilizado de forma reiterada a través del tiempo hasta configurar una serie de textos que podemos agrupar de forma genérica. Sin embargo, hay muchos géneros históricos que no surgen de una obra fundacional, entre los que se encuentra el diario. Por ello, es necesario encontrar otras categorías analíticas que sirvan para explicar este fenómeno. Considero que la propuesta de Todorov, que distingue entre *tipos* y *géneros*, es la más adecuada para explicar el género que nos ocupa, pues en lugar de modelos literarios habla de *modelos del discurso*.

Un modelo de discurso es una categoría que no está limitada al universo literario, sino que plantea la posibilidad de que un género discursivo no literario se convierta en modelo para obras literarias. Esto sucede cuando un entramado *retórico* determinado es utilizado con fines literarios, de modo que las operaciones constitutivas de un determinado tipo de discurso (no literario) empiezan a utilizarse de manera sistemática en la literatura. La ventaja de hablar de modelos de discurso es que se elimina el componente excesivamente individual del paradigma modelo-epígono, a la vez que se reintegra el fenómeno de los géneros dentro su verdadero ámbito de origen: el del discurso. Así lo expresa Sinopoli comentando a Todorov, cuando dice que su visión “tiene el mérito –entre otros– de permitir que la literatura se reenganche a los otros géneros del discurso humano”. La misma autora concluye con una afirmación del mismo Todorov, que resume con claridad mi enfoque al respecto: “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros.” (en Gnisci, 2002: 176).

Hemos de tener esto en cuenta cuando hablemos de diario de Maillard, pues en ningún caso ella se inspira en diarios de otros autores, a los que tome como ‘modelos’ en el sentido de la teoría literaria tradicional. Más bien, se apoya en ciertas características retóricas propias del género, como la fragmentareidad compositiva (*dispositio*), la libertad temática (*inventio*) o la combinación de la prosa poética con la

reflexión ensayística (*elocutio*) para dar forma a su escritura. Veamos ahora cómo se configuró el género, y qué consecuencias tiene ese desarrollo histórico en la configuración de la obra de Maillard.

§ *El diario literario: de lo privado a lo público.*

Para analizar el devenir histórico del diario voy a tomar como punto de partida una afirmación de Pozuelo Yvancos en la que dice que la escritura autobiográfica es un hito de la modernidad ya que aborda directamente el proceso de construcción y disgregación de la identidad. Según este crítico, el desarrollo de estos géneros en Occidente a partir del siglo XVII se explica porque la escritura autobiográfica se configura históricamente como un espacio privilegiado de construcción del sujeto: “el género autobiográfico ha tenido singular importancia en Occidente en los últimos siglos en la medida en la que a su través ha podido plantearse el problema crucial de la constitución de la idea de sujeto y la construcción lingüística, textual, de tal identidad (...) es el yo quien resulta construido por el texto”. (Pozuelo Yvancos, 2006: 31). De estas afirmaciones se deduce la radical modernidad de la autobiografía, las memorias y los diarios literarios, hasta el punto de que se puede afirmar que su aparición en el panorama literario supone uno de los cambios más radicales que experimenta el sistema genérico durante el paso de la Ilustración al Romanticismo.

En cuanto al diario propiamente dicho, el tránsito a la modernidad tiene lugar cuando abandona el ámbito privado en el que había estado confinado y empieza a ser leído, (y escrito, y publicado), como un documento con valor estético, digno de ser considerado como literario. De este modo, un tipo discursivo de origen totalmente extraliterario pasa a formar parte del sistema genérico occidental. Para entender bien este proceso no conviene detenerse a enumerar obras individuales sino atender a la evolución discursiva de la serie completa. Para ello, me baso en el artículo de H. R. Picard *El diario como género entre lo íntimo y lo público*.

Picard parte de la constatación de que en un diario no literario no puede decirse que exista un acto comunicativo propiamente dicho, puesto que el emisor coincide con el receptor y, en sentido estricto, sólo hay emisión. Dicho diario es por tanto un acto privado que renuncia a la comunicación intersubjetiva, quedando fuera del ámbito de la literatura. El diario entendido como hecho literario sólo tendrá lugar cuando este



esquema semiótico se vea alterado y se den las condiciones propias de la comunicación literaria: emisión en ausencia del receptor, potencialidad infinita del número de receptores, perdurabilidad del mensaje. Dos etapas fundamentales se dan en este proceso: un primer momento en el que el diario no literario va desplazándose del ámbito estrictamente privado al ámbito público y un segundo momento en el que pasa a ser un documento escrito para ser publicado, en donde ya hay propiamente un acto comunicativo pues el autor tiene en mente un grupo de lectores en el momento de la redacción de su obra.

En la primera etapa, que va de finales del siglo XVIII a mediados del siglo XIX, es particularmente relevante la publicación de los diarios de Lord Byron en 1830, pues marca el momento en que los escritos privados de un escritor famoso son considerados dignos del interés de los lectores, y por ende, son publicados. En los años siguientes se publican multitud de diarios póstumos de otros autores, y poco a poco el horizonte de expectativas del diario pasa de ser un texto cuya importancia depende de la notoriedad del autor o del contenido de los acontecimientos narrados a ser un género susceptible de albergar literatura por sí mismo. Cuando esto sucede, podemos hablar ya de diario *literario*, una etapa en la que varios autores perciben el diario como un espacio de escritura válido y lo cultivan de manera activa: Amiel, Gide o Handke. Resume Picard este proceso subrayando al mismo tiempo la estrategia retórica propia del diario: “el monólogo es ahora un monólogo que los demás escuchan; es más, tiene lugar para que los demás escuchen. (...) El presunto carácter aleatorio del apunte del diario se convierte ahora en una estrategia retórica” (Picard, 1981: 118).

Parecería por esta breve descripción que el tránsito desde lo privado a lo público se produce sin que haya modificaciones significativas en la configuración interna del género. Su estilo, su composición y su temática (las operaciones constitutivas del discurso) se mantienen invariables respecto al diario no literario, si bien hay un aumento en el grado de precisión formal, en la calidad de las reflexiones, etc. El cambio, sin embargo, existe, y es muy importante señalarlo: lo que marca la especificidad del diario literario frente al no literario es que el carácter espontáneo e in-mediato propio de la escritura de diarios personales se convierte en un efecto de estilo, en una estrategia discursiva que los autores (literatos ya) adoptan con el fin de expresar mejor sus sentimientos, sus obsesiones, sus planteamientos filosóficos y estéticos. A este efecto de estilo propio del diario literario Picard lo llama muy acertadamente ‘mimetismo de la inmediatez’, y señala el hecho, indudable para cualquiera que lea los diarios de

Maillard, de que en el diario literario el apunte directo, sin retoques ni elaboración formal, no es un hecho de escritura sino una estrategia retórica, un mecanismo de escritura creado y controlado por la autora.

Evidentemente, nadie puede comprobar si el autor reescribe o reorganiza su diario antes de publicarlo, pero es fácil suponer que sea así. Y aunque no lo fuera, esto no tiene incidencia sobre el status del género, ya que el lector acepta en el contrato de lectura esta ficción de escritura directa, improvisada, haciendo como que cree que es son apuntes espontáneos *cuando en realidad sabe* que se trata de textos de muy elaborados, que imitan o mimetizan esta inmediatez. Este hecho, unido a la tendencia a que el tema principal de un diario sea el yo del autor y sus vicisitudes, crea un efecto de extrema proximidad en la lectura, haciendo sentir al lector que está de hecho frente a las impresiones directas del autor. Pura retórica, en el sentido positivo que le dan los modernos estudiosos de la literatura.

La consecuencia fundamental de esta apariencia de espontaneidad, de esta ‘mímesis de la inmediatez’, es que el diario literario se convierte en un espacio literario de enorme libertad donde no hay imperativos ni de coherencia temática o argumental ni de unidad estilística, y donde se borran las fronteras entre vida y literatura para que la creatividad se pueda expandir en cualquier dirección en cualquier momento. En mi opinión, es este carácter constitutivamente abierto lo que ha motivado el éxito tanto de la escritura como de la lectura de diarios desde el siglo XIX a nuestros días. Y en este sentido creo que se puede completar la reflexión de Pozuelo Yvancos de que el diario literario ha servido de cauce a determinadas necesidades expresivas propias de la modernidad señalando que su extraordinaria presencia en el panorama actual se debe a su capacidad de conservar ciertos procedimientos formales propios de una escritura que surgió históricamente para expresar aspectos profundos e íntimos de la psique humana que habían estado relegados a posiciones secundarias por la mentalidad dominante en Occidente.

En resumidas cuentas, en el paso del diario privado al diario literario, cambian las funciones, el contenido sentimental, pero no los elementos formales propios del género, y en esta pervivencia está la clave de su éxito<sup>69</sup>. Según mi hipótesis, Chantal

---

<sup>69</sup> Así parece pensar el propio Picard, que ve los diarios de Peter Handke como ejemplo de la última etapa de la evolución del género, y que concluye su estudio con consideraciones cercanas a las mías, que bien podrían decirse de los diarios de Maillard: “desvinculado de todo propósito editorial, y libre de toda ficcionalidad, el diario pasa a ser ahora un instrumento lingüístico que, superando la intimidad como

Maillard es muy consciente de esta tensión interna que considero constitutiva del diario literario y por ello lo escoge como formato expresivo. Podemos resumir este apartado diciendo que la configuración histórica del diario hace del mismo un espacio de libertad expresiva, puesto que gracias a la mimesis de la inmediatez no hay ningún imperativo formal ni ninguna estructura predeterminada para escribir un diario. En el plano temático, no obstante, sí que nos encontramos con una orientación clara, que es a reflejar la vida del autor, la descripción cotidiana de los acontecimientos. Sin embargo, de esto también se liberará el diario, como veremos en las siguientes líneas.

### § Auto-bio-grafía.

El diario se consolida plenamente dentro del ámbito de la literatura occidental a comienzos del siglo XX, y a partir de entonces irá evolucionando ya como género propiamente literario, alejándose cada vez más de su origen extraliterario. Según explica James Olney, pasa por tres fases que se caracterizan por una independencia creciente respecto a la figura del autor y su biografía, lo cual se puede entender –yo así lo hago– como una progresiva depuración de la ‘modalidad subjetiva’, en la que el género se va ampliando y dando cabida a más elementos, pero siempre a través de la anotación cotidiana. Así es como el diario se convierte en un terreno ideal para la experimentación literaria, pues ya no está anclado a reflejar la vida del autor o sus impresiones cotidianas, sino que le permite experimentar con el lenguaje. Esta evolución es algo particularmente relevante para comprender la escritura de Maillard, que utiliza sus diarios tanto para indagar en su propia conciencia como para depurar el lenguaje con el que se expresa. Detengámonos un poco en la explicación de este proceso histórico, tal y como lo explica Olney en *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography* (preciso que su esquema está concebido para la autobiografía, pero puede aplicarse perfectamente al diario literario).

Olney distingue tres momentos históricos en la escritura autobiográfica, que caracteriza con cada una de los tres lexemas que componen la palabra: la etapa de la *autos*, la del *bios* y la de la *graphé*, aunque no se desarrollan en este mismo orden. La primera etapa está centrada en la vida (*bios*) del autor, y tiene como objetivo la

---

confesión y dejándolo tras de sí como algo histórico, *da a conocer la actividad originaria de la conciencia que precede a toda fantasía literaria*” (Picard, 1981: 121. El énfasis es mío).

reproducción fiel de los acontecimientos que conforman su existencia. Está basada en un concepto tradicional de mimesis y, como subraya Olney, apenas sobrevive a la crisis de la modernidad, que substituye el paradigma reproductivo (mimético) por otro creativo, poiético. De este modo se llega a la segunda etapa, en donde la construcción de la propia identidad es el objeto principal de la escritura biográfica: la fase del *autos*. Finalmente, en la etapa de la *graphé*, el diario no pretende ya presentar verdades externas ni ser tampoco testimonio de la construcción de un sujeto, sino que se convierte en el lugar donde esas mismas nociones son cuestionadas y reelaboradas. Como resume perfectamente Ángel Loureiro: “la etapa de la *graphé* en la que la autobiografía se ve nada más que como texto sin poder referencial en absoluto (Sprinker) o se señala que los límites entre la autobiografía y la ficción son imposibles de deslindar” (Loureiro: 43. En Romera et alii (eds.), 1992: 34).

Es importante matizar que la aparición de un nuevo paradigma no supone la desaparición de los anteriores, sino que todos ellos coexisten en el sistema literario actual. Como subraya A. González Blanco: “el modelo de etapas expuesto no conlleva una superación de las anteriores en un sentido metafísico, sino que pueden, y de hecho ocurre, convivir en un mismo momento histórico” (González Blanco: 469. En Fernández Prieto y Hermosilla Álvarez, 2004). En lengua española coexisten estas tres tendencias dentro de la escritura autobiográfica, y el panorama en otras literaturas occidentales es relativamente similar.

La tercera etapa, la de la *graphé*, es la que nos interesa para mi investigación. En ella el autor deja de lado su vida y su propio personaje para centrarse en la escritura, que deviene el centro del universo diarístico. Esto casa perfectamente con las intenciones de Maillard de no construir ningún yo cerrado ni elaborar una *biografía* de sí misma, sino mostrar y entender los mecanismos que operan en la mente dando lugar a la impresión de un yo. Para ello, nada mejor que una escritura en la que se puedan ver las trazas de ese movimiento mental, inscritas *gráficamente* sobre la página. Una escritura así ha de tener un soporte genérico extraordinariamente libre, de modo que la página pueda adaptarse a los vericuetos del alma y la conciencia, y el diario literario en esta tercera variante es el vehículo ideal para su indagación contemplativa y literaria.

Hay que mencionar, antes de terminar, que el diario ha sido y es un espacio tradicionalmente privilegiado para la escritura femenina, que encuentra en la gran libertad formal y temática un lugar en el que desarrollarse plenamente sin la influencia

de modelos tradicionales ni autores-autoridades. Es indudable que la querencia de Maillard por el diario también obedece a este impulso, y sin duda es una línea de investigación que será abordada en el futuro por otros estudiosos. Sin embargo, sería imposible explicarla bien en estas páginas sin desviarme demasiado del objetivo contemplativo, por lo que me contento con señalar su existencia para futuras investigaciones<sup>70</sup>.

### § Conclusiones.

Podemos dar por concluida esta sección recapitulando los elementos teóricos más relevantes extraídos de nuestro análisis. En primer lugar, la escritura de diarios, por su configuración histórica, se caracteriza por ser un espacio de gran libertad formal en donde cada autor puede plasmar sus impulsos creativos sin obedecer a ningún esquema previo, en virtud del fenómeno que Picard llama ‘mimetismo de la inmediatez’, y que es esencialmente una estrategia retórica. En segundo lugar, el diario de finales del siglo XX se encuentra liberado de las constricciones temáticas que lo ligaban a la vida concreta del autor, hasta el punto de que en la etapa de la *graphé* la escritura de diarios funciona de manera totalmente autónoma respecto a las circunstancias vitales de quien escribe. En este ámbito se inserta la obra de Maillard, cuyos diarios están completamente desligados de toda referencia objetiva (*bios*) o subjetiva (*autos*), pues no encontramos en ellos casi ninguna referencia a la circunstancia de la autora en tanto sujeto social. Su escritura se eleva por encima de la situación concreta que la motiva, pero al mismo tiempo mantiene la traza de la enunciación concreta en cada línea, en cada fragmento. Para lograr este equilibrio, Maillard se sirve de las convenciones genéricas adquiridas por el diario a lo largo de su historia.

Podemos concluir diciendo que la escritura de diarios, tal y como la encuentra Maillard a comienzos de los 90, constituye un vehículo ideal para poder llevar a cabo la investigación en su propio yo, puesto que es una escritura de modalidad subjetiva que no impone ningún corsé ni al nivel formal ni al nivel temático. En definitiva, el diario es un espacio de libertad creativa totalmente afín a las preocupaciones de nuestra autora,

---

<sup>70</sup> Particularmente interesante es la obra de Anna Caballé, en especial *La vida escrita por mujeres*, así como la *Revista de estudios biográficos*, que anualmente coordinaba, y que es continuación del Boletín de la unidad de estudios biográficos de la universidad de Barcelona.

razón por la que volcará en él gran parte de su energía creativa. Veamos ahora cómo adapta el género a sus propias intenciones. O, lo que es lo mismo, qué características comunes tienen los diarios literarios de Chantal Maillard.

#### 5.4- ¿Cómo es un diario de Chantal Maillard?

En este punto de la investigación mi interés es explicar ciertas elecciones individuales de la autora que son comunes a todos los diarios, para averiguar cuáles son los aspectos genéricos específicos que la autora imprime al género, dado que éste ofrece muchas posibilidades expresivas a quien lo utiliza, y no todas son exploradas por nuestra autora. Me parece importante precisar que, al tratarse de consideraciones que afectan a la totalidad de los diarios escritos por Maillard y no a ciertas obras en particular, las reflexiones de esta sección funcionan como el marco general sobre el que se inscribirá el análisis posterior de los textos concretos.

Estos rasgos comunes se pueden agrupar en torno a dos ejes: uno formal y otro temático. Por un lado, los diarios maillardianos están compuestos en un tipo de prosa que podríamos calificar como ‘prosa poética’, siempre y cuando se explique correctamente lo que se entiende por ese término. Por otro, no pretenden dar cuenta de eventos externos sino llevar a cabo una investigación dentro de la conciencia de la autora. Maillard no se dedica a reflejar impresiones cotidianas externas como la mayoría de los diaristas, sino que el contenido de sus diarios consiste más bien en reflexiones, observaciones y preguntas acerca de sus propios pensamientos, de los vericuetos de su estado de ánimo. A este fenómeno lo he bautizado como ‘la cotidianeidad del pensamiento’. Evidente, éstas no son todos los rasgos comunes de los diarios de Maillard, pero considero que son los dos elementos más relevantes.

##### § *Aspecto formal: la prosa poética.*

A pesar de lo arriesgado del término, he decidido hablar de ‘prosa poética’ para calificar ciertos procedimientos rítmicos y estilísticos de la escritura de diarios de

Maillard<sup>71</sup>. El problema fundamental reside, en mi opinión, en el mal uso que se ha dado a este vocablo y en la confusión general que se suele dar en la crítica literaria, que en muchos casos no lo distingue de otras categorías próximas pero diferentes, como el poema en prosa. Es necesario, por tanto, hacer una aclaración metodológica que ponga fin a esta confusión y que elimine toda posibilidad de equívoco a la hora de caracterizar la forma en la que se expresan los diarios de Maillard.

La contigüidad entre ambos polos (prosa poética y poema en prosa) supuso desde el principio un problema para los estudiosos del poema en prosa, que sintieron la necesidad de delimitar su propio campo de estudio partiendo de la oposición entre ellos. Suzanne Bernard, pionera del estudio de este género en Francia, señala la proximidad entre ambos dominios: “prose poétique, poème en prose, deux domaines littéraires distincts, contigus poutant” (Bernard, 1959: 19).

Se suele señalar en muchos análisis críticos que el poema en prosa es breve, mientras que la prosa poética se caracteriza por una longitud mayor. En el ámbito español, por ejemplo, Utrera Torremocha identifica la prosa poética a la obra de Chateaubriand, utilizándolo como polo de comparación. Sin negar la validez de las conclusiones alcanzadas por esta autora en el análisis concreto de ciertas obras, creo que la longitud no es un criterio válido para distinguir con rigor poemas en prosa de prosa poética, si bien en muchos casos puede ser útil para un análisis aproximado. Considero más acertado señalar el carácter conclusivo de los poemas en prosa como su marca distintiva, algo que la propia Utrera también destaca. En esta línea parecen ir también las investigaciones de Bernard, quien señala oportunamente que un poema en prosa es ante todo un poema, y por lo tanto es un texto cerrado, autónomo, independiente. En la misma línea va Cynthia Peña, quien subraya que el poema en prosa está más cerca de la lírica que de la narrativa, de modo que vuelve a aparecer la noción de ‘modalidad subjetiva’ pero ahora aplicada al aspecto formal del género:

“un poema en prosa nace con la intención de crear lirismo, a pesar de que en gran parte de los poemas en prosa de la tradición occidental se presenta un matiz anecdótico o narrativo. En este sentido, la intención del poema en prosa es análoga a la del poema en verso: transmitir un estado emotivo” (Peña, 2003: 35).

---

<sup>71</sup> Algunos autores prefieren hablar de “prosa de filiación poemática” (Jiménez Arribas, 2005: 132), pero creo que no soluciona el problema, a pesar de ser un término más específico.

Por su parte, la prosa poética es pura materia verbal, mera forma: “Le poème en prose suppose, je l’ai déjà dit, une volonté consciente d’organisation en poème; il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique (laquelle n’est qu’une matière, une forme du premier degré si l’on préfère, à partir de laquelle on peut construire aussi bien des essais, des romans, des poèmes)”. (Bernard, 1959: 14). Así pues, al calificar la prosa poética como ‘forma’ hacemos referencia al hecho de que la prosa poética es susceptible de encontrarse en multitud de géneros, desde el ensayo hasta la poesía, pasando por la novela, y por tanto no es patrimonio exclusivo de un género concreto, sino variante estilística y compositiva transgenérica. En este sentido, la visión de Bernard es coincidente con la definición de ‘forma’ de Claudio Guillén<sup>72</sup> y con la distinción que hace Marta Agudo entre poema en prosa como género literario y prosa poética como forma de expresión: “algunos críticos y lectores se refieren a los poemas en prosa como *prosas poéticas*. El error supone ignorar que estamos ante un género literario, mientras que la prosa poética o el verso libre son solo *formas*, variedades de escritura”. (Agudo, 2005: 12).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, sería incorrecto denominar ‘poemas en prosa’ a los fragmentos de los diarios de Maillard, puesto que existe un componente macrotectual que los liga entre ellos y que hace que sea metodológicamente arriesgado y hasta incorrecta considerarlos de manera inconexa. El apelativo de prosa poética, por el contrario, es mucho más conveniente ya que se limita a una descripción estrictamente formal del fenómeno, sin intervención de elementos compositivos o temáticos. Creo que se puede resumir la cuestión de forma simple afirmando que diarios como *Filosofía en los días críticos* o *Diarios Indios* son precisamente eso, diarios, y no poemas. Dentro de la particular configuración del género, Maillard lleva a cabo una elección exclusivamente formal, la de utilizar la prosa poética como procedimiento expresivo.

Es conveniente, una vez aclarada la distinción con el poema en prosa, dilucidar a qué nos referimos exactamente al utilizar el adjetivo ‘poética’ para calificar este tipo de prosa. En este sentido, desde el Romanticismo se establece que el criterio esencial de la prosa poética es el *ritmo*, que es lo que le confiere su carácter poético. Esta idea del

---

<sup>72</sup> Dice este autor que “es costumbre, por último, llamar *formas*, en la acepción menos individual del término, los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división de capítulos, la disposición de la cronología el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas y las circulares” (Guillén, 2005: 159; la referencia a las ‘convenciones de versificación’ puede extenderse a la prosa poética).



ritmo como elemento principal de la poesía, en detrimento del metro y la rima clásica, se impone definitivamente con el simbolismo francés, como subraya José A. Millán Alba: “cabe señalar que, con los simbolistas, se excluye definitivamente del poema el metro, recayendo el contenido poético sobre el ritmo” (Millán Alba: 2007, 34). El particular tratamiento del ritmo de la prosa poética consiste en la adaptación de la secuencia rítmica al razonamiento, creando lo que I. Paraíso del Leal denomina muy acertadamente ‘ritmo del pensamiento’. Según esta autora, la presencia de efectos estilísticos basados en el ritmo y en la rima acerca la prosa poética a la poesía, pero sin alcanzar los grados de periodicidad de ésta: “en la verdadera prosa poética es frecuente que los ritmos cuantitativos, acentual y timbral aparezcan, *pero no lo hacen con periodicidad suficiente* para que el esquema rítmico se imponga sobre el lingüístico” (Paraíso: 1976, 119).

Por otro lado, considero que el uso del adjetivo ‘poética’ en ‘prosa poética’ es equivalente al término ‘lírico’ (frente a ‘narrativo’ y ‘dramático’, los otros dos grandes cauces expresivos) en el sentido de que la prosa poética se centra en el polo subjetivo de la enunciación: el yo. Esto coincide con lo que ya comenté respecto a la modalidad subjetiva de la escritura autobiográfica, centrada en el polo autorial. Se puede concluir en este sentido que la elección por parte de Maillard de una forma expresiva ‘poética’ para sus reflexiones apunta claramente a la unificación entre filosofía y poesía que Maillard quiere alcanzar ya en su etapa de juventud.

#### § Aspecto temático: la cotidianeidad del pensamiento.

Una vez vista la característica formal más importante, procedo ahora a analizar el enfoque temático que Maillard da a sus diarios. Desde un punto de vista diacrónico, en los diarios abandona la tendencia biográfica de su escritura anterior (las referencias a su estancia en India, por ejemplo) para tomar la senda de la investigación sobre los fenómenos mentales (pensamientos, emociones) y sobre el propio proceso de escritura que intenta dar cuenta los mismos. Se da así el primer paso en la configuración de una escritura contemplativa, como veremos detalladamente en la lectura.

En realidad, nos encontramos ante dos aspectos temáticos clave: por un lado, la interiorización de la escritura, que no se preocupa de registrar eventos de carácter externo; y por otro, la relación entre lenguaje y pensamiento. De la primera

característica se deriva un rasgo común a todos los diarios maillardianos, que es la casi total ausencia de referencias externas en ellos, exceptuando algunas menciones geográficas esporádicas. De la segunda se puede decir que en los diarios literarios se produce una evolución que lleva a una escritura cada vez más centrada sobre sí misma, más autorreferencial (si bien esta tendencia se invierte en *Bélgica*, libro más orientado al polo de lo autobiográfico). Esta tendencia es coincidente con el análisis histórico de la escritura diarística de la *graphé*, en la que el lenguaje es el objeto principal de estudio pues el género se independiza del autor y de su biografía. Sin embargo, Maillard es un caso especial de escritura de la *graphé*, pues su escritura no está meramente focalizada sobre el polo del mensaje sino que aparece centrada sobre el proceso mental a través del cual surgen los mecanismos lingüísticos que dan forma a la idea de yo y *al propio mensaje* (pues vida y escritura son un mismo gesto). Maillard llena sus páginas de reflexiones diversas que siguen las preocupaciones fundamentales de ese yo en cada momento: llegar a uno mismo en *Jaisalmer*, la posibilidad de la compasión en *Bangalore*, la realidad o la impostura en el amor y la geografía de la conciencia en *Filosofía en los días críticos*, la presencia del observador neutro en *Benarés*, el dolor del duelo en *Husos*, la memoria antigua en *Bélgica*.

En todos ellos hay una línea común: el cuestionamiento del yo individual y la búsqueda de un saber unificado que trascienda a esta entidad psicológica y al mismo tiempo se plasme en la escritura. Como veremos en detalle durante la lectura, la introspección es el método a través del cual surge este estado de conciencia, y por esta razón la escritura de Maillard no se apoya prácticamente en nada externo (*auto* o *biográfico*). En su lugar, crea una constelación de metáforas que le sirven para comprender los movimientos de su propia conciencia, y al lector para orientarse y reconocerse en la escritura. Este proceso mental y de escritura constituye una verdadera *geografía* de la conciencia maillardiana, que llevará consigo, según mi hipótesis, un aumento paulatino del proceder contemplativo como método para lograr la revisión efectiva del yo racional. Una descomposición no meramente teórica, pues recordemos que Maillard sólo se interesa por un pensamiento que afecte a la propia existencia, que la transforme. Veremos este fenómeno en detalle en la lectura de los textos.

§ Conclusiones.

Una vez aclarados todos los aspectos que considero relevantes en relación al género, estamos en condiciones de emprender la lectura crítica de cada uno de los diarios de la segunda etapa. Recuerdo, como conclusión, los aspectos más importantes de esta parte de mi análisis.

Maillard busca llevar a cabo la autoconstrucción de la persona a través de un proceso continuado de toma de conciencia de las propias imposturas. Se plantea con ello superar el concepto occidental-racional de individualidad, y el método es muy claro (pero no sencillo): *atender al proceso* de formación del yo. El diario, en este sentido, le proporciona un marco genérico ideal, por varias razones. Desde el punto de vista sincrónico, se trata de un género temáticamente afín a sus intenciones, puesto que está centrado en el yo a través de la modalidad subjetiva cuyas implicaciones pragmáticas ya analizamos, al tiempo que posee una estructura compositiva basada en la inconclusividad, y que evita cualquier atisbo de reificación del sujeto al mantenerlo en contacto directo con la cotidianidad y el paso del tiempo. Desde el punto de vista diacrónico, el diario le ofrece un campo de experimentación inigualable, al carecer de imperativos formales o temáticos de ningún tipo gracias a la ‘mimesis de la inmediatez’ descrita por Picard y al desarrollo histórico que culmina con la escritura de la *graphé* que propone Olney. A este marco general, Maillard le imprime sus propias características: en el nivel formal, el uso de la prosa poética; en el nivel temático, se centra en la deconstrucción del lenguaje cosificado y en un detallado estudio de su propia conciencia.

## 6.- CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO.

En este primer capítulo he tratado de plasmar las diferentes formas en las que se manifiesta la problemática de la unidad entre vida y pensamiento a lo largo de la etapa de juventud. Maillard trata de superar las limitaciones de la filosofía entendida como mero conocimiento especulativo y alcanzar un conocimiento transformador que se traduzca en progreso espiritual para la persona que lo ejerce. Desde el principio, orienta su investigación hacia el polo de la *actitud* contemplativa, pues como vimos en los

primeros ensayos (fundamentalmente *El monte Lu en lluvia y niebla*) se trata más de un modo de conocer que de un conocimiento objetivo concreto. La característica esencial del conocimiento propuesto por Maillard es que se trata de un modo abierto de mirar la realidad, basado en una atención que carece de pre-juicios y que está completamente presente e inmersa en el instante. Atención sin objeto o atención a-centrada, como vimos en ‘Una cuestión de estética india’, pero en cualquier caso movimiento interior de apertura que acerca a ese espacio silencioso dentro del ser humano al que Zambrano llamó el claro del bosque.

Vimos también que una preocupación constante en Maillard es la de aunar las dos formas esenciales de pensamiento presentes en el ser humano: la voluntad filosófica de unidad y la visión intuitiva y creativa del poeta. La actitud contemplativa es una reunión de ambas, en la línea de la razón poética de María Zambrano, cuya influencia a lo largo de este capítulo es muy relevante. Es a través de la lectura crítica de esta autora, de la búsqueda de soluciones a las limitaciones de su propuesta, que Maillard empieza a hallar su propio camino. De todos los aspectos estudiados en los dos ensayos, he destacado tres, por la relevancia que tienen en el desarrollo de la actitud contemplativa y en la posterior escritura de madurez. Se trata de (1) el análisis y la superación de la razón poética; (2) la importancia del argumento vital y de la toma de conciencia de la propia existencia por el individuo como búsqueda del conocimiento experiencial; y (3) la confesión como género literario. En cada uno de ellos Maillard propone una innovación capital que orienta su escritura hacia el polo contemplativo.

(1) Contra la vaguedad de la razón poética, Maillard propone el uso del pensamiento metafórico, que permite acceder directamente a la realidad, creándola. En este sentido, creo haber mostrado que *La creación por la metáfora* es la obra más relevante en esta primera etapa por su capacidad de ofrecer una visión novedosa a partir de la inclusión de ciertas influencias extranjeras. Partiendo de la premisa de que la razón poética es un proyecto de gran atractivo teórico pero vago y difuso en cuanto a la puesta en práctica concreta, Maillard se apoya en la escuela anglosajona de estudio de la metáfora para mostrar que ésta no es un mero tropo basado en analogías preexistentes entre dos elementos de la realidad sino que es el acto que crea la similitud. El estatus cognoscitivo de la metáfora experimenta un giro radical, convirtiéndose en un procedimiento estilístico con proyección epistemológica y ontológica.

(2) Escribir metáforas es crear relaciones entre ámbitos de la realidad, y ello permite el acceso privilegiado al fondo último de lo real, a la construcción consciente de la persona que busca Zambrano. Para Maillard las capacidades epistemológicas del lenguaje poético no afectan tan sólo a la comprensión del mundo externo sino también a la configuración del universo interior. Comprensión es auto-comprensión antes que nada, por lo que el carácter creador de la metáfora se convierte en auto-creación, completando así la laguna en el planteamiento de Zambrano acerca de cómo ha de llevarse a cabo el despertar del ser humano, la toma de conciencia del argumento vital

Así pues, la metáfora se revela como acto esencial, en tanto en cuanto conforma la esencia de cada uno y unifica los fragmentos dispersos de la persona. Para Zambrano, estos fragmentos conducían en última instancia a una visión comprensiva y total del ser, pero Maillard rechaza de plano esta posibilidad, abriendo la identidad a la impermanencia y a la toma de conciencia de las imposturas del yo. La debilidad de la noción de argumento vital y la idea de los ‘despertares’ zambranianos es abordada en *El monte Lu en lluvia y niebla*, aportando una visión complementaria a la propuesta de la metáfora a través de nociones procedentes del budismo zen, y más concretamente del ‘*satori*’, que es presentado como un equivalente del ‘despertar’ de Zambrano. Las características de uno se trasvasan al otro, con la ventaja de que el pensamiento zen está mucho más avanzado en cuanto a los aspectos concretos de la contemplación se refiere. Es así como Maillard completa la vaguedad metodológica de Zambrano, señalando que la atención sin objeto es el método que conduce al despertar. Esta idea es central en el desarrollo del proceso de observación interior posterior, pues señala claramente que la atención ha de desprenderse de los objetos de conciencia con los que está identificada, apuntando directamente al movimiento de des-identificación contemplativa que culmina en la observación de *Benarés* y los diarios posteriores.

Conviene recordar que en ningún caso afirma Maillard que entre Zambrano y el zen haya una relación de influencia, sino que se trata de afinidades y puntos comunes que ella considera que se pueden extrapolar, de modo que la ‘metodología’ zen sirva para aclarar ciertas zonas oscuras del pensamiento de Zambrano. Maillard establece este paralelismo porque no cree que las diferencias culturales sean un obstáculo para alcanzar este conocimiento sintético que produce una transformación esencial en el hombre, objetivo común a María Zambrano y al pensamiento oriental, no sólo al budismo zen. Este fondo común es contemplativo, puesto que la insistencia está puesta en rasgos que considero definitorios de la contemplación: la disolución del yo

individual, sobre el que Occidente ha edificado todo su edificio de palabras y conceptos; la atención sin objeto y sin finalidad, que no es sino la manifestación de la actitud abierta que identifico con el conocimiento experiencial; y ese conocimiento intuitivo superior que aprehende la falsedad de la identificación psicológica (el ‘discernimiento interior’ de la tradición de la India, cuyos equivalentes sánscritos tendremos oportunidad de ver en el capítulo tercero).

(3) Finalmente, la praxis de escritura de los años 90 revela que Maillard tampoco siguió los consejos de Zambrano en lo que a elección genérica se refiere. En este sentido, y a pesar de que nuestra autora no reflexiona críticamente sobre ello, la sustitución de la confesión por el diario es una de las innovaciones más importantes respecto a su predecesora, si bien la propia Zambrano escribió varias obras en un tipo de prosa poética que tiene que ver con la escritura de Maillard en sus diarios.

La segunda parte de este capítulo ha consistido en el análisis de las obras poéticas escritas por Maillard hasta 1995, partiendo de las obras más juveniles, de las que apenas tuvimos algunos poemas aislados, y culminando en los dos poemarios más importantes de este periodo. La primera de estas obras es *Hainuwele*, considerada por Maillard como su libro más importante de esta época. En él se conjugan la temática amorosa y la contemplativa (que se manifiesta en la armonía del personaje con el mundo natural), recurriendo a un procedimiento compositivo novedoso en el que un personaje poético femenino interpuesto canta su amor al Señor de los bosques, encarnación de todos los fenómenos y manifestación poética de lo sagrado. El aspecto formal más relevante de esta obra es la aparición del verso libre basado en pies acentuales concretos distribuidos sin patrón fijo. Como vimos, este trabajo con el ritmo será fundamental para la posterior escritura en prosa poética de los diarios, en donde Maillard combina secciones de ritmo entrecortado y brusco con otras en las que la frase fluye de forma armónica y musical, apoyándose en estructuras métricas insertadas dentro de la prosa. La presencia de la anáfora es otro mecanismo compositivo digno de mención, pues anticipa la estructura de poemas como *Escribir*.

En el plano temático *Hainuwele* también aporta elementos importantes, algunos de los cuales apuntan directamente a la contemplación. Así, la actitud de espera del personaje y su renuncia a la individualidad en favor de la unidad con su amado indiscutiblemente van en esta dirección, y suponen avance capital en relación con obras anteriores, como *Semillas para un cuerpo*, en donde el componente biográfico y

personal está completamente unido a la expresión del sentimiento amoroso. En la misma línea, la estrategia de apropiación de otras voces poemáticas que encontramos en *Hainuwele* supone un paso adelante en la evolución de la producción maillardiana, y prueba de ello es que lo encontramos también en *Poemas a mi muerte*. La efectividad de este procedimiento resulta paradójica, ya que a través de un personaje Maillard consigue que el sentimiento personal llegue mejor al lector y que la obra funcione mejor estéticamente. Sin duda, esto es prueba de su pericia como escritora, así como de su profunda comprensión del fenómeno de la individualidad y sus paradojas.

En el ciclo de *Poemas a mi muerte* Maillard se propone abordar el tema de la muerte desde dos perspectivas: la serenidad oriental, que concibe la muerte como parte del proceso de renovación del universo, y la angustia occidental, que la ve como un acontecimiento esencialmente trágico y desgraciado. A lo largo de la lectura pudimos ver las distintas estrategias formales y temáticas desde las que se aborda este objetivo, entre las que destacan por su influencia en el desarrollo posterior: (1) el uso de la prosa poética en *La otra orilla* y algunas secciones de ‘El río’; (2) la presencia de motivos orientales frutos de la experiencia de Maillard en Benarés (aunque ésta aún no está bien integrada en los poemas) y (3) ciertos motivos poéticos de gran proyección posterior, como el ‘hilo’, el ‘fuego’ o el ‘gesto’.

La actitud contemplativa (4), objetivo central de mi tesis, tiene una presencia irregular en estos poemas. Se manifiesta sobre todo en el tono de ciertos textos como ‘La crecida’, antecedente textual claro de ‘48 Ghats’ por su ubicación geográfica. También podemos rastrear indicios de contemplación en los poemas en los que Maillard se sirve de un enunciador ficticio, técnica que le sirve para manifestar en el plano textual la desimplicación emocional contemplativa. Concretamente, vimos cómo la descripción neutra y desapegada de los sentimientos del enunciador, cuando éste se enfrenta a la muerte o a la enfermedad, tenía un efecto estético muy interesante. Esta estrategia tendrá gran repercusión en obras posteriores cuando Maillard, en un giro genial, la aplique a su propia vida y a su propio sufrimiento.

También he mencionado la presencia de algunos artículos de bastante interés escritos en esta época. En ‘Apuntes para una poética’ Maillard hablaba de que su poesía buscaba ser ‘fenomenológica’ en el sentido de que quería volver ‘a las cosas mismas’, evitando la cosificación de la realidad en el concepto. Vimos que este planteamiento teórico no se corresponde con la ejecución práctica de su escritura en esta etapa, pero su análisis nos sirvió para mostrar que la preocupación por la relación entre escritura y

acontecimiento está ya presente en 1990, muchos años antes de la redacción de *Matar a Platón*, en donde Maillard sí que consigue dar con una estrategia textual adecuada para esta preocupación por no reducir la realidad a conceptos.

Por otro lado, en ‘Una cuestión de estética india’ vimos aparecer la relación entre reflexión estética y pensamiento contemplativo, en gran medida por influencia del sívaísmo de Cachemira, doctrina que Maillard estudió en detalle durante estos años. Apoyándose en las premisas de esta escuela, Maillard desarrolla una teoría de la distancia estética que guarda un estrecho parentesco con la actitud contemplativa y que será clave en la elaboración de la propuesta de *Matar a Platón*. En este artículo está esbozado, con bastante claridad y coherencia interna, todo el desarrollo posterior que veremos en *Rasa* y en *La razón estética*, lo cual es una prueba más de que Maillard, a finales de esta primera etapa, ya tenía muy claro qué es lo que debía hacer, si bien no sabía aún cómo plasmarlo en el texto.

Se puede concluir diciendo que en a lo largo de esta primera etapa de la obra de Maillard el elemento contemplativo va de menos a más, mientras que los procedimientos estilísticos empiezan a apuntar a ciertas estrategias que se convertirán en el sello de identidad de la escritura maillardiana. Tras estos años de reflexión, de estas experimentaciones y tentativas, Maillard da un salto definitivo con la elección del diario, vehículo expresivo que resuelve muchas de las contradicciones que hemos visto en esta etapa: la oposición entre filosofía y poesía, la vaguedad de la autoconstrucción de la persona, etc. Por esta razón, he terminado el capítulo explicando ciertas cuestiones teóricas que considero imprescindibles para la comprensión del resto de la obra. Yendo de lo general a lo particular, hemos visto cómo el diario se configura sincrónica y diacrónicamente hasta que surgen ciertos rasgos de género que son vitales para entender a Maillard. La importancia del pacto autobiográfico, la inconclusividad o ausencia de punto de vista retrospectivo, así como el carácter presuntamente mimético de la escritura diarística (mimesis de la inmediatez) y la libertad temática de la escritura de la *graphé* son rasgos sin los cuales difícilmente podemos comprender la profundidad del desarrollo de los diarios maillardianos. En esta misma línea, el uso de la prosa poética (aspecto formal) y la descripción de la cotidianeidad del pensamiento en lugar de actos externos (aspecto temático) son aspectos que merecen ser analizados aparte, pues engloban toda la producción diarística, y sus consecuencias se prolongan incluso fuera de la escritura de diarios.



## CAPÍTULO 2



## 7.- DELIMITACIÓN DEL PERÍODO DE ESTUDIO.

El objetivo central de este capítulo será describir la evolución de la escritura de Chantal Maillard desde principios de la década de 1990 hasta el momento en que se da el salto cualitativo hacia la escritura de madurez, en *Benarés*. El punto inicial de este desarrollo tiene lugar con la aparición de los primeros diarios (*Jaisalmer* y *Bangalore*), se configura definitivamente con la escritura de *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996 – 1998* y concluye con la redacción de *Benarés* en 1999, momento en el que vemos aparecer rasgos claramente distintivos de escritura contemplativa. Nos encontramos por tanto ante diez años en los que asistimos a un giro radical en la escritura de Maillard, así como a un aumento considerable del volumen y los registros en los que se expresa.

Mi propuesta de periodización trata de reflejar el lugar que los textos de esta etapa ocupan en el conjunto de la obra de Maillard, y responde a los siguientes interrogantes:

- 1) Porqué los diarios son el punto inicial de esta etapa.
- 2) En qué sentido *Benarés* supone un punto final a la investigación iniciada en estos años.
- 3) Qué lugar ocupan el resto de las obras de esta época: cuál es su significado y su relevancia.

Veamos cada uno de estos aspectos por separado.

1) Como he anunciado en el capítulo anterior, el diario literario es el principal elemento responsable de la evolución del estilo de Maillard, no sólo porque es el vehículo de expresión privilegiado a lo largo de toda esta etapa sino porque es el género donde la autora desarrollará los recursos de estilo y la investigación en su propia conciencia que darán lugar a la escritura de *Husos* e *Hilos*. Mi objetivo, en este segundo capítulo, es demostrar esta hipótesis a través del análisis de las obras concretas, una vez que ya hemos explicado en el capítulo anterior las características fundamentales del género: su estructura, su evolución histórica y el particular uso que de él hace Chantal Maillard.

*Filosofía en los días críticos* es, dentro de este planteamiento general, el primer diario verdaderamente relevante publicado por la autora, y por ello lo tomo como eje

central de mi análisis de los diarios. Sin embargo, dado que su escritura viene precedida por dos cuadernos de viaje en los que se desarrollan algunas de las temáticas que luego cobrarán cuerpo en este diario, dedicaré unas breves páginas al análisis de *Jaisalmer* y *Bangalore*.

2) 1999 supone un giro radical en la vida de Maillard, marcando un antes y un después tanto en su trayectoria vital como en su producción literaria. Es cuando empiezan a manifestarse los primeros síntomas del agresivo cáncer con el que estará luchando a vida o muerte durante los siguientes años, y es también el momento en el que se agudiza su capacidad de auto-observación hasta el punto de que la reflexión contemplativa es el principal rasgo estilístico y temático, la única presencia sobre la página. Como trataré de demostrar, el estilo que da forma a *Benarés* es fruto de la depuración de ciertos procedimientos desarrollados en diarios y poemas anteriores pero al mismo tiempo tiene lugar en él un salto cualitativo que no habíamos visto en obras anteriores, que permite hablar de escritura plenamente contemplativa.

En *Benarés* la contemplación desapegada de los estados mentales pasa de ser un planteamiento teórico a ser una realidad textual, manifiesta en la propia escritura como reflexión y como estrategia retórica. A través de la indagación en la figura del ‘observador’, Maillard plasma el devenir de su propia mente, primero volcada hacia lo externo (‘48 Ghats’), y luego re-plegada sobre sí misma (‘Diario de Benarés’). De esta manera, se completa el círculo que lleva de la reflexión acerca de los movimientos del deseo que sustentan al yo individual (*Filosofía en los días críticos*) hasta la indagación en la propia conciencia que observa los movimientos del yo. Como señala la propia autora, *Diarios Indios* “son los diarios de una conciencia observadora que acaba siendo objeto de su propia observación, la historia de una mirada que progresivamente se invierte para dar cuenta de sí misma” (Diarios indios: 12).

En este sentido, considero que *Benarés* marca el fin de un ciclo, pues en él ‘termina’ la investigación de los diarios anteriores: “*Diario de Benarés*, es el diario del observador, el relato del periplo de una conciencia que, empeñada en alisar los pliegues que conforman el *mí*, termina disolviéndose en su propia mirada” (Diarios indios: 14). Es, asimismo, la culminación de la reflexión teórica llevada a cabo en los ensayos de estos años, en la que se postulaba la posibilidad de una actitud estética frente al mundo. En definitiva, es el libro que concluye la investigación de la década de los noventa y el que sienta las bases para los diarios para lo que vendrá después.

3) Los demás textos de este período se pueden dividir claramente en dos bloques genéricos: ensayos y poemas.

Los ensayos de esta etapa son importantes porque en ellos se puede rastrear la influencia del pensamiento oriental en Maillard, fundamental para entender la evolución de su escritura. Concretamente, a través del estudio de la estética india Maillard incorpora nociones como el distanciamiento estético o la actitud del espectador, que al ser aplicadas fuera del ámbito artístico dan lugar a la figura del ‘observador’, pilar de la actitud contemplativa. Por esta razón, es necesario comentar algunas partes de *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993) y *Rasa. El placer estético en la tradición india* (1999), pues aunque no se traten textos de creación sino obras de carácter académico proporcionan algunas claves interesantes para nuestra lectura crítica, especialmente en cuanto al origen de algunos planteamientos que se desarrollan en obras propiamente creativas. Concretamente, la importancia otorgada en la estética śivaísta al distanciamiento estético en el surgimiento del particular estado en el que el espectador recibe la obra es un antecedente claro de la actitud contemplativa de Maillard. Abhinavagupta y sus seguidores hablan de una ‘despersonalización’ que guarda un íntimo parentesco con la superación de la historia personal y la individualidad egoica propia de la actitud contemplativa.

Otro ensayo académico publicado por Maillard en estos años es *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Se trata de un libro menos erudito que los anteriores, más bien de carácter divulgativo, en el que la autora presenta en apenas 75 páginas las que, en su opinión, son las características más relevantes de esas tres corrientes del pensamiento en China. Evidentemente, se trata de un libro bastante esquemático, pero precisamente por ello tiene un gran interés para mi investigación, pues en la selección de los elementos esenciales de cada corriente se puede ver claramente el punto de vista personal de Maillard. Así, veremos cómo identifica ciertos aspectos contemplativos como ejes centrales del taoísmo y del budismo chino. Por otro lado, este ensayo es interesante porque está escrito bastante temprano (publicado en 1995, redactado antes), lo cual permite demostrar que ya antes de escribir el diario clave de esta etapa (*Filosofía en los días críticos*) tenía articulada una reflexión perfectamente coherente sobre la actitud contemplativa. Como en la primera etapa, hay un cierto desajuste entre la reflexión teórica y la práctica de escritura, que tarda más en madurar y desarrollarse, en parte debido al alto grado de exigencia personal de la autora y a su continua revisión de los procedimientos estilísticos.

Dado que en este ensayo se esbozan de forma teórica algunas de las características de la contemplación y su relación con las principales corrientes de pensamiento oriental, he preferido dejar el análisis de esta obra para el siguiente capítulo, cuando abordemos sistemáticamente las características de la actitud contemplativa en Maillard y establezcamos una *teoría contemplativa*. Esta reorganización en la exposición obedece a criterios de claridad y coherencia argumentativa, y no supone en ningún caso una alteración del conjunto orgánico que es la obra de Maillard. Además, se puede entender perfectamente tanto el desarrollo de los diarios y los ensayos como la poesía de *Matar a Platón* sin tener en cuenta las reflexiones de *La sabiduría como estética*.

Además de los ensayos de carácter académico, en esta segunda etapa Maillard trata de articular en un texto en prosa las influencias de la etapa anterior (María Zambrano) y ciertas nociones extraídas de la tradición india y el pensamiento occidental. Surge así *La razón estética*, sin duda el ensayo más importante de los escritos por la autora hasta la fecha. Se trata de una recopilación de artículos y conferencias en torno a dos ejes argumentativos: la reflexión sobre la posmodernidad y las diferentes facetas y paradojas de la razón en este marco epistemológico (primera parte) y la exposición de la propuesta personal de la autora, la ‘razón estética’, en la segunda. En el ‘Prefacio. A modo de justificación’, afirma Maillard que “pertenece este ensayo al ámbito de la epistemología mucho antes que al de la teoría del arte” (*La razón estética*: 13), lo cual invita a pensar que en él se articula su manera de ver el mundo, su particular *episteme*. Como no podía ser de otra manera, apunta directamente a la contemplación, a la separación entre ‘observador’ y yo individual. ¿Cómo lograrla?:

“Aplicando el distanciamiento a lo que suponemos ser nuestro propio interior. Al abrirse la distancia, si el yo-observador se mantiene bien atento, agazapado *en el margen*, el discurso aparecerá como un zumbido de palabras. Oirá cómo los significados se tensan, invitando a la participación. Será preciso mantenerse alerta, resistiéndose a ello. Con el distanciamiento de las palabras empezará entonces a abrirse el espacio de silencio en el que podrá darse la escucha” (*La razón estética*: 246; el énfasis es mío<sup>73</sup>).

---

<sup>73</sup> He enfatizado ‘en el margen’ para señalar que estas palabras son un antecedente directo de la escritura de *Husos*, cuyo subtítulo es precisamente *Notas al margen*. De nuevo, entre la reflexión teórica y la puesta en práctica pasan algunos años, los que Maillard emplea en depurar su estilo y adaptarlo totalmente a la desnudez de la propuesta.

El objetivo principal de este ensayo es integrar las conclusiones extraídas de la reflexión sobre la tradición estética india y trasladarlas al marco epistemológico occidental actual. Maillard consigue de este modo aunar razón y estética en una propuesta coherente que, como vemos en la cita anterior, se queda a las puertas mismas de la contemplación. Junto a esta línea de reflexión encontramos en *La razón estética* un interés por la cuestión del acontecimiento, entendido desde el punto de vista filosófico como aquello que se opone a la idea platónica, inmutable, idéntica siempre a sí misma: “un acontecimiento, / al contrario que una idea, / nunca puede ser definido” (Matar a Platón: 29). Maillard reflexiona de manera muy personal sobre este aspecto filosófico, sentando las bases de la escritura del gran poemario de esta etapa: *Matar a Platón*.

Finalmente, hemos de considerar el lugar que ocupan los distintos libros de poemas publicados por Maillard en esta etapa. Sin lugar a dudas, *Matar a Platón* es una obra relevante, como lo muestra la obtención del Premio Nacional de Poesía en 2004. Sin embargo, presenta una serie de rasgos formales que lo alejan de la prosa poética de los diarios, y en el plano temático se vuelca en una cuestión en principio ajena a la línea principal de los diarios, que es la cotidianidad del pensamiento, la historia del yo y sus contenidos. Creo por tanto que este poemario debe considerarse como el resultado de una línea de trabajo paralela a la de los diarios, con los que no se toca más que de manera incidental, y no como la culminación de dicho proceso. Se trata de una veta de investigación diferente, cuya principal característica es el carácter antiplatónico del enfoque y el extremo despojamiento expresivo con el que se plasma sobre la página.

Conjuntamente con este poemario, Maillard publica *Escribir*, obra inspirada por un estado de ánimo totalmente distinto y con otros fundamentos retóricos. Está basado en la anáfora y la repetición en vez de en la distancia estética y la captación del instante, y busca rebelarse contra la situación vital en lugar de distanciarse de ella. En este sentido es evidente que la intención de la autora al publicarlos en un mismo volumen es la de crear un efecto contrastivo entre ambos, que será estudiado convenientemente en mi análisis. *Escribir* es un ‘grito’, un grito de dolor ante la enfermedad, un intento por expresar el dolor que la carcome. Es también una escritura cuyo principal objetivo es rebelarse, no ofrecer la vida flexionada, re-plegada, como en los diarios. Finalmente, hemos de tener en cuenta también dos poemarios menores publicados en estos años: *Lógica borrosa* y *Conjuros*. Ambos son la reelaboración de motivos procedentes de *Filosofía en los días críticos*, obra de la que dependen estructuralmente. Su importancia en el desarrollo posterior es menor, si bien en ellos podemos encontrar procedimientos

retóricos propios del estilo de madurez, especialmente en lo que al ámbito de la elaboración macroestructural (*dispositio*) se refiere.

## 8.- ANÁLISIS DE LOS DIARIOS.

La escritura de diarios es el espacio en el que Maillard se encuentra y se enfrenta consigo misma, y del que surge su escritura más personal y arriesgada. Es el espacio límite entre la vida y la literatura, el espacio en donde ambas se comunican<sup>74</sup>, y por ello es particularmente importante entender los procedimientos que surgen en estas obras, pues constituirán la base sobre la que se desarrollará la escritura de madurez, tanto en el plano diarístico como en el lírico. En sus primeros diarios, Maillard explora una gran cantidad de líneas expresivas y temáticas al mismo tiempo, algunas de las cuales son abandonadas mientras que otras perduran en obras posteriores. El análisis pormenorizado de cada una de ellas ocupará muchas páginas en este capítulo, pero se trata de un esfuerzo necesario ya que sin comprender en profundidad y detalle los procedimientos estilísticos y los avances temáticos de estos primeros diarios es imposible entender el salto hacia la escritura contemplativa que da Maillard a finales de la década de 1990.

Como avancé en la introducción, mi método de estudio consistirá en identificar las isotopías más relevantes de cada texto y trazar con ellas una cartografía de las metáforas más relevantes, así como del entramado connotativo que conforman. A partir de ahí, corresponde al crítico interpretar<sup>75</sup> ese entramado metafórico, lo que en mi caso

---

<sup>74</sup> Así ha sido definido el espacio autobiográfico por Martha Pérez en *El acontecimiento autobiográfico*: “El discurso autobiográfico no tiene por función disipar el olvido ni hallar en lo más profundo de las cosas dichas o allá donde se callan, en el momento de su nacimiento, no pretende ser recolección de lo originario o recuerdo de la verdad. En lugar de recorrer el campo de los enunciados para rehacer las puntualizaciones suspendidas, de ser la alegoría de la tautología, manifestación desarrollada del sujeto que piensa, conoce y produce. Es, por el contrario, un conjunto donde puede determinarse la dispersión de un sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un acto consciente e implacablemente perpetrado contra uno mismo. No un acto cualquiera sino un acto límite, el de la escritura en el momento mismo en el que ésta se transforma en literatura, hundiéndose en la mitología personal y secreta del autor. Ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal de quien la escribe, aventura imprudente, es un acto anterior al discurso mismo”. (Martha Pérez; en Orbe (ed.) 1992: 92)

<sup>75</sup> Análisis e interpretación son dos operaciones complementarias de toda crítica, que trato de combinar constantemente en esta investigación, proponiendo hipótesis de lectura personales a cada uno de los puntos importantes. Cesare Segre subraya la importancia de combinar ambos esfuerzos, en unas palabras que hago mías para enmarcar mi propuesta crítica: “[análisis e interpretación son] dos operaciones muy distintas. La primera consiste en la caracterización, basada en los datos del texto, de las áreas semánticas



consistirá en la puesta en relación del objeto de estudio de mi tesis (la actitud contemplativa) con el tema que más preocupa a Maillard en estos años: el ciclo del deseo y el yo individual; o, como dice la propia autora, “la pasión” (Bélgica: 27).

### 8.1.- Jaisalmer y Bangalore.

*Jaisalmer* y *Bangalore* fueron escritos en 1992 y 1995 respectivamente, en sendos viajes de la autora a la India<sup>76</sup>, y constituyen la primera parte de *Diarios Indios*<sup>77</sup>. Se trata de los primeros diarios publicados por la autora, aunque por propia confesión sabemos que hay otros cuadernos inéditos, con el sugerente título de *Diario de una razón dividida*. Ninguno de los dos puede considerarse un diario plenamente desarrollado a nivel temático en el sentido que hemos explicado en el capítulo anterior (independientes tanto del autor como de su biografía), pues son textos surgidos de un desplazamiento geográfico y por ello dependientes de un motivo externo: los lugares concretos, las ciudades de Jaisalmer y Bangalore. Sin embargo, en ambos textos se pueden rastrear elementos que apuntan al cuestionamiento del yo individual, por lo que tampoco se puede decir que sean libros de viajes en el sentido pleno, ya que el protagonismo de los fragmentos lo tienen siempre las reflexiones de la autora acerca de su propio yo y la manera de entenderse a sí misma. En este sentido, los lugares no son el objeto principal del texto sino que son utilizados como dominio fuente, como territorio del que extraer los campos semánticos que dan lugar a las metáforas principales del texto.

Evidentemente, el motivo del viaje en tanto desplazamiento exterior e investigación interior es una constante a lo largo de la historia de la literatura, por lo que no tiene nada de extraño que Maillard comience su andadura diarística con escritura ‘de viaje’. Como subraya T. Albaladejo: “el desplazamiento es imprescindible para ver,

---

determinantes (...) la segunda consiste en la formación de hipótesis interpretativas sobre las tensiones existentes dentro de estas áreas o entre unas y otras” (Segre, 1985: 356).

<sup>76</sup> En ambos viajes Maillard visitó más ciudades, pero sólo da cuenta en forma de diario impreso de estas dos. El segundo viaje, por ejemplo, es el mismo que se menciona en la propuesta de lectura que sigue a la traducción del *Retrato de los meidosems* de Michaux, y en donde Maillard afirma que compró el libro en Pondicherry (sureste de la India) y tradujo los primeros poemas ‘de vuelta a Benarés’. Esto da a entender que para ella Benarés siempre fue el eje de su experiencia india, la base desde donde la que exploraba otras regiones y a la que siempre volvía.

<sup>77</sup> La citación de estas dos obras se realizará por tanto en base al texto de *Diarios Indios*, dado que es el más accesible al público general. Las ediciones no venales de *Jaisalmer* y de *Benarés* son una rareza bibliográfica, inaccesibles incluso para el crítico académico.

entender y apreciar determinados aspectos de la realidad, del mundo y de la propia existencia de quien escribe” (Albaladejo Mayordomo. En Alfaro Amieiro, 2007: 12) a la vez que supone una evolución en la capacidad de la persona de ver y expresar el mundo: “la mirada [del desplazado] se transforma en voz, en lenguaje, se hace poiesis, creación, llega a ser literatura” (Albaladejo, *ibidem*: 14).

Así pues, estos dos breves diarios no muestran la plenitud de la potencialidad de la escritura de diarios pero constituyen las primeras tentativas de Maillard en el género y desde esa perspectiva han de ser analizados, pues contienen algunos elementos que permiten comprender el desarrollo posterior de su escritura.

### 8.1.1- Jaisalmer.

#### § El lugar.

La ciudad de Jaisalmer está situada en el extremo noroccidental de la India, en el estado de Rajasthan. Fundada en 1156, su desarrollo económico tuvo lugar en época medieval al tratarse de un enclave privilegiado para el comercio de caravanas que unían la India con Persia, Egipto y Occidente, pero disminuyó conforme este tipo de transporte fue decayendo. No obstante, siguió siendo un centro importante de intercambio de textiles, sales, ovejas y camellos. Por su condición de lugar fronterizo, su arquitectura está dominada por el fuerte y otras edificaciones construidas por sus gobernantes (rajputs) a lo largo de los siglos. Hoy día se trata de un importante punto de atracción turística, por sus imponentes construcciones y por la proximidad del desierto<sup>78</sup>.

Aunque toda esta información es relevante para entender *Jaisalmer*, el viaje de Maillard es principalmente un viaje interior, centrado en la descripción de su estado de ánimo y de sus pensamientos. Para elaborar el entramado textual, se apoya en motivos externos relacionados con el lugar que visita, como son el desierto o la llanura, pero ello no es impedimento para que pueda afirmar, con total coherencia, que “Jaisalmer puede ser cualquier lugar; cualquier lugar puede ser Jaisalmer” (Diarios indios: 21). Por lo

---

<sup>78</sup> Para encontrar más información acerca de la historia de Jaisalmer y del Rajasthan, considero recomendables la página web [www.indiasite.com](http://www.indiasite.com) y [www.jaisalmer.org.uk/history.html](http://www.jaisalmer.org.uk/history.html), así como el artículo de la Enciclopedia Británica sobre la ciudad, que propone numerosos enlaces.

tanto, más que el lugar geográfico, hemos de retener para comenzar la lectura crítica que Jaisalmer representa para Maillard un lugar idóneo para llevar a cabo su proceso de indagación interior gracias al extrañamiento que le proporciona el cambio de ubicación geográfica. En este punto de su búsqueda contemplativa, ella considera que el aspecto fundamental que debe cultivar es el vaciamiento interior, la confrontación y destrucción de los hábitos mentales adquiridos, a los que nos hemos acostumbrado y que nos proporcionan una (falsa) sensación de seguridad, y viaja a Jaisalmer para ello. En esta ciudad experimentó “con más intensidad la desorientación que supone franquear los límites de lo acostumbrado” (Diarios indios: 13). El diario es la plasmación textual de la búsqueda surgida de este estado.

### § Lectura crítica.

El primer fragmento de *Jaisalmer* se inicia abordando este tema del viaje como búsqueda interior, subrayando desde la primera frase la dificultad de la empresa y apuntando las razones: “Es difícil llegar a uno mismo. Tal vez porque también es difícil hallarse en situaciones desacostumbradas en las que sentirse absolutamente desamparado” (Diarios indios: 17). La imagen lleva implícita la noción de desplazamiento como método para encontrarse a sí mismo, que como apuntaba anteriormente nos lleva a concluir que en este punto de su búsqueda interior Maillard necesita de un movimiento exterior previo que la aleje de aquello a lo que está acostumbrada y la enfrente consigo misma.

En este fragmento se revela un planteamiento que recorre toda la producción de Maillard en esta etapa, y que consiste esencialmente en el rechazo de la asunción clásica de que el hombre tiende al pensamiento de manera natural. De hecho, se afirma justamente lo contrario: “nadie penetra en la profunda oscuridad de sí mismo si no es forzado por las circunstancias” (Diarios indios: 17), y por esta razón Maillard emprende su viaje. Esta es una de las múltiples facetas del antiplatonismo que caracteriza la producción de Maillard, empeñada en superar la obsesión por la idea y recuperar el acontecimiento y la impermanencia inconmensurable del presente como base epistemológica.

A nivel macroestructural, este primer fragmento hace las veces de prólogo o *exordium*, resumiendo las intenciones de Maillard en *Jaisalmer*: confrontar la tendencia

expansiva de la persona y enfrentarla a la oscuridad inicial, al abismo de la indiferenciación del que proceden los seres: “de lo que hablo es de un regreso a la oscuridad. De lo que hablo es de desnacer” (Diarios Indios: 18). Para ello, es necesario una ruptura, ya que “todo se nos ha hecho demasiado habitual” (Diarios indios: 17) y el peso de los hábitos es precisamente lo que configura al yo individual, manteniéndolo con vida.

En este estadio de su indagación contemplativa Maillard habla de la superación del yo individual como ‘desnacer’, como un “arrancarse a la luz” (Diarios indios: 18), para lo cual existen dos posibilidades: el camino del *eros*, que pasa por la concentración en una forma determinada de todo nuestro impulso, y el camino del *thanatos*, que consiste en el rechazo de las formas externas hasta alcanzar el vacío interior. “El camino del *thanatos* (...) es el camino que he seguido para llegar a Jaisalmer” (Diarios indios: 19).

De estas imágenes iniciales, así como del dominio fuente de la ciudad de Jaisalmer, surgen los campos semánticos fundamentales con los que Maillard da vida a este propósito. Veamos cómo.

### § Cartografía.

Tal y como propuse en mi metodología, Maillard vehicula la reflexión principal del texto a través de las metáforas, de forma que siguiendo el movimiento de unas a otras podemos extraer el significado fundamental de la obra. Hay que señalar, no obstante, que la cartografía que propongo es una reducción y una estilización del texto maillardiano, que abunda en temas anecdóticos relacionados con el lugar físico mucho más de lo que mi lectura da a entender. Dado que se trata de elementos laterales, los he dejado fuera de mi descripción, concentrándome exclusivamente en aquello que tiene que ver con el proceso de vaciamiento interior, tema fundamental del texto y de mi tesis.

En primer lugar, se puede observar aún la estela de Zambrano en la utilización de metáforas procedentes de su universo simbólico, como el caso del término ‘ínferos’ (los ‘ínferos del alma’ que analizamos en el capítulo 1) en la contraposición que Maillard establece entre la luz y la oscuridad: “El abismo son las profundidades infernales, los ínferos, los mundos inferiores, el abismo es el *jaos*, aquella boca siempre

abierta de la que los seres emergen tan sólo si la luz roza la materia primordial. Vibrando<sup>79</sup>” (Diarios indios: 18). Al mismo tiempo, podemos ver como el motivo poético evoluciona hacia una forma más personal, propiamente maillardiana, para referirse al estado de indiferenciación previo a la existencia y a la aparición del mundo con sus diferencias: el ‘jaos’.

Como Maillard viaja a Jaisalmer, una ciudad del desierto, es de este dominio fuente de donde surgen las dos metáforas fundamentales del libro: ‘la llanura’ y el ‘desierto’ propiamente dicho. Es necesario analizarlas una por una, pues en la contraposición de ambas es donde se cifra la eficacia estética del texto.

‘La llanura’ es la metáfora central que Maillard utiliza para hablar del mundo en tanto manifestación exterior a los sentidos, formas con las que la conciencia subjetiva entra en contacto. Es el universo manifestado, que produce la atracción y el estímulo, y en la que la mente vaga interminablemente, buscando un objeto que la sacie y que la complete. Maillard desarrolla ya en el primer fragmento su idea central –‘desnacer’– a través del campo semántico de la llanura, “la tentación del mundo: de lo acostumbrado, la llanura y sus colores” (Diarios indios: 17), y alcanza cotas expresivas muy altas: el impulso del *thanatos* es descrito como un “arrancarse a la luz, *huir de la llanura* y de las formas amables, es desnacer. Invertir el impulso de existencia, cerrar los ojos del cuerpo, desatender las múltiples llamadas que enamoran” (Diarios indios: 18; el énfasis es añadido).

La referencia a las ‘formas amables’ de esta última cita me sirve de punto de apoyo para comentar el carácter profundamente indio de este nudo de metáforas y de la concepción de la existencia que vehiculan. En la tradición de la India<sup>80</sup> se designa la

---

<sup>79</sup> La referencia a la vibración apunta a una influencia india en la cosmología que subyace en estas páginas. En la tradición hindú se considera que el mundo se forma por manifestación de una vibración sutil. La propia Maillard profundiza en esta idea en las páginas finales de *La razón estética*. Reproduzco extensamente para mostrar al mismo tiempo cómo la tendencia a conectar los universos conceptuales y terminológicos de las tradiciones griega e hindú es un aspecto de *Jaisalmer* que continúa en obras posteriores:

“Según la tradición hindú, el mundo de las diferencias es la manifestación de la energía cósmica o sonido primordial, en los múltiples grados y variaciones del sonido. Existe una expresión para significar la información de esta energía o, en otras palabras, la manera que tiene de aparecer formando entidades: *nama-rupa*, que en sánscrito literalmente significa nombre y forma o figura. Se ha querido ver una coincidencia entre esta expresión y el hilemorfismo aristotélico, haciendo corresponder *rupa* a la *hylē* (ὕλη): materia, y *nama* a *morphē* (μορφή): forma. Más cercanos estarían, sin embargo, estos términos, de los de la física estoica: *hyle* y *pneuma*, siendo así que la condición aérea del *pneuma* se aproxima más al concepto de *nama* que la abstracción de un principio informador alejado ya de la realidad concreta” (La razón estética: 243).

<sup>80</sup> Utilizo este término para referirme de forma general a aquellos planteamientos filosóficos, cosmogónicos, etc. que constituyen el trasfondo común de las diferentes corrientes desarrolladas en el subcontinente indio a lo largo del tiempo. La variedad de escuelas es tal que resulta imposible entrar en

realidad fenoménica a través de la pareja *nāmā* y *rupā*, literalmente ‘nombre’ y ‘forma’, que constituyen los dos polos sobre los que se articula el mundo manifestado. Consuelo Martín lo caracteriza de la siguiente manera:

“las formas y los nombres (*nama-rupa*) componen la realidad relativa manifestada. Las formas son lo empírico, la material que se percibe a través de los sentidos y los nombres son las relaciones que se establecen entre las formas; un conjunto de clasificaciones mentales, de distinciones y explicaciones a lo empírico componen el mundo mental de *nama*” (Martín, 2006: 79).

Así pues, la realidad exterior se muestra como una conjunción de material empíricamente perceptible al que se le añade un conjunto de relaciones mentales que sirven para comprenderlas y darles significado. Esta red de relaciones infinita es “una gran llanura en la que la luz juega” (Diarios indios: 18), y tiene la capacidad de fascinar la percepción, de enredar con su movimiento al perceptor, condenándolo a vagar en ellas: “a la luz le gusta jugar en la llanura” (Diarios indios: 23). Es el ciclo del deseo, al que Maillard se refiere en las siguientes líneas: “He comprendido la atracción de las formas: la intranquilidad de los deseos pasajeros, su carga obsesiva cuando no son satisfechos, la hartura del corazón cuando, en cambio, se satisfacen sin medida” (Diarios indios: 21).

Para escapar de esta cadena, Maillard busca la imagen opuesta, la metáfora del desierto, interiorizando el espacio exterior donde tiene lugar su escritura y convirtiéndolo en elemento textual. En el tránsito, elimina los aspectos autoriales y biográficos, de modo que el conocimiento del desierto concreto desde donde escribe –el desierto de Thar, junto a Jaisalmer– no tiene relevancia en la comprensión del texto o en el efecto estético que causa. La metáfora del desierto como encarnación del vaciamiento interior hace su aparición en el fragmento 6, en donde se reflexiona sobre el tiempo y la existencia en términos muy contemplativos<sup>81</sup>: “el desierto no tiene sombras, por lo cual

---

matices más allá de lo estrictamente necesario, por lo que ha quedado restringida a la reflexión teórica acerca de la contemplación del capítulo 3. La mayoría de las veces, no obstante, trato de incluir citas de las corrientes más relevantes y accesibles: el vedānta advaita, que podríamos considerar como la culminación del pensamiento especulativo indio de tradición brahmánica, el śivaísmo de Cachemira, que es el que más directamente ha influido en Maillard, y que comparte con la vedānta clásica la visión nodual (a-dvaita) de la realidad, y el budismo mahāyāna, cuyas intuiciones fundamentales –como la transitoriedad y la impermanencia de lo fenoménico– también tienen una gran influencia en Maillard.

<sup>81</sup> La búsqueda de un estado contemplativo hace su aparición en estas páginas, aunque aún como reflexión teórica incipiente y no como procedimiento textual. Es relevante señalar que Maillard ya tiene presente en estos años (1992) la existencia de un saber experiencial y no conceptual que una conocimiento y existencia: “Nadie puede estar iluminado y verse a sí mismo. El ser y el conocer no pueden ser

no puede medirse el tiempo ni la distancia de las estrellas a no ser que el propio cuerpo haga el oficio de gnomon. Uno es su propio tiempo. Alrededor el tiempo no existe” (Diarios indios: 23).

El desierto es interior (fragmento 2) y supone una suspensión de la existencia y del tiempo, para lo cual ha de renunciarse al movimiento en la llanura y *a sí mismo*. Esto es importante, y a ello se alude en la continuación del texto anterior a través del campo semántico de la sombra, imagen del yo individual: “cualquier movimiento lo ha de delatar. Basta con que quiera verse a sí mismo y comprobar la ausencia de su sombra: aparecerá la huella de su rostro a sus pies” (Diarios indios: 23). La metáfora se expande porque el desierto, además, presupone la ausencia de huellas; esto es, de pasado o historia personal: “donde no hay huellas tampoco hay nada que cumplir; el destino no existe allí donde no hay pasado” (Diarios indios: 25).

El tránsito de una metáfora a otra, de la isotopía de la llanura a la del desierto, es el eje central de *Jaisalmer*. Para completar este movimiento, afirma Maillard, es necesario caminar sin el lastre de los hábitos mentales que nos condicionan. Solo así es posible desnacer y llegar al fondo de uno mismo. Sin destino, sin individualidad: sin yo. “De la llanura multicolor del mundo a la llanura del desierto que es su vacío, y de ésta al vacío interior, he de dejarme guiar” (Diarios indios: 28). Vemos así surgir un esbozo de reflexión contemplativa, centrada en la cuestión del vaciamiento de la personalidad. En la conclusión de la lectura tendremos oportunidad de sistematizar estos aspectos.

Continuando la cartografía, encontramos una pareja de metáforas complementaria a la oposición entre ‘llanura’ y ‘desierto’. Se trata de esta ‘la ciudad interior’ y ‘el centro de uno mismo’, que Maillard plantea en el fragmento 5. Introducen un campo semántico complementario, también relacionado con Jaisalmer en tanto que ciudad medieval, en la que la presencia del fuerte y sus murallas es constante, pero en la que también tiene cabida la moderna ciudad india, con su jaleo de coches, vacas, polución y té con especias. La ciudad interior representa todo el universo de hábitos intelectuales y emocionales sobre los que edificamos nuestra personalidad, amurallada, alrededor del centro (vacío) que es nuestro verdadero ser. Las murallas protegen del exterior pero acaban ahogando la autenticidad del ser, convirtiendo a la persona en habitante de una ciudad-dormitorio hecha de miedos y conceptos heredados:

---

simultáneamente si existe una llanura o una línea en el horizonte. Ser y conocer simultáneamente sólo es posible en el vacío porque en el vacío no hay nadie” (Diarios indios: 23).

“las ciudades interiores se edifican alrededor del centro llegando a menudo a ocultarlo por completo. Nos asentamos en ellas, y nos dormimos. Las ciudades interiores son ciudades-dormitorio, ciudades-balneario, ciudades-fábrica, ciudades-estante u otras, ciudades que nos mecén, nos apremian, nos consuelan, ciudades que siempre, de mil maneras, nos confirman. Su material de construcción es el hábito; reconocer es la consigna” (Diarios indios: 22).

La metafísica del reconocimiento, de la identificación del yo con su historia y sus recuerdos, está puesta en cuestión en estas páginas. Maillard busca hacer temblar al yo, ese “habitante de la ciudad interior” (Diarios indios: 22), porque no quiere quedarse encerrada en las murallas de ese constructo basado en la perpetuación de hábitos mentales. ‘El centro de uno mismo’, por contra, es ese lugar interior donde se asienta la calma, un espacio de quietud que no surge como consecuencia del desplazamiento exterior (“las fuerzas que provienen del exterior no abren nuestras murallas interiores sino que tan sólo nos proporcionan la ilusión de la apertura”, dice en Diarios indios: 21), sino de la comprensión, del recto conocimiento: “Los lugares nos quitan y nos dan su fuerza, pero cuando un hombre logra vislumbrar su propio centro, ese hombre se convierte en lugar para sí mismo y para otros seres a quienes presta su fuerza o se la resta” (Diarios indios: 22).

#### § Conclusiones.

En *Jaisalmer* Maillard encuentra un espacio interior en donde puede llevar a cabo las primeras tentativas de vaciamiento del yo individual. Incorporando un universo metafórico inspirado en el lugar externo en el que escribe, pero desvinculándolo de la realidad anecdótica, Maillard empieza a recorrer la senda contemplativa cuestionando la validez de nuestra visión habitual del yo individual y proponiendo un retorno al origen indiferenciado, anterior a la dualidad. En este itinerario vital aparece mencionado de manera lateral un elemento que en mi opinión es de vital importancia, pues es donde Maillard desembocará tras esta década de observación y tanteos: la calma, ese estado interior en donde todas las emociones están quietas y en el que no aparece modificación mental alguna: *śānta*, en la tradición sánscrita.

---



Concretamente, podemos encontrarlo en el fragmento 7, en donde Maillard menciona el concepto de *śāntarasa*, “aquel lago profundo que los teóricos indios llaman *shantarasa*, el estado de paz del cual todos los *rasas* o sentimientos estéticos emergen y en el cual vuelven a sumergirse” (Diarios indios: 24). Se trata de una noción fundamental en la estética del śivaísmo de Cachemira, y tendremos oportunidad de profundizar en ella en el comentario de *Rasa*. En este punto conviene centrarse más bien en la manera que tiene la autora de vincular esta noción tan aparentemente lejana y académica con la realidad más directa y tangible de su experiencia vital concreta en India, a través de la referencia a las vacas. Como es sabido, la vaca es un animal omnipresente en todo el subcontinente, y Maillard utiliza su presencia extraña (para un occidental) en medio del ambiente urbano para hacer de ellas un motivo poético, un eje para su reflexión. Comienza con una descripción externa relativamente neutra, que recuerda en cierta medida a las descripciones en prosa poética de obras precedentes (*La otra orilla* o *El río*), pero en seguida evoluciona hacia una reflexión en la que la serenidad contemplativa es el elemento fundamental, el ‘centro’ en donde la abigarrada realidad india recupera su equilibrio. Cito el fragmento completo para que se pueda apreciar lo argumentado:

“Este desierto que nos rodea tiene su centro y en él, en Jaisalmer, viven vacas. Hay más vacas en Jaisalmer que las que puedan verse en cualquier otra ciudad de la India. Animales cuya extremada serenidad contrasta enormemente con la agitada atmósfera de estos sitios. Salir a la calle es toparse con la realidad; como darse con una puerta en las narices a cada paso. La India está llena de ser, todo-es, todo está lleno de ser. Y sin embargo, en la mirada de las vacas el mundo parece detenerse. Los ojos de las vacas engullen la realidad, son como aquel lago profundo que los teóricos indios llaman *shantarasa*, el estado de paz del que todos los *rasas* o sentimientos estéticos emergen y en el cual vuelven a sumergirse. Los ojos de las vacas son los pozos donde toda alteración es devuelta a la estabilidad. Es cierto que la sacralidad de la vaca en la India es una cuestión religiosa: por ellas, la realidad mantiene su equilibrio y los dioses conviven con los hombres sin estridencias a pesar del bullicio. La India sin las vacas sería un lugar insostenible, tan asombrosamente densa es esa realidad que en los ojos de las vacas se atempera” (Diarios indios: 24).

A través de esta imagen del lago en calma hace entrada en el diario la cuestión contemplativa, eje de mi investigación y con el que concluyo mi lectura crítica de

*Jaisalmer*. Si la indagación se articula en torno al intento de superación del impulso de existencia, representado por la atracción por el mundo que enreda la atención en los colores de ‘la llanura’, y que contrasta con ‘el desierto’ y ‘el centro de uno mismo’, (campos semánticos diferentes con los que se alude a la misma realidad, el mismo dominio meta), en última instancia *Jaisalmer* señala que lo que ha de superarse es el ansia mental, fruto de la voluntad de un yo individual que busca perpetuarse. Para ello, al final del texto Maillard propone una imagen plenamente contemplativa, que volveremos a encontrar en *Benarés*: la inversión de la mirada. “Es preciso dejar de indagar –pues es recuerdo y anhelo toda búsqueda– y hallar el modo, simplemente, de invertir la mirada” (Diarios indios: 29).

Esta metáfora actúa como eje central del dominio fuente de la visión, campo semántico privilegiado para explicar el objetivo final de la indagación maillardiana, que no es otro que el aquietamiento de la agitación mental, el equilibrio que surge de la comprensión serena de la impermanencia del yo. Maillard lo describe en *Jaisalmer* no como un estado en el que se encuentre ella (diferencia importante con *Benarés*), sino como aquello a lo que aspira. La imagen es de gran belleza: “el deseo que tengo de convertirme en mirada y descansar en ella” (Diarios indios: 27).

Se puede concluir por tanto que en este diario se manifiestan de forma incipiente ciertos ejes temáticos en torno a la contemplación que luego se desarrollarán en otras obras. Tomando como punto de partida un viaje, interior y exterior, se configura un breve territorio poético en el que Maillard trata de separarse de los hábitos mentales adquiridos, y del que surge un repertorio de imágenes propias, libres de la influencia de Zambrano<sup>82</sup>. En este espacio de experimentación, como he mostrado en la cartografía anterior, la búsqueda contemplativa adquiere una presencia creciente, y podemos identificar en ella algunos puntos concretos en donde se articulan metáforas esenciales para la evolución posterior. La comprensión profunda de la impermanencia de los fenómenos y del ciclo del deseo que siempre conduce al sufrimiento, ejes de la reflexión budista, puede verse claramente en la descripción del camino del *thanatos*: “He comprendido la atracción de las formas: la intranquilidad de los deseos pasajeros, su

---

<sup>82</sup> La cuestión de la contemplación ya había sido formulada, aunque brevemente, por María Zambrano, especialmente en su etapa final. En esta autora, como en Maillard, lo que se busca es una manera de mirar, una actitud ante lo visto, lo que aparece: “Contemplativo en sentido preciso es solamente el dado a prolongar esa mirada, el amante de la mirada que proporciona al hombre visión y alimento: aquel que fia en el alimento que su primera mirada, inicial, y ya por eso, iniciadora, le trae. Es otro, el azacanado hombre de hoy y de antes, el obligado y esclavo cuando se le ignora, ese fia solamente en la acción y a la que confía la suerte del día, de su alma, y a esa espectral acción entrega la llama del día y su hermosura. Y así se vuelve espectro” (María Zambrano. 1986: 40).

carga obsesiva cuando no son satisfechos, la hartura del corazón cuando, en cambio, se satisfacen sin medida” (Diarios indios: 21). Unida a esta reflexión, encontramos la referencia al desapego respecto a las propias emociones y sentimientos, argumento central de la práctica contemplativa de todas las tradiciones indias. Puede rastrearse, por ejemplo, en frases como “cualquier sentimiento es un peligro. Y, aquí, no sé qué hacer aún con el sentimiento de compasión, el único que permanentemente me recorre” (Diarios indios: 20), en la que se hace referencia, además, a la que será la temática fundamental del diario siguiente: la dificultad de profundizar en la vía contemplativa integrando el sentimiento de compasión universal por los otros seres que sufren. Este es uno de los ejes centrales de la reflexión budista, especialmente en el ámbito *mahāyāna*, como veremos al comentar *Bangalore*.

Finalmente, es importante señalar, en el nivel estilístico, cómo la reflexión filosófica va acompañada siempre de un ritmo fluido que da consistencia a los fragmentos. *Jaisalmer* está compuesto en una prosa poética en la que la tendencia a la reflexión va siempre acompañada de la descripción de lugares como calles, el desierto o la fortaleza de la ciudad, creando un balance en el que el ritmo fluido es el aspecto formal más destacable, con tendencia a la frase simple y breve, huyendo de la subordinación y la sintaxis complicada. De esta manera, cada oración se articula como una pincelada, procediendo por acumulación y produciendo un efecto cercano a la poesía lírica:

“En Jaisalmer hay una vaca ciega. La piel de sus párpados creció de tal forma que ha tapiado los pozos de su mirada. Esta vaca ciega es mi desierto. Tras los espesos párpados diríase que el agua profunda es llanto contenido, o tal vez una seca inmensidad, túneles que acaban en las entrañas. La visión interior es oscura, los sonidos, intensos” (Diarios indios: 24).

Este ejemplo muestra la evolución de la prosa poética respecto a los textos de juventud que vimos en el capítulo anterior. Se puede apreciar un mayor grado de asimilación de la experiencia india, una integración mucho más armónica y madura de la otredad esencial del subcontinente en donde la anécdota personal *biográfica* no se interpone entre el lector y el texto. En este sentido, el cambio es bastante grande, hasta el punto de que la propia India deviene motivo poético, en una imagen de grandísima belleza en la que el componente personal está totalmente depurado: “La India: una tierra que corta la mirada y exige luego el pago de la herida” (Diarios indios: 28).

Sin embargo, queda por absorber aún mucho, y como hemos apuntado Maillard no consigue integrar en este viaje el sentimiento de compasión que surge en ella con la mirada desapegada y neutra a la que apunta la contemplación. Será en *Bangalore* donde profundice en este tema.

### 8.1.2.- Bangalore.

#### § Presentación.

El segundo diario publicado por Maillard lleva por título el nombre de la capital del estado de Karnataka, en el suroeste de la India. Se trata de una ciudad muy diferente a Jaisalmer, con grandes jardines de flores y palacios coloniales edificados en la época del Raj británico. Fue la primera ciudad india en contar con electricidad, y hoy en día es uno de los puntales del desarrollo económico indio, especialmente como centro de alta tecnología. Esto le ha valido el apodo del Syllicon Valley de la India, dando lugar a una población cosmopolita resultado de la incorporación de gran número de emigrantes procedente de los estados vecinos y de fuera de India. Sin embargo, este rápido desarrollo también ha dado lugar a un gran número de desigualdades sociales, que son precisamente el objeto de la escritura de Maillard.

A pesar de las diferencias entre ambas ciudades, el enfoque de Maillard es el mismo en ambos diarios, centrándose totalmente en la experiencia interior y utilizando los elementos externos como apoyo para su reflexión personal. Existe, sin embargo, una diferencia estilística importante, pues en *Bangalore* no encontramos un entramado de metáforas procedente de los campos semánticos asociados al lugar en sí, como era el caso de las murallas y el desierto de *Jaisalmer*, sino que la presencia de la realidad externa de la India se manifiesta por medio de descripciones en las que la autora no utiliza un lenguaje simbólico sino realista. Maillard se concentra en aquellos aspectos más desagradables y duros de presenciar, pues son los que estimulan la reflexión sobre el tema principal del diario: la compasión.

Desde el punto de vista cronológico, las descripciones de *Bangalore* son un ejemplo más claro que *Jaisalmer* del proceso de depuración de la experiencia de la autora en India, pues en ellos se elimina el componente personal al tiempo que se

incorpora la diversidad y el estruendo del ambiente indio. La experiencia biográfica de la autora está prácticamente ausente del texto, y ello a pesar de que el texto incide sobre la temática del yo individual. Esto es síntoma de un grado mayor de madurez en Maillard, pues su escritura ya no busca dar cuenta de una experiencia individual sino plasmar el desarrollo de una línea de pensamiento, de una investigación sobre la propia conciencia y sobre los límites de la identidad. En fragmentos como el siguiente podemos ver este fenómeno:

“Puede que yo no haya sido nunca aquella niña oscura a quien enseñaron a sentarse a la puerta del templo del Toro, ceñida la garganta por dos anillos de cobra suave y reluciente. Cuidadosa, prudente cobra deslizándose sobre los huesos tan frágiles, apenas un pequeño tórax, casi una planta de coral que mirase hacia dentro, en la cueva donde nacieron los mitos.

No creo que haya sido ni seré nunca aquella niña. Un error de cálculo en la estrategia de los dioses me invitará a adoptar las maneras del animal que ciñe su garganta” (Diarios indios: 38).

La experiencia de la India, con sus llamativos contrastes, es integrada en la escritura de forma orgánica, sirviendo como soporte a la reflexión personal y no como mera nota exotizante. Vemos, no obstante, que aún persiste en Maillard ese tono ligeramente pretencioso que vimos en *Poemas a mi muerte*, en la manera que tiene de hablar de ‘la estrategia de los dioses’, o en la descripción de sus sandalias, “con las suelas mordidas por las calles de cien ciudades indias” (Diarios indios: 41). Pero desde una perspectiva global hay que señalar que en el tono de la obra hay un profundo cambio que conduce hacia una escritura de tono mucho más humilde y autocrítico. Este enfoque es fruto, precisamente, de la confrontación con la otredad india, tanto respecto a la propia experiencia vital de la autora como respecto a los prejuicios de la mente occidental en general. Como muestra, podemos citar el fragmento 13, que destaca por su sinceridad y crudeza:

“Doy lo que me sobra, lo que me pesa, lo que no me hace falta, regalo aquello que ya no me sirve aunque tampoco le sirva a quien lo doy. Le quito los botones al jersey antes de entregarlo: los botones servirán. ¿De qué sirve un jersey sin botones? Ellos no se pondrán mi ropa, ni mis zapatos: no necesitan zapatos, no se ponen esta ropa. Pero me descargo de lo usado, y les niego la moneda que me piden” (Diarios indios: 45).

En fragmentos como este podemos apreciar la depuración personal y expresiva de Maillard en estos años así como su extraordinaria capacidad de autoanálisis y de plasmar en la página las contradicciones más profundas de la personalidad. Este proceso se agudizará en diarios posteriores, en los que la autora profundizará en otros aspectos del complejo funcionamiento de la mente, más directamente relacionados con la experiencia de la auto-observación contemplativa.

§ Análisis textual.

Estructuralmente, el ensayo se organiza en torno a una frase-motivo, ‘no habrá castigo para aquel que cometa el crimen’, que se repite en el primero y en el último de los fragmentos del texto. Estilísticamente, esta operación retórica afecta tanto a la *dispositio* como a la *inventio* del texto, que de este modo configuran la organización y la temática fundamental del texto. Podemos ver el desarrollo del diario contrastando cada uno de los fragmentos en detalle:

“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”?” (Diarios indios: 33).

“No habrá castigo para aquel que cometa el crimen. Tampoco habrá recompensa para aquel que se ofrezca en sacrificio. Nada habrá después de nuestra muerte, la de todos los que he sido, los que soy, los que seré” (Diarios indios: 48).

Las similitudes en el nivel la *elocutio* provocan que las diferencias estructurales llamen poderosamente la atención, señalando el tema principal del texto: la relación entre la identidad individual y la otredad. El yo deviene ‘nosotros’ en la segunda versión, y esta sustitución resume completamente la indagación de *Bangalore*, el proceso de desintegración que experimenta el yo individual cuando se enfrenta a la intensa realidad de lo otro y trata de integrarla. Maillard parece salir victoriosa de esta empresa, pues no concluye el diario hablando de su propia muerte sino de ‘nuestra muerte, la de todos los que he sido, los que soy, los que seré’.

El fragmento inicial, por su parte, está articulado en forma de pregunta, lo cual es lógico desde el punto de vista organizativo (*dispositio*), pues sirve para plantear claramente la problemática: ‘¿he sido “yo”?’ El análisis de estas operaciones constitutivas del discurso permite afirmar con claridad que en *Bangalore* Maillard trata de dar un paso adelante en el proceso de comprensión de la identidad, integrando en ella la cuestión de la compasión, que en *Jaisalmer* aún causaba problemas.

Paralelamente, para poder entender bien a qué hace referencia la autora con la imagen del ‘crimen’ es necesario poner el término en relación con los planteamientos de otro texto, concretamente *El crimen perfecto*, un ensayo sobre el que profundizaremos en el segundo apartado de este capítulo y sobre el que ofrezco ahora tan sólo un par de brochazos. Evidentemente, en *Bangalore* Maillard no alude a un crimen en el sentido policial, sino que apunta al ámbito estético, donde el artista tiene “la capacidad de realizar el crimen perfecto: inmiscuirse en la unicidad de los informe, desmembrarlo y dar nacimiento a los seres” (El crimen Perfecto: 11). De idéntico modo, la referencia al sacrificio no ha de entenderse en clave de misticismo –“el punto de vista funcional que quiere ver en ello [en el sacrificio] una acción tendente a obtener el favor de los dioses” (El crimen perfecto: 55)– sino de manera análoga a la como lo describe R. Panikkar en su caracterización de la cultura védica<sup>83</sup>: como un acto que sirve para el “mantenimiento de las relaciones entre las distintas partes del universo” (El crimen perfecto: 57). Es así como podemos comprender que los motivos del primer y último fragmento de *Bangalore*, la isotopía de metáforas que le dan forma, cumple el propósito de enmarcar la descripción dentro de una reflexión sobre la relación del ser individual con los otros seres, su lugar en el orden cósmico (*ṛta*, al que hace referencia en estas mismas páginas de *El crimen perfecto*<sup>84</sup>).

Desde el punto de vista temático, se puede decir que *Bangalore* constituye el reverso de la cuestión central de *Jaisalmer* –en donde se buscaba desnacer, volver al origen–, pues la preocupación fundamental está en la relación entre el yo y los otros, y en la posibilidad de encontrar una manera de ver al otro que no sea ni la implicación

<sup>83</sup> En *The vedic experience*, obra que Maillard cita ampliamente durante *El crimen perfecto*.

<sup>84</sup> Concretamente, en el capítulo 2, dedicado a la ‘Estética del sacrificio’, se profundiza en esta noción: *Rta* “que se traduce como “rito”, significa igualmente ley, orden, regla (...) lo que está de acuerdo con las reglas” (El crimen perfecto: 54). En este sentido, el rito en el orden brahmánico es “expresión del dinamismo primordial inherente a todo” (El crimen perfecto: 53) y es así como hay que entenderlo en *Bangalore*, como una toma de conciencia por parte de Maillard de su lugar en el Orden Cósmico. De ahí que diga ‘ofrecerse en sacrificio’, y no ofrecer algo. Es el sujeto, el yo individual, lo que se entrega al fuego para ser consumido por las llamas.

emocional ni la indiferencia. Este enfoque es deudor de la reflexión estética que Maillard realiza en estos años, sobre la que profundizaremos más adelante.

Si pasamos a analizar el corpus fundamental de este diario, vemos que los fragmentos que aparecen enmarcados en esta particular estructura circular alternan la reflexión poética con descripciones de la ciudad. En ellos la autora presenta diferentes planos o situaciones en los que ve cuestionada su identidad individual por el contacto con otros seres, con los que está intrínsecamente conectada: “aquel que asesinan podría ser yo, aquel que camina sobre las manos en el túnel, aquel que se ahoga en su vómito, aquel al que abandonan en la soledad del primer grito, podría ser yo, he sido yo, seré yo” (Diarios indios: 34). En el plano estilístico, Maillard adopta un tono neutro y evita el uso de un lenguaje simbólico como el de *Jaisalmer*, volcándose en la descripción de la dureza de las condiciones de vida en la India y reflejando la pobreza sin escatimar los elementos más escatológicos, a través de una descripción desapegada. El objetivo de este cambio de registro es mostrar cómo y de dónde surge la compasión:

“seré yo aquel que pasa de largo y, en la calle abarrotada, se vuelve y le dice a la mujer ciega “señora, a su hijo se le están vaciando los intestinos en la esquina; tenga cuidado, que le pueden atropellar”, y la madre busca con el bastón el canto de la acera, tantea los pequeños pantalones cortos, las delgadísimas piernas, y le resbala por los dedos una sustancia cálida, líquida, podría ser yo esa mujer ciega, seré yo aquel niño cuya piel es la tierra con grandes ojos espantados, y aquel otro: una llaga que supura, una enorme llaga tumbada a lo largo en la acera, una llaga en la acera, en la acera dos monedas cuidando un recipiente de metal...” (Diarios indios: 35).

La importancia de la repetición, que ya hemos apuntado respecto a la estructura marco del texto, se vuelve a ver en la estrategia compositiva basada en la repetición de diversas formas de la locución ‘seré yo’ que utiliza Maillard en esta cita, creando un ritmo particular y proporcionando unidad de sentido al texto. La autora muestra de esta manera cómo se identifica con aquellos seres que ve frente a ella, saltando por encima de las fronteras habituales de ese yo psicológico que se considera a sí mismo uno e indivisible. Junto a esta técnica expresiva, Maillard recurre a estrategias retóricas contrastivas, con el fin de abordar la cuestión de la dualidad original entre sujeto y objeto. La más interesante y llamativa la componen los fragmentos 9, 10 y 11, en los que la voz autorial se sitúa simultáneamente en tres espacios de la misma escena:

---



“Yo, en este lado de la calle, tras la cristalera que aísla del calor y del polvo, un decorado de hojas de palma, la butaca mullida de tonos semicálidos, el tintineo de los tubos de cristal que cuelgan del techo...” (Diarios indios: 41).

“y yo, en aquel lado de la calle, frente a la gran cristalera del hotel, cuidando las monedas –ninguna se ha vendido hoy– en la acera cuarteada, ya en sombra el lugar que protegía del sol el paraguas, el polvo que levantan las pisadas...” (Diarios indios: 42).

“y yo, también yo, en medio de la calle, esquivando aquel autobús de dos pisos que, al verme intentando cruzar, aceleró” (Diarios indios: 43).

Este recurso estilístico es de gran complejidad y muestra hasta qué punto el análisis retórico de las tres operaciones constitutivas del discurso es útil para el quehacer crítico. En estos tres fragmentos, Maillard consigue integrar la experiencia biográfica de estar en un hotel en India, con aire acondicionado y un sillón mullido mientras afuera la gente mendiga y sufre, en un fragmento donde el contenido filosófico va mucho más allá de la mera anécdota personal. Se introduce así lo que constituye la reflexión propiamente filosófica del texto, y que tiene que ver con la compasión entendida no como piedad al modo cristiano sino en el sentido más literal del término: un sufrir-junto, *cum-pathos*. Como afirma en el prólogo,

“en Bangalore, me inicié en la dureza de la compasión y comprendí que este sentimiento nace más de la fiereza que del dulce y decadente apiadarse de la burguesía cristiana, pues, lejos de ser una modalidad del enternecimiento, arranca de la advertencia del dolor ineludible y del mal de existir” (Diarios indios: 13).

Desde este punto de vista más filosófico, la escritura de *Bangalore* es una incorporación personal de la noción budista de *karuṇā*, vocablo muy amplio que se traduce generalmente por ‘compasión’. En todas las corrientes del budismo se la considera como una de las virtudes fundamentales del practicante, así como un medio esencial para alcanzar la iluminación, pero en el *mahāyāna* (la escuela que más ha influido en Maillard), es mucho más que esto, pues constituye uno de los dos pilares esenciales de la práctica budista, junto con el discernimiento (*prajñā*, que ya hemos mencionado en el capítulo anterior). Hasta tal punto *karuṇā* es importante en esta corriente del budismo que acaba convirtiéndose en el verdadero objetivo de la práctica budista, por encima incluso del *nirvāṇa*. Así lo apunta la mayor autoridad del budismo tibetano: “Nirvana may be the final object of attainment, but at the moment it is difficult

to reach. Thus the practical and realistic aim is compassion, a warm heart, serving other people, helping others, respecting others, being less selfish. By practising these, you can gain benefit and happiness that remain longer”. (Dalai Lama: 1988).

Este impulso de compasión universal no ha de confundirse, como señala Maillard, con un sentimiento caritativo a la manera cristiana, sino que se trata de algo más sutil y complejo. Surge de la comprensión radical de la impermanencia de los fenómenos de la existencia y de la inutilidad de aferrarse a ellos, y brota espontáneamente en el corazón de aquél que ve a los otros seres anclados en la rueda del deseo y el ansia, manifestándose como un impulso de compartir y aliviar ese sufrimiento. Para ello, es necesario cultivar el otro aspecto mencionado, el recto conocimiento del que surge la ecuanimidad, pues solo desde ahí, desde *śānta*, puede manifestarse este sentimiento que no es ni egoísmo ni altruismo, sino algo diferente, como explica Maillard en *El crimen perfecto*:

“Al ser consecuencia de la extinción de los deseos, *śānta* es, por tanto, también desprendimiento de todo sentimiento personal. En *śānta* no existe ni egoísmo ni, dicho sea de paso, altruismo (ese esfuerzo del egoísmo por proyectarse en otros). Por lo mismo, la felicidad que se obtiene en dicho estado es libre de todo acaparamiento” (El crimen perfecto: 90).

Vimos como Maillard niega la moneda al mendigo en un acto que desde fuera parece denotar indiferencia pero que ha de entenderse desde la perspectiva de comprensión del yo que trata de separarse de todas las emociones, incluyendo la compasión psicológica. Volcada sobre su propia interioridad, en un movimiento característicamente contemplativo de dar prioridad al estado interior sobre la acción externa, aparece la compasión de Maillard. Practicar la compasión no consiste por tanto en volcarse de manera compulsiva hacia afuera, realizando acciones, sino que implica un vaciamiento interior y un equilibrio mental desde donde profundizar en la comprensión del ciclo del deseo. Y para ello es necesario cultivar el desapego, tal y como hace Maillard en este texto. Dice el Dalai Lama:

“La práctica de desarrollar la ecuanimidad implica una forma de desapego, pero es importante entender qué significa “desapego”. A veces, cuando la gente oye hablar de la práctica budista del desapego, cree que el budismo aboga por la indiferencia hacia todas las cosas, pero eso no es así. Cultivar el desapego sirve para *eliminar las consideraciones superficiales de distancia y proximidad de las emociones* que

albergamos hacia los demás. Aparándonos en eso, podemos desarrollar una compasión que es verdaderamente universal. El desapego no significa sentir la indiferencia hacia el mundo o la vida, sino todo lo contrario. Una experiencia profunda de desapego es la base sobre la que podemos construir la compasión genuina y extenderla a todos los demás seres sintientes” (Dalai Lama, 2004: 11; el énfasis es mío).

### § Balance final.

Las palabras subrayadas en la cita anterior resumen lo que, en mi opinión, trata de hacer la autora en este segundo diario indio: ir más allá de las consideraciones superficiales que separan al yo individual del otro, que como se ve en las líneas finales del texto, son inexistentes: “Nada habrá después de nuestra muerte, la de todos los que he sido, los que soy, los que seré” (Diarios indios: 48). Podemos advertir en esta conclusión una cierta continuidad con obras anteriores como *Poemas a mi muerte*, en donde la extinción física no era vista como un acto puntual que afecta al individuo sino como un proceso mucho más amplio en el que están incluidos todos los seres, ‘los que he sido, los que soy, los que seré’. Recordemos, por ejemplo, aquellos *Poemas a mi muerte* en donde Maillard se apropiaba de la voz poemática de otros seres para describir la concepción oriental de la muerte como ciclo de regeneración del universo.

En *Bangalore* la cuestión última no es otra que la pregunta por el yo individual, eje de la investigación contemplativa. Maillard responde a la pregunta ‘¿he sido yo acaso alguna vez?’ señalando que no sólo yo podría ser otro, sino que *de hecho fui otros*, por lo que la identidad es una ilusión, un objeto creado. Esta reflexión enlaza claramente con la tradición oriental, que otorga mucha importancia a la reencarnación y concibe el mundo como una ilusión, como *māyā*. Sin embargo, no todo en *Bangalore* son avances y aciertos expresivos, y es justo que señalemos alguna de sus carencias con el objetivo de ver cómo las subsanará en obras posteriores.

En primer lugar, aunque hay una cierta evolución respecto a textos como *La otra orilla* en la integración del componente autobiográfico, el planteamiento organizativo que sustenta *Bangalore* dista mucho de ser sólido y consistente, dando la impresión a veces de una enumeración de descripciones inconexas unidas más por un efecto de estilo común que por una temática verdaderamente sugestiva. Al mismo tiempo, la evolución en el plano formal aún no alcanza las cotas expresivas de los textos de madurez, si bien deja de lado los contrastes entre distintas voces poemáticas para

centrarse en una prosa poética plenamente diarística: en primera persona. Finalmente, la incorporación de elementos propiamente indios no pasa del nivel superficial descriptivo, y por ello no termina de atrapar al lector, al menos no como lo hará en *Benarés*, donde la observación contemplativa da cuenta de la realidad de una manera extraordinaria.

Por otro lado, desde el plano estrictamente contemplativo *Bangalore* aborda una temática que no volverá a aparecer de manera tan sistemática en la indagación de Maillard. A pesar de la importancia capital de la noción de *karuṇā* en la práctica budista, lo cierto es que en sus obras Maillard se centra en otros aspectos más relacionados con la práctica de la observación mental y el funcionamiento de las estructuras de la mente. En este sentido, es poco lo que *Bangalore* tiene que aportar al desarrollo posterior de su escritura, pues en él hay una ausencia total de reflexiones sobre el método contemplativo y la figura del observador.

Hay en este sentido una distancia considerable en *Bangalore* entre teoría y práctica contemplativa, especialmente si lo comparamos con el diario posterior, en el que asistimos al primer esfuerzo verdaderamente sistemático de crear un método de autocomprensión tomando como punto de partida la introspección en la propia conciencia y la observación de los contenidos mentales. Así pues, *Bangalore* es un texto menor en comparación con *Benarés*, en donde encontraremos un paisaje mucho más personal y propio, pero también respecto a *Filosofía en los días críticos*, donde el diario se convierte por primera vez en método de vida, libre de coherencias temáticas, de hilos conductores e imperativos argumentales. Su principal valor, desde el punto de vista cronológico, lo constituye la descripción de los aspectos más desagradables de la realidad, pues integra en la prosa de diarios un componente claro de denuncia e inconformismo (que continúa en *Benarés*, donde se denuncia la agresión cultural de la que está siendo víctima la India por parte de Occidente) que convive con la reflexión estrictamente filosófica y la dota de un carácter más inmediato, más próximo a la realidad en sus aspectos más desagradables y escatológicos que será central en *Husos*.

## 8.2- *Filosofía en los días críticos*.

A comienzos de la década de los 90 Maillard sigue fiel a la intención que la acercó a Zambrano: lograr la unidad entre vida y pensamiento a través de un modo de

conocimiento experiencial. Sin embargo, ha advertido las limitaciones de la autora malagueña, tanto en relación a sus estrategias expresivas (*La creación por la metáfora*) como a su aferramiento al modo occidental-racional de filosofar. En el análisis de *Jaisalmer* ya advertimos cierta crítica a último aspecto, en el cuestionamiento de la noción de verdad como reconocimiento, y esta crítica se acentúa en *Filosofía en los días críticos*. Tan importante es este giro que podemos decir que se trata de verdadero cambio de paradigma metafísico, y en él tiene gran la influencia uno de los grandes pensadores del post estructuralismo francés: Gilles Deleuze (solo y con Félix Guattari).

Maillard encuentra en Deleuze un modo de concebir el pensamiento que se separa del platonismo subyacente a la tradición occidental y al mismo tiempo se manifiesta en una estrategia expresiva que permite superar de manera efectiva las limitaciones compositivas del pensamiento dualista occidental. Para poder entender en qué medida esta propuesta se integra de manera orgánica y activa en la escritura de Maillard voy a comenzar mi lectura con una breve presentación de la crítica deleuziana al modelo clásico occidental de verdad, seguida de una descripción de su propuesta ‘rizomática’. El objetivo de este ex-cursus no es señalar la influencia de un autor extranjero sino mostrar cómo su propuesta hermenéutica nos permite acceder de manera adecuada a la comprensión del complejo universo expresivo ideado por Maillard en su diario. Trataré tan sólo un par de conceptos de la obra del filósofo francés, inabarcable en todos sus aspectos<sup>85</sup>. Respecto a la influencia de su visión del ‘acontecimiento’ en Maillard, remito a las páginas de la lectura de *Matar a Platón*, donde se indaga de manera sistemática en este tema.

#### § Ex cursus: La influencia de Deleuze/Guattari.

Comienzo mi presentación por la crítica deleuziana al concepto de verdad, que conecta con su cuestionamiento radical del modelo ‘dogmático’ de filosofía, vigente en occidente desde Platón hasta Nietzsche y que Deleuze analiza fundamentalmente en *Différence et répétition*. Para el filósofo francés hay una falsedad inicial en la

---

<sup>85</sup> No hay que olvidar que Deleuze, tanto solo como en colaboración con Guattari, ha abordado una gran diversidad de temas: desde la filosofía medieval de Duns Scoto hasta el cine; desde Marcel Proust hasta la pintura de Francis Bacon, pasando por prácticamente todas las manifestaciones culturales de su tiempo, incluyendo por supuesto la filosofía clásica occidental (es el gran recuperador de Spinoza, entre otras cosas). Imposible abordarlos todos ellos.

concepción de la filosofía que ha hecho creer (1) que la verdad es algo que existe fuera de las proposiciones lingüísticas que le dan forma y (2) que el ser humano está inclinado de forma natural hacia ella. Sobre estas suposiciones ha cimentado la filosofía occidental sus conceptos, pero tanto Deleuze como Maillard parten del principio contrario: la verdad<sup>86</sup> no es nunca algo dado, es una violencia ejercida contra el pensamiento. Pensamos cuando se produce un choque con la realidad (por ejemplo, un cáncer o la muerte de un hijo): “nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d’une situation *concrète*, quand nous subissons une sorte de *violence* qui nous pousse à cette recherche” (Deleuze, 1964: 24)<sup>87</sup>. Y dice Maillard:

“«La verdad sólo pertenece a lo que se dice.» (N. Goodman).

¡Curiosa noción, ésta que denominamos «verdad»! Hemos perdido de vista que se trata de una noción que pertenece al ámbito de la representación. No haría falta hablar de «verdad» si no estuviésemos establecidos, de pleno, en la representación. Ser verdadero es serle fiel a algo que existía anteriormente, algo de lo que se ha hablado, algo a lo que se ha hecho referencia.” (Filosofía: 86).

Esta concepción ha generado, según Deleuze, una imagen ‘dogmática’ del pensamiento que presupone una correspondencia entre el pensamiento y la realidad que (supuestamente) está fuera de él. Esta identificación configura lo que llama ‘le modèle de la *récognition*’, que sirve de base implícita al edificio metafísico occidental. Se considera probado que la realidad pueda ser conocida, y para ello ésta ha de ser homogénea e idéntica a sí misma, pues de otro modo no pueden aplicársele los principios de razón y tampoco pueden encontrarse esencias, ideas inmutables e idénticas a sí mismas en cualquier circunstancia y sea cual sea el accidente. Este modelo del reconocimiento se basa en un principio fundamental: la necesidad de reducir la realidad

---

<sup>86</sup> La verdad, para Maillard, depende de la adecuación de los conceptos con las definiciones que damos de ellos, y por tanto es más un problema de lenguaje más que verdaderamente filosófico. Esta crítica se hace explícita en una conferencia en 2008, en la que afirma que “el problema de la verdad es un problema occidental. Es un problema, yo creo que ficticio, desde el momento en que lo sacamos del ámbito lingüístico. O sea, el problema de la verdad es un problema lingüístico, porque la verdad es pura comparación” (Maillard: Conferencia en Círculo de Bellas Artes, 2008)

<sup>87</sup> Y también: “penser naît d’un hazard, penser est toujours circonstanciel, relatif à un événement qui survient à la pensée” (Zourabichvili, 1994: 29). Veremos la importancia que este tipo de reflexiones tienen a la hora de entender el significado de una obra como *Matar a Platón*, donde se reflexiona explícitamente sobre la noción de acontecimiento.

a principios trascendentes que permitan reconocerla, que homogeneicen su inagotable diversidad. Así, para Deleuze la búsqueda obsesiva de la trascendencia es la otra cara de la imagen dogmática del pensamiento occidental: “l’image dogmatique de la pensée se reconnaît à ceci qu’elle lie dehors et transcendance” (Zourabichvili, 1994: 19).

Toda filosofía del reconocimiento buscará por tanto un comienzo, un punto inicial en el que poder fundar su dogma. Sin embargo, esta fundación no es real, sino que es la universalización (institucionalización) de una determinada doxa, como apunta Maillard en una entrevista reciente:

“mi apuesta [estética] tiene que ver con la conciencia de que las proposiciones científicas que se aplican al mundo de la experiencia no son sino una universalización de la opinión, y no tienen mayor valor que aquella. Dicho de otra manera, la certeza que pretendía Platón (*episteme*) no deja de ser opinión (*doxa*)” (Maillard, ‘El no saber cargado de compasión’: 2010).

Esta visión del pensamiento empieza a superarse cuando la filosofía contemporánea cuestiona sus propios fundamentos, especialmente a partir de Nietzsche, a quien Deleuze dedicó un brillante ensayo homónimo y del que extrajo la crítica a la imagen del pensamiento como tendencia innata hacia la verdad<sup>88</sup>. Con su ayuda se desmarca tanto del idealismo de Hegel<sup>89</sup> como del platonismo<sup>90</sup> subyacente a la concepción dogmática occidental, que considera al ser como principio necesario, trascendente e inmutable. Así, Deleuze plantea una nueva manera de relacionarse con la realidad que respeta la esencial heterogeneidad de lo externo y renuncia a fundar esencias trascendentes: reivindica la inmanencia frente a la trascendencia, la heterogeneidad frente a la homogeneidad, el devenir frente al ser y el acontecimiento como lugar donde se produce en encuentro con lo real. Esta última noción será sin duda

<sup>88</sup> Esta es la gran aportación de Nietzsche a la obra del pensador francés, como subraya Sánchez Meca: “el interés de Deleuze por la obra de Nietzsche se debe, entre otras razones, a que ve en él el primero de los filósofos que con mayor eficacia crítica contradice la concepción clásica del pensamiento como búsqueda de la verdad y como ejercicio de amor a la verdad” (Sánchez Meca, 2000: 167).

<sup>89</sup> Deleuze considera la dialéctica en general un “falso movimiento”, en tanto en cuando cree que para tener una antítesis, es necesario presuponer de antemano un todo del que tesis y antítesis forman parte. De ese modo, se llega siempre al lugar de partida, formando un círculo vicioso: “La présupposition implicite du Tout est pour Deleuze une raison suffisante de ne pas croire au mouvement promis par la dialectique (...) Cette présupposition laisse définitivement planer sur le hégélianisme le soupçon de cercle, par lequel on retrouve à la fin ce qu’on se donnait au départ” (Zourabichvili, 1994: 55).

<sup>90</sup> El ataque al idealismo es un rechazo de la tradición metafísica platónica y la reivindicación de un desarrollo alternativo en occidente, basado en autores que Deleuze recupera: Lucrecio, Duns Scoto, Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Bergson: “una tradición alternativa dentro de la historia de la metafísica occidental que presenta una noción fuerte de ontología pero que no propone ninguna planificación teleológica ni una determinación de los fines” (Hardt, 2004: 225).

la que más influya de forma teórica en Maillard, hasta el punto que podemos decir que *Matar a Platón* es una actualización textual de muchos de los postulados deleuzianos acerca del acontecimiento.

El antiplatonismo de Maillard es muy radical. Procede de su convicción profunda de que la realidad no puede ser reducida a conceptos pues es impermanente e inabarcable por el pensamiento, y de que la vida es ontológicamente anterior a las ideas:

“La vida no es pensada sino que el pensamiento es una manifestación de la vida, dúctil e impermanente como cualquier otra. Es curioso: los pensamientos son tan fugaces como permanentes deberían ser los conceptos. Platón quiso aferrarse a ellos y no vio que él, que los pensaba, los iba soltando como globos, los recuperaba y los volvía a soltar de acuerdo con su ánimo o su necesidad” (Filosofía: 151).

Sin embargo, lo que más nos interesa en relación a *Filosofía en los días críticos* no es el cuestionamiento teórico del sistema establecido sino el modelo organizativo que Deleuze propone para erradicarlo y dar cuenta de la realidad sin violentar su naturaleza heterogénea, en devenir constante. Se trata del rizoma, término que Deleuze y Guattari toman prestado del mundo de la botánica y que constituye la base del libro más importante escrito por este dúo de pensadores, *Mille Plateaux*. En él se proponen llevar a cabo una filosofía puramente inmanente; es decir, que no busque en ningún momento fijar conceptos como principios trascendentes sino que los deje fluir, cambiando al contacto con la multiplicidad y la heterogeneidad externa, que es lo que fuerza la acción del pensamiento. Sustituyen la metafísica del ser por el devenir, literalmente el ‘est’ por el ‘et’, a través de un sistema organizativo que mantiene los significados en constante movimiento, sin una organización jerárquica y sin fijarlos en conceptos.

En el primer capítulo-meseta del libro, ‘Introduction: rhizome’, se contraponen tres imágenes del libro que son tres concepciones diferentes del pensamiento: el libro-raíz, que corresponde al modelo dogmático ya explicado, esencialmente dualista<sup>91</sup>; el libro-raicilla, que trata de incluir la multiplicidad de lo real pero no llega a romper con

---

<sup>91</sup> “La estructura árbol, por su parte, es la reinante en las ciencias, en la lógica, en la lingüística transformacional, en la biología, en la informática, etc. Esta estructura arbórea es una expresión de la lógica binaria, dicotómica, que opera por divisiones sucesivas y genera una estructura ramificada, jerarquizada, con sus raíces, su tronco o eje central, sus ramas, sus ramillas y así sucesivamente. Una estructura tal es jerarquizada, homogénea, con un orden dado de generación, con caminos trazados de antemano para pasar de una rama a otra, con un centro director y sus direcciones marcadas. Una estructura así es absolutamente incapaz de aplicarse a las multiplicidades” (Martínez Martínez, 2009: 273).



el dualismo, y el libro-rizoma, que es un modelo organizativo no jerárquico que sí da cabida a la multiplicidad de lo real sin subyugarla a un modelo creado por el pensamiento: “le rhizome est une système acentré, non hiérarchique et non signifiant (...) uniquement défini par une circulation d'états” (Deleuze y Guattari, 1980: 31).

Deleuze y Guattari enumeran una serie de características del rizoma que es conveniente explicar, dado que serán de vital importancia a la hora de comprender el entramado metafórico de *Filosofía en los días críticos*. Comienzan por los principios de *conexión* y *heterogeneidad*, que describen el rizoma como un sistema acentrado en el que cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro punto, y debe serlo para que el rizoma funcione correctamente (Deleuze, 1980: 13). Ello viene a significar que no hay puntos fijos en la estructura rizomática, sino puros movimientos, ‘líneas de fuga’. Se llega así al tercer principio, el de *multiplicidad*, según el cual: “il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome (...) il n’y a que des lignes” (Deleuze, 1980: 15). El rizoma se propaga siguiendo estas líneas de fuga sin seguir ningún plan definido anteriormente, superándose de este modo la tendencia a la fundación teleológica del modelo-raíz. El siguiente principio, el de *ruptura asignificante*, afirma que “un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes ou suivant d’autres lignes” (Deleuze, 1980: 16). A este proceso es a lo que Deleuze y Guattari llaman ‘devenir’, un concepto central en su planteamiento, con el que pretenden superar la supremacía de la metafísica tradicional, empeñada siempre en *fundar* el ser. Para ellos lo real es siempre cambiante, está en constante conexión, y cada una de estas conexiones supone una ampliación significativa. La concepción de la realidad como puro devenir elimina la posibilidad de reducirla a conceptos, pues éstos son por definición entes estables, cerrados e idénticos a sí mismos, organizados en sistemas de opuestos. En definitiva, el rizoma plantea una nueva manera de relacionarse con el pensamiento y con el lenguaje que no recurre al principio de identidad y sus fundamentos.

Para la comprensión de un rizoma es necesario tener en cuenta dos principios, el de *cartografía* y el de *decalcomanía*, que señalan la diferencia entre el modelo interpretativo tradicional basado en la dualidad sujeto objeto y en la jerarquía de los significados, y el nuevo modelo. Se contraponen así la lógica del árbol y la del rizoma. La primera plantea la interpretación como comprensión de una verdad fija, que el texto contiene de manera objetiva y que el interprete *reproduce*, calca, reduce a conceptos siempre iguales a sí mismos. En la visión rizomática, por contra, la multiplicidad es

irreductible a meros calcos pues está en constante cambio. Por esta razón, se hace necesaria una estrategia interpretativa distinta de la tradicional, que permita entrar en el rizoma sin convertirlo en un árbol, y a la que Deleuze y Guattari le dan el nombre de ‘cartografía’. Según explican, una cartografía no reproduce la estructura del rizoma sino que se integra en ella, ampliándola. Es por ello “une affaire de performance” por parte del lector, que se implica directamente en el texto (Deleuze, 1980: 20) y evita la univocidad del calco. La cartografía no remite al Uno, sino a la multiplicidad, pues posee múltiples entradas y salidas, como una madriguera en la que los túneles pueden cumplir las más diversas funciones (la imagen de la madriguera es de Deleuze/Guattari).

Es particularmente interesante para mi argumentación teórica el hecho de que se de una coincidencia terminológica entre dos ámbitos dispares de mi investigación: el método propuesto por la lingüística cognitiva para entender los entramados metafóricos de la cultura (propuesta que yo he adaptado al ámbito de la investigación literaria) y el la propuesta de estos pensadores franceses para penetrar en los sistemas no jerárquicos de organización del lenguaje con la que pretenden superar el modo tradicional occidental de conocimiento y de organización del mismo (el libro). La metodología cartográfica de análisis de las metáforas se revela de este modo como un instrumento con una capacidad hermenéutica mucho mayor de lo esperado, pues en él coinciden dos de los impulsos en los que Maillard se apoya para elaborar su propio universo creativo. Veamos en qué sentido exactamente.

#### § *Conclusión metodológica y propuesta de lectura.*

Con estas precisiones teóricas estamos ya en condiciones de formular una sólida hipótesis de lectura con la que abordar *Filosofía en los días críticos*: el entramado de metáforas que constituye el núcleo significativo de la obra es una estructura en rizoma, a la que se pueden aplicar los principios mencionados por Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux*. Durante mi lectura mostraré cómo las metáforas de Maillard están conectadas entre ellas por infinidad de líneas sin que ninguna de ellas se erija como centro jerárquico en metáfora principal. Al mismo tiempo, trataré de demostrar con mi cartografía que no existe un eje-raíz en la macroestructura en este diario, lo cual permite conectar cualquier fragmento con cualquier otro y ampliar el contenido de manera exponencial. Mi método de análisis, como en obras anteriores, estará basado en la

identificación de las constelaciones de metáforas más relevantes, pero ahora con el matiz hermenéutico deleuziano. Veremos en este sentido cómo los dominios metafóricos se comunican entre sí a través de un entramado connotativo al que sólo se puede acceder a través de una cartografía que siga las isotopías textuales *sin buscar un sentido cerrado y único*, al tiempo que integra al lector en el proceso hermenéutico.

§ *La prosa poética de Filosofía en los días críticos.*

Antes de comenzar el análisis de interpretación del texto, considero interesante detenerme a comentar con cierto detalle los procedimientos rítmicos utilizados por Maillard en este diario, pues difieren notablemente de lo que hemos visto en obras precedentes y constituyen uno de sus mayores avances, manifestándose en los tres niveles de elaboración retórica. Como no se trata de un ritmo homogéneo, es necesario dar cuenta de la diversidad enunciativa y compositiva de los fragmentos.

El recurso retórico más visible en *Filosofía en los días críticos* es la repetición, entendiendo por este término tanto las figuras gramaticales (paralelismo, anáfora, gradaciones), como los recursos sintácticos y textuales que generan un efecto eufónico en el discurso. En algunos casos, se busca crear un efecto marcadamente lírico, como el 144: “Mi escritura es añoranza de la piedra y del musgo, de la corteza áspera y el enamorado tibio, mi escritura es añoranza del agua del arroyo en los barrancos, mi escritura es añoranza del letargo felino en una rama oblicua, mi escritura es añoranza del bosque, es añoranza de mí misma” (Filosofía: 107), pero la mayoría de los fragmentos que recurren a la repetición como estrategia expresiva crean una atmósfera asfixiante, opresiva, que absorbe al lector en una sensación de ahogo conceptual, como en el caso siguiente:

“Yo-mi piel, mi piel dentro de mí, mi piel donde descanso en superficie, mi piel profunda como el limbo de los inocentes, yo-mi piel agradezco la caricia, la atención, el roce, la ternura, los labios, la presión el peso, yo-mi carne, dentro de mi carne yo, desde dentro sin límites yo, centro del universo, del universo centro, yo-mi carne agradezco el tiempo.” (Filosofía: 120).

Esta técnica de repetición se combina con un alto grado de elaboración en nivel de la *elocutio*, con enumeraciones y asíndeton, homofonías (mí/mi), quiasmos y rimas internas, que crean un espacio textual en donde Maillard puede expresar sus

preocupaciones. Otro ejemplo de esta combinación de procedimientos expresivos lo encontramos en el fragmento 17, donde la repetición del motivo del velo, de filiación oriental, da lugar a un ritmo constante y obsesivo. Maillard lleva hasta el extremo las posibilidades expresivas de la lengua castellana al renunciar deliberadamente a sustituir el término por el pronombre, con el fin de crear un efecto de omnipresencia del sustantivo. Se trata de un ejercicio estilístico de máxima precisión, en el que una sola isotopía textual es desarrollada hasta el extremo, para cubrir todas las posibilidades temáticas y al mismo tiempo crear un espacio sonoro en el que el lector quede atrapado:

“El velo. Soy capaz de ver el velo, y no soy capaz de quitarlo. El velo no es del todo opaco (...) El velo es apego. Tras el velo hay amor, infinito amor, amor sin deseo, sin apego. No logro rajar el velo. La consistencia del velo es la detención. Detener lo ocurrido, volver a repetirlo. El velo es detenerse. El deseo en sí mismo no es el problema, el problema es detenerse hasta que duela. El dolor es el velo”. (Filosofía: 19).

Otro rasgo de estilo característico de la prosa poética de este diario es la tendencia a introducir pasajes con métrica sin división espacial en versos, como el caso del fragmento 329 o el final del 351: “en lugar de tu imagen quede una libertad tan grande como lo es ahora el deseo de tenerte a mi lado” (Filosofía: 227; versos de 7 – 9 – 9 – 7). Este recurso expresivo contribuye a dar fluidez a ese *ritmo del pensamiento* del que hablábamos en la caracterización de la prosa poética del capítulo anterior. La presencia de similicadencias en posición final de grupo fónico o en posición interior (Paraíso del Leal, 1976: 107 – 108) contribuye también a este mismo efecto. La encontramos en fragmentos con tendencia epigramática, que aparecen de manera ocasional pero constante a lo largo de todo el texto<sup>92</sup>, y de los que retengo el 31, un octosílabo genial: “La mente misma es el miedo” (Filosofía: 27).

Sin embargo, sería incorrecto decir que la prosa poética de este diario se caracteriza por un uso constante de recursos líricos y por un tono obsesivo y repetitivo, pues no daríamos cuenta de la totalidad del texto. Los fragmentos que he citado son casos extremos de elaboración formal, que sirven para demostrar un postulado crítico: la importancia del ritmo como procedimiento compositivo en Maillard. En el conjunto general de la obra, el tono es mucho más equilibrado, alternando fragmentos marcadamente expresivos como los que acabamos de comentar con otros de ritmo más

---

<sup>92</sup> Fragmentos 31, 40, 46, 59, 97, 109, 126, 182, 234, 244, 265, 307, 314, 316, 320, 376.

sereno, en los que prima la sintaxis sencilla, con poca tendencia a la subordinación, que ya comentamos a propósito de *Jaisalmer* y *Bangalore*. La concatenación de frases simples crea un efecto eufónico interesante, que podemos ver en el fragmento siguiente:

“Las heridas nunca acaban en sí mismas. Se llaman unas a otras. Como gargantas. Grandes gargantas que se suceden ululando. Cuidado al acercarse. Cuidado al escucharlas. Las proximidades de una herida son siempre pantanosas, huelen a cieno y su sonido es húmedo y gelatinoso...” (Filosofía: 13).

Lo más correcto sería decir, por tanto, que hay una adecuación del ritmo al contenido particular de cada fragmento, siguiendo los cambios anímicos en la conciencia de la autora. En aquellos donde Maillard exprese sus obsesiones más angustiantes el ritmo será más entrecortado y la elaboración estará más presente (fragmentos 162 y 164, por ejemplo), mientras que ante temas de menor urgencia y en momentos de mayor serenidad, la reflexión encontrará un cauce rítmico mucho más equilibrado y neutro. Lo interesante de esta explicación es que podemos ver cómo, en el plano del ritmo, se manifiesta uno de los postulados esenciales de la escritura de diarios de Maillard: dejar constancia del contexto de la enunciación, en lugar de eliminar de la escritura el rastro de las circunstancias que han dado lugar a lo pensado.

“Podría contar las cosas en tono impersonal, universalizar los hechos, al modo en que lo hace la filosofía. Pero la verdad es que no confío en que sean transferibles las vivencias y, en todo caso, no es honesto, nunca, hablar en plural cuando se habla de sí. Decir yo, al fin y al cabo, ya es un plural, el único lícito” (Filosofía: 149).

A través del uso expresivo de los recursos rítmicos el lector puede rastrear el estado anímico desde el que Maillard escribió sus fragmentos, siguiendo así la cotidianeidad de su pensamiento. Por eso, se puede decir que los procedimientos de carácter rítmico no afectan exclusivamente al nivel microtextual de la *elocutio* sino que juegan un papel determinante a la hora de configurar la estructura general de la obra (*dispositio*), permitiendo al lector orientarse a través de los diversos vericuetos temáticos (*inventio*). En otras palabras, el ritmo de la prosa es el soporte sobre el que se construyen tanto las reflexiones propiamente filosóficas como las descripciones poéticas y los sinuosos desplazamientos simbólicos con los que Maillard puebla su cuaderno. Hemos de tener en esto en mente a la hora de analizar la pertinencia de determinadas metáforas, pues los procedimientos de repetición son una de las claves que permiten

dilucidar cuáles metáforas tienen pertinencia en el plano macro-textual<sup>93</sup> y cuáles no. La noción de isotopía, en este sentido, incluye los procedimientos rítmicos, por lo que está cubierto desde el punto de vista metodológico.

Veamos ahora las diferentes posibilidades de lectura.

### § Macroestructura del texto. Las dos lecturas.

*Filosofía en los días críticos* está compuesto por 8 bloques de fragmentos numerados sin ninguna indicación del porqué de esta división, que por otro lado no es homogénea: algunas secciones ocupan más de 60 páginas, mientras que otras tan sólo diez. Asimismo, carecemos de las indicaciones textuales de carácter cronológico que suelen acompañar a las entradas de diario. La única referencia al contexto biográfico con la que contamos es la indicada en el subtítulo de la obra: *Diarios 1996 – 1998*. En cambio, encontramos un prefacio y un epílogo cuyas funciones van mucho más allá de las habituales en este tipo de paratextos, y que nos proporcionan gran cantidad de información acerca de cómo ha de leerse la obra, sentando la base de las dos lecturas a las que me refiero en este apartado.

Concretamente, en el epílogo Maillard afirma explícitamente que existen dos posibilidades de abordar el texto. La primera, y más evidente, es la lectura lineal de los fragmentos en el orden en que aparecen, que es además el orden en que fueron escritos: “estos cuadernos, lejos de presentarse como una obra que siguiera los patrones o pactos de lectura de la época, se han mantenido fieles al orden cronológico y muestran lo que fueron en su momento: alientos-sacudidas” (*Filosofía*: 250). La otra posibilidad es seguir ciertas recurrencias semánticas o ‘itinerarios’, a los que he llamado en esta

---

<sup>93</sup> Ya Roman Jakobson señaló en su momento el papel central del paralelismo como elemento estructural de la poesía, identificándolo en muchos casos como su procedimiento constitutivo (la famosa ‘dominante de la función poética’). Sin querer retomar una polémica que excede los límites de este estudio, sí me parece oportuno señalar la pertinencia de la intuición jakobsoniana respecto a la dimensión macro-textual del paralelismo y otras figuras gramaticales afines que, como explica en las líneas siguientes, exceden la mera dimensión fonética para entroncar con una estrategia que abarca las dimensiones léxica, gramatical y sintáctica (y pragmática, añadiría): “L’interaction –à travers équivalences et divergences– des niveaux syntactique, morphologique et lexical; les différentes espèces, au niveau sémantique, de contiguïtés, similarités, synonymies, antonymies ; la variété des types et des fonctions de ce qu’on appelle les « vers isolés », –sont autant de phénomènes qui, tous, requièrent une analyse systématique (...) Un problème aussi crucial pour la linguistique et la poétique que celui du parallélisme peut difficilement être dominé si l’on borne systématiquement l’examen aux formes extérieures.” (Jakobson, 1977: 95).

Por tanto, una exploración breve de la repercusión del ritmo en la *inventio* y la *dispositio* de este texto se me antoja como esencial para la correcta comprensión del mismo.

investigación ‘recorridos de sentido’. Consisten en una reordenación argumental de los fragmentos en función de afinidades temáticas que siguen algunas de las “direcciones o vías por las que mi mente acostumbra a transitar (o tal vez sean atracaderos o muelles en los que suele fondear)” (Filosofía: 252). Esta alteración en el orden característico del diario da lugar a una lectura completamente diferente de la interpretación linear propia del contrato de lectura de diario, que como sabemos está basada en la ausencia de punto de vista final que organice el material vivido. En este sentido, la sobreimposición de hilos argumentales sobre el material diarístico va totalmente en contra de esta tendencia a la inconclusividad, por lo que la propia autora parece estar traicionando su propósito inicial. Sin embargo, lo hace con vistas a ampliar el horizonte comprensivo del lector, permitiéndole seguir a través de sus fragmentos los rastros del yo individual, sus recurrencias temáticas:

“Para no decepcionar a los lectores (y entre ellos me cuento) acostumbrados a seguir la línea (ficticia pero cuánto más agraciada) de una argumentación o de un argumento, esa que traza una historia e invita a *contemplar la organización de los sucesos en el tiempo*, he dispuesto una serie de mapas en los que los temas más recurrentes se proponen como itinerarios” (Filosofía: 250 – 251; el énfasis es mío).

En estas líneas, Maillard reconoce la validez (lúdica, convencional) del yo individual, siempre que se mantenga la conciencia de que se trata de un ente ficticio, y se *contemple* la historia personal como una ‘organización de sucesos en el tiempo’ a la que no hay que apegarse.

Dada la existencia de estas dos posibilidades, he considerado necesario llevar a cabo un comentario pormenorizado de cada una de ellas, con el objetivo de dar una visión lo más completa y coherente posible del entramado textual de *Filosofía en los días críticos*. Comenzaré la lectura linear con una cartografía del prefacio, que no está escrito en la misma prosa descriptiva del epílogo sino que está totalmente integrado en el entramado metafórico del texto. Este análisis por separado es importante, pues en el prefacio se dan las claves de lectura que regirán la lectura linear, a través de la modificación brusca del horizonte de expectativas del lector. Posteriormente, llevaré a cabo la lectura linear siguiendo el método cartográfico que ya expliqué, centrándome tanto en las metáforas del texto como en las implicaciones estilísticas y retóricas del género (recordemos la ‘mimesis de la inmediatez’ y la escritura de la ‘graphé’ que comentamos en el capítulo 1). Después de esto vendrá el análisis de la lectura

argumental, en la que privilegiaré el análisis de la *inventio* como operación retórica, siguiendo el enfoque temático que la propia autora propone para este tipo de lectura.

Quiero recordar antes de comenzar que, según mi planteamiento metodológico, las metáforas no operan tan sólo en el nivel microtextual sino que tienen una función macrotextual muy relevante: configurar la base semántica y el sentido global de la obra<sup>94</sup>. Es por eso que mi análisis irá siempre de lo microtextual a lo macrotextual, tal y como plantean Albaladejo<sup>95</sup> y otros teóricos de la literatura: “realizaremos nuestro recorrido siguiendo el orden usual lingüístico según planos o niveles, de menor a mayor complejidad lingüística, según es uso habitual en la Lingüística actual” (García Berrio, 1979: 130). Asimismo, es conveniente señalar una vez más que “el concepto de *macroestructura* sólo tiene sentido en relación con las unidades suprasegmentales (párrafos, capítulos, secciones) del discurso” (Cuesta Abad, 1991: 189), es decir, que la metáfora ha de estudiarse no como palabra aislada sino como enunciado, buscando los elementos que producen la tensionalidad en el lenguaje.

#### § Cartografía del prefacio.

El lector que se asoma a *Filosofía en los días críticos* tiene en sus manos un artefacto de innumerables posibilidades. Varias lecturas esperan su llegada, su caprichosa y a un tiempo predecible capacidad de ordenar líneas y dar sentido. Precediendo a las anotaciones diarias, el lector encuentra un paratexto que bajo el rótulo ‘PREFACIO’, le hace suponer que la autora quiere dejar sentadas algunas bases para la lectura antes de permitirle entrar en los dominios de su escritura. Sin embargo, lee:

“Todas las cosas conspiran para la desaparición. Des-aparecer es el objetivo. El mundo es la historia de la visibilidad –el mundo que fue contado por los antiguos griegos–: apariciones y des-apariciones o la continuidad bajo la vida y la muerte.

---

<sup>94</sup> Así lo afirma Alonso Rodríguez: “la microestructura se materializa en un desarrollo lineal y detallado de la expresión lingüística, mientras que la macroestructura recoge el contenido principal del texto en un proceso cognitivo que puede sistematizarse” (Alonso Rodríguez, 1997: 248).

<sup>95</sup> En todas las disciplinas que estudian manifestaciones lingüísticas hoy en día la unidad de significado no es ya la palabra sino el texto, y ello implica una vez más un enfoque retórico, que tenga en cuenta tanto a la *inventio* como a la *dispositio*, que de hecho pueden considerarse como partes de un mismo proceso, el de la elaboración macroestructural: “la teoría retórica como teoría de la producción textual obliga a una consideración unitaria de *Inventio* y *Dispositio*. La estrecha unión de ambas *partes artis* y su no separabilidad encuentra en la noción misma de macro-estructura textual su mejor sanción (...) como han analizado Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo” (Pozuelo Yvancos: 1988, 167).



Aparición y des-aparición de lo que no soy, siéndolo más de lo que me soy a mí misma por debajo de mí. Aparición y des-aparición de lo que no somos, ya que ser es ser limitado, ser es estar cercado, ser es vivir en un cerco: vivir atemorizado en un círculo de fuego sin atreverse a a-cercarse, a romper el cerco aproximándose a las llamas que aprisionan con su horror, con su nada, con su amenaza: la *purificación*, la destrucción por el fuego. Purificarse: desintegrarse. Des-integrarse: romper los límites que nos hacen ser, ser íntegro, ser una fuera de lo que sigue, a pesar de lo que sigue, por encima de lo que sigue. Yo soy una y mi cerco...” (Filosofía: 7).

Interrumpe la lectura un instante para intentar ajustarse a lo que el texto propone, y las palabras que subraya son *continuidad*, *horror*, *amenaza*, *fuego*. Se habla de la continuidad de la existencia, de círculos en los que el ser humano se encierra y de la posibilidad, amenazante y terrible, de romper los límites del propio ser, purificándose. Algo en el fluir de estas frases le hace sentirse interpelado, algo en el texto lo incluye dentro de los cercos. ¿Cómo se produce este fenómeno?

Maillard construye sus frases con verbos copulativos, con infinitivos y cláusulas subordinadas sin verbo principal. Avanza de un concepto a otro con los dos puntos, trocea las palabras con guiones para mostrar significados ocultos. Y lo más importante: arroja metáforas puras a la página, sin ningún asidero para el lector, quien ha de encontrar en su propio universo psíquico las raíces en las que anclar el universo metafórico que se le presenta. Triple estrategia retórica (léxica, sintáctica y conceptual) para hacer desaparecer al sujeto (gramatical y autorial) del texto y permitir la entrada del lector/narratorio. Primera expectativa frustrada: no hay un yo claramente identificable para la enunciación. No hay subjetivismo, no se trata del yo autobiográfico tradicional, pues ni describe las vicisitudes de su *biografía* ni nos habla del personaje, del *autor*. Gracias a las precisiones teóricas del capítulo 1, estamos en condiciones de reconocer en estos procedimientos un lenguaje que corresponde a la escritura de la *graphé*, con enunciados libres de imperativos temáticos y abiertamente a-referenciales.

Al continuar la lectura, el lector se adentra en un universo cada vez más simbólico, en el que se desarrollan las metáforas de la constelación anterior. El cerco deviene ojo, luego ojo de fuego, después “ojo que deslinda, que traza los lindes con fuego, aquel fuego que brota del párpado, nunca de la córnea”. (Filosofía: 7). Contra el fuego, Maillard da entrada al motivo de las lágrimas, “agua del dolor que apaga el fuego sin romper el cerco” (Filosofía: 8), y deja sentada con esta contraposición de imágenes

la paradoja fundamental de la existencia humana: la dolorosa conciencia de estar desligado de la totalidad, del origen. Dolor por no ser capaz de des-aparecer, por querer mantener la apariencia. Este dolor, nos dice, no se apaga con lágrimas; más bien al contrario, pues “las lágrimas son la culpa y el precio por el territorio conquistado: yo soy una y mi cerco” (Filosofía: 8).

En apenas una página, Maillard ha obligado a su lector a abandonar su cómoda posición de lector de diarios al uso y buscar un nuevo lugar desde el que seguirla por los vericuetos de la palabra. Y no da tregua: entra de lleno en una reflexión sobre el lenguaje en la que el lector se encuentra súbitamente implicado a través de la aparición de la primera persona del plural, y en la que vemos reafirmado una vez más el papel capital de la metáfora y el pensamiento sintético para nuestra autora:

“Destruyamos. Desautoricemos lo escrito. Mi cerco y yo nos construimos en otro cerco: el del lenguaje. Cada lenguaje un cerco. La transgresión: el trabajo de la metáfora. Transgresión lingüística, rápida, penetrante, creadora. La apariencia salta fuera del ojo, el ojo fuera de su córnea”. (Filosofía: 8).

El tema central del prefacio, por tanto, es la superación de la identidad individual, fuente de dolor, y para ello Maillard se apoya en un lenguaje profundamente metafórico, que se va adaptando al proceso de aparición-des-aparición. No se trata de una mera reflexión teórica sino que la superación del yo individual se manifiesta en la escritura, a través una sutil modulación de metáforas que va desde una primera imagen relacionada con el nomadismo hasta el campo semántico del vuelo y de las criaturas asociadas a él. El resultante es de una fuerza inédita: la escritura como buitre que propague en el lenguaje la enfermedad de la creatividad:

“El lenguaje de los cercos requiere otros conceptos, otras palabras, palabras trashumantes, palabras bereberes, palabras del desierto: sin eco, hechas de sílabas que se desmoronan al pronunciarse, palabras tráfugas o planeadoras, palabras buitres, palabras carroñeras que limpien los viejos cercos de sus muertos, de sus asesinados y de sus asesinos. El lenguaje de los cercos requiere el vuelo. De cerco a cerco se vuela. Se vuela como los buitres, con el pico ensangrentado, con flecos de carne descompuesta colgados en las comisuras, propagando, de cerco en cerco, el virus: el ansia de hacer mundos.” (Filosofía: 8).

Un lenguaje, pues, el del prefacio, cuyas estrategias lingüísticas podemos resumir así: fragmentación de significantes para poner de relieve significados ocultos: des-integrarse, a-cercarse; regresión de ciertos términos a su valor etimológico: purificación < πῶρ, fuego; empleo constante de metáforas puras, sin referente; sintaxis entrecortada, uso constante de los dos puntos y de formas verbales impersonales o colectivas; preguntas aparentemente retóricas. Todo ello acompañado de una reflexión meta-lingüística en donde Maillard expone de manera explícita sus intenciones: “desautorizar el texto, dejar al texto huérfano, matar al autor” y “con-textualizar el texto con otro texto que lo embeba como un papel secante” (Filosofía: 9).

Gracias a esta breve cartografía conocemos las intenciones de la autora en su lectura linear: eliminar, como un buitres, hasta los últimos restos del yo del escritor. También tenemos una muestra del tipo de lenguaje con el que pretende llevar a cabo este proceso, un lenguaje que supere las barreras entre los individuos y vuele de cerco en cerco a través de las estrategias retóricas que acabo de comentar. Se puede argumentar por tanto que Maillard utiliza el prefacio para dejar sentadas las bases de su particular contrato de lectura, que no es el de un diario en el sentido tradicional sino que se corresponde con los planteamientos de la escritura de diarios de la *graphé*. En apenas tres páginas consigue establecer una relación diferente con el lector, dándole a entender que se va a enfrentar a un lenguaje altamente simbólico con el que pretende llevar a cabo un análisis lo más pormenorizado posible de los movimientos mentales, y más concretamente de las vicisitudes del yo: “mostrar, al desnudo, los saltos que caracterizan el proceder de nuestra mente y a los que acompaña la conciencia del yo siempre que no exista un observador que los contemple” (Filosofía: 250).

Queda explicada por tanto la función macroestructural del prefacio, que no es otra que la modificación del horizonte de expectativas del lector a través de una propuesta radicalmente novedosa y valiente. De este modo, la autora consigue que estemos preparados para leer, en el primer fragmento del texto, “¿Y si la mañana fuese tan sólo una manera de asentir al vértigo?” (Filosofía: 11), sin sorprendernos (demasiado).

§ *Cartografía de Filosofía en los días críticos (lectura linear).*

Como ya apunté en la introducción, Maillard se propone con este libro articular su propia “filosofía del yo o, si se quiere, de la conciencia, (...) no desde el razonamiento lógico sino desde la introspección” (Filosofía: 251). Esto se manifiesta en un estudio del funcionamiento de la mente a un tiempo asistemático y metódico, articulado en un lenguaje en el que la metáfora es el procedimiento creativo principal, pero que no renuncia al razonamiento crítico y a las virtudes analíticas de la prosa. El objetivo confeso es, como ya vimos, ‘mostrar, al desnudo, los saltos que caracterizan el proceder de nuestra mente’, y en este proceder tienen una importancia fundamental las modalidades anímicas desde las que la autora escribe: los ‘husos’. Los cambios de uno a otro huso mental son los responsables de la gran diversidad temática de estos diarios, y su estudio lleva implícita la problemática del yo individual. Como señala la propia autora, “estos husos son modalidades anímicas que generan pensamientos de un orden u otro. Cambiar de módulo, pasar de uno a otro, depende de la resistencia del yo” (Filosofía: 250). A lo largo de mi comentario voy a tratar de dar cuenta, en un número limitado de páginas, del enorme corpus que surge de este propósito y que adquiere la forma de un mapa simbólico de enorme densidad semántica y complejidad estructural.

Antes de comenzar, me parece conveniente anticipar la hipótesis de lectura, de modo que seamos conscientes desde el principio de la relación entre esta cartografía y nuestro tema de investigación: el desarrollo de la actitud contemplativa. En pocas palabras, las metáforas con las que Maillard lleva a cabo su ‘filosofía del yo’ son tan directas, tan radicalmente separadas de la realidad referencial, que obligan al lector a buscar dentro de su propia conciencia para poder comprender la realidad psíquica a la que apuntan. Este universo metafórico no se corresponde con ningún fenómeno exterior sino que se vuelca sobre sí mismo, describiendo ciertos procesos mentales que carecen de designación denotativa en el lenguaje y que aluden al proceso de observación de los contenidos mentales que hemos identificado como eje de la contemplación. Este campo de indagación interior contemplativo en el que se sumerge Maillard constituye un dominio meta desconocido para el lenguaje occidental, que carece de términos con los que referirse al movimiento de implicación emocional del yo psicológico. Por esta razón, la autora tiene que encontrar dominios fuente con los que aludir a esta realidad aún no nombrada, y al hacerlo actualiza la función esencial de la metáfora (tal y como la describimos en *La creación por la metáfora*): dar nombre a elementos de la realidad

que aún no han sido advertidos por la mente. En este sentido, la novedad semántica es máxima, y se puede decir sin lugar a dudas que las metáforas de *Filosofía en los días críticos* son metáforas vivas, pues se acercan al polo de la catacresis creativa, esa metáfora que da nombre a lo que carece de término neutro en el lenguaje<sup>96</sup>.

Empezaré mi cartografía por la metáfora del fuego, que ya hemos visto en el prólogo, pues es una de las isotopías más importantes de toda la obra y tiene numerosas conexiones con otras imágenes del texto. Encarna textualmente el impulso hacia lo informe, hacia la desindividuación, y en este sentido es una evolución del ‘desnacer’ de *Jaisalmer*. Maillard utiliza este campo semántico para referir todo aquello que tiene que ver con la plenitud de la existencia: “ardo, y no se decir hacia donde me proyectan las llamas” (Filosofía: 32); “soy una pura llamada, llama, llamarada” (Filosofía: 92). Sin embargo, también advierte que esa intensidad puede anquilosarse fácilmente, volverse rutinaria, pétreo, y para explicarlo añade al fuego el sema contrario, creando un oxímoron: “la existencia es un fuego frío, concreción de un arder” (Filosofía: 169). En otros casos, la vinculación entre fuego e intensidad se manifiesta a través de la metáfora de la chispa, que añade el matiz –el sema– de lo fugaz: “el corazón abre una puerta, una puerta al instante y a su intensidad. Una chispa y existe. La mente, como un espejo, refleja la chispa sin quemarse y prolonga aquel *fuego frío* hasta el infinito” (Filosofía: 17; el énfasis es mío)<sup>97</sup>.

Podríamos calificar este conjunto de motivos como metáforas ‘elementales’, en tanto en cuanto están conectadas por el campo semántico de los elementos (agua-tierra-aire-fuego). Se trata de un campo en cuya red de connotaciones resulta muy fácil reconocerse, pues apela a una dimensión universal del ser humano. En este sentido, sirve perfectamente al propósito maillardiano de hacer utilizar imágenes que resuenen de manera intuitiva en la mente del lector.

Otro campo semántico de gran importancia presente en el prefacio es el del vuelo, que como vimos servía para encarnar el movimiento mental con el que Maillard trata de traspasar los cercos de la individualidad y del lenguaje (en consecuencia, la escritura también es vuelo, o por lo menos intenta serlo). La forma más frecuente de manifestarse este campo es a través de metáforas verticales como la del vuelo como

<sup>96</sup> Sigo aquí la definición de catacresis propuesta por Jean Cohen: “termes dont le sens figuré est le seul disponible” (Cohen: 116. En Todorov et alii, 1979).

<sup>97</sup> También interesante esta referencia, en la que se añade el campo semántico del viaje (el desplazamiento), cuya importancia ya vimos a propósito de *Jaisalmer*: “vuelvo del viaje chamuscada, tratando de hallar entre los lagos la fría compostura de la calma” (Filosofía: 68).

ascensión, que lleva implícita la idea de plenitud. Multitud de semas secundarios se agrupan en torno a esta isotopía, dando lugar a otras variantes como la ligereza necesaria para el vuelo: “hazte ligero, invisible, adopta la levedad o muere. ¿Qué decides? Es preciso derribar todo lo que no deja lugar para el vuelo, todo aquello que ahoga, lo que ha cobrado peso” (Filosofía: 285)<sup>98</sup>. El vuelo horizontal también está presente, en metáforas como “yo soy el infinito proyecto de mí misma, por encima de mí, me sobrevuelo” (Filosofía: 137)

Otro elemento claramente ascensional es el motivo del volcán. Aunque no aparece hasta la mitad del texto, es una metáfora muy importante por la cantidad de universos simbólicos que concentra. Es el fuego que se hace sólido, uniendo los elementos fuego, tierra y agua (las lágrimas, que vimos en el prólogo): “¿Dónde verter las aguas, el fuego, la lava? Henchido hasta reventar, el corazón me duele” (Filosofía: 164). También sirve para representar el movimiento vertical descendente, la caída inevitable en el mundo de las formas a la que alude la solidificación de la lava, que se presenta como variante del ‘fuego frío’ que comenté anteriormente. Esta relación se hace evidente en fragmentos como “mis ciudades están sumergidas bajo la lava fría” (Filosofía: 197) y, más claramente, en: “el fuego conduce hacia lo frío y empieza la solidez: el dominio de los volcanes apagados, la tierra ennegrecida” (Filosofía: 93).

El volcán no interesa a Maillard tan sólo por conectar los universos simbólicos del fuego y de la tierra, ni porque combine de manera atractiva semas ascensionales y descendentes. Su importancia radica en su relación con otro motivo fundamental, que ya estaba presente en *Jaisalmer* pero que aquí cobra un mayor valor. Se trata de ‘la boca del *jaos*’, el abismo indiferenciado del que todo procede y en donde se produce la reunificación del mundo dual, manifestado, “la dispersión del *jaos*, la interpenetración de los opuestos, el juego sin fin, la dicha de lo híbrido” (Filosofía: 140). Este segundo motivo lleva asociado los campos semánticos del abismo, tales como el vértigo o la caída, mientras que el volcán está orientado en la dirección contraria, la ascendente, a través de un campo semántico particular: verter, volcar. Por tanto, se puede decir que la metáfora del volcán adquiere, por connotación, los significados opuestos al abismo indiferenciado del que proceden los seres (lo sagrado, en María Zambrano): la creación, la diferenciación, el orden.

---

<sup>98</sup> El motivo de la ascensión también puede aparecer aisladamente; es decir, sin el sema del vuelo. Es un proceso de reducción sémica central en *Filosofía en los días críticos*, sobre el que me detendré en detalle más adelante. Valga por ahora un ejemplo interesante: “heme aquí raíz, savia de impulsos *ascendentes*, madre aún, posible siempre, anticipada gestación de un provenir intruso” (Filosofía: 63).

Mientras que el jaos absorbe en la indiferencia original todas las formas y nombres (*nāmā* y *rupā*, dijimos en *Jaisalmer*), el volcán expulsa material incandescente hacia la existencia, lo cual lo convierte en metáfora del yo, que es descrito como expansión y como acumulación de historia personal en torno a un centro incandescente, siempre ignoto. También es metáfora de la propia escritura diarística, vista como un cúmulo de historia segregada que solidifica al contacto con el aire, lo externo. En uno de los últimos fragmentos, Maillard desarrolla hasta sus últimas consecuencias esta constelación de metáforas, mostrando la complejidad del entramado y su capacidad para describir acertadamente la concepción del yo individual como constructo ficticio a la que tantas veces nos hemos referido:

“Yo me pronuncio en mi deseo. Soy un volcán nunca apagado que arde sin cesar en su interior. Cubierto de múltiples capas de lava, montaña hecha de mis propios desechos, mi estatura me traiciona: sólo he vomitado. Lo que soy, en mis laderas, es puro vómito; lo que soy y lo que he hecho es resultado de mis erupciones, restos fríos de candor inútil. Mi aliento abrasa, quema, deseca, desertiza” (Filosofía: 241).

Si dejamos de lado ahora el carácter elemental de estas metáforas, podemos ver que tanto el abismo como el volcán son variaciones de un mismo campo semántico: el hueco. Este motivo es esencial en toda la obra de Maillard, pues encarna uno de sus temas fundamentales, el dolor de la ausencia, en oposición a las metáforas del fuego, que representan la plenitud de la existencia. En el fragmento 4 la encontramos por primera vez, ya con toda su fuerza: “Una ausencia. En medio de la plenitud, una ausencia. Siempre queda, en lo lleno, el hueco suficiente para la ausencia, el hueco necesario. Sin ello no se cumpliría la existencia” (Filosofía: 12).

El sufrimiento como esencia de la existencia es uno de los planteamientos orientales que más hondo calaron en Maillard, y viene a coincidir con su propia experiencia de infancia y juventud: padre ausente, internados, cambios de residencia. Alrededor del sema nuclear del ‘hueco’ se aglutinan todas las metáforas que tienen que ver con esta angustia, con esta insatisfacción originaria que los primeros budistas llamaron *sed* (*tr̥ṣṇā* en sánscrito, *taṇhā*, en pali). Puede tratarse del “hueco infinito” (Filosofía: 152), o de un lugar habitable: “me acomodo en la arena, hago definitivo el hueco, lo convierto en morada” (Filosofía: 88), pero la mayoría de las veces es un abismo, un abismo doloroso pero que confirma al ser en su existencia: “me entregaría

aún, una y otra vez y a conciencia, al abismo insoportable y a sus llamas con tal de sentir que existo” (Filosofía: 114).

Tal es el miedo a la aniquilación, y el miedo es una variante del hueco: su manifestación física, la sabiduría del cuerpo que reacciona ante la conciencia del hueco. El miedo, como el hueco, está siempre ahí, es el trasfondo de la existencia: “el miedo, siempre. La angustia ante la idea –un futurible– de perder aquello sobre lo cual descanso. Descansar no es la palabra adecuada: sobre lo que me activo. Vivir –actuar, hacer– requiere una base estable” (Filosofía: 52). Vemos en este ejemplo que aunque el abismo no esté explícitamente mencionado, está presente a través de la red de connotaciones asociadas, a través de la noción de ‘base’, que al desaparecer haría ‘caer’ a la persona. Así es como se expanden las metáforas de Maillard, en direcciones imprevistas, siguiendo cualquier veta significativa que sea adecuada para expresar lo que se presenta a la conciencia. En otras palabras, rizomáticamente.

La descripción del funcionamiento de la mente nos lleva ahora a atender a la metáfora del velo, que ya tuvimos oportunidad de analizar desde el plano de la elaboración formal. Ahora podemos ver su relación con la *inventio*, pues es a través de esta metáfora que Maillard alude a *māyā*, la ilusión cósmica que produce la ignorancia de la que todos los seres son víctimas y que les impide conocer su verdadera naturaleza según la tradición hindú. Rasgar el velo implica alcanzar el conocimiento –*jñāna*– y alcanzar la comprensión profunda de la identidad entre el sujeto (no el yo psicológico) y el Absoluto: *ātman* y *Brahman*, como dice la Brihadāranyaka Upaniṣad<sup>99</sup>. Maillard afirma a este respecto, en el crimen perfecto, que “el velo no es distinto de lo que cubre, ni de quien descubre, ni incluso de quien, en su ceguera, trata infructuosamente de arrancar el velo. Tampoco es distinto de quienes no aciertan ni tan siquiera a vislumbrar el velo mismo” (El crimen perfecto: 78 – 80).

Lo interesante de esta cita es ver cómo Maillard le da a este motivo de origen indio un desarrollo totalmente personal, para plasmar uno de los ejes centrales de su

---

<sup>99</sup> Concretamente, *aham brahmāsmi*: “Yo soy Brahman” o “Yo soy lo Absoluto”, (Bṛhadāranyaka Upaniṣad 1.4.10; en el Yajur Veda). No ha de entenderse en ningún caso que el hombre deviene el Absoluto, que algo en él se transforma para alcanzar un Absoluto que está fuera, sino que éste, por medio del recto conocimiento, reconoce su verdadera identidad, que estuvo oscurecida por las impurezas de la ignorancia. Como afirma Adi Śaṅkarācārya Śaṅkarācārya, el gran maestro (*ācārya*) de la tradición vedānta en su comentario a esta Upaniṣad, “no se debe pensar que esa palabra [Brahman] signifique aquí un hombre que llegará a ser Brahman, lo cual sería contrario al significado de este término” (en Martín, 2002: 101), ya que “todo el mundo, al ser el Absoluto, es siempre idéntico con todo, pero la ignorancia superimpuesta en él, la idea de que él no es el Absoluto y no es todo, es como la madreperla confundida con la plata, o como el cielo imaginado cóncavo o azul” (en Martín, 2002: 101).



particular búsqueda contemplativa: la dificultad de desprenderse de los hábitos mentales, configurados de manera inconsciente a lo largo de los años, y cuya resistencia constituye la consistencia del yo. Podemos ver cómo se pasa de la reflexión teórica del ensayo a la adaptación personal del diario literario si comparamos el fragmento anterior con el siguiente de *Filosofía en los días críticos*:

“El velo. Soy capaz de ver el velo, y no soy capaz de quitarlo. El velo no es del todo opaco, tampoco es transparente; es translúcido. Sé también, aunque vagamente, de qué material está hecho. El velo se vuelve opaco en la medida en que la mente se concentra en lo que le agrada o le desagrade, en cualquiera de los pensamientos que ha surgido a raíz de una percepción. El velo es apego. Tras el velo, hay amor, infinito amor, amor sin deseo, sin apego. No logro rajarlo. La consistencia del velo es la detención. Detener lo ocurrido, volver a repetirlo. El velo es detenerse. El deseo en sí mismo no es el problema, el problema es detenerse hasta que duela. El dolor es el velo. *Cuando el deseo se vuelve doloroso, teje*” (Filosofía: 18 – 19).

La diferencia fundamental está en el nivel de la *elocutio*, pues vemos que la *inventio* se mantiene casi intacta. Por medio de mínimas modificaciones, el enunciado va desarrollando el sema nuclear, explicando qué es el velo: apego, detención, hábito mental, hasta llegar al dolor (‘el dolor es el velo’) provocado por la tendencia de la mente a tratar de retener el flujo incesante de la realidad y fijarla en algo –las ideas, como vimos en Deleuze– que se repita siempre. Cuando esto ocurre, Maillard dice que la mente ‘teje’, dando entrada al que será sin lugar a dudas el campo semántico central de su etapa de madurez: el huso y el hilo.

La manera de superar la angustia del hueco en *Filosofía en los días críticos* es el amor, contrapartida temática de la ausencia que se materializa en el texto a través de metáforas horizontales como el puente. Aprovechando la proximidad semántica con el abismo, Maillard da una vuelta de tuerca conceptual a la relación entre ambos polos significativos, señalando la precedencia ontológica de uno sobre otro: “los puentes crean los abismos; los abismos crean territorios opuestos; los territorios erigen sus castillos y en los castillos hay almenas con hambre de suicidas” (Filosofía: 106). Con imágenes como ésta se revela la particular concepción del amor de esta obra, en la que Maillard lo considera como algo distinto del objeto amado: el impulso de plenitud diferente de la persona amada, que es tan sólo un recipiente en el que volcar las llamas (atención a los campos semánticos). La ausencia y la tristeza aparecen tan sólo cuando el yo confunde

al objeto del amor con *mi* amor, pues ahí surge una identificación errónea que provoca que el deseo se vuelva doloroso y la persona intente detener el flujo de la realidad, apresando al amor en el amante. Numerosos fragmentos a lo largo del texto elaboran esta reflexión, como veremos en el recorrido de sentido A, dedicado a este tema.

El motivo del puente no se refiere tan sólo a la unidad entre los amantes, sino que señala también la posibilidad de superar el dolor provocado por la individuación, la salida del *jaos* y la entrada en la existencia: “somos, cada uno, un puente tendido entre los gestos de la tierra y los gestos del otro” (Filosofía: 111). Hay otros motivos que se aglutinan en torno a la noción de movimiento horizontal, y que han de ser puestos en relación con éste para poder explicar la manera en que se extiende el entramado metafórico. En este sentido, el campo semántico de la trayectoria, organizado alrededor de la metáfora de la ‘flecha’, forma una isotopía que combina la dirección horizontal con la posibilidad del movimiento (el puente es estático, la flecha se mueve), y sirve para ilustrar la experiencia amorosa: “lo cierto es que estoy enamorada del amor. Las imágenes, los cuerpos, las almas que me atraen son sólo dianas, centros que me requieren, que me invitan al vuelo, al proyecto. Amar es proyectarse, es salirse de sí, el volar hacia el otro lado de uno mismo” (Filosofía: 132).

La visión del amor de este texto tiene, por lo tanto, un carácter ontológico mayor que la simple unión entre dos seres: es la superación del hueco, de la ausencia inicial, del abismo: “mi vida es aquel punto que se aloja en tu pecho como una flecha en ascuas que encuentra su destino y, en ese punto: tú, que eres todos aquellos ante los que me *inclino* para ser menos mía” (Filosofía: 130; el énfasis es mío). Reaparece así el campo semántico del abismo, combinando movimiento horizontal y vertical con la noción del punto, paralela a la línea que traza la flecha. Lo importante de estos ejemplos es notar que, como la metáfora del hueco, de la llama o del volcán, tienen una dimensión ontológica que los sustenta y que da sentido al entramado que forman.

También está presente en este esquema la posibilidad contraria, la detención, cuyo significado es el opuesto a la vitalidad y a la apertura al otro que simboliza la flecha. Podemos verlo claramente en la constelación del velo, donde se afirmaba que ‘la consistencia del velo es la detención. Detener lo ocurrido, volver a repetirlo. El velo es detenerse’. A través de semas asociados como ‘parálisis’ o ‘solidificación’ (en relación al volcán), este campo semántico alude de manera clara a la filosofía deleuziana del devenir y a la insistencia de Maillard por no fijar la realidad en conceptos sino dejarla fluir, permaneciendo atenta a los cambios sin sentirse afectada por ellos.

Podríamos añadir a esta lista una gran variedad de ejemplos, pues la densidad metafórica en *Filosofía en los días críticos* es inmensa. Sin embargo, creo que con las isotopías explicadas es suficiente para tener una idea detallada del conjunto, y me parece más importante extraer una conclusión e identificar cuál es el elemento que permite la conexión entre las metáforas y las organiza en un entramado coherente. En mi opinión, de la lectura anterior se puede concluir claramente que existe un elemento *espacial* que subyace a todas las oposiciones temáticas significativas y las conecta entre sí. Así, hablábamos de metáforas verticales y horizontales (la llama, el volcán), o de metáforas estáticas frente a metáforas de movimiento; también vimos metáforas ascensionales (el vuelo) y descendentes (el abismo). La lista podría ampliarse, pero lo importante no es eso, sino ver que existe una estructura identificable que soporta el entramado de metáforas que acabamos de ver, y que adquiere la forma de un esquema de carácter fundamentalmente espacial. Como veremos a continuación, esta estructura se corresponde con el modelo deleuziano de rizoma.

#### § Rizoma.

Como había postulado, la función denotativa del lenguaje no basta para los propósitos de Maillard<sup>100</sup>, de modo que recurre al lenguaje metafórico para plasmar la cotidianeidad de su realidad mental. De la cartografía anterior se puede deducir que la connotación es el mecanismo a través del cual se producen los movimientos semánticos que comunican las metáforas entre sí, dando lugar a un entramado cuyo significado va más allá del fragmento individual y que se proyecta al nivel macrotextual, afectando tanto a la *dispositio* como a la *inventio*. En este sentido, las metáforas ‘esenciales’ configuran una serie y no pueden entenderse de manera aislada. Esta constatación confirma mi postulado metodológico: “una metáfora, y a menudo una serie metafórica puede adquirir incluso una *función estructural* respecto a una obra, y a autores que tienden de forma natural a ello: en sus obras es más difícil hallar metáforas puntuales que expandidas” (Román, 1991: 459).

---

<sup>100</sup> Esto diferencia su escritura del lenguaje común, apuntaba Hejmslev al desarrollar la oposición entre denotativo y connotativo: “According to Hjemlev, connotative semiotics are those in which the expression plane is constituted by the content plane and the expression plane of a denotative semiotic. In this sense, then, semiotic of a literary language is connotative with respect to the semiotic of common language, which is denotative” (Segre, 1973: 137).

Ahora bien, vemos que la relación que une estas metáforas no obedece a ningún planteamiento jerárquico en el que unas ostenten una posición central y otras una posición periférica, sino que más bien existen numerosos centros (el fuego, la flecha, el amor, el hueco), en los que cualquier metáfora puede operar de eje, tan sólo para ser superada en el fragmento siguiente por un elemento nuevo o por uno preexistente que al aparecer en otro contexto cobra una nueva significación. Esta estructura responde a lo que Deleuze y Guattari habían llamado rizoma: “système acentré, itinerant, non hiérarchisé, à entrées multiples” (Sauvagnargues. En Zourabichvili et alii, 1994: 174), por lo que conviene resaltar que la cartografía anterior, centrada en las metáforas esenciales, no es en ningún caso la única opción posible de entrada al texto sino tan sólo una de las múltiples ‘líneas de fuga’ por las que se puede acceder al texto. Cumplo así con la propuesta hermenéutica de Deleuze, que veía en la reducción unívoca del calco una reducción del objeto en lugar de un desentrañamiento.

Profundizando en este principio de lectura, veámos cómo describe Deleuze el método cartográfico para acceder a un rizoma: “on cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome” (Deleuze, 1975: 7). Según este autor, en un rizoma el significado se desplaza ‘horizontalmente’, sin seguir las leyes dicotómicas propias de una estructura arbórea, y por lo que hemos visto en el análisis anterior el entramado de este diario corresponde a este tipo de estructura, dado que no hay ningún eje central y nada impide que una metáfora cualquiera entre en contacto con otra a través de los semas que puedan tener en común, si los desplazamientos de la cotidianidad del pensamiento lo requieren. En consecuencia, se puede argumentar de manera coherente que los principios constitutivos del rizoma se corresponden perfectamente con las características (genéricas e individuales) de la metaforización de *Filosofía en los días críticos* tal y como lo he planteado en mi análisis.

Concretamente, los principios de conexión y heterogeneidad justifican todas las combinaciones de semas presentes en las metáforas ‘elementales’, mientras que el principio de multiplicidad se manifiesta en el hecho de que ni el significado ni la posición de las metáforas es algo fijo sino que va variando a lo largo del texto, confirmando que “il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome (...) il n’y a que des lignes” (Deleuze, 1975: 74). Tampoco es posible predecir la forma en que las metáforas van a evolucionar de un fragmento a otro puesto que no hay ningún plan

trazado de antemano, consecuencia directa de la *inconclusividad* inherente al género, que carece por definición de un plan predefinido de escritura. Esta apertura al azar, a las variaciones cotidianas del pensamiento, es una manifestación textual directa del principio de ruptura asignificante de Deleuze. La manera normal de propagarse que tienen los rizomas coincide con el método de escritura de diarios, como podemos ver en la siguiente definición: “dado que el rizoma tiene una estructura no jerarquizada, en la que no hay un centro director, cualquier interrupción o ruptura en el mismo sólo supone una continuación siguiendo otras líneas” (Martínez Martínez, 2009: 275). Lo mismo que sucede con las sucesivas entradas del diario.

Considero probado con esta argumentación que la estructura espacial subyacente a las metáforas de este diario se corresponde con el modelo rizomático propuesto por Deleuze/Guattari, así como que el modo más adecuado de adentrarse en él es siguiendo el principio hermenéutico de la cartografía, pues es el único modo de abordar toda la densidad semántica de este libro sin reducirla a una copia desecada en lenguaje crítico. Un rizoma escapa siempre a cualquier modelización, y ése es el caso de la obra de Maillard, en la que el lector siempre tiene la impresión de que hay algo más, un plus de significado que se escapa de la comprensión racional modelizante y que es captada tan sólo por la contemplación estética.

Sin embargo, Maillard va más allá y convierte el propio esquema espacial en entramado metafórico. Veamos cómo.

#### § La espacialización de la conciencia.

Siguiendo su impulso de mostrar los procedimientos de la mente a través de mecanismos textuales, Maillard idea un mecanismo expresivo de enorme efectividad: utilizar las propias relaciones espaciales como metáforas de la conciencia. Es decir, hace de su propio espacio mental un territorio, una *geografía*: “Espacializo. Miro adentro y espacializo. Miro lo que siento y lo que siento se hace espacio” (Filosofía: 67). Este procedimiento se basa en un proceso de reducción sémica en el que se eliminan del entramado rizomático aquellos semas que no tienen que ver con el espacio, creando isotopías basadas exclusivamente en elementos relacionales: el dentro, el fuera, la superficie, el punto. Al concebir la conciencia como un lugar (un no-lugar, mejor dicho), el rizoma espacial, subyacente hasta ahora, asciende al nivel textual y se

convierte en dominio fuente. Estas metáforas puras de carácter espacial aluden a determinados procesos de la actividad mental que difícilmente se pueden nombrar en el lenguaje común. El resultado es una ‘geografía de la conciencia’ en la que Maillard describe sus intentos de comprender las imposturas del yo individual, así como sus tentativas para superarlo y las dificultades con las que se encuentra.

Un ejemplo claro es cómo ciertos puntos de referencia espacial, como la oposición ‘centro/periferia’, son utilizados para plasmar en el texto la vuelta a una actitud de reposo contemplativo tras el esfuerzo de la dispersión en el mundo de las formas y los nombres: “Volver en mí. Volver al centro después de la impostura, después de la invasión, después de tantas palabras que dispersan lo que somos. Volver al centro, donde el silencio describe el hueco e instala las cosas, de nuevo, en la periferia” (Filosofía: 127). Otro de los ejes fundamentales de esta geografía de la conciencia lo constituyen las metáforas de profundidad y superficie, que representan las dos fronteras en que se divide el espacio mental. La superficie es el mundo, donde relacionarse con el otro, la piel de la existencia en la que se construye la vida y donde tienen lugar los eventos. La profundidad, en cambio, es descrito como un lugar opresivo, un vacío en el que se acumulan las experiencias de la superficie pero que al mismo tiempo encierra lo más originario de cada uno (la boca del *jaos*, recordemos). En el siguiente ejemplo, podemos ver cómo este campo semántico se conecta rizomáticamente con imágenes asociadas al campo semántico del volcán, profundizando de esta manera en la cuestión de la identidad individual:

“Yo no soy ningún dentro, soy un fuera que se vierte hacia dentro. El dentro es algo que se abre y se hace bajo la presión del vertido, al derramarse con fuerza el *trop-plain* del fuera, sobreabundante siempre, desbordante (...) el dentro es un vacío que cree llenarse de lo que llama “experiencias”, pero bajo la experiencia sigue habiendo vacío” (Filosofía: 170).

La profundidad es el dentro, en un ejemplo claro de ampliación por ruptura asignificante, y ambos puntos representan lo más intrínseco y real del individuo. La paradoja reside en que, según Maillard, ambos están vacíos, vacíos de un yo estable que de coherencia a la historia de las vivencias que se acumulan en la superficie. Aquí se puede percibir claramente la influencia de la escuela *mādhyamaka* (una rama dentro del *mahāyāna*) y en especial de las doctrinas de Nāgārjuna, el filósofo indio cuya concepción del vacío (*śūnyatā*) supuso la culminación de la reflexión budista sobre la

impermanencia de los fenómenos. Maillard resume esta concepción de la manera siguiente:

“la afirmación de que las cosas son vacías no tiene en este caso carácter moral; significa que no tienen “ser”: algo que suponemos idéntico a sí mismo, permanente e inmutable. Según el budismo, nada es permanente; las cosas y los seres se generan en mutua dependencia, nada es por sí mismo. La identidad no existe. El madhyamaka remata la cuestión: todo es vacío” (Maillard, “La verdad del discurso”. “El País, 25 de agosto de 2007).

Así pues, nos encontramos con un sistema de oposiciones (rizomáticas, no binarias) en el que se contraponen dos ejes espaciales: el arriba y el abajo. Una de las metáforas que encarnan el arriba es la superficie, el lugar donde ocurren las cosas, donde aparecen los fenómenos y donde tiene lugar la vida cotidiana. En polo opuesto es el abajo, un ‘abismo’ que absorbe existencia y en donde no se puede vivir, como ya vimos al hablar de las diferentes manifestaciones del ‘hueco’ y la angustia. Maillard es consciente de que no se puede proyectar la profundidad en superficie (el abismo vertido arriba: el volcán) pues eso no es más que una acumulación de residuos que refuerza al yo individual. En consecuencia, reivindica la superficie como ámbito de conocimiento vital. Su estrategia (su escritura) es tratar de vivir en superficie:

“Toda la existencia transcurre en superficie. Luego está el embudo, abajo, con el gran agujero.

Situarse en superficie: vivir.

Situarse abajo: nada. Descanso. Nada.

Todo ocurre en superficie. Yo que quería ver la “realidad” allí, en la existencia, quería elevar el agujero, instalarlo en la superficie, llamarle “profundidad”. Ciertamente, el vacío es lo más auténtico de mí, pero en él no hay nada, ni yo misma. Yo ocurro en superficie” (Filosofía: 194).

La metáfora de la superficie recuerda a la ‘llanura de colores’ de *Jaisalmer*, con la que está sémicamente emparentada y de la que es una depuración evidente. La convencionalidad de lo que en ella aparece viene marcada por el uso irónico de las comillas en el fragmento anterior. Vivir en superficie es un juego, un movimiento de personajes que cumplen un guión. Unos sabiéndolo, otros no tanto. Maillard sí que lo

sabe, y por eso deja bien claro que su objetivo –a diferencia del de Zambrano– no es alcanzar un punto trascendente donde se produzca la reunificación con el ser. Su escritura no es para ella más que una estrategia adecuada (*upāya*<sup>101</sup>) y no una verdad universal en la que crea ciegamente: “Lo he visto, lo he sentido, lo he visto. Ascendí. Ojalá pudiera sobrevolarme siempre. *Ojalá creyese en esas mitologías del arriba y el abajo*, de la luz y la oscuridad que esta visión me trajo como de un ámbito negado ya por mi razón” (Filosofía: 192; mi subrayado).

Esta geografía de la conciencia lleva implícita, como era de esperar, la perspectiva contemplativa, a través de metáforas relacionadas con el campo semántico de la visión, como ‘vigilar’: “la conciencia que vigila” (Filosofía: 190). Maillard se aventura a crear metáforas más arriesgadas con las que aludir al proceso de observación interior, como en el fragmento 354, en donde a través de la relación de proximidad semántica entre superficie y piel, surge una poderosa imagen: ‘ausculto las regiones interiores’.

“Cuando me detengo y ausculto las regiones interiores, abro el canal que comunica ambos extremos: el de arriba, en superficie, con el de adentro. Entonces, no sé si se hace permeable la piel hacia arriba o hacia abajo, no sé qué es lo que aflora en superficie. Luego me doy cuenta de que no es más que una resonancia de lo que ya había pronunciado al mirarme en el espejo” (Filosofía: 230).

Por medio de esta observación-auscultación, Maillard consigue traspasar el flujo incesante de los pensamientos en superficie y tender un puente ontológico con lo profundo. Lo que acontece entonces es un tránsito, una transfusión de un ámbito a otro, pero de efectos dudosos. Y es que el dentro también puede estar hecho de impostura, también puede cultivar un yo: “Bajo los actos cotidianos, mi conciencia entumecida repetía mi nombre, por costumbre, porque sabía que no tardaría mucho en volver a ella, pues nada me es más fiel que yo misma, esa condenada costumbre de volver a sentirme, a saberme a mí misma en todo lo que pienso, hago o deseo” (Filosofía: 230).

---

<sup>101</sup> Término clave en la tradición mahāyāna, que alude a los métodos o estrategias para alcanzar la iluminación. El Digital Dictionary of Buddhism lo define como “An expedient; skillful means; expedient means (Skt. *upāya*). A teaching method that is applicable to the circumstances. (Tib. *rtog pa*)” (Digital Dictionary of Buddhism. Entrada <http://www.buddhism-dict.net/cgi-bin/xpr-ddb.pl?q=方計>).

Lo utilizo en este contexto para subrayar el carácter no definitivo, circunstancial, del método que Maillard crea con su escritura. Prueba de ello es que irá cambiando con los años, adaptándose a las circunstancias vitales de la misma manera que el discípulo budista va adaptando sus diferentes prácticas (*upāya*) conforme avanza en su camino interior.



§ La espacialización de la conciencia (2): Metaforización de partículas gramaticales.

Profundidad y superficie: arriba y abajo. Partículas gramaticales cargadas de significación, hechas metáfora. Metáfora que nombra aquello que no tiene lugar en el lenguaje (dominio meta) por medio de la espacialización de los procesos mentales (dominio fuente). Esta estrategia de metaforización de partículas gramaticales no se limita a las relaciones espaciales, sino que alcanza otros dominios del lenguaje en los que las palabras carecen de contenido léxico. Se trata de los pronombres personales y las partículas deícticas, que se convierten en metáforas y pasan a integrar la geografía de la conciencia. Este nuevo brote del rizoma es la continuación lógica (que no cronológica, pues se da de manera simultánea en el diario) del proceso de apropiación sémica con el que Maillard intenta nombrar aquellos aspectos de la realidad mental a los que no presta atención nuestro lenguaje. Lo interesante y acertado de su procedimiento es que escoge para ello palabras con escaso o ningún significado léxico, lo cual obliga al lector a ir más allá del nivel denotativo del lenguaje y buscar dentro de su propio espacio mental, apoyándose en las redes de connotaciones que conectan estas palabras. Al mismo tiempo, esta estrategia retórica provoca una mayor densidad del texto, lo cual está directamente relacionado con la estrategia autorreferencial de la escritura de la *graphé*: las partículas gramaticales dejan de remitir al mundo (la biografía o el autor) para convertirse en líneas significativas del rizoma y referir connotativamente ciertas regiones de la mente. En este sentido, se puede decir que Maillard lleva el lenguaje hasta el límite mismo de la expresividad, pues convierte palabras como ‘allí’ o ‘mí’ en metáforas de su mundo interior. Es el lenguaje tensivo del que habla la tradición de pensamiento metafórico, llevado a su extremo.

El uso de la deixis como dominio fuente guarda una relación evidente con el carácter *geográfico* de la investigación maillardiana, puesto que también se trata de un entramado espacial, que no tiene ninguna dificultad en superponerse al rizoma subyacente. En algunos casos, los elementos deícticos se apoyan en otras metáforas con mayor carga semántica para poder significar, como en el caso del fragmento 298, en donde la oposición deíctica se complementa con el campo semántico del vuelo: “Renunciar a poseer para saber. Saber, donde el saber es ser y ser es situarse en otro lugar –un no-lugar–. Son tantos los planos, los ámbitos, y yo aún *aquí*, sin despegar del

suelo. *Allí*, el gozo presentido tras el dolor que ha dejado de serlo en la renuncia.” (Filosofía: 200; el énfasis es mío).

A este entramado de pura espacialidad, despojada de semas innecesarios, se conecta la línea de los pronombres, partículas lingüísticas parientes de los deícticos en su manera de unir texto y mundo. Constituyen una nueva línea de fuga que se integra en el rizoma y amplía las posibilidades expresivas, pues las relaciones interpersonales pasan a funcionar de forma análoga a las relaciones espaciales: como imágenes con las que describir el funcionamiento de la conciencia.

“Yo siempre estoy aquí para mí; ellos siempre estarán allí, porque mi aquí dispone el allí, mi aquí es mi propia sombra al mediodía. Ellos: ese horizonte de mi mirada, la negación que me confirma; ellos, los que van y vienen y en su viaje me prolongan; ellos son esa vida que se me escapa, ellos son mi vida huyéndome.” (Filosofía: 214).

Se puede ver con claridad en este ejemplo que los pronombres personales están en un nivel de metaforización similar a las relaciones espaciales, con las que entran en contacto. ‘Ellos’ no tiene referente real alguno, no se refiere a ninguna entidad externa concreta: es la otredad en tanto polo opuesto necesario para la existencia, en tanto vida que no se puede poseer. Lo mismo sucede con otras personas gramaticales, que son plenamente rizomáticas en tanto en cuanto carecen de significación permanente y ocupan posiciones intercambiables. Maillard utiliza esta estrategia para mostrar la paradoja de la identidad, la dificultad de conectar el dentro con el afuera, y la contradicción que es tratar de unirse con el otro: “Digo “tú” y estoy diciendo “yo”. Digo “tú” de la misma manera que digo “mundo”. Nunca salgo del círculo. Me atrapo con el lazo una y otra vez. “Tú” es el nudo corredizo con el que aprieto mi garganta para medir su resistencia” (Filosofía: 30).

Siguiendo esta línea de a-referencialidad, inspirada en la escritura de la *graphé* y complementada con la propuesta deleuziana de poner el lenguaje ‘en devenir’, Maillard utiliza los pronombres para aludir a personas diferentes de aquellas a las que normalmente designan. Así, ‘yo’ se convierte en ‘nosotros’ en frases como “decir yo, al fin y al cabo, ya es un plural, el único lícito” (Filosofía: 149), que ya cité, mientras que ‘tú’ y ‘yo’ connotan la misma realidad en el fragmento 136: “no me fío, no te fies de quien dice, de quien habla, de lo que se dice, de lo que dices, de lo que digo, no me fies,

no te fio” (Filosofía: 136; volvemos a encontrar la estrategia formal de ritmo entrecortado y repeticiones sistemáticas del mismo vocablo que vimos respecto al velo).

Este uso expresivo de los pronombres está directamente relacionado con la interrogación sobre la naturaleza del yo individual. La contradicción entre el sentido de yo y los contenidos que constituyen su soporte se manifiesta de manera extraordinariamente efectiva a través de la contraposición entre las formas recta y oblicua del pronombre personal de primera persona, algo que ya apuntamos. Este recurso permite a la autora describir diferentes estados de sí misma, según esté en posición de sujeto o de objeto, dentro o fuera, observando u observada: “¿Qué soy, quién soy antes y después del cuaderno? ¿Qué soy, dónde estoy cuando no me escribo? Puede decirse que el cuaderno me está creando, está haciendo de aquel *mi* disperso el yo que se interroga acerca de sí mismo” (Filosofía: 45; la cursiva es mía).

Esta estrategia de separar a los pronombres de su base referencial habitual constituye un gran hallazgo por parte de Maillard, pues le permite situar dentro del espacio de su conciencia a las diversas formas de su personaje interior. De este modo consigue mostrar a través de metáforas cómo se produce la observación desapegada de los propios contenidos de conciencia, que como hemos dicho constituye la base de la contemplación. Utilizar la oposición entre dos formas del mismo pronombre para significar esta realidad es una brillante encarnación textual de un presupuesto teórico muy complejo.

En resumen, dado que nos encontramos ante realidades psicológicas muy profundas a las que no se puede llegar de manera directa (denotativa), Maillard trata de acceder por otros medios. La elevación del esquema espacial subyacente a categoría de metáfora se complementa con la incorporación de ciertas partículas de significado exclusivamente gramatical, a las que se despoja de su uso primario para integrarlas en el rizoma expresivo. Se trata del mismo recurso expresivo. De este modo, Maillard lleva al sistema deíctico, y sobre todo al pronominal, hasta el límite de sus posibilidades significativas, obligándoles a cumplir una función contraria a la que en principio les asigna el sistema de la lengua. No sustituyen a ningún nombre, ni aluden a ningún lugar externo, sino que se convierten en piezas dentro del dominio meta de la contemplación.

El uso de elementos que tienen tan sólo significación gramatical, como las partículas deícticas y los pronombres, es uno de los grandes aciertos de Maillard, pues gracias a ello el lector no se ve lastrado por resonancias secundarias y es capaz de absorber el espacio creado por el diario con mayor facilidad que si se tratara de palabras

con contenido léxico cuyo universo connotativo ya viene impuesto por el sistema de la lengua. En la misma línea, el componente espacial (más aún que las metáforas esenciales con las que comenzamos la lectura) constituye un dominio en el que cualquier persona puede reconocerse, pues se trata de nociones universales.

Esta confluencia de estrategias expresivas en una misma dirección redundante en una mayor efectividad expresiva del texto. Se cumple así el objetivo anunciado al comienzo de mi lectura: plasmar en la página, y en la mente del lector, el dominio meta de la introspección contemplativa, cuyos vericuetos son en gran medida desconocidos para la mente occidental. El recurso a campos metafóricos cuya proyección es extremadamente amplia es clave para que el lector pueda reconocer, a través de su propia indagación interior, la realidad a la que esas metáforas aluden.

#### § Conclusión de la lectura lineal.

*Filosofía en los días críticos* está constituido por un rizoma de metáforas conectadas entre sí connotativamente por el macro-campo semántico espacial, el cual es él mismo objeto de metaforización en una estrategia de despojamiento expresivo y reducción al mínimo de referencias externas que afecta también al sistema deíctico y pronominal. El resultado es una geografía de la conciencia con múltiples entradas y salidas por las que el lector puede realizar su propia construcción del significado, su propia cartografía. Debido a la gran cantidad de imágenes y a la autorreferencialidad de las mismas, es posible que por momentos se sienta perdido o no tenga claro la significación de algunos elementos del texto. Es algo normal, ya que como hemos repetido varias veces el diario es un campo de investigación, en donde Maillard muestra sin tapujos sus tentativas y sus ensayos, algunos de los cuales llevan a puntos ciegos o a túneles sin salida. Sin embargo, en la mayoría de los fragmentos Maillard alcanza un grado de lucidez muy grande y es capaz de elaborar un detallado mapa interior de su conciencia, por lo que se puede decir que el conjunto del texto está conseguido.

A modo de conclusión de la lectura lineal, he considerado que lo más adecuado es comentar en detalle el fragmento 290, pues es donde mejor explica los diferentes niveles en los que se divide el espacio simbólico de la mente. Se trata de un descenso a los propios 'inferos' de la autora, recorriendo los distintos planos de la realidad

(profundidad y superficie), al tiempo que un recorrido a través del cuerpo, desde la cabeza donde se sitúa el nivel de pensamiento hasta el vacío que es el sustento de todo:

“Arriba, tras la frente, ahí donde la mente engarza pensamientos, ahí donde tan a menudo construimos nuestra casa, arriba las ideas brotan, incesantes.

Más abajo, en los poros, el mundo. El canto de un pájaro, el silencio cuyo cuerpo es un rayo de sol. Allí, bajo el flujo de los pensamientos, la vida.

”Bajo el proceso, lo simultáneo; bajo la línea (γραμμή), la materia; bajo el texto, la totalidad de lo sólido.

Más abajo, el fuego. Del fuego ahora no hablaré, pues está bien que esté contenido, sin dolor, adormecido por un tiempo con fines terapéuticos.

Más abajo, aún, el vacío.”

(Filosofía: 195).

Maillard comienza describiendo el nivel mental, designado espacialmente con el deíctico ‘ahí’ en oposición al ‘allí’ donde está el mundo exterior, donde tiene lugar la vida. ‘Allí’ se sitúan el canto de los pájaros, los rayos del sol, mientras que ‘ahí’, en el nivel de la mente, se produce el flujo de los pensamientos que impide la visión directa de la multiplicidad de lo manifestado. ‘Más abajo’ hay una línea, que separa el dominio del exterior del dominio de la escritura donde la vida aparece flexionada, plegada sobre la página y expuesta a la comprensión, dividiendo el proceso de autocomprensión en dos tiempos, consecutivo y simultáneo. Dos posibilidades existenciales, pero sobre todo dos *consistencias*: el texto cotidiano frente a la solidez compacta del mundo. Tras este nivel están las profundidades incandescentes: el fuego del deseo y el ansia de infinito. Como vimos al comenzar la cartografía, este fuego se proyecta hacia arriba o hacia fuera, busca expandirse como un volcán o una flecha: alcanzar al otro (amor) o crear una historia (un yo). En este fragmento Maillard afirma que es necesario anestesiarse este nivel por un tiempo, mantenerlo apagado para poder evitar el dolor, presente implícitamente en el campo semántico de los ‘fines terapéuticos’. Abajo del todo, la consistencia vacía del mundo y de la identidad del individuo, que bebe directamente de la concepción budista *mādhyamaka*.

Maillard detalla en este fragmento clave cada uno de estos niveles. Llama la atención la ausencia del deíctico ‘aquí’, que permitiría ubicar la enunciación y saber en qué estado mental (desde qué región, qué territorio) están escritas estas páginas. La

consecuencia de esta omisión es que la enunciación queda desprovista de sujeto, de yo individual. Lo que se presenta es un espacio estratificado en diferentes niveles, y cada uno de ellos puede sustentar la identidad, si el sujeto se identifica con ese plano de conciencia: el nivel del pensamiento, el de la reflexión que surge en la escritura, el del deseo incandescente, o más abajo, el nivel del puro vacío, si bien este último no puede ser, para la Maillard de estos años, soporte estable, duradero.

En este fragmento también encontramos una descripción del proceso de observación de los estados mentales, integrada dentro de la geografía de la conciencia en un lugar extraordinariamente importante: entre la superficie y la profundidad, ejerciendo de ‘puente’ (de manera implícita) y superando así los límites entre los diferentes planos:

“El observador se sitúa en el límite, en el espacio intermedio entre el vacío y la existencia. En la superficie, el texto, el mundo y el fuego. Abajo, el vacío. El mundo se construye en superficie. El observador, en la línea de base, que no es línea, sino un espacio imperceptible, un no-lugar, una suspensión”. (Filosofía: 195).

Este pasaje es fundamental para comprender el desarrollo que conduce a *Benarés*, pues en él Maillard se detiene a explicar la consistencia de esa misteriosa figura que constituye el eje central de la contemplación, a través de campos semánticos asociados al cuerpo, como la referencia a la suspensión. La autora parece indicar que la experiencia contemplativa viene acompañada con una experiencia física, que aparece depurada en el texto a través de semas como éste (aunque en ningún caso la ‘suspensión’ se trata de un raptó estático o de una absorción mística). Esto nos da una idea del carácter vivido, experiencial, de la reflexión diarística maillardiana, que lucha con el lenguaje para dar vida a su práctica contemplativa tal y como ella la siente en su propio cuerpo y en su propia mente. La importancia que ocupa el observador en dicha práctica es vital, pues como vemos en el fragmento es lo que permite vincular la vida en superficie con el fondo último de la realidad, y mantener un contacto permanente entre ambos reinos. El observador es por tanto el responsable de que la existencia no se convierta en una impostura y que la mente no pierda de vista el vacío, manteniéndose atenta a no dar realidad a sus propios constructos, sus propios hábitos. En definitiva, es el elemento clave que permite mantener la conciencia lúdica ante la propia vida, un postulado que veremos desarrollarse en *La razón estética* y que es esencial en la comprensión de la actitud contemplativa:

“Yo me alimento en superficie y así mantengo el movimiento. Continúo el juego. Accedo. Las miradas que atienden a mis palabras: esa energía es de la que me alimento. La devuelvo hecha palabra, cadenas de palabras. Todo ello, en superficie. Después, está quien observa y siente la honda continuidad del vacío por debajo del escenario” (Filosofía: 194).

Considero que tenemos ya una cartografía bastante completa de la conciencia tal y como la configura Maillard a la altura de 1996 – 1998. Se trata de un universo simbólico que tiende a cerrarse sobre sí mismo, absorbiendo todo lo que entra a través de la cotidianeidad, ya sea el material vivido y las experiencias (una conferencia en el fragmento 284), citas<sup>102</sup> (fragmento 92, 65, o 262, por ejemplo), lecturas (Camus, en el fragmento 51 y 52), o reflexiones fragmentarias como las que hemos analizado. En él se busca materializar textualmente la búsqueda del conocimiento sintético, integrador de vida y pensamiento. Su estrategia expresiva abarca las tres las operaciones constitutivas del discurso, y podemos resumirla de la manera siguiente.

Elocutio: la metáfora, el vuelo que salva el lenguaje de los cercos (ver prefacio), es la estrategia expresiva que permite construir un entramado coherente a partir de impresiones dispersas, de reflexiones cotidianas, de estados de ánimo y del flujo de los pensamientos. La reflexión sobre la naturaleza cambiante del yo individual y los procesos mentales que lo articulan y lo sustentan son el objeto principal de estas metáforas, así como el estudio sistemático del funcionamiento del deseo, la proyección amorosa hacia lo otro.

Dispositio: el rizoma, la estructura a-jerárquica, es la red que permite conectar la profundidad y la superficie, la tendencia analítica y la sintética, sin que ninguno de las dos se vea reducido por la otra. Esta disposición toma como base semántica el dominio fuente espacial, creando una red de consonancias connotativas entre las metáforas. Esta misma red es utilizada como material poético al metaforizarse las propias relaciones espaciales, así como las partículas deícticas y los pronombres. El resultado es un

---

<sup>102</sup> A lo largo de todo el diario encontramos fragmentos en los que Maillard parte de una cita para desarrollar su propio pensamiento. Este fenómeno es sin duda una traza de lo que he llamado la cotidianeidad del pensamiento, puesto que marca el rastro de algunas de las lecturas de la autora a lo largo de los dos años de redacción del texto: aquellas que más le han impresionado, que le han hecho vibrar y le han inspirado para su propia vida, para su propia investigación personal.

No he podido detenerme en detalle a analizar este fenómeno, pero es sin duda interesante señalar su existencia. En general, funcionan con un procedimiento que podríamos llamar de *amplificatio*, en tanto en cuanto no se trata de meras citas o encabezados, sino que proporcionan parte del universo metafórico o conceptual sobre el que se basa el fragmento.

entramado de enorme complejidad y en constante devenir, en el que las palabras no tienen un significado fijo sino que dependen de su posición en el conjunto. Este fenómeno es particularmente evidente en el caso de los pronombres, pero aplica también a las constantes revisiones que hace Maillard de los mismos términos a lo largo del diario.

Inventio: la contemplación, esa actitud abierta que posibilita la observación de cada estado, es el objetivo final de la reflexión de este diario. De esa búsqueda surge un lenguaje capaz de dar nombre a realidades que pasan desapercibidas al ojo común. El método de observación contemplativo se aplica fundamentalmente al análisis sistemático de los procesos sentimentales, de todo aquello que está relacionado con el deseo amoroso, como el impulso de proyectarse fuera de uno mismo y alcanzar al otro.

Para terminar, es importante señalar que esta geografía de la conciencia constituirá la base sobre la que se edificarán los siguientes libros de diarios. Es decir, el rizoma seguirá expandiéndose conforme a su naturaleza: en cualquier dirección, adaptándose a otras situaciones expresivas, algunas mucho más urgentes y dolorosas que las que presenta este diario. Entonces la escritura se convertirá, literalmente, en una cuestión de vida o muerte.

§ *Lectura no linear: Itinerarios más importantes.*

Como apuntamos en el apartado dedicado a las dos lecturas, en el paratexto que cierra el libro Maillard plantea la posibilidad de una lectura diferente que intercala diferentes fragmentos en orden no cronológico, siguiendo una serie de itinerarios o recorridos de sentido. Esta propuesta modifica radicalmente las condiciones de recepción, superponiendo una lectura 'argumental' sobre los fragmentos dispersos del diario. Dado que el criterio de organización de los recorridos es esencialmente temático, he privilegiado un análisis centrado en el contenido de los fragmentos, en lugar del comentario cartográfico de las metáforas, que por otro lado considero suficientemente claro con el análisis de la lectura linear.

En realidad, lo que hace la autora en el epílogo es proponernos su particular cartografía del rizoma, señalándonos diversas líneas temáticas por las que podemos acceder al texto. Esta reorganización del contenido tiene muchas consecuencias a nivel retórico, empezando por el hecho de que el autor se convierte en lector de sí mismo, en



un procedimiento de intercambio de papeles que recuerda claramente al principio de ruptura asignificante por el cual cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo: incluyendo al autor. La consecuencia más importante de este cambio tiene lugar en el ámbito de la *inventio/dispositio*, pues al proponer una lectura argumental Maillard superpone a un componente organizativo *posterior a la redacción de la obra* que afecta *exclusivamente* al orden en que han de leerse los fragmentos. Es importante insistir sobre este punto, pues es radicalmente diferente del procedimiento compositivo característico de las obras autobiográficas de carácter retrospectivo (autobiografía, confesión), en donde el punto de vista organizador precede a la escritura, y por tanto afecta no sólo a la *dispositio* sino también a la *elocutio* y la *inventio*.

Maillard proyecta sobre su texto múltiples líneas de significación: la ‘historia personal’, las ‘reflexiones’, la línea ‘amorosa’, etc. Podríamos calificar este proceso, con Cesare Segre, de ‘discurso a-sintáctico’, en tanto en cuanto no se basa en una lógica consecutiva sino que obedece a otros criterios de conexión, esencialmente semánticos. Dice este autor que las distintas metáforas “se conectan de un punto a otro del co-texto, crean una especie de discurso a-sintáctico en el que se valorizan elementos conceptuales aislados antes que nexos y desarrollos consecuenciales”, aludiendo también al hecho de que en los textos con fuerte carga poética (y *Filosofía en los días críticos* lo es) es frecuente la existencia de dos discursos paralelos, uno sintáctico y uno a-sintáctico, que se complementan y hasta cierto punto se oponen (Segre: 1990, 43).

Maillard propone hasta diez itinerarios a-sintácticos distintos, cada uno focalizado sobre un polo temático, de entre los que destaco tres. En primer lugar, el recorrido tercero, abreviado como FC, en donde Maillard agrupa las reflexiones en torno a los mecanismos mentales que constituyen y sustentan la concepción del yo, y que constituye según la propia autora la línea de investigación más importante de la obra: “la línea de reflexiones (FC) que *constituye el núcleo de estos escritos* y que, en su conjunto, podría considerarse (o así quisiera que se interpretara) como una filosofía del yo o, si se quiere, de la conciencia, elaborada no desde el razonamiento lógico sino desde la introspección. (Filosofía: 251; el énfasis es mío). En segundo lugar, e “interactuando con dicha reflexión, se ofrece, como método (M), una paulatina observación de los contenidos mentales” (Filosofía: 251), que también ocupará un lugar central en mi lectura. El tercer itinerario importante lo constituye la línea de reflexión amorosa (A), en donde Maillard profundiza en la temática de la pasión y el deseo, que

como hemos visto es el aspecto central sobre el que se centra la indagación en el yo de este diario. Estas tres líneas coinciden en un punto: la reflexión acerca de cómo pueden ser superadas las limitaciones de la individualidad tal y como ha sido entendida en Occidente.

Además de estos tres ejes, encontramos los siguientes recorridos: historia personal (H), historia entrelazada de sueños (H/S), el método de la diosa Kālī (M/K), fragmentos filosóficos (F), pensamiento cíclico (PC), contemplación poética (P) y reflexiones en torno a la escritura (E). En mi lectura, voy a comentar cada uno de los itinerarios, para dar una visión lo más completa posible de la propuesta maillardiana, aunque pondré más atención en los tres recorridos que considero fundamentales. Todo ello manteniendo siempre la tensión entre el enfoque microestructural que analiza ejemplos concretos y el horizonte macroestructural que identifica las líneas maestras del texto.

§ *Historia personal (H) e historia entrelazada de sueños y recuerdos (H/S).*

El primero de los recorridos de sentido (H) está centrado en la historia personal de la autora, por lo que encontramos en él trazas de la tendencia *autorial* del diario literario que expliqué en análisis histórico del género. Los años de infancia o la inocencia son algunos de los ejes temáticos que articulan este recorrido, así como algunas anécdotas concretas de la vida de la autora, como conferencias (fragmento 284), clases (300) o el cierre de los comercios (326). El lenguaje que Maillard utiliza para dar vida a estos eventos depende en gran medida de la constelación principal de la obra (el rizoma espacial), pero también tiene su propia especificidad, con motivos elementales como la nieve, que introduce la reflexión acerca del olvido y el paso del tiempo. He tomado como ejemplo el fragmento 153, un texto en el que Maillard utiliza esta simbología para ilustrar de manera metafórica su trayectoria vital, desde Bélgica a Málaga y la India. Reproduzco sólo una parte:

“Nunca quedé aprisionada en las nieves perpetuas de las cumbres o entre los icebergs del gran Norte cuando el deshielo. Pero anduve desnuda entre los glaciares de mi propia vida. Duraron varios siglos aquellas glaciaciones (...) Durante muchos años me mantuve alejada de los rayos del sol. Mi piel no soportaba el calor de la tierra. Sé bien que me ayudaron, me insuflaron la vida que me había faltado, me inventaron la

brisa, esos vientos templados que guían con dulzura (...) Hoy la tierra es de fuego. Me cuesta caminar. Los volcanes han abierto sus antiguos cráteres” (Filosofía: 113).

En el recorrido segundo, “historia personal (*H*) entretejida de sueños (*H/S*) y recuerdos” (Filosofía: 251) aparece de nuevo la espacialización de la conciencia, dando lugar a una de las metáforas más particulares de la obra de Maillard, la de los “estados intermedios”<sup>103</sup>. Alude a un punto intermedio entre el sueño y el despertar en el que la conciencia permanece despierta y en estado de observación a pesar de que el cuerpo carece de actividad. Podríamos llamarlo ‘sueño consciente’ si ello no fuera una contradicción para la mente occidental. Maillard plantea con esta metáfora la existencia de una región interior diferente de aquello a lo que estamos habituados, pero a la que la mente es capaz de acceder si se mantiene atenta, en actitud contemplativa. En este lugar se pueden llevar a cabo ‘acciones’ impensables en la vigilia, como volar. Reaparece de este modo en mi lectura la metáfora del vuelo, que como sabemos encarna el movimiento expansivo y ascensional que busca la plenitud, pero que también es metáfora para la superación de la individualidad (la ruptura del cerco). La existencia de una región mental en la que es posible el vuelo ha de entenderse en este contexto de cuestionamiento de los límites del yo habitual. Dice Maillard:

“Hay espacios, entre el sueño y la vigilia, donde tienen lugar los estados intermedios. Son espacios que pertenecen al sueño, pero que albergan posibilidades que no pueden actualizarse en la vigilia. Ahí, en ese espacio, se hacen realidad, y vivimos en nuestro cuerpo sensaciones que nos están vedadas en nuestra forma cotidiana. El vuelo pertenece a ese espacio; pero no sólo el vuelo, también el deslizamiento en vertical, la agilidad del pájaro mamífero” (Filosofía: 24).

Vemos aparecer por tanto un nuevo nivel que se integra en la geografía de la conciencia, de cuya estructura esta lectura es un mapa. Con este nuevo dominio fuente Maillard consigue nombrar, a través del recurso de la espacialización, una realidad inexplorada por nuestra cultura pero a la que muchos lectores seguramente han tenido acceso durante sus propios sueños, aunque sea de forma fugaz. Esto prueba la eficacia

---

<sup>103</sup> Tuvimos oportunidad de comentar un antecedente de este motivo en el capítulo 1. Concretamente, las ‘regiones intermedias’ estaban ya presente en ‘El río’ (segunda parte de *Poemas a mi muerte*), en el poema titulado ‘Me han condenado a morir por diez granos de arroz...’, donde representan una región mítica, posterior a la muerte.

Este motivo evoluciona hasta dar los ‘estados intermedios’ de *Filosofía en los días críticos*, pero conserva la idea central de regiones inexploradas por la conciencia habitual.

expresiva de la estrategia expresiva de Maillard, así como de la pertinencia de considerar la propia estructura metafórica como un caso de rizoma, pues en ella se puede integrar cualquier nueva metáfora que aparezca sin necesidad de remitirla a un significado-raíz trascendente que agrupe el sentido en un significado único.

§ *Reflexiones acerca del yo (FC).*

El espacio simbólico también está presente en el tercer itinerario del diario, en el que como he señalado se aborda la problemática central del texto: el yo individual, visto desde la perspectiva de la conciencia introspectiva que percibe su propia manera de aferrarse a los hábitos mentales y que trata de dar cuenta de ello a través de la escritura. En él se encuentran fragmentos que resumen el planteamiento de Maillard en estos años y que nos permiten comprender en qué punto del recorrido contemplativo se encuentra. Para poder resumir de manera sintética y eficaz la teoría que se desprende de estas páginas, he tomado como punto de partida el esquema de la geografía de la conciencia maillardiana que vimos en la conclusión de la lectura linear, y que plantea que al fondo del todo, donde se juega la identidad y donde está lo más auténtico de cada uno, hay un abismo primordial, un vacío profundo sobre el que se acumula el yo.

Partiendo de esta constatación, Maillard intenta desenmascarar la impostura del constructor psicológico habitual. Ya en la primera página afirma que no existe un yo distinto de los contenidos mentales con los que el individuo se identifica: “Yo soy todo aquello que pienso. No hay un yo distinto de lo que es pensado. Cada uno de mis pensamientos me reitera” (Filosofía: 11). Esta reflexión es fundamental en el enfoque contemplativo, pues tomar conciencia profunda de este hecho es el primer (y único) paso que hay que dar para poder desprenderse del apego por los hábitos mentales que configuran al yo. Por eso es extraordinariamente relevante que aparezca en el comienzo mismo del texto, pues muestra que es la preocupación vital central de Maillard. Recordemos en este sentido que la autora no lo sitúa ahí de manera voluntaria, pues respeta el orden de sus ‘alientos-sacudidas’, y que por tanto la situación privilegiada de este fragmento no ha de entenderse como resultado de la elaboración retórica de la *dispositio*, sino como manifestación espontánea de una preocupación recurrente.

Maillard profundiza en esta idea en numerosos fragmentos de este itinerario, entre los que he seleccionado en 58 por ser el más preciso y detallado, porque en él

podemos encontrar de nuevo el uso expresivo de los pronombres personales, y porque en él el ritmo de la prosa combina las dos posibilidades que señalé en mi análisis anterior: las repeticiones e insistencias semánticas y las estructuras sintéticas relativamente simples, sin más subordinación que la estrictamente necesaria:

““Aquel/la” que dice yo no es distinta del decir. “Yo” no es más que la continuidad/discontinuidad de los contenidos de conciencia. No hay nada bajo ellos, no hay un solo instante en el que pueda mantenerse un yo sin una idea, sin un pensamiento que lo soporte. El yo no es ningún soporte; los pensamientos son los que soportan al yo, lo llevan incluido. Bajo el flujo, nada. Bajo el flujo, nadie. Además del flujo, nada, nada, nada. Ni este decir siquiera supone otra cosa que no sea ese mismo pensamiento, que pertenece al flujo” (Filosofía: 44).

Al duplicar el género de los pronombres pero no del adjetivo se produce una ambigüedad gramatical de gran efectividad estética que sirve para mostrar la identidad individual como paradoja sin resolverla en un sentido unívoco: ‘aquel/la que dice yo no es distinta del decir’. Esta recurso estilístico es una muestra más del alto grado de complejidad en el plano de la *elocutio* que alcanzan los fragmentos de *Filosofía en los días críticos*, siempre con el objetivo de profundizar en la intuición clave de la práctica contemplativa: no existe un yo independiente de los contenidos a los que se asocia, sino que ‘los pensamientos son los que soportan al yo’.

El problema surge porque la persona tiene tendencia innata a identificarse con los contenidos de su mente, a cifrar en ellos su identidad. En esa reiteración surge el constructo al que llamamos yo y que en realidad no es más que una acumulación de hábitos mentales, tanto intelectuales como emocionales. La insatisfacción de estos últimos constituye el deseo, eje temático de este diario, pero en realidad son contenidos mentales esencialmente idénticos a los otros: hilos. Del ciclo del deseo, como buena estudiosa del budismo, Maillard sólo puede extraer sufrimiento, pues es la naturaleza misma del deseo el provocar insatisfacción y tristeza: “En mi tristeza me reconozco porque “yo” es mi deseo y sufrir es la manera más firme de decir “quiero”” (Filosofía: 13).

Maillard pone especial hincapié en señalar las reacciones aprendidas y en el carácter social de los hábitos mentales, lo cual es una característica específica de esta etapa que comparte con *Matar a Platón*. En obras posteriores (fundamentalmente en *Husos*) se centrará más en la observación de los pensamientos y la manera en la que el

sentido de yo se asocia a ellos. Su punto de vista en este diario se condensa en la siguiente afirmación: “los sentimientos son siempre lo esperado, una respuesta establecida de antemano. ¿Qué sentimiento correspondería a una situación totalmente nueva?” (Filosofía: 42; la respuesta a esta pregunta la encontramos en *Matar a Platón*, como veremos en la lectura correspondiente).

Es necesario romper con las reacciones sentimentales aprendidas, pues en ellas se incrusta el yo individual provocando que vivamos en base a parámetros emocionales ajenos y falsos. La autora condensa en el término ‘descreer’ lo que en su opinión debe ser el propósito de la filosofía, y por lo tanto, aquello que quiere hacer con su obra:

“Solo una cosa vale la pena ser enseñada: a descreer. No sólo vivimos en las creencias en las que estamos, sino que actuamos inconscientemente de acuerdo con ellas. Pensamientos-reflejo que se traducen en actos-reflejo (...) Es preciso desaprender los gestos que imitan viejos patrones, aquellos en los que subyacen ideas de segunda mano, ideas pequeñas, mezquinas, ideas que agrupan a los unos en contra de los otros, ideas que hacen mayorías” (Filosofía: 45 – 46).

En las líneas finales de esta cita podemos apreciar un componente social específico de *Filosofía en los días críticos* en relación con otros diarios (no así en relación a artículos y ensayos, en donde Maillard muestra su faceta más crítica y combativa). Maillard critica el funcionamiento mental de la masa, de “esos otros (...) que se dispersan en todo lo disperso, que no viven sino que son vividos en los gestos que acostumbran” (Filosofía: 77). Particularmente contundente es el fragmento 158, en donde se hace un uso muy expresionista de las repeticiones y las insistencias rítmicas: “Hablan, hablan, hablan. Hablan para no sentirse solos, para no sentirse gregarios, para no sentirse. Hablan para creer, para no saber, para creerse, para no saberse. Hablan para no oírse, para tapar el ser y oír lo que no son” (Filosofía: 108)<sup>104</sup>.

Sin embargo, lo importante para mi lectura no es tanto la crítica como la solución que se propone, ‘descreer’, pues alrededor de esta noción se condensan varios de los planteamientos que culminarán en la actitud contemplativa de madurez. Descreer es “eliminar el lastre de todas las creencias. Ése es el umbral del vacío, la puerta que

---

<sup>104</sup> Es interesante comparar este fragmento con otro de *Husos*, en donde se desarrolla un campo semántico paralelo pero con un enfoque menos generalizante, más centrado en la experiencia personal, y con una propuesta lingüística mucho más radical y novedosa: “Hablan de. Todos hablan de. De otros que han hablado. Que han hablado de. Yo con mi dentro parpadeando. Con mi hablar sin más. Con mi hablar hablando. Siéndome en el habla que me dice” (Husos: 45). Volveremos sobre este fragmento en el capítulo siguiente.

conduce al interior que es centro y superficie” (Filosofía: 237). Vemos que, una vez más, el rizoma espacial se utiliza para explicar el proceso de funcionamiento de la mente y aludir a los diferentes estados/espacios en los que puede situarse. Concretamente, el campo semántico del umbral apunta a la distancia del desapego, que es el método para escapar del ciclo de la identificación y el sufrimiento, y que se manifiesta como un distanciamiento respecto a pensamientos y emociones.

Según Maillard, para contrarrestar el efecto del yo individual hay que desidentificarse, ir contra la tendencia natural de la mente y mantenerse al margen de su movimiento. Dado que el diario consiste en una puesta en práctica vivencial de estos presupuestos, no debe sorprendernos encontrar descripciones de sí misma distanciada, observando, inmóvil ante los pensamientos y ante el surgir de las emociones y el dolor que llevan asociadas: “sola, de repente, ante mi propio pensamiento. Me extraño” (Filosofía: 20). Este extrañamiento ante los contenidos a los que está asociada su identidad adopta la forma, en este diario en particular, de un distanciamiento respecto a los hábitos mentales aprendidos. Posteriormente se ampliará el desapego a todo contenido mental: recuerdos, deseos, proyecciones, cualquier impulso. A través de esta actitud se produce un cambio de estado y de percepción gracias al cual se empieza a percibir el mundo sin remitirlo a una identidad central, a un yo personal y psicológico. Los *hilos* que conectan las diferentes historias y las distintas personas pierden su consistencia ‘real’, que era otorgada (por el yo), y se muestran como lo que realmente son: argumentos vacíos, papeles que representan personajes, impulsos aprendidos y repetidos por la fuerza del hábito. En este estado se disuelven las murallas interiores y se da rienda suelta a la verdadera expresividad, que no es aprendida ni impostada, y que Maillard representa por la metáfora de las lágrimas, que adquiere así un significado diferente del que vimos en el entramado metafórico elemental, como opuesto al fuego. Gracias a las lágrimas, la persona se revela como realmente es, líquida y libre de los condicionantes aprendidos que sustentan al yo limitado:

“Siempre es recuperable el tiempo perdido en las lágrimas; basta un instante tan sólo, un instante en el que dejan de tener sentido, de repente, los términos que definen sentimientos, y la palabra “yo”. En ese instante sólo quedan, ante los ojos, historias: novelas, películas, cuentos, todos aquellos argumentos que nos enseñaron cómo se “debe” reaccionar en una situación u otra y lo que se “debe” sentir, y lo que se espera.” (Filosofía: 42).

Es necesario por lo tanto distinguir entre aquellas reacciones mentales impostadas y aquellas que proceden del centro incandescente del ser. Hay que discriminar entre lo verdadero y lo falso, para no fundar la identidad sobre un principio erróneo, el de la identificación de la conciencia con sus contenidos: “no levantéis falsos testimonios: confundiréis lo cierto y lo erróneo, lo falso y lo valioso. Dejad que la mente discrimine entre las formas que adopta la materia” (Filosofía: 17; la palabra clave aquí es el verbo ‘discriminar’, que evoca el discernimiento (*viveka*) de la tradición india<sup>105</sup>, que veremos en el capítulo siguiente).

Hemos dicho que en este diario Maillard aplica el principio contemplativo del discernimiento y el desapego a la problemática del deseo. Es importante señalar ahora que no reniega de él, pues desde el principio afirma que “el deseo en sí mismo no es el problema, el problema es detenerse hasta que duela” (Filosofía: 19), sino que sitúa la causa del sufrimiento en el mecanismo mental que buscando saciar el deseo fija el flujo de la realidad en los objetos, impidiendo que la energía se mueva: el sentido de yo. Reaparecen así campos semánticos que ya conocemos, como la detención o la inmovilidad, con los que la autora describe el funcionamiento de la mente, vinculando explícitamente la problemática del deseo y la individualidad:

“¿De donde parte mi deseo? De mi recuerdo. ¿De dónde surge el recuerdo? No pregunto por el origen de la huella, no pregunto por lo que fue, sino por esta conciencia que dice “yo” bajo la imagen, la voluntad que dice “quiero” y repite lo que quiso y sigue queriendo y desea. (...) ¿De dónde parte el deseo? ¿Dónde se origina el recuerdo? Chispas, chispas de fuego que se demoran un instante en el aire antes de volver al fuego que arde sin cesar” (Filosofía: 162).

En estas últimas líneas vuelve a aparecer el campo semántico del fuego, para contraponerse a la detención provocada por el mecanismo mental del yo, que convierte la espontaneidad en hábitos para poder reconocerse. Así pues, podemos concluir este breve resumen de la filosofía del yo maillardiana señalando que en *Filosofía en los días*

---

<sup>105</sup> En la tradición india se hace hincapié en que sólo a través de un correcto conocimiento, de una correcta discriminación, es posible alcanzar el conocimiento y superar los límites del conocimiento dual y de la individualidad (que son lo mismo). Esta noción se le llama en la tradición sánscrita *viveka*, y alude a la capacidad del intelecto superior de distinguir entre lo verdadero y lo falso y así erradicar el velo de la ignorancia.

En la tradición budista, por su parte, juega un papel fundamental el boddhisattva Mañjuśrī, cuya espada del discernimiento o del conocimiento corta el velo de la ilusión. Es, como apunté al hablar de la compasión en *Bangalore*, uno de los dos pilares centrales del *mahāyāna* (junto al boddhisattva de la compasión, Avalokiteśvara).



*críticos* hay una contraposición básica entre la tendencia mental hacia la solidez y el impulso de la pasión, que arde siempre y que conecta con lo profundo. La pasión, objeto de este diario, es el impulso que devuelve la vitalidad a la persona, deshaciendo las falsas identificaciones construidas por la mente que aprisionan al corazón y ahogan la creatividad, la vida plena. Así ha de entenderse la definición que da la autora en el fragmento 15:

“Pasión: aquel cauce que conduce las chispas de nuevo al fuego original. Un cauce puede abrirse también al reino frío de la mente: correrá por él el acero líquido que acabará penetrando en el lago del desconsuelo, la angustiada soledad disfrazada de múltiples imágenes, y se hincará, más abajo, en el corazón que habrá dejado de latir hace tiempo, ahogado por el peso” (Filosofía: 18).

#### § Método (M) y método de Kālī (M/K).

La filosofía del yo y de la conciencia del recorrido FC tiene una correspondencia práctica concreta, que Maillard agrupa bajo el epígrafe ‘método’. Es el cuarto itinerario de sentido, que ilustra textualmente la ‘introspección’ a la que hace referencia el epílogo. Este método puede ser calificado sin lugar a dudas de contemplativo, pues está basado en el distanciamiento y la observación de los mecanismos mentales. Maillard quiere invertir el proceso que crea la consistencia del yo y del mundo, y para hablar de ello utiliza metáforas como ‘destejer’, cuya relación con el campo semántico del hilo es evidente pero que también remite al ‘descreer’ que vimos anteriormente como propuesta filosófica. En este sentido, el método de *Filosofía en los días críticos* recupera la verdadera motivación del filósofo, conciliar vida y pensamiento a través de la práctica del análisis de la premisas de la realidad:

“la función de la filosofía: enseñar a ver dónde se han urdido los engaños. Ver es suficiente. Por ahora. Luego, el que quiera seguir tejiendo, que lo haga, pero consciente. El que no, que aprenda entonces a soportar el vacío. Queda el que teje y desteje, el seguidor de Penélope” (Filosofía: 145).

Ya señalé en la introducción que el método contemplativo consiste en una toma de conciencia, no en un acto: comprender en un solo gesto los automatismos de la personalidad, la tendencia a repetir gestos, reacciones, emociones, y creer que en esa

repetición se está construyendo una identidad real, reconocible e idéntica a sí misma en todos los estados. Por ello, para contemplar no es necesario realizar ningún tipo de ejercicio previo, solo situar la atención en ese punto que permite ver la falsedad de la identificación del yo con los hábitos mentales que le dan sustento. Incluso las sucesivas aperturas a la comprensión han de ser vistas como transitorias:

“la lucidez es una chispa, un estado de conciencia en las multiplicadas estancias de la conciencia o que hacen conciencia (...) No me fío, no te fíes de las estancias: se estrechan, se acortan, se invaden, desaparecen. (...) lo que intuyo ahora se borrará mañana, luego, ahora, apenas se haga pensamiento, conciencia: estancia” (Filosofía: 136).

En la práctica el método consiste en mantener constantemente la conciencia de que cualquier estado mental es transitorio, y que por tanto no debemos apegarnos a ellos. Esto implica “controlar los pensamientos” (Filosofía: 198), detenerse y crear “un espacio vacío entre tus ojos” (Filosofía: 183), y ‘destejer’, como hemos visto. Pero implica, sobre todo, permanecer atento al funcionamiento de la mente: observar. La observación es el término clave con el que Maillard se refiere al distanciamiento contemplativo que propicia el recto conocimiento. La clave para ello es ‘situarse más allá’ de la actividad mental, en ese punto neutro donde se puede contemplar el quehacer de la mente. Podemos ver una vez más la pertinencia de la espacialización de la conciencia, pues incluso en un trabajo académico como éste nos vemos obligados a recurrir al lenguaje metafórico. En realidad, el observador no es un lugar sino un estado, un estado de desapego libre de condicionantes emocionales. En él el sujeto está libre de la influencia del yo, permitiendo que la vida se reunifique consigo misma:

“Tal vez, pasar tranquilamente por la vida o dejar que ella pase sin pasión, sin rencores ni deseos de infinito sea la manera más sabia de pertenecer al mundo que sucede. La más sabia, la más apacible: la conciencia del observador se distancia y no siente, no se implica, o si siente es como si fuese otro el que sintiera, aquel otro al que uno se permite compadecer incluso (...) Pero yo soy mente y también la mente es naturaleza. Si tiemblo, si gimo, si padezco como si gozo lo hago porque tal es mi naturaleza, y ésa es mi manera de estar viva” (Filosofía: 165).

El resultado de la observación es un estado de desapego que se manifiesta de diferentes maneras. En primer lugar, como indiferencia o ‘ecuanimidad’, ausencia

absoluta de juicio en la percepción. Se detiene la función contrastiva de la mente, que compara de manera compulsiva el pasado con el presente, el suceso con la idea, seccionando la realidad e imponiendo sobre ella principios creados por la mente: “Hoy me asombro de cómo puede lograrse la indiferencia y llego a comprender la magnitud de la ecuanimidad. Todo está bien. No hay mejor ni peor; cada cosa es lo que es y está bien así” (Filosofía: 95). Como consecuencia de esta ausencia de juicio surge un estado de calma interior (*śānta*, como vimos en *Jaisalmer*) provocado por el hecho de que la conciencia no es perturbada por las modificaciones, sean internas o externas: “La sabiduría es indiferencia; la indiferencia, ecuanimidad y la ecuanimidad, calma” (Filosofía: 186).

Sin embargo, y a pesar de afirmaciones como ésta, hay que señalar que en *Filosofía en los días críticos* la presencia del observador es aún dubitativa y carece de la tenacidad de los diarios siguientes. Son los primeros pasos, aún titubeantes, de Maillard en el camino contemplativo, y aún no se han sistematizado en un método de vida y de escritura. La propia autora es consciente de estas limitaciones, y por eso afirma “ojalá llegue el día en que mi mirada se vuelva espectadora de mi propia historia (Filosofía: 115; será en *Benarés*, apenas tres años más tarde). El problema de Maillard es que aún está demasiado implicada en su propio universo emocional y por eso, “aún observando, duele” (Filosofía: 123). Su objeto de análisis principal en este diario es el deseo, y no la conciencia observadora como en *Benarés*. Por esta razón, aún no logra dar el salto contemplativo, aquel que tiene lugar cuando “la conciencia observadora acaba siendo objeto de su propia observación” (Diarios indios: contraportada). Sin embargo, es interesante mencionar un fragmento que muestra a las claras que Maillard es perfectamente consciente de donde está el problema y de cuáles son sus límites, el lugar donde debe profundizar la investigación vital. Este fragmento contiene además la definición más acertada de la contemplación de todo el diario:

“El trabajo de la conciencia: un largo tiempo de observación. Todo es observado. Todo. Incluso la observación misma. Ahí, la conciencia se apaga. Ese es el límite. Más lejos no se puede ir, al menos de ese modo, con ese tipo de conciencia. Otra cosa no sé si existe; si es posible no he de saberlo, al menos de ese modo, con ese tipo de conciencia” (Filosofía: 123).

Hay que mencionar finalmente que, a pesar de que el término utilizado generalmente por Maillard para hablar del desapego respecto a los contenidos mentales

es ‘observación’, el vocablo que yo privilegio, ‘contemplación’, también está presente en el texto, y con la misma significación. Podemos verlo en los siguientes ejemplos: “Contemplo esa parte de mí que vive en aquel sonido” (Filosofía: 38), “contemplar el sonido de los granos de arena” (Filosofía: 139), y sobre todo “veo, observo, contemplo las trayectorias” (Filosofía: 156), en donde ambos vocablos se equiparan. Se trata por tanto de una cuestión semántica, pues las dos palabras remiten al mismo proceso. Si he preferido utilizar ‘contemplación’ como vocablo técnico en lugar de ‘observación’ es porque considero que ‘observación’ tiene ya unas acepciones específicas en el ámbito científico que difícilmente pueden ser trasladadas a nuestra investigación. ‘Contemplación’, por su parte, alude directamente a la atención, instrumento esencial en la observación desapegada (dice el diccionario de la RAE: “Contemplar: Poner la atención en algo material o espiritual”).

Un método complementario a la contemplación aparece en el itinerario M/K, donde se utiliza un símbolo procedente de la tradición india: la diosa Kālī, diosa de la destrucción y consorte de Śiva. Se trata de una diosa capital en ciertas ramas del tantrismo centradas en el poder (*śakti*) femenino latente en el ser humano, que es liberado por gracia de la diosa. Kālī se caracteriza por su aspecto fiero y sus chocantes atributos: la piel negra, la lengua roja, la desnudez, y sobre todo el collar de calaveras que simboliza la destrucción del yo individual<sup>106</sup>. Con ella hace entrada en el entramado metafórico un dominio fuente completamente ajeno al que hemos visto hasta ahora (semas elementales, espaciales, etc.), que se manifiesta en campos semánticos totalmente nuevos: la guerra, la destrucción, la espada con que Kālī corta el ego de sus devotos: “Yo soy Kālī (...) aquella que aprendió a cortar una lágrima con el filo de su espada” (Filosofía: 30). También la invocación y el conjuro, línea que se desarrolla en paralelo en una obra poética<sup>107</sup>: “Es preciso pronunciar el conjuro: Kālī, el aliento primordial, la fuerza original y liberadora, la guerrera, la destructora” (Filosofía: 61).

---

<sup>106</sup> “The heads are symbols of the ego that must be offered to Kali by those seeking liberation from worldly ties” (Mohanty, 2004: 12). Para más información en torno al tema de Kālī, la feminidad y la religiosidad india, la bibliografía es inmensa. Aparte de las obras citadas, éstas son apenas algunas sugerencias: En torno a la diosa Kālī como principio femenino, *Kali, the feminine force*, de Ajit Mookerjee es una obra recomendable. *Kali, the goddess* es un texto más general, mientras que *Oh terrifying mother: sexuality, violence and worship of the Goddess Kali* y *Kali: slayer of illusion* tratan aspectos específicos desde una más óptica académica.

Para el lugar de las diosas en la religiosidad india, es muy recomendable *Devī: Goddesses of India*. Respecto al papel de las manifestaciones del poder femenino, y la vertiente śaktista del tantrismo remito a las siguientes lecturas, más difíciles de encontrar: *Sakta philosophy: Saktism and goddess worship; Studies in Saktism*; y *The origin and development of Saktism*.

<sup>107</sup> *Conjuros*, publicado en 2001, igual que este diario. Son textos coetáneos.

Kālī se caracteriza por la ruptura constante de las convenciones sociales: va desnuda, ronda los crematorios, copula en ellos, bebe la sangre de aquellos a los que destruye... Todo ello implica para Maillard la necesidad de romper los límites autoimpuestos por los hábitos mentales heredados, como condición previa a la transformación vital que surge del conocimiento. “Kālī is the kind of figure who is capable of shaking one’s comforting and naive assumptions about the world. In doing this, she allows a clearer perception of how things really are” (Kinsley, 2005: 35). Las metáforas pertenecientes a la constelación de Kālī son la materialización textual de este impulso. En este sentido, la línea M/K propone un método distinto de la introspección vista anteriormente, en donde en énfasis se ponía en la comprensión y en el autocontrol de los impulsos de la mente.

El recurso a la diosa Kālī va en una dirección diferente pero complementaria, pues apunta a la destrucción de todos aquellos hábitos a los que se aferra el yo psicológico: esperanzas, amores, proyecciones, miedos. En este sentido, se la puede ver como la evolución del camino del *thanatos* que vimos en *Jaisalmer*, pues como en aquel caso no se trata de odio aunque comparta el rechazo por las formas externas. En el caso de Kālī la propuesta es más radical, pues plantea la destrucción sin término, sin objetivo, como fin en sí. Sin embargo, se llega al mismo punto: el vacío, la indiferencia, la libertad interior:

“He destruido mi último castillo. Hoy, por fin, llega la indiferencia, o casi. (...) Lo destruí. Quise hacerlo. Como prevención y, más, como ejercicio. Hoy, celebro mi libertad. No la libertad que deriva del acto destructivo, no (esa no lo es), sino la libertad de construir y destruir a mi antojo mis castillos” (Filosofía: 303).

Kālī es la manera que tiene Maillard de protegerse frente al dolor que surge por creer demasiado en las propias construcciones mentales. Es una reacción defensiva que la autora invoca cuando considera que el impulso acumulativo de la mente ha llegado demasiado lejos y es necesario echarlo todo abajo y volver a empezar de nuevo: “Kālī es tan sólo un método de autodefensa. Con ella se aprende a neutralizar la base, en cierta medida. Nada más” (Filosofía: 153). La importancia de este método radica también en el hecho de que es una depuración personal de un tema indio que permite integrar en el texto campos semánticos procedentes de la experiencia de la autora en el subcontinente sin el exceso de referencias autobiográficas que critiqué respecto a obras anteriores. En otras palabras, el motivo de Kālī es una metáfora propiamente maillardiana, una

depuración personal de un símbolo extranjero que se convierte en algo propio, y por esta razón se puede hablar de evolución estilística respecto a la etapa precedente.

§ *El ciclo del deseo y la pasión: Amor (A).*

En el sexto recorrido de sentido encontramos el otro tema fundamental de *Filosofía en los días críticos*: el amor. Es un tema que va en paralelo a la reflexión contemplativa, con la que comparte el interés por superar las imposturas adquiridas por la fuerza de hábitos mentales adquiridos involuntariamente. Ambas líneas temáticas coinciden en el mismo punto: la superación de los límites de la individualidad y la apertura hacia un modo diferente de cognición. Para ello, Maillard utiliza los estilemas que comentamos en la lectura lineal: predominio de campos semánticos elementales, isotopías basadas en rizoma espacial subyacente y uso expresivo de deícticos y pronombres personales. Este último aspecto es el más utilizado, pues es el que mejor se adapta a la temática amorosa. En algunos casos, la elaboración conceptual alcanza cotas de complicación muy altas:

“Tú. Él en realidad. Tú, porque estás más próximo a mí. A él, le desconozco; a ti, te construyo, te hago en mí. Tú eres parte de mí porque eres esa imagen que reconstruyo a pedazos con mi propia argamasa, mi propia saliva. Él, lo sé, es la razón de mi indiferencia, mi posibilidad de salvación, mi neutralidad, mi vuelta a mí; él es lo que desconozco de ti en la distancia, la duda y mi capacidad de olvido. Por él puedo destruir lo que construyo de ti, por él obtengo la fuerza y puedo dirigir hacia ti el hierro que me hiere en ti. En él, tú te conviertes en objeto, te haces manejable” (Filosofía: 106).

En mi opinión, es en este análisis del movimiento de implicación amorosa donde Maillard logra sus mayores aciertos en este diario, dando lugar a reflexiones que van a contracorriente de la visión habitual del amor y que revelan un alto grado de introspección y de honestidad a la hora de confrontar las paradojas del deseo. La conclusión central de este itinerario es sorprendente: el amor es distinto del objeto amado; es una confusión epistemológica identificar el impulso del deseo con el objeto externo sobre el que recae (el amado). Maillard retoma una y otra vez esta idea a lo largo del texto y la lleva al extremo de decir que no existe el amante sino tan sólo el amor, el impulso amoroso que proyecta fuera del cerco de la individualidad:

“No es la persona, es la necesidad del vuelco lo que importa. No existe, en realidad, la persona en quien se vuelca la pasión, sino como receptáculo adecuado. Lo que existe es el flujo, la llama y el flujo ardiente. Duerme en cada ser una enorme cantidad de amor que sólo pide un cauce y un lugar donde volcarse” (Filosofía: 22).

En otros casos el enfoque es menos radical y más ligado a la experiencia corporal de la comunicación con el otro. En estos fragmentos Maillard utiliza procedimientos rítmicos para crear un efecto armónico y profundizar en la relación entre el yo individual y el otro, expandiendo el territorio de la geografía de la conciencia.:

“Yo-mi piel, mi piel dentro de mí, donde descanso en superficie, mi piel profunda como el limbo de los inocentes; yo-mi piel agradezco la caricia, la atención, el roce, la ternura, los labios, la presión, el peso, yo-mi carne, dentro de mi carne yo, desde dentro sin límites yo, centro del universo, del universo centro, yo-mi carne agradezco el tiempo, tu tiempo, tu estatura, la indagación de tu cuerpo, agradezco la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento, el amplio receptáculo de mis urgencias, agradezco, yo-mi alma, yo que broto por mis poros con el sudor de la tarde, alma-yo que descendiendo la escala temblorosa de este cuerpo, agradezco este cariño que tiene la forma de tus dientes y que me inunda toda y no sé donde termina mi piel dentro del alma mi alma dentro de ti...” (Filosofía: 120)<sup>108</sup>.

En definitiva, la importancia del amor en *Filosofía en los días críticos* radica en que es el campo de experimentación del método contemplativo, el lugar donde se pone en práctica la observación propuesta en otros fragmentos del diario. A él aplica Maillard los principios de desapego y de atención vigilante, manteniendo siempre la conciencia de que todo estado mental es transitorio y que la identificación sólo produce apego y sufrimiento. Por eso, tras describir la plenitud amorosa, afirma en el siguiente fragmento: “No será suficiente el agradecimiento; vendrá la añoranza, pronto, a pedir cuentas de la ausencia, y de nuevo la espera, ese disfraz de exigencia, ocupará el espacio que la memoria deja cuando las imágenes se gastan de tanto repetirse” (Filosofía: 120).

En definitiva, en este itinerario se exploran las diferentes facetas de la pasión y su relación tanto con la identidad como con la problemática del otro. Son más de 60 fragmentos los dedicados al tema, pero en ellos Maillard incide siempre sobre la misma

---

<sup>108</sup> Este es un fragmento importante a nivel macroestructural, porque dará lugar a uno de los poemas más importantes de *Lógica Borrosa*, que comentaremos en la sección correspondiente.

idea. Si bien utiliza para ello diferentes metáforas, el esquema temático central que acabo de explicar apenas varía.

§ *Fragmentos filosóficos: antiplatonismo en Filosofía en los días críticos.*

El itinerario F es la línea de investigación propiamente filosófica en el sentido occidental del término. En ella, “en abierta contradicción con la intención de estos cuadernos, se procede a una generalización, utilizando el estilo impersonal al uso, ese estilo que nos induce a pensar que de las experiencias pueden inferirse verdades” (Filosofía: 251). La característica más relevante es el marcado antiplatonismo, que podemos ver claramente en aquellos fragmentos en los que la autora aborda el tema de la verdad (tema sobre el que ya me detuve al comentar la obra de Gilles Deleuze). Maillard afirma que la relación tradicional entre filosofía y verdad debe invertirse, para “restituirle el lugar que le dieron los sofistas y que Platón se empeñó en ocultar: el lugar de las posibilidades creadoras del lenguaje” (Filosofía: 160). Esta afirmación es coincidente con la propuesta del filósofo francés, para quien “‘invertir el platonismo’ quiere decir afirmar los simulacros, no subordinar las diferencias a las potencias del Uno, lo análogo, lo semejante, lo Mismo: no sujetar lo múltiple a la unidad. En una palabra: acabar con el juego del modelo y la copia” (Heredia Ríos, 2009: 8).

Maillard afirma en este itinerario que el objetivo de la filosofía no ha de ser la creación de verdades trascendentes, sino justamente lo contrario: mostrar la invalidez de las nociones inmutables. A esto aludía el término ‘descreer’, que Maillard aplicaba a las verdades de la persona. La conexión entre ambas líneas (filosófica y vital) se produce porque para Maillard el platonismo no es una entidad abstracta o académica sino que es el origen de la tendencia reificadora de la mente y se manifiesta en forma de hábitos heredados de los que es necesario desprenderse. Por eso su método no consiste en construir un edificio conceptual, sino en destruir el que innecesariamente hemos habitado: “Yo no enseño verdades; enseño una vía para desalojar prejuicios, opiniones, supuestos, todo aquello que nos sirve para apuntalar el edificio donde habitamos bien seguros” (Filosofía: 160).

Maillard afirma que es necesario superar la idea de verdad como correspondencia para dar paso a una relación nueva con la realidad que no pierda de vista que la verdad no es algo externo sino el producto de una operación mental



determinada. Subyacente a esta concepción está “la crítica a cierto logocentrismo que (...) ha acabado dando la espalda a la vida, ha querido salvarse de la vida inventando para ello un mundo alternativo de conceptos supuestamente verdaderos” (Trueba Mira, en Segarra, Marta (ed.), 2007: 147). Para escapar de este círculo vicioso, “no pidamos verdades; pidamos coherencia, pues los hechos no son sino el argumento que construimos entre varios” (Filosofía: 90). Este cambio es algo imprescindible, pues de lo contrario la persona se siente ahogada por el peso de ideas que nada tienen que ver con una verdad externa. Maillard utiliza para reflejar este hecho metáforas procedentes de campos semánticos que aluden a la acumulación, integradas en el rizoma espacial. La relación connotativa con la metáfora del volcán es evidente, por lo que podemos suponer que la problemática de la identidad individual no anda lejos:

“*Excretamos* ideas. Nada tienen que ver con la verdad, absolutamente nada, salvo que llamamos verdad a la supuesta correspondencia, es decir, a una imagen de la idea que puede superponerse a una imagen de lo que ocurra cuando no hay ninguna idea. (...) *Miro hacia arriba*: las causas son ideas, unas más endeble que otras, que a veces nos sirven para encubrir la propia estupidez o evitarnos el trabajo de la responsabilidad. Las causas, como las culpas, son monumentos a la esclavitud; las *erigimos* en períodos de debilidad” (Filosofía: 102; el énfasis es mío).

El problema del platonismo es que “las ideas siempre se repiten a sí mismas, al contrario que lo que ocurre” (Filosofía: 50). Por eso es imposible vivir en ellas, porque ahogan en peso de la realidad bajo una capa petrificada de conceptos, tal y como vimos en la descripción de la pasión del fragmento 15 (recordemos: ‘pasión: aquel cauce que conduce las chispas de nuevo al fuego original. Un cauce puede abrirse también al reino frío de la mente...’). Por ello es preciso luchar no sólo con la mente sino también con el lenguaje, pues es en él donde se manifiestan los conceptos, el “peso de las palabras (...) desembarazarse de su peso. Evitar la formación de huellas. Dejar de interpretar el gesto hurtándole así su profundidad para otorgárselo a la mente, la siempre hambrienta, la descuartizadora” (Filosofía: 27).

No voy a profundizar más en esta reflexión, ni en la relación entre este diario y las nociones de accidente y acontecimiento (que se pueden rastrear en fragmentos como el 33 y el 34), pues tendremos oportunidad de verlo en detalle durante el comentario de *Matar a Platón*. Es importante, sin embargo, señalar de nuevo que la problemática de dicho poemario está presente ya en este diario, si bien dentro de un itinerario lateral y

no como tema de investigación primario. Como muestra, y a modo de conclusión de este apartado, me parece útil citar un fragmento que contiene la esencia de lo que se desarrollará años más tarde en dicho poemario:

“Es fácil decir “muerte”; es fácil usar la palabra, colocarla en un verso, provocar el efecto apetecido. Es fácil acostumbrarse a la palabra. La realidad, no obstante, la muerte real seguirá siendo un choque, un nuevo choque, una extrañeza que cala hasta la médula y paraliza. La muerte de otro es esa incomprensible y absoluta negación, el anverso no de las palabras, ni de una sola, sino de todos los gestos que forman nuestra vida. Frente a ella no hay palabra, sino un silencio que brota del hueco infinito y nos deja ciegos si lo miramos” (Filosofía: 152; se puede apreciar una autocrítica en el comienzo del fragmento, concretamente a la escritura de *Poemas a mi muerte*, que Maillard quiere dar por superada).

En conclusión, el recorrido de sentido F acaba desembocando en el mismo puerto que la reflexión introspectiva (FC), pues ambas plantean construir la identidad no sobre una base esencial estable sino sobre el vacío, sobre la impermanencia y el arte de deslizarse de la profundidad a la superficie. Su interés radica en la insistencia por superar no sólo las imposturas en el nivel de la personalidad (método introspectivo), sino por desmontar todos aquellos hábitos mentales en los que nos hemos instalado inconscientemente y que ‘nos sirven para encubrir la propia estupidez o evitarnos el trabajo de la responsabilidad’. En este sentido, el itinerario F tiene gran parentesco con otras líneas de investigación seguidas por Maillard a lo largo de los años 90, que culminarán en un ensayo (*La razón estética*) y un poemario (*Matar a Platón*).

§ *Pensamiento cíclico (PC), contemplación poética (P) y escritura (E).*

En octavo lugar encontramos la temática del pensamiento cíclico (PC), formada por fragmentos que “están escritos en días de menstruación y pueden entenderse como apuntes para una teoría de la escritura femenina” (Filosofía: 252). El tema principal de esta línea es la vuelta al origen, a la región donde se produce la gestación, el impulso de crecimiento. Desde el punto de vista del rizoma espacial, se trata de un motivo vertical descendente, con semas asociados al movimiento de la tierra como la gravedad o el peso:

“Hay como una pesadez que inclina el cuerpo hacia su origen que siempre es abajo, como el del árbol. Una gravedad que insiste, cíclicamente, tenazmente, en hacer corresponder el cielo salvaje del espíritu con la tierra a la que pertenece. En mi vientre, cada mes, la misma garra me hace retroceder al tiempo de todas las gestaciones” (Filosofía: 82).

Otros semas que configuran la isotopía de este recorrido son la regresión, variante temporal del espacio descendente, y lo genesíaco, que permite acceder a una inocencia antigua, casi olvidada:

“Hoy, como cada mes, en una escena de mi infancia recupero lo genesíaco. O tal vez deba decirlo de forma contraria: la recuperación mensual de lo genesíaco me permite acceder a la memoria más recóndita de mi infancia: esos momentos estrechamente vinculados a la matriz, al crecimiento, a esas huellas que se imprimen tan profundamente en el cuerpo de una niña” (Filosofía: 210).

El pensamiento cíclico es un camino de acceso a un estado anterior a la escisión provocada por la autoconciencia y el sentimiento de ser un yo separado de las cosas, que la autora identifica con la infancia. En este momento de su desarrollo vital este tema no ocupa más que un lugar secundario en este diario, pero su importancia irá creciendo con los años hasta convertirse en el tema central del cuarto diario, *Bélgica*. Por esta razón considero importante señalar su presencia en *Filosofía en los días críticos*, pues la relevancia del tema en el conjunto de la obra de Maillard es muy grande.

Los fragmentos de este itinerario están relacionados con la indagación contemplativa pero siguen una dirección temporal diferente, como indica el propio nombre del itinerario. El círculo, y no la línea, es el campo semántico de referencia. Surge así un nuevo brote del rizoma, que se expande en una dirección nueva siguiendo el principio de ruptura asignificante: la metáfora del círculo se integra en la geografía de la conciencia para referir connotativamente un tipo de temporalidad distinta, femenina, que integra sucesividad y simultaneidad de un modo orgánico, análogo al paso de las estaciones y de los ciclos del cuerpo-mundo:

“No es la línea el modelo más apropiado para el pensamiento femenino, sino el círculo, el retorno. En cada instante están presentes, cíclicamente, los instantes anteriores; en cada instante estamos presentes como una multiplicidad. En cada uno de mis rostros están todos mis rostros. Los instantes se suceden y se repiten como se

repiten los inviernos (...) para nosotras las transformaciones tienen lugar de hecho, sin forzarlas, cíclicamente, en un movimiento espiral que, a la vez que se repite desarrolla una trayectoria (Filosofía: 211).

Por medio de este recorrido de sentido, Maillard plantea la existencia de un modo alternativo de pensar y de sentir que produce un tipo de comprensión más profunda y esencial de la naturaleza cambiante de los fenómenos. Este tipo de pensamiento es, no lo olvidemos, ‘una teoría de la escritura femenina’ en el sentido que plantea superar la visión, esencialmente dialéctica y ‘dogmática’ (como vimos en Deleuze), sobre la que se ha asentado el edificio filosófico de Occidente.

En la línea de investigación P encontramos fragmentos fuertemente poéticos que remiten a una temporalidad en la que el devenir aparece suspendido. En estos pocos fragmentos desaparece casi por completo la disgregación esencial que provoca el sufrimiento y Maillard se siente una con su cuerpo y con las sensaciones que surgen de manera fluida en la conciencia, sin provocar conflicto: “sentir como un rayo de sol se aposenta en mi mejilla y desciende por la curva del cuello. Hay un frescor de orugas verdes justo en el centro de mi escote” (Filosofía: 62). Es un estado de paz interior en el que los mecanismos del yo psicológico están en suspenso: no hay memoria que proyecte emoción sobre las imágenes de la mente, no hay miedo (proyecciones de dolor pasado sobre el futuro), no aparecen las murallas de la personalidad prontas a defender el cerco del individuo. No hay nada fijo, no está el yo, tan sólo “hay imágenes y el movimiento que las enlaza y al hacerlo crea realidad. Hay colores en movimiento, luz, sombra, colores, y ni siquiera eso. Hay movimiento. Sólo hay movimiento, no hay nada que se mueva” (Filosofía: 105 – 106).

Como indica el nombre del itinerario, esta línea de investigación es contemplativa –“contemplación poética” (Filosofía: 252), dice literalmente Maillard–, y en ella cobra una importancia especial la temporalidad, centrada totalmente en el presente. Un presente puro, que se traduce en un estado mental libre de los condicionamientos provocados por el pasado (la memoria) y el futuro (el miedo, la proyectividad), ambos rasgos definitorios del cerco de la individualidad. En este itinerario se lanza una idea central en el desarrollo de la investigación del funcionamiento del órgano mental: contemplar es superar el influjo negativo de la memoria, sustento de la comparación, el juicio, y el deseo: “apaciguada la memoria, aplacado el deseo” (Filosofía: 114). Conviene señalar en este punto que ‘la memoria’,

como el ‘yo individual’, no es más que una función de la mente que no existe de manera autónoma, separada de los contenidos que trae a la presencialidad de la atención. Maillard, con su habitual sutileza, señala que hemos de tener cuidado de no dar realidad a aquello que no es más que un concepto creado por nuestra propia mente.

Por último, en la línea de investigación E se incluyen reflexiones sueltas acerca de la función de la escritura que han de ser puestas en relación con las conclusiones de la línea de pensamiento cíclico. La escritura puede ser un gesto auténtico, capaz de unificar la dispersión de energías provocada por el dualismo de la individualidad (yo-no yo), y eso es lo que Maillard intenta llevar a cabo en sus diarios. Es un movimiento que libera del cerco de la individualidad, de forma análoga a como lo hace el amor: proyectando al yo fuera de sus límites. En su definición de la escritura femenina, Maillard hace explícita esta relación “me lleva a escribir el mismo impulso que se vierte en el cuerpo de un hombre o en una página en blanco” (Filosofía: 23).

No obstante, para que la apertura tenga lugar en la escritura es necesario forzar los límites del lenguaje, obligarle a ir contra esa tendencia a fundar en ideas o en cercos la identidad de las cosas, aprisionando la infinitud de los fenómenos en simples conceptos idénticos a sí mismos. Como vimos en el prefacio, se necesitan “palabras transhumantes, palabras bereberes, palabras del desierto: sin eco, hechas de sílabas que se desmoronan al pronunciarse, palabras tráfugas o planeadoras, palabras buitres, palabras carroñeras” (Filosofía: 8). Esta distinción entre palabras del lenguaje ordinario y palabra poética, capaz de liberar a la persona de sus limitaciones y su yo individual, encuentra su encarnación en uno de los fragmentos más relevantes de *Filosofía en los días críticos*: el fragmento 65, que procedo a comentar a continuación<sup>109</sup>. En él encontramos un procedimiento que Maillard utiliza intermitentemente, y que no había comentado hasta ahora, que consiste en tomar una cita de otro autor como punto de inicio para su reflexión cotidiana. Este fenómeno entronca con lo que habíamos llamado la ‘cotidianeidad del pensamiento’, puesto que marca el rastro de algunas de las lecturas de la autora a lo largo de los dos años de redacción del texto: aquellas que más le han impresionado, que le han hecho vibrar y le han inspirado para su propia vida, para su propia investigación personal. Dice: “Levantes la piedra que levantes- /despojas / a quienes precisan el amparo de las piedras” (P. Celan).

---

<sup>109</sup> Se trata de un fragmento particularmente apreciado por Maillard, hasta el punto de haberlo seleccionado para una lectura en 2008, en la que llega a afirmar que este fragmento es lo más importante que tiene que decir en la conferencia (Cfr. conferencia en Círculo de Bellas Artes).

Toda palabra habrá de levantar una piedra. Toda palabra que no pertenezca al decir ordinario –aquel que permite el acuerdo y la realización de los actos cotidianos– habrá de ser hereje, habrá de levantar una piedra. Veremos salir, de debajo de ella, los insectos que se resguardan de la intemperie y aquellos que se crían en la densa humedad de lo que permanece inamovible gracias al peso que lo oprime. Millares de larvas bajo cada piedra, millares de larvas regurgitando la viscosa sustancia blanquecina que las alimenta y las multiplica” (Filosofía: 49).

Este procedimiento retórico puede considerarse una variante de la *amplificatio*, en tanto en cuanto la cita no funciona como un mero encabezado sino que proporciona la clave del dominio metafórico-conceptual sobre el que se basará el fragmento. Desde otra perspectiva analítica, lo que se produce es un ‘cruce de especies’ entre dos series heterogéneas, como en el caso de la avispa y la orquídea comentado por Deleuze<sup>110</sup>: a partir de la cita Maillard desarrolla su propio universo, en el que cobran mucha mayor importancia los aspectos escatológicos de la muerte que en el texto de Celan. Después, reflexiona sobre la función de la escritura y la posibilidad de llegar a comunicar por medio del lenguaje literario. El fragmento termina cerrándose sobre sí mismo; es decir, volviendo a las palabras de Paul Celan, que confirman la visión pesimista de ese momento puntual de la cotidianeidad del pensamiento maillardiano:

“Un poema, un discurso, un epitafio: la palabra que se pronuncia o se escriba o levanta una piedra o será enterrada bajo cualquiera de ellas con el murmullo incesante, inconfundible de lo humano, un sonido tan familiar a sus ocupantes como el olor de la transpiración que despiden sus organismos. Su sudor es la niebla que colma los intersticios.

“(…) Digas la palabra que digas- / agradeces / el deterioro.” (P. Celan).

(Filosofía: 49).

---

<sup>110</sup> Quien habla del salto de serie en serie [“saut de série à série” (Villani, 1999:108)] como un modo de propagación (rizomática) alternativo a la evolución dicotómica (arbórea) de la teoría evolutiva tradicional. En el caso de la avispa y la orquídea, se produce una conexión entre dos entidades que nada tienen que ver en principio pero que forman un conjunto, un ‘bloc de devenir’ en el que el sistema reproductivo de un elemento (la orquídea) se integra en el sistema vital del otro. De forma similar, podríamos decir que Maillard integra universos temáticos ajenos al suyo pero de los que toma ciertos campos semánticos, ciertos entramados simbólicos, para construir su propio complejo metafórico. Para más información acerca de la discusión estética de Deleuze, recomiendo la lectura de *Proust et les signes*, de quien extrae los símbolos de la avispa y la orquídea, y el libro de A. Villani, titulado precisamente *La Guêpe et l’Orchidée*.

En otros fragmentos de este mismo recorrido de sentido, Chantal Maillard profundiza en la relación entre contemplación y escritura, llegando a afirmar que son dos facetas del mismo proceso. Al comienzo del texto parece dudar de la validez de su propósito, como si temiera que la escritura cotidiana fuese a reforzar las murallas del yo: “Sola, de repente, ante mi propio pensamiento. Me extraño. Mi conciencia, yo-conciencia se extraña de esas letras que la prolongan pronunciándola. Cumplo en la palabra el ritual que la hace prolongarse, que me hace prolongarme, que me prolonga. Las frases son historia, son mi historia, y me extraña” (Filosofía: 20). Sin embargo, va ganando confianza y la escritura se convierte en “el gesto que me devuelve a mí misma” (Filosofía: 34), hasta fundirse con el proceso de introspección y auto-comprensión:

“Vuelvo a mí. Cada vez que hablo el cuaderno de notas, vuelvo a mí. Vuelvo a mí en la escritura, o antes aun, en la tensión que dispone a la escritura. ¿Qué soy, quién soy antes y después del cuaderno? ¿Qué soy, dónde estoy cuando no me escribo? Puede decirse que el cuaderno me está creando, está haciendo de aquel mí disperso el yo que se interroga acerca de sí mismo” (Filosofía: 45).

En conclusión, este recorrido muestra que la escritura de diarios cumple diversas funciones para Maillard. La más importante, por estar intrínsecamente relacionada con la comprensión del mecanismo mental, es dejar marcadas las líneas por las que el mí (objeto) se convierte en yo (sujeto). Es decir, que a través de la escritura Maillard consigue apropiarse de forma consciente de los contenidos de conciencia, convirtiéndose así en dueña de su propio deseo y su propia libertad.

#### § Conclusión de Filosofía en los días críticos.

Con esto doy por terminada la lectura crítica de *Filosofía en los días críticos*. Como postulé al comienzo, es esencialmente un espacio de experimentación y búsqueda en el que Maillard desarrolla por primera vez un estilo reconocible y propio, basado en audaces recursos expresivos y en procedimientos estructurales de gran efectividad. A través de la espacialización de la conciencia el diario se convierte en un territorio en el que las metáforas actúan como líneas de fuga a través de las cuales fluye el sentido siguiendo campos semánticos cuya variabilidad se ve drásticamente reducida al tiempo que aumenta la densidad significativa, convirtiendo en metáforas puras palabras como

‘ahí’, ‘dentro’, ‘mí’, o ‘superficie’, que sirven para aludir a regiones de la mente y al proceso de formación del yo individual. Todo ello puesto al servicio de una búsqueda existencial profunda y honesta en la que Maillard da solución a las dificultades encontradas en su investigación sobre María Zambrano. De hecho, tanto las estrategias expresivas analizadas en la lectura lineal como las principales líneas de investigación temática responden precisamente a este impulso de reunificar pensamiento analítico y sintético que planteamos como constante de su obra.

A través de los mecanismos lingüísticos y retóricos analizados, Maillard despoja al texto de su impronta personal, de su propia historia e idiosincrasia, creando un entramado en el que el lector puede reconocer los movimientos de su propia mente. La contemplación se revela, ya a estas alturas, como el método más indicado para la superación del yo individual, pero aún convive con otros procedimientos (el motivo de Kālī) y con otras preocupaciones (el amor, fundamentalmente, pero también el concepto de verdad en la filosofía, la función de la escritura y del arte, etc.). En el tránsito hacia la etapa siguiente, Maillard eliminará todos estos aspectos y se centrará exclusivamente en la figura central de la contemplación: el observador.

Como hemos podido comprobar, el observador ya está presente en *Filosofía en los días críticos* de manera dispersa. Se lo describe como un estado mental que proporciona un refugio frente a la vorágine cambiante del mundo, sea exterior o interno. Es un punto estable, fijo, que permanece ajeno e inalterable al movimiento de los objetos de conciencia. Frente a la inconsistencia y la volubilidad del flujo de pensamientos, y frente a la impermanencia de la identidad que se aferra al círculo del deseo y la (in)satisfacción, la mirada contemplativa es ecuánime, sólida: “fuera de la trama soy un ojo que ve, un ojo que ve la trama. Mañana, más adelante, la trama será distinta, será otra: el ojo será el mismo” (Filosofía: 145). Este punto de estabilidad, que se mantiene a salvo de los vaivenes emocionales por muy potentes y dolorosos que éstos sean, se convertirá en un elemento clave para Maillard cuando la vida le ponga en situaciones vitales de sufrimiento extremo, como la enfermedad o la muerte de seres queridos.

Finalmente, hay que recordar que *Filosofía en los días críticos* es una obra seminal en el sentido de que de su reflexión y sus procedimientos surgen otras obras, tanto poéticas como ensayísticas. La más importante de estas ramificaciones la constituyen *Conjurios* y *Lógica borrosa*, obras que voy a comentar a continuación, pero hay otros precedentes que conviene mencionar.



En primer lugar, la propuesta de *La razón estética*, basada en la ironía y el distanciamiento estético, aparece ya bastante desarrollada en fragmentos como el 181, el 186 o el 250. De hecho, hacia el final del texto, (es decir, en 1998, coincidiendo con la publicación de *La razón estética*), Maillard nos brinda un fragmento que resume perfectamente la importancia de sus estudios sobre estética en el desarrollo de la actitud de observación. Lo reproduzco completo con el fin de no dar una visión limitada de su punto de vista:

“Cuando los propios sentimientos están involucrados, no se es libre para emitir un juicio. Parece obvio. No lo es. Tal vez sea éste el punto donde cabe hallar el enlace entre ética y estética. El desinterés de la contemplación estética nos permite, olvidados de nuestras circunstancias e intereses particulares, obtener, por un lado, el placer de los sentimientos “puros”, esto es: las formas sentimentales en su estado original y, por otro, el placer que se deriva de la apreciación del constructor, del buen ensamblaje de los elementos, del “arte”, en definitiva.

Desprovisto del interés personal, el juicio acerca de la autenticidad del buen hacer puede emitirse de acuerdo con el placer que reclama una obra. Así también el juicio acerca de una acción sólo podrá emitirse correctamente si no estamos emocionalmente involucrados, lo cual puede lograrse —en ello reside la fuerza de la libertad— *incluso en los casos en los que la situación nos atañe personalmente*. Ciertamente, no es frecuente encontrar quien haga uso de esta libertad en tales condiciones” (Filosofía: 214; el énfasis es mío).

Como podemos ver, la vinculación entre el desapego epistemológico de carácter contemplativo y el desinterés lúdico que tiene lugar en la recepción estética son para Maillard dos caras de una misma moneda. Lo importante, señala, es hacer uso de nuestra libertad y no dejarse atrapar ni por las convenciones sociales que nos obligan a reaccionar de determinada manera, ni por la capacidad de atracción de los sentimientos y otros contenidos mentales con carga emocional.

Es también digna de señalar, por su influencia en la escritura de *Husos*, la visión crítica que Maillard tiene respecto al lenguaje. Vimos que ella reivindica el uso de la primera persona (el diario) por considerar incorrecto el método filosófico que extrae universales de las circunstancias, cercenando lo que tienen de concretas y de únicas: “es una falta de honradez dar a entender que no hablamos desde nosotros mismos, una falsa humildad contar historias con pretensión de objetividad. Quien filosofa envuelve al crío

en paños ajenos. Sólo yo soy sujeto para mí y sólo para mí fabrico los objetos” (Filosofía: 73). Este planteamiento lleva irremediabilmente a desconfiar de las palabras, pues son ellas las que vehiculan los conceptos, que son los que transmiten al lenguaje la ‘pretensión de objetividad’. Vimos en el comentario al itinerario F que la crítica maillardiana al platonismo pasaba por ‘desembarazarse del peso de las palabras’, por ‘descreer’ y, cuando hay que hablar, hacerlo de forma rizomática, de forma “que las palabras se junten y formen sentido y seguirles el juego, jugar a desvelar, jugar a las revelaciones, quitarle la mordaza a la filosofía e inventar recorridos y meandros para que fluya” (Filosofía: 98).

Frases como ésta son en realidad más una declaración de intenciones que una estrategia expresiva que cuestione las palabras concretas. Como sucedía al final de la primera etapa, hay aún cierta distancia entre la teoría expuesta y la práctica poética en los textos concretos. Será en *Husos* donde encontremos una estrategia textual que plasme de verdad este objetivo a todos los niveles constitutivos del discurso. Como veremos, el estilo es mucho más adusto que el que en *Filosofía en los días críticos*, y a través de la *dispositio* se consigue dejar constancia de manera efectiva del lugar de la enunciación, sin por ello renunciar a la escritura que sintetiza en metáforas las intuiciones sobre la mente y el mundo. Es la estrategia de las notas al pie, cuyo origen se puede rastrear ya en el diario que lo precede:

“Todo puede ser reciclado en la escritura todo gesto narrado, el sonido, ubicado; enmarcadas las frases. Ciertamente algo, siempre, quedará marginado, es decir, vaciado, limpiamente eliminado, pues los márgenes son a la escritura como la clara al huevo: lo que envuelve y protege aquello que germina. Y, no obstante, me pregunto si eso que olvidamos o que simplemente soslayamos no será lo más cierto (...) En los márgenes late, estoy segura, ese saber oculto que no es reciclable porque atempera el alma, la va creando sin acumularse, porque no es peso ni imagen que ocupen tiempo y espacio, no puede aposentarse en la mente de nadie, tan sutil es que no formaría idea ni pensamiento alguno. ¿Qué diremos entonces de los márgenes? Que pertenecen al silencio, donde la vida es otra que la historia contada” (Filosofía: 121 – 122).

Queda explicado con claridad porqué *Filosofía en los días críticos* supone un cambio radical respecto a la anterior etapa y porqué ocupa un lugar central en el desarrollo posterior. Para completar el análisis, veamos ahora cómo su influencia se extiende a la poesía.

### 8.3.- Conjuros y Lógica borrosa.

Dos son los poemarios publicados por Maillard que tienen como base la prosa de *Filosofía en los días críticos: Conjuros*, en 2001 y *Lógica Borrosa*, en 2002. “Ambos coinciden con la escritura de *Filosofía en los días críticos*, libro del que son deudores” (Hainuwele y otros poemas: 14). En ellos la autora retoma algunas líneas temáticas pero dándoles un tono y un planteamiento ligeramente diferente. En el primer libro, la idea central en torno a la que se articulan los textos es la del poema como palabra que afecta a la realidad, siendo capaz de modificarla. En *Lógica Borrosa* se desarrolla el tema del amor desde una perspectiva desapegada, recuperando la sintaxis entrecortada y la repetición que vimos en ciertos pasajes de *Filosofía en los días críticos*, pero adaptándola a la expresión poética.

#### 8.3.1.- Conjuros.

*Conjuros* es, tanto desde el punto de vista temático como de la realización formal, un libro menos contemplativo y original que el diario del que procede, lo cual se debe a que la presencia del componente anecdótico y personal es mayor que en *Filosofía en los días críticos*. En este sentido, está emparentado con el recorrido de sentido H, aquel que estaba basado en la historia personal de la autora, y que como vimos constituye una línea lateral de la investigación diarística. Como ya dije al comentar los poemarios de la primera etapa, la referencia a la anécdota personal no es un recurso expresivo que Maillard domine en este momento, lo que provoca que a los poemas les falte la visión penetrante propia de otros textos. Desde otra perspectiva, la genérica, se puede decir que este poemario está más cercano a la *auto* y a la *bio* que a la *graphé* del diario, y que por ello carece de la profundidad y la agudeza en la reflexión sobre el sujeto, el lenguaje y la conciencia que hacen de Maillard una escritora excepcional. En este sentido, es una poesía más convencional, más cercana expresión de sentimientos personales. Veamos un ejemplo:

CONJURO CONTRA EL MAL DE AMORES (I).

“Resucito el cadáver de la abuela<sup>111</sup>,  
la visto, la perfumeo, la siento en la butaca  
de mimbre y le relato  
el sueño más antiguo (aquel de la memoria,  
la esperanza, el deseo...),  
acaricio su piel de siglo  
y cuando se adormece  
de acuerdo con su espacio y el compás de la historia,  
me aparto con sigilo, me dispongo  
a abandonar la estancia, cuento  
tres: “tres” y desconecto  
el correo electrónico.”

(Conjuros: 30).

Vuelve a aparecer, asimismo, ese tono ligeramente pretencioso con que Maillard aborda la descripción de su propia vida, y que contrasta enormemente con el despojamiento y la humildad que veremos como características del autoanálisis desapegado de *Husos* o *Hilos*. Se puede observar en el final del ‘Conjuro para liberarse de promesas inútiles’:

“...sé dormirme en el centro de la nada  
y, al ritmo del silencio, acompasar el pulso  
de un corazón quemado, mas aún vivo.  
He muerto ya otras veces. Nadie puede dañarme  
pues no hay deseo que inquiete mi espíritu  
ni esperanza que adúltere el instante.  
He saldado mis cuentas con la Historia.  
Seguirá condenando a otros inocentes.  
Yo me libero aquí de todas mis promesas,  
aquí me quedo, en pie, y decido que quiero  
seguir viviendo, libre

---

<sup>111</sup> Como descubriremos en *Bélgica*, Chantal Maillard pasó la mayor parte de su infancia al cuidado de su abuela materna, por lo que esta referencia ha de entenderse en esta dirección.

de deudas y venganzas.”

(Conjuros: 42 – 43).

Esta tendencia se compensa con otros poemas en los que el tono es más bien irónico, siguiendo la línea que ya vimos en *Poemas a mi muerte*, donde se creaba un contraste estilístico entre el contenido y la forma para distanciar el tema del texto del lenguaje en el que se plasma. Un caso paradigmático es el de ‘Conjuro contra la neurosis de lo que aumenta y disminuye’, poema en el que Maillard aborda con tono casi sarcástico un tema tan querido para ella como es la inocencia de la infancia:

“Mi infancia fue una historia de terror.

Mis monstruos no se habían confeccionado en Hollywood [sic]

ni tampoco formaban parte de la mitología familiar

o política de aquel tiempo.

Era un globo al que hallaba desinflado bajo una mesa al despertarme,

un limón que se había podrido en la fresquera...”

(Conjuros: 39).

En definitiva, Maillard está aún lejos de su mejor poesía, pues insiste en una línea expresiva ineficaz basada en la autoironía que no incorpora ni la geografía espacial de la conciencia ni el método de observación contemplativa, si no es de manera aislada. A pesar de que el uso de este procedimiento surge de la intención por crear un distanciamiento estético que permita la visión desapegada de los contenidos de conciencia altamente emocionales, la ejecución no es interesante ni efectiva. De hecho, Maillard la abandonará y abordará el distanciamiento irónico desde otra perspectiva, que veremos en *Matar a Platón*.

Sin embargo, hay aspectos interesantes en *Conjuros* que no pueden dejar de mencionarse en esta lectura crítica, puesto que tienen relación con el desarrollo de la actitud contemplativa y la escritura de madurez. Por un lado, está la temática amorosa, vínculo entre *Conjuros* y el recorrido de sentido A. Como en el diario, en *Conjuros* se investiga la posibilidad de un amor despersonalizado en donde el tú concreto de la persona amada no sea un obstáculo para la realización del amor, entendido como flujo de energía impersonal. Como en el resto de la obra, los poemas están teñidos de un cierto tono irónico: “Al fin y al cabo un hombre / es un poco de arena entre los dientes, /

en el mejor de los casos, a veces, / una mota de polvo en una lágrima” (Conjuros: 27). Esta línea temática será llevada hasta el extremo en *Lógica borrosa*, en la sección titulada ‘Una excusa para amar’, sobre la que hablaremos posteriormente. La investigación amorosa de *Conjuros* también tiene referencias a la visión armónica del amor de *Hainuwele*, como se ve en el final de “DECÁLOGO”, donde reaparece esa figura masculina paradigmática que servía de recipiente a la energía de Hainuwele, pero sin la posibilidad de unión amorosa plena: “NO VERÁS, mi Señor, nunca verás / las lágrimas de amianto / con las que tejo mi armadura” (Conjuros: 48).

Otro aspecto relevante de la escritura de *Conjuros* es la presencia de metáforas procedentes del entramado rizomático de *Filosofía en los días críticos*, lo cual muestra que es un texto ‘deudor’ del diario no sólo en el plano de la *inventio*, sino también en relación a la elaboración concreta del texto. Hay una reutilización de campos semánticos como el del desierto, cuya importancia conocemos por la lectura de *Jaisalmer* y del prefacio:

“Hice una tregua en medio del deseo.

Una tregua profunda

como un oasis.

Y mi cuerpo beduino

aprendió los colores del desierto,

el tiempo de la arena y su insistencia ciega,

vió [sic] formarse las dunas y allanarse,

igual que los amantes, sobre un lecho de fuego”

(Conjuros: 33).

Vemos que en este poema el dominio fuente del desierto, con la constelación de metáforas que condensa a su alrededor –arena, dunas, oasis– conforma una isotopía que sirve a Maillard para abordar el dominio meta principal de *Filosofía en los días críticos*: el tema de la pasión, del deseo. En este sentido, y aplicando una vez más la teoría hermenéutica deleuziana, podemos afirmar que se trata de un nuevo brote del entramado rizomático que se proyecta en una dirección independiente del diario, explorando un nuevo territorio en el que también se aplican las líneas de fuga representadas por la horizontalidad y la verticalidad: “decreto la desorganización / de las jerarquías, / la

decadencia de la / verticalidad. / Absuelvo la superficie” (Conjuros: 56). Así pues, el rizoma iniciado en el diario se extiende poco a poco por la poesía maillardiana, aunque sin incorporar todavía las innovaciones expresivas más arriesgadas, como la metaforización de elementos sin contenido léxico o los contrastes expresivos entre diferentes formas pronominales.

Pero sin duda el motivo común más importante entre estos dos textos es el de la diosa Kālī (eje fundamental del recorrido de sentido M/K), el método que propugnaba la destrucción de toda emoción y sentimiento de identificación como medio para alcanzar la ecuanimidad de la mirada. Ocupa la sección final del libro, un largo poema en cinco secciones titulado ‘Las lágrimas de Kali, la conjuradora’, en donde Maillard lleva a cabo un giro novedoso e inesperado: incorporar fragmentos enteros de *Filosofía en los días críticos* como poemas de *Conjuros*. A través de esta verdadera audacia retórica, indaga en las fronteras entre los géneros y obtiene un efecto estético extraordinario.

La transposición tiene varios grados: desde la incorporación directa, que podemos ver en los poemas 1 (transcripción versificada del fragmento 9), 2 (idéntico al fragmento 10 del diario), o 4 (que recupera el fragmento 38), hasta otros en los que existe una cierta reelaboración. Tal es el caso del poema 3, que integra dos fragmentos (11 y 12), reescribiendo algunas líneas y eliminando otras. El resultado de este experimento es capital para la evolución posterior de la obra de Maillard, pues será la línea de trabajo que dará lugar a los ‘poemas-husos’ de *Hilos*. En este momento, basta con señalar la existencia del procedimiento compositivo. Las implicaciones a nivel temático y conceptual de este recursos serán abordadas en la lectura de *Lógica borrosa*, donde se materializan de forma más efectiva que en *Conjuros*, donde apenas es un experimento.

Otro aspecto digno de mencionar de este poemario tiene que ver con el ritmo, que como vimos en la lectura del diario es uno de los grandes avances de esta etapa. Maillard incorpora a sus poemas la técnica de frases breves y entrecortadas que repiten obsesivamente un motivo, pero reforzada, pues además reciben el apoyo de la división versal. En este sentido, vemos que es perfectamente consciente de las virtudes de cada uno de los géneros, lo cual prueba hasta qué punto está justificada la investigación en torno a la cuestión genérica.

Finalmente, me parece conveniente señalar algunos puntos de conexión entre la propuesta del método introspectivo de *Filosofía en los días críticos* y ciertos fragmentos de *Conjuros*, en donde se puede rastrear su evolución. No se trata, en ningún caso, de un

aspecto central de este poemario, pero dado que es el eje de mi investigación considero necesario señalar cualquier elemento que esté relacionado. Así, la importancia de un ‘método’ para alcanzar la comprensión está presente en este libro, pues se afirma que para escribir conjuros eficaces el poeta ha de creer ciegamente en lo que hace y entregarse plenamente a su cometido de superar al yo individual. En este sentido, “un conjuro es un método, un rito transgresor / que rompe las inercias” (Conjuros: 12), inercias mentales provocadas por la identificación del yo con los contenidos de conciencia. La importancia otorgada a la atención como instrumento, como ‘arma’ capaz de romper las barreras del yo, es también un aspecto coincidente, y entronca con ciertos campos semánticos empleados en *Jaisalmer*, como el castillo y las murallas interiores:

“¿Qué hay dentro del castillo? Contestaré que nada,  
que dentro no hay nada, que tampoco hay castillo,  
que no hay nadie, no hay dentro.

Están dispuestos, todos.

El arma es la atención que corta la esperanza”

(Conjuros: 38).

A modo de conclusión, me gustaría comentar el que considero como el texto más contemplativo de este poemario y el más importante del libro (en ello coincido con la propia Maillard, quien decidió rescatarlo para la edición final de sus obras de juventud, *Hainuwele y otros poemas*). Se trata de ‘Conjuro para atravesar las arenas movedizas’, en donde retoma el tema de la muerte y lo envuelve de un planteamiento contemplativo y sereno. Como en el poema X de *Poemas a mi muerte* (recordemos: ‘me han condenado a morir por diez granos de arroz. / Todo está bien’), se subraya la escasa importancia de la muerte física si el individuo es capaz de alcanzar un estado de ecuanimidad en el que pueda ver el transcurrir de los deseos como nubes por el cielo. La visión penetrante del vacío permite al individuo trascender su historia personal, y dejarse morir, puesto que “morir no es la cuestión. Sino saber atravesar / la vida con la leve insistencia / de los insectos que andan sobre el cieno” (Conjuros: 14).

“Importa ver el cielo tras las nubes,



ese vacío en el que todos los cambios se organizan,  
 ese vacío semejante a lo que somos bajo  
 los sentimientos que nos mueven.  
 En los cenagales se pudren los deseos  
 que no cumplieron su destino, que es pasar  
 como las nubes:  
 sin dejar rastro. Atravesarlos solo puede hacerlo  
 quien anda de vacío, sin tiempo, sin historia”

(Conjuros: 14 – 15).

Lo importante, por tanto, es aprender ese discernimiento que permite ver la transitoriedad de la existencia y el ciclo del deseo, para poder atravesar las arenas movedizas del yo, en las que se ahoga aquel que se identifica consigo mismo. *Conjuros* no es más que un pequeño paso en este camino. Veamos el siguiente.

### 8.3.2.- Lógica Borrosa.

*Lógica borrosa* está dividido en dos partes: una titulada precisamente ‘Lógica borrosa’, y otra llamada ‘Una excusa para amar’. Ambas se nutren de la experiencia del diario para desarrollar una línea temática común: la relación amorosa. En líneas generales, hay continuidad respecto al poemario anterior, pero con una mayor eficacia en el tratamiento formal, mucho más avanzado que lo que acabamos de ver en *Conjuros*. Este salto cualitativo se debe a la mayor presencia de rasgos procedentes de *Filosofía en los días críticos*, como trataré de demostrar a lo largo de esta lectura, y a una división versal mucho más breve, que crea un ritmo menos prosódico y más cercano a la poesía de *Hilos* (y que según la propia autora está influenciado por sus lecturas de Michaux, al que por estas fechas traducía<sup>112</sup>).

---

<sup>112</sup> Maillard comenzó a traducir a Michaux a mediados de los 90. Había entrado en contacto con su obra en una librería de Pondicherry, según comenta en *Retrato de los Meidosems*, en el año 1995: “Mi primer contacto con los meidosems tuvo lugar hace bastante, años, concretamente a mediados de diciembre de 1995, en el sur de la India. Me encontré con ellos en una librería de Pondicherry. (...). Los meidosems en seguida me fascinaron y, en el camino de vuelta a Benarés, emprendí una primera traducción de algunos fragmentos” (*Retrato de los meidosems*:177).

A propósito del título, es interesante notar que éste proviene, según la propia autora, de un tipo de “razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos, predicados inexactos y términos de funcionalidad veritativa. Su construcción se basa en el convencimiento de que pensar en términos borrosos es una forma característica de la percepción humana” (*Lógica borrosa*: 5). Al ponerlo en relación con el tema principal del poemario, que es el amor como búsqueda de la superación de la frontera entre el yo y el tú, queda más claro lo que quiere decir Maillard con este título: el ‘yo’ es un concepto borroso, impreciso, con el que operamos de forma efectiva pero cuyos límites merece la pena explorar, como hace ella en este libro.

Lo primero que notamos al iniciar la lectura de este libro es un ritmo radicalmente distinto del de la obra anterior: los versos son mucho más breves, de apenas unas pocas palabras, y al encadenarse crean un efecto entrecortado. Esto se observa ya desde el primer poema, ‘Iniciación’, organizado en torno a la repetición de ciertos campos semánticos para crear una atmósfera opresiva:

“Estoy creciendo de la nada.

Mis ojos tantean  
la claridad difusa  
mis manos  
se posan y tantean  
abro agujeros  
en el cielo agujeros  
tanteo las estrellas  
agujeros que llueven  
y es dolor  
y el dolor penetra  
mi cuerpo tantea  
el dolor tal vez  
el gozo...”

(*Lógica borrosa*: 9)

---

Entre este viaje y la traducción final, publicada en 2006, pasan más de diez años, en los que la influencia del escritor belga se deja sentir de manera sutil pero constante. En el caso de los poemas de *Lógica borrosa*, se trata de una similitud en el plano rítmico, en la manera que tiene Michaux de articular la frase. Evidentemente, la relación entre ambos autores sería un tema de análisis interesante y fructífero, dado el gran número de coincidencias vitales y temáticas entre ambos. No puedo detenerme, sin embargo, a analizar todos los paralelismos en detalle, por lo que me limito a señalar su presencia cuando sea pertinente para entender la evolución del estilo y la temática contemplativa.

También se recurre a los procedimientos de repetición que vimos en el diario, reforzando la insistencia temática con rimas internas y anáforas. ‘Juegos de magia’ es un buen ejemplo:

“Nada  
 en mis manos nada  
 en mis cuadernos  
 nada en mis zapatos  
 nada en el sombrero  
 de mi madre nada  
 en mis ojos  
 en el paisaje”

(Lógica borrosa: 12).

Este ritmo pausado sustituye al tono irónico que habíamos visto como aspecto central del estilo de *Conjuros*, y que se apoyaba en versos largos en los que la pausa versal coincide con la gramatical constantemente. Desde el punto de vista retórico, podemos explicar el movimiento diciendo que hay un cambio al nivel de la *elocutio*, mientras que la temática, la *inventio*, apenas se ve modificada: sigue siendo la misma, la exploración del amor y del deseo. Sin embargo, lo cierto es que también en este plano se aprecian algunos cambios menores, pues en *Lógica borrosa* la presencia del elemento anecdótico en relación al amor es mucho menor que en *Conjuros*. En su lugar, encontramos un tono mucho más radical y arriesgado, como en la exploración de la relación del amor con la muerte en el poema ‘en ‘Comunión’, que comienza “por amor maté / a quien amaba” (Lógica borrosa: 22). También nos sorprende el complejo tratamiento del amor y la ausencia en “Acoso”, donde leemos: “qué difícil / desconectar tu imagen / evitar tus ojos / en la página en blanco” (Lógica borrosa: 20); o la presencia directa del componente sexual en el muy explícito ‘Mátame’: “mátame, / haz arder / la pira de mi sexo / hasta que se calcinen / mis huesos y mi imagen” (Lógica borrosa: 18).

Sin embargo, un lector atento advertirá que estos fragmentos adolecen de un cierto grado de convencionalidad temática, pues se trata de lugares relativamente comunes en el discurso amoroso que no aportan demasiado desde el punto de vista temático (a pesar de que algunos de ellos están muy bien ejecutados formalmente). Hasta cierto punto, creo que se puede afirmar que la propia autora es consciente de este

hecho, dado que no escogió ninguno de estos poemas para su selección final de 2009 (*Hainuwele y otros poemas*) sino que prefirió otros poemas de la primera sección. Concretamente: ‘Iniciación’, ‘Juegos de magia’, ‘Intermedio’ y ‘Axis mundi’. En ellos la presencia del componente contemplativo es mayor, lo cual nos permite pensar que son los más importantes del libro (al tiempo que explica el criterio de selección en la recopilación). Hay que notar, a este respecto, que en estos poemas donde está más presente el fenómeno contemplativo (un rasgo esencialmente temático), encontramos también una mayor experimentación formal. Lo más correcto sería por tanto afirmar que ambos fenómenos son las dos caras de una misma moneda, que en Maillard han de entenderse como un mecanismo conjunto: la experimentación formal es parte del método de indagación en la propia conciencia. Veamos algunos ejemplos.

La presencia de pronombres metaforizados, característica fundamental del rizoma de *Filosofía en los días críticos*, es retomada en ‘Iniciación’. Citamos anteriormente el comienzo del texto, que continúa como sigue: “el gozo / indaga / descubre *el mí* / mi boca dice / vuelvo sobre mí / misma y tanteo...” (Lógica borrosa: 9; el énfasis es mío). Por el contrario, la presencia en el entramado metafórico de *Lógica borrosa* de isotopías de carácter elemental es mucho menor que en el diario. Sí que hay trazas, e importantes, del componente espacial metafórico en algunos poemas, fundamentalmente en ‘Axis mundi’. En este texto, cuyo título ya es revelador, se integra la oposición cuerpo/espíritu a través del movimiento vertical, tanto ascendente como descendente. Cito algunas líneas, pues el poema es muy extenso:

“Desciendo  
desciendo al cuerpo y hallo  
-tenue bajada-  
la lombriz de mi espíritu  
alojada en mi vientre.  
Subo, subo en espiral  
hacia el motor del mundo  
(...)  
y asciendo  
sigo ascendiendo en busca  
de una razón que diera  
sentido a mi existencia

(...)  
 asciendo y al llegar  
 a la cúpula descubro  
 que sus paredes lisas  
 transparentes, vacías  
 tienen la textura  
 carnosa de mi vientre.  
 He bajado al espíritu  
 he subido al instinto”

(Lógica borrosa: 24 – 25).

Podemos afirmar por tanto que los poemas más importantes de la primera sección son aquellos en los que se integran con mayor profusión elementos procedentes del ámbito diarístico. Curiosamente, son los poemas más alejados de la temática principal del texto, la amorosa, lo cual es muestra de que Maillard, en esta etapa, aún está experimentando con su poesía, explorando diferentes conexiones entre este ámbito y el ámbito de sus diarios.

En la segunda parte de *Lógica borrosa* volvemos a encontrar el procedimiento de incorporación de fragmentos del diario que vimos en *Conjuros*, pero ya de forma sistemática. Como en el caso anterior, se trata de una transcripción literal, prácticamente sin reelaboración. En consecuencia, este procedimiento ha de ser visto, desde el punto de vista retórico, como una operación esencialmente macroestructural en la que el cambio tiene lugar en el nivel de la *dispositio*, dejando la *elocutio* intacta (a excepción del ritmo). El mérito de Maillard consiste en saber aprovechar la capacidad de las diferentes operaciones constitutivas del discurso para significar, para crear sentido: al reubicar un mismo contenido en un contexto genérico distinto y con una disposición espacial diferente, el significado cambia. Desde otro plano más general, lo que tenemos es un caso muy particular de intertextualidad dentro de la propia obra, donde al pasar el contenido de un marco genérico a otro la interpretación cambia debido al cambio en el componente pragmático: el significado cambia pues un fragmento de diario no es percibido de la misma forma que un poema, ya que tienen expectativas de recepción distintas. Como tampoco es lo mismo leer:

“Yo-mi piel, mi piel dentro de mí, mi piel donde descanso en superficie, mi piel profunda como el limbo de los inocentes; yo-mi piel agradezco la caricia, la atención, el

roce, la ternura, los labios, la precisión, el peso, yo-mi carne, dentro de mi carne yo, desde dentro sin límites yo, centro del universo, del universo centro” (Filosofía: 120),

que leer:

“Yo-mi piel,  
mi piel dentro de mí,  
mi piel donde descanso en superficie,  
mi piel profunda como el limbo de los inocentes,  
yo-mi piel agradezco la caricia,  
la atención, el roce,  
la ternura, los labios,  
la precisión, el peso,  
yo-mi carne, dentro de mi carne yo,  
desde dentro sin límites yo centro  
el universo,  
del universo centro”

(Lógica borrosa: 29).

especialmente porque la disposición en verso produce una percepción distinta del contenido y porque hay sutiles variaciones (“centro del universo” frente a “centro / el universo”). La propia Maillard nos da una pista sobre la significación de este recurso expresivo en uno de los fragmentos de *Filosofía en los días críticos*:

“si tan sólo se cuenta con lo lleno se tiene una visión parcial, incluso errónea de la realidad. 2200763 no es el mismo número que 2 20 07 63. Ciertamente es que quien los marque hará, en el teléfono, la misma llamada. El resultado será el mismo porque el sistema que los descodifica atiende a los dígitos sin tener en cuenta sus espacios intermedios. Pero quien oiga pronunciar las cifras de uno u otro modo oirá dos sonidos distintos. He aquí la diferencia entre la actitud práctica y la estética” (Filosofía: 155).

La transposición de fragmentos de un género a otro tiene, por lo tanto, una intención *estética* clara: explorar las diferencias entre los géneros e incorporar un ritmo diferente a la poesía. La importancia de este recurso reside en que es el primer paso en el proceso de integración de los contenidos y los procedimientos estilísticos de la prosa de diarios en la poesía de Maillard. Dicho proceso culminará, como he dicho, en el paso

de la escritura de *Husos* a *Hilos*, donde incorporará fragmentos de diario a sus poemas pero reelaborándolos también en el nivel de la *elocutio* (formal) y de la *inventio* (contenido). Así, podemos concluir diciendo que lo que en *Conjuros* y *Lógica borrosa* es mera incorporación literal, en *Husos* e *Hilos* será una reelaboración mucho más fluida y rica en significado. De este modo, planteamientos de un género se desarrollan en el otro, utilizando una misma base expresiva (el rizoma de metáforas) pero con los recursos que permite cada uno de los géneros.

Es importante señalar que es a través de este recurso retórico como se produce la incorporación del núcleo temático contemplativo a la escritura poética. Lo vemos en la conclusión en uno de los poemas más importantes de *Lógica borrosa*, cuya temática es en principio amorosa pero que apunta ya al horizonte de la actitud contemplativa:

“Por pura pasión amo el amor que me consume.

Por pasión: por dolor de amar.

El objeto, siempre, es lo de menos.

No nos engañemos: la pasión no es el trayecto que nos guía hacia el otro, sino el vuelco sobre uno mismo, el vuelco hacia sí mismo. Por eso la sabiduría es indiferencia, la indiferencia ecuanimidad y la ecuanimidad, calma.

Por eso, y porque quiero vivir, decido observar en calma la pasión que sacude mi cuerpo y lo consume. En lograr cumplir con esta paradoja he empeñado mi existencia”

(Lógica borrosa: 32).

En poemas como este podemos ver la particular visión del amor de Maillard, cuyo enfoque ontológico ya conocemos por *Filosofía en los días críticos*. La superación de la identificación del amor con el amado y la búsqueda de un modo de relación distinto es el objetivo fundamental de la indagación. Tal es el sentido del poema ‘un hombre es una excusa para amar’, extraído del fragmento 352 (casi al final del diario<sup>113</sup>), y que explica cómo el amor es al mismo tiempo deseo de infinitud y concesión a la indulgencia de la mente. Con él concluyo:

---

<sup>113</sup> Otros poemas con los fragmentos de los que proceden son los siguientes:

“Verás, excusa mía,  
hombre que guardas en tu seno  
el secreto que te hace ser fugaz receptáculo de mis tentativas,  
si abajo en mis mazmorras todos estuviesen de acuerdo,  
tal vez no hicieras falta,  
tal vez me sobrarían los labios y los besos,  
tal vez pudiese andar a solas con mi estrella”

(Lógica borrosa: 30).

En los siguientes poemarios esto es precisamente lo que tendrá que hacer Maillard: renunciar a todo asidero, a toda excusa, y enfrentarse directamente con la muerte y la posibilidad de la desaparición. Esta será la verdadera prueba, la verdadera ruptura, de la que saldrá purificada tanto ella como su escritura.

### 8.3.3.- Conclusiones.

Como conclusión de estos dos poemarios podemos decir que son textos de menor valor que el diario del que proceden, pero que contienen algunos elementos de interés. A nivel temático son totalmente deudores de la reflexión llevada a cabo en los itinerarios, especialmente el amoroso A y el método de Kālī (*Conjuros*), pero en el plano de la elaboración retórica asistimos a algunos avances, cuyo análisis nos permitirá comprender mejor el desarrollo posterior de la obra poética maillardiana.

En el nivel microtextual del texto (*elocutio*), el uso expresivo del ritmo de la frase se ve reforzado por la pausa versal y la división estrófica, en general con el objetivo de crear un espacio textual opresivo. En un plano más amplio, se incorporan a la escritura poética algunas imágenes procedentes del universo metafórico del diario, a través de un novedoso mecanismo intertextual que incorpora directamente los fragmentos, adaptándolos al verso sin modificar su contenido. La razón de este cruce de

---

“Sin embargo, / sin embargo / sin embargo...” es el fragmento 193 (Filosofía: 136), y pertenece a la línea M/K, la de Kali, como los fragmentos incorporados en *Conjuros*. Parece haber una particular querencia por estos textos, una identificación profunda, como si fueran lo más hondo de Maillard, lo más lírico.

“Ardo, y no sé decir adonde...” es el fragmento 43 (Filosofía: 32), también procede del recorrido M/K.

“digo tú y estoy diciendo yo”: es del fragmento 36 (Filosofía: 30).



especies, de este trasvase entre un género y otro, es que Maillard está buscando la manera de realizar, textual y vitalmente, los presupuestos teóricos de lo que luego será *La razón estética* y en los que la influencia del pensamiento estético de la India se deja notar. A pesar de las altas cotas de expresión que alcanza en su diario, es consciente de que aún existe una gran distancia entre teoría y práctica, distancia que trata de colmar con experimentos como el de estos dos poemarios. Como ya hemos apuntado varias veces, su búsqueda no es meramente especulativa, ‘filosófica’ en el sentido occidental moderno, sino que quiere materializarla en una forma de vida en la que la escritura esté estrechamente relacionada con la existencia concreta. Integrar la investigación del diario en un cauce de comunicación distinto es un gran paso, si bien se trata aún de la incorporación literal del contenido, sin reelaboración poética propia. Pero todo llegará. Lo importante en este punto del análisis es dejar marcadas las etapas intermedias, para que el lector sea capaz de reconstruir la aventura maillardiana.

## 9.- ENSAYO.

Como apunté en la delimitación del período de estudio, los ensayos de Maillard pueden dividirse en dos grupos: los estrictamente académicos y los que articulan una visión del mundo más personal. En el primer bloque encontramos *El crimen perfecto*, *La sabiduría como estética* y *Rasa*, mientras que en el segundo está constituido por un esfuerzo por superar de forma definitiva a María Zambrano: *La razón estética*. Voy a analizar primeramente algunos aspectos que considero interesantes de dos de los ensayos de carácter académico, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*, y *Rasa. El placer estético en la tradición india*, pues aportan luz acerca de un aspecto que, en este punto de mi explicación, es importante comprender: la relación entre la distancia estética y el modo que tiene Maillard de relacionarse con el mundo y con su propia persona. Posteriormente, procederé a un análisis sistemático de la propuesta personal de la autora, siempre con vistas al desarrollo de la actitud de observación interior, de la que *La razón estética* es una importante etapa intermedia. Al tratarse de un libro de carácter más divulgativo y general, *La sabiduría como estética* encaja mucho mejor en el capítulo tercero, donde explicaré en detalle la propuesta contemplativa de Maillard.

## 9.1.- Ensayos sobre estética india. *El crimen perfecto* y *Rasa*.

### § *El crimen perfecto. Lectura crítica.*

*El crimen perfecto*, texto publicado en 1993 por la editorial Tecnos, es el primero de los ensayos que dedica Maillard a describir el fenómeno de la estética india en términos accesibles para un público occidental. Está dividido en cinco capítulos, en los que se articulan cinco ideas diferentes: (1) una indagación en la metáfora de la danza de Śiva (con un método hermenéutico similar al cartográfico que aplicamos aquí); (2) una reflexión sobre el sacrificio como acto estético; (3) una reelaboración del artículo con el que concluimos el capítulo 1, ‘El grito del pájaro krauñca’; (4) un ejercicio de comparatismo entre la filosofía de Schopenhauer y sus fuentes orientales; y (5) una reflexión, quizás la más personal, acerca de ‘La muerte y el arte’. Los que más relación tienen con el propósito de esta tesis son el primero y el tercero, pues en ellos se habla, aunque de manera no sistemática, sobre la relación entre experiencia estética y la actitud contemplativa que estamos investigando. En ellos voy a centrar mi lectura.

El primer capítulo habla, entre otras cosas, del arte como contemplación en la tradición india: “el arte es, para el oriental, contemplación activa, penetración en el objeto hasta lograr la captación de su ritmo interno (...) La disposición para ello no es el acercamiento racional, sino la actitud contemplativa” (El crimen perfecto: 14). Esto señala explícitamente la vinculación –eje de mi lectura de los ensayos maillardianos de esta época– entre el campo de la estética y el de la mirada interior, pues ambas comparten el mismo método: la práctica de la disolución del sujeto personal en el objeto contemplado: “El arte indio, dice Kapila Vatsyayan [en *Classical Dance in Literature and the Arts*] es una *sādhana*<sup>114</sup>, un yoga y un sacrificio, y cualquier forma de *sādhana* es un medio de lograr un estado de completa armonía y tiene que ver con el reconocimiento del Sí mismo verdadero” (El crimen perfecto: 20).

En el tercero, Maillard recupera el artículo que vimos al concluir el capítulo anterior, aunque con algunas modificaciones: las citas son más académicas, el tono más

---

<sup>114</sup> *Sādhana* es una palabra clave en todos los sistemas metafísicos indios. Designa de manera genérica cualquier tipo de práctica que haya de llevarse a cabo con el objetivo de alcanzar la liberación (*mukti*) o la iluminación (*nirvāṇa*).

John Grimes la define como “self-effort, spiritual discipline; means; the way; (from the verb-root *sādh* = “to go straight to the goal”)” (Grimes, 2009: 310).

técnico, y se incluye un apéndice que no aparecía en el texto inicial. Estas diferencias mejoran la claridad de los argumentos expuestos, como vemos en un fragmento interpolado en donde Maillard afirma tajantemente que la experiencia cotidiana y la experiencia estética son esencialmente diferentes: “esta última es *alauita*: no cotidiana. Así la emoción que se despierte en determinadas circunstancias de la vida real no será la misma que aquella que se despierte en el espectador que asista a los mismos hechos representados” (El crimen perfecto: 87).

El interés fundamental de la autora en este ensayo es explicar las diferencias entre estos dos tipos de experiencia, siguiendo las líneas argumentativas de la escuela *śivaísta*. No voy a detenerme a comentar los pormenores de su razonamiento, pues lo importante para mi investigación es que, gracias a la exploración de las diferencias entre ambas la experiencia estética y la ordinaria, Maillard adquiere un conocimiento profundo de las sutilezas de la contemplación estética, que luego adapta a su propia experiencia personal. A modo de ejemplo, cito la definición de contemplación que Maillard da en este capítulo y que corresponde con la práctica de escritura de sus diarios de madurez: “En la contemplación el sujeto se pierde en el objeto, se olvida de sí como individuo, “se pierde” a sí mismo en el objeto. Si normalmente el conocimiento está al servicio de la voluntad personal, la contemplación por el contrario lo emancipa, lo libera de la atadura del deseo” (El crimen perfecto: 118). Liberar el conocimiento de la atadura del deseo es otra manera de referirse a la necesidad de superar la influencia perniciosa del yo psicológico en los actos intelectivos, sean de carácter emocional o no.

Este brevísimo comentario nos da la clave desde la que se han de considerar las reflexiones sobre estética de Maillard, tanto las de este ensayo como las *Rasa*: como un campo vecino al de la exploración de la propia mente, cuyas sutilezas y hallazgos se pueden incorporar a la propia vida, unificando experiencia y reflexión en lo que llamamos ‘conocimiento experiencial’.

*Rasa* profundiza en esta línea, tal y como advierte Panikkar en su prólogo: “nos enseña por lo menos un aspecto esencial del arte de vivir que consiste precisamente en saberle encontrar el verdadero sabor a la vida porque no la escindimos en compartimentos estancos” (Rasa: 10). La referencia al ‘arte de vivir’ entronca con la constante maillardiana de aplicar el pensamiento a la propia vida, por lo que hemos de tener en cuenta que, a pesar de la enorme erudición que destilan estas páginas, el objetivo último de Maillard en este texto es proporcionar al lector claves que le

permitan moverse mejor en su propia parcela de existencia, no sólo proporcionar información sobre las sutilezas de una tradición lejana.

El libro se compone de dos partes: el ensayo sobre estética propiamente dicho, escrito por Maillard, y la edición, traducción y notas de los textos a cargo del gran indólogo Oscar Pujol, con quien Maillard coincidió durante sus estancias en Benarés y a quien le une una gran amistad. El ensayo en sí está dividido en múltiples secciones, dedicadas a explorar la visión acerca del *rasa* de cada uno de los autores más importantes que abordaron este tema. Como explica en las conclusiones,

“la “teoría del *rasa*” se elaboró entre los siglos VII y XI a través de los sucesivos trabajos de los comentaristas del Tratado de la Dramaturgia (*Nāṭyaśāstra*), cuyo autor, Bharata, vivió aproximadamente en el siglo II de nuestra era<sup>115</sup>. Dichos comentarios se conocen casi exclusivamente por la obra que a este tema le dedicara Abhinavagupta, uno de los autores más interesantes de la historia del pensamiento indio” (Rasa: 96).

El aspecto central sobre el que todos los autores śivaístas reflexionaron es la aparición del sentimiento estético, preguntándose cómo surge y en quién surge, si en el actor, en el autor, o en el espectador. Abhinavagupta, el más importante de estos filósofos y el que más influyó en Maillard, afirma que “los sentimientos básicos (*sthāyībhāva*) [se convierten] en sentimientos estéticos (*rasas*)” y que “ese placer [el *rasa*] es un placer puramente emocional que deriva de la universalización de las emociones básicas” (Rasa: 35). De esta cita se derivan las dos cuestiones fundamentales de la relación entre el concepto de *rasa* y la experiencia contemplativa de Chantal Maillard. Por un lado, la referencia a los estados emocionales básicos, y por otro la cuestión de la universalización de los sentimientos, que conduce a la reflexión sobre *śantārasa*, el noveno *rasa* del que todos los demás proceden y en el que se vuelven a subsumir cuando la emoción se apaga.

La primera cuestión atañe a la naturaleza de los estados mentales. Bharata los define, según explica P. Patnaik, como un tipo de emoción básica, la más estable, aquella capaz de teñir con su color las percepciones: “*Bhāvas* can be roughly translated as psycho-physiological states in a man and they are broadly of three kinds – *sthāyībhāvas*, *syābhicārībhāvas* (or *sañcārībhāva*) and *sāttvikabhāvas*. *Sthāyībhāvas*,

---

<sup>115</sup> Las dataciones son inciertas en este campo, como en muchas otras ramas del pensamiento indio. Raniero Gnoli lo sitúa entre el siglo V y IV a. C., y describe el libro como “a voluminous collection of observations and rules concerned in the main with the production of drama and the training of actors and poets” (Gnoli, 1987: XIV), y pone en cuestión la existencia real de Bharata.

which can be translated broadly as stable or permanent states, are those which dominate or persist throughout a work” (Patnaik, 1997: 7). A esta definición general añade Gnoli la siguiente precisión: “these eight *bhāvas*, indeed, do not appear in a pure form. The various modulations of our mental states are extremely complex, and each of the fundamental or permanent states appears in association with other concomitant mental states” (Gnoli, 1987: XVI; hay, según Bharata, 36 estados diferentes<sup>116</sup>).

A pesar de la complejidad de la que habla Gnoli, los sentimientos básicos o *sthāyibhāva* son todos iguales en su naturaleza cambiante e impermanente. Lo que varía es el grado, como explica Patnaik al comentar los tipos de *bhāvas*, pero en última instancia, cuando se extrapola esta reflexión del ámbito de la estética al de la contemplación de las emociones y los pensamientos, son equivalentes. Siguiendo la metáfora tradicional del śivaísmo, los estados anímicos son la tonalidad que colorea los contenidos observados. Frente al escenario teatral, el espectador va pasando de la pena al miedo y del miedo a la fascinación conforme avanza la obra (aunque hay que mencionar que la teoría estética india no recomienda este cruce de rasas).

Aplicado a la experiencia del mundo, quien se sitúa frente a los *sthāyibhāva* es el ‘observador’, viéndolos pasar sin sentirse concernido por ellos. A estos estados mentales básicos Maillard los denomina ‘husos’, y en el diario homónimo estudia cómo se forman, los diferentes tipos que hay (la pena, el tedio, el deseo, el gozo) y, fundamentalmente, cómo se asocian al yo individual, sirviéndole de soporte. Podemos apreciar así la importancia de la investigación estética de Maillard, pues aunque la cuestión de los estados mentales no ocupa un lugar central en *Rasa* (ya que es un texto erudito acerca de la experiencia estética, y no sobre el funcionamiento de la mente en general), nos proporciona la clave interpretativa de una de las metáforas más importantes de la obra madura de Maillard.

La vinculación entre premisas estéticas y el mundo metafórico de *Husos e Hilos* tiene un apoyo textual sólido en los propios textos śivaístas, en los que se utiliza explícitamente este dominio fuente para explicar cómo la mente pasa de una emoción básica a otra, de un color a otro:

---

<sup>116</sup> Dice Gnoli, un poco más adelante, que “these occasional, transitory, impermanent states are, according to Bharata, thirty six” (Gnoli, 1987: 76), si bien los estados básicos, los *sthāyibhāva* a los que se refiere Maillard son tan solo ocho. El número final, así como los matices de la clasificación llevada a cabo por los teóricos indios, no es relevante para nuestra investigación.

“In some sense, they [the *sthāyibhāva*] are like the beads of crystal, glass, magnet, topaz, emerald, sapphire, etc., which filling the thread on which they are threaded no matter if red, blue, etc. –so as to be set rather far apart from each other and continuously changing their position, do not leave, it is true, trace of themselves on this thread, but, all the same, nourish the ornamental composition made by it” (Gnoli: 1987, 76).

En definitiva, la idea de que hay un hilo conductor que conduce de un estado anímico al otro pero que no se ve afectado por ellos es fundamental para la comprensión del proceso de observación contemplativa que veremos en *Benarés* y en obras posteriores, y puede rastrearse con toda claridad en *Rasa*. Esta es la primera clave contemplativa que se puede extraer de la lectura de este libro, y nos conduce directamente al segundo concepto clave del razonamiento de Abhinavagupta: la noción de ‘universalización’. A ella sí que dedica Maillard bastantes más páginas, por tratarse de uno de los conceptos centrales dentro de la tradición śivaísta. De hecho, gran parte del ensayo es una explicación de esta noción pues cada uno de los autores importantes de Cachemira tenía una opinión divergente. No voy a detenerme a explicar las dos escuelas que, en opinión de Maillard, pueden rastrearse a este respecto<sup>117</sup>, sino que voy directamente a las conclusiones, que es donde se encuentran las claves más importantes para nuestro análisis.

Maillard, coincidiendo con Abhinavagupta, considera que “la experiencia estética es, finalmente, el gozo de la conciencia desindividualizada que se sumerge en el noveno *rasa*: *śantārasa*, el estado de serenidad que es, por un lado, la transformación estética del sentimiento de calma y, por otro, la posibilidad de todos los *rasas* y el término de los mismos” (Rasa: 98). A este estado de serenidad, cuya importancia ya hemos visto en obras como *Jaisalmer*, es a donde conduce la experiencia estética según la tradición india. En él, la mente no está agitada sino que permanece en calma, como

---

<sup>117</sup> En la conclusión del texto encontramos un resumen cronológico que ayuda a entender cómo se desarrolló el concepto hasta la forma definitiva que le da Abhinava:

“Bhaṭṭanānyaka introduciría un concepto de gran utilidad para el desarrollo de la teoría: el concepto de “universalización”, producto del poder de “revelación” o evocación que la palabra poética entraña. La universalización de las emociones, que tendría lugar a través de la acción participativa del espectador en la representación dramática, llevaría consigo la eliminación, en el mismo, de los factores personales que alimentan la ilusión de la individualidad” (Rasa: 97).

Y: “Abhinavagupta adoptó el concepto de “universalización” de las emociones, pero lo trasladó, desde el contexto místico en el que lo había insertado su antecesor, a un ámbito más propiamente psicológico. (Rasa: 98).

las aguas del lago cuando no sopla el viento. Y, aún más importante, desde él puede lograrse la comprensión de la transitoriedad de los diversos modos o estados de conciencia (los *bhāva* que hemos visto anteriormente, *grosso modo*). De ahí que diga Maillard que “ha de entenderse que el estado de serenidad al que alude Abhinavagupta es un estado de profunda comprensión de los movimientos de ánimo” (Rasa: 94).

Esta última cita resume perfectamente el nexo de unión entre la experiencia estética y la experiencia contemplativa, que he planteado como eje de mi lectura de estos textos. Maillard ve en las sutilezas del análisis de los teóricos indios un paralelismo evidente con la experiencia cotidiana, toda vez que, como apuntamos a propósito de *El crimen perfecto*, no son experiencias identificables (una es *alauita*, la otra no). Este vínculo común es el estado al que conducen cuando desaparece de la percepción el componente personal, psicológico: la ecuanimidad, la calma, el significado literal de *śantā* en *śantārasa*. Evidentemente, hay diferencias entre la experiencia estética y su traslación al ámbito cotidiana, pero éstas no son insalvables. De hecho, la propia autora señala la manera de cubrir esta distancia. En el caso de la experiencia estética, la calma se logra por medio de la asistencia a la representación, mientras que la comprensión profunda de la falsedad del agregado individual que creemos ser deriva, en la experiencia cotidiana, de *un esfuerzo constante de atención*. En otras palabras, de una toma de conciencia: “Así como, en la vida normal, las emociones, después de perturbar el ánimo, pueden *resolverse comprensivamente* y dar lugar a la serenidad, así también los *rasas*, emociones transformadas por el arte con ayuda de la distancia estética, una vez cumplida su función emergente, habrán de hallar el reposo” (Rasa: 94; el énfasis es mío).

La clave, en ambos casos, es mantener la distancia. En la experiencia estética, la distancia aplica tanto al objeto de contemplación (la obra representada) como al propio yo individual. Mientras contempla una representación, el espectador no se identifica ni con los sentimientos de los personajes ni con los suyos propios, y es al estar en esta tierra de nadie que puede gozar de la experiencia estética: “la distancia que propone Abhinava es de doble vía: ha de entenderse tanto como la que establece el individuo para con la representación como la que establece, una vez identificado, con su propia individualidad, es decir, con su vida cotidiana” (Rasa: 44). Este razonamiento está ya muy cerca del que será el eje de la escritura de *Benarés*: el observador. Y más si tenemos en cuenta que Abhinavagupta apunta fuera del ámbito teatral al señalar que la

distancia estética permite el acceso a un orden superior: “el de la naturaleza de la conciencia en sus más altos niveles” (Rasa: 36).

Así pues, según la tradición śivaista existe una relación bastante clara entre la vivencia estética y la experiencia mística, pues ambas conducen a una disolución del sentimiento egótico y a una apertura de la conciencia a estados superiores. Gnoli concretiza este paralelismo cuando dice “both are characterized by a state of consciousness self-centered, implying the suppression of any practical desire” (Gnoli, 1976: XLI). Sin embargo, a diferencia de la primera etapa, en estos años Maillard ya no está interesada por el estado místico sino que busca otro camino que le permita participar de la experiencia de la realidad en lugar de renunciar a ella. Es la ‘actitud lúdica’ que veremos en *La razón estética*.

La comprensión de la naturaleza de la realidad es, por lo tanto, la razón fundamental que lleva a Maillard a interesarse por las teorías indias de la belleza. Y esto porque “la representación hace las veces de terapia homeopática: mediante el poder de la ilusión se cura la ilusión” (Rasa: 48). Dicho más claramente, gracias a la comprensión de la naturaleza transitoria de los *bhāvas* o estados psicológicos y a la universalización de los mismos en una experiencia de serenidad en la que desaparece el dolor psicológico, se alcanza la serenidad. Al postular la existencia de un estado diferente de conciencia que permite la apreciación de las circunstancias (ajenas en la representación, personales en la vida cotidiana) mientras se participa activamente de ellas, el *śivaísmo* proporciona a Maillard una sólida base filosófica sobre la que desarrollar su propia visión. Un estado en el que el sujeto está “libre entonces de sus connotaciones personales, desprendido de los intereses y deseos de permanencia en, o de rechazo a un determinado estado de ánimo” (Rasa: 55), pero que al mismo tiempo participa enteramente del espectáculo al que asiste. Un estado, en definitiva, contemplativo.

#### § Síntesis.

En las páginas anteriores he tratado de mostrar, de la manera más sintética y breve posible, una premisa que postulé ya en la introducción: que el camino por el que Maillard llega a la experiencia contemplativa es la estética y no la mística. En las páginas de *Rasa*, especialmente en las dedicadas a explorar las diferencias entre Bhaṭṭanānyaka y Abhinavagupta, podemos apreciar que Maillard es perfectamente



consciente de la diferencia entre el ámbito estético y el místico, y que en ningún momento plantea la mística como una solución válida para su propia experiencia (algo que sí ocurría en la etapa anterior, como vimos al comentar *El monte Lu en lluvia y niebla*). En esta segunda etapa Maillard no plantea la retirada del mundo sino que busca vivir en él sin quedar atada a los lazos de lo mundano. Esta es la ‘actitud lúdica’ que veremos en el ensayo siguiente, cuya procedencia india me gustaría señalar como conclusión a este apartado:

“la concepción metafísica más común que acompaña a los comentarios de los autores indios: el mundo mismo es un teatro: la representación de *Brahmā*, o de *Śiva*, es el resultado de su actividad lúdica, de su *māyā*. La representación teatral no es sino la forma lúdica de expresar la realidad de los hombres que, a su vez, es la expresión lúdica del Absoluto. Lúdica: sin finalidad, una acción que no conduce a la satisfacción de intereses particulares” (Rasa: 48).

Las líneas finales de esta cita son las más relevantes en cuanto a la relación entre experiencia vital y actitud contemplativa, si bien las primeras señalan claramente la ontología que está detrás de ciertas metáforas, como el velo. ‘Sin finalidad’ quiere decir sin implicación del yo psicológico, que es quien proyecta ‘intereses particulares’ sobre la realidad. Para que esto sea posible, es necesaria la distancia (estética). Y para poder mantenerla, es necesario trasladar al ámbito de lo cotidiano al espectador, manteniéndose en un estado interior análogo al que experimenta la persona que contempla una obra representada en un escenario. A este estado interior alude brevemente Maillard en *Rasa*, describiéndola como conciencia ‘sin obstáculos’, “conciencia libre, capaz de una inmersión en una experiencia emocional despersonalizada” (Rasa: 87).

En definitiva, en *El crimen perfecto* y *Rasa* encontramos presentes todas las piezas necesarias para el posterior desarrollo contemplativo. Lo que hará Maillard, en los siguientes años (es decir, en las siguientes obras), es adaptar este planteamiento a su propia vida. Y la primera etapa será *La razón estética*.

## 9.2.- Ensayo: *La razón estética*.

### § *Introducción: estructura e influencias de La razón estética.*

Como apunté al comienzo del capítulo, *La razón estética* (1998) condensa las reflexiones que su autora concibió y publicó de manera desperdigada durante los años 90 en diversas revistas, dándoles una estructura unitaria en la que los capítulos iniciales son los más recientes en términos cronológicos mientras que los últimos fueron los primeros en ser redactados (hay una relación detallada de la procedencia de cada capítulo al final del prefacio, mencionando las revistas y congresos en los que participó con sus ponencias). Desde el punto de vista retórico esta reordenación es un fenómeno extremadamente interesante, puesto a la *inventio* y *dispositio* de cada sección se superpone una nueva macroestructura, de modo que el orden conceptual es el contrario al orden cronológico de la escritura. Se puede decir por tanto que este ensayo procede de una voluntad de coherencia, de un enorme esfuerzo por parte de Maillard por agrupar los diversos temas que le preocupan en un solo concepto: la razón estética. Para ello, incorpora numerosas influencias del sívaísmo de Cachemira, como las que acabamos de comentar a propósito de *El crimen perfecto* y *Rasa*, pero también lecturas de filósofos occidentales, como Rorty (*Contingencia, ironía y solidaridad* aparece explícitamente mencionado), Jameson, Vattimo o Rovatti. Por esta razón, podemos decir que se trata de un libro que trata de encontrar un punto de equilibrio entre las dos tradiciones, pues Maillard no renuncia nunca a su vocación de filósofa, en el sentido occidental del término.

El ensayo se divide en dos partes: un bloque que trata sobre diversas cuestiones relacionadas con la crisis de la modernidad y una exposición relativamente sistemática de los principios de la ‘razón estética’ por otro. En la primera parte Maillard fija el marco en el que se enmarca su propuesta, abordando temas como ‘el mal de superficie y el placer del deslizamiento’ o la ‘estética del *jaos*’, cuya pertinencia ya conocemos gracias a la lectura de *Filosofía en los días críticos*. El enfoque aquí es más teórico, aunque las conclusiones son similares a las del diario. En relación a la identificación con los contenidos vitales, afirma: “lo natural, lo previo es identificarse con las situaciones que uno padece, soporta o simplemente vive (...) la superficie ofrece todas las [posibilidades] posibles. No hay en ella camino trazado ni objetivo que brille como

un punto final o una llamada, sino una extensa red con un horizonte circular” (Razón estética: 29; la referencia a la ‘extensa red’ entronca, de forma evidente, con el planteamiento del rizoma que sirve de base a mi lectura cartográfica).

El hilo conductor de esta primera parte es el tema de la identidad desde el punto de vista posmoderno, la ‘crisis del sujeto’. Combinando la crítica a la sensibilidad romántica y a la razón moderna, Maillard plantea desde una postura constructiva que la ironía puede ser ‘la salvación’ de la conciencia posmoderna, convirtiéndola en el eje central de su propuesta. Otros asuntos presentes en la primera mitad del texto van desde la influencia del kantismo en la estética occidental hasta los teóricos que han abordado el fenómeno de la risa. Evidentemente, no trataré en detalle cada uno de ellos, sino que me centraré definir el marco en el que se inserta la razón estética y mostrar su relación con la actitud contemplativa.

En la segunda parte del ensayo Maillard desarrolla su razonamiento tomando como punto de partida la reflexión de Zambrano, en un capítulo muy interesante titulado ‘Un llavero oxidado y una flor de azahar en una taza de té’. Mi lectura crítica comenzará con este capítulo, pues permite engarzar la reflexión de *La razón estética* con los planteamientos de la etapa precedente, mostrando así la coherencia interna y la evolución de la obra de nuestra autora. Tras este capítulo, encontramos una reflexión detallada sobre la poética del instante, que merece la pena comentar en profundidad pues contiene claves esenciales para comprender la escritura de *Matar a Platón*.

De esta breve descripción podemos deducir que *La razón estética* es la síntesis de las dos líneas principales de investigación filosófica desarrolladas por Maillard hasta la fecha: el intento por superar la herencia de María Zambrano y las dificultades en que se encuentra la filosofía en esta etapa posmoderna, y la influencia del pensamiento de la India, tanto filosófico como estético. Ambas tendencias se articulan en una propuesta coherente, original y válida, que a diferencia de obras anteriores no glosa otros autores sino que presenta su pensamiento de manera autónoma, sin apenas necesidad de referencias externas. En este cambio se aprecia claramente el paso adelante dado por Maillard respecto a la primera etapa, pues *La razón estética* convierte las influencias externas en un pensamiento propio, planteando soluciones personales y concretas a la problemática de la identidad.

Podemos sintetizar el significado global de este ensayo diciendo que Maillard profundiza en un nuevo tipo de razón en la que el énfasis se pone no ya en la capacidad creadora del pensamiento y la palabra (razón poética) sino en la posibilidad de un nuevo

tipo de percepción, calificada de ‘estética’ porque en ella se produce un distanciamiento respecto a los acontecimientos vitales análogo al que tiene lugar durante la contemplación de una obra de arte, como ya anticipamos en *Rasa*. Sin embargo, esta noción de distanciamiento emocional, procedente del ámbito de la estética, no es la única idea novedosa de este ensayo, ya que en él también se desarrolla una nueva concepción temporal –el acontecimiento o suceso–, que traspasa los límites del conocimiento secuencial y da entrada a una forma de ver y de vivir diferente, que se materializa textualmente en *Matar a Platón* y que está estrechamente relacionada con el desarrollo de la actitud contemplativa.

En resumidas cuentas, *La razón estética* plantea una epistemología diferente: la posibilidad de modificar la manera habitual de relacionarse con la realidad, a través de un distanciamiento ‘estético’. No se puede afirmar aún que se trate de una propuesta contemplativa, pues las características esenciales del *método* de auto-observación introspectivo no son las mismas que las que propone Maillard en este ensayo, pero se la puede considerar como su antecedente inmediato, ya que desde el punto de vista teórico comparten el mismo objetivo: un cambio en el sujeto que mira, no en el objeto mirado. He organizado mi propuesta de lectura en torno a lo que considero como las tres preguntas fundamentales para comprender este ensayo. (1) ¿En qué consiste la razón estética? (2) ¿cuáles son los paralelismos más importantes entre la actitud estética y la actitud contemplativa?, y (3) cuál es la relación entre *La razón estética* y *Matar a Platón*, ya que en hay una crítica explícita y constante al platonismo heredado, así como una propuesta de poesía ‘fenomenológica’ que busca captar el instante en la escritura.

#### § *De la razón poética a la razón estética.*

Como apunté anteriormente, al comienzo de la segunda parte del libro Maillard explica en detalle en qué aspectos concretos su ensayo se distancia respecto a la razón poética de Zambrano. Comienza señalando la actualidad de la propuesta de la filósofa malagueña: “La razón-poética tiene muchos de los ingredientes necesarios para asumir la responsabilidad de la racionalidad actual” (Razón estética: 140), pero sin olvidar la crítica de ensayos anteriores: “la razón-poética zambraniana: atrevida en su propósito pero limitada en su aplicación” (Razón estética: 139). A esta crítica que ya conocemos añade ahora una nueva, que es la clave fundamental para entender esta parte del ensayo:

la denuncia el platonismo soterrado de la visión del mundo de la filósofa malagueña, así como de su ejecución discursiva. Maillard afirma que Zambrano no es consciente de la conversión que realiza en su escritura de la realidad, puro presente, en un concepto con las características propias de la idea: ser estable, ser idéntica a sí misma, ser inmutable<sup>118</sup>. En este sentido, Zambrano comparte con la filosofía de la modernidad la tendencia fundante, que entra en crisis con la posmodernidad y que Maillard critica abiertamente: “para que la posmodernidad pudiese entenderse positivamente como campo de posibilidades, el ser y el hombre deberían dejar de pensarse según la metafísica platónica, o sea, según “estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de “fundarse”, de establecerse” (Razón estética: 18<sup>119</sup>).

Según Maillard, la razón poética, como el resto de la filosofía occidental, arrastra un defecto de origen, que resume de la manera siguiente: “El *logos* proposicional, aquel que ha configurado el pensar en Occidente, “realiza” así el perpetuo fluir del acontecer, deteniendo, en las fracciones del compás, la melodía” (Razón estética: 142). En estos términos Maillard señala su rechazo de la filosofía ‘dogmática’ que vimos en el ex-cursus sobre Deleuze, y que se manifiesta en la tendencia fundacional de la metafísica occidental-platónica. Se apoya para esto en la propuesta del pensamiento ‘débil’ de Vattimo y Rovatti, un pensamiento en donde “el ser y el hombre deberían dejar de pensarse según la metafísica platónica, o sea, según “estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la idea de “fundarse”, de establecerse...” (Razón estética: 17; la cita es de *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa, 1990, p. 19).

En oposición a Zambrano, Maillard quiere establecerse dentro de la posmodernidad y por ello afirma tajantemente la prevalencia del devenir sobre el ser: “¿acaso el viejo término “realidad” no representa él mismo una idea coagulada frente a la vida? Tal vez la transformación de esta idea en la de un “suceder” fuese un ingrediente importante para el logro de una reforma del entendimiento” (Razón estética:

<sup>118</sup> En este sentido, es importante la incorporación de F. Jameson para explicar los límites de la visión zambraniana, anclada en estructuras de pensamiento occidentales, heredadas de una visión de la modernidad que se ha revelado, al menos, como insuficiente:

“Zambrano pertenece indudablemente a la modernidad, esa modernidad, erosionada pero viva aún, que pretende *interpretar* una realidad dada, subyacente. La temática del sujeto escindido en busca de su ser pertenece al menos a tres de los cuatro modelos de profundidad de la teoría contemporánea que según Jameson habrían sido rechazados en la posmodernidad: el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, el modelo existencialista de autenticidad/inautenticidad, y el modelo dialéctico de esencia/apariencia” (Razón poética: 146). Esta crítica está expuesta en el clásico de F. Jameson *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*.

<sup>119</sup> La cita es de *El fin de la modernidad*, de G. Vattimo (1990: 19).

143). Su crítica va un paso más allá cuando afirma que “Zambrano se dio cuenta de ello, pero, al igual que Ortega, siguió presa, a pesar de todo, del lenguaje heredado” (Razón estética: 142), lo cual equivale a afirmar que no basta con modificar el planteamiento filosófico en sí, sino que es necesario revisar tanto los conceptos como los símbolos con la que se hace filosofía: el lenguaje. En opinión de Maillard, la razón poética “aún permanece apresada en la adecuación de dichos símbolos a una “realidad” que debe ser nombrada” (Razón estética: 150) y esta concepción subyacente le impide acceder a la realidad de forma fluida. En consecuencia, afirma, es necesario llevar a cabo una renovación expresiva que vaya más allá de la mera poetización del discurso que hace Zambrano y que sea capaz, a través de un esfuerzo deconstructivo en el uso de las palabras, de despojarlas de sus significados ocultos, que son los hábitos heredados de pensamiento incrustados en los semas de las metáforas. Podremos apreciar con claridad este fenómeno en la escritura de *Husos*, que hace del cuestionamiento epistemológico una de sus estrategias de estilo.

A pesar de todo esto, Maillard afirma claramente que su intención no es la de romper con el pasado sino avanzar desde los planteamientos de Zambrano, pues contienen “muchos de los ingredientes necesarios para sumir la responsabilidad de la racionalidad actual; tan sólo convendría introducir algunas modificaciones y procurar que pueda utilizar sus recursos al máximo” (Razón estética: 140). ¿Cuáles son estas modificaciones?

En primer lugar, *La razón estética* se suma a la crítica posmoderna de la noción de sujeto, basada en un modelo psicológico jerárquico que opone esencia y apariencia, autenticidad e inautenticidad, (y el binomio freudiano latente/manifiesto, como ya he apuntado). Maillard señala que una de las debilidades de la razón poética zambraniana es identificar lo ‘sagrado’, los ‘ínferos’, con lo original y lo auténtico, tal y como vimos en el capítulo 1. Ella no piensa que la división jerárquica que privilegia lo profundo como lugar de conocimiento sea válida, pues considera que la filosofía tiene que aplicarse a la cotidianeidad de la existencia, ya que no vivimos en las profundidades sino en la superficie. La razón ha de dar cuenta de “lo cotidiano: el suceso intempestivo, aparentemente trivial, el gesto o la palabra intrascendente, los ruidos de superficie” (Razón estética: 147). Dicho de otra forma, el pensamiento debe incorporar los leves y efímeros trazos de lo cotidiano al riguroso espesor de aquel mundo heredado del platonismo, para así poder deshacerlo. Esto es lo que ella misma busca con su escritura de diario, que refleja la cotidianeidad del pensamiento sin caer en la tendencia fundante,

ni en el plano conceptual (pues como vimos hay multitud de ‘itinerarios’ por los que fluye el sentido), ni en la ejecución formal, ya que en la estructura metafórica en rizoma ningún punto es jerárquicamente mejor que otro, ni más auténtico, ni más esencial, pues de ello derivaría un modelo de “persona escindida, trágicamente volcada hacia la recuperación de una supuesta unidad original” (Razón poética: 146), que Maillard rechaza.

De este modo, la revelación del claro del bosque a la que aspira Zambrano deja de ser un momento fuera del tiempo, un raptó cercano a la mística, para integrarse en el orden de lo cotidiano, que como vimos en *Rasa* es el ámbito de aplicación de lo ‘estético’. Es en la vida activa, y sólo en ella, donde tiene que adquirir sentido cualquier propuesta filosófica según Maillard. De este modo, la quietud zambranianiana se convierte en movimiento, en gesto constructivo y actividad lúdica: “La diferencia entre la razón poética y la razón estética podría expresarse de la siguiente manera: mientras la razón poética (zam-braniana) asiste, la razón estética configura, contribuye al ensamblaje (Razón estética: 148). Esta sustitución de la propuesta hermenéutica de Zambrano por una razón constructiva, que “participa en el suceso con voluntad de integración” (Razón estética: 150) es el avance más importante de *La razón estética* respecto a Zambrano, y es consecuencia directa de la crítica a su platonismo soterrado, inconsciente.

Al final del capítulo se hace evidente la vinculación entre este modo de concebir la relación con el mundo y la conciencia contemplativa que establece una distancia respecto a la propia vida y su infinito devenir: “la razón estética contempla y se descubre *contemplando* el eterno coincidir de lo que simplemente “sucede”” (Razón estética: 152; el énfasis es mío). Para ello, se “requiere una atención dispuesta, libre” (Razón estética: 151), que se manifiesta en la práctica cognoscitiva como una ‘doble mirada’ que contiene el germen del método de observación contemplativa: “La doble mirada: la mirada abarcante del “suceso” y aquella mirada que en el propio suceder observa la función de enlace y reflexión de la propia conciencia” (Razón estética: 150). Volveremos sobre este aspecto más adelante, cuando respondamos a la segunda pregunta: ¿cuáles son los paralelismos más importantes entre la actitud estética y la actitud contemplativa? Antes, definamos de manera precisa lo que Maillard entiende por razón estética.

§ La razón estética. Definiciones.

Del anterior planteamiento de las similitudes y diferencias de Maillard respecto a su predecesora me gustaría retener dos elementos que permiten enmarcar la reflexión acerca de qué es la razón estética y comprender el lugar que ocupa dentro del conjunto de la obra de su autora. En primer lugar, hay que recordar que a lo largo de todo este tiempo la motivación principal de nuestra autora es encontrar una forma de pensamiento racional que permita la creación consciente de la persona: conocimiento experiencial, sabiduría para la vida. Lo vimos al comentar *La creación por la metáfora* y lo volvemos a encontrar ahora: “el ejercicio de la razón estética es ante todo una manera de autoconstruirse” (razón estética: 12). La novedad es que *La razón estética* no se limita a dar una explicación del yo y del mundo (una hermenéutica) sino que se implica en el mecanismo de creación de mundo, llevando hasta el límite la etimología de la raíz ‘poética’: “Una razón estética es, en efecto, ante todo, razón *poiética*: hacedora, creadora de realidad” (Razón estética: 19).

En segundo lugar, es importante notar que “pertenece este ensayo al ámbito de la epistemología” (Razón estética: 13). Dicho de otro modo: autoconstrucción es autoconocimiento. La razón estética apunta hacia una nueva *episteme*, centrada no ya en la comprensión de una realidad dada, estable y fija, sino en el devenir constante en puro presente, el ‘suceso’ o ‘acontecimiento’: “el objeto de la razón estética no es el ente o el fenómeno sino el *suceso*” (Razón estética: 21), que “se entiende como conjunción de núcleos efímeros en el entramado universal” (Razón estética: 21). Esto implica una sustitución del ser por el devenir en donde no existen puntos fijos sino líneas de movimiento que no pueden mantenerse fijas como en la pretensión platónica: “lo-que-hay está siempre en devenir, es un sistema de relaciones, mientras que lo-que-es se muestra en su permanencia” (Razón estética: 184).

La razón estética es descrita en consecuencia como una manera diferente de relacionarse con los objetos, una ‘actitud’ que supera el platonismo porque renuncia a la pretensión de fundar conceptos, de reducir la realidad a ideas: “la razón estética, [está] libre, por ello, de cualquier inclinación a la exposición justificativa de una “realidad” preexistente y en sí misma “verdadera” y necesitada de apariencia” (Razón estética: 170). Al mismo tiempo, no trata de remitir las percepciones a un mundo existente y verdadero sino que las deja ser en un estado fluido, con el propósito de “aprehender lo fenoménico en su proceso de estar-siendo” (Razón estética: 22). De esta manera, “el



mundo entero se transforma en “ámbito estético” (Razón estética: 209), y se cumple el propósito de vivir en superficie, integrado el sujeto con las cosas.

Maillard vincula este cambio de actitud con la experiencia de la contemplación de una obra de arte que comentamos en *Rasa*, afirmando que “que algo sea estético depende de que el sujeto esté en actitud de recepción especular y esto supone que no esté directamente implicado en la situación que provoca la experiencia” (Razón estética: 127). ¿Es posible vivir la vida desde los mismos parámetros que ante una obra representada, donde surge el distanciamiento estético? Maillard piensa que sí, pues afirma que el cambio de actitud no depende del objeto externo sino que tiene lugar en la mente del perceptor, que es quien decide enfrentarse a su propia vida, a los acontecimientos en los que (parece) está(r) personalmente implicado, de una manera diferente. Construyéndose desde la distancia, desde conciencia de su propia impermanencia, “cabe la posibilidad de convertir la mirada en instrumento de estetización voluntaria” (Razón estética: 208).

Para poder llevar a cabo esta autoconstrucción de la persona, Maillard propone no sólo el uso creativo de la metáfora (que vimos en la etapa anterior) sino el establecimiento de un modo estético de ver el mundo y relacionarse con el mismo, que es influencia directa de la reflexión acerca de la tradición india. Cuando Maillard habla de una racionalidad ‘estética’, lo hace en el sentido de racionalidad entregada a su propósito, sin finalidad externa: “la actitud estética es lúdica: libre, es decir, que su propósito reside en la actividad misma” (Razón estética: 93). El juego es el paradigma de este modo de estar el mundo, “cuando la vida, o la realidad se nos muestra como un espectáculo” (Razón estética: 97), y de ella se deriva una actitud vital en la que se produce un “olvido de las circunstancias personales, entrega, unidad consigo mismo y con la acción” (Razón estética: 97) que se manifiesta en un modo de conocimiento en el que la persona contempla con cierta distancia sus propias construcciones: las propias creencias, opiniones, así como las emociones y los sentimientos.

Esta actitud tiene dos maneras diferentes de presentarse en *La razón estética*, de modo que podemos hablar de dos métodos que se complementan entre sí: el distanciamiento irónico, que se desarrolla en la primera parte del ensayo, y la actitud estético-contemplativa, que aparece de manera a-sistemática en la segunda. Cada una de ellas corresponde, grosso modo, a una tradición de pensamiento: la ironía es occidental, y la contemplación procede de Oriente. Veamos en qué consiste cada una de ellas.

§ El distanciamiento irónico.

La ironía es, para Maillard, “un baluarte contra la formación de verdades para ser creídas” (Razón estética: 32), lo cual entronca con su intención de superar la impronta del platonismo en la filosofía occidental. A través de la ironía se produce un distanciamiento entre la persona y aquello que cree, que opina o piensa, ya que el ser humano que se ríe de sí mismo adopta una posición desidentificada respecto a las opiniones y las verdades al uso, ajenas y propias. El objetivo de Maillard es utilizar la ironía *dentro del propio horizonte vital*, volviéndola método de transformación interna. En las páginas de ‘La sonrisa del gato de Cheshire’ explora las diferentes posibilidades de este planteamiento adoptando un enfoque histórico que va en la línea de la crítica al sujeto de la modernidad que he comentado anteriormente. Habla de la ironía romántica, de carácter trágico al ser “agonía del sujeto” (Razón estética: 41), y la contrapone a la ironía posmoderna, la del artista del deslizamiento capaz de afrontar la vida desde una actitud distanciada que cuestiona las creencias heredadas y los constructos mentales de la personalidad. Define la ironía como “la capacidad de duda aplicada a cualquier interpretación del mundo, capacidad, por tanto, de distanciamiento de las propias creencias, ya provengan éstas del exterior o del propio interior” (Razón estética: 43).

La ironía no es considerada como un mero tropo o recurso lingüístico sino como un “fenómeno de la conciencia que consiste en asumir la responsabilidad en la creación de imágenes representativas del mundo y de la propia existencia” (Razón estética: 43). Como la metáfora en la etapa precedente, su importancia va más allá de la mera manifestación lingüística, convirtiéndose en un mecanismo gnoseológico. Donde la metáfora es capacidad de crear relaciones no advertidas entre los elementos de la realidad, la ironía es capacidad de distanciamiento respecto a lo construido, de modo que ambas propuestas se complementan. La ironía es el procedimiento mental que permite ver el juego y seguir jugando al mismo tiempo:

“todo movimiento irónico tiene lugar con la apertura de una distancia que no corresponde del todo a la que la inteligencia abre para cualquier acto cognoscitivo. Se trata de una distancia estética, en primer lugar, porque permite la simulación lúdica y, en segundo lugar, porque se abre entre la conciencia y un sentimiento propio” (Razón estética: 27).

En consecuencia, la desidentificación provocada por el mecanismo irónico se manifiesta en un acto intelectual cualitativamente diferente que permite la autoconstrucción de la persona a la vez que se mantiene un cierto distanciamiento respecto a los contenidos utilizados para la construcción: creencias, sentimientos, ansias, deseos. Este acto, según Maillard, es de naturaleza estética, pues provoca el mismo efecto que la contemplación de una representación, y de hecho está basado en los mismos mecanismos de engarce y articulación de mundos posibles que el arte: “si entendemos por “arte” el buen ensamblaje de los elementos, el sujeto en actitud de espectador está en situación de apreciar tal cosa, ya sea que asista a un espectáculo programado, ya sea que se enfrente con tal actitud al mundo que le rodea ” (Razón estética: 128).

La capacidad del ironista de distanciarse de sus propias construcciones permite “que nada coagule en conceptos, que siga siendo líquida la palabra, que no pierda su ritmo ni su resonancia: el don de la sugerencia” (Razón estética: 150)<sup>120</sup>. Al mismo tiempo, la negativa a dar a la profundidad una preeminencia ontológica sobre el mundo manifestado sirve para recuperar el valor de lo cotidiano, y “aprender a deslizarse en superficie” (Razón estética: 150). Sin embargo, como bien advierte Maillard, “ironizar acerca de la propia vida no es tan simple” (Razón estética: 28), pues las circunstancias vitales tienen una capacidad enorme de implicación, y en ellas el sujeto egoico se enquistaba y se hace fuerte. En los años siguientes, la autora chocará de frente con este hecho y vivirá en sus carnes la dificultad de la puesta en práctica del método irónico cuando las circunstancias vitales se tornan trágicas y dolorosas en grado extremo.

En resumen, la ironía supone un esfuerzo constante por parte de la persona por permanecer atenta a la desidentificación, por evitar que los sentimientos y los valores se adhieran al contorno de su figura y lo recubran, ahogando su vitalidad. En este sentido, Maillard es consciente de que la tradición oriental ha avanzado mucho más que la filosofía occidental en la investigación del ‘distanciamiento’ respecto a los propios constructos mentales. Por eso se vuelca hacia ella para suplir las carencias metodológicas del planteamiento irónico, explicando la práctica concreta de la ‘actitud lúdica’ que constituye el centro de *La razón estética* en términos procedentes de la tradición, estética y contemplativa, de la India.

---

<sup>120</sup> La referencia a la ‘sugerencia’ en esta cita apunta una vez más a la influencia de la estética india, concretamente a la noción de *dhvani* que Maillard explica en *Rasa* y en la que no profundicé para no desviarnos del tema principal. Se encuentra desarrollada en las páginas 69 – 77 de *Rasa*.

§ *Actitud contemplativa en La razón estética.*

A partir de aquí entramos a dar respuesta al segundo interrogante (¿cuáles son los paralelismos más importantes entre la actitud estética y la actitud contemplativa?), si bien continuamos definiendo la razón estética y por tanto contestando a la primera pregunta que nos habíamos planteado. Maillard concluye su reflexión sobre la ironía y la estructura lúdica de la razón estética hablando de cómo ha de ser la actitud necesaria para llevar a cabo este distanciamiento. La describe como actitud del espectador, ‘*theorós*’ que contempla la vida como un espectáculo. No tan cerca que se deje arrastrar por las pasiones, pero no tan lejos como para que surja la indiferencia total ante lo que está aconteciendo. La relación con la estética del sivaísmo es evidente, pero en lugar de hablar de vida como representación se utiliza la metáfora del juego, donde la persona *participa* activamente sin perder de vista que es una simulación, un ‘como si’.

“Dicho de otra manera, ¿puedo jugar mi propia vida y al mismo tiempo ser consciente del juego? Lo que equivale a preguntar: ¿puedo verme jugar sin salirme del juego? (...) Y si el estado estético es aquel que puede procurarnos la percepción del mundo desde el estado de espectador y el espectáculo tiene componentes lúdicos, ¿será posible, entonces, una razón estética?” (Razón estética: 98).

Maillard toma del pensamiento de India el método para llevar a cabo este planteamiento. Para entender en qué consiste esta aportación, podemos tomar un breve fragmento en el que la autora reflexiona sobre “la actividad metafórica (...) encaminada a la construcción de cada individuo” (Razón estética: 25), y en donde señala la que considera como la única línea metodológica posible: la auto-observación consciente y constante. Dice:

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

Esta afirmación tan tajante es de extrema importancia, pues señala directamente la observación distanciada de los contenidos de conciencia como el método de la razón estética, al tiempo que afirma que es necesaria una limpieza previa (o simultánea) que

permita desaprender todo lo innecesariamente aprendido. En otras palabras, “investigar las creencias en las que estamos, tomar conciencia del vacío, de la página en blanco, de la posibilidad de ser: de hacerse” (Razón estética: 31). La importancia de estas consideraciones radica en que éstos son los dos ejes sobre los que girará la indagación contemplativa de los diarios posteriores. Por un lado, la observación minuciosa del proceso de asociación del yo con los contenidos que lo sustentan y por otro un cuestionamiento epistemológico radical de cada una de las premisas/palabras en las que se asienta el modo habitual de estar en el mundo: implicado, sin distancia alguna entre mis sentimientos y mi mente observadora. Ambos rasgos se manifiestan en los tres niveles constitutivos de elaboración retórica de *Husos e Hilos*.

Para llevar a cabo este movimiento interior de desapego, es necesario según Maillard tomar conciencia del carácter representativo de la realidad, pues ésta es puramente convencional, nombre y forma como vimos en *Jaisalmer*. Cuando esta conciencia se extiende al sujeto y somos conscientes de que “representamos un papel” (Razón estética: 100), se abre un espacio en la conciencia en donde surge la comprensión, la visión directa: “la conciencia del gran juego aparece en esos huecos, en esos “tiempos muertos”, en los entre-dos, y es entonces cuando puede hablarse de lucidez” (Razón estética: 100).

De este modo hace su aparición en el ensayo la referencia a la introspección, cuya importancia en el desarrollo de la actitud contemplativa ya conocemos por *Filosofía en los días críticos*. Maillard la llama aquí ‘visión directa’ y afirma que surge de la observación desapegada de los contenidos de conciencia, cuando son vistos como lo que son: objetos cambiantes sobre los que no vale la pena cifrar la identidad: “el distanciamiento que se abre como resultado de un olvido de sí, es decir, de la desidentificación con las preocupaciones cotidianas que refuerzan habitualmente nuestro yo. Dicha desidentificación acompaña normalmente la *contemplación*, sostenida durante un tiempo, del espectáculo” (Razón estética: 101; el énfasis es mío). Maillard completa la definición unas líneas más abajo, describiendo el distanciamiento estético como “una escisión en la conciencia cuyo fin es verse actuar sin dejar de actuar, dado que el espectador y el actor son la misma persona” (Razón estética: 101).

Este estado está más allá del ámbito racional restringido –en el sentido ilustrado del término ‘razón’– y da entrada a un modo de conciencia diferente que ofrece posibilidades desconocidas para la mente dicotómica: el vuelo. “El lugar de la síntesis es lugar de contemplación, un atalaya desde la cual la conciencia observa el *continuum*

que forman dos contrarios y descubre intuitivamente su semejanza. Un atalaya para el vuelo, en este caso, no para la reflexión” (Razón estética: 134). Para poder alcanzar este estado de ecuanimidad desde donde se da el salto más allá de la razón reflexiva, Maillard insiste en la necesidad del silencio interior, entendido no como una mera desaparición de los estímulos exteriores sino como un espacio de soledad y vigilancia interna que permita superar la dispersión provocada por el movimiento incesante de la mente: “es necesario silenciar el ajetreo cotidiano, silenciar la palabra vana, silenciar el eterno discurrir de la mente que se afana en historiarlo todo, en prever, en recordar, en organizar” (Razón estética: 108). Más adelante, profundiza en esta idea afirmando que el silencio es en realidad una forma de palabra. De hecho, *es* la palabra: palabra consciente, con sentido, *poiética*: “La palabra común no es palabra, como tampoco es silencio ni la pausa entre palabras ni la palabra que no se dice por resignación, por cansancio o por miedo. Sólo del silencio puede surgir la palabra” (Razón estética: 108).

Estas reflexiones son de vital importancia para comprender la puesta en práctica del método que propugna *La razón estética*, ya que el distanciamiento estético y la actitud lúdica dependen en gran medida de que la persona sea capaz de instalar el silencio en su propia vida: “Paralelamente a la recuperación de lo lúdico, habrá de recuperarse el silencio” (Razón estética: 107). De hecho, y como veremos en obras posteriores, silencio y observación contemplativa son indisolubles: lo uno no puede existir sin lo otro. La comprensión profunda, el recto conocimiento, surge “en el silencio y en la observación de ese aparecer y desaparecer de los contenidos mentales” (Razón estética: 109). Siguiendo esta línea de razonamiento, en la puesta en práctica del distanciamiento estético juega un papel fundamental la escritura. Su función sigue siendo la misma que en Zambrano –“expresar el misterio” –, pero con la diferencia de que para Maillard “el misterio no es nada especial” (Razón estética: 148) sino que está en lo cotidiano. Este cambio en la concepción del propósito de la filosofía está detrás de la elección del diario como género, ya que como vimos éste permite una escritura en superficie.

## § Conclusiones.

La actitud de distanciamiento estético descrita por Maillard en este ensayo no ha de entenderse nunca como un acto esforzado de la voluntad, sino como un

despojamiento y una apertura al estado de flujo impermanente y gozoso de la realidad. Para alcanzarlo, “sólo se requiere saber permanecer en actitud silenciosa que preside el hacerse y deshacerse en las cosas en el ámbito natural” (Razón estética: 148). Esta ‘actitud silenciosa’ es la observación desinteresada de los contenidos mentales desde un punto que permanece fijo e inafectado ante ese flujo siempre cambiante: lo que hemos definido como ‘actitud contemplativa’. A través de ella, y del distanciamiento irónico, Maillard busca deshacer progresivamente las identificaciones del yo psicológico, para que la persona acceda a un estado de libertad interior en el que pueda elegir construirse. Construir la vida ‘estéticamente’.

Queda tan sólo una pregunta por contestar en esta descripción de la actitud contemplativa, aquella que apunta a la naturaleza del observador. ¿Es el observador una entidad que permanece estable ante los cambios, o es más bien un estado que surge en dependencia con ellos y que por tanto está sujeto a los mismos principios de cambio e impermanencia que los contenidos que observa? Como veremos a continuación, esta es una pregunta clave, pues apunta a la validez del método contemplativo y a su capacidad para trascender la influencia del yo individual. Al mismo tiempo, supone una divergencia entre las dos corrientes de pensamiento indio que más influyeron en Maillard: el budismo *mahāyāna* y la tradición hindú (el śivaísmo de Cachemira fundamentalmente, pero también el *sāmkhya*-yoga y el *vedānta advaita*). Maillard, con su habitual honestidad, no esquiva el problema sino que plantea la pregunta de manera directa hacia el final del libro:

“¿Quién observa qué cuando mi conciencia se observa a sí misma? ¿Desde dónde puedo enjuiciar mi propia naturaleza cognoscente? ¿Con qué recursos? ¿Desde dónde miraré mis propios ojos mirando? Eso, suponiendo que yo, como sujeto, soy una entidad fija distinta de la sucesión de mis actos de conciencia, cosa que el budismo –al igual que lo haría Hume– siempre ha negado radicalmente” (Razón estética: 215).

En esta cita la autora nos da una pista de hacia dónde van sus pasos, al mencionar explícitamente al budismo, corriente que considera que todos los estados mentales son transitorios y que no hay ningún ente o yo que sea sujeto estable ante los cambios. Esta postura contrasta con la de la tradición hindú, que afirma que sí existe un ‘observador’, testigo (*sākṣin*) de todos los cambios: el *ātman*. En ambas escuelas, el yo psicológico es el problema, pero difiera la manera de superarlo. En *El crimen perfecto*,

Maillard explica este contraste, al tiempo que vuelve a señalar al budismo como su preferencia:

“La ruptura que el budismo plantea frente a la ortodoxia vedántica supone la transición de un idealismo a una fenomenología y, por tanto, la transición de una ascesis esforzada en la que es preciso que el individuo se deshaga de su propia condición de individuo mediante el control voluntario de los sentidos y de la mente como receptora y transmisora de éstos y productora de impulsos, a otro tipo de ascesis basada en las técnicas de observación de estos impulsos –los deseos– en *actitud de no-identificación*” (El crimen perfecto: 109).

Por lo que hemos podido ver en *La razón estética*, así como en obras precedentes, parece claro que Maillard se inclina por las técnicas de observación de los impulsos mentales en actitud de no-identificación propias del budismo más que por la práctica ascética de la ortodoxia vedānta y de la heterodoxia śivaísta (que aunque plantea métodos menos rigurosos, tántricos, comparte la misma concepción de la mente y sus funciones). En otro punto de *La razón estética*, donde se plantea la posibilidad de una conciencia ‘pura’ como la que propone el śivaísmo, Maillard expresa sus dudas sobre la viabilidad de tal supuesto:

“¿Podemos suponer, con toda sinceridad, que el estado de contemplación sea un estado de conciencia “pura”? ¿No es acaso una ingenuidad suponer que un acto contemplativo pueda capacitarnos para salir de nuestra propia vida? (...) La mente funciona en el estado contemplativo, de la misma manera que en otras actividades. Hablemos, pues, de estados de conciencia, no de niveles” (Razón estética: 101).

Sin embargo, en otras partes de su obra Maillard parece sostener un punto de vista divergente, especialmente en *Rasa*, cuando comenta la cosmovisión y la teoría del funcionamiento de la mente que el śivaísmo comparte con otras escuelas (*darśana*) hinduistas. Ahí sí que encontramos la referencia a la conciencia pura, “la conciencia “sin obstáculos”, ensanchada, [que] se armoniza con la vibración pura: *spanda*, también denominada *śakti*, el puro poder de Śiva” (Rasa: 81). Estas reflexiones pertenecen, en principio, a la reflexión erudita sobre estética pero, como ya sabemos, en *La razón estética* se aplican las conclusiones fuera de ese contexto, por lo que “la conciencia “sin obstáculos” [que] es conciencia libre, capaz de una inmersión en una experiencia



emocional despersonalizada” (Rasa: 87) podría aplicarse al ámbito de la propia vida de la autora.

En definitiva, la respuesta a la pregunta por la naturaleza del observador no está clara, si atendemos tan sólo a las afirmaciones teóricas. Maillard parece estar más cerca del budismo que de ninguna otra doctrina, como podemos ver en la siguiente definición, que apunta al *vipassanā*: “actitud de pasiva actividad en la que la atención permanece concentrada en el paso de los eventos sin participación personal, y en la que la voluntad propia no interviene, salvo para mantener la atención despierta” (El crimen perfecto: 109), pero la cuestión no está ni muchos menos resuelta. Lo importante, en cualquier caso, no es la contraposición teórica de dos modelos enfrentados sino cómo Maillard indaga en su propia conciencia a través de ellos y es capaz de crear un método propio. Recelosa siempre de cualquier sistema teórico que pretenda contener la realidad, contrasta la teoría con su propia experiencia, dando lugar a una síntesis personal que no tiene problema en combinar varias escuelas, y que es mucho más compleja que la descripción que he podido esbozar en estas breves páginas. Tendremos la oportunidad de volver sobre ésta y otras cuestiones en el comentario de las obras de madurez, cuando Maillard indague de manera sistemática en su conciencia para determinar la naturaleza del observador.

Se puede decir, a modo de conclusión parcial, que esta disyuntiva acerca de la naturaleza del observador será una de las claves para entender *Benarés*, ese diario de una conciencia observadora que se dedica a indagar en el propio mecanismo que observa, hasta disolverse. Ahí volveremos a encontrar la problemática del observador, pero esta vez de manera práctica, en la propia vida de la autora mientras recorre las calles de la ciudad de Śiva. Lo importante en este momento es señalar que, ya en *La razón estética*, está perfectamente planteado teóricamente, y de manera explícita, el movimiento que tendrá lugar en *Benarés*, cuando la conciencia contemplativa se vuelque sobre sí misma y se vea observando observar desapegadamente. Las siguientes líneas, aunque breves, son prueba de ello: “¿Acaso no debemos convertir en espectáculo [en el sentido que le da *La razón estética*] la propia acción contemplativa? Y ésta a su vez, ¿acaso no podría ser objeto de contemplación?” (Razón estética: 102). Una vez más, la reflexión teórico-filosófica se adelanta unos años a la práctica de escritura creativa maillardiana, aquella en la que plasma su experiencia vital.

§ *Epílogo: Epistemología del suceso. Precedentes de Matar a Platón.*

Acabamos de ver que la intención de Maillard con *La razón estética* es desarrollar una “actitud que aúna conocimiento y estar-siendo” (Razón estética: 23) y que para ello es necesario afrontar la propia actividad vital como “actividad desinteresada, contemplativa, armoniosa” (Razón estética: 22). El rechazo al platonismo y a toda tendencia fundante que subyace a este propósito le lleva a desarrollar un nuevo modelo, más fluido, de relacionarse con el mundo. Como dijimos, ‘el objeto de la razón estética no es el ente o el fenómeno sino el *suceso*’, y mi intención en este apartado es profundizar en el significado de este término, que no concepto, para poder ver las implicaciones que tiene en la escritura posterior, especialmente en *Matar a Platón*.

Al comienzo del ensayo, Maillard afirma que existe una relación entre esta cuestión y la reflexión principal de la búsqueda contemplativa, la individualidad: “si el *suceso* se entiende como conjunción de núcleos efímeros en el entramado universal, el individuo pasa a ser la frágil consistencia de un instante” (Razón estética: 21). Esta afirmación se amplía en el capítulo titulado ‘Poética de la percepción’, en donde se desarrolla con bastante precisión lo que será la epistemología del instante que se desarrolla en *Matar a Platón*.

A este respecto, es necesaria una breve aclaración cronológica, ya que Maillard ya había publicado por separado en 1991, con el título ‘Apuntes para una poética. Para una poesía fenomenológica’ (curiosamente, no menciona este hecho en el prefacio, donde explica detalladamente la procedencia de cada uno de los capítulos). Puesto que ya comentamos en el capítulo I este texto, no voy a volver ahora sobre su contenido, sino que voy a analizar el significado de su incorporación casi literal al ensayo de madurez.

Dos conclusiones saltan a la vista. En primer lugar, la aparición de un texto de 1991 en un ensayo de 1998 es prueba de la enorme constancia de Maillard, de su insistencia por plasmar sobre la página las formulaciones teóricas, volviéndolas texto y no letra muerta. Por otro lado, revela el modo de trabajar de nuestra autora en *La razón estética*, integrando fragmentos dispersos de su pensamiento en una obra coherente. Pero lo más importante, sin duda, es el hecho de que una reflexión teórica de comienzos de los 90 sigue teniendo validez para su autora al final de la década. Veamos ahora qué tiene que decir Maillard sobre el acontecimiento.

---

‘Poética de la percepción’ se abre con una reflexión sobre el instante: “un instante es un punto, un simple punto de intersección entre la horizontalidad del tiempo y la profundidad de lo eterno. Unidad de tiempo y unidad de espacio se identifican en él” (Razón estética: 194). De esta concepción de la realidad como suceso deriva un modo diferente de relacionarse con el mundo, que afecta a todos los niveles de la persona (la actitud de distanciamiento estético que hemos visto) y que implica una participación de la persona en lo que acontece. Para dar cuenta del suceso, del ‘acontecimiento’<sup>121</sup>, Maillard plantea una epistemología del presente, que “reduce los recuerdos (añoranza o rechazo de circunstancias pasadas, deseo de revivirlas o exorcizarlas) y los proyectos (necesidad de conformar nuestro destino de acuerdo con nuestras aspiraciones) a un momento único: el ahora” (Razón estética: 198).

Lo interesante de este capítulo es que Maillard no se queda en una mera declaración de intenciones sino que entra de lleno en la problemática textual, en la manera de llevar a cabo este propósito en la escritura. Es aquí donde se enmarca la reflexión sobre la ‘poesía fenomenológica’ que vimos en el capítulo primero, que adopta ahora la forma de una propuesta de escritura bastante específica y detallada:

“la poesía entendida fenomenológicamente habrá de atender a las siguientes indicaciones: a) debe procurar la simplicidad en la expresión y la sencillez del ritmo, b) debe observar el no-recuerdo y la no-prospección y, en consecuencia, localizar la acción en el presente, y c) procederá a la captación de las formas en su singularidad, rehuendo cualquier tipo de abstracción; d) debe procurar no inducir al lector a una actitud reflexiva, sino procurar la apertura de los canales que guían hacia los límites (límites de su tiempo con la eternidad); e) un poema ha de ser un *mudrā*: un gesto cuyo carácter

---

<sup>121</sup> Maillard utiliza ambos términos en obras diferentes para designar una misma realidad. En *La razón estética* habla de ‘suceso’ en algunos momentos, y en otros de ‘acontecimiento’, mientras que en *Matar a Platón* se usa sólo el término ‘acontecimiento’. En cualquiera de los dos casos se está haciendo referencia a la misma apropiación de sentido, a la misma apertura temporal, a la misma interpelación de sentido por parte de lo-que-ocurre.

La razón de esta dualidad terminológica es, en mi opinión, el origen francófono de la reflexión; concretamente, al retomar G. Deleuze la noción de acontecimiento de la escuela estoica, utiliza el término francés ‘événement’, que podría traducirse indistintamente como ‘suceso’ o como ‘acontecimiento’, si bien me inclino más por la segunda propuesta.

Navarro Casabona subraya esta vinculación entre estoicismo y postestructuralismo francés, cuando afirma: “Acontecimiento el definido por la escuela estoica como efecto no corporal que modifica las relaciones y el estado de los cuerpos. La filosofía francesa ha utilizado el término en su lengua “événement” con el sentido de lo que pasa, lo que dota de sentido, con una fuerza o primado ontológico por encima o anterior a la esencia o al alma” (Navarro Casabona: 2005, 196).

sagrado estriba en la recuperación (tanto por parte del poeta como por parte del lector) de la eternidad en el acto, esto es, en la realización temporal” (Razón estética: 200).

Al encuadrar la propuesta de ‘poesía fenomenológica’ dentro de una reflexión más amplia, en un ensayo, Maillard consigue que lo que anteriormente era una mera declaración de intenciones sin repercusión se convierta en una verdadera ‘poética’. Como en el caso de los trasvases del diario al poema, por medio de una operación discursiva relacionada con el ámbito de la *dispositio* consigue modificar satisfactoriamente el contenido de su reflexión, sin necesidad de modificar ni la *inventio* ni la *elocutio*.

Podemos concluir, por tanto, que la incorporación literal de ‘Apuntes para una poética. Para una poesía fenomenológica’ a *La razón estética* indica que el planteamiento teórico maillardiano acerca de qué es la poesía es el mismo en 1991 y en 1998, año de publicación de *La razón estética* (y de redacción de *Matar a Platón*). Esto es cierto en el plano de la reflexión puramente teórica, pero lo cierto es que la manera que tiene Maillard de concebir la escritura ha cambiado mucho en estos años. Esta evolución *no* aparece reflejada en las páginas de *La razón estética*, pero puede inferirse a través de la comparación entre la propuesta estilística del ensayo y la ejecución formal del poema que encarna esta propuesta: *Matar a Platón*. Para ello, es necesario ir más allá del nivel superficial de la definición citada anteriormente y adentrarnos en la plasmación de la propuesta teórica en textos concretos.

Desde mi punto de vista, lo que Maillard propone en 1991 como escritura que capta el instante es relativamente convencional, como lo era su escritura de esos años, y no se corresponde con la escritura que vendrá después, la que plasma sobre la página los cinco puntos (por otro lado bastante abstractos) que acabamos de ver. Está aún anclada en la estética de *El monte Lu en lluvia y niebla*, cuyo excesivo peso de la descripción impresionista ya criticamos, y que podemos volver a ver en las páginas de este ensayo:

“llamo a esta poesía “fenomenológica” porque trata de devolver a las cosas el ser, su ser, todo su ser por tan largo tiempo extirpado de sus entrañas percederas, desterrado de su piel. El ser del pájaro es el pájaro y más que el pájaro, es la niebla y su esfuerzo por hendirla, y el mundo bajo sus alas y el ojo que lo contempla, y aún más.” (Razón estética: 197).

Qué diferente esta descripción del modo en que Maillard abre su plasmación de la problemática de la captación del acontecimiento en el instante en que *sucede*:

“Un hombre es aplastado.

En este instante.

Ahora.

Un hombre es aplastado.

Hay carne reventada, hay vísceras,

líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,

máquinas que combinan su esencias...”

(Matar a Platón: 13).

Entre estas dos escrituras, Maillard ha ido tomando conciencia de los peligros del lenguaje, de su capacidad para camuflar elementos fundantes en la expresión pretendidamente libre, poética (esta es la nueva crítica que se le hacía a Zambrano). En consecuencia, adopta un camino expresivo diferente a la descripción de los *Poemas a mi muerte*: el despojamiento expresivo y el cuestionamiento de los hábitos mentales adquiridos de forma inconsciente, que nos fuerzan a una existencia de gestos aprendidos sin posibilidad de comunicación real ni de acceder al acontecimiento en toda su plenitud. Esto es *Matar a Platón*, cuya macroestructura compositiva y temática están totalmente centradas en este aspecto. Posteriormente, cuando se complete el salto contemplativo, este escepticismo radical se manifestará también en el plano de la *elocutio*, con un cuestionamiento exhaustivo de cada una de las palabras del poema. Será en *Husos e Hilos*.

#### § Síntesis de La razón estética.

Las dos partes en que está dividido este ensayo sirven para abordar la cuestión del sujeto posmoderno desde dos perspectivas diferentes pero complementarias: el enfoque filosófico occidental, que cuestiona la noción de sujeto procedente de la modernidad y plantea una forma de autocontruirse basada en el distanciamiento irónico, y un planteamiento que arranca de los postulados de María Zambrano para combinarlos con nociones más cercanas a la sensibilidad oriental, dando como resultado una

propuesta ya muy próxima a la actitud contemplativa de madurez. Podemos decir por tanto que en él confluyen los dos temas sobre los que Maillard había reflexionado de forma teórica hasta la fecha (María Zambrano y la estética del sívaísmo), pero integrados en una formulación personal, cualitativamente distinta de los ensayos de carácter académico. Como consecuencia de su particular génesis, la razón estética es un concepto multiforme que se expande en varias direcciones siguiendo las diferentes líneas temáticas trabajadas en cada una de las conferencias. Al ser el resultado de una acumulación y reestructuración de reflexiones precedentes, no hay en él un desarrollo argumentativo unívoco sino que podemos seguir varias líneas para comprender su significado completo. En mi lectura, he identificado fundamentalmente dos, la ironía y el distanciamiento contemplativo, pero podrían ser más.

En una definición que recuerda a los versos de *Conjuros* o *Lógica borrosa*, textos prácticamente coetáneos, Maillard dice que la ironía es ‘un baluarte contra la formación de verdades para ser creídas’ que permite llevar a cabo la superación de la impronta platónica y su tendencia a fundar conceptos. Al ser aplicada a la propia existencia, esta capacidad crítica de la ironía permite que el sujeto tome cierta distancia con respecto a aquellas creencias y opiniones que ha reificado hasta tal punto que funda en ellas su identidad. Por otro lado, la asunción de la ironía como estrategia vital complementa la capacidad creativa del individuo, al añadirle a la capacidad gnoseológica de crear su propio mundo y sus propias imágenes que concede la metáfora la posibilidad de cuestionar lo construido, de verlo desde la distancia. Por eso la ironía es el procedimiento mental que permite ver el juego y seguir jugando, completando el movimiento de la razón poética –basada en la metáfora– a la razón estética. El sujeto está plenamente integrado en el mundo, a pesar de que se mantiene relativamente distanciado, contemplándolo todo de manera ‘estética’. Tanto los fenómenos que ocupan su existencia como su propio mundo interior son vistos como un espectáculo o un juego, del que se puede salir y entrar si uno es capaz de mantener la mente suficientemente atenta.

Este último aspecto nos lleva directamente a la contemplación, segundo bloque temático en torno al cual se articula *La razón estética*. Aquí la influencia de la estética oriental se hace patente, a través del paralelismo entre los procesos que tienen lugar en la mente del espectador y los de una persona que afronta su propia vida sin implicarse plenamente en lo que le sucede. En ambos casos, existe un ‘distanciamiento’ respecto a las propias emociones y sentimientos, un ‘como si’ que no es total indiferencia sino

ecuanimidad y plena conciencia de que ‘representamos un papel’, y sobre el que ya reflexionamos al comentar *Rasa*. Maillard afirma explícitamente en *La razón estética* que la auto-observación es el *único* método adecuado para lograr este distanciamiento y que, para que éste sea completo, es necesario llevar a cabo una limpieza de las impurezas de la mente, para que no sea víctima de falsas concepciones heredadas (como le pasaba a Zambrano). Estos son los dos ejes fundamentales sobre los que se construirá la escritura de madurez (conviene señalar, a este respecto, que Maillard otorga una importancia especial al silencio como complemento práctico a esta toma de conciencia radical de las imposturas de la personalidad y la mente).

El resultado final de *La razón estética* es un paso adelante fundamental en la unificación de conocimiento y experiencia pues, como vimos a propósito de la relación con María Zambrano, se pasa de una razón poética-hermenéutica a una razón poéticamente constructiva cuyo interés no es sólo la comprensión del fenómeno sino la articulación de un modo de conocimiento en el que el sujeto participa del suceso ‘con voluntad de integración’. Para ello, es necesario un cambio de actitud que se distancie de los propios hábitos mentales, de esos constructos interiores en los que hemos cifrado la identidad, distanciándose de ellos en ‘actitud lúdica’. Libre de auto-imposiciones y auto-restricciones, el sujeto de la razón estética es uno con su propósito y no está anclado a motivaciones personales egocéntricas que limiten su capacidad de entrega y apertura hacia lo otro.

Dos son las cuestiones que quedan abiertas en *La razón estética* y que se desarrollarán en las obras siguientes hasta confluir en el salto contemplativo que ocurre en *Benarés*: la incorporación de la reflexión sobre el acontecimiento y el instante a la práctica de escritura y la naturaleza del observador, la manera que tiene de manifestarse en la propia vida. Respecto a la primera, *La razón estética* incorpora de manera teórica los postulados sobre los que se desarrollará la reflexión sobre el acontecimiento que tiene lugar en *Matar a Platón*: habla de una poesía que en lugar de estar centrada en el ente o en el fenómeno, atiende a la naturaleza del *suceso*, entendido éste como ‘conjunción de núcleos efímeros en el entramado universal’. La individualidad deja de ser un yo estable para ser una conjunción de líneas que se funden en el instante, conjunción entre profundidad y superficie. El antiplatonismo que impregna toda esta reflexión se manifiesta también en el plano del lenguaje aunque, como acabo de apuntar, Maillard irá mucho más lejos en la ejecución formal de su poema que en la reflexión teórica.

La segunda es la cuestión del observador, que se convertirá en la preocupación del siguiente diario, *Benarés*. Como en el caso anterior, *La razón estética* nos da algunas claves a nivel teórico que luego se convertirán en escritura, en texto poético vivo. La pregunta esencial que se hace Maillard tiene que ver con lo que sucede cuando la conciencia observadora se toma a sí misma como objeto de observación desapegada, investigando su propio proceder. Esta pregunta, aunque explícitamente formulada, queda sin respuesta en el ensayo, a la espera de que la autora contraste las diferentes respuestas ofrecidas por la tradición budista e hindú con su propia experiencia de observación interior.

En resumen, la razón estética se caracteriza por una concepción alternativa de la relación entre el yo y el mundo en la que juega un papel determinante el distanciamiento entre el perceptor y los contenidos de conciencia: la visión lúdica, espectacular, de la realidad. A través de este distanciamiento, Maillard se acerca peligrosamente a la contemplación, dejando formuladas algunas propuestas muy relevantes. Al mismo tiempo, desarrolla una concepción particular que supera las dicotomías del tiempo sucesivo y crea un espacio de participación en el que la persona puede encontrarse con lo que acontece. Este encuentro no será, desde luego, sencillo, ni tampoco agradable, pero proporcionará una apertura, como tendremos oportunidad de comprobar en la siguiente lectura: *Matar a Platón*.

## 10.- POESÍA

### 10.1.- *Matar a Platón*.

Desde la perspectiva global de la obra completa de Maillard se puede decir que *Matar a Platón* es una obra distinta de las analizadas hasta el momento, pues explora una veta expresiva que no se ha vuelto a repetir hasta el momento. Es en este sentido un ejemplar único, una isla que se opone al archipiélago de los diarios tanto en el plano formal como en el del contenido.

Escrita durante el verano de 1998, *Matar a Platón* utiliza recursos expresivos totalmente diferentes de los empleados en la prosa poética, destacando tanto la ausencia de metaforización y de estrategias simbólicas como la aparición de mecanismos



macroestructurales cercanos a la narración: la descripción de escenas y personajes, las focalizaciones (interna y externa), la reflexión metaliteraria e incluso la introducción del lector en el texto. Esto no quiere decir que no se encuentren en la obra ejemplos concretos de expresividad lírica, sino que no ocupan el lugar predominante que hemos visto en los diarios. Pasan al trasfondo de la elaboración, en beneficio de estrategias expresivas diferentes. Este cambio se debe a la radical diferencia de propósito entre la escritura de diarios y la de este libro, en el que Maillard no pretende dar cuenta de la cotidianeidad de su pensamiento, ni indagar en su propia geografía mental. Se trata, como ya he dicho, de la puesta en práctica de ciertas premisas teóricas sobre las que había estado reflexionando a lo largo de toda la década de los noventa y que le llevan a querer “asesinar un particular modo de mirar, el del logocentrismo soberbio, el del absolutismo soberbio de la razón y del ser” (Trueba Mira, Virginia. En Segarra, Marta (ed.), 2007: 157) a través de un estilo que escapa de los riesgos que una lirización excesiva del discurso puede tener. Llevando al extremo la crítica al lenguaje de María Zambrano, Maillard huye de las figuras del contenido y opta por figuras de sentido, fundamentalmente la ironía, cuya importancia gnoseológica ya conocemos por *La razón estética*.

Para poder desbrozar la complejidad del universo creado por Maillard en esta obra, mi lectura se divide en tres partes: una descripción macrotextual del texto, un análisis estilístico y un comentario detallado del significado del contenido, seguidos de unas conclusiones en las que intento recapitular los rasgos más importantes.

#### § Descripción de la obra: análisis macrotextual.

*Matar a Platón* consta de 28 poemas de longitud media, acompañados de una o dos breves frases en la parte inferior escritas con una tipografía distinta, lo que las diferencia del texto principal. Esta especial distribución (*dispositio*) del texto justifica el título que aparece en el interior del libro: “Matar a Platón. V. O. subtitulada” (Matar a Platón: 9), y que explica la función de cada uno de los dos planos de escritura que conviven en la página: el nivel superior, en donde se describe un acontecimiento con las reacciones que éste causa en las personas circundantes y las reflexiones de Maillard (texto ‘principal’) y el subtítulo, que contiene un desarrollo narrativo alternativo en el que se describe la génesis ficticia del poemario.

El acontecimiento que se desarrolla en el texto principal es un accidente de tráfico en el que un viandante es arrollado por un camión y fallece. Las reacciones de peatones, acompañantes, animales y hasta personajes literarios (Musil, por ejemplo) son el material sobre el que Maillard articula la trabazón de los fragmentos, hasta configurar una descripción relativamente detallada de los elementos que ‘participan’ del acontecimiento. La descripción es concisa y fría, sin profusión de metáforas ni de recursos expresivos recargados, pero con una elaboración ciertamente literaria que se percibe en el vocabulario, cuidadosamente escogido, y en el empleo de procedimientos narrativos y de una versificación constante aunque discreta. Se intercalan con esta descripción reflexiones acerca de la naturaleza misma de la noción de acontecimiento y de la posibilidad de escribirlo y comunicarlo.

La versión subtitulada, en contraposición, es prosa pura y simple, especialmente al principio: “Tuerzo la esquina. Aprieto el paso. Se hace tarde y aún no he almorzado” (Matar a Platón: 13). Esta voz enunciativa, que presumimos la ser de la propia autora, relata cómo al ir caminando por la calle se encuentra con un amigo, el cual le comenta que está escribiendo un libro cuyo título es ‘Matar a Platón’. El personaje resume brevemente el argumento del mismo: “trata de una mujer que es aplastada por el impacto de un sonido, el sonido se hace una idea cuando vibra y se convierte en proyectil. El sonido aplasta a la mujer contra la fachada de una casa. Ése es el tema. Los poemas son variaciones de esa imagen” (Matar a Platón: 19 – 23). Posteriormente, se entabla una conversación en la que se aborda el tema del platonismo y su tendencia a aplicar el principio de identidad a todo lo existente, convirtiendo así los acontecimientos en ideas y en la que la voz enunciativa cuestiona la elección de una mujer como personaje central. Finalmente, los dos amigos se despiden y el poema se cierra dando la impresión de que el hombre es atropellado.

El significado de la versión subtitulada está directamente relacionado con el efecto pragmático que el tono directo y casi coloquial con el que está escrita crea en la mente del lector. Da la impresión de que es la transcripción directa de una anécdota, la que origina la idea del poema escrito en la parte superior. Pero el hecho de que Maillard consiga dar la impresión de no haber llevado a cabo ninguna elaboración en el subtítulo, es, paradójicamente, una marca indudable de la elaboración del enunciado. En otras palabras, lo que tenemos es un efecto retórico que crea las condiciones textuales para que la enunciación sea percibida como el contexto real (biográfico, parecería, aunque en realidad no sabemos) de donde surgió el poema. El efecto se ve reforzado por la

presencia en la versión subtitulada del personaje de la niña con botas de agua que va de la mano del hombre atropellado (fragmento 5 y subtítulo al fragmento 23, respectivamente). Su aparición en los dos niveles crea un bucle intertextual que liga al protagonista de la versión principal con el amigo de la voz enunciadora del subtítulo, reforzando desde otro plano estilístico la conexión entre texto principal y versión subtitulada<sup>122</sup>.

La pregunta fundamental que surge al enfrentarnos a esta macroestructura tan particular es cuál es el modo más adecuado de leerla. Parece evidente que Maillard favorece la lectura consecutiva del texto principal y su correspondiente subtítulo<sup>123</sup>, con el objetivo de crear efectos anticipatorios y de sorpresa, como la identidad entre el protagonista del acontecimiento y el personaje de la V.O. a la que me he referido (y que el lector no descubre hasta el final del texto). Sin embargo, este modo de lectura no es práctico para un análisis crítico, en el que se debe privilegiar sobre todo la claridad expositiva, y por ello he preferido comentar primeramente la versión principal y posteriormente el subtítulo, haciendo coincidir el análisis estilístico con la versión principal y el análisis temático con el subtítulo, aunque intercalando ambos enfoques cuando contribuya a dar una imagen más completa del conjunto.

Como señala V. Trueba, esta estructura inspirada directamente del mundo del cine busca “anular las jerarquías puesto que, si bien el texto principal guardará relación con los subtítulos propuestos, desde luego de lo que no puede hablarse es de una copia exacta”, lo cual remitiría al modelo platónico de realidad. (Trueba Mira, Virginia. En Segarra, Marta (ed.), 2007: 160). En consecuencia, hemos de entender las dos partes de *Matar a Platón* como un conjunto que no remite ni a una unidad inseparable (puesto que la V.O. tiene su coherencia interna, separada del texto principal) ni a una dualidad absoluta de dos textos independientes. Como sugiere Panikkar en su crítica a la noción

---

<sup>122</sup> La vinculación entre ambos personajes es llevada a cabo por Maillard de una forma extraordinariamente sutil y efectiva. En lugar de afirmar la identidad entre ellas, utiliza la misma pregunta, de modo que en la mente del lector quedan indefectiblemente asociadas.

En el texto principal, leemos: “No sé si era su hija. El hombre / aplastado agarraba la mano de una niña” (*Matar a Platón*: 21), y en el subtítulo “ahora me doy cuenta de que no le pregunté por la niña que le acompañaba. No sé si era hija suya” (*Matar a Platón*: 58).

Este tipo de estrategias macroestructurales son a las que me refiero cuando hablo de la novedad de los recursos expresivos de esta obra.

<sup>123</sup> En una entrevista reciente en el programa de radio *Sopa de poetas*, el locutor principal lee el fragmento 12 de *Matar a Platón*, pero se olvida de leer la versión original subtitulada. Ante este hecho, Maillard no duda en intervenir y completar la lectura, añadiendo la versión subtitulada. Este hecho es, en mi opinión, prueba irrefutable de que la lectura favorecida por la autora es esa.

Se puede consultar dicha entrevista en <http://sopadepoetes.blogspot.com/2010/02/nueva-joya-de-chantal-maillard.html>

de substancia, “no pensemos la relación como una cosa (abierta por los dos lados, por así decir). No la pensemos ni como una (cosa) ni como dos (sus términos), sino seamos conscientes de su no-dualidad primigenia”. (Panikkar, 1996: 236).

En otras palabras, planteo que pensemos la dualidad textual de este poemario fuera del marco platónico que considera los extremos como opuestos irreconciliables, de modo que el proceso hermenéutico sea coherente con la propia filosofía del texto. Pensémoslo como una relación en rizoma, en donde se es consciente del estado conceptualmente anterior a la división secuencial. Maillard no pretende que el lector busque una conclusión dialéctica en la que los dos puntos de vista se resuelvan tan sólo aparentemente, sino que quiere mantener la irreductibilidad de los dos polos sin renunciar a trazar el puente: conectar al espectador con el otro, al lector con el autor, en un mismo punto sin dimensiones. A nivel práctico, esto nos permite abordar la lectura de *Matar a Platón* privilegiando a veces la lectura de la parte de arriba, a veces la de abajo, y a veces la conjunta, sin estar forzados a extraer una síntesis dialéctica de las dos

§ El texto principal.

Como ya apunté, en *Matar a Platón* se describe el atropellamiento de un personaje y la reacción de los viandantes que transitan por la calle. Veamos en primer lugar la estructura del texto con algo de detalle, lo que nos permitirá apuntar cuáles son los procedimientos retóricos y estilísticos más importantes y la función macroestructural que cumplen. He dividido el texto en cuatro partes, que siguen tanto la evolución estilística como el desarrollo temático del texto.

La primera sección corresponde a los fragmentos 1 – 4. En ellos se encuentra la presentación de la situación que da origen al poema: un hombre atropellado (fragmento 1) y la descripción de su rostro manchado por el excremento de un pájaro (fragmento 3), más la voz de la autora que afirma querer mostrar la escena tal cuál es (4), sin añadir ni tan siquiera el ruido del viento (2):

“¿Debo añadir que el viento ululaba  
como un perro salvaje  
tras la puerta embestida?

No lo haré.

No me pregunten por el viento:  
yo no sé si lo había.  
Y aunque así fuese, en todo caso,  
sería irrelevante”

(Matar a Platón: 15).

Con fragmentos como éste, de estilo sencillo y tono severo, Maillard se posiciona en contra del lirismo con el que suele identificarse la poesía, negándose a *añadir* tanto la comparación (‘como un perro salvaje’) como el elemento metafórico (‘el viento ululaba’). Al tiempo que rechaza la posibilidad de embellecer el texto por ‘irrelevante’, emplea un recurso expresivo de carácter metapoético: la voluntad del texto de apuntar al lector: ‘no me pregunten por el viento’. La cuestión central que se le plantea en esta primera parte tiene que ver con la capacidad de la poesía para trascender ciertos límites del lenguaje. Inaugurando la línea de cuestionamiento de las nociones heredadas que apuntamos en *La razón estética*, Maillard se pregunta y nos pregunta: “¿Es poesía el verso que describe / fríamente aquello que acontece? / Pero ¿qué es *lo que acontece?*” (Matar a Platón: 19). Este interrogante es de enorme importancia, pues sirve de marco conceptual a las descripciones de las siguientes secciones del poema. Por ello, su presencia puede sentirse a lo largo de todo el texto y de mi lectura.

La segunda sección abarca los fragmentos 5 – 16, y se centra en la descripción de los diversos personajes que participan como espectadores en la escena principal, la muerte del transeúnte. El tono es profundamente irónico, incluso a veces grotesco, como en el caso del fragmento 5:

“No sé si era su hija. El hombre  
aplastado agarraba la mano de una niña,  
o puede que la niña fuese  
la que tenía cogida la mano de aquel hombre,  
ahora ya tan rígida, tan apretada y fría.  
Vendrán a cortarles los dedos uno a uno.  
Amputarle la mano tal vez sería más sencillo,  
pero ¡imagínense una niña huyendo  
con una mano ensangrentada  
prendida de la suya!”

(Matar a Platón: 21).

Sin embargo, no hay que dejarse atrapar por las apariencias, pues la dureza de la descripción no hace sino reflejar el tema principal del conjunto: la imposibilidad de sentir la muerte ajena de forma plena y en toda su dimensión de acontecimiento. La niña, paradigma de la inocencia contemplativa, forma parte orgánica de la escena pues aún es capaz de vivir sin reacciones aprendidas, incrustaciones de la Idea en el gesto que impiden la participación. Ella, ser inocente, “piensa que es una pena / no llevar puestas las botas de agua” (Matar a Platón: 21), mientras que los adultos están presos de sus hábitos mentales, de la precaria sensación de orden que provoca el mundo cosificado de lo conocido. La ironía, en este sentido, es un recurso muy efectivo para mostrar este contraste, como vemos en este ejemplo:

“Una mujer temblorosa aprieta  
el brazo de su acompañante:  
Él vuelve hacia ella un rostro  
tan largo como un número de serie  
y dice: “El sesenta por ciento de los muertos  
por accidente en carretera  
son peatones”.  
La mujer deja de temblar: todo está controlado.  
A punto estuvo de creer que algo  
anormal ocurría,  
algo a lo cual debía responder  
con un grito, un espasmo,  
un ligero anticipo de la carne  
ante la gran salida, pero no:  
aquello es conocido y ya no la involucra”

(Matar a Platón: 27).

Lo verdaderamente interesante y novedoso de este poemario es que Maillard muestra la manifestación del platonismo en el nivel de la conducta, en el plano de la vivencia, de modo que deja de ser un problema filosófico y conceptual para trasladarse al plano de la existencia. Los personajes del libro, como le pasaba a la escritura de Zambrano, no son conscientes de que su mente está cosificada en conceptos y por eso son incapaces de reaccionar con espontaneidad. A lo largo de la segunda sección

Maillard se dedica a explorar diferentes situaciones en las que los personajes se escudan en mecanismos de evasión sociales, mentales, e incluso físicos, con el objetivo de huir del enfrentamiento con la visión de la muerte. Para ello crea un entramado con las diferentes reacciones al acontecimiento en la que contrastan los que participan (los menos) y los que se resisten a ello, apuntando así a la dificultad para entrar plenamente en lo que sucede, por la fuerza de los hábitos adquiridos y por nuestra propia incapacidad de ir fuera de nuestras auto-limitaciones. El ejemplo más claro es el desmayo de la mujer en el fragmento 15, quien ante la imposibilidad de soportar el hueco que se abre en su conciencia, escapa directamente del cuerpo.

Desde el punto de vista del desarrollo estilístico de la obra, esta segunda sección del libro es la respuesta a la pregunta con que concluye la sección anterior: ‘¿es poesía el verso que describe fríamente aquello que acontece?’ Apoyándose en la ironía, Maillard pretende ser fría y cruda en su descripción del acontecimiento sin perder por ello efectividad estética, para mostrar que la respuesta es totalmente afirmativa.

En la tercera sección (fragmentos 16 – 24) asistimos la inclusión del lector en la escena del poema, que pasa a formar parte del texto como un personaje más. Es evidente que, desde el punto de vista pragmático y retórico, el lector no puede ser nunca un personaje más, ya que está fuera del espacio de la diégesis. Al violar esta convención, Maillard da un salto mortal en su estrategia expresiva, convirtiendo la reflexión metaliteraria que señalamos en la primera parte (las preguntas dirigidas al lector) en un procedimiento que afecta a las tres operaciones constitutivas del discurso. Al mismo tiempo, la voz enunciativa también se incluye en la escena, como un personaje. Maillard explora las posibilidades expresivas que surgen del acercamiento consciente entre estas dos figuras textuales, utilizando en su provecho las ambigüedades expresivas que derivan de este modelo asimétrico de comunicación literaria.

La relación de esta técnica con los planteamientos de *La razón estética* tiene que ver con la dimensión estética de la ironía, figura del discurso al tiempo que ejercicio de equilibrio en el distanciamiento respecto a la experiencia de la muerte ajena. A través de estas estrategias expresivas de carácter metapoético, Maillard sitúa al lector a medio camino entre la implicación en la escena del poema y la indiferencia, en esa tierra de nadie en la que vive el ‘*theorós*’. Recordemos, a este respecto, que la actitud lúdica surge al contemplar lo que acontece como si fuese una representación, y lo que hace Maillard al incluir al lector dentro de esa escena es convertirlo en un espectador activo del acontecimiento. Tendremos oportunidad de profundizar en esta línea argumentativa

durante la lectura, cuando veamos los medios con lo que Maillard convierte el accidente de tráfico en una escena, creando un vínculo directo entre la teoría del distanciamiento estético de los ensayos precedentes y la descripción del acontecimiento de este poemario.

En esta tercera parte también encontramos fragmentos puramente reflexivos, que alternan con las descripciones de la escena principal. Desde el punto de vista retórico crean un contraste interesante, pues en ellos la voz enunciadora sale del nivel de la diégesis y se interroga acerca del significado de dicha diégesis, explicitando la dimensión filosófica de la historia narrada. Un caso extremo es el fragmento 21, en donde el vínculo con el nivel de la diégesis (el accidente en sí, la historia narrada) cede su lugar a una reflexión estrictamente filosófica, donde que la autora se interroga por la nociones de límite y de infinito. Con esta vuelca de tuerca, *Matar a Platón* amplía su horizonte significativo, enmarcando la anécdota en la perspectiva maillardiana de crítica al platonismo soterrado y análisis del funcionamiento de la mente:

“No existe el infinito:  
el infinito es la sorpresa de los límites.  
Alguien constata su impotencia  
y luego la prolonga más allá de la imagen, en la idea,  
y nace el infinito.”

(Matar a Platón: 53).

La sección cuarta (fragmentos 24 – 28) profundiza en esta línea reflexiva, tratando de ofrecer una conclusión. Primero (fragmento 24) afronta la cuestión del distanciamiento estético, afirmando que la muerte escapa a todo intento de descripción veraz, a toda distancia estetizante. Conviene mencionar que la muerte es el acontecimiento por excelencia, la apertura por antonomasia a lo desconocido y la confrontación máxima del yo con su otredad. Deleuze ya advertía este hecho cuando decía que “la mort et sa blessure<sup>124</sup> ne sont pas un événement parmi d’autres” (Deleuze, 1969: 178). El lenguaje no puede dar cuenta de ella y esta imposibilidad obliga a la

---

<sup>124</sup> La referencia a la ‘herida’ es particularmente relevante, ya que constituye una de las metáforas fundamentales de *Matar a Platón*, como veremos en las páginas inmediatamente siguientes de mi lectura. Lamentablemente, no he podido explorar este vínculo entre ambos textos pues nos llevaría demasiado lejos. Lo señalo, no obstante, como un paralelismo interesante de investigar en el futuro.



autora a incluirse finalmente en el poema, a pesar de que en el fragmento 4 había pretendido no hacerlo, pues quería reflejar fríamente aquello que acontece:

“Aquel hombre aplastado sin el cual el poema  
no tendría sentido  
es el único al que, por más que yo me empeñe,  
no puedo describir sin invención  
– y eso es lo que lo hace singular.  
No sé qué es lo que percibe  
(...)  
imagino que observa a medio pájaro  
alzando el vuelo en el azul  
de su propia mirada,  
quiero creer que, irónico, se asoma  
a aquella paradoja  
(...)  
quiero pensar –y así lo escribo–  
que esboza una sonrisa para adentro”.

(Matar a Platón: 59).

La inclusión del yo narrador en esta escena final supone el reconocimiento de la necesidad de la imaginación para penetrar en el acontecimiento, que permanece ignoto y terrible en su centro: el hombre aplastado. La apertura a la infinitud de lo presente es ‘terrible’ en palabras de Maillard, pues como apunta en *En la traza*: “sin límites, las cosas son terribles. Su intensidad es terrible. Un individuo, sin concepto, es terrible porque es infinito. Un hombre muerto es terrible; es infinito. “La muerte” no lo es. Podemos hablar de la muerte; no podemos hablar de un hombre muerto, de ese muerto que tenemos ante los ojos, que muere o que ha muerto, ante nosotros. No cabe. No es posible” (En la traza: 32; ‘no cabe’ en el poema, se entiende<sup>125</sup>). Y sin embargo, *Matar a Platón* es la búsqueda de esa posibilidad de comunicación del acontecimiento, la exploración de esos límites.

---

<sup>125</sup> Es curioso ver cómo continúa esta cita, pues apunta directamente al proceso de escritura que tiene lugar en *Matar a Platón*. Hablando de cómo escribiría una persona que no estuviese atrapada en el concepto, dice: “En vez de escribir la muerte, por ejemplo, haría intervenir una persona muerta, infinitamente ausente” (En la traza: 32 - 33).

La conclusión de la obra es interesante, pues apunta a algo que para Maillard está fuera del lenguaje: el dolor. Dolor ante el hecho de la muerte, ajena y propia, y que sin embargo permite la participación del otro por el hecho de ser común. Una metáfora aparece en este momento culminante, la ‘herida’, indicando que solo el lenguaje poético es capaz de ese salto entre conciencias, de ese reconocimiento. Lo ficcional, los recursos empleados en el poemario, solo son accesorios que apuntan a ese centro común que es el dolor:

“quien construye el texto  
elige el tono, el escenario,  
dispone perspectivas, inventa personajes,  
propone sus encuentros, les dicta impulsos,  
pero la herida no, la herida nos precede,  
no inventamos la herida, venimos  
a ella y la reconocemos”

(Matar a Platón: 63).

El poemario se cierra con una reflexión en la que Maillard explica el porqué de su rechazo al platonismo. Me parece importante concluir mi presentación con esto, pues constituye una nueva muestra de su humildad intelectual. Al incluirse a sí misma dentro de las víctimas del platonismo subyacente, convierte su crítica en auto-crítica, en un recurso expresivo de extraordinaria intensidad:

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

todo lo que acontece se desborda  
y no estamos seguros del refugio”

(Matar a Platón: 67).

Una vez aclarado el marco general de la obra, voy a detenerme a analizar en detalle los recursos estilísticos de la obra, muchos de los cuales han ido apareciendo a lo largo de esta presentación. El significado de los mismos nos servirá para entender en qué punto exacto de la evolución de Maillard como escritora nos encontramos.

### § Análisis estilístico.

El primer rasgo de estilo, y el más novedoso, consiste en el uso de la descripción neutra combinada con el distanciamiento irónico que mencioné a propósito de la segunda parte del poemario. Maillard utiliza este procedimiento ya en el primer fragmento, en donde se conjuga con una sutil metaforización que sitúa lo acontecido en un espacio que recuerda claramente a un espectáculo teatral.

“El hombre se ha quebrado por la cintura y hace  
como una reverencia después de la función.  
Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:  
lo que importa es ahora,  
este instante  
y la pared pintada de cal que se desconcha  
sembrando de confetis el escenario”.

(Matar a Platón: 13).

La ironía, esa capacidad de distanciarse *lo justo* respecto a lo que sucede, es por tanto el tropo sobre el que se construye el libro, y va siempre acompañada en el plano de la elaboración formal concreta (*elocutio*) por una descripción desnuda, completamente desapegada y cruda. Estos dos recursos expresivos constituyen la base de las sucesivas reelaboraciones sobre el tema de la reacción ante el acontecimiento, que como hemos dicho son el tema central del poemario (*inventio*), aquello que justifica las ‘variaciones’, como las llama Maillard en el subtítulo al fragmento 6. El efecto de esta combinación

de mecanismos retóricos es una sensación contradictoria en el lector, entre fascinante y desagradable. Merece la pena volver sobre las líneas iniciales del poema:

“Un hombre es aplastado.  
En este instante.  
Ahora.  
Un hombre es aplastado.  
Hay carne reventada, hay vísceras,  
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo”

(Matar a Platón: 13).

El distanciamiento entre lo deplorable del hecho narrado y la frialdad en la descripción de detalles escabrosos es lo que crea el efecto irónico, en un movimiento que nos hace pensar en algunos de los *Poemas a mi muerte*, en donde el efecto estético provenía de la distancia entre el contenido y el tono desapegado con el que se narraba. A lo largo de todo el texto encontraremos descripciones similares a ésta, que rozan el sarcasmo por la violencia y lo desagradable de algunas imágenes. Maillard es muy radical a este respecto: no omite ningún detalle. Es más, podría decirse que prefiere centrarse en los aspectos escatológicos de la muerte, como en la descripción del rostro del difunto manchado por el excremento de una paloma o el fragmento 13, en donde un perro se pone a beber del charco de sangre y se lleva un dedo del difunto:

“El vientre casi en tierra, alarga el cuello y huele,  
olfatea la sangre, estira  
la lengua como el cuello y lame  
los bordes de aquel charco,  
un charco que es un animal,  
un animal frente a otro animal,  
que le lame los flancos y se traga,  
a lengüetazos cortos, el color  
canela de su cuerpo  
sin dejar de fugarse por los ojos.  
Y de repente caerá la presa:  
el hocico tantea, un segundo, en el aire,

los dientes se apresuran y, con un golpe seco,  
se hacen con el dedo”

(Matar a Platón: 37).

Gracias a esta contradicción entre el contenido (trágico) y la forma y el tono en que es expresado (frío, distante) se genera ese distanciamiento cuyo particular efecto ya conocemos por *La razón estética*: no aparecen los sentimientos personales, de modo que la percepción se purifica del yo psicológico y sus reacciones aprendidas. A través de procedimientos como éste, Maillard busca provocar en el lector el mismo efecto que la contemplación de una representación del que hablaban los teóricos de Cachemira, a través de un choque. Este gesto de estilo, que aparece de forma constante en las variaciones que describen las reacciones de los diversos personajes que presencian la ‘escena’, sirve también para introducir de la forma más neutra posible el tema principal del texto: la dificultad de participar plenamente del acontecimiento por efecto de los hábitos mentales y las reacciones aprendidas. Un caso paradigmático, en donde la ironía muestra toda su capacidad expresiva, es ya citado el fragmento 8, en el que una mujer se siente aliviada al saber que el 60% de las muertes en accidente son de peatones. Otro ejemplo más marcado aún es el anciano del fragmento 22 quien, incapaz de reaccionar ante la muerte, se defiende de ella con propósitos agresivos que muestran hasta qué punto su vitalidad está petrificada, incapacitada para aflorar en un gesto que exprese lo sentido ante la presencia, siempre perturbadora, de la muerte:

“No se detiene. Apenas un vistazo  
a la derecha y basta:  
“Siempre es igual, afuera ocurren cosas  
que no debieran ocurrir, como éstas,  
cosas que ensucian la calle. Tendrán  
que limpiar con mangueras.  
Luego querrán restringirnos el agua.  
¡Ni siquiera es potable!”  
Y pasa, y se aleja. Si se fija,  
ya se había alejado desde hace mucho tiempo,  
antes de haber llegado,  
antes de haber partido. En realidad

envejeció por el camino  
que llevaba a su cuerpo  
por no atreverse a crecer dentro de un gesto”.

(Matar a Platón: 55).

El segundo procedimiento estilístico que merece ser mencionado tiene más que ver con el plano de la estructuración de los poemas concretos (la *elocutio*, por tanto); es el ritmo. A pesar de lo que a primera vista pudiera parecer, los poemas de *Matar a Platón* están perfectamente medidos, utilizando versos de 7 y 11 sílabas, y excepcionalmente de 9. Ya vimos en *Hainuwele* la querencia de Maillard por este tipo de verso, de modo que en este punto no voy a volver sobre ello más que para señalar su presencia. Se puede tomar cualquiera de los fragmentos que aparecen en mi lectura como ejemplo.

Más importante que la pauta versal es la presencia de la anáfora como mecanismo expresivo, ya que tiene una mayor proyección en la creación de significado, al estar sólo presente en determinados momentos (a diferencia de la medida del verso, que es una constante carece de carácter distintivo y no crea oposición significativa con nada). En aquellos momentos en los que Maillard busca dar un efecto de clímax, recurre a este tipo de ritmo acumulativo que recuerda al de los diarios y *Lógica borrosa*, mientras que aquellos fragmentos en los que la reflexión filosófica ocupa el lugar principal, no está tan presente. Al combinarse con la descripción desapegada y fría que hemos visto antes, las estrategias chocan, creando un efecto es sobrecogedor:

“No huele a manzanilla,  
huele a piel que se agrieta,  
huele a asfalto mojado,  
huele a perro, a trasplante,  
huele a miedo enfundado en la mirada cómplice  
de los espectadores,  
los que miran a otros, los que miran,  
los que miran son otros, transeúntes,  
los que transmigran siempre  
de sí mismo a sí mismo  
y desembocan siempre por el mismo costado”.

(Matar a Platón: 35).

Los fragmentos con ritmo anafórico suelen ser también los fragmentos con mayor carga metafórica, con versos tan logrados como el ‘huele a miedo enfundado en la mirada cómplice’ del ejemplo anterior. Podría decirse que, complementando la propuesta expresiva inicial del texto (recordemos: describir ‘fríamente aquello que acontece’), Maillard introduce algunos fragmentos en los que da rienda suelta a su vena más imaginativa y lírica, con el objetivo de apuntar por contraste a lo que no puede ser nombrado del acontecimiento, aquello que va más allá del lenguaje ordinario y que requiere un salto por encima de las pautas normales de la mente (aquello que obras anteriores era encarnado por la metáfora del vuelo, el vuelo por encima de los cercos).

“Ellos miran un punto, un cerco o un alud,  
 algo que ha sucedido, un algo que se ensancha,  
 les llama, les succiona, se adentran en el *cerco*  
 y suceden en él al mismo tiempo que les miro,  
 ellos suceden *dentro de un punto que se ensancha,*  
*me cerca*, me succiona, y es otra la mirada  
 que nos observa a todos y escribe lo que usted  
 acaba de mirar”

(Matar a Platón: 39; mi subrayado).

La presencia de campos semánticos como éstos, procedentes del rizoma del diario, es una prueba evidente de que esta tendencia anafórico-metafórica de *Matar a Platón* está emparentada con la indagación personal de Maillard, aquella en la que la autora está más *personalmente* implicada. En *Escribir*, donde la implicación emocional se plantea como inevitable, la anáfora será un recurso constante, lo cual refuerza la vinculación entre forma y contenido que estoy postulando. Así pues, resumiendo las estrategias expresivas que afectan al nivel del lenguaje (*elocutio*) podemos decir que conviven en *Matar a Platón* dos tendencias diferentes: la descripción fría, irónica y distanciada, en la que el ritmo está pautado pero sin llamar la atención sobre el mensaje, y la expresión más metafórica, con imágenes procedentes de un universo temático que ya nos es conocido y que se apoya en la anáfora para insistir sobre la forma del mensaje, en un claro ejemplo de lo que significa la función poética en un texto antipoético.

Desde otro plano del análisis retórico, vemos que en el ejemplo anterior aparece junto a los recursos líricos ese personaje externo a la escena del accidente/acontecimiento: el lector. Éste es el tercer procedimiento formal importante del libro, y podríamos calificarlo de ‘metapoético’ en el sentido de que problematiza las relaciones entre el contenido de la escritura, la escritura misma y los participantes del acto comunicativo. Ya mencioné que, en el fragmento 2, Maillard se preguntaba por la posibilidad de añadir elementos más poéticos a la escena (‘¿debo añadir que el viento ululaba / como un perro salvaje / tras la puerta embestida?’), para después descartar la posibilidad por ‘irrelevante’. Esta estrategia de interrogarse por el estilo del texto es complementaria de la inclusión del lector. También puede calificarse de ‘metapoético’ en tanto en cuanto la presencia del lector y del autor en el texto supone una reflexión *desde fuera de la diégesis* acerca de qué es la poesía y cómo puede ser descrito un acontecimiento. Ambas facetas combinadas sirven para interrogar directamente al lector, obligándolo a reflexionar acerca de lo que está leyendo. Veamos ahora más en detalle cómo se manifiesta.

En el plano formal encontramos una serie de procedimientos estilísticos cercanos a la narrativa que problematizan la relación entre poesía, acontecimiento, distanciamiento y contemplación. Digo que son estrategias narrativas puesto que lo que sucede en este tipo de ejemplos es una fusión de dos niveles: el nivel de la narración y el de la historia narrada, que dejan de ser dos ámbitos separados para conectarse en puntos como el comienzo del fragmento 22, el del viejo cascarrabias que citamos anteriormente, y que comienza con un efecto retórico que juega a confundir ambos planos: “No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo / -no pudo, es evidente: aún no estaba escrito-” (Matar a Platón: 55). Si a ello añadimos que los subtítulos del texto introducen otro plano de narración en el que parece contarse la historia que dio lugar a la escena del poema, la complicación es aun mayor, produciendo un efecto de confusión estética en la mente del lector.

Otro procedimiento de carácter narrativo es el uso de focalizaciones dentro del texto. Hablo de focalizaciones dado que la voz enunciativa de este poema posee rasgos propios de esos narradores ficcionales, que gracias a su omnisciencia pueden saber lo que pasa por la mente de los personajes<sup>126</sup>. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el

---

<sup>126</sup> Mi investigación bebe en este punto del ámbito de la narratología, cuya terminología es perfectamente válida para describir la realidad textual del libro que nos ocupa. Así, los tres planos de realidad que



final del fragmento 5, donde se dice que la niña “piensa que es una pena / no llevar puestas las botas de agua / y que no siempre es cierto que los charcos / se forman con la lluvia.” Matar a Platón: 21). Este recurso es imprescindible para el propósito de analizar las diferentes maneras que tenemos de reaccionar ante el acontecimiento de la muerte, pues Maillard necesita poder describir lo que sienten los personajes para que el poemario tenga cumpla su propósito y tenga fuerza. También recurre a la focalización intradiegética<sup>127</sup>, convirtiéndose ella misma en personaje dentro de la escena sin perder por ello la capacidad de comprender lo que pasa en la mente de los personajes. Así, puede describir lo que piensa una mujer que presencia la escena al tiempo que añade un toque de perspectivismo en la descripción:

“Desde mi perspectiva  
 (...)
 A cada inclinación desaparece  
 alguna parte suya:  
 su cabeza o su hombro,  
 la mitad de su espalda,  
 sus nalgas con bolsillos de vaquero,  
 y a veces toda ella desaparece o se bifurca  
 entre el aquí y el más adentro.

---

encontramos en *Matar a Platón* corresponden con la distinción ya clásica entre niveles diegéticos. La siguiente cita lo ilustra perfectamente:

“Diegesis is multi-levelled in narrative fiction. Genette distinguishes between three "diegetic levels." The extradiegetic level (the level of the narrative's telling) is, according to Prince, "external to (not part of) any diegesis." One might think of this as what we commonly understand to be the narrator's level, the level at which exists a narrator who is not part of the story he tells. The diegetic level is understood as the level of the characters, their thoughts and actions. The metadiegetic level or hypodiegetic level is that part of a diegesis that is embedded in another one and is often understood as a story within a story, as when a diegetic narrator himself/herself tells a story” (Webster’s Dictionary; artículo sobre la diégesis. <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/Diegesis>).

Así pues, diegético sería el nivel en el que se mueven los diferentes personajes que componen la historia, que participan del acontecimiento. Extradiegético es el plano en el que se sitúa la narración de los hechos durante las primeras dos partes del poemario, mientras que hablaríamos de nivel metadiegético en aquellos casos en los que la autora reflexiona dentro del texto a propósito del texto mismo.

Como se ve en el artículo antes citado, la figura de Gérard Genette es sin duda la más importante. Por tratarse de un autor procedente del ámbito francés, su terminología se adapta fácilmente al castellano. Considero útil señalar a este respecto su distinción, ya clásica, entre ‘narration’ y ‘histoire’, pues también se puede utilizar para distinguir planos dentro del poemario.

Para una discusión más amplia del tema, sin duda es necesario consultar su *Figures III*, obra esencial para cualquier estudioso comparatista.

<sup>127</sup> Término que también encontramos definido por Genette en *Figures III*, y que apunta al plano de los personajes; en este sentido, es más específico que ‘diegético’, pues alude a la inclusión de la instancia narradora dentro del contenido de la diégesis, limitando su omnisciencia.

Y ese vaivén la desconcierta  
-no está entrenada, y se le nota;  
nadie le ha enseñado que  
ser o no ser no es la cuestión,  
la cuestión es saber deslizarse sin miedo  
entre las superficies-.”

(Matar a Platón: 49).

Maillard lleva los mecanismos narrativos al límite de sus posibilidades expresivas al combinarlas con otros procedimientos, como en el caso de la inclusión del lector que hemos comentado como paradigma de recurso metapoético. Esta incorporación es, sin ninguna duda, de uno de los puntos álgidos del texto, pues la autora se permite el lujo de entrar en la mente del lector y dirigir su mirada, diciéndole lo que ve y lo que tiene que sentir.

“Usted sigue mirando fijamente a aquel hombre aplastado.  
(...)  
usted le mira fijamente,  
sin querer verle más que a medias,  
pero tropieza su mirada  
con el guano que oculta la del muerto  
-¿está del todo muerto?-  
y esa ventana ciega  
al par le tranquiliza y le inquieta.”

(Matar a Platón: 43).

Evidentemente, el poder omnisciente de la narración no puede traspasar los límites del universo ficcional construido por la autora, por lo que ‘usted’ no es el lector real sino una figura textual, el observador del acontecimiento. El acierto estilístico de la estrategia maillardiana es que a través de esta figura se equiparan dos niveles distintos: por un lado, el del lector que pasa las páginas de su ejemplar de *Matar a Platón*; por otro, el del espectador que presencia el acontecimiento desde un segundo plano. El talento poético de Maillard permite que se establezca una conexión entre estos dos niveles, que están separados por las convenciones ficcionales. Y es que ambas

entidades, el lector real y el observador de la escena, se encuentran ante un mismo hecho: la contemplación desapegada de un acontecimiento, sea éste una muerte real o una muerte referida en poema.

En relación a este último aspecto, conviene decir que existe un relación importante entre este mecanismo de inclusión del lector en el texto y la presentación que hace Maillard del lugar del accidente como ‘escenario’. Al convertirlo en un ‘espectador’ más, la autora sitúa al lector en ese punto intermedio donde, según la teoría del *rasa*, se produce el olvido de las circunstancias personales. En otras palabras, la muerte que aparece en *Matar a Platón* es una muerte *estetizada*, que tranquiliza e inquieta al mismo tiempo. Este efecto se refuerza con una focalización en el lector personaje de gran efectividad expresiva: “usted sigue mirando / sin poderlo evitar. / ¿Puede acaso?” (*Matar a Platón*: 43). Todos los participantes de la comunicación literaria, una vez integrados en la escena, quedan atrapados en ella: el instante los succiona. La conciencia, en este proceso, se abre a una dimensión diferente, libre del efecto del yo personal:

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

(*Matar a Platón*: 39).

En definitiva, las focalizaciones afectan a los tres polos de la comunicación literaria, a través de tres instancias narrativas diferentes: los personajes, la propia autora –cuya figura textual interviene en el anterior fragmento– y el lector. Sin embargo, ya vimos que la inclusión autorial no es completa, ya que en el fragmento 24 Maillard revela su incapacidad de afrontar la descripción de la psique del protagonista agonizante. Tiene que recurrir a la invención:

“Aquel hombre aplastado sin el cual el poema

no tendría sentido  
es el único al que, por más que yo me empeñe,  
no puedo describir sin invención  
– y eso es lo que lo hace singular.  
No sé qué es lo que percibe:  
la humedad de su sangre,  
el olor de sus vísceras,  
el sonido esponjoso de los huesos,  
no sé si le da tiempo  
a pensar en futuro o en pasado, o si piensa,  
imagino que observa a medio pájaro  
alzando el vuelo en el azul”.

(Matar a Platón: 59).

Al recurrir explícitamente a la ficción, Maillard renuncia a su propósito de describir fríamente lo que acontece, al tiempo que acepta la imposibilidad de acceder a la muerte en tanto acontecimiento de forma directa. Se ve obligada a recurrir a la ficción, a la escritura, y así lo reconoce explícitamente:

*“quiero pensar –y así lo escribo–  
que esboza una sonrisa para adentro,  
tan dentro que ninguno  
de los presentes se da cuenta.”*

(Matar a Platón: 59, la cursiva es mía).

Con estas líneas se muestra que en el centro mismo del poema (y del acontecimiento por excelencia, la muerte) hay un vacío, un hueco del que afloran la soledad y la incomunicación. La única manera de salvar este abismo es por medio de la poiesis. El poder omnisciente de la autora/narradora se colapsa, pues no es capaz de describir fríamente lo que acontece en la mente del que muere: nadie lo sabe. En consecuencia, la muerte se revela como irreductible, inaccesible a la comprensión si no es por esa vía imaginativa (metafórica, claro) que, como sabemos por *Filosofía en los días críticos*, permite traspasar los cercos de la individualidad.

---

Por esta razón, Maillard concluye que nadie puede participar plenamente de la muerte ajena, de lo que otro siente cuando muere. La única posibilidad de comunicación, de alcanzar un *cum-pathos* que de sentido a la escritura de esta obra, es un tipo de comunicación misteriosa que apunta directamente hacia el lector, en una fórmula de extraordinaria lucidez poética:

“Y ahora, cuando estamos a punto de acabar,  
tal vez usted pueda decirme  
por qué se queda a oscuras la ciudad  
cuando el sol cae oblicuo  
como una lanza,  
y es verano.”

(Matar a Platón: 61).

La genialidad de este fragmento es que Maillard interroga al lector por el sentido mismo de lo que ha leído, de lo que ha presenciado, gracias a las dos dimensiones en las que opera la figura textual del narratorio/lector. En el fragmento siguiente, la autora responde al interrogante mostrando la inutilidad de la pregunta y sosteniendo en la mano las escasas pero valiosas conclusiones que ha podido alcanzar: que ella participó del acontecimiento a través de la escritura y que quizás el lector también lo haya hecho, pues tal es la virtud de la escritura poética.

“Mejor no diga nada.  
Sería inútil. Ya ha pasado.  
Fue una chispa, un instante. Aconteció.  
Yo acontecí en ese instante.  
Puede que usted también lo hiciera.  
Suele ocurrir con los poemas”

(Matar a Platón: 63).

En este punto culminante en la reflexión de *Matar a Platón*, la interrogación acerca de la posibilidad de conectar con el acontecimiento y vivir de forma auténtica la compasión se vuelve sobre sí misma, bajo la forma una focalización sobre el yo del emisor. Es la última vuelta de tuerca que nos ofrece Maillard, la guinda de su entramado

expresivo. Para cerrar, da entrada al yo lírico, liberado de sus condicionantes individuales por la apertura al acontecimiento de la muerte ajena:

“Se hizo de noche al mediodía.  
No pude respirar.  
Tanto metal entre la carne,  
aquel sabor a cieno  
y sobre todo  
el corazón oblicuo, sí, eso es,  
el corazón oblicuo.  
Como las tejas de un tejado,  
resbalando.  
El viento arriba  
(había viento, sí, un viento suave)...”

(Matar a Platón: 65)

‘Había viento, sí, un viento suave’, descubrimos justo al final, cuando ya no hay peligro de que los sentimientos personales del yo se inmiscuyan en la descripción, pues han sido depurados. Esta participación en lo-que-ocurre, cuando es algo tan violento y potente como una muerte, provoca una expansión brutal de la conciencia, que la autora refleja a través de imágenes de fuerte carga poética. Por participación en el acontecimiento se pierden los límites del yo, de la historia personal que nos distingue y nos aísla. Por ello es importante que no confundamos la aparición de sentimientos en esta cita con la presencia de un yo individual. La reacción aquí descrita –el hacerse ‘de noche al mediodía’, el ‘corazón oblicuo’– es auténtica, espontánea, es un ‘gesto’ en el sentido que le da a este término Maillard siguiendo la estela deleuziana:

“Un gesto es un trayecto y una encrucijada,  
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,  
más que trayecto un punto, un estallido,  
un gesto no es inicio ni término de nada,  
no hay voluntad en el gesto, sino impacto;  
un gesto no se hace: acontece”

(Matar a Platón: 53)

No hay yo psicológico porque ‘no hay voluntad en el gesto, sino impacto’. El gesto es la reacción no aprendida, espontánea, ante el impacto de lo desconocido, del afuera. Maillard concluye preguntándose (y preguntándonos) si esta experiencia es de verdad transformadora. Vemos aquí un rasgo fundamental de su carácter, pues no se desprende nunca de la ironía: a cada certeza, a cada conclusión, le aplica distanciamiento, una duda metódica en la que el lector ha de implicarse irremediabilmente, pues el texto le interroga:

“Pero ya terminó. Una sombra  
no hace la noche entera.  
Volvamos cada uno a lo que nos distingue:  
Esa historia concreta, personal  
que nos mantiene a salvo –mientras tanto.

Una sombra no hace la noche entera  
–¿o sí la hace?”

(Matar a Platón: 65).

Como conclusión de esta primera parte de mi lectura, se puede decir que tanto el tono irónico de las descripciones como los procedimientos formales de carácter narrativo tienen un objetivo en común: la puesta en cuestión del estatus del texto, de modo que la relación lector-autora-texto entra en devenir, los ámbitos de lo ficcional y lo real se entremezclan y el lector participa del acontecimiento al tiempo que puede observar desde la distancia la red que se forma con las diferentes reacciones de los personajes.

En última instancia, de este procedimiento surge la problemática central de *Matar a Platón*, que no es otra que la cuestión de cómo enfrentarse al acontecimiento: “¿a los ojos de quién acontece el acontecimiento?” (Matar a Platón: 53), como le lanza la voz enunciadora a su amigo en el subtítulo del fragmento 21, y a lo que ella misma responde, como hemos visto, con una frase que muestra el valor que Maillard otorga a la poesía como elemento de comunicación, como vehículo que va más allá de los cercos y nos reúne en la conciencia del dolor compartido, de la herida que nos precede: ‘Yo acontecí en ese instante. / Puede que usted también lo hiciera. / Suele ocurrir con los poemas’.

Antes de proceder con el análisis temático, queda por comentar el aspecto estilístico de la parte subtitulada del poema, lo cual haré de forma sucinta. Se trata de textos muy breves en los que el tiempo verbal dominante es el presente de indicativo, para dar un efecto de inmediatez de lo narrado, como si estuviera ocurriendo ‘ahora mismo’. El estilo es, como dijimos, extremadamente sencillo y directo, sin profusión de adornos. Maillard pretende con ello transmitir la idea de que se trata de un suceso común y corriente que de repente se convierte en algo muy significativo: un acontecimiento. Se puede decir por tanto que la elaboración retórica va acorde con la intención fundamental de los subtítulos, que es ofrecer un aparente sustrato biográfico al argumento y a la escritura del texto principal.

La conexión entre el nivel diegético del texto principal y el de la narración del subtítulo se basa en ciertos paralelismos entre lo descrito en ambas situaciones, de las que ya destacué la referencia a la niña que va de la mano de ambos personajes, que sirve para crear la identidad entre ambos personajes. La similitud no acaba ahí sino que afecta también al plano extradiegético, ya que la idea del poemario que el amigo describe en la V.O. es básicamente la misma que la del texto principal, con dos diferencias: el personaje que muere no es una mujer sino un hombre, y éste no es alcanzado por una metáfora –“el impacto de un sonido” (Matar a Platón: 19) –, sino por algo bien real: un camión.

Con este juego de espejos Maillard busca crear la impresión de que el texto principal del poemario que ella ha escrito es en realidad una reelaboración de un acontecimiento real (la muerte de un individuo que lleva de la mano a una niña), basado en una propuesta teórica ajena (la que el amigo describe para su libro: una mujer aplastada por un sonido). Esta posibilidad de que el poemario sea en realidad una reelaboración de un acontecimiento diferente enlaza con la discusión del texto principal acerca de si la poesía puede ser la descripción fiel de aquello que acontece, ya que ‘lo real’ que acontece en la diégesis parece haber sido reelaborado a partir de una idea ajena: es inventado. Por otro lado, carecemos de ningún elemento que nos permita comprobar la veracidad de los subtítulos, por lo que en el fondo no se trata más que un *efecto de realidad*, causado por la estrategia expresiva maillardiana de utilizar un tono y un lenguaje sencillos en el subtítulo. Así pues, el lector se encuentra frente a una *mise en abyme* que cuestiona la existencia de un sustrato ‘real’ del acontecimiento. En última instancia, lo que tenemos ante nosotros es un pregunta acerca de la noción misma de realidad, pues aunque el accidente en cuestión puede no haber ocurrido ‘en la realidad’,



sí sucedió, *aconteció*, en el poema. En las páginas de *En la traza*, conferencia muy posterior a este poemario, la sustitución de la realidad por el acontecimiento se hace explícita, pues Maillard dice que existe la posibilidad de hablar de “suceso ahí donde se hablaba de realidad” y de ver “trayectorias ahí donde creíamos ver objetos y sujeto” (En la traza: 9).

Strictu sensu, el único acontecimiento que tiene lugar en *Matar a Platón* es la escritura y la lectura, fundidas en un solo instante que supera las limitaciones del tiempo por medio de los recursos estilísticos que ya he explicado. El estatus del texto queda aún más enredado por efecto de la versión subtitulada, al incluirse un nivel más al ya de por sí complejo entramado del texto principal: a la interrelación entre el nivel de la historia, de la narración y del lector real se añade una cuarta posibilidad, la de que el nivel de la historia sea a su vez una reelaboración de un acontecimiento vivido. Pero al no haber ningún modo de sustentar este castillo de naipes, el lector ha de abandonar la búsqueda de la referencialidad, para encontrarse a sí mismo dentro del texto, única tierra firme.

Para concluir mi reflexión sobre el estilo de *Matar a Platón* me gustaría afirmar que la reflexión sobre la naturaleza del acontecimiento, al ser afrontada de forma práctica y no ya teórica, conlleva necesariamente una búsqueda de estrategias expresivas. En otras palabras, esta obra es la puesta en práctica de esa ‘poesía entendida fenomenológicamente’ que vimos en *La razón estética*, pero con ciertas actualizaciones que ya anticipamos parcialmente en la lectura del ensayo. Así, ‘la simplicidad en la expresión y la sencillez del ritmo’ (premisa a de aquella descripción teórica que mencionamos al comentar *La razón estética*<sup>128</sup>) se corresponde perfectamente con el tipo de versificación suave que hemos visto en el texto, del mismo modo que el imperativo de ‘localizar la acción en el presente’ se manifiesta en la ubicación del accidente ‘en este instante. / Ahora’. Respecto a la voluntad de procurar la apertura de los canales de la mente del lector (premisa e), hemos podido ver que los procedimientos metapoéticos, la focalización interna y demás procedimientos narrativos sirven a este propósito. Sin embargo, los otros dos principios, por su naturaleza más abstracta (‘a la captación de las formas en su singularidad’ y ‘un poema ha de ser un *mudrā*’), no son

---

<sup>128</sup> Repito la cita de Maillard para clarificar la lectura: “la poesía entendida fenomenológicamente habrá de atender a las siguientes indicaciones: a) debe procurar la simplicidad en la expresión y la sencillez del ritmo, b) debe observar el no-recuerdo y la no-prospección y, en consecuencia, localizar la acción en el presente, y c) procederá a la captación de las formas en su singularidad, rehuendo cualquier tipo de abstracción; d) debe procurar no inducir al lector a una actitud reflexiva, sino procurar la apertura de los canales que guían hacia los límites (límites de su tiempo con la eternidad); e) un poema ha de ser un *mudrā*: un gesto cuyo carácter sagrado estriba en la recuperación (tanto por parte del poeta como por parte del lector) de la eternidad en el acto, esto es, en la realización temporal (Razón estética: 200).

tan fáciles de rastrear en nuestra lectura, pues no existe una relación tan directa con el resto de rasgos expresivos que hemos comentado: la descripción desapegada y el distanciamiento irónico, el uso de la metáfora y la anáfora para aumentar la intensidad, las focalizaciones internas en los personajes, la división del texto en versión principal y subtítulo, etc. No obstante, creo que se puede decir que en líneas general se cumple la hipótesis planteada en la lectura de *La razón estética* de que entre 1991 y 1998 Maillard cambia su manera de concebir la escritura del instante, tomando conciencia de la necesidad de un mayor despojamiento en el plano de la elaboración, que manifieste sobre la página el antiplatonismo, a través de un cuestionamiento profundo y radical de los mecanismos mentales heredados que se manifiestan en el lenguaje en forma de metáforas muertas y conceptos enquistados.

En relación con la organización macroestructural, cabe decir que también tiene una relación directa con estos propósitos, ya que al borrar las fronteras entre texto, realidad y nivel de lectura se permite al lector a experimentar de forma directa pero distanciada (distanciamiento estético) la violencia del acontecimiento por excelencia: la muerte. De este modo tiene lugar una purificación en su interior, una experiencia ‘estética’ que permite la recuperación de la experiencia de lo-que-acontece, así como el abandono de ese ‘componente personal’ que veíamos en *Rasa* y que se manifiesta en actitudes que eliminan nuestra capacidad de empatizar con el otro.

#### § Análisis del contenido.

Para comenzar esta sección, me gustaría recapitular algunos de los temas importantes que han ido apareciendo al hilo del análisis formal, de modo que se pueda ver la conexión entre estrategia formal y contenido del texto. En primer lugar, me parece destacable que, de todos los personajes secundarios que aparecen en *Matar a Platón*, tan sólo los niños sean capaces de reaccionar espontáneamente ante lo que presencian, sin dejarse arrastrar por actitudes aprendidas o impostadas. Como dijimos, mostrar las diferentes variantes dentro de esa imposibilidad de reaccionar espontáneamente y de forma auténtica ante la muerte es uno de los ejes que Maillard utiliza para organizar su texto en forma de variaciones. Tanto la mujer temblorosa y el hombre con el rostro de número de serie como el anciano o la mujer que se desmaya participan de la misma dificultad para expresar su propio ser ante la muerte sin recurrir

a patrones de conducta socialmente configurados, pero los niños escapan a esta tendencia pues son los únicos que aún mantienen la mente pura, inmersa completamente en el instante presente. Por eso son ‘inmortales’, en palabras de Maillard. En el ejemplo siguiente se puede apreciar perfectamente el contraste al que me estoy refiriendo:

“Hay un niño pequeño, desnudo, en el balcón.  
Algo cae, oblicuo, no sé si el sol, la tarde,  
o quizá sea la calzada,  
el caso es que aquel niño tiene la piel dorada  
en razón de su ubicuidad.  
De sus dedos escapan burbujas transparentes y su risa  
es agua jabonosa que resbala en el aire y cae  
oblicuamente como un eco  
de estrellas impacientes.  
Pero el niño dorado se cansa y la madre aparece.

Ella mira hacia abajo, se endereza de golpe,  
levanta al niño con la fuerza del grito que reprime  
e inicia el gesto que habrá de ocultar,  
en los ojos del hijo, su propio espanto.  
Apenas tiene tiempo, el pequeño inmortal,  
de señalar con un dedo infinito  
a una paloma que pasa rozando  
la reja del balcón”.

(Matar a Platón: 33).

La cuestión filosófica que está detrás de estos versos no es otra que la de la imposibilidad de reconocerse en el otro, de saltar por encima de los límites de nuestra estrecha individualidad egótica y sentir compasión, sentir-con-alguien, participar del acontecimiento. Maillard comenta a este respecto que “aquellos conceptos que nos acompañan como si hubieran existido siempre (...) aquellos conceptos que se han solidificado” (En la traza: 6) nos han atrapado dentro de nuestra propia mente.

En segundo lugar, vimos que Maillard vincula explícitamente el lugar del accidente con un escenario, ya desde el primer fragmento del poema. Esta manera de presentar lo sucedido permea todo el texto, a través del uso de palabras asociadas al

campo semántico de lo teatral, como se ve en el fragmento 7, donde leemos “está creciendo el número de los espectadores” (Matar a Platón: 25). Esta metaforización pone en relación evidente el texto de *Matar a Platón* con los ensayos precedentes, ya que es una manera de entender el mundo (como representación, como juego, *līlā*) análoga a los autores de la tradición sivaísta.

Tal y como vimos en *La razón estética*, la manera de relacionarse con el instante que propone Maillard es el distanciamiento estético, que participa de lo que ocurre sin implicarse personalmente en ello. Algo muy distinto de la total indiferencia de los espectadores que se cierran al acontecimiento por miedo y que se esconden de sí mismos en sus hábitos mentales. Lo expresa de manera muy aguda en uno de esos fragmentos que recurren a la anáfora para acentuar la intensidad:

“Huele a miedo enfundado en la mirada cómplice  
de los espectadores,  
los que miran a otros, los que miran,  
los que siempre son otros, transeúntes,  
los que transmigran siempre  
de sí mismo a sí mismo  
y desembocan siempre por el mismo costado”

(Matar a Platón: 35).

En *La razón estética* se afirmaba que la ironía era un acto gnoseológico especial que permitía mantener la conciencia del juego al mismo tiempo que se participaba de la acción, pues se entablaba relación con los diversos hechos y personajes de la trama al tiempo que se los veía desde fuera. Como hemos visto en la descripción estilística, esto es lo que hace Maillard en *Matar a Platón*; no sólo en el plano más evidente de los personajes, sino incluyéndose a sí misma dentro del texto. Asimismo, la reflexión sobre la actitud estética señalaba la importancia del espectador, aquel que presencia lo que acontece sin proyectar sus miedos o sus pasiones. Al volverse poema, este espectador teórico se convierte en una figura textual, la del lector.

Esta estrategia textual de introducir al lector en el texto y hacerle contemplar activamente la escena apunta directamente a la superación de la historia personal como sustento de la identidad, y éste es uno de los pilares centrales de la propuesta contemplativa que ya hemos visto en *Filosofía en los días críticos* y que tendremos

oportunidad de seguir explorando en el capítulo 3. Se podría decir en consecuencia que *Matar a Platón* se sitúa a caballo entre el distanciamiento estético de los años 90 (propuesto de forma teórica en *La razón estética*) y las obras plenamente contemplativas posteriores a 1999. Dicho de otro modo, la problemática del distanciamiento es lo que Maillard intenta poner de relieve con su escritura, y para ello utiliza recursos expresivos que ponen de manifiesto esta distancia en la experiencia directa del lector concreto. La posibilidad de vivir la vida como si fuera un espectáculo, con el desapego justo que permita la compasión ante la muerte ajena y la observación de los sentimientos que bullen en la conciencia, tema central de los diarios, es en realidad parte del mismo movimiento. Es la razón estética, pero aplicada a un acontecimiento concreto: la muerte.

En tercer lugar es conveniente resaltar la importancia otorgada por Maillard al presente como tiempo en el que se desarrolla el acontecimiento, ya que es un rasgo constante del texto desde sus primeras líneas, sobre el que apenas he podido detenerme hasta ahora. La importancia de este enfoque temporal es de extrema importancia para comprender la manera de abrirse al acontecimiento, de “despertar en otro (...) despertar por otro”, como dice tan acertadamente en el poemario (*Matar a Platón*: 27). En el presente del acontecimiento no hay influjo del pasado ni proyección hacia el futuro: tan sólo un estar-en-las-cosas en el que la acción adecuada surge espontáneamente, como expresión de uno mismo más allá de los gestos aprendidos.

Esta reflexión está intrínsecamente relacionada con la descripción de la actitud inocente de los personajes niños, ya que ellos están completamente sumergidos en el presente. Evidentemente, Maillard no propugna un regreso ingenuo a la inocencia infantil, que sabe perdida, sino que plantea un camino distinto, que pasa por abrirse a una relación diferente con la temporalidad: prestando atención al aquí y ahora, sin dejarnos arrastrar por el peso de la memoria y los miedos configurados en nuestra mente en forma de hábitos físicos y sentimentales. La conclusión del libro señala que somos responsables, cada uno de nosotros, de trascender nuestras propias limitaciones y abrimos a “lo real [que] acontece / en lo abierto. Infinito. Incomparable” (*Matar a Platón*: 67). No sirve de nada acusar a la sociedad o a cualquier otro ente de nuestro problema, ya que

“Bien pensado, es posible que Platón  
no sea responsable de la historia:

delegamos por gusto, por miedo o por pereza,  
lo que más nos importa” .

(Matar a Platón: 67).

Una vez puestos de relieve los aspectos temáticos más importantes vistos hasta ahora, estamos en condiciones de proceder a un análisis más sistemático de las propuestas filosóficas de Maillard en esta obra, centrándonos como siempre en aquellos aspectos que más tienen que ver con la contemplación como estrategia vital y de escritura. Dado que se trata de un texto largo y de gran densidad significativa, voy a adoptar la siguiente estrategia de lectura: tomar los subtítulos como base de lectura, e ir siguiendo el desarrollo del razonamiento expuesto. De este modo, podré recorrer la totalidad del texto e ir subrayando los aspectos más importantes sin alargarme demasiado. Pero antes es necesario comenzar por las dos citas que enmarcan el texto, pues como sabe cualquier buen retórico, los componentes paratextuales son de vital importancia para la comprensión de un texto.

Ambas son de *Logique du sens*, una de las obras más significativas de Gilles Deleuze, y la que más ha influido en Maillard tras *Mille Plateaux* (que como vimos era central para la comprensión de *Filosofía en los días críticos*<sup>129</sup>). En ella, el pensador francés desarrolla con más coherencia que nunca los principios de su ‘philosophie de l’événement’, utilizando términos muy cercanos a lo que hemos visto de *Matar a Platón* hasta ahora<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Encontramos referencias tempranas a *Logique du sens* en la obra de Maillard, lo cual prueba que el proceso de maduración fue largo y profundo. Concretamente, en *La creación por la metáfora* se afirma que “la vida de un hombre está hecha de acontecimientos y éstos sólo son aprehendidos en sus verbos, no tienen constancia, no tienen corporeidad” (Creación por la metáfora: 38), lo cual tiene una relación bastante evidente con el poemario que estamos comentando. Esta afirmación está situada justo después de una cita de *Logique du sens*, lo cual prueba la pertinencia de este ensayo de Deleuze en toda la obra de Maillard, y no sólo en *Matar a Platón*.

<sup>130</sup> A modo de ejemplo, podemos ver la explicación de la temporalidad del acontecimiento que hace Deleuze, en línea con la anterior reflexión sobre el presente:

“Dans tout événement, il y a bien le moment présent de l’effectuation, celui où l’événement s’incarne dans un état de choses, un individu, une personne, celui qu’on désigne en disant: voilà, le moment est venu; et le futur et le passé de l’événement ne se jugent qu’en fonction de ce présent définitif, du point de vue de celui qui l’incarne. Mais il y a d’autre part le futur et le passé de l’événement pris en lui-même, qui esquive tout présent, parce qu’il est libre des limitations d’un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier” (Deleuze, 1969, 177).

El pasado y el futuro del acontecimiento incluidos en el ‘presente definitivo’ del acontecimiento aparecen en *Matar a Platón* en el subtítulo del texto. Por otro lado, la apertura a un estado ‘impersonal’ y ‘pre-individual’ tiene mucho que ver con la indagación contemplativa y su búsqueda de la superación de las limitaciones del yo. Todo está relacionado con este objetivo en la obra de Maillard.

La primera cita<sup>131</sup> define el acontecimiento como lo opuesto a lo que ocurre en tanto dato bruto, sin nadie que lo contemple: el accidente. Es aquello que tiene sentido dentro de lo que ocurre, aquello que nos interpela e invoca nuestra comprensión, nuestra empatía sentimental y nuestra capacidad creativa: ‘lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre’. El acontecimiento de *Matar a Platón* es, por tanto, algo radicalmente diferente del *accidente* de tráfico que le sirve de base, pues es aquello que surge de la participación activa del espectador con todo su ser en lo-que-acontece, y que incluye al lector en ese entramado. Sin voluntad de definirlo, de reducirlo a concepto, el sujeto se reconoce en el espectáculo, que lo interpela a todos los niveles, pero muy particularmente al corporal. Maillard profundiza en esta idea al final de su texto:

“Para que algo acontezca no basta un accidente,  
no es suficiente un muerto,  
ni dos, ni dos millones.  
Un acontecimiento es un olor que espera  
que alguien lo respire,  
una herida que aguarda encarnarse,  
el agua de un torrente  
inundando los poros,  
una mirada que cruza el aire  
y encuentra a alguien que le hace señas  
y en la seña, en ella, se reconoce”

(Matar a Platón: 57).

La segunda cita<sup>132</sup> subraya el hecho de que un acontecimiento no es algo suave y dulce, sino que implica una ruptura interior, una violencia. Para comprender el acontecimiento y no dejarse apabullar por la violencia del choque es necesario una toma de conciencia por parte del espectador, así como cierto distanciamiento. Este acto es, para Deleuze, la esencia de la libertad y la comprensión, unidas: ‘tan sólo el hombre libre

---

<sup>131</sup> Que reproduzco aquí para facilitar la lectura:

“El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre” (Matar a Platón: 11).

<sup>132</sup> “Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos *en un solo Acontecimiento* que no deja lugar, ya, al accidente” (Matar a Platón: 11).

puede comprender todas las violencias en una sola violencia', afirma tajantemente<sup>133</sup>. No olvidemos que, como apuntamos en la lectura de *Filosofía en los días críticos*, Maillard comparte con Deleuze el rechazo frontal a la concepción de la filosofía como inclinación natural al pensamiento: para él, el hombre no piensa si no es forzado a ello, si no hay una violencia exterior que le impulse a ello, y lo mismo le sucede a los personajes del poemario. En este sentido, el antiplatonismo de Deleuze explica su presencia en la antesala de *Matar a Platón*.

En conclusión, los paratextos sirven para orientar al lector hacia la temática fundamental del poemario: ¿qué es el acontecimiento? y ¿cómo afrontarlo? A través de estas dos citas nuestro horizonte de expectativas se amplía y tenemos una idea más clara de qué quiere decir Maillard con el título de su obra: 'Matar a Platón' se refiere a la ruptura con ese modo de relacionarse con lo real que privilegia el pensamiento sobre la percepción, el concepto sobre la cosa. En una entrevista de 2007 Maillard explica esto con claridad:

“yo no mato al Platón histórico, mato al que hay dentro de mí. Es una lucha contra la tradición asumida en mí. Y no llego a matarlo, ésa es la tragedia. Yo vivo en la abstracción, y eso es lo que me hace difícil convivir con las cosas reales. Y sin embargo creo que la única manera de vivir el presente es vivir en las cosas mismas. Cada momento, cada instante. No en las ideas, porque las ideas no ocurren en presente” (Maillard. “Yo creo que corazón ya no tengo” en *Babelia*, 6 de Junio de 2007).

El reconocimiento del fracaso parcial ('yo no llego a matarlo') es de gran honestidad por parte de Maillard, que es consciente de las limitaciones de su propia propuesta sin por ello renunciar a la escritura. Este reconocimiento de las propias limitaciones es algo que veremos también en *Husos* y en *Bélgica*, y que supone una evolución importante respecto a los poemas de juventud, más pretenciosos y autorreferenciales. Procedo ahora a la lectura del subtítulo, que como expliqué servirá de base para mi explicación temática. En ella la voz autorial narra la historia del encuentro con su amigo y la conversación que ambos tienen. Cito en extenso para dar una idea global. Luego iré detallando parte por parte:

---

<sup>133</sup> La cita completa explica porqué sólo el hombre libre es capaz de participar plenamente del acontecimiento: “parce qu’il a saisi l’événement lui-même, et parce qu’il ne le laisse pas s’effectuer comme tel sans en opérer, acteur, la contre-effectuation. Seul l’homme libre peut alors comprendre toutes les violences en une seule violence, tous les événements mortels *en un seul Événement* qui ne laisse de place à l’accident” (Deleuze, 1969: 179).



- “(1) Un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido.  
(2) Un acontecimiento no es un hecho sino algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo.  
(3) Por eso las variaciones. Por eso los poemas.  
(4) Un poema puede sugerir el instante.  
(5) Y en ese instante está el universo entero,  
(6) en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama.  
(7) Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama.  
Platón desterró a los artistas por temor a que mostraran que  
(8) lo-que-ocurre no tiene correlato ideal.  
(9) que cada ser no participa de su idea sino, al contrario de todo aquello que él no es.  
Censuró a Homero porque permitía las metamorfosis, el llanto de los héroes y las risas de los dioses.  
(10) Cualquier ser se alimenta de los demás en un acontecimiento”

(Matar a Platón: 29 – 45).

Como ya he apuntado, estas líneas no constituyen la totalidad de la versión subtitulada, pues a la voz masculina sigue una réplica en femenino que cuestiona ciertos aspectos de la ejecución de esta propuesta sugerida por el amigo (recordemos: una mujer aplastada por un sonido). Sin embargo, considero que condensan el núcleo filosófico de la propuesta de *Matar a Platón*. Me limitaré a estudiar estos aspectos pues seguir todas las sendas apuntadas nos llevaría demasiado lejos y dispersaría nuestro análisis.

- (1) “Un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido”.  
El acontecimiento rompe el sustento básico de la racionalidad: el principio de identidad. En el acontecimiento, todo lo que ocurre es único, irrepetible. A nunca es igual a A, pues no hay abstracciones. Todo es concreto, sin reducciones. En consecuencia, “no quedan en pie verdades, conceptos grandilocuentes, ni bellas Ideas, sólo mi cuerpo que suda, que hiede, que se unge, y toda la infinita proliferación de simulacros que se relacionan con él y con sus múltiples formaciones o con sus acontecimientos” (Navarro Casabona, 2005: 191).

El rechazo del platonismo lleva implícita la reivindicación de lo corporal, en el sentido de soporte de la inmanencia y nudo de relaciones, tal y como vimos al comentar

la diferencia entre acontecimiento y accidente ('un acontecimiento es un olor que espera / que alguien lo respire, / una herida que aguarda encarnarse', etc.). Esta importancia otorgada al aspecto corporal es, en mi opinión, uno de los grandes aciertos expresivos de Maillard, ya que permite que el accidente de tráfico sea *sentido* como acontecimiento, como algo que penetra a través de los poros de la escritura. Además, (2) "un acontecimiento no es un hecho sino algo muy sutil, simple y complejo al mismo tiempo", lo que quiere decir que el acontecimiento no es reducible a datos neutros, e implica necesariamente a un observador.

'Simple y complejo al mismo tiempo', el suceso se expande en todas direcciones. Es una red de relaciones y conforme se intensifican los puntos de conexión el entramado se va cargando de sentido. El acontecimiento está emparentado, como no podía ser de otra manera, con la estructura en rizoma, que como sabemos se expande sin seguir un orden previsible. En el caso de *Matar a Platón*, no se trata de un entramado semántico que conecta metáforas entre sí como una cordillera conecta los picos de las montañas bajo las nubes (la imagen es de Arthur Koestler, y la recoge Maillard en *En la traza*<sup>134</sup>), sino que se articula en forma de 'variaciones' sobre un mismo tema. Multiplicidades, diría Deleuze.

(3) (b) Por eso las variaciones. (a) Por eso los poemas.

(a): La poesía es el modo en que el lenguaje tiene la capacidad de indicar, apuntar, sugerir el acontecimiento. Maillard no propone para ello una poesía recargada o visionaria, sino todo lo contrario: una poesía que 'describe / fríamente aquello que acontece' y que asume conscientemente las limitaciones del pensamiento humano, utilizando un lenguaje despojado en el que la ironía opera creando contraste entre el tono y el contenido, y en el que apenas unas pocas metáforas aparecen. Eso sí, cuando aparecen, su capacidad sugestiva es tremenda, precisamente por su excepcionalidad. Vimos esto en el caso de 'la herida', metáfora que cierra el razonamiento del texto.

(b): Las variaciones son una estrategia adecuada porque el acontecimiento es un cruce de líneas, que en el nivel textual se manifiestan como puntos de vista, como

---

<sup>134</sup> Es interesante esta cita porque Maillard aplica al plano creativo lo que Koestler decía respecto a un movimiento de la mente: "Arthur Koestler utilizaba una imagen muy sugerente para hablar de la intuición: la intuición, decía, es como una cadena montañosa de la que sólo vemos las cumbres sobresaliendo por encima del mar de nubes. (...) Nosotros, por encima del mar de nubes, seguimos viendo las cumbres, independientes unas de otras, (...) no sabemos nada del rizoma que hay bajo las nubes, ni de la extrema maleabilidad de esas montañas (que más que montañas son venas y arterias, sendas del universo). (En la traza: 20 – 21).

distintos personajes cada uno con su enfoque y su reacción particular. Las variaciones son la materialización textual de la multiplicidad y el devenir propuestos por Deleuze como modelo alternativo a la metafísica fundacional y dogmática que busca reducir la realidad al imperativo del Uno. Las variaciones sirven al propósito maillardiano de matar a Platón, gracias a los mecanismos de distanciamiento irónico y focalización interna que les dan forma.

(4) “Un poema puede sugerir el instante”.

La poesía y el acontecimiento tienen en común una temporalidad específica, distinta de la división computada propia del tiempo sucesivo, que es el presente. Esta temporalidad alternativa no se puede definir en términos puramente racionales, ya que el presente puro tan sólo puede ser *sugerido*. De ahí que Maillard opte por la poesía, que es el arte de la sugerencia, como afirma la estética india:

“La función de sugerencia (*vyañjanā*) apela a connotaciones más profundas que las que aportan la metonimia y la metáfora analógica; digamos que extiende el ámbito connotativo diafóricamente, ensanchando la mente y logrando niveles de conciencia más sutiles. La sugerencia, según las escuelas del *dhvani*, es la esencia del lenguaje poético” (Rasa: 72).

Muchos críticos han insistido en la presencialidad como una de las características fundacionales del género lírico, proponiéndola como un rasgo oposicional válido frente a la narrativa, el teatro y los géneros didáctico-ensayísticos. Sin embargo, hemos visto que Maillard utiliza más bien efectos de estilo procedentes de la narrativa. En mi opinión, esto no es un obstáculo para que se apliquen al texto las consideraciones que consideran la poesía como género del presente, pues se trata de una elección exclusivamente estilística, que afecta al plano de la elaboración retórica pero no al status del género ni a su percepción pragmática. Por otro lado, la noción de sugerencia, tomada de la tradición de la India, no ha de aplicarse exclusivamente al nivel de las transferencias semánticas (que tienen lugar en el nivel de la *elocutio*), sino que puede ser aplicada sin ninguna dificultad a otros planos de la elaboración retórica, como hace Maillard: sugerencia en el nivel de la *dispositio* y de la *inventio* a través de cruces entre niveles diegéticos.

(5) “Y en ese instante está el universo entero”.

El tiempo del acontecimiento integra las limitaciones de lo sucesivo en un presente puro, sin influencia del pasado y sin proyección hacia el futuro. Es un tiempo sin medida, que abarca todos los tiempos y por ende todos los espacios ('el universo entero'). La manifestación de esta temporalidad es el instante y la persona que es capaz de integrarse en ese instante lleva a cabo la acción inspirada, fruto de la comprensión del acontecimiento. Esa acción adecuada, 'inspiración' en un sentido no romántico, es el gesto que ya comentamos en la presentación de la lectura crítica y cuya relación con el presente comprendemos ahora:

“No existe el infinito, pero sí el instante:  
abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido;  
en él un gesto se hace eterno.  
Un gesto es un trayecto y una encrucijada,  
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,  
más que un trayecto un punto, un estallido”

(Matar a Platón: 53).

La influencia de Deleuze en este aspecto es muy importante, pues afirma que la temporalidad del instante no termina nunca de devenir, y en esa apertura va abarcándolo todo: “l'événement en tant que tel ne cesse d'advenir, il est impossible qu'il finisse. Arriver (evenire) est ce qui ne cesse jamais, malgré son instantanéité” (Zouravichbili. En Zouravichbili et alii, 1994 : 86). Este tiempo sin medida proviene de la filosofía estoica, que plantea la oposición entre Cronos y Aión<sup>135</sup>, y de donde la extrae Deleuze para su reflexión sobre la temporalidad del acontecimiento en *Logique du sens*. Se puede decir que, en cierta manera, existe un parentesco entre Maillard y las antiguas doctrinas estoicas, pues éstas son en el fondo tradiciones de sabiduría (vida y

---

<sup>135</sup> “Para empezar a entender este nuevo plano del acontecimiento tenemos que pensar de otra forma el tiempo. El tiempo propio del acontecimiento fue bautizado por los estoicos como el Aión. Este tiempo se construye como una “línea recta”, trazada por un “instante sin espesor” concebible como un punto matemático” (Hernández Betancourt, 2009: 141). Vemos en esta la pertinencia por tanto de la presencia del punto en tanto que metáfora de la adimensionalidad del tiempo no-sucesivo.

Es importante señalar que ambas posibilidades coexisten en la experiencia humana, y que no se trata en ningún caso de una superación dialéctica de Chronos por Aión, algo que de todos modos iría en contra del espíritu anti-dialéctico de Deleuze (y de Maillard): “d'une part donc, le présent de Chronos comme temps de l'effectuation des événements dans la chair du monde, de d'autre part, le temps transcendantal des événements pris en eux-mêmes (...) l'Aion, à l'image du rhizome, se présente comme linéaire, illimité et incommensurable, « pure forme vide du temps »” (Buydens, 2005: 50).

pensamiento), no tan lejanas a las escuelas orientales en las que se inspira nuestra autora.

Por otro lado, es importante señalar el carácter espacial (adimensional) del instante, que está implícito en la referencia al ‘punto’ como estallido que se propaga en todas direcciones. Esto nos permite profundizar en una conclusión que ya apuntamos en el comentario estilístico: en los fragmentos de mayor intensidad metafórica, Maillard recurre al entramado rizomático de los diarios, contraponiendo las imágenes a la prosa fría que describe lo que acontece. Mi explicación a este respecto es que cuando llega a los extremos de su razonamiento contemplativo, le es imposible avanzar con la mente dicotómica y tiene que apelar a la mirada poética, capaz de extraer imágenes con suficiente capacidad de resonancia (*dhvani*, hemos dicho) para saltar por encima de los ‘cercos’ que separan a los individuos. Se confirma así que la introspección es la base principal de su escritura, el lugar donde se forman las imágenes que constituyen la geografía mental maillardiana, y que está presente no sólo en los diarios sino también en una obra tan ‘antipoética’ como ésta.

(6) “en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama”.

Retomando la estrategia de espacialización de la conciencia de los diarios, a las dos formas de temporalidad comentadas anteriormente le corresponden dos formas de concebir el espacio. La imagen del ‘universo *en extensión*’ ha de entenderse en relación al punto adimensional, en el sentido rizomático de relacionarse con el mundo: extendido como una tela y opuesto al modo causal y sucesivo de concebir las relaciones en el espacio. Como resume Barroso Ramos, hay “dos modos de temporalidad o las dos lecturas del tiempo. Por una parte, el presente siempre limitado, que mide la acción de los cuerpos como causas y el estado de sus mezclas en profundidad (Cronos); por otra, el pasado y el futuro esencialmente ilimitados, que recogen en la superficie a los acontecimientos incorpóreos en tanto que efectos (Aión)” (Barroso Ramos, 2006: 138).

‘En tanto que efectos’ alude al hecho de que el acontecimiento se plasma en sus diferentes efectuaciones, en cada una de las variaciones y personajes que ‘se alimentan’ de él. Aunque la estrategia expresiva difiere enormemente de la de los diarios, no por ello deja de estar presente la propuesta rizomática de relacionarse con la realidad: el deslizamiento. La podemos encontrar en el texto principal, en uno de los momentos en los que más claramente se rechaza la dualidad (platónica). Dice Maillard: “ser o no ser no es la cuestión, / la cuestión es saber deslizarse sin miedo / entre las superficies”

(Matar a Platón: 49), y de este modo plantea la posibilidad de un movimiento –de una forma de vivir– que escapa de las trampas de la dialéctica causal, articulando una posibilidad de abrirse a lo-que-sucede en la que todos los planos conviven al mismo nivel (‘en extensión, como una enorme trama’).

Este deslizamiento apunta a la deterritorialización con la que designa Deleuze en sus ensayos la capacidad del acontecimiento para abrirse a lo exterior, al Otro en sus diferentes niveles. Hemos de tener en cuenta, no obstante, que junto a la apertura convive la tendencia fundacional de la territorialización, y que ninguno de los dos movimientos puede ser privilegiado: “Les mouvements de déterritorialisation ne sont pas séparables des territoires qui s’ouvrent sur un ailleurs, et les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de la terre qui redonne des territoires” (Deleuze y Guattari, 1991: 82). La escritura maillardiana, en este sentido, es un movimiento de territorialización/deterritorialización muy claro, pues capta las líneas de fuga (los personajes) que componen el acontecimiento y, a través de los mecanismos de estilo que hemos analizado saca al lector de su cómodo territorio, cuestionando los límites de lo literario y obligándole a reflexionar sobre su propia experiencia frente a la muerte.

El conocimiento, en definitiva, es el objetivo final de Maillard en este poema, como lo es en toda su obra. Comprensión de la ‘trama’ del universo, pero también de la trama tendida por uno mismo con su propia historia, y de los gestos y hábitos mentales con los que nos protegemos frente a la fuerza inconmensurable de lo real. De ahí que Maillard continúe su reflexión sobre la consistencia del universo como trama diciendo:

(7) “Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama”.

De esta manera entramos en temática plenamente contemplativa, pues esta metáfora de la araña alude directamente a la cuestión del autoconocimiento. Aparte de tener una relación evidente con el sema nuclear del hilo, contiene una velada referencia a un conocido pasaje de la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, en donde se define el movimiento creativo/expansivo del mundo por parte de Brahman como el de una araña que crea la tela a partir de sí misma y luego se mueve por ella:

“del mismo modo que en el mundo una araña, que se conoce como un ente, se mueve a lo largo de la tela que no es diferente de sí misma, y no hay nada que ayude a su movimiento más que ella misma (...) así desde el Ser [Brahman], es decir, desde la

naturaleza real del ser individual del ser antes de que despierte...” (Consuelo Martín (ed.), 2002: 175).

A través de esta imagen aluden las escrituras hindúes al conocimiento de uno mismo como conocimiento del Sí mismo impersonal. Al ponerlo en relación con la cuestión del acontecimiento, Maillard enlaza dos dominios conceptuales: las dos tradiciones filosóficas que modulan su propuesta personal. Viene a decir que el movimiento en superficie con el que accedemos a esa temporalidad pura en la que la realidad se manifiesta como un cruce violento y gozoso de referencias no es diferente del movimiento introspectivo que permite la comprensión de las imbricaciones del yo. Todo es autoconocimiento, todo redundando en una comprensión mayor del funcionamiento de nuestra mente y del porqué de nuestras reacciones. Así pues, la aparición en este punto del dominio fuente fundamental de la etapa siguiente –el huso-hilo– no ha de extrañarnos, sino que hemos de verlo como una prueba de la madurez de *Matar a Platón*. En él se da el importante paso de entender las reacciones al acontecimiento como manifestaciones externas de una degradación en el nivel mental (que incluye los sentimientos), pero que puede invertirse a través del *gesto*, ese acto exterior de plena conciencia ejecutado sin la implicación del yo individual. Sin esta depuración de lo externo no puede entenderse el proceso de despojamiento interior que veremos en *Husos. Matar a Platón*, en pasajes como este, muestra ser una etapa previa necesaria.

(8) “lo-que-ocurre no tiene correlato ideal”.

Volviendo a la temática central del texto, Maillard sostiene que el acontecimiento es lo contrario de la idea, en el sentido de que no aplica el principio de identidad. Que no haya correlato de lo que ocurre en el acontecimiento implica que éste es único, siempre cambiante y siempre presente. Por eso es necesario, como veíamos en la entrevista citada anteriormente, matar al Platón de dentro de nosotros, para poder abrirnos al acontecer de lo real, de lo que está ocurriendo siempre ante nuestros ojos pero no somos capaces de ver ni de abarcar de forma participativa, compasiva (como le ocurre a los personajes del texto principal).

En la filosofía de Deleuze, este rechazo de la Idea es una constante: niega insistentemente la trascendencia y plantea la inmanencia como estrategia válida: ‘croire en ce monde-ci’, en palabras del propio filósofo; o, como dice A. Núñez, “crear salidas

concretas o modos de hacerse cargo (*líneas de fuga*) de determinadas estructuras anquilosadas y asfixiantes, que nos impiden pensar-crear-desear-vivir” (Núñez García, 2010: 44).

‘Pensar-crear-desear-vivir’ es precisamente lo que busca llevar a cabo Maillard con su literatura, y la razón por la cual se sumerge en la filosofía deleuziana. Es cierto que ella misma confiesa (lo vimos en la entrevista citada más arriba) no haber conseguido llevar a cabo su propósito: ‘yo no mato al Platón histórico, mato al que hay dentro de mí. Es una lucha contra la tradición asumida en mí. Y no llego a matarlo, ésa es la tragedia’, decía. Pero no por ello deja de denunciar el platonismo subyacente en nuestra manera de relacionarnos, ni de afirmar que ‘*la única manera* de vivir el presente es vivir en las cosas mismas’ (mi subrayado). Como en etapas anteriores, Maillard no se detiene ante este tipo de limitaciones y paradojas sino que las utiliza de manera creativa, con el fin de señalar los límites de nuestra razón y abrir, aunque sea un poco, la mente de sus lectores.

(9) “que cada ser no participa de su idea sino, al contrario de todo aquello que él no es”.

Con esta afirmación se da una vuelta de tuerca en el rechazo del platonismo, invirtiendo su jerarquía: la naturaleza del ser no reside en la identidad sino en la alteridad, en ‘todo aquello que él no es’. El acontecimiento es por tanto la apertura hacia lo Otro que produce la participación, el movimiento hacia fuera que provoca la disolución de la individualidad del sujeto en un tipo de conciencia distinta. A ello se refiere J. Vasconcellos, cuando dice del acontecimiento deleuziano que “se distingue de experiencia, não remete a objetos nem a sujeitos, apresentando uma corrente de consciência a-subjetiva, uma consciência pré-reflexiva impessoal, uma detração de *consciência sem eu*” (Vasconcellos, 1998: 117; el énfasis es mío).

Conciencia sin yo, por tanto, como conclusión del rechazo del antiplatonismo. El acontecimiento es un “éxtasis impersonal, algo a lo que Deleuze, acertando de lleno, llamará acontecimiento” (Martín, J. Cl., 2004: 114), lo cual nos sitúa, sin lugar a dudas, a las puertas del universo contemplativo. Maillard profundiza en la inconmensurable relación que se establece entre los seres cuando la conciencia individual se disuelve utilizando una metáfora particularmente arriesgada, en la que vemos de nuevo la importancia de la violencia en el acontecimiento:



(10) “Cualquier ser se alimenta de los demás en un acontecimiento”.

Con esta particular conclusión Maillard busca subrayar la esencial heterogeneidad y la interrelación básica de todo lo existente, así como el significado profundo de la escena en la cual el perro lame la sangre del hombre atropellado y se lleva su dedo. En un plano superficial, la imagen nos lleva a pensar que los espectadores se alimentan del hombre agonizante, si bien es cierto que de una forma pasiva y con todos los obstáculos creados por la mente. Esto es cierto, y entronca con la importancia dada a la violencia en el planteamiento deleuziano. Sin embargo, también se puede leer desde una perspectiva filosófica, como referencia al concepto de ‘origen condicionado’ o ‘surgir en dependencia’ (*pratītyasamutpāda*<sup>136</sup>), una de las nociones budistas que más calaron en Maillard, según el cual la realidad es un flujo constante en el que los elementos carecen de esencia propia, de forma que su manifestación fenoménica depende de todos los demás elementos, y no de sí mismo. Volveremos sobre este tema, pues es capital para entender la manera de entender el mundo de nuestra autora.

Baste decir que, en *Matar a Platón*, Maillard combina ambas perspectivas en frases como ésta, aunque poniendo un acento bastante personal. La insistencia en los elementos corporales, en la dimensión física, concreta y violenta de la existencia, es una constante en la etapa de madurez de nuestra autora, y en mi opinión uno de sus grandes aciertos como escritora. Es a través de estrategias estilísticas como ésta que Maillard consigue sacudir la mente de sus lectores y obligarles a pensar, a replantearse su relación pasiva con lo que sucede, lo que impacta desde fuera y nos exige que participemos. En la siguiente sección profundizo en éste y otros aspectos.

### § *Análisis del contenido (2): la originalidad del planteamiento de Maillard.*

Una vez estudiadas las influencias<sup>137</sup> más importantes en el desarrollo de la concepción de acontecimiento en Maillard, es necesario profundizar en la concepción

<sup>136</sup> Esta noción es central en el pensamiento budista, y alude a naturaleza impermanente de lo fenoménico. Es traducida como ‘inter-ser’ (interbeing) por el monje budista Thich Nhat Hanh, en su comentario al sutra del corazón de la perfecta sabiduría: *The heart of understanding*, en el que se resumen de forma clara y sintética los principios generales del budismo en su vertiente más zen. Su lectura es muy recomendable para una introducción sencilla a esta noción tan compleja.

<sup>137</sup> He hablado exclusivamente de Deleuze como influencia de la concepción maillardiana del acontecimiento, en gran medida porque los paratextos de la obra apuntan en esa dirección. Sin embargo, la reflexión acerca del acontecimiento no es patrimonio exclusivo de este filósofo, sino que es una constante dentro de la reflexión filosófica del siglo XX en Europa. Pensadores tan dispares como

propriadamente original de la autora, pues lo importante de un texto literario no es en quien se inspira sino el particular engarce que ejecuta su autor para dar vida (texto) a un tema concreto. Uno de los aspectos más interesantes de este proceso es, como acabo de señalar, la manera que tiene Maillard de corporalizar el acontecimiento, de hacerlo tangible en las páginas de su poema. Ya tuvimos ocasión de señalar este aspecto en la ‘definición’ del acontecimiento del fragmento 23 (aunque un acontecimiento no puede definirse, pues carece de puntos fijos, de verdades inmutables), que decía que ‘un acontecimiento es un olor que espera / que alguien lo respire, / una herida que aguarda encarnarse’, etc. El aspecto material es algo en lo que insiste mucho la prosa de Maillard, apoyada en la frialdad de sus descripciones (cuya importancia ya vimos en el comentario estilístico). Cuando describe –imagina– los sentimientos del transeúnte atropellado, utiliza este efecto:

“No sé qué es lo que percibe:  
la humedad de su sangre,  
el olor de sus vísceras,  
el sonido esponjoso de sus huesos”

(Matar a Platón: 59).

La estrecha relación entre la estrategia estilística de descripción desapegada y la orientación antiplatónica que permea la reflexión del texto es sin duda otro de sus grandes aciertos, pues al insistir con estrategias textuales sobre el aspecto material y físico del acontecimiento se consigue eliminar el peso de los conceptos, invirtiéndose así la jerarquía platónica de la idea sobre el cuerpo. Si un acontecimiento es ante todo un choque, algo que nos golpea en la totalidad de nuestro ser –que comienza por el cuerpo– no podemos creer que “la piel es un límite” (Matar a Platón: 47) que nos separa del afuera como una armadura. El cuerpo es el instrumento por el cual entra a raudales la violencia del exterior, de lo-que-acontece afuera. Participar plenamente exige un acto de libertad interior que implica a todo el ser, pues abrirse a la infinitud de lo presente es ‘terrible’, como vimos anteriormente en la cita de *En la traza* (recordemos: ‘un

---

Heidegger, Lyotard o Derrida han reflexionado sobre el acontecimiento, y se podría sin duda establecer paralelismos entre estos autores y Maillard. Es importante señalar este hecho para poder situar a Maillard dentro de su tradición, como participante activa de una línea de pensamiento que busca eliminar la influencia excesiva del racionalismo y trascender las limitaciones que esa concepción de filosofía pueda tener.

individuo, sin concepto, es terrible porque es infinito. Un hombre muerto es terrible; es infinito’).

El ejemplo paradigmático del carácter corporal y terrible del acontecimiento lo encontramos en la descripción del conductor quien, apoyado sobre la puerta del camión, se encuentra sin protección alguna, su cuerpo abierto al acontecimiento a pesar suyo:

“El conductor  
se apeó del camión.  
Está agarrado a la ventanilla.  
La puerta le protege. Porque su cuerpo no:  
su cuerpo es el horror de otro cuerpo y del suyo,  
su cuerpo es exterior, es urbano y es otro,  
su cuerpo no protege a sus ojos que miran,  
su cuerpo emite un ruido que le parece ajeno”

(Matar a Platón: 31).

La relación entre el acontecimiento y el cuerpo se produce a través del gesto, ese motivo tan personal de Maillard que definimos como reacción espontánea ante lo que acontece, libre de condicionantes mentales heredados. En este caso concreto, el gesto representa la apertura, la participación en el acontecimiento que disuelve las fronteras del yo individual en una conciencia nueva, y por eso el conductor ‘agradece’, aunque al mismo tiempo algo en él se cierra:

“y entonces agradece,  
siente que le nace una voz del ahogo  
y el túnel se cierra y está a punto  
de volverse hacia ellos,  
sentirse solidario con todos los que viven  
y amparado y absuelto  
por el miedo que en todos los ojos se destila”

(Matar a Platón: 31 – 32).

Este sentimiento contradictorio de alivio y miedo ante la apertura, al manifestarse en el plano corporal, provoca la parálisis total del personaje. La presencia

del hombre agonizante (que no de la muerte, que es concepto), le invade totalmente, sin que surja en él ningún mecanismo social aprendido de auto-defensa. El conductor se siente desbordado, las murallas de su yo individual se deshace, pierde el control: “a punto de existir, a punto de sentirse existiendo, viviendo, el mí se siente invadido, ocupado por eso que late en todo y que, indefinido, le deja sin control” (En la traza: 31). Esta pérdida de control es el acontecimiento. Por eso es tan difícil abrirse a él, pues implica la disolución violenta de las fronteras habituales del yo. Las reacciones físicas de los personajes, como el desmayo de la mujer en el fragmento 15, han de entenderse como “un acto de supervivencia del sujeto, su horror como un intento desesperado del mí cuando, asomado al abismo de lo singular, de lo que es sin concepto, sin límites, se siente a punto de perder pie” (En la traza: 32).

Para Maillard, la reflexión acerca de qué es lo-que-acontece es inseparable de la reflexión acerca de cómo reaccionar ante lo que surge de fuera y nos interpela con tanta fuerza. De esto depende en gran medida la fuerza de *Matar a Platón*, pues el acontecimiento en sí no puede ser definido sino que ha de ser sentido, palpado, olido, sufrido. En una palabra, *padecido* (de la misma raíz griega que *cum-pathos*) a través del cuerpo, de la corporalidad en la que se manifiestan los sentimientos, las emociones, e incluso la capacidad intelectual de empatizar con el que sufre. A este sentimiento de compasión, de dolor compartido, lo denomina Maillard ‘el corazón oblicuo’, en una de las metáforas más bellas de toda su obra. Podemos ver la implicación del cuerpo en esta toma de conciencia radical, pues al ser golpeada por la violencia del acontecimiento, Maillard siente que

“Se hizo de noche al mediodía.  
No pude respirar.  
Tanto metal entre la carne,  
aquel sabor a cieno  
y sobre todo  
el corazón oblicuo, sí, eso es,  
el corazón oblicuo”

(Matar a Platón: 65).

Con la repetición del vocablo la autora deja marcado de forma textual el momento en el que se le ocurre la metáfora, subrayando además lo adecuado de la

misma. Es una variante sutil pero muy brillante de los procedimientos que englobé bajo el adjetivo ‘metapoético’, pues deja rastro de la autora en el texto, dando cuenta de la enunciación en el texto (un mecanismo que encontramos más bien en los diarios). La metáfora en sí tiene una evidente filiación espacial que alude a un tipo de movimiento que combina lo horizontal y lo vertical, y que está emparentada con la creatividad: “el hacer metafórico, al fin y al cabo, no es sino el ejercicio de la oblicuidad y la habilidad para situarse en la confluencia de las cuerdas sonoras. El resto es aquietamiento y escucha: inspiración y expiración” (En la traza: 36).

Al ponerlo como adjetivo del ‘corazón’, que simboliza lo más auténtico y verdadero de cada uno, la metáfora consigue referir de manera efectiva ese estado emocional de apertura distanciada que rompe los límites de nuestra realidad, “es decir, el mapa al que estamos acostumbrados” (En la traza: 8). Lo opuesto a esta apertura es la actitud criticada por Maillard en este poemario, que se resume en un fragmento muy brillante en el que la autora vuelve a insistir sobre la responsabilidad de cada individuo en su propia apertura interior:

“Uno puede negarse al acontecimiento  
y convertir su historia en un simple resumen  
de lo ocurrido, pasos que no devienen cruce  
y se apagan en vida, o se secan.  
Uno puede negarse a saberse en el otro,  
basta con acercarse a todo con un *walkman*  
conectado a la carne,  
enfundado el cerebro en aquella sustancia  
impermeable que nos inmuniza,  
basta con refugiarse en un desmayo a tiempo,  
en el deseo de amar, u ocultarse  
en la furia o el número de una cuenta bancaria”

(Matar a Platón: 57 – 58).

He citado este fragmento de manera extensa porque en él encontramos otra de las claves de la originalidad y validez de la propuesta de este poemario: Maillard no critica con la arrogancia de quien está juzgando desde una atalaya, sino con la humildad de alguien que se sabe partícipe de la ignorancia, del mundo de la ilusión, pero que es

consciente del problema y quiere señalar el camino. “Yo no soy inocente ¿Lo es usted?” (Matar a Platón: 67), dice para cerrar la obra, instando a cada uno de los lectores a la recuperación de la realidad en tanto acontecimiento inagotable y revelador.

Esto es tarea de cada uno: de los personajes, de la autora y del lector. Todos los que componen el escenario. Reconocer el encuentro en lo que tiene de único, de participación del otro, de lo que no es idéntico a nosotros mismos pero es más auténtico que nuestra construcción egótico-personal. Pues, como hemos dicho, ‘la herida nos precede, / no inventamos la herida, venimos / a ella y la reconocemos’.

## 10.2.- Escribir.

*Escribir* aparece publicado en el mismo volumen que *Matar a Platón*, pero fue escrito en circunstancias vitales muy diferentes a las del poemario que acabo de comentar. En el verano de 2000, fecha de redacción de este libro, Maillard estaba pasando por la fase más dura de su larga y complicada enfermedad, y por ello el lugar de donde procede este largo poema es completamente diferente del espacio ficcional de *Matar a Platón*. *Escribir* está redactado desde la inmovilidad física y el dolor constante, dando lugar a una escritura ‘del grito’, grito de dolor ante la desintegración de la propia existencia. Si la autora decidió publicar ambas obras en un mismo volumen fue sin duda para crear un contraste entre las dos situaciones, mostrando no sólo tanto la validez del distanciamiento irónico sino también sus límites cuando la supervivencia física del propio yo está en juego. Desde el plano estilístico, *Escribir* plantea un tipo de escritura radicalmente diferente del desapego estético que acabamos de explicar. Es la escritura del grito, de la rebeldía, que voy a comentar en primer lugar. Posteriormente, analizaré las consecuencias que tiene la aparición de este dolor tan intenso que no permite la desidentificación propuesta en los ensayos.

### § Lectura crítica. Estilo.

*Escribir* es un texto compuesto por un único poema de gran extensión (490 versos) estructurado en torno a un procedimiento temático-rítmico: el motivo guía. La

palabra ‘escribir’ se repite constantemente a lo largo de toda la obra, sirviendo de enlace a las diferentes temáticas que aborda el poemario. Desde el punto de vista macroestructural, este término constituye la base semántica del texto, mientras que visto desde el plano rítmico-sintáctico la reiteración semántica de la misma estructura gramatical tiene como efecto la aparición de un ritmo constante y uniforme a lo largo de todo el texto. Veamos cada aspecto por separado.

El efecto retórico del *leitmotiv* sobre la *dispositio* es la creación de un centro al que remiten los diferentes ejes secundarios del texto. La forma habitual es la construcción ‘escribir + preposición’, como en las partes que abordan la cuestión de la motivación de la escritura (‘escribir *para*’) o en aquellas en las que la autora se posiciona frente a la realidad (‘escribir *ante*’). En la lectura temática veremos ejemplos de todas las variantes, explorando de este modo la polisemia del texto, por lo que en este punto me limito a señalar su existencia.

Paralelamente, encontramos ejemplos en que ‘escribir’ va seguido de un verbo conjugado en forma personal. Es importante señalar este hecho ya que, a pesar de la enorme similitud eufónica, son dos operaciones radicalmente diferentes. ‘Escribir + frase’ muestra, replegado sobre la página, el momento de la escritura, en lugar de mostrar el propósito de la misma o la posición de la autora. Este procedimiento se usa en momentos en que Maillard quiere dar mayor intensidad a la palabra, como en:

“escribir  
todas las muertes son mi muerte  
mi grito es el de todos  
y no hay consentimiento”

(Escribir<sup>138</sup>: 76).

La presencialidad de estos versos aumenta gracias a esta estructura, reforzada por una interesante frase que dice un poco más adelante: “lo que escribo aquí / se traza en el aire / el dolor es la senda” (Escribir: 77). En otros casos Maillard combina el discurso directo con procedimientos ficcionales, lo cual apunta indudablemente a *Matar a Platón*, como veremos en breve:

---

<sup>138</sup> Como he apuntado, *Escribir* fue publicado en el mismo volumen que *Matar a Platón*. Cito siempre por la edición publicada en 2004, que contiene los dos libros: “*Matar a Platón*. Seguido de *Escribir*”, tal y como reza en la primera página (no así en la portada, donde sólo aparece “*Matar a Platón*”).

“escribir  
“se pone un abrigo de cuero”  
escribir  
“Un hombre joven se levanta del asiento.  
Se pone un abrigo de cuero.  
Lleva gafas oscuras.  
Su vuelve.  
Su espalda es ancha.  
Se dirige a la puerta.  
No sé qué hará mañana.  
No le conozco.”

(Escribir: 81).

El significado de esta descripción, así como de la que ocupa los versos 294 – 308, es oscuro. Puede entenderse –yo así lo hago– que se trata de una traslación de lo que la autora ve desde el lugar en el que se encuentra inmovilizada por las secuelas de la enfermedad: “escribir / porque es la forma más veloz / que tengo de moverme” (Escribir: 89), dando así cuenta de lo que observa desde la ventana del hospital. La similitud de estas descripciones con lo que hemos visto en *Matar a Platón* salta a la vista, pues la autora trata de incluirse en la escena, lo cual refuerza mi hipótesis de lectura.

Dado que Maillard no puede moverse, utiliza la escritura para hacer aparecer las cosas, nombrándolas. Este nuevo efecto de presencialidad, vuelca en el plano textual el momento mismo de la escritura, que como he dicho es el objetivo principal de los versos que recurren a la estructura ‘escribir + frase’. El poema continúa:

“escribir  
para confundir las palabras  
y que las cosas aparezcan

(Campos de limoneros cargados con sus frutos. Y cañizales separando sembrados. Y vinagreras cubriendo de oro los taludes...)” (Escribir: 82).



Las similitudes con los procedimientos expresivos de *Matar a Platón* no acaban ahí, pues se podría pensar que el lector está incluido al final de la obra. Es el significado que doy a los versos 465 y siguientes, en los que Maillard introduce una descripción que no se sabe a quién alude exactamente. En mi opinión, al situarla entre guiones busca situarla en un plano diferente del resto del texto, y el hecho de que aparezca ahí la primera persona induce a pensar que la autora quiere interpelar directamente a quien la lee:

“cada cual con su dolor a solas  
 el mismo dolor de todos.  
 -Alguien disimula. Sonríe,  
 devuelvo la sonrisa. Sé  
 que para él ya oscureció.  
 También él lo sabe.  
 Pero se esfuerza. Todos  
 nos esforzamos.  
 Gritar es esforzarse.  
 Gritar es rebelarse.-”

(Escribir: 88).

Así pues, el uso de ‘escribir’ como motivo guía tiene una función macroestructural evidente, de modo que se configura como el eje sobre el que gira la reflexión temática. Pero hay que señalar también que este formato de escritura tiene consecuencias en el nivel del ritmo, pues la repetición del mismo vocablo una y otra vez convierte a la anáfora en el procedimiento compositivo básico: eje de la *dispositio*. Si tenemos en cuenta el papel intensificador que ésta jugaba en *Matar a Platón*, podemos concluir que Maillard la utiliza para expresar la intensidad de su experiencia vital de intenso dolor. Ahora bien: al tratarse de un procedimiento constante y no ya un elemento contrastivo con el distanciamiento general del texto como en *Matar a Platón*, su significado cambia. Este cambio es consecuencia evidente de la enorme diferencia en el nivel de implicación emocional que separa ambos textos. En otras palabras, el ritmo de *Escribir* es anafórico porque es un texto al límite, escrito desde la intensidad del dolor y la inminencia de la degradación física. Maillard escribe ‘para rebelarse’ contra esa situación, como veremos. Y para que esa rebeldía muestre su intensidad sobre la

página, recurre a la repetición del mismo término, no como una letanía (eso será *La tierra prometida*) sino como un “sortilegio” (Escribir: 79).

Antes de pasar al análisis de los temas principales de este poemario, me parece importante decir unas palabras sobre la audaz manera en que Maillard plasma esa intensidad vital en el nivel de las palabras (*elocutio*). Encontramos en *Escribir* ejemplos de verdadero virtuosismo imaginativo, en los que la autora yuxtapone directamente dos palabras para crear una, dando lugar a una sola imagen de gran potencia. Se trata de un procedimiento nuevo, que nos permite entender la urgencia con la que está escrito el libro, sin detenerse a elaborar imágenes:

“escribir  
con palabras pequeñas  
palabras cotidianas  
palabras muy concretas  
palabrasojo  
palabras animales  
palabrasbocadegato  
ásperas por dentro y por fuera  
suaves como “tal vez”  
palabraslatigazo  
como “demasiado” y “tarde”

(Escribir: 74).

Fragmentos como éste son completamente distintos de lo visto en los diarios en relación al uso de la metáfora, lo cual demuestra que la investigación formal es algo constante en Maillard, siempre en paralelo a la investigación sobre su propia experiencia vital-poética.

Veamos ahora qué relación tienen estas innovaciones estructurales y estilísticas con el nivel del contenido (*inventio*).

§ *Lectura crítica: dolor y escritura.*

---

*Escribir* surge, lo hemos dicho, en un contexto de urgencia: “el grito fue, durante más de dos años, sin interrupción, la única respuesta al dolor que fui capaz de dar. Y no lo digo con vergüenza, pues más tarde comprendí que el grito había sido la expresión de mi propia rebeldía y que esa rebeldía era mi fuerza” (Contra el arte: 135). En el plano temático, *Escribir* es por lo tanto la articulación de un grito de dolor, pero también de rebeldía. Dolor existencial pero ante todo sufrimiento causado por el terrible cáncer que sufrió su autora.

No voy a centrarme en el componente biográfico, pues sería una visión totalmente reduccionista. Maillard tiene claro que el dolor físico es individual e incomunicable en esencia, como explica en la conferencia titulada ‘Sobre el dolor’ (ver *Contra el arte y otras imposturas*<sup>139</sup>), pero considera que al articularse en forma de poema-grito puede comunicar algo, o al menos servir de cauce a la rebeldía ante la degradación física. Así pues, *Escribir* no es una expresión de dolor personal pues éste es transformado y puesto en relación con el dolor de otros. Ese es su valor. *Escribir*, por tanto, con un objetivo: compartir el dolor, ‘apaciguarlo’. O, como vemos en la conclusión del libro “para que el agua envenenada / pueda beberse” (Escribir: 89).

El otro tema central del libro es la reflexión sobre el sentido de la escritura. Pero, se dirá, esto es una constante de toda la obra de Maillard: hemos visto el recorrido E en *Filosofía en los días* críticos, y lo acabamos de ver en relación a la descripción fría y desapegada de *Matar a Platón*. La diferencia, sin duda alguna, es el grado de importancia que aquí tiene, algo que ya viene señalado por el propio título del texto. En mi opinión, y este es el eje sobre el que articulo mi análisis, la reflexión de *Escribir* es una reflexión ‘en la carne’ acerca de la validez de la escritura, cuando el poema se revela como el único espacio donde poder gritar, donde rebelarse, pues a la autora se le niega el movimiento físico. Es por esta razón por la que la estructura rítmica del texto denota una urgencia y una inmediatez que no están presentes en otras obras, y que no volverá a aparecer con tal intensidad en la poesía de su autora. En este sentido, en *Escribir* Maillard se enfrenta con los límites de la actitud contemplativa, viendo la (casi<sup>140</sup>) imposibilidad de mantenerse ecuánime y distanciada respecto al dolor físico.

---

<sup>139</sup> A modo de ejemplo, tenemos esta cita: “El dolor es, en efecto, inalienable. Pertenece a esa zona oscura, aún hoy en día difícilmente cuantificable y, por tanto, reacia a la experimentación, que denominamos “subjetividad”, término que, como el “azar”, designa la magnitud de nuestra ignorancia, la medida de la irreductibilidad (provisional o absoluta) de ciertos fenómenos a ser controlados por no poderse extraer del contexto absolutamente individual al que pertenecen” (Contra el arte: 125).

<sup>140</sup> Digo ‘casi’ porque a pesar del primer intento ‘fallido’ de *Escribir*, Maillard recuperará la actitud contemplativa y la utilizará para enfrentarse a su dolor, tanto físico (la recuperación de la terapia contra el

A primera vista, podría parecer que no hay ninguna vinculación entre este libro y la vía contemplativa emprendida a comienzos de los años 90. De hecho, vimos en ‘Una cuestión de estética india’ (artículo que vimos en el primer capítulo) que Maillard afirmaba que este tipo de escritura en la que no existe distanciamiento estético con respecto a las emociones carece de interés<sup>141</sup>. Lo que sucede es algo parecido a lo que vimos al contrastar la propuesta de ‘poesía fenomenológica’ de *La razón estética* con la escritura de *Matar a Platón*: han pasado bastantes años entre la propuesta teórica y la ejecución práctica, y en este ínterin hay una evolución.

En el caso de *Escribir*, no obstante, no podemos se trata de una evolución estilística lenta y meditada, fruto de la reflexión diaria acerca de la experiencia cotidiana, sino la expresión de un choque violento que obliga a repensar la validez de las formulaciones teóricas sobre las que se asienta la propuesta vital de la autora. “¿Y no hacer literatura? / ... / ¡y qué más da!” (Escribir: 89), si lo urgente es expresar el grito. En *Escribir* no hay distancia estética. No puede haberla. Esa es la paradoja que explora Maillard. No como una teoría, una reflexión ensayística, sino desde la práctica vital: poética. Es por eso que recurre a procedimientos estilísticos que denotan la implicación del sujeto, como la anáfora y la intensificación que provoca.

Como consecuencia de estas diferencias en el plano estilístico y temático respecto a obras precedentes, *Escribir* plantea un problema de integración dentro de la evolución de la escritura maillardiana, ya que ni parte de los mismos presupuestos de escritura ni utiliza las mismas estrategias textuales que aquellas que corresponde a la escritura contemplativa, ni en su fase de desarrollo (los primeros diarios, *Matar a Platón*), ni en su fase de plenitud (*Husos, Hilos*), si bien el dolor que aquí aparece seguirá presente en los diarios posteriores (no así la urgencia). Al estar situado cronológicamente en el tránsito entre estos dos periodos parece una incongruencia, pero

---

cáncer) como emocional (la muerte de su hijo). En cierto modo, se trata de dos sendas que corren paralelas, y en este sentido *Escribir* tiene una gran validez en sí mismo. Sin embargo, al tratarse de un texto menos contemplativo, le dedico menos espacio que a otros textos.

<sup>141</sup> Cito en extenso para dar una idea de la visión maillardiana a comienzos de esta etapa, y la diferencia con su escritura de diez años más tarde: “Una obra será realmente “buena”, o sea, tendrá validez universal, si el artista permite que se instale en él la distancia estética. Una obra no debería ser nunca resultado inmediato de un choque emocional sino que debe mediar, entre el impacto y su expresión, el tiempo necesario para la asimilación del impacto y la sublimación de las circunstancias. Así, la emoción que embarga a Valkimi cuando oye el grito del pájaro no responde a nada personal, por eso puede traducirla en slokas. De no ser así, la expresión se hubiera resuelto *en un grito*, el mismo grito del ave, dañada, ella sí, personalmente. Para aquel ave, como para ningún ser humano que hubiese estado en su lugar, no existía la distancia estética, pues no puede haberla cuando la emoción responde, inmediatamente, a circunstancias personales” (Maillard: “una cuestión de estética india”, Arbolays, 1990: 11 – 12, la cursiva es mía).

en realidad no lo es: está un peldaño antes del salto contemplativo, en la identificación con el dolor, para mostrar que de ahí también puede surgir la poesía y la fuerza expresiva, en forma de rebeldía y de dolor compartido. *Escribir* es la muestra más clara de la capacidad maillardiana de ir más allá de la teoría y encontrar estrategias expresivas a situaciones vitales no previstas. Hemos de entenderlo pues como un libro contrastivo, surgido directamente del cáncer que la desborda literalmente, y que le fuerza a inventar un tipo de escritura distinta con la que sea capaz de afrontar el dolor físico y la degradación de su cuerpo.

En los primeros versos, *Escribir* aborda directamente el tema del dolor (físico) en relación a la escritura, afirmando que su propósito es alcanzar una cierta ‘cura’ (escribir + para, como ya dije). Tal y como anticipé, el dolor físico, totalmente individual y subjetivo, da paso al dolor existencial, que es compartido:

“escribir

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

(Escribir: 71).

El grito que se convierte de ese modo en poema, abriendo la experiencia de postración a una dimensión universal, pero sin dejar de ser un modo de lucha, el único que le queda (‘sin elección’, afirma la autora):

“escribir

como condescendencia y como rebeldía  
sin elección  
sin pausa  
porque se va la luz, las fuerzas  
se le acaban  
y el ser se va de vuelo  
en las garras de un ave  
carroñera”

(Escribir: 71 – 72).

Este fragmento sintetiza perfectamente el porqué de la escritura de Maillard en este libro. Destaca el radical antimisticismo que late en la referencia intertextual al *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz<sup>142</sup>, cuya divina paloma es transformada en un ave carroñera. Esta inversión de la metáfora original muestra el cambio ontológico que hemos señalado como característico de la postura maillardiana: el rechazo del Ser platónico, que es convertido por vía connotativa en carroña, en un ejemplo claro de que las estrategias antipoéticas de Maillard van en perfecta consonancia con su propósito de desacreditar la tendencia fundante del pensamiento platónico, que como sabemos propugnaba la unión de lo bello y lo bueno (el *καλὸς κἀγαθός* griego). El significado último de esta referencia hemos de buscarlo en el prólogo a *Filosofía en los días críticos*, donde el campo semántico del ave carroñera se concretaba en la metáfora del buitre que vuela por encima de los cercos de la individualidad y del lenguaje, y que aparecía directamente relacionada con el motivo del grito y el vuelo: “El grito es la flecha disparada que se eleva, vertical, y alcanza al buitre en pleno vuelo” (*Filosofía en los días críticos*: 9). En *Escribir*, la escritura no pretende el vuelo, sino que es un intento de transformar el dolor en algo soportable y compartido:

“escribir

para arrancarlo

para convertirlo

para transformarlo

para desmenuzarlo

para eliminarlo”

(Escribir: 72).

---

<sup>142</sup> Me refiero a las estrofas 11 y 12 del *Cántico*, conocidísimas:

“¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados,  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados!

¡Apártalos, amado,  
que voy de vuelo!

Vuélvete, paloma,  
que el ciervo vulnerado  
por el otero asoma,  
al aire de tu vuelo, y fresco toma”.

El poema como grito es la escritura más adecuada para llevar a cabo esta conversión alquímica porque como señala Maillard en sus ensayos “el grito es el lenguaje más universal” (En la traza: 36). “El dolor es nuestra condición. En él todos podemos reconocernos. Y, sin embargo, es lo más absolutamente individual. Nadie se duele por otro. Esa es la paradoja. (En la traza: 36). La paradoja de *Escribir*.

La transformación que se lleva a cabo en la escritura compartiendo el dolor abarca también a los otros, a los muertos que no pueden escribir ni expresarse y necesitan reconocimiento: “por todos los que están / por todos / los que fueron / los desaparecidos / escribir para cuidar / sus des / apariciones / para alimentarlas / para que no se enturbien / no tan pronto / no tan siempre / pronto” (Escribir: 78). En versos como estos entra en juego un tema directamente asociado a la posibilidad de compartir el dolor, que ya vimos en las páginas de *Bangalore*: la compasión. Este sentimiento engloba toda la reflexión de *Escribir*, como lo prueba la siguiente cita del poeta gaditano Emilio Rosales, que precede al poemario: “He venido a pedir / compasión / por el dolor del hombre.” (Escribir: 71).

Poner en relación el dolor, principio individual y compartido al mismo tiempo, con la compasión sirve a Maillard para señalar el camino por el que quiere superar las limitaciones de la individualidad en este poemario: compartiendo, haciendo suyo el dolor y la muerte de otros, pero no desde una posición cómoda y desahogada sino desde el borde mismo de la muerte. De ese modo, incluyéndose a sí misma, puede unirse con el otro y dotar de algún sentido al dolor que siente: “escribir // para perdonar / para ser perdonado” (Escribir: 83). Vinculado semánticamente al tema del perdón está el motivo de la culpa, que no ha de ser entendida en el sentido cristiano sino como manifestación de ese dolor provocado por la escisión desde lo primigenio que en *Filosofía en los días críticos* estaba asociado al dominio fuente de la ‘profundidad’ y del ‘abismo’. El sufrimiento de Maillard no es tan sólo físico, por tanto. Le duele algo más que su cuerpo: su afán de seguir existiendo, de querer prolongarse y continuar, continuar queriendo. De este modo, el horizonte de la reflexión de *Escribir* se amplía, yendo más allá de la cuestión del dolor:

“Todas las culpas son  
el mismo sufrimiento  
el de existir queriendo  
queriendo serlo todo

queriéndolo todo”

(Escribir: 84).

Ya tuvimos oportunidad de explicar el papel que el deseo juega en la prolongación del ciclo del sufrimiento, implicando al yo en la existencia, cuando caracterizamos el funcionamiento de la implicación egoica en *Filosofía en los días críticos*. En *Escribir*, sin embargo, la ‘culpa’ aporta otro matiz ya que, como el dolor físico, es algo compartido que permite la unión con el otro. El perdón, en consecuencia, se proyecta tanto hacia el mí como hacia el otro, lavándolos con un ‘remolino de amor’ que se expande:

“escribir

para sellar la paz

para conciliar

en mí

para perdonar en mí

escribir

la culpa misma que golpea y se licúa

en el pecho

y surte y es agua que mana

con fuera y que nos une

agua que forma

remolino de amor irradiando”

(Escribir: 84).

Pero Maillard no escribe sólo buscando la apertura, sino para comprender mejor el mecanismo cognoscitivo. Piensa que la mente, al pensar el dolor, lo prolonga en infinitas estancias, y que por eso es necesario depurar el lenguaje, “para dejar de mentir / con palabras abstractas” (Escribir: 75). El dolor es el aspecto físico, mientras que el miedo es su encarnación psicológica, dolor proyectado por la mente. Por eso



Maillard afirma escribir “para saldar las cuentas con el miedo” (Escribir: 73) y “para tomarle las medidas al miedo” (Escribir: 74).

Es la misma idea que en *Matar a Platón*, pero con una ejecución diferente en el nivel textual: ahora se busca un ritmo anafórico y envolvente, y las ‘variaciones’ se convierten en reiteraciones sobre la misma raíz sémica. Lo interesante de esta parte de *Escribir* es que Maillard utiliza el miedo en su provecho, para tomar conciencia de esas imposturas de la mente que, como vimos en *Matar a Platón*, buscan sobrevivir en las palabras-concepto. Lo vemos en la descripción que hace del ‘héroe’, noción con la que no se identifica, reivindicando para sí un propósito mucho más humilde y honesto que se cumple en la escritura:

“escribir

porque el héroe se hace con el miedo  
sobre todo su miedo  
a partir de su miedo  
se hace héroe el héroe  
ahuecando el miedo  
y llenándolo de acción  
para entumecerlo  
haciendo tiempo en lo hermoso  
haciendo tiempo en lo vivo

yo no soy ningún héroe  
yo sólo escribo  
para colmar la distancia  
entre mi miedo y yo”

(Escribir: 81; volveremos a encontrar referencias como ésta, críticas con la mentalidad ‘heroica’, en la conclusión de *Cual*).

‘Colmar la distancia / entre mi miedo y yo’, aparte de ser un gran acierto expresivo, es importante porque resume en dos versos el propósito fundamental de la escritura de este poema. Y es que más allá de la búsqueda de la unidad con el otro, más

urgente que la apertura, está la supervivencia, ‘sentirse viva’ o, como dice en una interesante metáfora, “morder de nuevo el anzuelo de la vida” (Escribir: 74).

Esto nos trae de vuelta al porqué de la escritura, el segundo eje temático que he planteado en esta lectura.

“[escribir] para sentirse viva  
AÚN  
para aplazar la angustia  
como simulación  
para guiar la mente y que no se desboque  
para controlar lo controlable”

(Escribir: 73)

Las mayúsculas en este fragmento son la expresión de la fuerza del grito, de la insistencia por perdurar. Maillard no capitula, se empeña en la supervivencia y por eso escribe, para rebelarse ante el dolor y no conformarse, aun a sabiendas de que dicha rebelión no ha de desembocar en progreso físico alguno: “para rebelarse / sin provecho” (Escribir: 73). A pesar de TODO, ella escribe, pues como dice en una entrevista, “lo que no puedo hacer es asumirlo [el dolor, propio y ajeno] y decir: esto es lo que hay. Si mi vida tiene ahora algún sentido, lo tiene porque me he dicho que tenía que vivir para dar testimonio de mi rebeldía” (Maillard, “Yo creo que corazón ya no tengo”, *El País*, 16/06/2007). En definitiva, entregarse en la escritura como alternativa a la inmovilidad, como expresión de lo imposible, “como quien muerde un rayo / con los brazos en cruz” (Escribir: 87; una de mis metáforas favoritas de toda la obra de Maillard).

Todas estas líneas temáticas, la apertura al otro y la irreductibilidad del dolor individual, la posibilidad del perdón y el valor de la culpa, así como otros temas secundarios que no hemos explorado por falta de espacio, se resumen en la metáfora que cierra el texto. En este momento, de forma muy significativa, Maillard sustituye el leitmotiv en infinitivo por la forma en presente de indicativo, reforzando así la presencialidad de la escritura: “Escribo // para que el agua envenenada / pueda beberse” (Escribir: 89).

Pasemos ahora a considerar aquellos aspectos directamente relacionados con la cuestión del distanciamiento, eje del procedimiento contemplativo. En *Escribir*, Maillard se encuentra con sus propios límites, ante una situación que le supera. Sin embargo, no abandona lo que ya a estas alturas se ha convertido en un método de vida. Más bien, trata de adaptarlo a las nuevas y dolorosas circunstancias.

§ *Escribir y la actitud contemplativa.*

*Escribir* es un libro particular dentro de la evolución de la obra de Maillard, en gran medida porque su estilo es diferente de los diarios. La gran insistencia rítmico-semántica constante sobre el mismo término, así como el alto grado de implicación personal parecen ir en contra de la tendencia contemplativa desarrollada en los diarios, que busca crear un distanciamiento respecto a las circunstancias individuales. Sin embargo, esto no es más que una apariencia, y en ningún momento puede decirse que *Escribir* esté desvinculado de la indagación contemplativa. Concretamente, hemos visto la insistencia en liberarse del influjo de las palabras que esconden conceptos heredados ('escribir // para no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas'), lo cual enlaza con la preocupación que vimos en *Matar a Platón* por liberar al lenguaje de estructuras incrustadas.

En *Escribir*, la diferencia estriba en que Maillard utiliza un lenguaje más contundente, a través de campos semánticos que en lugar de apuntar a una toma de conciencia progresiva de estos hábitos mentales, abogan por ir un paso más allá, rompiendo los moldes de lo conocido y abriendo la mente (y el lenguaje) a una dimensión nueva:

“escribir

para desestructurar

para vencer

las estructuras

para contra

decir

lo dicho

para demoler”

(Escribir: 78).

Como veremos, en los diarios de madurez este proceso de cuestionamiento epistemológico toma la forma de un despojamiento expresivo, pero sin perder del todo la violencia que destilan estas metáforas. Como señala Marcela Romano a propósito de la escritura de Maillard, “sus poemas ondulan –ésta es la palabra– con la naturalidad de un habla que transparenta una voz –casi siempre, la primera persona–, una condición y una búsqueda existenciales, y, de manera poderosa, la reflexión sobre el propio acto de decir. Sin embargo, no es ésta precisamente una poesía asertiva, definitiva, de explicaciones rotundas y lógicas tranquilizadoras” (Romano, 2007: 15).

Así pues, hay una continuidad que afecta a la intención de la escritura y que puede rastrearse en afirmaciones como ésta, si bien es cierto que en cada libro se materializa en estrategias expresivas diferentes. Como en *Matar a Platón* y en los diarios, señalar las imposturas del lenguaje es un objetivo importante, pues sirve para señalar las extralimitaciones del órgano mental que sustentan al yo. La especificidad de *Escribir* es que en este poemario Maillard busca abrir un camino hacia los demás, despertando conciencias en alguna medida. En esta línea hemos de interpretar las siguientes líneas:

“escribir  
para desescribir  
para desdecir  
para reorganizar las conciencias y  
que cada una cumpla  
su ceguera”

(Escribir: 79 -80).

Particularmente interesante para la comprensión de la influencia oriental en la manera de ser contemplativa es la mención a la ‘ceguera’ de estas líneas, pues alude al hecho de que los individuos son presas de su propio mecanismo mental y del lenguaje pero lo ignoran. Pasan por la vida siguiendo *ciegamente* sus impulsos, saltando de un huso a otro, persiguiendo un deseo tras otro. Sin embargo, es importante precisar que para Maillard la toma de conciencia de esta realidad no abre una dimensión

supraconsciente de la persona. No existe una realidad o un estado trascendente: la salvación tiene lugar en el presente, en el gesto cotidiano. Lo que cambia con la comprensión iluminada es la capacidad de jugar al juego sabiendo que es un juego en lugar de implicándose emocionalmente en él. A ello alude la paradójica construcción de ‘cumplir la ceguera’. *Escribir*, entonces, sirve para esto:

“para confundir  
para emborronar  
y, luego, volver a escribir  
en el orden que conviene  
el mundo que hemos aprendido”

(Escribir: 80).

Esto es precisamente lo que hará Maillard con sus siguientes textos: emborronar y tachar las palabras que sustentan al yo individual, que son responsables de la prolongación del sufrimiento y la tristeza. Lo incontrolable, aquello a lo que en *Husos* se alude con las metáforas del ‘pánico’ y del ‘vértigo’, es la náusea física-mental que surge del impacto directo de lo doloroso. Lo que hace la mente con ese estímulo –la desesperación que asocia a la proximidad de la muerte, por ejemplo– sí es controlable. Para ello, es necesaria la observación, la comprensión de las funciones del órgano mental. A ello alude brevemente Maillard al comienzo del texto cuando habla de escribir “para guiar la mente y que no se desboque / para controlar lo incontrolable” (Escribir: 73).

En conclusión, si analizamos los componentes de *Escribir* que perduran en la obra de Maillard, sin duda los temas (la *inventio*) los que tienen una continuidad más evidente e inmediata. Concretamente del dolor, el sufrimiento físico y la proximidad de la muerte son esenciales en *Husos*, diario en el que se describe de forma contemplativa y distanciada el largo proceso de recuperación de la enfermedad y la muerte de su hijo (se podría decir que en *Escribir*, al estar directamente influenciada por la traumática experiencia de la enfermedad, la escritura es más inmediata, más en la carne, mientras que en *Husos* es carácter irremediable del suicidio permite, paradójicamente, un cierto distanciamiento).

Los mecanismos de estilo (*elocutio*), así como el recurso al motivo guía como principio organizativo (*dispositio*), difieren completamente de la escritura de los diarios

y de lo que vimos en *Matar a Platón*. Sin embargo, estas diferencias no obedecen a un abandono de la actitud contemplativa, sino a un replanteamiento de las estrategias vitales que trata de responder al intenso golpe provocado por la enfermedad y el riesgo inminente de desaparición física. El estilo de *Escribir* ha de entenderse, en este sentido, como un caso de escritura no premeditada, sin plan previo, impulsada por el espíritu de rebeldía de su autora, escrito al límite de sus fuerzas. Algunos de los hallazgos de este texto ‘inspirado’ (utilizo palabras de la propia autora) servirán a Maillard para avanzar en el camino contemplativo, en su intento por sobrevivir a la desgracia.

## 11.- *Benarés*.

### § Cronología y situación.

Como quedó apuntado en el primer capítulo, *Benarés* fue redactado entre 1999 y 2000, en la que sería la última estadía de Maillard en esta ciudad antes de su enfermedad. Se trata de un momento clave de su vida, hasta el punto de que podemos decir que los hallazgos vitales de este momento serán los que la guíen a través del duro trago de los años siguientes. Cronológicamente, la redacción de *Escribir* es posterior a este diario, pero he preferido analizar *Benarés* después porque considero que su relevancia y su proyección en la producción posterior es mucho mayor. De hecho, marca el inicio de la configuración de la escritura de madurez, como trataré de mostrar a lo largo de mi lectura crítica. Me refiero, concretamente, a la actitud de observación y a su manifestación textual en la figura del observador.

Es interesante que nos preguntemos, para iniciar esta lectura crítica, qué representa la ciudad de Benarés en la vida de nuestra autora, para entender porqué fue precisamente allí donde tuvo lugar el giro contemplativo que habría de reflejarse en los diarios de madurez. Según la propia autora, su relación con esta ciudad es muy profunda e intensa, sintiéndose a la vez atraída y repelida por ella:

“Benarés es muchas y poderosa. Inútil decir que me sigue atrayendo. Me sigue atrayendo y generando en mí ese amor-odio que le hace a uno volver una y otra vez a pesar de todo. (...) Benarés es un lugar de poder. Se la odia o se la ama, o ambas cosas a un tiempo, ambas intensamente”. (Diarios Indios: 52).

Cuando se instala en ella en el invierno de 1999 lo hace en un lugar que ya conoce, por lo que descubrimiento de la primera estancia deja paso a una actitud diferente, en la que el choque cultural ha sido absorbido al menos parcialmente, sin que la ciudad pierda por ello su enorme encanto (‘inútil decir que me sigue atrayendo’, dice la autora). Esto provoca que la mirada que encontramos en este diario no sea una mirada de extrañamiento y asombro ante las diferencias externas sino una reflexión profunda en la que prima la auto-indagación y la comprensión de la propia identidad. Al mismo tiempo, en estos años empiezan a notarse en la geografía de la ciudad los primeros cambios motivados por el proceso de liberalización económica iniciado en 1991. Maillard es sensible a estos cambios y da cuenta de ellos en su libro, denunciando la situación de colonización cultural que presencia en su querida ciudad. Siendo breves, podemos decir que la ciudad que visita Maillard en 1999 es y no es la misma que conoció diez años atrás en su primer viaje a la India. Lo importante, no obstante, es que continúa siendo un lugar único para el extrañamiento del yo, en donde uno puede desprenderse rápidamente de sus hábitos mentales, empujado por la abigarrada e intensa diferencia de todo lo que ocurre en lo exterior. Es en este ‘lugar de poder’ donde tiene lugar la transición definitiva de la obra-vida de Chantal Maillard.

En plano macroestructural, el libro está dividido en dos secciones claramente diferenciadas: ‘48 Ghats’ y ‘Diario de Benarés’. La segunda no plantea problemas desde el punto de vista genérico pues continúa en la línea de *Jaisalmer* y *Bangalore*, pero la primera sí, ya que su estructura no corresponde exactamente con la definición de escritura diarística que utilizamos en esta investigación. Veamos por qué.

‘48 Ghats’ está compuesto por una serie de poemas en prosa<sup>143</sup> de variable longitud dispuestos como una sucesión de cuadros o imágenes –un ‘via crucis’, dice Maillard– en torno a un motivo común: un paseo por las escalinatas que bordean la orilla del Ganges en la ciudad de Benarés. Estas escaleras reciben en hindi el nombre de ‘ghats’, y Maillard decide recorrerlas de un extremo a otro de la ciudad anotando en su cuaderno las impresiones. No llega a completar su propósito, pues Benarés tiene más de ‘48 Ghats’ y ella se ve forzada a abandonar, debido al cansancio físico y a las dificultades que encuentra en el entorno para cumplir su tarea.

---

<sup>143</sup> Desde el plano de la elaboración formal, no considero que deba hablarse en este caso de prosa poética, como en los anteriores diarios, sino de poemas en prosa, ya que cada uno de ellos constituye un texto cerrado, con unidad y efecto conclusivo.

Dada la complejidad y premeditación de la idea general, es difícil decir que se trate de un diario, pues una de sus condicionantes genéricos es que se escribe sin premisas previas, sin plan organizativo que imponga un sentido o una dirección premeditada al rizoma. Al mismo tiempo, ‘48 Ghats’ es una escritura regida por la espontaneidad, pues Maillard va anotando lo que le viene a la mente según recorre los ‘ghats’, dejándose llevar por los impulsos externos sin más voluntad que la de dar cuenta del movimiento de su atención por la superficie de las escalinatas. Este hecho, unido a que la autora confiesa no haber seguido su propósito hasta el final sino haberlo abandonado, apunta a la inconclusividad que vimos como rasgo constitutivo del diario. Por lo tanto, hemos de considerar ‘48 Ghats’ como un caso particular dentro de los diarios de Maillard, ya que comparte parcialmente la premisa de dar cuenta de la cotidianeidad del pensamiento, pero imponiendo una premisa muy concreta que acota de manera muy específica las posibilidades de escritura: el recorrido por los ghats. Al mismo tiempo, dado el carácter esencialmente conclusivo de las escenas –un ghat, un texto–, considero que se los debe considerar como poemas en prosa y no como fragmentos de diario, pues existe una unidad de sentido en cada uno de ellos así como una voluntad autorial que los unifica en un proyecto común.

Por otro lado, conviene señalar que, desde el punto de vista del desarrollo cronológico, ‘48 Ghats’ es radicalmente distinto de las obras de juventud con las que comparte la ambientación en las escalinatas del Ganges. No es, como podríamos esperar después de obras como *La otra orilla*, una serie de imágenes costumbristas de las diversas actividades que tienen lugar al borde del río, sino una exploración del estado mental que la autora había alcanzado en aquel momento de su existencia, para la cual utiliza como soporte los minúsculos acontecimientos que surgen de manera bulliciosa un día cualquiera en la ciudad de Benarés. Maillard habla en el prólogo de un ‘modo de estar’, que podríamos calificar como *actitud* sin extrapolar demasiado ya que una actitud es una modalidad: no afecta al qué de las cosas sino al cómo. Actitud que, ahora sí, podemos calificar verdaderamente contemplativa, como por otro lado hace la autora al señalar las dificultades que tuvo para llevar a cabo su objetivo:

“no pude cumplir la totalidad del recorrido, en parte por la falta de fuerzas que presagiaba una larga enfermedad, en parte por la conciencia del absurdo de seguir con el ejercicio de masoquismo que aquello suponía dada mi terca voluntad de permanecer, esta vez, con mi atuendo occidental y en actitud de paseante muda y solitaria. (...) *La contemplación solitaria*, tan preciada (aunque no siempre respetada, de otro modo y por



otras razones) en nuestra cultura, no es comprendida allí salvo formando parte de las prácticas de los ascetas y buscadores de alimento espiritual” (Diarios indios: 51; el énfasis es mío).

Nos encontramos, por tanto, ante una variante de la ‘cotidianeidad del pensamiento’ diarística, pero ahora enfocada desde una perspectiva más sistemática a través de un motivo externo que rige la escritura: el paseo por los *ghats* de Benarés. Si profundizamos en esta línea un poco más, veremos que se trata de un tipo de contemplación que podríamos calificar de ‘externa’ en tanto en cuanto no está centrada en el observador y en los procesos mentales sino en los objetos contemplados del mundo exterior<sup>144</sup>. El ánimo de la autora, sus condicionantes internos, pasa a un segundo plano en favor de las descripciones del entorno, y es a través de ellas que se infiere el estado de observación desde el que están escritas.

Me gustaría concluir precisando que la presencia del observador sea menos evidente en el texto no lo hace menos contemplativo. Lo que sucede es que esta figura está aquí de forma implícita, mientras que en ‘Diario de Benarés’ es el centro de todas las reflexiones, por lo que su presencia es más fácil de identificar. En última instancia, las dos partes de *Diarios indios* hablan de lo mismo: de aquello que sucede cuando la mente se aquieta lo suficiente como para contemplar el detenerse de su propio movimiento. Una utiliza el camino habitual de la reflexión introspectiva mientras que la otra se sirve de la descripción de los acontecimientos externos para este propósito. Esta intención queda resumida perfectamente en las líneas finales del prólogo:

“Estos cuarenta y ocho *ghats* son, pues, cuarenta y ocho estaciones o estancias o imágenes cuyo periplo se inicia en Assi (...) cuarenta y ocho estancias que, como imágenes personales y fugaces, no han llegado a ser morada del corazón, según la imagen utilizada por los sufíes, pero sí estados, fugaces y a la vez permanentes,

---

<sup>144</sup> La oposición entre contemplación externa e interna es bastante intuitiva, y nos sirve para clasificar dos tipos de objetos mentales, según estén a un lado u a otro de la frontera sensorial:

“Los objetos internos están conformados de memoria y son objetos ideales que se pueden adoptar la condición de pensamientos, sentimientos, emociones o pasiones, etc. Los objetos externos conforman el universo material que experimentamos. Tanto los objetos internos como los externos son interpretados por la mente. Sin embargo, se diferencian en que mientras los objetos externos requieren de la intermediación sensorial para ser detectados, los internos no” (Sesha, 2005: 123).

A través de esta distinción podemos entender la diferencia entre las dos partes de *Benarés*, así como la continuidad contemplativa de la indagación que en este libro se realiza. En ‘48 Ghats’ nos encontramos ante un caso de contemplación centrada en los objetos externos, mientras que en ‘Diario de Benarés’ la mirada se invierte y permanece centrada en los objetos internos.

pequeñas estancias del corazón” (Diarios indios: 52). Tomémoslo como punto de inicio para la lectura.

§ ‘48 Ghats’. Lectura crítica.

Como consecuencia de la orientación de la mirada hacia lo externo, en ‘48 Ghats’ la descripción es el procedimiento dominante. No sería correcto decir que no hay reflexión, pues ambas se entrelazan en el texto, pero Maillard tiende a apoyarse más sobre el polo de lo descriptivo. Tal es el caso de los poemas 3 y 4, en los que se detallan los pequeños actos cotidianos que tienen al río como punto de encuentro. Es toda una amalgama de actividades la que tiene lugar ante la mirada de la autora, que busca ser neutra y contemplativa: desde los juegos de los niños a la higiene cotidiana o las trazas de la civilización pasando en barca. La diferencia con los poemas de la primera etapa (la sección ‘El río’ de *Poemas a mi muerte*, por ejemplo), no puede ser más clara. En ambas se describen los actos cotidianos que tienen lugar en las orillas del Ganges, pero la distancia estilística y el propósito difieren enormemente:

“BHADAINI GHAT

El arte de volar comentas. Pequeñas manos que tensan el hilo con movimientos precisos. Un cuadrado de papel verde y blanco se eleva. La canilla sujeta entre las piernas, la mano guiando a golpes secos. Niños, nunca niñas.

Una joven se frota los dientes con una ramita de *neem*. Silueta amarilla sobre el gris neblinoso del cielo que se confunde con las aguas. Por un momento detiene el movimiento, el palo queda inmóvil entre los labios como una larga boquilla. Pasa una barca que lleva dos generadores de electricidad. Máquinas negras que desde aquí parecen antiguas máquinas de fotos situadas para filmar la vida en las orillas. Máquinas- ojos, también, máquinas-luz que en sus cajas negras me devuelven la mirada y luego desaparecen hacia la ribera de Assi. Otra barca vacía la sigue. Mis ojos se instalan en ella y el remero se los lleva. Permanezco un instante sobre el barro. Siento frío” (Diarios indios: 55).

La presencia del sujeto justo al final, sin participar de la escena más que como espectadora, da una idea clara de cómo Maillard se sirve de la descripción para aludir al

estado interior contemplativo de manera indirecta. He querido citar este texto al completo para poder mostrar su naturaleza de poema, de conjunto cerrado y orgánico. Si a nivel macrotextual hemos dicho que ‘48 Ghats’ es un texto cerrado puesto que no se puede ampliar indefinidamente (tan sólo el recorrido a través de los ghats), a nivel microtextual los textos tienen el mismo carácter conclusivo, como se ve en el anticlímax con que concluye la descripción precedente. Conforme vaya avanzando el paseo y el poemario, las descripciones se irán haciendo más sintéticas y los poemas más breves, con predominio de la frase simple, directa, que presenta las cosas sin intromisión del sujeto:

“NISHADRAJA GHAT

El llanto de los niños. El juego de los niños.

Cada escalera lleva un nombre. Cada peldaño es una escuela.

Hay guirnaldas anaranjadas en el barro de la orilla” (Diarios indios: 57).

La descripción neutra es una estrategia marcadamente contemplativa que al mostrar de forma tan desnuda lo que se encuentra sobre las escalinatas condensa una estética y una manera de ver el mundo: la actitud de espectador, la conciencia testigo que permanece atenta al momento presente sin dejarse atrapar por las proyecciones que lanza el mecanismo de la mente. Es una visión que debe mucho al zen y al budismo mahāyāna, en los que se rechaza de forma tajante cualquier forma de trascendencia:

“VATSYARAJA GHAT

Jabón sobre los escalones. Espuma blanca sobre los cuerpos oscuros. El viaje termina en lo concreto. Nada es trascendente” (Diarios indios: 56).

El tono de las descripciones es, como vemos, profundamente lírico, lo cual es prueba de que la contemplación externa apunta al polo de la poesía para captar, a través de la imaginación creativa, el significado de las imbricaciones de lo real. En contraposición, la contemplación interna tiende a volcarse en un tono más ensayístico y reflexivo en el que, como veremos en ‘Diario de Benarés’, el rizoma metafórico se pliega y se despliega sobre sí mismo, insistiendo en las mismas metáforas una y otra vez: el mí, el núcleo, la diosa Kālī... Reaparece así la imbricación entre filosofía y

poesía que vimos en el primer capítulo, pero no como tema de reflexión sino completamente embebida en la estructura del texto.

La mayoría de los poemas de '48 Ghats' toman la descripción de lo presente como punto de inicio para la reflexión. Reflexión que en muchos casos se limita al hecho concreto, pero que en otros sirve para abordar temas más universales, siempre con la voz autorial presente: "el cansancio de los hombre. Mi cansancio. La vejez de los hombres. Mi vejez" (Diarios indios: 59). En estos casos, la tendencia filosófica de la mente de Maillard es la que se manifiesta, pero a través de una ejecución formal estrictamente poética, lo cual redundo en fragmentos de gran intensidad.

En el plano metafórico, y como era de esperar, aparecen temas propiamente indios, como el motivo de la diosa Kālī que ya vimos en *Filosofía en los días críticos* y que aquí reaparece en el poema 5:

#### "JANKI GHAT

Dos cotorras verdes conviven con las palomas bajo los soportales del palacio. En fila, ellas también, pájaros como mendigos. Sus picos rojos como la lengua de Kali o Chinnamasta, la decapitada, la bebedora de sangre..." (Diarios indios: 56).

Sin embargo, Benarés no es la ciudad de Kālī sino de Śiva, dios a la que está consagrada y cuyos templos se encuentran en casi cualquier esquina de sus innumerables calles. Maillard utiliza la simbología asociada a este dios para introducir su propia reflexión, apropiándose de los temas hindúes y trasladándolos a su problemática vital. De este modo, la tradición queda actualizada y la visión moderna se enriquece con la materia simbólica de una tradición antigua. Concretamente, en el poema 19 Maillard troca el vehículo tradicional de Śiva (un toro) por el perro, animal impuro en la tradición hindú. De este modo, expresa su propio punto de vista, que ve en lo más impuro y desagradable una manifestación de la infinitud y la dimensión sagrada del presente: "Shiva montado sobre un perro. ¿Sobre un perro? Sí; el toro Nandi, hoy, debiera convertirse en perro. La criatura más impura, según enseña la tradición, transportando un universo devuelto, entonces, a su origen" (Diarios indios: 60).

Sin embargo, no todo es sencillo en el contacto cultural de Maillard con la India, quien es muy consciente de las dificultades inherentes al traspaso de universos simbólicos. También es consciente de las consecuencias nefastas que está teniendo el

influjo de la mentalidad utilitaria occidental en Oriente, tal y como apunté al hablar de los cambios en la ciudad a raíz de la ‘apertura’ de la economía en los 90. Conforme se acerca al centro de la ciudad, que es más turístico (a partir de la segunda mitad del poemario), esta invasión cultural se va haciendo más y más presente en las paredes de los ghats y Maillard, que da cuenta de lo que está sucediendo en ellos y de los movimientos de reacción de su mente, orienta las reflexiones en torno a este eje temático. Así, cuando en el poema 29 se encuentra con que, en lugar del nombre del ghat, sobre los muros hay anuncios de restaurantes y refrescos, Maillard se pregunta: “¿qué hemos hecho?” (Diarios indios: 64). En el fragmento siguiente afirma que, en su opinión, lo que está haciendo Occidente no es otra cosa que envenenar las aguas de Oriente: “Embarcaciones que llevan la propaganda de un lugar, un nombre, un reclamo. El agua huele a cieno. Bajo todo lo que piso está la marca de mi raza, nuestro Occidente, sus despojos.” (Diarios indios: 64).

Sin lugar a duda, se podrían identificar en el poemario otros temas secundarios de interés, pero me detengo aquí pues considero que ya he mostrado una visión lo suficiente detallada de ‘48 Ghats’ y prefiero centrarme en la cuestión de la observación para comprender el mecanismo con el que Maillard da vida a la contemplación externa en su poemario. En el primer poema, donde deja sentado el tono estilístico y la línea central de sus preocupaciones temáticas, encontramos claves importantes para la comprensión de este fenómeno. De nuevo, a través de la descripción, introduce su punto de vista, el ‘modo de estar’ ante la realidad que ha encontrado en Oriente, un oriente que es interior, no lo olvidemos; no hay orientalismo. La contemplación le sirve para superar la fragmentación propia de la soledad occidental contemporánea:

#### “ASSI GHAT

El olor a zotal contra la neblina que oculta las orillas del Ganges. Campanas, gorriones, voces, sonido de chanclas que se arrastran. La mañana es turbia, y más suave, más llevadero el desarraigo entre tantos seres que adivino agitándose en lo concreto, afanándose en lo que son. Ésa es la diferencia entre este bullicio y el de nuestras ciudades occidentales donde cada uno tiende a lo que no es, cumpliendo ritos que le separan de los otros. Ritos que separan –los ritos mentales– frente a los ritos que congregan. La soledad no es tanta aquí donde *los ojos apuntan hacia fuera, directamente*. En Occidente ya no sabemos mirar afuera *sin dar el rodeo por ese falso adentro que es la mente*. Por eso el afuera nunca ocurre dentro tal como se presenta, y

es necesario recurrir a la filosofía de la representación. Todo idealismo es consecuencia de una pérdida de inmediatez, es la sistematización del desdoblamiento especular, un diagnóstico de la enfermedad o la pérdida” (Diarios indios: 53; la cursiva es mía).

Tenemos aquí una muestra clara de los mecanismos expresivos que se dan en esta obra: la descripción directa y la frase breve que busca crear un tono neutro y sencillo, junto a la reflexión filosófica que cierra el párrafo. En medio, una definición somera y efectiva de lo que es la contemplación externa: el vuelco total de la mirada, sin la aparición de elementos procedentes de la memoria (proyecciones, sentimientos o miedos). Dicho de otra manera, libre de la intromisión del yo entre el perceptor y lo percibido, eje sobre el que se articula la forma de ver (y estar, y vivir) contemplativa.

Como en textos anteriores (*Bangalore* o *Matar a Platón*), Maillard no sólo no rehúye los aspectos desagradables de la realidad sino que encuentra en ellos un epítome de la posibilidad de participación con el mundo manifestado. En ‘48 Ghats’ se muestra la posibilidad de una mirada estética a través de la descripción desapegada (estético-contemplativa) de una realidad en principio grotesca y desagradable. El caso paradigmático lo constituye la descripción de Manikarnika Ghat, el ghat de cremación más importante de India<sup>145</sup> y un lugar emblemático de Benarés. Este poema constituye uno de los puntos culminantes de la estrategia de contemplación externa de esta obra, pues ante lo más antiestético Maillard consigue distanciarse y extraer sentido de lo que observa:

“La perra negra es especialista en fetos<sup>146</sup>. Tiene tiña como casi todos los perros de Benarés, pero sabe como ninguno rastrear los fetos hinchados que las aguas devuelven a la orilla. Aquí está. Empieza por el cerebro. Una joven japonesa se acerca a la escena, se pone la cámara en la cara. Duda. No se atreve a disparar. Los intestinos ya se escapan por el cuello derramándose entre las guirnaldas amarillas y las bolsas de plástico que se estancan en el *ghat* y un olor nauseabundo corre como una brisa rozando

---

<sup>145</sup> Para tener una idea bastante clara de la brutal experiencia de este ghat, con sus contradicciones entre lo sagrado y lo miserable, recomiendo ver el documental *Children of the pyre*, dirigido y producido por Rajesh Rala. En él se puede apreciar, a través de la vida de los niños que viven de robar los mantos que cubren a los muertos en el ghat, el complicado comercio de la muerte al que hace referencia Maillard en este fragmento.

Para un enfoque más objetivo, basado en la proyección de imágenes sin diálogos, el reciente documental *Banaras me*, del director español David Álvarez, es muy adecuado.

<sup>146</sup> Según la tradición, los fetos no pueden ser quemados en los *ghats* como el resto de los cuerpos, por lo que son arrojados al río, lo cual explica la referencia maillardiana a la perra como “especialista en fetos”, pues se alimenta de ellos.

el papel en el que escribo. El suelo de piedra ya cobra el tono rosa de la sangre aguada. La perra se relame. Da unos pasos a lo largo del *ghat* y vuelve al festín que ya es un tronco abierto por la espalda. Tres niños juegan a sumergir guirnaldas a su lado. La perra cumple con el cielo, restituye la carne a la carne, lo impuro a lo impuro, devuelve a la totalidad la parte que le corresponde” (Diarios indios: 67).

Este es uno de los poemas más largos del final del texto, en el que por estrategia de acumulación descriptiva se consigue dar una idea muy certera de lo que es un *ghat* de Benarés: un todo compacto y entremezclado, donde la inocencia de los niños que juegan convive con la putrefacción y la muerte. La conciencia contemplativa da cuenta de todo ello sin implicación emocional alguna, sin que por ello deje de aparecer al final el punto de vista de la autora, que ve en la actividad de la perra un símbolo de la naturaleza regeneradora del cosmos. Sin embargo, y esto es importante por la honestidad que destila, no en todos los poemas alcanza Maillard esa mirada neutra, ni en todos se dan las condiciones de tranquilidad que permitan dar rienda suelta a la escritura. En algunos casos, se ve interrumpida por los niños que deambulan por los *ghats* instándola a responder con reacciones aprendidas (como en *Matar a Platón*). El problema añadido respecto al poemario anterior es que la reacción aprendida, en este caso, es una degradación de la dignidad, uno de los frutos podridos de la llegada masiva del occidente y su colonización cultural a través del turismo. Veamos el fragmento:

#### “MEER GHAT

El asedio. La canción que los niños aprendieron. La canción del asedio. Decimos lo que hemos de decir. Responda. Decimos las palabras mágicas. Debe responder. *Hello madam, hello, what’s your name. Hello* no contesta. El juego no funciona. No hay respuesta.” (Diarios indios: 67).

En estos casos en los que la autora no consigue mantener el distanciamiento, opta por tematizar la dificultad para mantenerse en el estado de ecuanimidad contemplativa: “imposible guardar la distancia interior que precisa el espectador cuando te instan a responder. Difícil, el aprendizaje de la multiplicidad” (Diarios indios: 66). Es un tema que continúa en ‘Diario de Benarés’, aunque allí estará centrado en la contemplación interna y sus dificultades.

El texto se cierra poco después de Manikarnika, con la misma perra que veíamos en el ghat de cremación. Entre medias hay varios fragmentos en blanco en los que la autora pasa sin consignar nada. La explicación se encuentra en el agotamiento físico de Maillard y en el hecho de que la escritura diarística, en su extraordinaria apertura, permite que hasta el espacio en blanco tenga sentido dentro de la página, como silencio que deja constancia de la ausencia de punto final que condense el sentido en un bloque cerrado, definitivo. El texto concluye con una interrupción no pretendida, que es la marca de una herida aun por manifestarse. Merece la pena terminar leyendo este poema, pues contiene en un solo brochazo los elementos que conforman una escena nodal: el perceptor, la percepción y lo percibido:

“GANESH GHAT

La misma perra husmeando en la orilla en busca de cadáveres. Rescata otro feto en el agua. Los cuervos vigilan. Esperan su parte. Otra perra le disputa la presa y tres cachorros persiguen el rastro de la carne. Una barca pasa cargada de gente india. Miran. Todos miran. La barca pasa” (Diarios indios: 70).

El uso de construcciones impersonales es un recurso muy efectivo para ocultar al observador en la descripción, dejando así que el ‘fuera’ llene la página, sin ‘dar el rodeo por ese falso adentro que es la mente’ que comentamos anteriormente. Reducida a la mínima expresión, la mente no interfiere en la cognición y la conciencia pura refleja como un espejo pulido, sin distorsiones causadas por la emoción, el rechazo o el miedo. Maillard alude este fenómeno con una metáfora críptica y arriesgada al mismo tiempo: “estrangular el innecesario meandro formado por la acumulación de sedimentos en la cuenca este del cerebro” (Diarios indios: 53). ‘La cuenca este’ alude al hecho de que Benarés está construida sobre un meandro en una sola de las orillas del Ganges, dejando la orilla opuesta vacía. En ella se acumulan los sedimentos que arrastra el río, y a ello alude la metáfora. Maillard interioriza de este modo la geografía de la ciudad, convirtiendo sus coordenadas en símbolos propios, en metáforas con las que expresar los complejos matices del funcionamiento de la mente. Se consolida así uno de los procedimientos de escritura centrales de *Jaisalmer*.



§ 'Diario de Benarés'. Lectura crítica.

Si el eje de '48 Ghats' es la mirada exterior que contiene al observador de forma implícita a través de descripciones, en la segunda parte de *Benarés* asistimos al movimiento inverso, pues la mirada se centra en los procesos internos. Esta interiorización aparece explicada en el prólogo del texto, donde se afirma que "el último cuaderno, 'Diario de Benarés', es el diario del observador, el relato del periplo de una conciencia que, empeñada en alisar los pliegues que conforman el *mí*, termina disolviéndose en su propia mirada" (Diarios indios: 14). En este tránsito que comienza con la observación del yo y termina con la disolución del mismo es donde se produce el gran hallazgo de Maillard, aquello que le permite dar el giro definitivo hacia la escritura contemplativa: el observador. Su consolidación marca el punto de no retorno.

Para poder llegar a hasta aquí, fue necesario para Maillard ir a Benarés, 'lugar de poder', pero sobre todo mantener una actitud de apertura ante el vacío interior que surge con la ruptura de los hábitos cotidianos que tiene lugar durante un viaje, y que es lo que permite el descubrimiento, la confrontación con los propios límites y con las imposturas de la personalidad. Para Maillard era necesario que el viaje se realizara sin propósito, libre de cualquier idea preconcebida, para que el significado se fuera desvelando poco a poco y se produjese la apertura en el nivel de conciencia:

"Aquel invierno de 1999, adelgacé. La mente se me adelgazó. Fui capaz, entonces, de ser aquello que percibía. Así de sencilla es la existencia cuando uno se descarga de juicios (sus tensiones, sus predisposiciones, sus impactos) y deja de querer. Así de simple y de infinita, la vida, cuando se la *contempla sin intención*, cuando se la deja estar (Diarios indios: 14; el énfasis es mío).

Este aquietamiento del flujo mental al que alude Maillard de forma tan brillante a través de la metáfora del adelgazamiento no es, en ningún caso, algo espontáneo, sino la culminación de un esfuerzo de depuración interna en el que confluyen las dos tendencias que hemos visto en esta etapa. Por un lado, la capacidad maillardiana de auto-observarse y dar cuenta de sí misma en el diario sin imponerse ningún eje significativo (imperativo del Yo logocéntrico, que quiere ser unívoco), y por otra la actitud de distanciamiento estético y de apertura lúdica al acontecimiento. Al confluir, surge un diario nuevo, diferente de la cotidianidad del pensamiento de *Filosofía en los días críticos* por el hecho de estar escrito en Benarés, lugar

completamente ajeno a la cotidianeidad de la vida habitual de la autora (que se encuentra en Málaga, donde trabaja).

Como resultado de esta confluencia estilística y del cambio propiciado por el viaje, el texto se vuelca en la indagación de la naturaleza paradójica del observador, al tiempo que la autora da cuenta de su inmersión entre las cosas, del estado de no-dualidad al que alude la expresión ‘ser aquello que percibía’. Hay que notar, no obstante, que en algunos momentos la reflexión se desvía y vuelve a los cauces de lo filosófico, como en los fragmentos en los que Maillard compara las tradiciones del Libro con la religiosidad de la India tradicional<sup>147</sup>. Pero ello no es obstáculo para que la indagación interior y la observación interna puedan ser considerados los temas principales del texto. Una vez apuntado este aspecto, veamos cómo se organiza el texto.

‘Diario de Benarés’ está dividido en tres partes que siguen el esquema narrativo característico de los viajes: ‘el viaje’, ‘Benarés’ y ‘la vuelta’. En la primera se mencionan los lugares de la India que la autora visita antes de instalarse en Benarés: Delhi, Jaipur, Kajuraho. La segunda constituye el corpus principal de la obra, mientras que ‘La vuelta’ es una especie de coda en donde la autora se interroga sobre la validez y perdurabilidad del resultado alcanzado durante el viaje. Como en los anteriores diarios, no encontramos apenas referencias temporales concretas: se menciona el mes de enero en el fragmento 37, así como las festividades de makar sankrati<sup>148</sup> y sarasvati<sup>149</sup> en otros momentos, pero no cumplen ninguna función textual específica. Simplemente están ahí como elementos contextuales, como pueden ser los templos o las personas que pueblan la ciudad. La presencia de los encabezados geográficos, por el contrario, es algo más significativa, pues sirven para enmarcar la reflexión en su contexto. Hay casos en los que esto es absolutamente necesario para la comprensión del fragmento, como en el

---

<sup>147</sup> El caso más claro es el fragmento 44, de más de dos páginas de largo. En él, la reflexión está bastante alejada del tema de la observación, pues Maillard establece una comparación entre la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* y el Génesis que le lleva a reflexionar sobre el significado de Jehová y su relación con la cosmología tántrica. Pero incluso en este contexto, se pueden encontrar puntos de conexión con el objetivo central de Maillard, que es comprender el funcionamiento de la mente. Concretamente, al hablar del método, dice:

“las creencias no tienen nada que ver con la espiritualidad, nada que ver con la comprensión de los mundos y los planos de existencia, nada que ver.

Por eso el método se inicia con la erradicación de las creencias, de toda creencia. Éste es, ha de ser, el punto de partida” (Diarios indios: 105).

<sup>148</sup> Una de las festividades más importantes de todo el subcontinente, que adopta diversas formas según las regiones. En Benarés, como en otras ciudades sagradas de la cuenca gangética, es el primer día del baño, razón por la cual se congregan miles (incluso millones) de personas.

<sup>149</sup> En honor a la diosa Saraswati, diosa de las artes y el conocimiento, se celebra una festividad al comienzo de la primavera india, entre enero y febrero, lo cual nos permite situar vagamente la estancia de Maillard por esas fechas.

caso de ‘Jantar Mantar (Jaipur)’, donde la reflexión sobre la temporalidad y la actitud soberbia de los hombres frente a su destino surge a partir de la contemplación del observatorio construido en el siglo XVIII por el mahārāja de Jaipur<sup>150</sup>.

Estilísticamente, la sección inicial constituye una continuación de la prosa poética de los diarios indios anteriores, y más concretamente de *Jaisalmer*, pues encontramos en ella el mismo estilo sintético y poblado de imágenes que Maillard empleó en sus viajes anteriores. También reaparecen en la metaforización algunos dominios fuente característicos de estas obras, como el campo semántico del desierto, que refiere connotativamente la ausencia de deseo: “En un principio fue el deseo. Luego la tierra árida, los anchos páramos, el desierto infinito que cabe, todo entero, en un corazón humano (Diarios indios: 71). Otro componente procedente de un diario anterior, en este caso de *Filosofía en los días críticos*, es la temática amorosa que aborda la dualidad irresoluble entre el yo y el tú. De nuevo, la cuestión del deseo va unida a la cuestión de la identidad, en un fragmento que prueba la continuidad del proyecto diarístico maillardiano:

“¿Cuáles son los límites del deseo? El mundo ha sido generado por él, la multiplicidad toda entera. La vida es fruto del deseo. Cuando me miras con deseo me haces el regalo más hermoso. Creas el mundo a partir de mí. Si niegas tu deseo me dejas sin recursos, si niegas mi deseo, empobrezco.” (Diarios indios: 71).

Sin embargo, Maillard se separa rápidamente de la estela de los diarios anteriores para centrarse en la observación interior. Ya en las primeras páginas encontramos una caracterización poética de aquello que pretende en este diario-viaje, que coincide plenamente con lo que en mi investigación he definido como actitud contemplativa: “Dejar que la realidad transcurra ante ti. Aquietarte. Desde la quietud, observar el movimiento. (...) La mirada se derrama. Como el agua. Y pasa, siempre pasa. Acarrea materiales, adquiere la tonalidad de los minerales; éstos alteran su sabor, pero no su naturaleza.” (Diarios indios: 72).

Los campos semánticos que se apuntan en este fragmento, con verbos como ‘aquietarse’ y ‘observar’, son clave para el desarrollo de la actitud contemplativa, pues

---

<sup>150</sup> Cinco son los *yantar mantar* (literalmente, instrumento *-jantar-* de medición *-mantar-*) construidos por Jai Singh II durante su reinado. El de Jaipur es el más grande y el mejor conservado de estos complejos observatorios astronómicos, y está compuesto por catorce grandes construcciones con las que medir el desplazamiento del sol y las estrellas, los eclipses y la llegada del monzón. Para dar una idea de las dimensiones extraordinarias del recinto, y comprender así la futilidad de la que habla Maillard en su fragmento, la construcción más grande, en mármol y arenisca, tiene más de 27 metros de alto.

suponen la aparición de nuevos dominios fuente en el rizoma metafórico. Con ellos se da cuenta, de manera efectiva, del dominio meta que conduce a la contemplación: las funciones de la mente cuando ésta observa sin implicarse, sin identificarse con lo observado. En otro punto, a través del campo semántico del agua se afirma que la mirada ha de ser como ese líquido, que adquiere el sabor y la tonalidad de lo que traspassa/observa sin alterarse. Como el agua, Maillard permanece neutra, al margen de las diferentes ‘coloraciones’, metáfora con la que se alude por connotación a los sentimientos y emociones, y que nos trae de vuelta a la reflexión sobre estética india, ya que los ‘rasa’ también tienen color, según la tradición india<sup>151</sup>.

La figura del observador es el eje sobre el que gravita esta materialización textual de la actitud vital de aquietamiento. Por eso Maillard lo define nada más empezar, y de manera más clara que hasta ahora:

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

La eficacia de esta metáfora reside en el hecho de que utiliza el mínimo de semas emocionales posibles: alude apenas a la visión neutra y añade el sufijo que lo convierte en agente de la acción: observa-dor. No hay más. En él cualquiera puede reconocerse. No llega ni a ser metáfora, pues las metáforas suelen tener ramificaciones connotativas en el lenguaje y la palabra ‘observador’ es tan específica que apenas tiene semas relacionados. Otra cosa será las que Maillard cree en su obra al ampliar el rizoma, para servirle de marco. Siguiendo la línea de los diarios anteriores, la espacialización será el eje semántico por el que se expanda el entramado del texto.

Con fragmentos como éste, y como otros que tendremos oportunidad de analizar, se salva la distancia entre teoría y práctica que criticábamos en la primera etapa, pues ahora la contemplación y sus estrategias (atención neutra, superación de la individualidad) se han convertido en una actitud vital, en el modo en el que Maillard se acerca a Benarés. De este modo, la autora da el paso definitivo en su quehacer

---

<sup>151</sup> Concretamente, el rasa del amor es verde, el rasa cómico es blanco, la furia es roja como la muerte (Yama) y la aversión es azul como Śiva. El rasa del terror es negro, el heroico y el asombro son dos tonos diferentes de amarillo.

contemplativo, absorbiendo una propuesta teórica cuyos precedentes pueden rastrearse en *La razón estética* y en la filosofía india que estudió en los años 90, y crea un modo de relacionarse con la realidad que es al mismo tiempo una epistemología y un análisis del mecanismo de conocimiento.

Para que este cambio interior pudiese tener lugar y la observación interior fuese el objeto principal y único de estudio, era necesario que Maillard llegase a Benarés sin ningún propósito, libre de cualquier imperativo de la voluntad (que es como se manifiesta el yo psicológico). Esto se afirma de manera unívoca en los fragmentos que preceden a la llegada de Maillard a Benarés, en los que se habla de “la meta de un viaje que se inició sin intención de meta” (Diarios indios: 73) y de cómo este hecho es lo que motiva la transformación interior que le permite fundirse con lo que observa, estando simplemente en su sitio sin la interferencia de los deseos ni las intenciones:

“en el camino toda yo he pasado a ser el observador y éste ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo, no hay objeto de observación. Lo que hay es camino. Si me preguntan quién es la que habla diré que la que escribe, ahora, ha salido ya del camino” (Diarios indios: 74).

Con estas líneas termina la sección titulada ‘el viaje’ y da comienzo el diario propiamente, la sección escrita en la ciudad de Benarés. En ella se abordan tanto las sutilezas de la observación como la dificultad de plasmarla en la escritura, al hilo de las experiencias de Maillard en esta ciudad tan extraña y tan suya. En líneas generales, utiliza en este diario las estrategias expresivas que ya había perfeccionado en *Filosofía en los días críticos*: un rizoma de metáforas, en gran medida catacréticas, que refieren connotativamente el espacio interior de la conciencia (lo que llamé ‘geografía de la conciencia’). No obstante, el rizoma se adapta al ambiente de la ciudad y surgen nuevas metáforas con las que trata de aludir al dominio meta de la observación contemplativa. Un caso que ya hemos comentado es el método de la diosa Kālī, reflexión muy maillardiana como sabemos, pero cuya elaboración en el ‘Diario de Benarés’ es mucho menos pretenciosa que en *Filosofía en los días críticos*, donde Maillard se identificaba con Kālī la poderosa y realizaba conjuros a través de la página. Ahora muestra una actitud más sosegada, más consciente de sus limitaciones, de forma que la diosa que aparece en el texto es una imagen interior, un motivo adaptado de fuentes indias y transformado por la investigación personal. Este giro supone de nuevo un paso adelante

en la evolución estilística de nuestra autora, que se acerca a la humildad contemplativa sin dejar de ser fiel a si misma y a su propósito:

“¡Qué difícil asumir la función de Kali! ¡Qué pocos son capaces de ello! Kali, la que he construido a partir de sus símbolos tradicionales. Mi Kali... ¿la he construido? Realmente no. Mi Kali es Kali, uno de sus niveles, uno de los más abstractos tal vez (...) ¿Quién comprenderá mi Kali? ¿Quién podrá soportarla? ¿Quién será capaz de asomarse a su abismo y salir indemne? (Diarios indios: 87).

Otro tema directamente relacionado con el contexto de escritura lo constituyen las reflexiones en las que, como en ‘48 Ghats’, Maillard aborda la problemática relación entre Oriente y Occidente. Esta es una de sus preocupaciones crecientes, a la que le dedicará un gran número de páginas en los años siguientes, como se ve en *Adiós a la India* y en el artículo titulado “Kitsch y globalización. Las armas del imperio”, incluido en *Contra el arte*. En el ‘Diario de Benarés’ encontramos una crítica severa al modo en que los rituales indios se han degradado por la inclusión de tecnología moderna. Maillard afirma: “El rito, aún degenerado, ha restablecido el orden, lo ha preservado una vez más; tal es su función. El *kitsch*, el olvido del origen de la tradición, de su sentido, de su significado, la desvirtualización de las costumbres...” (Diarios indios: 91 - 92).

Estos y otros temas secundarios surgen en el diario a medida que Maillard va consignando sus impresiones. Sin embargo, como ya he apuntado, la temática fundamental de este diario es la naturaleza del observador y su relación con el yo individual, punto al que remiten todos los otros puntos de la red. En este sentido, las partículas gramaticales (deícticos, pronombres) juegan un papel esencial, empezando por el ‘mí’, sin duda uno de los puntos cardinales de este entramado. Representa los movimientos de implicación psicológica que provocan que el sujeto se identifique con su historia, con sus deseos e incluso con sus frustraciones y su sufrimiento. Veamos como lo explica la autora en el prólogo:

“el objeto, ahora, era el *mí*, ese personaje interno que emite juicios al tiempo que experimenta agrado o desagrado, que piensa, cree, se emociona, se turba, se atemoriza, se defiende, se admira o se confunde y, en todos los casos, se identifica con sus estados” (Diarios indios: 13)

Como apuntamos ya en *Filosofía en los días críticos*, la efectividad de esta metáfora (si es que podemos hablar de metáfora en este caso y no de átomo de

significación, de sema vivo) radica en que al estar vacía de contenido léxico adquiere con mayor facilidad cualquier significado que requiera el contexto, sin que sea necesaria ningún tipo de aclaración previa. La versatilidad significativa que necesita Chantal Maillard para describir lo que sucede dentro de su mente depende en gran medida de esta estrategia expresiva de utilizar partículas gramaticales como metáforas léxicas. Hay que señalar que, a diferencia de *Filosofía en los días críticos*, la geografía interior no es ya un tanteo sino una estrategia expresiva perfectamente controlada y consciente, que se pone al servicio de un único objetivo: mostrar sobre la página la cotidianidad del proceso de auto-observación de la autora mientras reside en Benarés.

La diferencia con el diario anterior es en realidad una cuestión de grado más que de proyecto estilístico, por lo que podemos decir que el procedimiento de base (la *elocutio*) es la misma, pero que al radicalizarse da lugar a una geografía interior mucho más críptica e idiosincrásica. Dicho de otra manera, Maillard es una escritora más experimentada, que se siente lo suficientemente segura como para dejar al lector sin otro asidero que estas metáforas ex tramadamente arreferenciales para orientarse en la comprensión de los fenómenos mentales que describe. En esta línea, observamos que la prosa reflexiva no se utiliza para explicar las metáforas, sino al revés: se apoya en ellas para abordar las cuestiones que preocupan a la autora, como la continuidad del estado contemplativo o las diferencias entre Oriente y Occidente a la hora de relacionarse con los dioses. Finalmente, hay que decir que la metaforización es más sobria, lo que redundará en un estilo menos recargado que el de *Filosofía en los días críticos*, con menos juegos conceptuales y más sencillez expresiva. A modo de ejemplo, podemos ver que prácticamente desaparece la ambivalencia de las diferentes personas pronominales, tan frecuente en el diario anterior.

En conclusión, como consecuencia del cambio de foco en la investigación, que abandona el tema amoroso a favor de lo estrictamente contemplativo, los elementos con menor densidad semántica y menor referencialidad externa sustituyen a las metáforas elementales y otras metáforas de componente léxico. Dos procedimientos destacan: el uso de deícticos metaforizados y la espacialidad simbólica, procedentes del diario anterior. Ambos se amplían sin ninguna dificultad, siguiendo el principio de ruptura asignificante que permite que un rizoma se propague siguiendo cualquier línea. Así, encontramos el motivo del ‘núcleo’, manifestación espacial de la noción de centro y que sirve para condensar el espacio de conciencia ocupado por el observador, y sobre el que

volveremos en la sección temática: “El núcleo es un punto de energía neutra, sin juicios, sin opiniones: "pura". El núcleo es condensación de energía” (Diarios indios: 100).

Recordemos, en este momento, que el observador entendido como punto ya estaba implícitamente presente en *Filosofía en los días críticos*, concretamente en la descripción del incipiente proceso de observación de los estados mentales. Decía Maillard: “El observador se sitúa en el límite, en el espacio intermedio entre el vacío y la existencia. En la superficie, el texto, el mundo y el fuego. Abajo, el vacío. El mundo se construye en superficie. El observador, en la línea de base, que no es línea, sino un espacio imperceptible, un no-lugar, una suspensión” (Filosofía: 195), y con ello dejaba sentadas las bases para apuntar a la consistencia del observador, un no-lugar en donde la atención se encuentra ‘suspendida’ como la ‘condensación de energía’ pura que veíamos en la cita de ‘Diario de Benarés’. Queda probada así mi hipótesis respecto a la evolución entre un diario y otro: se trata de una cuestión de grado, de perfeccionamiento estilístico, pero esencialmente comparten los mismos procedimientos expresivos. Veamos ahora en detalle la definición de contemplación que de ‘Diario de Benarés’ se desprende, pues ahí sí que hay una diferencia cualitativa importante respecto al diario que lo precede.

§ *Diario de Benarés. Actitud contemplativa.*

Como hemos visto, en la sección ‘El viaje’ Maillard deja sentadas algunas bases acerca de lo que para ella es la contemplación, al tiempo que apunta lo que será el hallazgo más importante de este diario: ese estado de neutralidad en el mirar separado de los propios sentimientos y emociones al que denomina observador. La reflexión arranca abordando una vez más la cuestión del deseo, en la línea de diarios precedentes: “en un principio fue el deseo. Luego la tierra árida, los anchos páramos, el desierto infinito que cabe, todo entero, en un corazón humano” (Diarios indios: 71). La relación con *Jaisalmer* es evidente, por la presencia del campo semántico del desierto, así como con *Filosofía en los días críticos*, donde el tema del deseo era el tema principal. Esto muestra la continuidad entre las diferentes partes de *Diarios indios*, que si bien fueron concebidas por separado reinciden siempre en los mismos temas y con las mismas imágenes. Ahora Maillard lo aborda desde un plano diferente, en el que tiene mayor presencia la crítica a la tendencia mental a añadirle un componente personal a los



impulsos negativos que impactan en la mente. En un fragmento muy cercano a las conclusiones de *Matar a Platón*, Maillard dice: “al deseo le añadimos valores. Igual que el dolor, se convierte entonces en sufrimiento. Añadimos valores a los impulsos, a las sensaciones, a los movimientos del ánimo y del cuerpo” (Diarios indios: 71).

Junto a estas reflexiones encontramos fragmentos en los que la autora se apoya en la descripción de lo que la rodea. Por ello, se puede decir que esta primera sección del ‘Diario de Benarés’ (‘El viaje’) está a caballo entre la contemplación externa de ‘48 Ghats’ y el tono propiamente reflexivo de lo escrito en Benarés. Hay diferencias con los poemas, ya que ‘El viaje’ no se trata de una observación sistemática como la que tiene lugar al borde del Ganges, sino de apuntes ‘casuales’ que surgen al hilo de la visita de Maillard a determinados lugares clave de la cultura india. Sin embargo, el efecto causado por la descripción neutra es bastante similar, como podemos observar en la reflexión contemplativa frente al ya mencionado Yantar Mantar de Jaipur, que comienza con una extraordinaria y sintética declaración de intenciones contemplativa y que acto seguido utiliza la descripción desapegada para plasmarla textualmente.

“Dejar que la realidad transcurra ante ti. Aquietarte. Desde la quietud, observar el movimiento.

Sobre la muralla, los monos grises. Sus largas colas resbalan, paralelas a su orina, por la cal amarilla. Cometas como grandes flores abiertas en el árbol y detrás, las cúpulas grises sobre el azul. Astronomía de arenisca rosa. Jardín de piedras vueltas hacia el cielo para medir la noche” (Diarios indios: 72).

El método propugnado en estas páginas, ‘Dejar que la realidad transcurra ante ti. Aquietarte. Desde la quietud, observar el movimiento’, apunta a la disolución explícita del sujeto en el objeto de contemplación, completándose así el giro contemplativo. Este salto cualitativo en la percepción tiene lugar justo antes de llegar a Benarés, concretamente en el camino a Kajuraho, donde la autora –el sujeto– se funde con el camino que recorre –el objeto–:

“El cuerpo dolorido desaparece en su postura, yo soy el camino. He llegado hasta aquí para ser ese camino que se abre en la noche de Jaipur a Kajuraho. Yo, serpenteando entre las chozas, bordeando fogatas y puestos de control, yo puente y cenagal y luego de nuevo carretera que desemboca en camino, me despliego inmóvil en el asiento trasero del vehículo mientras en el casete chirriante suena la música de la última película india de moda” (Diarios indios: 74).

La última frase, contraste entre el momento de percepción actual y la circunstancia en el que éste surge, es muy importante, pues Maillard incluye un elemento antipoético que causa estridencia para mostrar que todo está incluido en la percepción del instante y que su actitud es inclusiva y no rechaza nada. Libre de juicio, ‘inmóvil en el asiento trasero del vehículo’, la autora se disuelve en la observación y su yo individual desaparece. Un poco más adelante define directamente el estado de observación, precisando que no es un estado trascendente: “El observador no es la otra orilla, la otra orilla está más allá del observador y de lo observado. El observador no es sino la misma orilla, aunque desdoblada” (Diarios indios: 74).

En reflexiones como ésta, Maillard se mueve dentro de los límites del budismo mahāyāna, que no ve diferencia alguna entre el mundo de la ilusión y la comprensión: *samsāra* y *nirvāṇa*<sup>152</sup>. Al definir la contemplación como un ‘desdoblamiento’ se niega la posibilidad de considerar al observador como un sujeto independiente, *ātman*. Este es, más bien, un estado que puede alcanzarse cuando la atención es ‘pura’, libre del influjo de las circunstancias personales (como vimos en *Rasa*): “en el camino toda yo he pasado a ser observador y éste ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo, no hay objeto de observación. Lo que hay es camino” (Diarios indios: 74).

La transición se realiza sin esfuerzo, pues cuando el observador está totalmente presente en la cognición, los contenidos mentales pierden fuerza. Sólo hay presente, lo-que-acontece, sin división epistemológica (‘no hay yo, no hay objeto’), y tampoco hay sujeto personal que experimente el flujo, pues ello implicaría separarse de lo observado, doblar el pliegue. La pregunta sobre la escritura surge en este contexto irremediabilmente, pues ésta es siempre vida reflexionada sobre la página, no puro presente: “si me preguntan quién es la que habla diré que la que escribe, ahora, ha salido ya del camino” (Diarios indios: 74); es decir, cuando tiene lugar la escritura ya hay separación, se está fuera del estado no-dual de percepción. Mientras se *es* plenamente, no hay lugar para la reflexión. Solo las descripciones, como en ‘48 Ghats’, tienen

---

<sup>152</sup> En las dos estrofas más conocidas de su *Mūlamadhyamakakārikā* Nāgārjuna afirma la esencial identidad entre el plano fenomenológico ilusorio (*samsāra*) y la liberación (*nirvāṇa*), erradicando así del budismo cualquier posibilidad de deriva hacia lo trascendente que descuide la experiencia individual, el aquí-ahora. Dice:

“XXV. 19) No hay ninguna distinción entre nirvāṇa y samsāra.

No hay ninguna distinción entre samsāra y nirvāṇa.

(...)

XXV. 20) El límite del nirvāṇa es el límite del samsāra, no existe nada entre ellos, ni siquiera algo muy sutil.” (Cito por la edición de A. Vélez de Cea, 2003: 172).

sentido. ‘Diario de Benarés’, en este sentido, es una reflexión hecha desde el borde (pero fuera) del estado contemplativo, explicando en qué consiste y cuáles son las dificultades que la autora encuentra para acceder a él. En algunos puntos se plasma el estado de conciencia ‘pura’, pero no es lo dominante.

Terminado ‘el viaje’, Maillard dedica las páginas escritas en Benarés a profundizar en esta línea de investigación, buscando afianzar la ecuanimidad y desapego descrita en el camino procedente de Kajuraho. Aunque siguen apareciendo descripciones de lo que ocurre en Benarés (por ejemplo, en los fragmentos 13 y 15, que aluden al mencionado festival de ‘Makan Samkranti’ (Makar Samkranti, en realidad), o el 17, que describe un templo dedicado a Kālī), la importancia de las descripciones va desapareciendo progresivamente y la prosa se va volviendo más reflexiva. El primer fragmento sigue utilizando la descripción externa para hacer fluir su prosa, pero lo importante es la reflexión sobre el observador, la contemplación interna:

“el vuelco admirable en la tarea. Envidiable vuelco en la acción. He llegado a preguntarme: ¿cómo es posible el gozo, el gusto, la entrega? Pues bien, está aquí, en el vuelco, sin distancia, sin pregunta, en la proyección inmediata. El vuelco está en el gesto del niño al tirar de su cometa, pero también en el de la mujer que compra tela para adornar su casa (...) Mi vida, en cambio, despojada de ello, cabe, limitada, en mi atención de observador. Observo y me observo y observándome me encuentro, peligrosamente, al desnudo. Con mi ser de observador observado” (Diarios indios: 75).

Maillard prosigue su indagación valiéndose de una conocida metáfora oriental: “Con frialdad recibo mi propia frialdad. No me creo los sentimientos. No me creo mis sentimientos. ¿Cómo creérmelos? Son como nubes pasajeras. Cambian de lugar al tiempo que yo” (Diarios indios: 75). Se confirma con estas breves líneas la validez de la división entre contemplación interna y externa, pues el eje temático no lo constituyen las situaciones de la ciudad de Benarés (como en ‘48 Ghats’) sino el mundo interno de la autora; en este caso, los sentimientos, de los que busca separarse conscientemente.

Para expresar el distanciamiento, Maillard recurrirá de nuevo al esquema simbólico espacial, retomando la oposición entre profundidad y superficie: “arriba, en superficie, la evolución de los sentimientos; en el fondo, una tristeza leve, serena, que tal vez algún día se transforme en paz” (Diarios indios: 75). A ello acompaña una resolución, una certeza que surge de la llegada del observador: el fin del ansia de infinito, la aceptación de la inmanencia: “renuncio a la plenitud, a la dicha perpetua del

sentir, renuncio al anhelado infinito, aunque presentido a veces, renuncio” (Diarios indios: 75).

En ‘Diario de Benarés’ continúa la tendencia de diarios anteriores de plasmar los vaivenes de la mente a la que aludimos con la expresión ‘cotidianeidad del pensamiento’. Los fragmentos 2 - 5 son prueba de ello, pues en ellos se abordan diversos temas sin demasiada continuidad argumental: “la cuestión religiosa”, la tendencia de la mente a suponer “que los demás piensan al unísono lo que nosotros pensamos y están en lo que estamos”, (Diarios indios: 76), o la cotidianeidad de Benarés: “Hace frío. Llevamos dos días sin luz” (Diarios indios: 77); todo esto alterna con las reflexiones de carácter contemplativo propiamente dichas, por lo que hablar de ‘fragmentos’ –frente a los poemas en prosa de ‘48 Ghats’– totalmente adecuado, ya que describe perfectamente la estrategia de escritura de los diarios de Maillard: sin afán de continuidad ni coherencia, dejándose llevar (pero observando atenta) por el flujo casual/caótico de los pensamientos.

La transformación o *metanoia* de la que hablábamos al comienzo del comentario continua presente en la escritura de la ciudad, pues Maillard afirma sentirse totalmente distanciada de lo que es su vida, de esa materia biográfica –la historia personal– y de los gestos y opiniones heredadas que delimitan y soportan al yo. Utiliza para ello el campo semántico de la muerte, para señalar que el cambio es profundo y radical, no una mera modificación pasajera: “Esta es la escritura de un muerto lúcido. Un muerto que contempla con cierta nostalgia la vida que le ha abandonado” (Diarios indios: 77).

Maillard alude de diferentes maneras al proceso de separarse del yo. En el fragmento 8, combina de forma muy imaginativa las metáforas del calendario y el espejo para señalar que el tiempo sucesivo y la imagen reflejada en el otro son sustentos del yo individual: “sin calendario, la vida es el transcurso de los días y las noches, la luz que crece y decrece, los ciclos que se repiten. Sin calendario y sin espejo” (Diarios indios: 78). Cuando éste desaparece, desaparece el deseo, el deseo de ser, y lo que queda es la observación neutra, “sin deseo. Mirando. Atenta. Los días transcurren sin ser apenas días. El tiempo apenas tiempo. En paz.” (Diarios indios: 78). La mención a la paz es importante porque, como ya hemos visto en *Jaisalmer* y en *La razón estética*, la ecuanimidad de la mirada es lo que se persigue con la actitud contemplativa, ya que solo desde la ecuanimidad es posible la comprensión total de la falsedad de la identificación

egoica: “Desde la paz todos los deseos parecen creados” (Diarios indios: 78) y revelan su condición de nube, de objeto cambiante.

Esta comprensión profunda se va desplegando a medida que avanza el diario y se da cuenta de las diferentes fases por las que pasa la mente de Maillard durante su estancia. A veces describe esta conciencia como ‘sueño’: “Hay sueño. Tal vez sea en este momento la mejor manera de decirme” (Diarios indios: 79), para más adelante hablar de las actividades que llenan su día: “leo, estudio, escribo, miro, estoy. Estoy en lo que hago. Soy lo que hago” (Diarios indios: 80) y terminar sorprendiéndose al concluir que “simplemente vine para querer estar donde estoy. Sorprendente respuesta, por inesperada” (Diarios indios: 80). A la altura de este fragmento, cuando Maillard ya lleva un tiempo en la ciudad sagrada, afirma de forma clara que el salto contemplativo se ha completado: no queda en ella rastro del ‘mí’, de la insatisfacción y el deseo proyectado que la empujaron a venir a Benarés. Con estas palabras resume el proceso de desidentificación con el yo y la apertura a un estado de identificación con las circunstancias del ‘afuera’:

“Vine aquí con mi hueco. Vine montada en mi ausencia. De repente, el vehículo desapareció. 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*” (Diarios indios: 80; el énfasis es mío).

A partir de aquí, la escritura ‘sin mí’ alterna con fragmentos en los que la tendencia analítica de la mente maillardiana toma fuerza, cuestionando la validez de la experiencia de armonía y serenidad alcanzada. Este ‘miedo al autoengaño’, en palabras de la propia autora, se manifiesta en forma de preguntas retóricas como “¿Cuánto habrá de durar la paz?” (Diarios indios: 82), que ponen de manifiesto la fragilidad de la conciencia contemplativa si se descuida la atención vigilante. Maillard lo explica ampliando de forma rizomática el campo semántico de la nube: “Basta con atisbar el paso de un pensamiento cargado de lluvia, interceptarlo, subirse a su lomo, basta viajar con él unos instantes, y la actitud se ha perdido, la serenidad, nunca conquistada, se deshace como un sueño” (Diarios indios: 82). La serenidad, en este sentido, es la manifestación somática (cuerpo y mente, insiste siempre nuestra autora) de la *actitud* de equilibrio interior. Desde ella Maillard ejecuta la propuesta lúdica de *La razón estética*, apoyándose para ello en el motivo de la diosa Kālī, símbolo de la destrucción del yo individual:

“Durga y Kali frente a frente. (...) Por primera vez, me sitúo entre ambas (...) *Dentro de mí*, le añado serenidad al combate. Le añado construir a la destrucción. Le añado círculos a las cenizas. Le añado juego, juego cósmico a la nada. // Ya nada puede vencerme. // Yo soy la que juega y el juego mismo.” (Diarios indios: 84).

‘Dentro de mí’ es importante porque resalta el hecho de que la contemplación no es un cambio en el comportamiento sino un proceso interior, una modificación en la manera de relacionarse con los pensamientos que es capaz de transformar la percepción hasta volverla no-dual: ser al mismo tiempo el jugador y el juego. Maillard continúa elaborando su reflexión en torno a la importancia de los dioses y su relación con el deseo en los fragmentos siguientes, en una línea que no difiere demasiado de lo que vimos en *Filosofía en los días críticos* hasta que en el 22 encontramos la reformulación del motivo de Kālī que explica su dimensión filosófica que ya comenté anteriormente. La retomo pues muestra a las claras cómo el ‘Diario de Benarés’ no utiliza la descripción más que como pretexto, como soporte de la meditación filosófica.

“Mi Kali... ¿La he construido? Realmente no. Mi Kali es Kali, uno de sus niveles, uno de los más abstractos tal vez, aquel en que lo epistemológico se identifica con lo ontológico, el conocimiento con el ser. Todo ser es ser conocido. Ser y conocimiento no se diferencian” (Diarios indios: 87).

Pero Maillard no se va mucho por las ramas, y en seguida vuelve al tema central del texto: la observación. En este caso, de la tristeza: “Algo de mí está triste. Yo no lo estoy. Yo miro esa parte de mí” (Diarios indios: 89). Al distinguir entre el mí y el yo, pone en práctica el distanciamiento respecto a las propias circunstancias teorizado en los ensayos. Kālī sigue siendo parte del método, como en *Filosofía en los días críticos*, encarnando la faceta más agresiva de la contemplación, aquella responsable de cortar de raíz el apego por los sentimientos, simbolizados por el campo semántico de la cabeza: “Soy Kali, mi Kali, la que yo adopto, la que no tiene templo en ningún lugar, la secreta. Se yergue sobre el cansancio, levanta la espada y se decapita... Ella conoce su fuerza. Ella mira mi tristeza y no se compadece. Tampoco se ríe” (Diarios indios: 89).

Así pues, en el estado de observación no entran ni la tristeza ni la risa, y ésta es la virtud principal del método consolidado por Maillard en este viaje: poder contemplar los propios sentimientos sin que aparezca un elemento personal que la fuerce a involucrarse, añadiendo más dolor al dolor, más tristeza a la tristeza. Según la autora,

este estado aún puede verse en las calles de Benarés, concretamente en la actitud de sus mendigos, quienes:

“No le añaden a su pobreza palabras que consolidan el mal y lo duplican. No convierten la pobreza en miseria con las frases del deseo y la comparación ansiosa. “Estoy mal”, “estoy peor que aquél”, “es injusto”, “no me merezco”, “quisiera”, “quiero”, “tengo derecho”, “¿por qué no yo?”, etcétera. No viven el estar mal de la misma forma en que lo vivimos cuando lo envolvemos en la idea de estar mal. El mal real (el dolor, la pérdida de lo que se quiere) no es el mal pensado. La palabra “dolor” incrementa el dolor, la palabra “frío” hace más denso el frío. A lo que habría de ser simple sensación, solemos añadirle el *pathos*, el movimiento senti-mental, esto es, ese sentir que la mente fabrica con sus juicios” (Diarios indios: 81 – 82).

*Simplemente estando* en Benarés Maillard llega al corazón de su reflexión contemplativa, aquella que analiza la naturaleza del yo y le permite contemplar, con neutralidad perfecta, que “no hay ningún *mí* bajo la re-presentación, no hay expresión de ningún yo” (Diarios indios: 92). Volveremos más adelante sobre las implicaciones filosóficas de este fragmento, pero la conclusión merece ser avanzada, pues es a partir de ella que se irán articulando las reflexiones de los siguientes fragmentos: “yo soy la que dice yo más allá del *mí*, más allá de las repeticiones, sin color, sin sentimientos” (Diarios indios: 94). Maillard está en el estado de calma en el que se sumergen las emociones cuando deja de soplar el viento según la metáfora de la estética india que ya conocemos, y la expresión ‘sin color’ de la cita anterior alude a ello. Desde ahí, se ve a sí misma contemplar, y afirma “comprendo entonces lo que aún no soy, sé lo que no llego a ser, VEO EL PLIEGUE EN EL QUE ME COBIJO, DESDE EL QUE HABLO” (Diarios indios: 94).

Las mayúsculas en este fragmento sirven para señalar la importancia del momento en el que se completa el movimiento de inversión de la mirada. A partir de aquí, Maillard viaja por su propia interioridad liberada del peso del yo individual, viéndolo como un objeto diferente a sí misma y dedicándose a explorar las sutilezas de este estado (aunque no deja de abordar otros temas). Llegamos así al corazón de la reflexión del diario, en la que se exploran de forma exhaustiva al observador y su relación con el yo individual. Entendámoslo como la plasmación textual de una indagación metódica en la que la autora acaba saltando por encima de los límites de su propia individualidad.

§ *Diario de Benarés. Actitud contemplativa (2).*

Estamos definiendo la actitud contemplativa tal y como aparece formulada en el momento en que Maillard se abre de forma definitiva a ese modo de percepción. Las características que iré enumerando a continuación son consecuencia directa del desapego respecto a los propios constructos mentales y emocionales que vimos en *La razón estética*, pero ahora aplicados a una experiencia concreta: la vida en Benarés. Podríamos resumirlos diciendo que la actitud contemplativa se caracteriza (1) por la neutralidad en la mirada y (2) la ausencia de deseo, que culminan (3) en la superación del sentido de yo. Tres facetas complementarias de la misma realidad, aunque sin duda la última es la más relevante. He organizado mi argumentación siguiendo estos tres ejes, a pesar de que no coinciden con la lógica fragmentaria de la exposición de Maillard, que se deja guiar por los movimientos cotidianos de su pensamiento sin imperativo de coherencia.

(1) La neutralidad en la mirada es la manifestación textual y vital del distanciamiento emocional que aparecía de forma teórica en *La razón estética*. Lo interesante de *Diario de Benarés* es que se Maillard afirma que esta distancia se manifiesta en el nivel físico del propio cuerpo (máxima expresión de la materialidad del yo), a través de la vinculación entre gesto y tiempo (presente). Dice:

“cualquier gesto necesita un tiempo para cumplirse. Ese tiempo ha de ser aprehendido por aquel que contempla el gesto. El tiempo ha de imprimirse en el cuerpo del que contempla (...) La mirada del que contempla con su cuerpo no atrapa simplemente imágenes, coágulos: su mirada queda absorta, absorbida por la acción en la escena” (Diarios indios: 99).

Ya vimos en *Matar a Platón* la importancia de la noción de gesto y su relación con el acto de comprensión profunda, de modo que no voy a volver ahora sobre ellas pues ‘Diario de Benarés’ continúa esta línea sin innovar demasiado. Lo que cambia es que Maillard lleva la reflexión a su propia vida y consigue con la escritura mostrar, de manera efectiva, como se desprende de la identificación con su propio cuerpo al tiempo que la mente sigue percibiendo. El recurso expresivo utilizado ya aparecía en *Filosofía*



en los días críticos<sup>153</sup>, pero ahora la significación contemplativa es más evidente: “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” (Diarios indios: 89). También se apoya en campos semánticos pertenecientes al dominio fuente del hilo, como vemos en el siguiente ejemplo: “no recuerdes. Corta. No recuerdes. Apaga las imágenes como la luz al acostarte” (Diarios indios: 90; el énfasis es mío), lo cual apunta ya al siguiente diario. Cortar los hilos que vinculan al yo con las imágenes es una metáfora que bien podría pertenecer a *Husos*, por lo que podemos decir que en *Benarés* Maillard ya es consciente del método que va a aplicar en el futuro, pero no lo lleva hasta el límite. Quizás porque no se encuentra en una situación límite, precisamente lo que sucederá con el diario posterior.

La neutralidad en la mirada no sólo aparece en relación con el cuerpo, sino que se manifiesta también en el plano mental, lo cual nos lleva a hablar del juicio. Eliminar el juicio en la percepción es uno de los aspectos claves en los que ha de materializarse la actitud contemplativa, ya que el juicio y la comparación son elementos que dividen la realidad en compartimentos y sobreimponen sobre ella un esquema organizativo mental que la violenta. Maillard es clara a este respecto: “No hablar. No juzgar. No hablar juzgando, no a partir del juicio. Hablar juzgando hace daño, aparta” (Diarios indios: 94).

Esta neutralidad se aplica de igual manera al propio yo cuando está implicado en sus sensaciones, ‘coloreado’ por los diferentes matices del deseo y la insatisfacción. El método contemplativo consiste en no hacer caso de este movimiento, dejarlo ser hasta que la inercia se deshaga y la atención vuelva al centro vacío. Sin luchar, sin reprimir los impulsos, pues basta con no creer en ellos: “Vemos llorar al *mí*. No le consolamos, no nos apena. Esa es su naturaleza. Le comprendemos’ (Diarios indios: 94 – 95). El método pasa por la comprensión, y éste es el aspecto que hemos de retener de la neutralidad de la mirada. Aplicada a los deseos, la comprensión se manifiesta en una indagación sobre la naturaleza de los mismos, para ver cómo llegan a constituir un yo y lo perpetúan. Aplicada al yo individual, permite que lo que es un cúmulo de agregados impermanentes deje de ser vivido como un ente estable, centro de identidad. Cuando esto sucede, surge la compasión, virtud budista por antonomasia, y la relación con lo que está fuera cambia, liberando a Maillard del dolor de la ofensa: “la lágrima se

---

<sup>153</sup> Recordemos el fragmento 162, ya citado: “Yo-mi piel, mi piel dentro de mí, mi piel donde descanso en superficie, mi piel profunda como el limbo de los inocentes, yo-mi piel agradezco la caricia, la atención, el roce, la ternura, los labios, la presión el peso, yo-mi carne, dentro de mi carne yo, desde dentro sin límites yo, centro del universo, del universo centro, yo-mi carne agradezco el tiempo.” (Filosofía: 120).

convierte en compasión para quien observa su trayectoria y ve de dónde ha brotado a palabra que ofende y dónde alcanza al ofendido. Quien se observa, entonces, comprende que es la misma fuerza la que lanza y la que recibe” (Diarios indios: 95).

(2) La contemplación en tanto que ausencia de deseo estaba presente ya en *Jaisalmer*, donde se propugnaba el camino del *thanatos* para alcanzar la ecuanimidad. Sin embargo, allí era un planteamiento más teórico que real, mientras que en esta estancia en Benarés el grado de unidad entre vida y pensamiento es mayor, lo que permite a Maillard alcanzar una expresividad más directa y eficaz: “Sin deseo. Mirando. Atenta. Los días transcurren sin ser apenas días. El tiempo apenas tiempo. En paz. Desde la paz todos los deseos parecen creados. Creados por el aburrimiento, que es la forma más somnolienta de la insatisfacción” (Diarios indios: 78). Ahora se siente una con lo que hace y con lo que contempla, de modo que puede estar en Benarés sintiéndose plena, en paz, dedicando unos minutos (fragmentos) a la contemplación externa: “Pasan los días casi sin día, el tiempo casi sin tiempo. Hay niebla sobre el río. Una vaca negra, juguetona, da una carrera a lo largo de la orilla. La noche es una vaca negra que nos protege. Dormir al calor del animal. En paz.” (Diarios indios: 79).

Muchas páginas de este diario están dedicadas a indagar en la consistencia de los deseos, continuando así la línea temática principal de *Filosofía en los días críticos*: “Los deseos: formas que quieren llenar la ausencia, estrategias, fallidos intentos del propio reconocimiento. El fallo está en la dirección equivocada de la energía: atraemos hacia el hueco (llamamos a esto "poseer") en vez de proyectar” (Diarios indios: 82).

Las conclusiones son muy similares, por lo que no es ahí donde hemos de encontrar la importancia del ‘Diario de Benarés’ sino, una vez más, en el modo en que esta teoría es puesta en práctica. Mientras indaga sobre la naturaleza cambiante y vacía del yo individual llega a la conclusión de que el deseo es energía y que, si se la purifica liberándola de la influencia perniciosa del yo, ésta puede fluir y manifestarse como armonía, como ‘neutralidad’: “sin forma, no hay ningún algo, ningún *mí*, ningún otro, ningún nada. Sin sentimientos, la energía es pura neutralidad. Nadie ve. Nadie sabe, nadie me sin *mí*, nadie me sabe sin *mí*” (Diarios indios: 94).

Así pues, la contemplación no es otra cosa que la ausencia de deseos apaciguados por la ausencia de sentido individual, que se manifiesta en una integración entre el observador y lo observado. Esto nos conduce al tercer y último punto de mi argumentación: la ausencia de yo psicológico como sinónimo de actitud de observación.

El razonamiento que viene a continuación es consecuencia directa de lo que he explicado en los dos puntos anteriores.

(3) La ausencia de juicio es el resultado de la neutralidad en la mirada, mientras que la ausencia de deseos se manifiesta en un modo de temporalidad libre del influjo del pasado y el futuro (que es de donde surgen los deseos: de proyecciones y recuerdos). La superación de la individualidad es la unión de ambos puntos, cuando la conciencia observadora ya no se identifica con su historia personal. Ésta es la característica fundamental del proceder contemplativo, y se articula a través del motivo del ‘mí’, esa entidad vacía creada con mecanismos mentales dualistas que se opone al otro. Maillard plantea la posibilidad de una percepción que no aglutine los acontecimientos en torno a este polo de historia personal que los convierte en experiencia propia, de modo que la identidad pueda brillar pura, neutra:

“Los sentimientos afianzan el *mí*, lo confirman frente al *otro*. Despojada de los múltiples colores, sólo queda el brillo. La luz informe en la que nada puede verse porque nada hay que pueda verse: sin forma, no hay ningún algo, ningún *mí*, ningún otro, nada. Sin sentimientos, la energía es pura neutralidad” (Diarios indios: 93).

Uno de los grandes aciertos de Maillard en este diario es tomar al ‘mí’ como objeto principal del desapego contemplativo, pues éste es el eje sobre el que se asienta la identidad psicológica, egótica, dualista. Encontrar el mí e identificarlo conduce directamente al descubrimiento del observador: lo uno implica de forma directa lo otro. En ‘Diario de Benarés’, el yo no es el lugar desde el que se escribe sino el objeto que se observa. Y viceversa, pues el observador deja de ser un tema de reflexión teórica para convertirse en el lugar desde donde fluye la palabra. Este cambio es fundamental, pues supone la materialización, vital y textual, de las ideas planteadas en textos anteriores de forma teórica. Para Maillard, no hay ningún yo bajo las emociones y los pensamientos sino que éste es un pensamiento más, una pieza de la cadena y no su soporte. Tan sólo hay flujo, flujo constante que por repetición da la impresión de permanencia. Esta convicción, que ya estaba presente en los diarios anteriores, se convierte en el eje central de la escritura de este diario. A ella se subordinan todos los otros motivos, como el ‘gesto’ cuya importancia ya conocemos, o el pliegue, motivo a todas luces deleuziano (baste pensar en una de sus últimas obras, titulada justamente *Le pli*):

“no hay ningún *mi* bajo la re-presentación, no hay expresión de ningún yo. Hay gestos, hay repeticiones, hay pliegues. Pliegues en la carne, pliegues en el cuerpo, pliegues en la risa, pliegues en la recepción, pliegues bajo los golpes, pliegues bajo las caricias. Pliegues. Pliegues que no pliegan ningún yo” (Diarios indios: 92).

El motivo de los pliegues es importante porque alude a la historia personal, a esas repeticiones que son hábitos del cuerpo o de la mente. Permite visualizar los impulsos mentales como fuerzas que se pliegan una y otra vez sobre sí mismas, envolviendo un centro vacío (pues no hay yo: hay ‘pliegues que no pliegan ningún yo’). Maillard combina este nuevo centro semántico con isotopías ya desarrolladas en otros textos, como la línea expresiva de los pronombres personales desreferencializados:

“yo no soy nada del *mi*, del *tú*, del yo que me hostiga cuando me in-visto, me revisto, me visto de lo que “me” corresponde. Yo soy la fuerza con sus pliegues, la fuerza que adopta una manera de plegarse –a eso llamamos “persona”– y que a veces se despliega y se deja ver ante quien puede, ante quien sabe ver dentro de los pliegues” (Diarios indios: 93).

La identidad, según ella, no está cifrada en el ‘mi’ y sus ‘pliegues’, sino que está situada en otra región de la mente: el núcleo, metáfora espacial que ya conocemos y alrededor de la cual se condensan las imágenes que sirven para aludir al estado de observación y su manifestación corporal y física:

“El núcleo es un punto de energía neutra, sin juicios, sin opiniones: "pura". El núcleo es condensación de energía, consciente a otro nivel, autoconsciente, a la que podemos remitirnos cuando bajamos las defensas, hacemos transparentes las murallas del yo y confiamos” (Diarios indios: 100).

Como dijimos, el rizoma metafórico, esencialmente el elemento espacial, sirve para suplir las carencias del lenguaje respecto a la naturaleza del observador, que es descrito en términos que ayudan al lector a visualizar este estado tan difícil de describir: núcleo de energía *autoconsciente*. Este último punto es importante pues apunta a una de las características esenciales del observador: es un sujeto consciente de sí mismo. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo siguiente, cuando comentemos la influencia de las tradiciones indias de pensamiento en el desarrollo de esta conciencia-testigo.

En otros momentos, en lugar de presentarlo como un punto energético en el interior de la conciencia, Maillard habla de su ubicación, concibiéndolo como un lugar, un centro topográfico: “yo no soy nada de lo que se repite, soy bajo todo lo que se repite, soy debajo, tras aquello, y tras el bajo y el tras de aquello” (Diarios indios: 93). En ambos casos, la idea central es que la verdadera identidad está situada en el observador, en ese punto neutro de conciencia que comprende de manera armónica el funcionamiento mecánico del yo.

Maillard profundiza también en la identidad entendida como rizoma, en un fragmento que recuerda vivamente a los textos del itinerario F de *Filosofía en los días críticos*. Merece la pena citarlo en extenso pues muestra la continuidad del antiplatonismo maillardiano, así como la presencia inequívoca del modelo organizativo deleuziano en sus diarios:

“El problema de fondo de la moral, de toda moral: el deseo de permanencia del individuo. Por eso la moral echa mano de un modelo metafísico. Frente al modelo de la copia (Platón), el modelo del simulacro (Deleuze) que, eliminando el orden jerárquico (la Idea o el Padre), asume la orfandad y propone la imagen de un universo transformativo en el que las individualidades son puntos que se modifican mutuamente. Una red de relaciones. Puntos sin duración. Sin duración no hay identidad. No es necesaria. La identidad se disuelve en la red y la red es torbellino” (Diarios indios: 98).

Así pues, la reflexión contemplativa oriental y la influencia de Deleuze confluyen en el mismo punto: la disolución de la identidad individual. Maillard extrae de cada una lo que más le conviene para su método. De la tradición post-estructuralista occidental que encarna el filósofo francés, toma la estructura lingüística y la forma de encadenar las imágenes, así como la reivindicación de la superficie de lo cotidiano como marco de experimentación. Se inspira también en su concepción del individuo como ‘red de relaciones’ que se ve modificada por las otras individualidades.

De Oriente, además de la reivindicación de la superficie –el aquí-ahora– Maillard toma el método de indagación en la mente, que deriva de la concepción del yo como suma de agregados y del órgano mental como un conjunto de funciones sin un yo estable rector. La influencia de las tradiciones filosóficas de la India es fundamental en este sentido, pero aun más lo es la presencia de los seres que la habitan, especialmente los animales: vacas, perros, monos, y sobre todo búfalos. La mirada de este gran bovino, que se encuentra comúnmente en las calles de Benarés, es para Maillard el símbolo más

cercano y propio de la mirada neutra: “los búfalos miran desde su centro. La calma del núcleo se instala, al tiempo que la neutralidad moral, cuando miro el búfalo mirarme” (Diarios indios: 101).

Se puede concluir este razonamiento viendo que la neutralización del elemento personal en la construcción de la identidad es el elemento común a los tres ejes de análisis. Abriendo la percepción a un modo no-dualista de relacionarse con mundo, se suprime la barrera entre sujeto y objeto. En consecuencia, la identidad es fuente de comunión y no de aislamiento como ocurre con el yo occidental posmoderno, y la energía fluye sin obstáculos causados por la falsa creencia en la diferenciación entre el mí y los otros.

“Convertirse en dios: neutralizar lo personal, erradicarlo, limpiar la energía de aquello que la diferencia, convertirse en lugar común, lugar para la comunión. Ser un abrevadero.

“Yo soy Eso”, “Yo soy Dios”: quien puede proferir estas palabras ha desaparecido, anulado el yo que se pierde en el Eso, donde todo converge, lugar que remite a lo común de todos.

Pero Occidente ha invertido el camino. Ha perdido a sus dioses. Los dioses de Occidente se descargan, sus lugares se ahuecan.” (Diarios indios: 87).

En esta cita, como en otros lugares del texto, Maillard bebe directamente de las fuentes sánscritas; concretamente de la *Chāndogya Upaniṣad* y su célebre frase “Yo soy Eso” (*tat tvam asi*). Esta breve fórmula es una de las más importantes síntesis de la filosofía upaniśádica (una *mahā-vākya*, una gran frase) y condensa en sus tres palabras la identificación entre lo individual del ser humano (yo) y la conciencia superior (Eso). El sabio que alcanza la comprensión de esta frase es capaz de identificarse realmente con la conciencia universal, superando las limitaciones de su historia personal y de su sentido de yo. J. Grimes lo define de la manera siguiente en su diccionario:

“*tat tvam asi* – तत्त्वमसि– “That thou art”.

1. A Great Saying (*mahā-vākya*) which occurs in the *Chāndogya Upaniṣad* of the *Sāma Veda*. According to Advaita Vedānta, it implies that you, the individual, are not different from the Absolute (That).” (Grimes, 2009: 377).

Por marcas como estas se puede probar textualmente la enorme influencia de la filosofía india en la concepción contemplativa de Maillard. Es cierto que dicha influencia parece una evidencia dado el título del diario y el recorrido personal de la autora, mas considero que un crítico debe siempre aportar evidencias textuales que justifiquen hablar de influencias, pues la mera proximidad temática no basta. En este caso, la referencia al *tat tvam asi* señala la presencia de elementos upaniśádicos en el pensamiento de Maillard, que conviven con el método de observación de filiación budista. Esto es importante pues muestra la heterodoxia de su pensamiento, que toma de la tradición hermenéutica hindú algunos elementos (especialmente los relacionados con la manera de entender al yo individual y su relación con el observador-testigo, así como los que apuntan a un modo de cognición no dual, *a-dvaita*) mientras que se apoya más en la tradición budista en cuanto al proceso de autoindagación se refiere<sup>154</sup> y al rechazo de la trascendencia, características esenciales del budismo *mahāyāna*.

De esta manera, volvemos a desembocar en la cuestión del método, clave sin duda para entender tanto las influencias como la originalidad de la propuesta de ‘Diario de Benarés’. Y es que en él aparece mencionada la técnica upaniśádica para conseguir separarse de los pensamientos que consiste en la negación constante y sistemática de todo el campo de percepción, hasta que quede sólo el perceptor, que se revela como el único elemento existente (‘Yo soy Eso’, ‘*Aham-brahmāsmi*’, otra de las *mahā-vākya*). Lo encarna la famosa locución sánscrita *neti neti* de la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, (traducida generalmente como ‘ni esto, ni aquello’ o como ‘no es esto, no es esto’<sup>155</sup>), y

---

<sup>154</sup> Otra referencias directas a estas tradiciones aparecen en fragmentos como estos: “El pensamiento de una tetera y una tetera tienen la misma realidad, dice el vajrayana” (Diarios indios: 99), uno de los nombres técnicos del budismo tántrico, conocido más comúnmente como ‘el vehículo del Diamante’ (*vajra* –diamante; también trueno– y *yāna* –vehículo–).

Cuando Maillard afirma que “salirse del círculo requiere el salto más allá de toda dualidad” (Diarios indios: 103), enlaza con las corrientes no-duales (*advaita*). Por otro lado, se utiliza la noción de *prakṛti*, procedente del sistema *sāṃkhya* (dualista) pero integrada en el adualismo śivaíta y vedántico. Hace referencia al aspecto no consciente de la manifestación fenoménica (lo que llamamos realidad, frente a la conciencia), y que en la tradición india tiene varios niveles, de lo más sutil a lo más denso. *Prakṛti* es el aspecto más sutil de toda la manifestación fenoménica, y todo aquello distinto de *puruṣa*, el aspecto consciente, inteligente, lumínico, del Ser. Se ha identificado erróneamente *prakṛti* con la materia de la filosofía occidental-aristotélica pero Maillard, con buen criterio, lo deja sin traducir, o lo identifica con ‘el mundo’, palabra lo suficientemente amplia como para englobar todas las dimensiones que compone este término. Dice, concretamente: “hablemos del dentro. Hablemos de *prakṛiti*. Hablemos del mundo” (diarios indios: 104).

Para comprender mejor el punto de vista maillardiano a este respecto, se puede consultar *El árbol de la vida*, ensayo que veremos en el capítulo siguiente y en donde Maillard lo identifica con el término ‘naturaleza’, al tiempo que hace una reivindicación de la vigencia de la tradición india en nuestro tiempo.

<sup>155</sup> “The ultimate Reality cannot be described by any positive means, according to Advaita Vedānta, because conceptual thought is always limited to the finite. Thus, the most appropriate way to indicate it is to say, “not this, not this”” (Grimes, 2009: 245).

la tradición vedántica la considera como el mejor método para alcanzar la unión con el Absoluto, el Brahman. Maillard la retoma en su diario insertándola en su propio sistema expresivo, que como sabemos está basado en ritmo anafórico y entrecortado y en metáforas con componente espacial, pronominal o deíctico, insertadas en una estructura rizomática. Cito algunas partes de un fragmento largo en el que se puede observar este proceso de absorción del motivo upaniśádico en el estilo maillardiano:

“no soy lo que presento, lo que represento, lo que se repite, no soy el *mí* que se yergue ante el otro, que le teme, le odia, le desea, le asedia o lo rechaza (...) Yo no soy nada del *mí*, del *tú*, del yo que me hostiga cuando me lo creo, cuando me in-visto, me revisto, me visto de lo que “me” corresponde (...) Yo soy la que dice yo más allá del *mí*, más allá de las repeticiones, sin color, sin sentimientos (...) Si me despliego, la expansión aún se tiñe de una cierta tristeza y esto es lo que me hace comprender que los hilos son fuertes” (Diarios indios: 93 – 94; llamo la atención sobre la aparición del hilo como metáfora de los procesos mentales que crean resistencias a la contemplación).

Apoyándose en este procedimiento negativo de indagación, Maillard recurre a la oposición pronominal para tratar de apuntar por medio de la connotación a esa identidad no basada en el sentido de yo de la que hablan las doctrinas indias. En otro momento interesante del texto profundiza en los aspectos concretos que permiten “el salto mas allá de toda dualidad” (Diarios indios: 103). Dice:

“El método se inicia con la erradicación de las creencias, de toda creencia. Este es, ha de ser el punto de partida. La cordura empieza ahí donde se pronuncia el no-saber. No la duda, no: quien duda persiste en su necesidad de creer, ahonda en la misma. Solo a partir del pronunciamiento del no-saber se inicia el poder. Solo allí empieza la fuerza a manifestarse. Solo ahí, en el despojamiento interior” (Diarios indios: 105).

La adaptación de nociones procedentes de las diversas tradiciones de pensamiento indio se lleva a cabo con un estilo moderno en el que el lector actual puede reconocerse y éste es, en mi opinión, uno de los méritos más importantes de Maillard como escritora. Lo que pretendo con esta parte de mi lectura no es señalar la presencia de influencias indias en fragmentos concretos, sino mostrar cómo la autora las absorbe e integra de un modo efectivo. Podemos así apreciar la evolución respecto a la etapa anterior, pues no queda rastro ni de la tendencia orientalizante ni del énfasis exagerado en la historia personal que vimos como defectos de la poesía de la primera etapa.



Maillard demuestra un alto grado de interiorización de su experiencia de Benarés, sin dejarse atrapar por los elementos externos, tal y como vimos en la reflexión sobre Kālī, en donde Maillard afirma que se apropia de la diosa, la hace suya. Una manifestación de la superación del elemento personal es que su mirada contemplativa no rechaza nada, pues es consciente –y lo dice de manera explícita– de que aquello que encadena sirve también para lograr el conocimiento: “Por los actos busca el yo afianzarse. Por los actos el yo es ofendido. Por los actos el daño. Por los actos el conocimiento. Nada de lo que se hace a ciegas es inútil para ver” (Diarios indios: 95; esta última frase me parece especialmente reveladora de la madurez alcanzada por Maillard en este diario). Lo que dice de los actos se aplica también a los deseos, pues en *Benarés* Maillard deja de desear ser otra cosa, estar en otra cosa o en otros sitio, y se limita a ser con la confianza plena en que la realidad ha de ponerle delante aquello que necesita para ver, para la comprensión (recordemos: ‘estoy en lo que hago. Soy lo que hago’).

Aunque no todo es confianza en este diario. Maillard también habla de las limitaciones y los problemas que tiene la puesta en práctica de la contemplación. Y es que permanecer en estado de observación interna mientras se interactúa en la realidad exterior es muy difícil, como ya tuvimos oportunidad de apuntar en ‘48 Ghats’. En ‘Diario de Benarés’ nos dice que “el observador es torpe siendo otro. No sabe bien cómo actuar, qué decir, sólo sabe observar” (Diarios indios: 97) y a veces sus reacciones son vistas como muestras de desdén u orgullo: “interpretan mal su silencio y su prudencia y le rechazan por altivo, le golpean, le acusan” (Diarios indios: 97), cuando en realidad son la manifestación de una indiferencia hacia los movimientos psicológicos del yo de los otros.

En otras palabras, Maillard encuentra grandes resistencias internas a su estrategia vital. Por esta razón, en ‘Diario de Benarés’, junto a la plasmación de la experiencia de serenidad contemplativa hay un conjunto de reflexiones acerca de las dificultades experimentadas en el proceso de desapego respecto a la identidad individual: desde la duda y el cansancio hasta la imposibilidad de plasmar la experiencia con palabras. En los primeros fragmentos, por ejemplo, Maillard describe su investigación interior en términos de ‘orfandad’, para mostrar la dificultad de emprender ese camino que a la libertad de la conciencia: “la creencia común, acatada por un pueblo entero, o por un grupo, al menos, numeroso. El precio de la libertad personal: la soledad del hijo único que queda huérfano” (Diarios indios: 76). Más adelante, reaparece la tendencia filosófica inherente al carácter de nuestra autora y se plantea de la posibilidad

de que todo sea fruto del autoengaño, de la sugestión: “Y sin embargo, sin embargo... El miedo al autoengaño suerte en mí de repente como aquellos antiguos diablos que saltaban de su caja sobre un resorte en espiral. ¿Cuánto habrá de durar la paz?” (Diarios indios: 82).

En algunos momentos la mirada del otro supone un problema, tal y como pasaba con los niños de ‘48 Ghats’. Sin embargo, hay otros fragmentos en los que no se siente agredida sino que pasa de largo sin dejar traza, como las nubes en el cielo. Lo podemos ver en el ejemplo siguiente, que continua describiendo al observador en términos de energía pura: “ella, esa energía mínima, centro, diosa interior o alma (...) no se inmuta, no le daña el mirar ajeno porque ella ve en el otro lo que su mirar oculta. Lo que recibe es la tristeza tranquila de aquellos puntos o núcleos que no se han desarrollado, que apenas palpitan, que a veces se extinguen” (Diarios indios: 100). En otros casos, afirma que no hay choque ni herida cuando hay distanciamiento, pues el dolor es psicológico, y por tanto pertenece al yo: “¿Que es lo que de mi puede ser herido por las miradas? Aquello, vulnerable, que no pertenece al núcleo, que pertenece al mi (...) las heridas son agujeros en las capas intermedias, desgarros en la superficie” (Diarios indios: 101).

En paralelo a las limitaciones del método de superación del yo individual aparecen las limitaciones del lenguaje. Forman un conjunto, un círculo vicioso: “digo rueda y utilizo una imagen. Digo rueda y el pensar procesa. Digo rueda y ya gira la rueda, ya está girando” (Diarios indios: 102). Y también, en un fragmento de mayores consecuencias epistemológicas: “percibir el no-mundo: una contradicción. No percibirlo: el conocimiento no ha lugar. ¿La conciencia del núcleo? Tal vez. Pero el lenguaje no es adaptable a lo percibido y sus contrarios. Los contrarios tampoco sirven” (Diarios indios: 101).

La consecuencia lógica que extrae Maillard de esta constatación es que hay que ir mas allá del dualismo *en el propio proceso de escritura*, para dar cuenta de ese estado de percepción neutra en que se manifiesta el observador. Para ello, para dar cuenta sobre la página de la depuración interna que permite la superación del yo, es necesario depurar al máximo el lenguaje: ahondar en el silencio. Maillard resume ambos aspectos brillantemente: “es hora de crear nuevos símbolos. Es hora, también, de largos silencios, de interiorización, de prudencia. Estar atento y formular la pregunta. Abrirse” (Diarios indios: 107).

Sin embargo, hay que ser honestos y reconocer que, de momento, esta apertura no pasa en muchos casos de ser una declaración de intenciones con escasa repercusión en el plano estilístico, sobre todo si lo comparamos con las cotas de experimentación que encontraremos en diarios y poemarios posteriores. En cierto sentido, se podría establecer un paralelismo con el final de la primera etapa, en la que las conclusiones teóricas estaban más avanzadas que la ejecución práctica, que lleva más tiempo en desarrollarse. Como en el caso anterior, Maillard es consciente de este problema y pone todo su esfuerzo en solucionarlo, buscando formas expresivas que se adecúen mejor al propósito contemplativo. Será en *Husos e Hilos*, donde veremos ejemplos claros que textualizan el cambio en la percepción (la ‘inversión de la mirada’) y nos permiten participar de él en la lectura. Para ello, el despojamiento vital que conduce al observador ha de convertirse en procedimiento expresivo. Es una cuestión de método, de ir más allá de la reflexión teórica y convertir la observación de los pensamientos en frases sobre la página. En ‘Diario de Benarés’, no obstante, encontramos ya algunos ejemplos bastante conseguidos en los que Maillard encuentra un nuevo lenguaje que encarna de manera efectiva el movimiento no-identificado de su propia mente. Procedo a comentar los que considero más importantes, a modo de conclusión de mi lectura de ‘Diario de Benarés’.

### § Conclusiones.

Sólo de la ausencia de deseo, de la supresión de la necesidad de acumular (cosas físicas pero también mentales: conocimiento), puede surgir la entrega al presente, a lo-que-acontece, sin interferencias de la mente proyectiva que busca comprender algo en lo que observa. En consecuencia, la práctica contemplativa es la práctica de la no intervención, de la aceptación de lo-que-acontece en el mundo interior sin voluntad de cambiarlo o luchar contra ello. Para ello es necesario mantener la distancia, distinguir entre la emoción y el sujeto-testigo. Maillard emplea todos sus recursos para diferenciar estos dos polos y crea con ello un contraste muy efectivo estéticamente: “Algo de mí está triste. Yo no lo estoy. Yo miro esa parte de mí, la miro y observo. Está cansado. Su tristeza está ligada a algunos recuerdos” (Diarios indios: 89).

Una vez más, la oposición entre el uso recto y oblicuo del pronombre de primera persona es utilizada para reflejar la oposición entre el observador y el agregado de atributos mentales afanados en los recuerdos y agrupados en torno a un sentimiento

de yoidad. La actitud contemplativa consiste en esta observación pura, sin enjuiciamiento ni comparaciones que compartimenten la realidad, apropiándose de una parte. El fragmento continúa, ahondando en este mecanismo de observación y buscando mecanismos textuales que muestren la distancia:

“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 yo lo miro estar” (Diarios indios: 89)

‘Algo de mí está triste y yo lo miro estar’: la práctica contemplativa consiste en esto. Mantener presente la distancia ontológica entre los sentimientos, siempre cambiantes, y el punto de observación, que se mantiene idéntico e inafectado. La búsqueda de un modo diferente de vivir la temporalidad, ese ‘instante que late’ que ya vimos en *Matar a Platón*, es consecuencia directa de la certeza vital de saber que no soy el yo psicológico, anclado a su historia personal y a los hábitos de pensamiento que ésta ha generado. No dejando intervenir a la memoria en el acto de percepción contemplativo, Maillard impide que el yo se apropie de lo que sucede y lo inscriba dentro de la historia, creando *mi* historia. De esta manera, la superación de la identidad individual deja de ser una quimera, algo vago y abstracto planteado de manera teórica en un ensayo, para convertirse en un método de vida muy específico en el que la atención se focaliza de manera lo más constante posible en impedir la intromisión compulsiva de la memoria (sustento del yo, pues crea los recuerdos) y del sentido de individualidad separada, en la percepción.

La implicación de todas las dimensiones de la existencia en esta tarea es fundamental, y esto se refleja en un punto de este diario donde se afirma que la metanoia que tiene lugar en la contemplación no es una cuestión puramente mental sino que afecta a todo el cuerpo en tanto que sujeto de percepción. En palabras de Maillard, la búsqueda del presente ha de realizarse con el ‘gesto’ adecuado: “El tiempo ha de imprimirse en el cuerpo del que contempla, reproduciendo en él el compás que el gesto tuvo al cumplirse” (Diarios indios: 99). El gesto es la manifestación (física, corporal) de la comprensión íntima de la naturaleza de la realidad. Acción consciente que unifica al ser con su entorno, al ser expresión directa de una disposición mental armónica que propaga su energía en la actividad (la danza, en este sentido, es paradigmática):

---

“Un gesto. Conocer un gesto. Reconocerlo. Recuperar el *mudra*. Experimentar su significado. Sentir en el propio cuerpo la postura exacta de la energía manifiesta en su forma. Sentirla. Saberla. No hay aproximación. Hay un estar en ella, hallarla, descubrirla. Saberse en ella. El gesto es actitud interior, modificación del ánimo, disposición” (Diarios indios: 106; ya vimos aparecer la noción de *mudrā* en la formulación teórica de *La razón estética*. Ahora la vemos aplicada en la contemplación, a través de la isotopía del gesto).

Otro caso interesante en el que se puede apreciar la capacidad maillardiana de innovar y de llevar al límite las posibilidades expresivas de sus planteamientos lo encontramos en aquellos fragmentos donde el observador deja de ser una referencia sin más para convertirse en parte del rizoma espacial: en ‘núcleo’ y en ‘centro’, que ya comentamos. Vuelvo a citarlo pues hay una gran cantidad de elementos clave sobre los que conviene detenerse:

“el núcleo no es eso, no es el *mí*. El núcleo es un punto de energía neutra, sin juicios, sin opiniones: “pura”. El núcleo es condensación de energía, consciente a otro nivel, autoconsciente, a la que podemos remitirnos cuando bajamos las defensas, hacemos transparentes las murallas del yo y confiamos. Ella, esa energía mínima, centro, diosa interior o alma, tan oculta generalmente, tan porosa, sin embargo, la membrana que protege su acceso, ella no se inmuta, no le daña el mirar ajeno porque ella ve en el otro lo que su mirar oculta (...) ¿Qué es lo que de mí puede ser herido por las miradas? Aquello, vulnerable, que no pertenece al núcleo, aquello que pertenece al *mí*. El *mí* es lo inestable que recubre al núcleo” (Diarios indios: 100 – 101).

Algunas palabras clave que hay que retener de este fragmento son ‘energía neutra, sin juicios’, ‘autoconsciente’, ‘no se inmuta’ e ‘inestable’, pues son la isotopía que dibuja el contorno del observador en el texto y que permite que el lector pueda encontrar –en su propia mente– elementos con los que reconocer este estado mental. Pues de eso se trata la escritura: comunicación, apertura. Todos los mecanismos expresivos de Maillard no buscan otra cosa que comunicar esta geografía de la conciencia, hacerla visible a otros que aún no han podido verla porque no han investigado en su propio interior y carecen de palabras para ello. Lo expresa claramente: “es hora de crear nuevos símbolos. Es hora, también, de largos silencios, de interiorización, de prudencia. Estar atento y formular la pregunta” (Diarios indios: 107).

Con esta advertencia cierra Maillard su viaje, señalando la importancia del silencio y la investigación interior en el proceso de autoconocimiento. Señala asimismo la dificultad de esta escritura, necesitada de nuevos símbolos (*elocutio*) y nuevos métodos de engarce (*dispositio*) para materializar la contemplación interna de forma puramente poética sin recurrir al polo de la reflexión del pensamiento analítico. Por eso, lo más importante de ‘Diario de Benarés’ es la consolidación de la actitud de distanciamiento contemplativo en la práctica vital de la autora y la manifestación textual de esta actitud: el observador. Este hallazgo permite abrirse a un modo de conciencia diferente en el que se trasciende la implicación psicológica y la realidad se experimenta sin un yo que se apropie de la experiencia. A pesar de las dificultades, que también forman parte del texto, Maillard consigue establecerse de manera relativamente estable en este estado y describir las implicaciones (y las limitaciones) que experimenta.

Para terminar, me gustaría citar el fragmento en el que considero que mejor se manifiesta textualmente esta ausencia del sentido individual: el fragmento 30. La efectividad estética reside, una vez más, en el desdoblamiento entre los pronombres-metáforas con el que se consigue expresar gramaticalmente un fenómeno que es clave en la percepción desapegada: sentirse a uno mismo al mismo tiempo como espectador y como parte de la escena:

“Me apuntaron a mí, pero ahí donde llegó el dardo no había nadie. ¿O sí lo había?

Yo acechaba, detrás de un árbol.

Vi algo caer”

(Diarios indios: 95).

Como en ‘48 Ghats’, la presencia del observador se sugiere, más que se dice. Por eso creo que se podría hablar de poema en este caso concreto, pues tiene la redondez de los poemas en prosa, su misma eficacia expresiva y la misma escasez de medios.

A modo de coda o epílogo, me gustaría apuntar que la sección final del ‘Diario de Benarés’ (titulada ‘La vuelta’, como ya dije) contiene una reflexión acerca de los límites de la actitud contemplativa cuando el viaje, fuente del extrañamiento que permite la separación de los hábitos mentales cotidianos, ha terminado. Al principio, Maillard se mantiene firme en la certeza (en el núcleo), pero sospecha que este estado

no ha de durar: “nada me falta. Todo esta bien. Estoy en mí, en lo que de mí no es el mí. Sin embargo sé que no esta lejos la angustia; quedó atrás, pero aún la puedo oler” (Diarios indios: 109).

La vuelta al estado de disgregación continúa en los siguientes fragmentos, manifestándose a través de dudas e interrogantes, que como hemos visto son muestra de la necesidad de creer, de la presencia del yo psicológico y su necesidad de certezas razonadas. Al faltar la presencia del ‘lugar de poder’ que es Benarés, entran a funcionar los mecanismos mentales de recuerdo, comparación y proyección hacia el futuro, y así deja Maillard de estar entre las cosas, de ser una con su gesto y con su mirada. A pesar de todo ello, se aferra con fuerza a esa serenidad alcanzada y reivindica a la actitud de observación para la vida, venga lo que venga. Premonitoriamente, el diario se cierra con una anotación que apunta directamente a la muerte, y que resume lo que será el método de Maillard para superar la enfermedad y el suicidio de su hijo: “morir viendo. Asistir. Ver cómo se despliega y se repliega la red que los seres trazan en sus idas y venidas” (Diarios indios: 110).

## 12.- CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO.

A lo largo de este segundo capítulo hemos podido ver cómo la escritura de Maillard evolucionaba en varias direcciones, como resultado de su elección del diario como vehículo expresivo, así como de la interiorización y desarrollo de ciertos presupuestos procedentes de la estética y la filosofía india. Para resumir los hallazgos de este periodo, podemos tomar como piedra de toque la evolución de sus metáforas pues, como vimos en el apartado sobre metodología de la Introducción, son el instrumento a través del cual construye (creativamente) su visión del universo y, más importante, se construye a sí misma.

La primera parada en esta evolución nos llevó a *Jaisalmer* y a *Bangalore*, dos ciudades indias muy diferentes entre sí en las que Maillard comenzó a consignar por primera vez sus impresiones durante el extrañamiento que sentía en sus viajes. En realidad el desplazamiento exterior no es más que una excusa, pues en los cuadernos lo que encontramos es la traza del estado mental de su autora en el momento en el que los escribió. La metaforización se embebe del espacio externo y utiliza motivos procedentes

del ámbito de las ciudades como símbolos internos. Este proceso estilístico es especialmente importante en *Jaisalmer*, como vimos en el caso de las ‘murallas interiores’, el ‘desierto’ o ‘la llanura de colores’, campos semánticos que continuarán apareciendo en diarios posteriores.

Con este método de interiorización de la experiencia externa en metáforas Maillard da el primer paso adelante significativo de esta etapa y escribe *Filosofía en los días críticos*, sus diarios entre los años 1996 y 1998. En él se consignan no ya las reacciones a un desplazamiento exterior sino un movimiento interno, el de la atención siguiendo los movimientos del yo individual cuando éste se asocia con los sentimientos. Así, la autora indaga en la naturaleza cambiante y contradictoria del deseo, impulso que por un lado proyecta al individuo fuera de los límites del yo y por otro se convierte en un cerco que aísla a la persona en sus propias proyecciones, condenándola a un ansia de infinito que nunca podrá alcanzar por medio del vuelco en el otro. Los recursos estilísticos que se utilizan para dar cuenta sobre la página de este fenómeno son muy variados, pero destacan por encima de todos el recurso al ritmo de la prosa poética –para seguir los vaivenes del pensamiento– y el empleo de una metaforización de filiación espacial.

Como mostré en mi análisis, *Filosofía en los días críticos* tiene una altísima densidad de metáforas, resultado de la inscripción de la escritura maillardiana dentro de los parámetros a-referenciales de la escritura de la *graphé*. Libre de los imperativos de coherencia argumental (la de la vida: *bios*) o temática (la que impone el *autor*), el pensamiento se expande por la página en imágenes sin ninguna estructura jerárquica que las moldee o las acote. El sentido fluye limpio por las líneas de fuga de las metáforas, formando una estructura horizontal en la que los puntos significativos no están cerrados sino que esperan la colaboración activa del lector, que se apoya en su propio universo mental para comprender el significado propuesto en el texto. Se configura de este modo una ‘geografía de la conciencia’ que, gracias al carácter espacial de las metáforas, no pertenece a Maillard en exclusiva sino que puede servir de mapa (de *cartografía*) al lector en su propia introspección.

La propia estructura subyacente, a la que calificamos de rizomática pues se adecúa a la perfección a los postulados teóricos de Deleuze y Guattari, aflora hasta el nivel semántico y convierte la catacrexis –ese fenómeno retórico que se utiliza para nombrar lo que no ha sido nombrado por el lenguaje– en metáfora viva. De este modo, Maillard da nombre con sus metáforas a un dominio fuente que no ha sido explorado



con satisfacción por la tradición occidental: el del funcionamiento de la mente desde el punto de vista introspectivo. Con ellas explora las diferentes facetas del deseo y el amor, pero no sólo: también temas o itinerarios secundarios como la historia personal entretejida de sueños, la contemplación poética o la problemática de la verdad en el discurso filosófico occidental (moderno y contemporáneo)

En definitiva, en este primer gran diario se consolidan dos aspectos. Por un lado el método, que combina la introspección con el recurso al lenguaje metafórico, y por otro el tema, que no es otro que la naturaleza del yo y del órgano interior que lo sustenta: la mente. También se manifiesta la tendencia de Maillard a utilizar estructuras compositivas que superen o inviertan la configuración tradicional, tendencia que continúa tanto en los subtítulos de *Matar a Platón* como en la escritura de los márgenes que veremos en *Husos y Bélgica*. Concretamente, vimos que en el paratexto final de *Filosofía en los días críticos* Maillard plantea la posibilidad de una lectura ‘argumental’; es decir, una mirada que siga determinadas líneas temáticas en las que la autora acostumbra a detenerse. Junto a este procedimiento de alteración de la lectura, encontramos otro método de reorganización del texto a través de la inclusión de los fragmentos de diario en un ámbito genérico distinto: la poesía. Se trata de *Conjuros* y de *Lógica borrosa*, obras en las que Maillard experimenta por primera vez con las posibilidades estéticas de la *dispositio* en el marco intergenérico. Se abre así la vía que habrá de culminar en los ‘poemas-husos’ de *Hilos*, textos poéticos que proceden de la reorganización de fragmentos de diario, con modificaciones que afectan a las tres operaciones constitutivas del discurso.

La segunda línea importante que se desarrolla en este periodo tiene lugar en el ámbito del ensayo y abarca tanto las obras escritas con una finalidad académica como aquellas que tienen un perfil más personal. De las primeras, y especialmente de *Rasa. El placer estético en la tradición india*, hemos extraído la importancia de la estética del *śivaísmo* de Cachemira en el desarrollo de la concepción de madurez de Maillard. Nociones como *śānta* (la calma a la que conduce el apaciguamiento de las emociones) o *rasa* (las distintas tonalidades de las que se tiñe el estado de ánimo), así como la importancia del distanciamiento respecto a las propias emociones y constructos psicológicos, son fundamentales para la configuración definitiva de la actitud contemplativa de Maillard.

Ésta se expresa por vez primera de manera articulada y coherente en *La razón estética*, ensayo interesante y complejo en el que Maillard trata de superar de forma

definitiva la influencia de Zambrano y dar forma a un método personal que, integrando lo aprendido hasta ahora, de respuesta a los interrogantes que surgen en la práctica de la autoindagación. Incorporando tanto influencias orientales como filosofía occidental, Maillard postula una ‘actitud lúdica’ para la vida, en la que la ironía y el distanciamiento estético juegan un papel fundamental. La autoconstrucción de la persona a través del pensamiento metafórico (objetivo que ya vimos en la etapa anterior) se complementa así con un método más claro y personal en el que se propugna un cambio de *actitud* hacia las cosas, que dejan de ser vistas como instrumentos para la construcción de un yo cerrado y pasan a ser piezas en un argumento, argumento que ha de ser comprendido utilizando la observación directa de su caótico movimiento. Retomando una cita que ya utilicé en el comentario:

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

La auto-observación se configura por tanto como el resultado de la investigación filosófica de Maillard durante esta década, viniendo a coincidir con las conclusiones fundamentales de la autoindagación diarística. Sin embargo, antes de que estas dos tendencias puedan fructificar y abrir la puerta de la observación contemplativa, es necesario un trabajo de depuración interior de aquellos hábitos de pensamiento heredados que se han quedado incrustados en el lenguaje y en nuestra mente, y que nos impiden vivir de manera plena la experiencia presente.

La investigación sistemática de este postulado tiene lugar en un poemario muy particular dentro del devenir de Maillard como escritora, que es *Matar a Platón*. Se trata de una obra que no se parece a nada de lo que la autora hubiera escrito hasta entonces, al menos en el plano superficial (ya que hay líneas de conexión con los diarios y los ensayos, como mostré en mi lectura): la estructura sigue un desarrollo narrativo claro a través de ‘variaciones’ sobre la misma escena y el estilo se caracteriza por la ausencia de metaforización sistemática y por el uso de un lenguaje sencillo y directo que busca describir directamente aquello que acontece. Y ‘aquello-que-acontece’ es el suceso por antonomasia: la muerte, la posibilidad de sentirse partícipe de una muerte ajena.

---

Como vimos, Maillard crea un complicado entramado retórico por el cual no queda claro el nivel de realidad en el que tiene lugar el accidente, cuestionando de esta manera el estatus del texto y su relación con la verdad ‘objetiva’. Dentro del texto, Maillard describen las diferentes reacciones posibles ante esta herida abierta en medio de la calle, que interpela a los viandantes obligándolos a detenerse y abrirse a la violencia externa. Paralelamente, se las ingenia para incluir al lector y al autor dentro del texto como personajes que presencian la escena, que son testigos de la muerte del viandante. El resultado es un cuadro en el que la mayoría de los participantes trata de escapar, de no dar rienda suelta al gesto de dolor y compasión que surgiría si se diese la contemplación participativa en el accidente. Sólo los niños evitan el problema, pues son seres inocentes que viven antes de la conceptualización, a diferencia de nosotros que estamos presas de nuestras reacciones aprendidas, del platonismo incrustado en cada una de nuestras acciones y en cada uno de nuestros pensamientos.

Maillard da a entender que hace falta establecer una distancia para que la violencia de la muerte ajena no nos engulla como un remolino, pero al mismo tiempo es necesario abrirse a la participación en lugar de quedarse encerrarse en el minúsculo yo psicológico y sus murallas individuales. ‘Cualquier ser se alimenta de los demás en un acontecimiento’, dice en la versión subtitulada, y para ello es necesario establecer esa distancia que permita evitar los dos extremos de la implicación emocional y la indiferencia completa. En este justo medio es donde se manifiesta la actitud de distanciamiento estético descrita de manera teórica en *La razón estética* y puesta en práctica (de escritura) en este poemario.

En clara oposición a esta distancia irónica que busca contemplar con desapego y discernimiento los contenidos emocionales para participar de ellos en la medida justa (ni demasiado, ni demasiado poco) aparece *Escribir*, una obra escrita desde una situación vital de emergencia diametralmente opuesta a la actitud de *Matar a Platón*. La imposibilidad de distanciarse cuando los impulsos afectan directamente a la persona es el tema principal de este breve e intenso poemario en el que Maillard recurre a la anáfora y a la adjetivación expresiva para expresar su grito de dolor y rebeldía ante la inminencia de la muerte, así como la falsedad de toda trascendencia, de la creencia misma en el concepto de ‘ser’. Afirma con clara voluntad anti-mística que “las fuerzas / se le acaban / y el ser se va de vuelo / en las garras de un ave / carroñera” (*Escribir*: 71 – 72).

Finalmente, en *Benarés* confluyen las dos líneas principales de esta etapa: la indagación introspectiva de los diarios y el distanciamiento estético aprendido de la tradición oriental. Si la depuración de los hábitos heredados, de la influencia perniciosa de lo acostumbrado, se planteaba en *Matar a Platón* desde un plano reflexivo que afectaba a una situación imaginada (narración; es decir, diégesis: una historia), en *Benarés* la problemática afecta directamente a la experiencia individual de la propia autora. Gracias a la ruptura con lo acostumbrado que le permite el viaje, y al hecho de que lo emprende sin motivación (personal) alguna, Maillard es capaz de establecerse totalmente en el presente y volverse una con su gesto, eliminando así cualquier rastro de implicación individual en la acción.

De este modo, en el camino de Kajuraho a Benarés, tiene lugar la transformación interior en la que confluyen todas las líneas anteriores exploradas por Maillard. El salto contemplativo se resume en unas breves líneas, que contienen la esencia de todo lo que ocurrirá después (incluyendo la indagación de *Husos* y la búsqueda de *Bélgica*): ‘En el camino toda yo he pasado a ser el observador y éste ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo, no hay objeto de observación’. Establecida firmemente en este modo de conciencia no dual (‘no hay yo, no hay objeto’) Maillard indaga sobre la naturaleza del estado de ecuanimidad en el que surge el observador. Un estado sobre el que la mente (y el lenguaje) occidental no sabe apenas nada, y en el que consigue orientarse gracias a sus conocimientos de filosofía oriental, tanto budista como *advaita*<sup>156</sup>.

Maillard no crea aún un dominio metafórico fuente (los ‘husos’ y los ‘hilos’ que veremos a continuación) sino que se dedica (1) a la reflexión sobre las distintas facetas del estado tal y como ella lo experimenta en su cotidianeidad de Benarés (‘Diario de Benarés’) y (2) a la plasmación de la ecuanimidad a través de descripciones que aluden de manera indirecta al lugar interior desde el que están escritas (‘48 Ghats’). El tema central en ambos casos es la naturaleza del observador, así como la posibilidad de establecerse de manera permanente en este estado. Ello lleva implícita la necesidad de un *método contemplativo*, en el que juega un papel fundamental el distanciamiento respecto a los propios contenidos emocionales: “Con frialdad recibo mi propia frialdad. No me creo los sentimientos. No me creo mis sentimientos. ¿Cómo creérmelos? Son como nubes pasajeras. Cambian de lugar al tiempo que yo” (Diarios indios: 75).

---

<sup>156</sup> Incluyo bajo este apelativo a las diferentes tradiciones no-duales de filiación hindú, ya sean ortodoxas como el *vedānta* o heterodoxas como el Trika śivaísta que surgió en Cachemira.

La depuración estilística que aparece en *Matar a Platón* tiene relativa continuidad en este diario, mucho menos recargado que el precedente. Sin embargo, aunque Maillard va al límite de sus posibilidades en relación a la indagación sobre la naturaleza del estado contemplativo (plano temático: *inventio*), no alcanza las cotas de expresividad y experimentación formal (plano estilístico: *dispositio* y *elocutio*) que veremos en la siguiente etapa, por lo que se puede decir que *Benarés* es el primero – pero no el último– de los pasos definitivos en la descripción de la contemplación. El salto cualitativo de su madurez se da aquí, pero no se completa hasta que la contemplación se traslada al ámbito de la escritura, creando un entramado fuente que de lugar en el lenguaje al dominio fuente contemplativo, a las sutilezas del yo y la implicación psicológica individual del sujeto en sus contenidos de conciencia.

En definitiva, el camino a seguir tras el salto de *Benarés* en 1999 está bien claro. La indagación contemplativa se ve interrumpida por la enfermedad (como vimos en *Escribir*, donde no hay distanciamiento posible) pero se reanuda para dar cuenta del paso por la amargura más profunda que puede sentir una persona –la muerte de un hijo– y afrontar desde la serenidad apenas conquistada un objetivo muy concreto: sobrevivir. Lo veremos en el capítulo siguiente.



## CAPÍTULO 3





### 13.- PLANTEAMIENTO GENERAL DE LECTURA.

A lo largo de los dos capítulos anteriores he venido insistiendo en las que considero como las dos constantes de la búsqueda maillardiana: la superación de la identidad basada en el yo psicológico, que crea una escisión ontológica en torno a su individualidad (yo frente a no-yo) y que es fuente de sufrimiento, y el método o guía vital para lograrlo. Hemos ido viendo cómo poco a poco Maillard refina ambos aspectos utilizando para ello su escritura creativa: crea un universo de metáforas con las que poder describir los movimientos de la mente responsables de la implicación egoica y los articula en una estructura genérica (el diario) y compositiva (el rizoma) abiertas a la multiplicidad fluida del instante, de lo-que-acontece. El método está basado en la auto-indagación y culmina en *Benarés* cuando la figura del observador se convierte en el objeto de indagación y en la estrategia de indagación al mismo tiempo. Así se produce el salto contemplativa que permite que la conciencia se vuelva sobre sí misma y sea testigo de su propia disolución.

En las obras posteriores, que son las que estudiaré en este tercer capítulo, la estrategia de observación contemplativa se traslada al plano de la elaboración estilística, dando lugar al estilo de madurez. Si bien tuvimos oportunidad de ver en diarios anteriores algunos estilemas que reflejaban desde la elaboración textual los cambios sucedidos en su mente como resultado de la contemplación, lo cierto es que no alcanzan ni la originalidad ni la sistematicidad de las obras de esta etapa, especialmente *Husos* e *Hilos*. En ellas, las tres operaciones constitutivas del discurso están orientadas a dar cuenta de manera acertada y estética del movimiento de desidentificación respecto a los contenidos mentales así como de las dificultades concretas que la autora encuentra en dicha práctica.

Por esta razón, mi lectura estará orientada esencialmente hacia el plano de la elaboración estilística, puesto que la importancia de este dístico diario-poema radica en la originalidad y efectividad de la propuesta retórica que da vida al universo contemplativo de Maillard. Una vez que hayamos estudiando pormenorizadamente las estrategias ideadas por la autora para dar cuenta sobre la página tanto de las intuiciones alcanzadas durante los momentos de contemplación profunda como de las dificultades cotidianas que encuentra para la puesta en práctica del distanciamiento contemplativo, estaremos en condiciones de sistematizar su reflexión contemplativa en un esquema

coherente y orgánico que siga las líneas generales que hemos trazado en capítulos anteriores pero aportando los matices propios de esta etapa, que suponen un mayor refinamiento en la auto-comprensión que lo que habíamos visto en obras anteriores. A modo de conclusión de mi lectura de estas obras fundamentales, me detendré a explicar la relación que guardan los postulados contemplativos más relevantes con determinados aspectos de la tradición filosófica de la India, con el fin de ampliar nuestra comprensión del método contemplativo maillardiano, mostrando cómo su autora llegó hasta allí y el valor de la original síntesis personal que hace.

Una vez completada la lectura de *Husos, Hilos y Cual*, y de haber extraído de ella una definición de la actitud contemplativa de Maillard tanto estilística como temática que incluya las similitudes más importantes con las tradiciones de sabiduría de la India, cerraré mi reflexión con la lectura de las obras posteriores como *Adiós a la India*, *La tierra prometida*, pero sobre todo *Bélgica*, el último de los diarios publicados por Maillard hasta la fecha. Se trata de un texto diferente de los anteriores puesto que hay en él una mayor presencia de lo autobiográfico. En él Maillard vuelve a su ciudad natal para aplicar el método de observación introspectiva no ya a la construcción del yo individual sino a una sensación muy particular: la apertura en la conciencia que surge en esos momentos tan singulares en los que el estado de gozo inmotivado de la infancia se manifiesta como un ‘destello’, por la presencia de un objeto o una situación que provoca una evocación inesperada que hace aflorar la memoria antigua, anterior a la conceptualización y a la aparición del yo. Con este propósito emprende nada menos que ocho viajes. En mi lectura trataré de explicar de la forma más sintética posible las conclusiones a las que llega en esta investigación, así como las innovaciones estructurales y estilísticas de mayor calado.

Antes de embarcarnos en la lectura de las obras de madurez, cuya complejidad expresiva es enorme, considero necesario recapitular brevemente los aspectos más relevantes de la visión contemplativa de Maillard desde el punto de vista teórico. No a través de una caracterización general como la que ya hice en la Introducción, sino con descripción basada en las obras concretas, de forma que conozcamos de primera mano el posicionamiento teórico de Maillard a finales de los 90, cuando se produce el salto de Benarés. Para ello, me apoyo en las reflexiones que se encuentran dispersas en los ensayos de Maillard de esta etapa, que he sistematizado en mi lectura. Las obras que estudiaré son: *La sabiduría como estética* (de 1997, por tanto cronológicamente perteneciente al periodo anterior), *Rasa*, sobre la que ya nos detuvimos y sobre la que

ahora profundizamos, y *El árbol de la vida*, publicado en 2001 pero redactado en 1999. He añadido también los estudios dedicados a la figura de Henri Michaux, poeta belga con el que Maillard tiene sorprendentes coincidencias biográficas y a quien admira enormemente, porque aportan claves interpretativas importantes y señalan la vinculación entre la propuesta vital maillardiana y determinadas fuentes occidentales. Este último aspecto me parece especialmente relevante, ya que en ningún momento quiero dar la impresión de que la de Maillard sea una propuesta estética importada de Oriente, a pesar de que durante mi investigación he insistido bastante sobre este aspecto.

Este trabajo previo de sistematización es particularmente necesario dado el altísimo grado de complejidad estructural y temática de los diarios de este periodo, en los que Maillard se enfrenta y cuestiona su propio yo mientras se extiende la disgregación física y psicológica de todo lo que tiene alrededor. En los ensayos escritos durante estos años encontramos constantes menciones a la contemplación como una vía privilegiada para superar el impasse causado por el modelo epistemológico dualista occidental, que condena a la escisión del sujeto cognoscente respecto a su vida. Mi objetivo al sistematizar estas afirmaciones dispersas es dar una visión unitaria del fenómeno contemplativo tal y como éste opera en el momento en que Maillard da el salto cualitativo en su autoindagación y en su escritura. La superación de la individualidad que se manifiesta bajo la forma de un yo psicológico víctima de los hábitos y las inercias mentales constituye, como he venido planteando a lo largo de esta tesis, el hilo conductor de su razonamiento y de mi lectura.

## 14.- LA CONTEMPLACION EN LOS ENSAYOS DE MAILLARD.

### § La contemplación en *La sabiduría como estética*.

Antes de comenzar, me parece pertinente una breve acotación cronológica a fin de situar la propuesta de *La sabiduría como estética* dentro del conjunto de la obra de Maillard. Al tratarse de un libro publicado en 1997, podemos suponer que su redacción data aproximadamente del año 1995 – 1996, incluso quizás un poco antes. Es decir, que es ligeramente anterior a *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996 – 1998*, lo que

permite argüir que esta reflexión ensayística estaba presente en la mente de nuestra autora *antes* de la redacción de su primer gran diario. En consecuencia, es lícito suponer que *Filosofía en los días críticos* es, al menos parcialmente, una puesta en práctica de los planteamientos teóricos acerca de la actitud contemplativa que se describen en *La sabiduría como estética*. Esto muestra una vez más la relación tan estrecha que hay entre la reflexión teórica contemplativa y la puesta en práctica en la escritura de diarios, que se pueden leer como una actualización de presupuestos teóricos concretos a través de la poetización de las circunstancias vitales particulares de la autora.

En *La sabiduría como estética* Maillard aborda de manera sucinta las tres tradiciones de pensamiento más importantes de la tradición china: confucianismo, taoísmo y budismo. No se trata de un estudio académico como el que vimos en textos como *El crimen perfecto* o *Rasa*, y tampoco se puede considerar como ensayo creativo propiamente dicho, a la altura de *La razón estética*. Es más bien un punto medio: libro divulgativo en el que la autora expone los principales pilares de cada una de estas escuelas en un lenguaje sencillo, sin demasiadas referencias eruditas. La utilidad que tiene para mi reflexión es que centra su análisis en los aspectos más relacionados con la contemplación (aquellos aspectos que ella considera más importantes). Es evidente que en apenas 75 páginas no puede explicar todos los aspectos importantes de estas tres tradiciones milenarias de pensamiento, como también lo es suponer que los puntos estudiados por Maillard en este ensayo coinciden con sus intereses personales. Por ello, hemos de leer sus afirmaciones sobre budismo y taoísmo en relación con su búsqueda de un método para llevar a cabo la autocomprensión de la persona. Esta vinculación se puede advertir claramente en la caracterización inicial de estas dos corrientes filosóficas como “saber de experiencia” (Sabiduría: 8) o “vía de conocimiento interior (Sabiduría: 31).

De las tres tradiciones descritas en este ensayo, aquella en la que Maillard más se reconoce es sin duda el budismo. Aunque el taoísmo también ejerce cierta fascinación, la ausencia de otros escritos acerca del tema hace pensar que se trata más de un interés global que de una investigación exhaustiva. El confucianismo, por su parte, apenas deja huella en su obra<sup>157</sup>. El budismo interesó siempre a Maillard porque comparte con él la convicción de que el sufrimiento es la base de la experiencia

---

<sup>157</sup> Para una discusión precisa y al tiempo breve de la relación entre estas tres corrientes de pensamiento y el marco cultural y literario chino, es muy recomendable la introducción a *Las veinticuatro categorías de la poesía* de Si Kongtu realizada recientemente por Pilar González España.

humana, y que la única manera de superarlo es entender profundamente el origen de esta limitación. Este es el sustrato sobre el que se asientan las Cuatro Nobles Verdades expuestas por Siddharta Gautama, y que están centradas en el concepto de *dukkha*, sufrimiento<sup>158</sup>. Sin embargo, en esta obra lo que le interesa no es tanto su ontología ni la compleja manera de ver el mundo que se deriva de estas premisas, sino algo más concreto: el planteamiento budista acerca del proceso de cognición; es decir, su epistemología: “el budismo podría considerarse una religión, pero es ante todo un sistema de autoconocimiento, un sistema de observación mental, una psicología” (Sabiduría: 8; la referencia a la ‘observación mental’ nos lleva inmediatamente a pensar en *Benarés*). Maillard sitúa el autoconocimiento en relación directa con la observación, lo cual indica que para ella son dos facetas del mismo proceso.

En conclusión, Maillard toma del budismo lo esencial de su método: contemplar no es otra cosa que auto-observación mental. O, para ser más claros, observación de los cambios en los procesos mentales: “la observación de los procesos mentales. La indicación es ver los pensamientos y dejarlos pasar sin detenerse en ninguno de ellos, sin identificarse con ninguno, ni siquiera con el de “dejar pasar”” (Sabiduría: 58 - 59). Ahora bien: ¿qué sucede cuando se mantiene de forma continuada la observación de la mente? Como vimos en los diarios, Maillard tiene el valor de enfrentarse a esta cuestión y para ello bebe directamente de las fuentes orientales. De manera unánime las tradiciones en las que se inspira afirman que la observación desapegada de los estados de conciencia conduce a la disolución de los pensamientos y a la entrada en un estado de serenidad, de equilibrio. El método y el objetivo son muy claros, por tanto: “¿Cómo lograr este control que permite la unificación de los tiempos? La respuesta oriental es clara y unívoca: disolviendo los deseos. Hinduismo, budismo y taoísmo han ofrecido métodos concretos para la disolución de los deseos” (Sabiduría: 67).

---

<sup>158</sup> De hecho, es la piedra fundacional del budismo, pues a él se refieren las Cuatro Nobles Verdades con las que el Buddha histórico puso en marcha (por primera vez) la rueda del Dharma en Sarnath, cerca de Benarés.

La traducción habitual de *dukkha* es ‘sufrimiento’, pero hemos de entender este término no en un sentido restringido sino en el sentido amplio que aparece en los diarios de Maillard: como dolor físico, mental y existencial. La explicación de W. Rahula trata precisamente de esto:

“It is true that the Pali word *dukkha* (or Sanskrit *duḥkha*) in ordinary usage means ‘suffering’, ‘pain’, ‘sorrow’, or ‘misery’, as opposed to the word *sukha* meaning ‘happiness’, ‘comfort’ or ‘ease’. But the term *dukkha* as the First Noble Truth, which represents the Buddha’s view of life and the world, has a deeper philosophical meaning and connotes enormously wider senses. It is admitted that the term *dukkha* in the First Noble Truth contains, quite obviously, the ordinary meaning of ‘suffering’, but in addition it also includes deeper ideas such as ‘imperfection’, ‘impermanence’, ‘emptiness’, ‘insubstantiality’. It is difficult therefore to find one word to embrace the whole conception of the term *dukkha* as the First Noble Truth, and so it is better to leave it untranslated” (Rahula, W.: 2007, 17).

Este es el aspecto fundamental que me interesa comentar de *La sabiduría como estética*: explicar la influencia de esas escuelas que ‘han ofrecido métodos concretos para la disolución de los deseos’. Para desarrollarlo he escogido una serie de citas en las que Maillard sintetiza de forma breve y magistral los aspectos más importantes de estas tradiciones tan complejas, lo cual nos permite ver cuál es su punto de vista sobre diferentes aspectos. En primer lugar, al comentar el origen histórico-conceptual del proceso de indagación interior de la tradición taoísta, Maillard afirma que se trata de una interiorización de las conclusiones obtenidas de la observación de los fenómenos externos: “la observación de los cambios en la naturaleza se hace extensiva a los cambios que ocurren en el interior del hombre: sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, nada de eso dura mucho tiempo. Si se dejan estar, observaremos que llegan a su extremo y ahí cambian de matiz disolviéndose o resolviéndose en otros” (Sabiduría: 39).

Esta actitud interior se manifiesta en un modo particular de actuar que se conoce como la ‘no-acción’, la acción que se realiza sin implicación egoica. Maillard señala que la no-acción sólo puede tener lugar en el presente, pues con la interferencia constante de la memoria y otros hábitos mentales (los miedos, las proyecciones, etc.) no es posible que el barullo mental se silencie y pueda surgir la visión directa que permite la unificación del propósito contemplativo y la acción. Es clara a este respecto: “El no-hacer supone un estado contemplativo; la espontaneidad o aseidad exige una mente abierta y despojada. La mente habrá de reflejar, como un espejo, lo que percibe, para luego plasmarlo sin intervención de la memoria reconstructiva, con la inmediatez que el contacto directo con el objeto permite” (Sabiduría: 63).

La inmediatez es importante. Ya lo vimos en *Matar a Platón*, obra escrita apenas un par de años más tarde, pero no tuvimos oportunidad de ver la relación entre memoria y acto contemplativo, que es la clave de esta cita. Para alcanzar el estado desapegado de observación se requiere que la atención esté concentrada exclusivamente sobre el campo de cognición presente. Si la atención no está firmemente anclada en lo que acontece, entonces las impresiones latentes que surgen de la memoria agitan la mente y ésta no se detiene, nunca descansa. La ‘espontaneidad’ de la acción contemplativa depende de que nada se interponga entre los estímulos externos que invitan a la acción y el *gesto* con el que se responde (paso a utilizar la terminología de Maillard, que hemos visto en los diarios). Cuando aparecen elementos intermedios, sean miedos, proyecciones, recuerdos o interés en sacar provecho personal del acto, se pone en funcionamiento el mecanismo

del deseo y, en consecuencia, la serenidad no puede alcanzarse. Comentando al maestro taoísta Chuang Tzu, Maillard afirma:

“Dice Chuang Tzu (XXIII: 14)<sup>159</sup> que mientras las pasiones, los estados de ánimo y los impulsos no agitan el corazón, éste, permaneciendo estable, permite que reine la calma, y cuando hay calma hay claridad, y si hay claridad hay vacío, y si hay vacío no hay acción, y la inacción no deja nada por hacer” (Sabiduría: 39).

La importancia de la calma en el horizonte vital de Maillard es algo que hemos sabemos por la lectura de algunos de sus diarios. Por la frase ‘cuando hay calma hay claridad’ podemos intuir que la considera un requisito imprescindible para que la contemplación tenga lugar. Me detendré más en este aspecto en el comentario siguiente, *El árbol de la vida*, donde veremos que además de requisito es el objetivo central de la práctica contemplativa: alcanzar la serenidad, la ecuanimidad frente al sufrimiento. Por el momento, lo importante es explicar en qué consiste ese método de auto-observación que permite el apaciguamiento definitivo de los deseos. Maillard define la contemplación de forma amplia hacia el final del libro, aportando claves a este respecto:

“La contemplación es un acto, pero un acto realizado en pasividad. Es un acto receptivo; más que acto debiera decirse actitud: una actitud de receptividad, una "pasiva actividad" en la que la atención está despierta, pero el ánimo quieto y receptivo (...) Atención perfecta en un presente perfecto, en el que el sujeto deja que el objeto le llene, sin añadirle ningún elemento que pudiera determinar previamente la experiencia (...) Lograr esta actitud requiere una larga preparación. El acto contemplativo ha de llegar a ser acto libre, y la libre contemplación sólo tiene lugar cuando el que contempla se ha vaciado de todo tipo de pensamiento directivo. La calma y la observación desinteresada son requisitos imprescindibles para llegar a ser "artista" (...) El acto contemplativo es pues un acto de voluntad –en un principio– que barriendo los deseos, establece al sujeto en un presente abierto, y le permite lograr la vacuidad de la mente a la vez que le libera de la tiranía de los deseos, y de la inercia repetitiva de los gestos mentales” (Sabiduría: 68).

Creo que el parecido entre estas palabras y mi definición de la actitud contemplativa de Maillard habla por sí solo de la validez de mi propuesta de utilizar sus

---

<sup>159</sup> Extraído de Elorduy, C. *Chuang Tzu*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

reflexiones sobre el budismo para explicar su propia obra. Podemos ver también cómo su razonamiento en este ensayo apunta a la cuestión del yo como núcleo de la problemática vital de cada individuo, cuando afirma que en la tradición taoísta “es indispensable morir a la propia individualidad” (Sabiduría: 45). El budismo, según Maillard, también insiste en esta línea, pero es más consciente de las dificultades de la práctica: “la ruptura del proceso condicional de la existencia no es sencillo. Requiere una práctica de progresiva desidentificación con la idea de "yo"” (Sabiduría: 51).

Considero demostrado con estas citas que Maillard se siente más próxima al budismo que a las otras dos corrientes de pensamiento, taoísmo y confucianismo. En gran medida esto se debe a que es la escuela que con más rigor filosófico (analítico-racional) estudió los diversos mecanismos mentales que permiten esa ‘progresiva desidentificación con la idea de yo’. La descripción que esta tradición de pensamiento hace del proceso de atención desapegada puede aplicarse perfectamente a la obra de nuestra autora:

“Los deseos ocupan la mente de tal forma que, con la atención volcada hacia sí mismo, el individuo es incapaz de procurarse dentro de sí un espacio para la recepción del objeto. El objeto sólo puede penetrar en el sujeto y fundirse éste con aquél cuando el sujeto se ha despojado de sí, del "sí mismo", es decir, de aquello que conforma su "personalidad", cuando se ha deshecho de las expectativas y de los recuerdos de circunstancias pasadas, pues éstas son formas del deseo” (Sabiduría: 67).

He querido cerrar con esta cita porque en ella podemos apreciar un breve atisbo de esa visión contemplativa de la realidad que hemos visto en *Benarés*, y que permite la unificación del sujeto y el objeto en un solo acto de conciencia. Este modo de acercarse a la realidad solo tiene lugar cuando el sujeto se despoja de la identificación con su propia personalidad, que no es otra cosa que ‘expectativas’ y ‘recuerdos’ que surgen de la memoria (cuando no estamos en el presente), un nudo de proyecciones temporales que conforman yo psicológico precario. En *La sabiduría como estética* Maillard se inspira en las fuentes budistas y taoístas para afirmar que sólo cuando el sujeto se separa del agregado mental al que llama yo puede trascenderse la escisión epistemológica entre sujeto y objeto (considerada insalvable por la tradición occidental).

En última instancia, lo que pretende Maillard es “erradicar la dualidad contemplador/contemplado, sujeto/objeto” (Sabiduría: 56), pues de ahí surge la primera herida, la que no puede sanarse.



§ La contemplación en *El árbol de la vida*.

*El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India* es el título de una colección de ensayos acerca de la naturaleza en la tradición india editada y prologada por Chantal Maillard. En la introducción la autora trata, entre otras cosas, de explicar la actualidad y el interés de la tradición estética, artística y filosófica del subcontinente indio. Para comentarla utilizaré el mismo presupuesto que en el caso anterior: asumir que los aspectos seleccionados por Maillard en su defensa de la tradición india son aquellos que han tenido más importancia en su trayectoria vital y en el desarrollo de su actitud contemplativa.

La importancia de este breve ensayo desde el punto de vista cronológico es fundamental, dado que fue escrito justamente antes de su larga enfermedad<sup>160</sup>, concretamente en 1999. Su redacción es por tanto contemporánea del ‘Diario de Benarés’; de hecho está datado en Benarés-Málaga, 1999, momento en el que se consolida la figura del observador. Como veremos en la lectura crítica de *Husos*, lo que Maillard descubrió en ese momento en Benarés es lo que utilizará para sobrevivir cuando en lugar de describir un viaje se enfrente al momento más duro y decisivo de su existencia, y para entender las implicaciones teóricas de este descubrimiento contamos con la introducción a *El árbol de la vida*, que refleja el punto exacto de la evolución de su pensamiento cuando tiene lugar el salto contemplativo.

Esta obra tiene en común con *La sabiduría como estética* la reivindicación de un saber de experiencia, una sabiduría que trascienda la racionalidad logocéntrica occidental: “*Sophia* en vez de *logos*; saber en vez de conocimiento, integración en vez de discurso (...) Conocimiento sintiente, no entendimiento, desde las húmedas entrañas, no desde la aridez de la mente” (Árbol de la vida: 13). También comparte la insistencia en la superación de la individualidad como el eje fundamental de la actitud contemplativa, apuntando a la comprensión del mecanismo mental como concreción de este designio: “la difícil enseñanza de los caminos místicos: la necesaria disolución de la mente, baluarte y salvaguarda de los impulsos dicotómicos -el sí y el no, el juicio, en definitiva- que afianzan la individualidad” (Árbol de la vida: 14).

Sin embargo, lo más interesante no es lo que ambos textos tienen en común sino aquello en lo que *El árbol de la vida* supone un avance respecto a la propuesta anterior.

---

<sup>160</sup> Tal y como se desprende de la nota final, que data el texto en "Benarés-Málaga 1999" (Árbol de la vida: 41).

Y este avance no es otra cosa que la vinculación entre la reflexión estética y la actitud vital en una sola propuesta, ya plenamente contemplativa. Este proceso, como sabemos por el capítulo anterior, comienza ya en los años 90 con obras como *Rasa* y continúa en *La razón estética*, donde la influencia oriental da lugar a una propuesta personal basada en el desarrollo de una actitud estética ante el mundo, a la que reprochábamos que fuera más teórica que práctica. Fue en *Benarés* donde se aplicó por primera vez a la experiencia vital de la autora, y dado que *El árbol de la vida* fue escrito en el mismo momento, no es descabellado pensar que en este texto se puedan encontrar, o al menos rastrear, los fundamentos teóricos que permitieron a Maillard establecerse en el estado contemplativo: hallar al observador.

Comencemos diciendo que el punto de unión entre el enfoque estético y contemplativo es precisamente este personaje, común a ambas experiencias: el espectador de la representación y el observador de los estados de conciencia. Nos encontramos ante el mismo razonamiento que vimos en *La razón estética*: tanto en la asistencia a un espectáculo de teatro como en la contemplación se manifiesta un tipo de sujeto cuya actitud ante lo que presencia es de cierto distanciamiento. No se implica ante lo que ve ni forma parte de lo que contempla, y en consecuencia no siente como propias las emociones que lo recorren. De este modo, es capaz de mantener una ecuanimidad ante el acontecimiento/espectáculo: ni muy lejos sin sentir nada, ni muy cerca sintiendo las emociones como propias. Este particular estado de conciencia, tan fácil de entender respecto a la experiencia estética y no tanto para la contemplativa, es el mismo en los dos casos, a pesar de lo difícil que pueda ser de aceptar para la mentalidad occidental. En un caso se llama ‘espectador’, en otro ‘observador’ o ‘testigo’, pero en esencia son el mismo aspecto de la conciencia, el mismo pliegue.

En *El árbol de la vida* Maillard explora en detalle los paralelismos entre ambas situaciones, empleando para ello la terminología propia de la tradición sivaísta. Lo importante de la larga cita que voy a reproducir es el énfasis que hace en trascender los límites del marco de la reflexión estética para mostrar que los mismos postulados pueden aplicarse a toda situación, a ‘todo lo existente’:

“En el plano estético, es decir, aquel en el que se sitúa el individuo que adopta la actitud de espectador, esta ecuanimidad es denominada, en la terminología propia de los filósofos de Cachemira, *śāntarasa*, el estado emocional que corresponde, en la contemplación estética, al estado de calma o serenidad. También *śāntarasa* es el lugar emocional en el que todas las emociones están contenidas en potencia, del que todas

surgen y al que todas vuelven. En esa calma, desde esa calma, la com-pasión es posible porque quien contempla está vacío de sí mismo y ese vacío lleno de posibilidades es el suelo común, propiamente común, de lo humano.

Pero *trascendiendo el nivel psicológico de las categorías en las que la estética se mueve* [esta cursiva es mía], la contemplación abarca todo lo existente. No se trata entonces de la inmersión en este o en otro estado de ánimo, ni siquiera con el fondo común de todos los estados posibles, sino del encuentro con algo mucho más complejo que integra todo el organismo en la misma comprensión” (Árbol de la vida: 14).

Este estado ‘mucho más complejo’ que la contemplación estética se caracteriza por integrar ‘todo el organismo en la misma comprensión’; es decir, por provocar una *metanoia* en el propio sujeto cognoscente, cuya vida se ve radicalmente alterada por este conocimiento experiencial. Este fragmento señala además el segundo aspecto importante de la relación entre *El árbol de la vida* y la configuración de la actitud contemplativa de madurez: la serenidad, objetivo final al que apuntan las prácticas contemplativas y razón por la cual Maillard se interesa por ellas.

La serenidad es definida aquí como el equilibrio definitivo de las emociones. A ello alude el término *sānta* en el vocablo *sāntarasa*, que procede de *sānti*, literalmente ‘paz’ en sánscrito, como ya apuntamos<sup>161</sup>. Ya encontramos *sāntarasa* en *Jaisalmer*, a comienzos de los 90, pero ahora la situación vital es más urgente: Maillard necesita la serenidad para sobrevivir a lo que se le avecina. Y para ello será importante desarrollar una de las virtudes clave en la práctica del Yoga y otras escuelas de filiación hinduista: *vairāgya*, el desapego, otro elemento común entre la propuesta estética y la contemplativa. Sobre él conviene realizar una aclaración para evitar sea confundida con un estado de abulia o de desinterés por el mundo exterior.

Maillard explica que del mismo modo que un espectador siente emoción aunque no esté implicado en la acción del espectáculo, la persona contemplativa comprende la naturaleza cambiante de sus emociones y de su yo, lo cual le permite mantenerse a cierta distancia, desapegada. Pero ello no quiere decir que se convierta en un bloque de hielo completamente al margen de lo que sucede en su vida, sino todo lo contrario: desidentificado de su individualidad, de la memoria de su persona, el sujeto continúa actuando, y hace lo que tiene que hacer. Volvemos a encontrar el gesto, que en *La*

---

<sup>161</sup> Ver nota 65.

*sabiduría como estética* llamamos ‘no-acción’, y que no equivale a desintegración, a negación o a parálisis, sino a una apertura a la totalidad de la realidad, que revela así su carácter inconmensurable. Maillard expresa esto de forma excelente en su introducción:

“Contemplar un lirio [R. Panikkar] o un amanecer, respirar el olor húmedo del humus en un bosque o sentir la brisa del mar acariciándonos la piel o el tacto de pelo duro o suave de un animal y, bajo los dedos, la leve reacción de aquellas extremidades de ser estremecidas, su límite inverosímil, ese no-límite de repente evidente, con una evidencia que no nos llega por vía racional sino que es producto de esa inteligencia del cuerpo más ancestral, más inmediata, más olvidada también, todo ello es templarse-con, armonizarse, sentir conjuntamente y saberse en otro, en lo mismo, en uno. Porque no existe "el Uno" sino uno-mismo cuando las barreras de las diferencias se han anulado en esa evidencia "natural". Para estar-con, para salir del "sí mismo", del otro que somos individualmente, sólo hace falta salvar la distancia que se abre con el juicio, aquella que nos convierte en sujeto-que-observa-un-objeto. Juzgar es establecer la distancia" (Árbol de la vida: 15).

Como en *La sabiduría como estética*, vemos aparecer en el horizonte epistemológico de la actitud contemplativa la superación del dualismo epistemológico. Maillard señala que en última instancia tanto la disolución de la individualidad como la serenidad se dan en un contexto de superación de la percepción dual. Para ella, es la separación entre el sujeto y el objeto la que provoca la aparición de un yo inestable que juzga, diferencia, separa, y por lo tanto sólo un modo de cognición no-dual permitiría la superación del sentido de egocencia.

#### § *La contemplación en Rasa. El placer estético en la tradición india.*

Ya comenté en el capítulo anterior que el desarrollo de la contemplación como actitud vital está basado, al menos en parte, en la adaptación de presupuestos estéticos indios a la actitud vital, y que *Rasa* juega un papel extraordinario en la comprensión de este proceso al explicar en detalle la concepción del mundo sobre la que se asienta la problemática del distanciamiento estético. Por ello, voy a volver ahora sobre este ensayo, no para comentar su influencia en el desarrollo de la actitud estética sino para señalar algunos factores que ayudan a comprender la obra de madurez. Concretamente,

*Rasa* aporta luz sobre los dos aspectos centrales que acabamos de comentar: la naturaleza del observador, eje del tránsito de la estética a la contemplación y la importancia de *śāntarasa* en la búsqueda de la serenidad contemplativa. En mi lectura crítica voy a centrarme en estos dos aspectos.

1) En *El árbol de la vida* se abordaba la problemática de establecer un puente entre la actitud estética y la actitud desde el plano más concreto, el de la práctica contemplativa. Maillard se centraba en el nivel de la experiencia concreta, individual, y proponía la relación entre la figura del espectador y la del observador-testigo. *Rasa*, por su parte, aporta el enfoque global en el que esta reflexión se enmarca, la ontología sobre la que esta epistemología se sustenta. Concretamente, la vinculación entre experiencia estética y experiencia vital contemplativa se apoya en la concepción india del mundo como representación o manifestación ilusoria, la doctrina de *māyā* (común a casi todas las escuelas indias, con matices en cada caso). Esta idea del mundo como ilusión sirve a Maillard para establecer el paralelismo entre la representación teatral y la manifestación fenoménica, pues ambas comparten el mismo estatus ontológico: no son ni verdaderas ni falsas, son ilusorias. Ni totalmente inexistentes, ni completamente existentes, son *māyā*. la manifestación del gran ilusionista, o bien *spanda*<sup>162</sup>, expansión de Śiva dentro de sí mismo (según el enfoque sea de filiación upaniśádica o śivaísta). En ambos casos, lo importante es que el estatus de la acción teatral se equipara al de la realidad, como resume adecuadamente Maillard:

“El teatro, en la tradición estética india, ocupa el lugar más elevado junto con la música. Y no porque se trata del arte de la representación, sino porque, al serlo, está representando la acción del Brahman, que es pura representación. El mundo entero es la obra del Brahman, el efecto de su acción, de su magia (*māyā*), y el teatro reproduce la magia cósmica” (Rasa: 23).

---

<sup>162</sup> La noción de *spanda*, vibración, expansión, es central en la cosmología śivaísta, y es uno de los puntos que más claramente la separa de la ortodoxia de la vedānta advaita. Mientras que los filósofos vedantines sostienen que el mundo fenoménico es en última instancia irreal, mera ilusión sobrepuesta sobre el Brahman, lo único real, los śivaístas subrayan el aspecto positivo, creativo, y por tanto real, de la realidad fenoménica, considerándola una expansión de la conciencia divina, que se materializa a través de su poder, su śakti. Así se define tradicionalmente este concepto:

“*Spanda* – स्पन्द – vibration; flutter; throb; self-movement; creative; (*svatantrya*) Śakti pulsation; Creative pulsation; apparent motion in the motionless Śiva which brings about the manifestation, maintenance, and withdrawal of the universe” (Grimes, 2009: 352).

De este modo, vemos que la propia tradición estética de Cachemira establece la vinculación entre experiencia estética y contemplativa, de la que se sigue que existe un paralelismo entre la liberación emocional provocada por el teatro y la liberación de las ataduras de la existencia (un planteamiento que Maillard adapta a su escritura):

“Mediante su propio poder de representación los seres humanos son capaces de encontrar en sí mismos la energía universal que les constituye, el poder del Brahman que el poder de ilusión y, al tomar conciencia, en este reconocimiento, de lo que son en verdad, obtienen la visión necesaria para saltar fuera de sus límites: los límites que el mismo poder de ilusión (*māyā*) de la conciencia impone a la conciencia” (Rasa: 23).

Así pues, la ontología hindú sirve de sustento a la vinculación entre estética y actitud vital. Maillard describe la ilusión (el ‘velo’ de *Filosofía en los días críticos*) como una auto-imposición de límites –de ignorancia: *avidyā*– de la conciencia absoluta sobre sí misma. Es un juego –*līlā*– de la conciencia, y para no sufrir es necesario comprenderlo como tal. En este punto se inserta una cuestión esencial que ya comentamos a la hora de caracterizar la actitud con que Maillard afronta su vida a través de los diarios: la toma de conciencia. Cuando se extrapola la conciencia de la irrealidad de lo representado que tiene lugar mientras dura la ilusión escénica al ámbito de lo cotidiano, ésta se convierte en un intenso *darse cuenta* que percibe que tanto los fenómenos externos como los contenidos psíquicos son irreales (impermanentes, diría el budista). En este sentido, considero muy útiles las consideraciones de Virginia Trueba a propósito de *Hilos*: “no se trata tanto de anular la ilusión como de ser conscientes de ella. Sigue funcionando en este sentido la metáfora, propia de la India tradicional, de la ilusión mágica a la que antes nos referimos. Y ello porque no puede vivirse en el vértigo, en el fondo que habita por debajo de la superficie, la raíz del dolor” (Trueba, 2009: 196) ¿Cómo se consigue esto? A través de la observación, el eje del método maillardiano:

“Decir que *Hilos* está escrito desde el huso del dolor no es del todo exacto, y ello porque desde el dolor, en propiedad, nada puede escribirse. Hay, pues, otro huso superpuesto al del dolor, (...) el huso de la observación. Se trata de un huso privilegiado ya que desde él puede mirarse tanto la superficie del mundo como los instrumentos –los mismos husos– con los que se percibe la superficie” (Trueba, 2009: 192).

Toda esta ilusión puede ser contemplada desde lejos por un sujeto desapegado, ('huso privilegiado' en palabras de esta estudiosa): espectador o testigo. En consecuencia, vemos que la figura del observador, clave para comprender el proceder contemplativo, deriva directamente de una concepción de la realidad que bebe directamente de las fuentes indias. Podemos ver este mismo hecho en la descripción que Maillard hace de la propuesta de Bhaṭṭanāyaka, uno de los autores más importantes de la escuela de Cachemira, y que coincide plenamente con lo que la autora entiende como contemplación:

“la obra poética -el drama en este caso- procura *la eliminación, en el espectador, de los factores individuales* de la emoción, elevando ésta a nivel de emoción pura, arquetípica. Libre entonces de sus connotaciones particulares, *desprendido de los intereses y deseos* de permanencia en, o de rechazo a un determinado estado de ánimo, el individuo puede "saborear" dicha emoción independientemente del carácter positivo o negativo que tendría en sí misma (...) en la emoción universalizada, libre de interés, el espectador escapa por un momento a sus condicionamientos, a sus propias limitaciones, *hacia un estado de conciencia "pura"*” (rasa: 55; la cursiva es mía).

Los pasajes enfatizados señalan lo que de contemplativo hay en esta cita. Si extrapolamos estas reflexiones estéticas a un planteamiento vital nos entramos con una descripción bastante adecuada del ideal contemplativo: la eliminación de los factores individuales a través del desprendimiento (desapego) respecto a las identificaciones personales producidas por los deseos y la (posible) apertura hacia un nivel diferente de conciencia (aunque no creo que Maillard comparta la existencia de un estado de conciencia 'pura').

A través de citas como ésta comprendemos que el contexto filosófico del que proceden las metáforas de Maillard no puede ser obviado, sino todo lo contrario: ha de ser explorado detalladamente si queremos entender tanto su origen como su significado profundo. Trascender la experiencia egoica fue el objetivo principal de las escuelas śivaístas, que no se limitaron a reflexiones estéticas. De hecho, el gran maestro Abhinavagupta –sobre el que Maillard se detiene mucho en *Rasa*– es conocido no sólo por sus reflexiones estéticas sino por su monumental *Tantraloka*, sistematización de la filosofía śivaísta en su vertiente no-dual (sistema Trika). En ella se desarrolla en detalle una visión del ser humano que trasciende las limitaciones de la individualidad.

En definitiva, la reflexión acerca de la representación dramática en India no estuvo nunca separada de la investigación acerca de la realidad, sino que la una emanaba de la otra. No tiene nada de extraño, por tanto, que Maillard tratara de aplicar estos presupuestos estéticos a una actitud vital, pues de hecho es lo que hicieron los grandes pensadores de la escuela de Cachemira: entender el saber como algo unificado y siempre relacionado con la propia existencia. La reflexión estética era para ellos parte de una reflexión más amplia acerca del objeto máximo de interés para cualquier filósofo indio: la liberación, *mukti*. Hemos de tener en cuenta este contexto filosófico para explicar el significado de la propuesta de Maillard. Es lo que haré tras mi lectura crítica de *Husos, Hilos y Cual*: profundizar en la comparación entre ambos universos para explicar así la visión del mundo que subyace en la obra madura de Maillard.

2) El otro punto de interés de *Rasa* es la noción de *śāntarasa*, término que describe el estado de disolución de las emociones que tiene lugar en el espectador en una representación teatral. Una vez más, el interés de este concepto es que apunta al estado que surge cuando se produce la unificación de conciencia de la experiencia contemplativa: “Cuando el sujeto elimina la agitación de su mente, se instala en él un estado de calma que clarifica la conciencia. En la experiencia estética este estado de calma es denominado *śānta*: serenidad” (Rasa: 93).

Esta ‘eliminación de la agitación de la mente’ es la faceta práctica en la que se manifiesta la contemplación, la razón por la cual Maillard trata de integrar esta sabiduría oriental en su horizonte vital cotidiano. Como un lago vuelve a su estado inicial de reposo cuando deja de soplar el viento, así la mente vuelve a su estado inicial tras asistir a la liberación emocional de la representación teatral. Este mismo planteamiento se aplica a la experiencia vital cotidiana, con los cambios necesarios para distinguir las dos actividades. Maillard explica este paralelismo de la siguiente manera:

“Así como, en la vida normal, las emociones, después de perturbar el ánimo, pueden resolverse comprensivamente y dar lugar a la serenidad, así también los *rasas*, emociones transformadas por el arte con ayuda de la distancia estética, una vez cumplida su función emergente, habrán de hallar el reposo: se resolverán en un estado de paz que deviene, a un tiempo, del apaciguamiento de las emociones y de la unidad comprensiva de la conciencia en sí misma. La devolución de la conciencia a sí misma y la plenitud consiguiente es el resultado de esta inmersión en *śānta*” (Rasa: 94).



Maillard no es una mística ni una vidente (*rṣi*), y tampoco pretende ser una maestra de sabiduría. Lo único que quiere es aplicar un conocimiento a su experiencia vital para hacerla más soportable. Sobrevivir, alcanzar la serenidad. Es todo. Ella no ansía el *samādhi* o el *nirvāṇa*, ni la liberación en vida: *jivanmukta*. Su búsqueda es más modesta y, al mismo tiempo, más occidental. Busca la paz, el equilibrio, la capacidad de participar en el juego de la vida con conciencia del juego. Para ello, la comprensión de ciertas escrituras orientales resultó capital, pero es importante señalar que Maillard es reacia a cualquier forma de trascendencia y que por tanto los paralelismos entre las diferentes tradiciones indias y su obra se limitan al campo de la comprensión del funcionamiento del mecanismo mental y las diferentes estrategias para impedir o superar la identificación egoica, raíz del sufrimiento psicológico. Los estados trascendentes en los que culminan estas tradiciones no están presentes en su obra.

En definitiva, y como he apuntado varias veces en este trabajo, Maillard no deja nunca de ser una escritora profundamente posmoderna e inmersa en su propia tradición de pensamiento: crítica, agnóstica, firmemente anclada en la inmanencia. En la siguiente lectura podremos ver cómo su visión contemplativa se nutre de lecturas totalmente diferentes a la tradición oriental, con las que sin embargo coincide en aspectos importantes. Será a través de los comentarios de Maillard a uno de los autores occidentales más interesantes del siglo XX: Henri Michaux.

#### § La contemplación en los ensayos sobre Henri Michaux.

El poeta y pintor belga Henri Michaux ejerció una fascinación enorme en Maillard debido no sólo a la calidad de su obra sino también a los paralelismos biográficos que los vinculan: ambos poetas, de origen belga, viajeros por la India, y lo más importante: incansables investigadores de la propia conciencia. Maillard le dedica dos obras completamente diferentes: una larga introducción en forma de ensayo a una recopilación de escritos acerca del fenómeno pictórico (hay que recordar que Michaux se dedicó intensamente a la pintura además de a la poesía) y una traducción con propuesta de lectura del *Portrait des meidosems*, que incluye algunas reproducciones de las litografías del propio autor. Estos dos breves ensayos son imprescindibles para entender que la búsqueda contemplativa de Maillard no es ningún momento fruto de una fascinación desmedida por la cultura india sino que se inspira también en fuentes

occidentales, siempre y cuando le sirvan en su propósito de alcanzar un saber de experiencia.

La lectura de los comentarios a Henri Michaux nos permite advertir hasta qué punto Maillard continúa una genealogía muy amplia de autores que buscan una nueva forma de filosofía capaz de superar las limitaciones a las que ha llevado el modelo estrecho de racionalidad cartesiana. He preferido no comentar cada ensayo por separado sino organizar mi lectura en torno a los tres ejes que considero guardan más relación con el desarrollo de la actitud contemplativa: (1) la relación de Michaux con la tradición posmoderna y su modelo a-jerárquico de mundo, (2) el estilo con que expresa esta concepción y (3) sus investigaciones en torno a la conciencia-testigo, desde una perspectiva totalmente diferente de la meditación de la tradición india.

1) En primer lugar, la influencia de Michaux es una alternativa a la filosofía racionalista dentro de la propia tradición occidental, del forma análoga a la obra de Deleuze/Guattari. Todos ellos comparten una misma visión de la identidad, basada no en un fundamento monolítico (el yo trascendente) sino en una visión reticular, horizontal, rizomática. Maillard considera fundamental este cambio de paradigma, poniéndola al nivel de la filosofía aristotélica: “las dos grandes metáforas de nuestra civilización: el árbol (prototipo de la filosofía aristotélica) y el rizoma (propuesta reticular de la modernidad). La raíz y el rizoma, el árbol y el loto: dos maneras de comprender el universo y sus relaciones” (Árbol de la vida: 40).

En el caso de Michaux, por ser poeta y no filósofo, esta visión del universo y sus relaciones está intensamente relacionada con la experiencia individual y con la búsqueda de un modo personal de expresarse. Para él, no se trata de expresar un yo como los autores modernos que con su arte refuerzan los mecanismos de la identidad egoica, sino todo lo contrario. Michaux escribe y pinta para salirse de sí mismo: “Michaux es un insumiso. La pintura es, para él, una manera de marginarse, de fugarse, de deslizarse fuera de los moldes. Un trazo es un desliz en el que el yo se fuga de sí mismo, se dis-grega” (Escritos sobre pintura: 14-15). Evidentemente, Maillard se reconoce a sí misma en esta propuesta que hace de la fuga de sí misma todo un arte, por lo que esta reflexión puede aplicarse a su propia obra, concretamente a la escritura de sus diarios, en donde cada entrada es ‘un desliz en el que el yo se fuga de sí mismo’.

2) En segundo lugar, la influencia de Michaux tuvo mucho que ver con el modo de expresión que Maillard utiliza en su obra para dar salida a su inspiración contemplativa. Y es que siendo como es una autora profundamente consciente de las limitaciones del lenguaje y la filosofía, jamás trató de incorporar a la tradición occidental formas o estructuras compositivas propias de la tradición oriental, sino que buscó siempre desarrollar una obra que fuese pertinente dentro de su propia cultura. Esto es un gran mérito su parte, pues a pesar de inspirarse constantemente en la tradición india, china y japonesa, Maillard nunca pretendió escribir haikus, cuentos orientales u otras formas que no pertenecen a su tradición. Lo más que hizo fue incorporar algunos motivos indios que había interiorizado como propios, como el motivo de la diosa Kālī que vimos en *Benarés*, pero siempre dentro de un entramado conceptual y estilístico radicalmente posmoderno.

En la colección de ensayos *Contra el arte*, encontramos una afirmación interesante a este respecto, concretamente en el artículo titulado ‘Apuntar al blanco. El vacío y su representación’. Comentando las pinturas de Motherwell, cuyas obras recuerdan a la caligrafía china, dice:

“*Borracho de trementina* (1979), otra obra de Motherwell, es una pseudo-caligrafía. Su título no nos ilustra acerca de la posible significación del grafismo sino que, al contrario, nos proyecta fuera de la obra, hacia el espacio reservado al autor. El pintor es quien, presumiblemente, está o estuvo embriagado de trementina mientras pintaba lo que el espectador contempla. La composición no alude a una realidad exterior, sino que se presenta como el resultado de un estado personal. La intención del autor no parece otra que la de señalarse a sí mismo” (Contra el arte: 110).

Y, un poco más adelante, concluye:

“El artista moderno se expresa a sí mismo al representar cualquier cosa; el taoísta, en cambio, representando cualquier cosa, expresa el *tao*. Si el artista occidental pintase bambúes, el bambú le expresaría a él y cualquiera que contemplase el bambú pintado por él no vería el bambú, sino "un Tal" o "un Cual", de la misma manera que cuando vemos los campos de trigo pintados por Van Gogh, vemos "un Van Gogh". Para el occidental, la originalidad en la ejecución no es un resultado, sino un fin; ésa es la diferencia con los pintores de los monasterios chinos” (Contra el arte: 117).

Lo que afirma Maillard aquí es interesante, en tanto en cuanto señala su ambigua posición dentro de la tradición occidental. Es cierto que en su obra se cumple el postulado de que “el artista occidental apunta a sí mismo con su obra, se autorrefiere”, pero no es cierto que su propósito vaya “en completa oposición con lo que promulgan los maestros orientales” (Contra el arte: 118), pues trata de trascender el yo a través de sus estrategias contemplativas. Maillard está entre estas dos aguas, y lo mismo le pasa a Michaux. Mientras que un pintor ch’an pinta una cascada para apuntar al vacío, o un poeta vishnuista escribe un canto que refleje la identidad del devoto con su divinidad, ellos van en otra dirección. Como buenos autores occidentales están más preocupados de la disgregación, del deterioro y de la supervivencia, que del objetivo místico de las tradiciones de sabiduría: la trascendencia, el *samādhi*<sup>163</sup>. El impulso expresivo que los guía involucra directamente todas las fases del desarrollo de la persona en la composición, incluidas las más dolorosas (especialmente las más dolorosas). Michaux, y Maillard con otros medios, afronta el tema del yo como una problemática y no como algo resuelto, disuelto en la serenidad del conocimiento puro. Ciertamente, Maillard apunta en esta dirección, pero su obra es más un apuntar que un dar en el blanco. Para ella la escritura es un método de supervivencia, un instrumento para la disgregación consciente del yo. Superarlo y alcanzar el ideal místico no son sus objetivos. En esta línea, Maillard señala que si Michaux no pinta como los autores de la China clásica no es por imposibilidad física o falta de talento, sino porque hay una diferencia fundamental entre los objetivos de ambos pintores:

“Si Michaux hubiese querido pintar como un pintor chino (cosa que indudablemente nunca pretendió, alérgico como era él a cualquier tipo de "parecido"), se le hubiesen presentado, al menos, dos problemas. Uno era que su yo no sólo no desaparecía cuando se disponía a pintar, sino que ése era el tema mismo de su pintura pues, aunque lo que pintara fuera un rostro ajeno, terminaba viéndose a sí mismo en el

---

<sup>163</sup> Término con el que se designa en todas las tradiciones originarias de la India el estado de concentración trascendente en el que culminan las prácticas de meditación (*dhyāna*). Se trata de un estado superior de conciencia en el que la conciencia individual se sumerge en el Absoluto y desaparecen todas las percepciones individuales.

A este respecto, afirma González España: “*Chan* (en sánscrito, *dhyāna*) significa “meditación, concentración”. Es el recogimiento en uno mismo y, por lo tanto, una experiencia espiritual interior que pasa por el cuerpo reconstituyendo su unidad con el espíritu. Sólo un equilibrio psicológico estable puede engendrar la calma que permite descubrir la autonaturaleza, lo que nos identifica con el universo en su totalidad: el Vacío (en sánscrito *shunyatā*)” (González España (ed.), 2004: 30).

En toda la obra de Maillard no encontramos rastro de este estado, al que podríamos calificar de místico. Su ámbito de aplicación vital es más modesto, más cercano a la experiencia cotidiana. No plantea en ningún momento una apertura a un nivel trascendente de conciencia, aunque ello no es obstáculo para que insista en la superación de la identidad individual.

resultado. Y no por egocentrismo o megalomanía sino por el hecho de que esa misma conciencia suya, atenta siempre y observadora...” (Escritos sobre pintura: 24 - 25).

Lo importante de esta afirmación es la pericia de Maillard al advertir que, con la pintura o la escritura de Michaux, el yo psicológico no se disuelve sino que salta al centro de la escritura, como sucede en sus propios escritos. En *Benarés*, por ejemplo, vimos una temática plenamente contemplativa, pues está centrada en los intentos por trascender al yo, pero no asistimos a la superación de ese yo más que en momentos puntuales. Lo que aparece sobre la página es precisamente el impulso por lograr la disolución, así como una geografía de las dificultades en la que el lector puede reconocerse. En la siguiente etapa Maillard, como Michaux, utiliza en su favor las limitaciones de la escritura y nunca se aleja de la experiencia concreta del dolor, del sufrimiento. La urgencia por sobrevivir es lo que impulsa su escritura: la necesidad de encontrar un método que permita separarse del sufrimiento, comprenderlo y ‘trascenderlo’, pero no en el sentido filosófico de la palabra trascendencia. Su posición es radicalmente occidental y posmoderna pues ella, como Michaux, “es un ser herido desde la infancia. Lo que hace de él un hombre absolutamente occidental, por muy atento que esté a la manera oriental de comprender la realidad y de representarla, es esa atención constantemente enfocada hacia las formas de su propio sufrimiento” (Escritos sobre pintura: 30).

Este tipo de reflexiones nos permiten entender mejor el porqué de la escritura de Maillard, a medio camino entre la concepción oriental y la occidental. Sin duda, para ella la originalidad no es un valor en sí mismo, como en el arte contemporáneo, y tampoco pretende agrandar o expresar su yo psicológico haciendo de su obra una prolongación amplificadora de su persona. Más bien lo contrario: intenta con total sinceridad y con todas sus fuerzas superar esa limitación. Por otra parte, de la tradición oriental toma tan sólo lo que le interesa: el modelo de funcionamiento de la mente, fruto de un esfuerzo milenario ininterrumpido de introspección, y trata de aplicarlo a su propia problemática occidental: la experiencia de la disgregación y el dolor psicológico. Este punto medio, difícil pero posible, es lo que explora de forma genial en los márgenes de *Husos*, en los poemas de *Hilos* y *Cual*, y en los intervalos entre ‘destellos’ mientras recorre *Bélgica*.

3) El tercer aspecto en el que Michaux influye en Maillard está relacionado con la figura capital de la escritura diarística maillardiana: el observador. Se trata de una influencia más específica que las dos anteriores, que a fin de cuentas resumían una actitud general hacia la vida y el hecho artístico. La cuestión de la observación de la propia conciencia aparece en la obra de Michaux a través de las investigaciones que éste hizo con mescalina durante los años 50 y 60. Según comenta Maillard, el estado alterado de conciencia producido por esta droga provoca una actitud similar a la de la observación contemplativa: “Michaux se pone en situación de observador. Mejor dicho: la mente de Michaux observa la mente de Michaux” (Escritos sobre pintura: 32). La particularidad de esta sustancia es permitir un acceso directo a un estado de conciencia en el que se produce la contemplación desapegada de la que hemos venido hablando en este trabajo. Maillard apunta directamente el paralelismo en fragmentos como éste:

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

La fascinación de Maillard por la obra de Michaux se aprecia perfectamente en estas líneas. Sin duda, se sintió muy atraída por una propuesta radicalmente moderna y occidental (la experimentación con sustancias alucinógenas) que apuntase tan directamente a ese estado de conciencia neutral que las tradiciones orientales de sabiduría tan bien conocen. Este paralelismo es sin duda llamativo y resultará escandaloso para los devotos de la visión ortodoxa y tradicional de Oriente. Sin embargo, Maillard es una pensadora heterodoxa y osada que no tiene miedo a comparar la mística oriental con un alcaloide pues es consciente de la profunda unidad que comunica ambas experiencias si éstas son abordadas con honestidad y sinceridad en la búsqueda de la sabiduría. Con este propósito en mente, Maillard utiliza el aparato filosófico *advaita* para describir y hacer inteligible filosóficamente el estado de conciencia que Michaux describe en sus obras sobre la mescalina. La valentía de su planteamiento solo se iguala por la corrección en la exposición y lo adecuado de las conclusiones:

“Ciertos filósofos indios afirmaban que no existe ni quien percibe ni lo percibido ni el instrumento de percepción. Ni sujeto ni objeto ni modos de conocimiento.

Epistemología radical difícilmente digerible para las mentes occidentales, las cuales, ante tal afirmación, o bien tratan de hallar una razón sintética convincente, o bien se evaden por la tangente aludiendo a recursos metafóricos. Pero quien haya experimentado los estados descritos por Michaux entenderá, a buen seguro, lo que quieren decir. Son estados que los sabios de la India conocían sin duda a la perfección, pues su sabiduría ancestral consistía precisamente en el control de los pasajes de unos estados a otros” (Escritos sobre pintura: 39- 40).

Así pues, aunque la cuestión del observador está directamente ligada a la concepción oriental de la mente y la realidad, Maillard encuentra paralelismos en la tradición occidental que le sirven de inspiración. Estas influencias se manifiestan más en el plano de la escritura concreta, mientras que las escuelas orientales se manifiestan más en el plano del contenido. Dicho de otro modo, lo que Maillard toma de Michaux no es tanto la concepción filosófica que se deriva de estos estados de conciencia (en este sentido, tanto el budismo como el shivaísmo y el vedānta están mucho más avanzados), sino la forma concreta, el estilo con que encarnar la observación de los movimientos de la propia conciencia.

Evidentemente, un estudio comparado del estilo de Michaux y el de Maillard llevaría muchas más páginas de las que le puedo dedicar en mi investigación. No obstante, sin separarme de mi propuesta creo que se puede al menos señalar un paralelismo importante entre la descripción que hace Maillard del estilo de Michaux y su propia escritura. Dice nuestra autora:

“La escritura de Michaux es una labor de aproximación a ese ser o pulsión que es pro-yecto vibrante, se quiere a sí misma línea viva. Pero eso, trastoca el orden gramatical, elimina sistemáticamente todos los términos que no sean imprescindibles, despoja la escritura de artículos, verbos, participios, antes que repetir, elide, y cuando no hay palabra que reproduzca exactamente el matiz deseado, la inventa” (Escritos sobre pintura: 51).

No hace falta demasiado esfuerzo para entender algunos de estos presupuestos son los mismos que los que emplea Maillard en sus diarios. Así, la tendencia al uso de metáforas catacréticas casa perfectamente con la afirmación ‘cuando no hay palabra que reproduzca exactamente el matiz deseado, la inventa’, y lo mismo se puede decir del proceso de depuración expresiva de *Matar a Platón* (que continuará en esta etapa) en

relación a la frase ‘elimina sistemáticamente todos los términos que no sean imprescindibles’. Finalmente, respecto a la tendencia a la agramaticalidad y al uso de una escritura ‘despojada’ de verbos, artículos y participios, tendremos oportunidad de ver hasta qué punto esta afirmación se corresponde con la escritura de Maillard en las obras de madurez.

### § Conclusiones.

Doy por concluida la revisión de los textos ensayísticos en los que se aborda directa o indirectamente el desarrollo de la actitud contemplativa y su materialización textual o vital. Antes de cerrar la sección, resumo brevemente aquellos aspectos centrales que hemos podido ver.

1.- Del budismo Maillard toma principalmente el método, la ‘psicología’ que describe con todo lujo de detalles los diferentes elementos envueltos en el proceso de identificación individual. Llega a la conclusión, como en las fuentes *mahāyāna*, de que el único camino para la comprensión es la auto-observación, aunque ésta necesita ir acompañada de un silenciamiento de la actividad mental.

2.- La ontología de filiación hindú, derivada de las Upaniṣads, es la que sirve de base a esta epistemología puesta al servicio de la introspección. La noción de ilusión, *māyā*, es central a este respecto tal y como vimos en *El árbol de la vida*. Por lo tanto, la propuesta budista y la hindú se complementan, y Maillard es capaz de extraer de cada una de ellas lo que le interesa para su propia investigación interior.

Siguiendo esta línea ecléctica, en las conclusiones de mi lectura me apoyaré según convenga en elementos procedentes de la epistemología hindú así como de la ontología (la concepción del mundo) de la tradición budista, especialmente la visión de la realidad fenoménica como *pratītyasamutpāda*, surgida del ‘origen interdependiente’ o condicionado de sus elementos, que niega cualquier posibilidad de trascendencia.

3.- La inspiración en las dos grandes corrientes de pensamiento de la India que se recoge en estos ensayos coincide en dos puntos: la serenidad como objetivo de la contemplación y el observador como eje del método. En relación con el primer aspecto el término fundamental es *śānta*, el estado de equilibrio del que proceden todas las modificaciones emocionales en las que entra el sujeto durante la representación (los *rasas*), y al que vuelven cuando la ilusión de la representación ha terminado. Para



Maillard, es posible alcanzar esta ecuanimidad fuera de contexto teatral, siempre y cuando el sujeto sea capaz de mantenerse en la misma actitud que un espectador frente a las emociones representadas en un escenario: ligeramente implicado, siguiendo el desarrollo de la trama y experimentando sensaciones como respuesta a lo que ve, pero teniendo siempre presente que se trata de una ilusión. En realidad, ecuanimidad y actitud de testigo son dos facetas del mismo movimiento mental: una es la manifestación en el ámbito psicológico de la otra, que se corresponde más bien con la realidad epistemológica de la contemplación.

4.- A pesar de que esta visión contemplativa está profundamente enraizada en la tradición oriental, la obra de Maillard no es en absoluto la de una escritora orientalizante. Como vimos en el comentario de los textos dedicados a Michaux, su enfoque estilístico no está orientado a plasmar la entrada del sujeto en una experiencia trascendente (como la mística), sino a mostrar las dificultades en el proceso de desidentificación, algo muy occidental, muy contemporáneo. Haciendo de su debilidad virtud, y creando con dificultad un complicado entramado de metáforas, Maillard consigue comunicar de forma efectiva la realidad de su propio yo *al tiempo* que intenta superarlo, integrarlo en una comprensión mayor en la que el dolor no se manifieste, o al menos esté lejos.

La presencia de Michaux se revela además en un aspecto más concreto: la posibilidad de un estado equiparable al observador contemplativo, al que se llega como resultado de una indagación claramente diferente de la propuesta por la tradición oriental: experimentando sistemáticamente con mescalina. La valentía de Maillard al señalar este paralelismo es prueba de que forma parte activa de la más moderna (la posmoderna) tradición occidental.

Pasemos ahora a la lectura crítica del ciclo fundamental de esta etapa, formado por un diario y dos poemarios muy diferentes entre sí. En ellos se encuentran las estrategias estilísticas con las que Maillard pone en práctica los planteamientos que acabamos de analizar de manera teórica.

## 15.- LECTURA CRÍTICA DEL CICLO HUSOS-HILOS.

A lo largo de los dos capítulos anteriores hemos visto cómo lo que comenzó como un interés difuso por la poesía y por la obra de María Zambrano se condensa hasta dar forma a una propuesta sólida y coherente –la razón estética– que culmina en la metanoia contemplativa que tiene lugar en el camino a Benarés. Tuvimos oportunidad de analizar los aspectos estilísticos relevantes, como la creación de un entramado metafórico que da vida a la geografía de la conciencia o el uso de la introspección desapegada como procedimiento para la plasmación textual de descripciones y reflexiones personales. En este punto de mi lectura vamos a ver cómo todas estas líneas, que confluían en el salto cualitativo de *Benarés*, se desarrollan en el plano estilístico para crear la escritura de madurez de Maillard.

Es importante señalar que los postulados que guían la indagación de nuestra autora en estas obras son los mismos que hemos comentado en obras anteriores: la observación desapegada de los contenidos de conciencia que configuran el yo individual. Así pues, es la circunstancia vital lo que ha cambiado: mucho más urgente y dolorosa, con la autora al borde mismo de la extinción física y emocional. Su estilo experimenta una radical transformación, plasmando sobre la página de forma mucho más radical y arriesgada los presupuestos epistemológicos que guían la indagación interior. El despojamiento interior de *Benarés* se convierte en despojamiento expresivo, y en consecuencia una nueva serie de estrategias textuales se añade a las que ya conocemos por diarios anteriores.

Entre todas estas novedades, destaca la aparición de un dominio fuente nuevo que engloba a todos los demás: la macrometáfora del huso y el hilo, que da coherencia al conjunto de estas dos obras. Voy a comenzar mi análisis comentándola, continuando así la línea metodológica de estudio que hemos utilizado en obras anteriores. Posteriormente, analizaré cada una de las obras en orden cronológico, centrándome en los aspectos estructurales y estilísticos de cada texto, para concluir con una visión de conjunto que permita extraer una definición coherente y exhaustiva de la actitud contemplativa, tanto desde el plano textual-estilístico como desde el temático-conceptual. Tras esto, entraremos en la reflexión comparativa de la sección, que también sirve de conclusión. De este modo, las referencias a la tradición oriental estarán siempre en relación con aspectos concretos de la obra de Maillard.

## 15.0.- La macrometáfora del huso-hilo.

A lo largo de los dos capítulos precedentes hemos tenido oportunidad de ver que la metáfora permite la toma de conciencia de las imposturas heredadas (en el lenguaje) y adquiridas (por el mecanismo mental), así como la revitalización del pensamiento al crear relaciones analógicas nuevas entre elementos dispares de la realidad, siendo la materialización lingüística-textual tanto del poder creativo del lenguaje como de la capacidad integradora del pensamiento. Por oposición a la razón dicotómica, la metáfora une, no divide realidades, permitiendo la reconciliación del sujeto de conocimiento con la realidad que conoce. En el capítulo anterior también mostré cómo Maillard articula en su obra un entramado metafórico basado en relaciones espaciales que le servía para describir su propia conciencia como un lugar, dando lugar a una geografía bastante detallada. Dicha geografía se verá radicalmente alterada por la aparición de un nuevo dominio meta con el que expresar verbalmente las intuiciones contemplativas: la macrometáfora del huso-hilo; en consecuencia, es necesario modificar la cartografía con la que accedíamos a los diarios de Maillard para adaptarla a esta novedad.

Como apunta Deleuze, el principio de cartografía obliga a que el mapa hermenéutico se adapte a las modificaciones por las que fluyen nuevas líneas de sentido para no ser un simple calco o calcomanía del original. Desde el punto de vista estrictamente metodológico, por tanto, mi enfoque no ha variado ya que sigue consistiendo en la elaboración de un mapa de las metáforas lo más completo y riguroso posible. Lo que ocurre es que al alterarse radicalmente el objeto de análisis –el entramado metafórico de la obra de Maillard– por el ascenso de un campo semántico secundario a la categoría de metáfora estructural, la cartografía anterior queda obsoleta. Por tanto, es imprescindible comenzar explicando cómo afecta este cambio al conjunto de las otras metáforas.

Al incorporar una metáfora macro-estructural al entramado que ya conocemos, se superpone a la estructura preexistente una nueva red de connotaciones que conforman una nueva red de isotopías. Este cambio no implica una sustitución de un elemento jerárquicamente dominante por otro (el rizoma espacial por los campos semánticos del huso y el hilo), sino una ampliación rizomática en la que una nueva multiplicidad se integra en el territorio expresivo ya existente, creando nuevos centros de gravedad,

nuevos ejes significativos. No se trata de una oposición dual entre dos términos antagónicos como en la lógica del árbol, sino de una nueva manera de apuntar connotativamente al mismo espacio: el interior de la mente. Gracias a este carácter abierto, el nuevo dominio fuente se integra perfectamente en el entramado semántico anterior, enriqueciéndolo.

La aparición de este nuevo dominio metafórico, que además opera a un nivel macroestructural desconocido en obras precedentes, provoca ciertamente un cambio en el paradigma expresivo: el rizoma espacial pasa a un segundo plano y deja su lugar al nuevo eje significativo. Ahora la geografía de la conciencia no se comprende (sólo) en términos espaciales como ‘arriba’ o ‘abajo’, el ‘dentro’ y ‘lo profundo’, sino que pasa a ser descrita en relación a los dos semas fundamentales: el huso como metáfora de los estados emocionales y el hilo como metáfora de los contenidos de conciencia. Se puede decir por tanto que el nuevo dominio metafórico crea un nuevo territorio, del que brotan líneas en forma de metáforas en los poemas concretos. Mientras tanto, el esquema espacial no desaparece sino que continúa operando en la elección y organización de las isotopías textuales, pero compartiendo su capacidad de selección con la red recién llegada. De esta manera Maillard continúa evolucionando en su estilo, pero manteniéndose fiel a sus descubrimientos y a su forma de expresarlos. Por esta razón hemos de estudiar el significado de la macrometáfora en relación con el rizoma espacial, puesto que el objetivo final es el mismo: la representación del espacio mental y sus relaciones.

Maillard incorpora este nuevo dominio fuente para plasmar mejor el complejo universo del yo psicológico, que como sabemos es el motivo principal de su indagación acabamos de describir. Los vocablos ‘huso’ e ‘hilo’ se convierten en polos semánticos que atraen la significación y sirven para referir connotativamente los procesos que tienen lugar en la mente cuando se adopta la actitud contemplativa. Entender este entramado metafórico permite, como postula Lakoff, entender la visión del mundo que éste sustenta, y por tanto comprender la actitud contemplativa de Maillard. La aparición de este nuevo dominio fuente provoca al mismo tiempo que el entramado metafórico revele nuevos aspectos sobre la realidad contemplativa que no habían sido tenidos en cuenta por el entramado espacial. En términos de Z. Kövesces, se produce un nuevo subrayado (*highlighting*) sobre el mismo contenido. Por poner un ejemplo que ilustre esta teoría, la macrometáfora del huso-hilo enfatiza menos la posición o la dirección del movimiento de los pensamientos y más la consistencia de los mismos, su carácter

material y concreto. Igualmente, hablar de ‘huso’ resalta el carácter de confluencia, de punto de origen de la atención, algo que metáforas como ‘el núcleo’ o ‘el centro’, esencialmente espaciales no hacen, o no de la misma manera. Así pues, con esta innovación Maillard explora nuevos territorios y su geografía de la conciencia se amplía, volviéndose más compleja.

Si hablo de ‘huso-hilo’ es porque se trata de un solo universo simbólico, un mismo campo semántico en el que diferentes isotopías textuales concretas exploran matices diversos del proceder contemplativo. *Husos e Hilos* (y *Cual*, conclusión de *Hilos*) son el resultado de una misma investigación acerca del yo psicológico y del funcionamiento del mecanismo mental, que adopta dos formas diferentes a través de dos géneros distintos pero contiguos. Aparte de este hecho, de orden más general, hay que señalar que ambos textos comparten gran parte del material textual, pues la primera sección de *Hilos* es una adaptación –en muchos casos literal– de fragmentos del diario. Este procedimiento, que ya vimos en *Conjuros* y en *Lógica borrosa*, es una propuesta muy arriesgada y personal de Maillard, que prueba la existencia de un marco común a ambos textos que va mucho más allá de la mera proximidad semántica de los títulos. Hemos de entender por tanto el alcance profundo de la macrometáfora como algo que afecta a las tres operaciones constitutivas del discurso: a la *inventio* y a la *elocutio* en la elaboración del territorio metafórico y a la *dispositio* en la inclusión de los ‘poemas-husos’ dentro de *Hilos*.

Por su parte, cada uno de los dos polos de la macrometáfora refiere connotativamente un aspecto complementario del proceso mental: el lugar del yo psicológico frente los contenidos mentales que se adhieren a él. Los ‘husos’ representan los diversos estados de ánimo en los que el yo se encuentra a lo largo del día. Estar en un huso determinado colorea la percepción, la modifica en el sentido de que introduce modalidades en los estímulos percibidos, que son vistos a través de tal o cual prisma. Como veremos en la lectura, las posibilidades son muy variadas: el huso de la culpa, el huso del dolor, el huso del tedio. La identificación egoica va pasando de uno a otro constantemente, y de este movimiento es de lo que da cuenta el diario, utilizando la metáfora del ‘huso-hilo’ con el mismo objetivo que el entramado metafórico espacial en los diarios anteriores: crear un espacio textual simbólico que permita al lector reconocer en las imágenes el movimiento introspectivo de Maillard y, quizás, reconocerse. Una ‘geografía mental’, en definitiva:

“Los husos son parte de una geografía mental, lo que visualmente corresponde a cada estado de ánimo. Los veo como un haz de fibras y cada una de ellas es un hilo mental. Podemos saltar de un huso a otro según cambien los estados de ánimo, y al cabo del día, vamos cambiando y saltamos de uno a otro”. (Entrevista en El País: “Yo creo que corazón ya no tengo”. 16/06/2007).

El ‘hilo’, por su parte, no alude al estado de identificación en el que se encuentra el yo psicológico sino aquello con lo que éste se identifica: los contenidos mentales. Representa el aspecto concreto del material mental, los innumerables pensamientos y emociones que crean ilusión de continuidad y de permanencia al apresar con sus imágenes la atención del sujeto. La eficacia de la metáfora procede no sólo de su filiación oriental –*sūtra*, a fin de cuentas, significa ‘hilo’<sup>164</sup>– sino de que es capaz de significar connotativamente tanto la naturaleza de tejido (texto) de la realidad como el *enredo* epistemológico provocado por la actividad descontrolada de la mente al asociarse con las imágenes de manera constante. La mente *teje*, y en ese movimiento el yo se implica, sintiéndose actor y agente de un movimiento en el que en realidad es un ente pasivo. Como explica la propia autora: “dentro de cada huso, la mente agarra hilos. Un tema, una imagen que se desenvuelve, eso es un hilo. Conduce la mente, nos conduce. Creemos que somos nosotros los que llevamos el hilo, decimos «estoy pensando en», pero es el hilo el que nos lleva.” (Maillard: entrevista en “Sur”, mayo de 2007).

En este sentido, los ‘hilos’ son la proyección del yo individual que desea perpetuarse, pues es el deseo lo que provoca el apego a los contenidos mentales. El deseo de ser, de ser yo y perpetuarme, o al menos mantener esa identidad. La vinculación entre deseo como consistencia de la mente y el término ‘hilo’ se desarrolla en isotopías de gran efectividad, con las que Maillard representa textualmente el universo interior. Pero al mismo tiempo, la autora afirma que no existe la mente fuera de los temas e imágenes que surgen en ella, del mismo modo que no existe la tela como algo distinto de los hilos que la componen: “mente no: / no hay. Hay hilo” (Hilos: 13).

---

<sup>164</sup> Virginia Trueba explica con claridad el funcionamiento de la macro-metáfora y su relación con la visión budista *mādhyamaka*: “los husos representan los estados emocionales desde los cuales tejemos los hilos –*sūtras*–, las ideas en definitiva, con las que representamos el mundo, es decir, con las que lo construimos y hacemos habitable (o inhóspito, según se mire). El mundo no es, por tanto, algo que se nos dé hecho y terminado, y cuya ley (divina o humana) pueda ser desvelada, sino una especie de red –*tantra*– que se teje mientras la hilamos, a modo de la tela de una araña. Así es como lo entendió el budismo madhyamaka, que habló de la carencia de naturaleza propia de las cosas –incluida la afirmación acerca de la carencia de naturaleza propia de las cosas” (Trueba, 2009: 192).

Este último punto es particularmente importante, como veremos en la lectura, pues muestra de manera extremadamente concisa y directa la intuición central que permite la entrada en la actitud contemplativa: no hay un yo distinto de los contenidos mentales a los que se asocia. En esta misma línea se pronuncia uno de los maestros vedāntines más influyentes del siglo XX:

“En cierto sentido puede decirse que la mente sólo está hecha de deseos. Los deseos constituyen la mente. Los amores y odios de la vida constituyen la urdimbre y la trama de la mente. Cuando se trascienden estos amores y odios se supera la mente automáticamente. *Igual que la tela está hecha de hilos, la mente está hecha de deseos.* Los deseos y la mente no son dos cosas distintas” (Kṛṣṇānada, 2008: 82; la cursiva es mía).

Si pensamos ahora la relación entre ambos puntos de la macrometáfora, vemos que los husos son el punto de conciencia desde donde se percibe el hilo-pensamiento. Dicho de otro modo, el huso es la apariencia de estabilidad que adopta el sujeto, el lugar en donde se detiene y se produce la identificación psicológica (‘yo’ estoy triste, ‘yo’ estoy preocupado, etc.). Este es el movimiento circular al que se entrega la mente de manera compulsiva, y para escapar de este mecanismo la única salida es situarse en un huso neutro –el ‘huso del observador’– en el que tiene lugar un cambio cualitativo en el estado de conciencia. La diferencia la marca el hecho de que, en ese huso, no hay identificación o, como mucho, hay identificación con el acto de desidentificación. Los hilos son vistos como lo que son, meros ‘temas’ que van y vienen sin que se añada modalidad emocional alguna. Este *discernimiento* permite que el dolor sea visto como dolor, sin añadirle la implicación del sujeto que dice ‘mi’ dolor, y de ahí ‘mi’ desgracia, ‘mi’ miseria. La culpa, el pánico, pero también la paz y el gozo son vistas como mero flujo, y todo es consignado por el observador de forma neutra, sin apropiarse de ello ni añadirle un matiz personal a los sentimientos.

Resumiendo, se puede decir que los dos polos de la macrometáfora representan los dos lugares desde donde puede estudiarse el fenómeno de la propia conciencia: o bien desde la observación desapegada de los cambios de un estado mental a otro –el salto de huso a huso–, o bien desde la observación del movimiento por el cual el yo se aferra a los contenidos mentales –los hilos– y adquiere consistencia. Cada uno de las dos metáforas aporta un matiz diferente, que se complementa con enfoques genéricos y estilísticos distintos, pero es del todo evidente que ambos constituyen un mismo

proyecto regido por la misma voluntad observadora y la misma concepción de la naturaleza del yo, pues comparten la misma metáfora estructural.

Así culmina el proceso que vimos iniciarse en *Filosofía en los días críticos* y que, tras diversas fases de depuración estilística y de despojamiento contemplativo, nos trae esta nueva geografía de la conciencia. La ‘filosofía del yo hecha desde la introspección’ (cfr. *Filosofía en los días críticos*: 251) se configura ahora como un territorio en donde la macrometáfora huso-hilo actúa como polo magnético de atracción de las metáforas. Es por eso que se puede afirmar que *Husos* es:

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

Para concluir, incluyo una larga cita de un artículo titulado “El fuego, las llamas, los rescoldos”, en donde se puede observar el tránsito estilístico de una etapa a otra, que es lo que estoy analizando en este momento. Procede de un artículo escrito en 1999 y reelaborado en 2000 y 2001; es decir, en el momento en el que se produce el salto cualitativo que conduce a la escritura de *Husos* y de *Hilos*. Tras hablar de política, de lo que es analizable por la mente pues entra en el ámbito de lo político, Maillard dice:

“Pero hay otro campo que no es analizable, un territorio al que puede uno asomarse -y no sin vértigo-: el territorio del juego. A él se acude por mediación de cada una de las llamas, remontándolas con la conciencia que contempla. En el borde del volcán asistimos a su más pura inestabilidad. Las llamas danzan y al danzar toman el color de aquello que consumen. Cada llama viste el color del objeto sobre el cual el deseo se proyecta. Pero independientemente del color o la intensidad, la llama, toda llama pertenece al fuego. Es fuego. Y el fuego, cuando arde en sí mismo, no tiene color porque el material de combustión, entonces, no es cualquier objeto que se rechace o posea, sino uno mismo.

Por encima de las diferencias, toda llama pertenece al mismo fuego. El individuo que se siente agredido, que se siente amar, que se siente triste, no hace sino sentirse a sí mismo, sentirse en una de las modalidades del yo, una de las formas en que uno se ocupa en sí mismo. Las emociones son la gran estrategia del yo para no dejar se ser en



su particularidad, contra los otros, frente a los otros; emocionarse es decir "yo entre los otros", es importarse a sí mismo, realizar esa importación de lo ajeno hacia dentro, ser importante: portar dentro de sí lo ajeno para ser más y así poder sentirse más, más intensamente propio.

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

Este texto está escrito utilizando los estilemas propios de la primera etapa: metáforas agrupadas en torno a un campo semántico de carácter esencial (el fuego, el volcán), elementos gramaticales espaciales con valor metafórico (el dentro) y reconstrucción de palabras para mostrar significados ocultos (im-portarse). Pero junto a este efecto retórico, ya perfectamente dominado por Maillard, aparecen el dominio meta de la contemplación, entendida como distanciamiento de los contenidos mentales que configuran al yo psicológico: ‘la conciencia que contempla’, ‘las modalidades del yo’, retirarse ‘a un lugar neutro, el de la ecuanimidad’, etc. Este dominio, sin embargo, carece aún de palabras que lo nombren, y es ahí donde juega un papel fundamental la macrometáfora del huso-hilo: para llenar ese vacío en el lenguaje. Este artículo es interesante pues señala, con un lenguaje denotativo, lo que Maillard describirá más adelante en un lenguaje metafórico. En este sentido, marca el momento de transición entre una escritura y otra, el momento en el que Maillard quiere nombrar el dominio meta contemplativo pero carece aún de palabras.

En conclusión, la macrometáfora del huso-hilo es una de las innovaciones estilísticas más importantes del periodo de madurez. Con ella Maillard introduce un dominio fuente que actúa como marco de la reflexión y que introduce un nuevo *subrayado* sobre las metáforas del rizoma espacial preexistente. Sin embargo, no es la única aportación macroestructural de esta etapa, pues también innova en la organización de los textos, dividiendo su diario entre texto principal y notas a pie de página, e incluyendo los fragmentos de diario como ‘poemas-husos’. Esther Ramón señala muy acertadamente que existe una vinculación entre el uso del universo metafórico del huso-hilo y la nueva construcción formal que Maillard emplea en sus obras:

“con su escritura, la pasividad frente al hilo, frente al huso, se tiñe de la única forma posible de acción: la nota al margen, *atenta pero retirada*. Para hilar con un huso se toma un copo de alguna fibra textil como lana, culpa, sosiego, lino, dolor o algodón y se retuerce una fracción entre los dedos hasta darle forma de hebra. De tema, de imagen, de pensamiento escrito. La mano que escribe retuerce husos, compone hilos, palabras, razonamientos o fugas que analizan desde dentro el mismo acto de tejer” (Ramón, 2010: 53 – 54).

Por esta razón, lo primero que vamos a comentar en la lectura crítica de *Husos* es su estructura, la división de la página en dos ámbitos textuales diferentes.

### 15.1.- Husos. Lectura crítica.

#### § Presentación general.

Desde el punto de vista biográfico, *Husos* es el diario que Maillard escribe cuando se está recuperando del cáncer, y coincide con el trágico suicidio de uno de sus hijos. El dolor psicológico provocado por esta circunstancia, combinado con la degradación física provocada por la enfermedad, sumió a la autora en un estado de parálisis forzosa, del que no consiguió salir en varios años. La escritura de *Husos* da cuenta de esta situación y de los esfuerzos (contemplativos; es decir, interiores) por superarla. Si dijimos que la escritura de *Escribir* era una escritura ‘de rebeldía’ ante la proximidad de la muerte, *Husos* es una escritura ‘de supervivencia’, una estrategia vital ideada por Maillard para poder sobrevivir al terrible sufrimiento psíquico y fisiológico con el que tuvo que convivir cotidianamente.

El diario está dividido en ocho secciones o capítulos sin ninguna otra marca paratextual que la numeración. Cada uno de ellos representa una fase diferente de la indagación interior, partiendo de la situación autobiográfica inicial de desesperación que he comentado y culminando con una salida que permite a Maillard apuntar a la serenidad y al gozo. La temática subyacente a todas las secciones es la misma: la problemática del yo individual y la posibilidad de sobrevivir a tanto dolor psicológico. Sin embargo, cada una tiene sus matices, y se puede rastrear un cierto desarrollo en la

temática contemplativa: las primeras secciones exploran las diferentes variantes anímicas en las que se encuentra la autora –los diferentes ‘husos’, incluido el del observador–, hasta llegar a uno de los dos puntos culminantes del texto: la indagación sistemática del movimiento de implicación del yo en el momento del despertar (sección 4). Tras esto, el foco de interés se desplaza lentamente del observador a lo observado, del ‘huso’ al ‘hilo’, al tiempo que Maillard amplía su investigación sobre el yo poniéndolo en relación con los otros: ellos, sección 5; tú, sección 7; el tú del lector, sección 8. El texto se cierra con un movimiento de apertura a la vez epistemológico y lingüístico –“volver a las palabras. Creer en ellas” (Husos: 79)– y una apertura vital al gozo, sensación que será clave en el tránsito hacia el siguiente diario, *Bélgica*.

Considero que los capítulos 4 y 6 son los más importantes, no sólo porque representan los dos puntos culminantes contemplativos del texto sino también porque en ellos se desarrollan las dos líneas temáticas fundamentales de lo que luego será la primera parte de *Hilos* (los ‘poemas-husos’): por un lado la investigación de los ‘temas’ (sección 4) y por otro la naturaleza de los ‘hilos’ (sección 6). Es importante señalar que, más allá de las apariencias, *Husos* es un libro luminoso, que no se regodea en la desesperación y que permite a su autora –al final del todo– escapar de la inmovilidad y hallar una salida. Esta salida, sin embargo, no supone una reivindicación de la esperanza (pues la esperanza es un impulso contraproducente, según Maillard), sino un estado de ecuanimidad, de *paz*. Veamos el contraste en sus propias palabras:

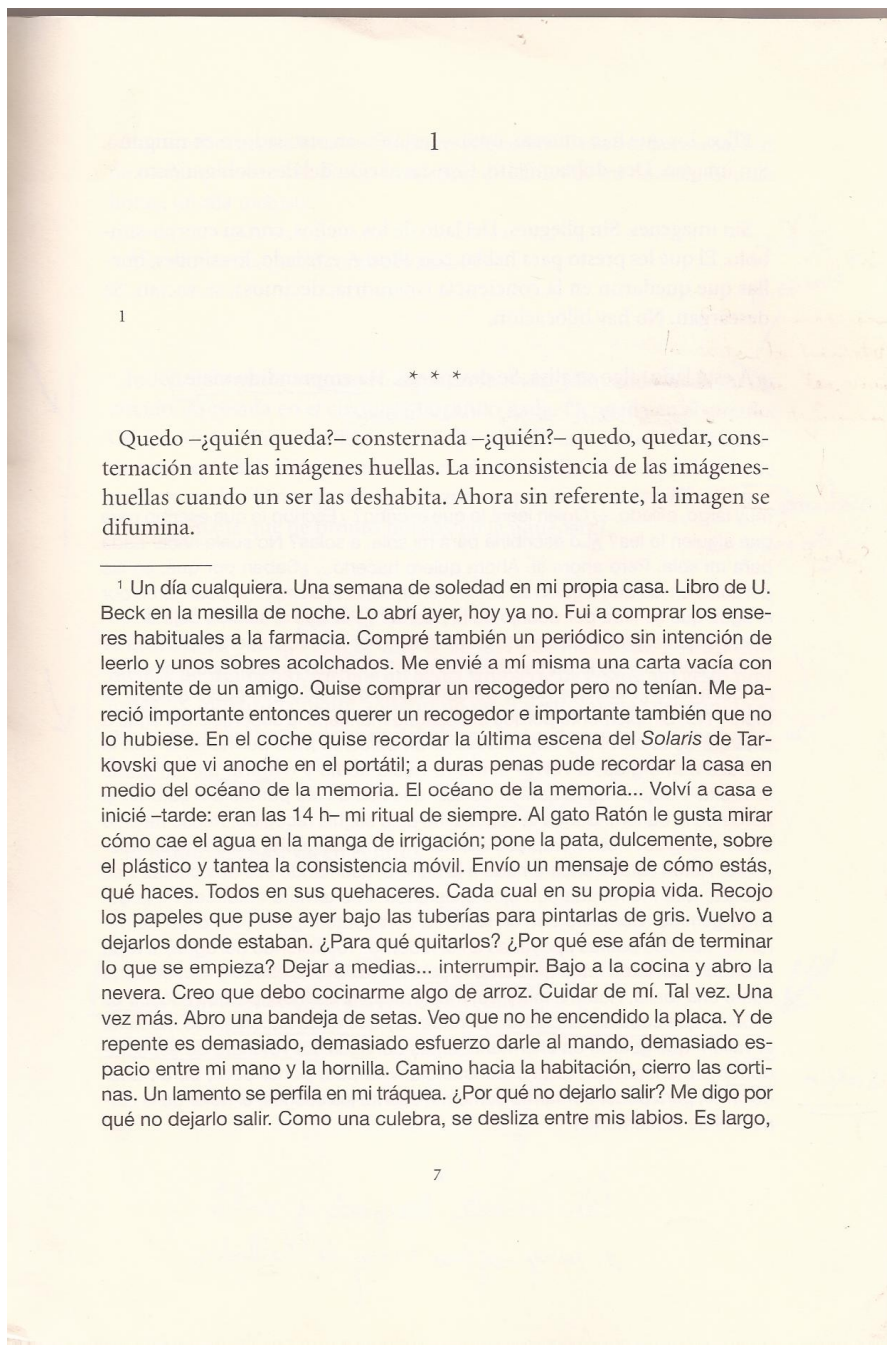
“desde mi punto de vista, [la esperanza] se trata de una emoción negativa. Quien espera, desea; desespera aquél cuyo deseo quedó insatisfecho. La esperanza es deseo proyectado hacia delante. Se lamenta lo que hubo y su pérdida del mismo modo en que se espera lo que no hay. La paz no adviene mientras se está deseando” (Maillard. “El no-saber cargado de compasión”. *Manuales de Instrucciones 7 / II*. 2010).

#### § Estructura. Las notas al margen.

La disposición textual de *Husos. Notas al margen* es uno de los aspectos más novedosos e interesantes de este diario. Al mismo tiempo, se trata de uno de los más complejos de estudiar. Maillard divide la página en dos ámbitos –el texto principal y las ‘notas al margen’– en los que desarrolla dos líneas estilísticas y temáticas paralelas: en la parte superior textos de filiación poética, aunque plasmados en prosa, y en la parte

inferior reflexiones de carácter biográfico y/o filosófico, que sirven de marco a los fragmentos poéticos diarios.

La complicación es mayor por el hecho de que, a diferencia de diarios anteriores en los que encontramos algún tipo de paratexto que orientaba la comprensión lectora, en *Husos* Maillard opta por una estrategia de confrontación directa, sin ningún tipo de asidero para el lector. Lo podemos ver nada más abrir el libro.



Es por lo menos llamativo que un texto comience con una nota al pie en lugar de con el texto ‘principal’, y más sorprendente aún si tenemos en cuenta que la nota no remite a nada, que está ‘en el aire’. Este golpe de genio de Maillard provoca que el lector tenga que detenerse nada más comenzar y plantearse qué tipo de texto es el que está leyendo. Dicho de otro modo (más técnico): se ve obligado a adaptar su horizonte de expectativas a las particularidades retóricas con las que se encuentra, para las que evidentemente no está preparado. Percibe claramente que el contexto biográfico del que (se supone que) surge la enunciación está situado en el margen, separado por una línea horizontal y un tipo de letra más pequeña, pero también por un estilo visiblemente diferente: la descripción neutra en el margen y el lenguaje poético en el ámbito superior. Por si fuera poco, la nota cuelga de un espacio en blanco, dando a entender que la relación entre margen y texto ‘principal’ no es tal, y que cada uno de los dos discursos tiene su propia lógica y autonomía significativa.

Con esta sorprendente disposición inicial Maillard busca profundizar en aquel efecto que ya vimos en el comienzo de *Filosofía en los días críticos*, donde el prefacio del texto servía para situar al lector de diarios convencional en un contexto diarístico más libre y creativo –la escritura de la *graphé*– en el que la escritura no depende del contenido biográfico del autor sino que se convierte en un campo de experimentación formal. Con la inversión de la jerarquía habitual de las notas al pie de página de *Husos* esta tendencia arreferencial se radicaliza, provocando en el lector un potente efecto de extrañamiento. Es inevitable preguntarse, al abrir *Husos*: ¿qué diario es éste en el que el contenido biográfico está situado ‘al margen’? ¿cuál es la intención de Maillard al invertir la jerarquía y situar el contexto biográfico en nota al margen?

En mi opinión, la respuesta a estos interrogantes es que en *Husos. Notas al margen* carece de sentido hablar de texto ‘principal’ y ‘secundario’, puesto que ambas regiones (profundidad y superficie) son igualmente importantes para la comprensión del sentido global del texto. Ya en *Matar a Platón* Maillard había experimentado con esta oposición, en búsqueda de una estructura no-dual en la que los dos puntos del texto se complementasen y creasen de manera orgánica el significado de la obra. Como en aquel poemario, en *Husos* el contenido biográfico está situado en el texto inferior, pero no tanto para cuestionar la referencialidad del acontecimiento principal –que no existe en *Husos*: es un lento devenir de apuntes sobre la relación entre el yo y los contenidos mentales– como para cuestionar la jerarquía habitual que relaciona escritura poética y circunstancia vital. Las notas al margen no matizan el texto, no nos proporcionan

detalles secundarios a la escritura poética que la complementen o la expliquen. Como apunta Esther Ramón, “no matizan el texto sino que lo sustituyen para que en el abajo de la página leamos, en cursiva, sueños, breves historias, reflexiones que limitan con la abstracción, desacuerdos o detalles de apertura fundamentados en la puntería, en la flecha separada y certera de lo concreto” (Ramón, 2010: 54).

Dicho esto, conviene señalar que el contenido de las notas al margen es bastante variado, aunque de manera evidente pertenece al ámbito de la filosofía (filosofía en el particular estilo maillardiano, que ya conocemos). Comienza con una descripción claramente autobiográfica en la que se hace hincapié en el contexto de desesperación emocional desde el que está escrito el diario, a través de la descripción de un ligero connato de suicidio por parte de la autora. Esta nota, así como su presencia al comienzo mismo del diario, configura nuestro horizonte de expectativas respecto al margen de *Husos*, que se convierte en el espacio desde donde se expresa la enunciación, donde se explicita el contexto autobiográfico en lugar de obviarlo o suprimirlo como es habitual en el discurso filosófico que busca crear verdades inmutables y que elimina el origen contingente de la reflexión, esa violencia externa que nos obliga a pensar, como vimos en *Matar a Platón*. En el caso de *Husos*, esta violencia lleva a Maillard a la desesperación, que encuentra en la escritura su único refugio:

“Escribo, porque escribir es lo único que cabe hacer cuando ya nada hay que deba hacerse. (No me tomé el valium que guardo en el armario, antes del agua. La voluntad de espectadora me mantiene, en toda circunstancia, viva para poder decir, para poder decirme, para poder contarme como me cuento los sueños, el dolor de la carne o el de la memoria)” (Husos: 8).

Una vez configurado el significado de las notas como lugar de la enunciación, Maillard cambia de tercio y sustituye la nota de corte biográfico basada en la descripción desapegada de las dolorosas circunstancias vitales por una serie de reflexiones filosóficas de temática variada que abarcan desde apuntes acerca de la sala de conferencias de un museo (nota 8) y sobre la relación de la autora con el monoteísmo (nota 10) hasta reflexiones más elaboradas sobre mística (notas 18 y 45), budismo zen (nota 44) o sívaísmo de Cachemira (notas 35 y 37). A pesar de la diversidad temática y de la ausencia de conexión explícita con la cotidianidad de la autora, los márgenes siguen manteniendo su carácter autobiográfico, pues el horizonte de expectativas queda configurado en la nota 1 y afecta pragmáticamente a la percepción de las demás notas.

Al mismo tiempo, se convierten en el espacio donde tiene lugar la reflexión filosófica, en contraposición a la escritura poética del texto principal.

Desde el punto de vista de la evolución de la obra de Maillard, se puede considerar a estas notas como herederas de la línea expresiva F de *Filosofía en los días críticos*, aquella en donde “en abierta contradicción con la intención de estos cuadernos, se procede a una generalización, utilizando el estilo impersonal al uso” (Filosofía: 251), así como del itinerario ‘historia personal entretejida de sueños’, que se manifiesta en las transcripciones que Maillard hace de sus sueños en las notas 14, 17, 21, 22, 39, 40 y 43. Pero en definitiva, son un universo temático enormemente variado. Como las define Lola Nieto: “las notas son el rastro de una voz que se expresa en sus quehaceres habituales, íntimos e intelectuales” (Nieto, 2012).

El tipo de nota biográfica con la que se abre el texto vuelve a aparecer con fuerza en los capítulos 7 y 8, aunque conviene señalar que el carácter autobiográfico no había desaparecido del todo, como prueba la transcripción de la nota 13 de una carta escrita desde Damasco en un viaje real, o la rememoración del encuentro de Maillard con su abuelo en la nota 42, que volveremos a encontrar en el capítulo 1 de *Bélgica* (páginas 35 – 45). Sin embargo, la diferencia entre las notas ‘autobiográficas’ y las ‘filosóficas’ es grande, pues éstas carecen de la fuerza expresiva de la nota inicial, en donde el contraste entre la descripción desapegada y neutra de las dolorosas circunstancias vitales crea una atmósfera textual de enorme intensidad. Para entender cómo, es conveniente reproducir la cita extensamente, pues en ella la técnica de descripción desapegada que vimos desarrollarse en *Matar a Platón* encuentra continuidad, produciendo el mismo objetivo: un distanciamiento emocional respecto a las emociones. Emociones que en este caso, por tratarse de escritura autobiográfica y no de un acontecimiento ficcional, son mucho más intensas, lo cual provoca a su vez un efecto estético mucho más potente. Dice Maillard, en la primera nota:

“¿Saben por qué, en las películas en las que alguien se suicida en la bañera, siempre lo descubren por el agua que se filtra por debajo de la puerta? ¿Por qué al suicida deja de importarle que el grifo esté abierto o cerrado? ¿Por qué se sumerge mientras se llena la bañera y no le da tiempo a cerrarlo? ¿Por qué quiere escuchar el ruido del agua? ¿Para que no se percate nadie del ruido que pudiera hacer al morir? No. Simplemente porque el desagüe mantiene la superficie del agua a la altura de la barbilla y hay que hacer un esfuerzo para permanecer con la cabeza sumergida, o volver el rostro hacia abajo y respirar allí sin darse la vuelta-. Bajo el agua noté el sonido que

hacían las patitas del gato en el borde de la bañera. Saqué la cabeza. Mi pelo seguía recogido. Pensé mi pelo sigue recogido. Pensé empiezo a tiritar y no me disgusta, pensé no me disgusta. Ratón estaba encaramado a la bañera, asomando sus dos patitas y su cabeza, que me miraba con ojos asustados. Fue ternura entonces mi largo, largo gemido. Contestó con un lamento corto, interrogante, sin dejar de mirarme, sus dos patitas apoyadas en el reborde. Yo, saliendo del agua, la ropa chorreando. Ratón en el quicio de la puerta. Yo, ahora, escribiendo, sentada sobre una toalla, Ratón a mis pies, más tranquilo. Escribo, porque escribir es lo único que cabe hacer cuando ya nada hay que deba hacerse. (no me tomé el valium que guardo en el armario, antes del agua. La voluntad de espectadora me mantiene, en toda circunstancia, viva para poder decir, para poder decirme, para poder contarme como me cuento los sueños, el dolor de la carne o el de la memoria)” (Husos: 8).

En este fragmento podemos encontrar muchos de los elementos característicos de la etapa de madurez, como es el uso de aposiciones directas (impersonales) para describir el estado de conciencia en el que el yo individual no interfiere: ‘yo, saliendo del agua, la ropa chorreando’ ‘Yo, ahora, escribiendo, sentada sobre una toalla’. También el rasgo que acabamos de explicar: la inclusión dentro de la referencia biográfica del momento mismo de la enunciación, la circunstancia vital concreta que da lugar a la escritura poética que encontramos en el texto principal. En otro plano, la actitud contemplativa se manifiesta en el desdoblamiento de la voz autorial, que se detiene ante los pensamientos y los consigna, observándolos: ‘mi pelo seguía recogido. Pensé mi pelo sigue recogido. Pensé empiezo a tiritar y no me disgusta, pensé no me disgusta’. Esta estrategia textual revela el lento movimiento de la atención de Maillard, que analiza –escudriña casi– cada movimiento interior, cada pensamiento que surge en el visor de la conciencia. Durante mi lectura, me centraré en este tipo de notas abiertamente autobiográficas, en las que se describe con todo lujo de detalles la ‘cotidianeidad del sufrimiento’ en que se encuentra inmersa Maillard tras su enfermedad. Al hilo de la discusión del texto, también prestaré atención al dominio filosófico del margen, pero dado que hay menor innovación en este aspecto, no le dedicaré toda mi atención.

A modo de conclusión, podemos decir que las notas al margen de *Husos* son responsables de la inversión del platonismo en esta obra, así como una nueva reivindicación de un modo diferente de relacionarse con la escritura y con el mundo,



que continúa en la línea trazada por los subtítulos de *Matar a Platón*. En ellas se muestra que no sólo la poetización es importante, esa capacidad mental de crear mediante el poder de la metáfora analogías que permitan comprender mejor el mundo y la propia mente, sino que también lo son las circunstancias, lo que tradicionalmente ha quedado ‘al margen’ del discurso filosófico y creativo pero que es responsable de que el sujeto llegue a las conclusiones que expresa, o a las cumbres contemplativas desde las que poetiza. Como apunta Maillard en *Bélgica*, los márgenes son el “lugar donde siempre fue a parar el material errático, extraviado, lo que no aporta nada al argumento, que le resta incluso, los tiempos descarriados. –Nada es ajeno al hilo, sin embargo. Nada es ajeno” (Bélgica: 31).

El objetivo de Maillard con esta particular *dispositio* es mostrar facetas de la identidad que normalmente quedan excluidas de la escritura, pues el sujeto también se construye en los espacios en blanco que quedan entre las construcciones poéticas. No sólo la metáfora sirve para la construcción de la persona: también los márgenes, la circunstancia desechada habitualmente y que Maillard reivindica. Las notas al margen son la manera que encuentra de avanzar en su propia conciencia, la manera más honesta de dar cuenta *de todo*, y no sólo de lo que la construcción metafórica transforma y procesa.

Al mismo tiempo, las notas al margen son una estructura ajerárquica (una vez más, rizomática) que anula el privilegio ontológico que separa lo profundo de la superficie, la nota y el texto principal, vida y pensamiento poético. La comprensión de los fragmentos poéticos depende del contexto, autobiográfico y filosófico (que son lo mismo en Maillard) sugerido en las notas, y viceversa. Lo cual nos conduce irremediabilmente a la cuestión de cómo se ha de leer el texto: no como dos líneas paralelas que se tocan en puntos determinados, sino invocando el mismo espíritu de respeto hacia la adualidad intrínseca del texto que vimos en *Matar a Platón*. Sin reducir los discursos a una unidad sintética que borre sus particularidades y destruya así el efecto estético pretendido por su autora. Lola Nieto se hace esta misma pregunta, con idéntica respuesta:

“¿Cuál es el modo correcto de entender la yuxtaposición de estos sintagmas; acaso las *notas al margen* son, como dicta el hábito, apostillas que complementan a los *husos*, o quizás la expresión *notas al margen* es una locución explicativa que define el sentido textual de los *husos*? En definitiva: ¿*husos* Y *notas al margen*, o *husos* COMO

*notas al margen?* (...) no hay duda, nos quedamos con la segunda opción” (Nieto: 2012).

Queda por explicar por qué Maillard utiliza de esta manera el material biográfico en sus diarios. Por qué muestra con tanta franqueza su propio sufrimiento y su propio dolor, al mismo tiempo que afirma que quiere trascender el yo individual y la identificación psicológica que lo sustenta. Dos respuestas complementarias aparecen en dos entrevistas, en las que se curiosamente los entrevistadores aluden a este proceso con el mismo término: *desnudarse*. En una de ellas Maillard afirma que la razón de utilizar el propio material biográfico en sus diarios es que “no tengo a mano otro material para esta investigación que mi propio proceso mental. La ciencia requiere sus cobayas, ¿no le parece? Por otra parte, la poesía siempre ha sido impúdica” (Maillard: Entrevista en “El sur”, Mayo de 2007). En la otra profundiza en este tema señalando que verter en la página su experiencia de sufrimiento liberada del componente personal le sirve para acercarse al lector y comunicar una experiencia que es común a todos los seres humanos, al mismo tiempo que le permite sobrevivir distanciándose de sí misma:

“no tengo problemas en desnudarme, en expresarme en los detalles mínimos cuando escribo. Con el cuaderno estoy a solas conmigo y sé que, escribiendo, llego a mucha gente porque la experiencia del dolor es la experiencia de todos. El compadecer con otros está presente en mi escritura, es un grito de dolor que pertenece al momento de mi enfermedad. Lo que he escrito después pertenece a una pérdida incluso más consustancial que la pérdida física, que es la pérdida de un hijo. Esa estrategia de la geografía mental me permitió distanciarme de mí misma. Observarme en la pena, en el dolor, y construir o, simplemente, sobrevivir. Sin esa escritura, sin ese decirme desde la distancia que la escritura procura, no habría sobrevivido a tanta pérdida”. (Maillard: “Yo creo que corazón ya no tengo”. El País, 16/06/2007).

#### § Lectura linear. Comentario estilístico.

Como hemos dicho, la especificidad de este diario radica en las estrategias estilísticas con las que textualiza la indagación contemplativa, haciéndola comprensible al lector. Dada su enorme complejidad retórica, considero que lo más conveniente es llevar a cabo una lectura linear de los aspectos estilísticos más importantes, siguiendo

dos ejes. Por un lado, la radicalización de ciertos procedimientos estilísticos de la etapa anterior, y por otro el análisis detallado de las nuevas operaciones retóricas, de las que ya hemos visto las relacionadas con el ámbito macrotextual: la *inventio*, a través de la macrometáfora del huso-hilo, y la *dispositio*, en la división del espacio textual en dos partes. Huelga decir que esta división es exclusivamente analítica y que no tiene correspondencia en la escritura de Maillard, pues ella combina todas las operaciones constitutivas en un solo discurso.

Respecto al primer bloque de recursos expresivos (los recursos procedentes de la etapa anterior) es importante decir que sólo se incorporan a *Husos* ciertos elementos del rizoma. Tanto las isotopías organizadas en torno al dominio fuente de las metáforas elementales (el fuego, el volcán, etc.) como los campos semánticos secundarios (los procedentes del contexto índico, los relacionados con la temática del amor y el deseo) desaparecen en el tránsito a la escritura de madurez, como consecuencia de la traslación al ámbito de lo expresivo del despojamiento interior contemplativo, que ya vimos en *Benarés* como estrategia de vida aunque no tanto como modo de expresión. Los elementos que perduran son precisamente aquellos en los que el componente léxico es menor, reforzando así la tendencia a la auto-referencialidad de los diarios maillardianos y orientando aún más la escritura al polo de la catacrexis, esa la metáfora viva que nombra la realidad (del proceso mental, en este caso).

Las novedades, por su parte, van en esta misma dirección del despojamiento expresivo, pero utilizan estrategias diferentes. El ritmo, primeramente, se vuelve mucho más entrecortado y seco, con frecuentes interrupciones y tendencia a la frase breve o muy breve. Este cambio no se da de manera aislada sino que aparece combinado con una batería de procedimientos gramaticales y léxicos de *insistencia*, como repeticiones, interrogantes, uso de guiones dentro de la palabra y otros estilemas que tendremos oportunidad de comentar en la lectura. El efecto de esta combinación es un *cuestionamiento epistemológico* de las premisas sobre las que se asienta la identidad que se plasma a todos los niveles del lenguaje, y no sólo en el plano del sentido. Tanto la construcción sintáctica como el compás de la frase se contagian de la indeterminación que afecta al sujeto individual y a las (supuestas) certezas sobre las que se asienta. En este sentido, se puede decir que hay una profundización en las estrategias de impersonalización del discurso que vimos en *Benarés*, que culminan en una escritura ‘sin yo’, como apunta Virginia Trueba: “En *Hilos*, donde el sujeto se ha perdido, donde no queda identidad alguna, de ahí la utilización de la forma verbal en infinitivo: no hay

sujeto, hay la acción, hay acción, que nos habla en especial de la dificultad de todo ese desprendimiento, que es también desprendimiento del platonismo” (Trueba, 2009: 403).

Sin embargo, conviene matizar estas palabras, porque aunque en *Husos* Maillard cuestiona toda noción que le aparece en la mente, buscando deshacerse del yo individual, choca con un muro: la necesidad de mantener la estabilidad emocional para evitar el colapso psicológico. La paradoja a la que se enfrenta Maillard en este diario es que el yo individual es necesario para la vida, especialmente en un momento de fragilidad emocional como en el que ella se encuentra. Por eso su escritura no consiste en destruir al mí, sino es comprenderlo, en superar la influencia perniciosa que nos obliga a encadenarnos a nuestros recuerdos y a ser víctima de ellos, en aquietar el movimiento compulsivo de la mente para que ésta deje de aferrarse a los deseos y pueda surgir la ecuanimidad, la serenidad contemplativa, aún en medio del dolor. Y desde ahí, hablar: el balbuceo, la única posibilidad tras el duro golpe de la muerte de su hijo; la manera de mantenerse viva y seguir avanzando, sin ‘nadie’ que avance.

Al mismo tiempo que Maillard lucha con su yo psicológico, echa un pulso tenso con el lenguaje, al que quiere liberar de todo lo heredado. No para crear literatura, sino porque es la única manera de evitar que el yo se enquistase en los conceptos. Es por esta razón que Maillard amplía su geografía de la conciencia, pues las metáforas anteriores no le bastan. Para dar cuenta de la disgregación del yo y de los huecos en los que se encierra, necesita los ‘husos’ y los ‘hilos’, junto a la geografía del espacio interior y sus movimientos. Como resume Nieto, Maillard “despliega una escenografía de la conciencia y de sus procesos mentales y para ello se inmiscuye en las fracturas del sujeto como única forma honesta desde donde poder decir al tiempo que modela un lenguaje residual, precario y mínimo que, frente a los manierismos artificiosos y placenteros, preciosistas y autocontentidos de cierta lengua literaria, recupera la tarea primera del habla” (Nieto, 2012).

Tras esta presentación general de los aspectos macrotextuales de *Husos*, pasamos ahora a la lectura concreta. Para mayor claridad explicativa, he dividido mi comentario en epígrafes que corresponden con los capítulos del texto, respetando así el orden de escritura. Como ya apunté, mi análisis será principalmente estilístico, dejando para las conclusiones la reflexión acerca del método contemplativo y la concepción del yo y de la mente que se desprende de esta obra.

**1)**

En la primera sección de *Husos* se bosqueja el planteamiento inicial de la obra, centrada en el campo semántico del huso. Maillard habla de ‘los husos’ en general, sin concretar exactamente qué estados de ánimo va a explorar. De esta manera, puede entrar directamente en la cuestión del yo psicológico y de la desidentificación con las imágenes-pensamiento que le dan consistencia. Desde la primera línea del texto principal, que ya hemos citado, se cuestiona la noción misma de yo. : “Quedo -¿quién queda?- consternada -¿quién?- quedo, quedar, consternación ante las imágenes huellas” (Husos: 7). Si seguimos leyendo, encontramos la hipótesis fundamental a propósito de la disolución del yo, a través de una isotopía con dos campos semánticos diferentes que refieren connotativamente la misma idea: “La inconsistencia de las imágenes-huellas cuando un ser las *deshabita*. Ahora sin referente, la imagen se *difumina*” (Husos: 7; la cursiva es mía).

El método contemplativo consiste en retirar al yo de los contenidos mentales, y Maillard lo deja claro desde la primera página. Cuando esto ocurre, éste ‘se difumina’, una metáfora genial para expresar la pérdida de consistencia que experimenta el yo cuando ‘deshabita’ las imágenes mentales que lo sostienen. A estas líneas iniciales, en las que Maillard plantea el contenido de la sección y de todo el libro, sigue una investigación sobre las consecuencias de este postulado, siguiendo la línea de fuga semántica marcada por el término difuminar, que deviene primero ‘levedad’ y luego ‘indefinición’ (al tiempo que se integra dentro del entramado metafórico del huso y el ‘mí’):

“Indefinido y leve, el mí se suspende fuera de los husos. Por un momento, un momento, no: por un gesto, una serie de gestos, un gesto prolongado, indefinidamente, indefinido en el gesto queda suspendido el mí, fuera de los husos, después del último, antes de próximo. Tenue neutralidad expectante en la que asoma, sin entrar, apenas, el temor de la próxima trama.

El temor, apenas, ya, en el huso” (Husos. 9).

La ‘tenue neutralidad expectante’ de estas líneas apunta al motivo del observador, que será el tema central en la sección 3. Por ahora, la relación entre el mí y el huso es el tema fundamental (junto con el marco biográfico de la nota 1 que ya comentamos). El recurso expresivo que Maillard utiliza para hablar del ello ya no es conocido: metáforas basadas en el dominios semánticos del rizoma espacial, como el

‘dentro’ o la ‘superficie’. También utiliza la contraposición entre las dos formas del pronombre personal para aludir a la oposición entre el sujeto consciente y el yo psicológico, que conocemos por *Filosofía en los días críticos* y *Benarés*:

“El mí quiere salirse. No, yo quiero salir del mí. Pero el cansancio. Me re-pliego. Repliegue en el mí. El menor esfuerzo: el pliegue ya trazado.

Sin embargo, la fuerza, la fuerza del dentro. La que se agita y mengua, concentrada en sí misma, caverna del sí mismo que se ahoga en su esfuerzo por ser algo más que una y misma” (Husos: 12).

Esta es una de las muchas paradojas en torno al mí que Maillard explora en esta obra: ‘yo quiero salir del mí’, pero éste tiene una inercia tan fuerte que le impide desapegarse del todo, situarse fuera de la ‘caverna del sí mismo’ y del dolor que ésta contiene. La razón es conocida: el enorme desgaste físico y emocional por el que está pasando la autora: el ‘cansancio’, que veremos en *Hilos*. Así pues, ante la desesperación y el abismo Maillard se refugia en el mí. No le queda otra, no puede desprenderse totalmente de su cerco psicológico, porque su situación es crítica. La escritura da cuenta de todo ello: “fiebre de ausencia en los dedos que crujen, rígidos. Ausencia en los huesos. Me florecen angustias en los dedos” (Husos: 12). Se siente “Desasida, desasistida de pueblo. Despoblada” (Husos: 12).

Por tanto, en el plano de la *elocutio* la primera sección es relativamente continuista respecto a obras precedentes (no así en el caso de la *dispositio* y la *inventio*, que son radicalmente diferentes, como apuntamos al comentar la nota 1). La diferencia radica en la brutal reducción sémica del entramado metafórico del texto de *Husos*, en el que apenas encontramos tres elementos: motivos de filiación espacial, metáforas catacréticas, y las isotopías procedentes de la macrometáfora del huso-hilo. Junto a esta reducida paleta metafórica, encontramos las ya mencionadas insistencias semánticas y retóricas, y que constituyen un rasgo de estilo característico de esta etapa: ‘quedo – ¿quién queda? – consternada –¿quién?– quedo, quedar’. La frase apenas avanza, da vueltas en círculo sobre sí misma, reflejando así la situación interior en la que se encuentra la autora: “Indefinidamente marcando ceros en la nada. Marcando nada en un círculo. Apresada en el círculo. Marcando nada. Ocupada en el círculo. Ocupándome. En nada” (Husos: 9).

La pregunta por la consistencia (ilusoria, ya lo sabemos) de la individualidad había llevado a Maillard a la reflexionar acerca la implicación, del apego hacia los

propios contenidos mentales. Ya en esta primera sección de *Husos* consigue *plasmarse textualmente* sus conclusiones acerca de la ambigüedad del constructo psicológico de manera muy brillante, apoyándose en un sutil juego de transiciones verbales (‘el mí se suspende fuera de los husos’, ‘el temor, apenas, ya, en el huso’, ‘el mí entró en el huso’) que viene acompañado de nuevo por insistencias semánticas, entre las que se intuye la presencia del observador (‘tenue neutralidad expectante’). Completando la cita anterior, leemos:

“Indefinido y leve, el mí se suspende fuera de los husos. Por un momento, un momento, no: por un gesto, una serie de gestos, un gesto prolongado, indefinidamente, indefinido en el gesto queda suspendido el mí, fuera de los husos, después del último, antes del próximo. Tenue neutralidad expectante en la que asoma, sin entrar, apenas, el temor de la próxima trama.

El temor, apenas, ya, en el huso.

\* \* \*

Porque el temor abrió los ojos. En el gesto de abrir los ojos, el temor acudió, dijo soledad, y el mí entró en el huso” (Husos: 9).

Vemos confirmarse en estas líneas algo sobre lo que insistimos bastante al hablar de los ensayos: Maillard no describe en sus obras estados trascendentes, sino que escribe desde el borde mismo de la implicación, mostrando en su escritura la enorme dificultad de mantener el equilibrio contemplativo. Esto es lo que se tematiza a través de estrategias expresivas como las que estamos viendo en esta primera sección. La conciencia de la impermanencia de los estados mentales, eje de la reflexión budista, es por lo tanto el trasfondo filosófico que subyace en estos diarios. La volvemos a encontrar en la siguiente página, en la que una nueva insistencia semántica y sintáctica describe con gran brillantez y economía de medios la dificultad de la empresa:

“Tras los husos. Frente a ellos. Aparte. Neutralidad de husos.

(...)

Tras los husos. Frente a ellos. Aparte. Neutralidad de husos. Mientras puedas” (Husos: 10).

Reduciendo al máximo la elaboración formal, Maillard consigue provocar un efecto estético sorprendente en el que la más mínima variación adquiere enorme

significado y resonancia. La geografía espacial se vuelve imprecisa (‘tras’, ‘frente’, ‘aparte’), con la idea de mostrar la dificultad de expresar con términos externos una realidad interior tan compleja y sutil como la que tiene lugar durante la observación de la propia mente.

En esta misma línea de incertidumbre, Maillard se autocorrige y deja traza de la rectificación sobre la página, como veíamos en ‘el mí quiere salirse. No, yo quiero salir del mí’ o en ‘por un momento, un momento, no: por un gesto, una serie de gestos’. Frases como éstas dejan constancia en el texto principal del momento de la enunciación, complementando así la estrategia principal de las notas al margen de este primer capítulo, en las que se reflexiona sobre el significado de los husos pero desde un estilo mucho más cercano a la prosa filosófica<sup>165</sup>. Son una manera muy eficaz de plasmar el movimiento de la atención vigilante que caracteriza al método de observación de Maillard, pues sólo un observador minucioso es capaz de ver la implicación mientras sucede, y rectificar de inmediato (sobre la página).

Encontramos varias definiciones hermosas del método contemplativo en esta sección. Una que utiliza un campo semántico muy alejado de los que constituyen la base estilística de *Husos*, pero que gracias a ello adquiere gran potencia: “Mantenerse en superficie. Para sobrevivir. Ahuyentando imágenes como si fuesen osos merodeando en torno a los despojos” (Husos: 12;). Y otra en la que se desarrolla una isotopía emparentada lejanamente con el ‘adelgazamiento’ de Benarés: la levedad: “Me hago leve, tan leve que apenas respiro y me extraño de poder sostenerme en pie” (Husos: 13). Profundizando en recursos expresivos como estos, con las que se interroga constantemente tanto las premisas que sostienen al yo como la validez del método contemplativo, llegamos a la segunda sección. En ella Maillard ahonda en las estrategias de reducción sémica, ritmo breve y cuestionamiento del yo que acabamos de ver, profundizando en la línea del despojamiento expresivo como plasmación del desapego interior.

## 2)

En este capítulo Maillard entra de lleno en la motivación esencial de la escritura de *Husos*, ‘sobrevivir’, y utiliza para ello la misma elaboración en el plano de la

---

<sup>165</sup> Rescato no obstante algunas joyas: “mantente fuera del huso de la alegría y del de la tristeza” (Husos: 10), “aspiro a la pobreza extrema del entendimiento” (Husos:10), frase que resume toda una vida de indagación contemplativa, y la que más nos interesa porque revela el carácter filosófico (occidental) de la metáfora del huso: “tras los husos, la sabiduría es lógica” (Husos: 10).



*elocutio*: insistencias rítmico-semánticas y uso de partículas gramaticales metaforizadas. La geografía de la conciencia describe minuciosamente la debilidad en la que se encuentra la autora:

“Sobrevivir. A plazos. Plazos cortos. Plazos para sobrevivir. Vivir sobre.

Abajo, la aterradora, ineludible condición. Vivir *a condición* de sobrevivir. Condicionada al sobre. Dentro, nada. Dentro, llora. Infinitamente.

En superficie, entonces, deslizarse. O ni siquiera eso: morar en el plazo” (Husos: 15).

La reformulación de cada premisa y el recurso a la autocorrección (‘o ni siquiera eso’) hacen que el ritmo de la prosa sea muy lento, reflejando el movimiento del mirar contemplativo, en el que la atención del observador analiza cada premisa. La frase avanza apenas dos o tres palabras, y se detiene. Pero a pesar de tanta dificultad, hay avance, un ligero avance, al que Maillard alude con un término muy deleuziano, el ‘deslizamiento’. Gracias a él la autora consigue, “a pequeñas sacudidas, des-plazarse. De plazo en plazo. Levemente. Tercamente. Para sobrevivir” (Husos: 15).

En esta sección también aparecen algunas isotopías nuevas que hemos de incorporar a la cartografía, con las que Maillard trata de reflejar la paradoja a la que se enfrenta en su intento de superar la influencia del mí, de ese sentido de yo que se apropia de las acciones y los sentimientos y al que es necesario ‘salvar’ para no caer en la desesperación. Van en la línea de radicalización de la arreferencialidad que apunté al comienzo, convirtiendo en metáforas a partículas como ‘apenas’, a la que se le añade un adverbio de tiempo en función modificadora pero también simbólica. Apoyándose una vez más en el campo semántico del desierto, Maillard crea una compleja isotopía textual de gran intensidad con la que describe el lento *difuminarse* de las fronteras del yo, como “granos de arena. Arena que se filtra en mis fronteras. Cayendo, vertical, en el dentro (...) y el desierto ocurre en mí, salvando al mí, como salvan las fronteras los granos de arena. Apenas. Aún apenas. Sin persistencia” (Husos: 15).

Podemos situar la redacción de este capítulo con bastante precisión gracias a la nota 13, que transcribe una carta escrita desde Damasco y que coincide con un viaje realizado por Maillard en 2003 a la capital siria para dar una conferencia en el Instituto Cervantes de esta ciudad (encontramos esta conferencia en *Contra el arte*, bajo el título “Las armas del imperio”). Al margen del aspecto cronológico, lo interesante de esta

nota es ver la relación entre los dos dominios de la escritura de *Husos*: la nota al margen y el texto principal. Podemos ver cómo el hecho biográfico —el viaje a Damasco, sus experiencias allí— se depura y asciende en forma de metáforas a la escritura propiamente poética, dando lugar a genialidades como “soy de viaje” (*Husos*, 16). Y, en dirección contraria, la inclusión del contexto biográfico en el margen del poema complementa el significado de la metáfora, que ve así enriquecido su sentido.

El contenido de la nota es también interesante puesto que contiene los mismos elementos que su geografía de la conciencia poética. Podemos así ver una de las características del pensamiento filosófico maillardiano en esta fase de madurez: su extraordinaria capacidad de incluir los términos metafóricos sin reducirlos a conceptos. En un fragmento particularmente llamativo porque retoma el movimiento vertical descendente de los granos de arena, le dice a A., destinatario de su carta:

“Confío en que puedas asumir mis deserciones de esta vida cotidiana, mis deserciones de todos los requerimientos, pues éstos me hacen vivir en superficie, me vuelven inerte el alma. Supongo que conviene lograr un equilibrio entre la superficie y el abajo, porque tampoco quedándome abajo llegaría a mí el agua, sino sólo la muerte, gota a gota” (*Husos*: 24).

Hacia mitad de esta segunda sección encontramos los primeros fragmentos que abordan la cuestión de la supervivencia a través de la escritura, entendida como una manifestación de la actitud contemplativa. El tema del dolor y el sufrimiento está presente de manera clara, sin que el distanciamiento que crea la contemplación/escritura sea suficiente para eliminar el llanto: “Habré de perderme a mí ya que en el mí se aloja todo dolor. Digo dolor para nombrarlo, exorcizarlo, y en el nombre me digo, para exorcizar al mí. Escribo el mí para que resbale por la página, pero se me pega a los dedos y no acierto, no acierto a diluir en la tinta el llanto” (*Husos*: 20).

Vemos que la isotopía se organiza alrededor del tema del influjo del sentido de yo, descrito como algo ‘pegajoso’ que se ‘adhiera’ a los contornos de la página, impidiéndole separarse del dolor. Maillard plantea que para trascenderlo es necesaria una estrategia textual que impida que éste se oculte en las palabras, creando conceptos y perpetuándose en ellos. Es la escritura del ‘balbuceo’, la metáfora-eje de este segundo capítulo, que condensa en una sola imagen la dualidad de la contemplación: al mismo tiempo estrategia vital y el método de escritura que cuestiona las palabras:

“Mis pasos doblándose hacia el dentro. La mente desposeída de estrategias. Sólo el balbuceo.

Dolor. Ni tan siquiera. Palabra sin sentido” (Husos: 21).

Creo que con los ejemplos que hemos visto hasta ahora está bastante claro que la escritura de este diario es diferente de la que vimos en obras anteriores como *Jaisalmer* o *Filosofía en los días críticos*. Sin embargo, no es radicalmente distinta: ha evolucionado, profundizando en la línea del cuestionamiento epistemológico de todas las premisas. Ahora la frase se interrumpe, los conceptos son interrogados constantemente y Maillard, al volver su mirada hacia el interior, rechaza cualquier tipo de hábito mental aprendido (‘mente desposeída de estrategias’). En la misma línea, el estilo que da forma a la observación se basa en estrategias impersonales, algo que ya vimos en el ‘Diario de Benarés’ pero que aquí es llevado al extremo, a través del uso sistemático del infinitivo, gerundio, o de aposiciones constantes que carecen de yo que las *sujete*: “invirtiendo la mirada del augur, en vuelo, desde el cielo, trazando marcos en la tierra, en el mar, señalando caídas, adaptando pértigas entre el mundo y yo (...) intrusa en los lugares donde la vida late, para otros. Desprovista de historia, la cabeza reposando sobre los pies, columna sin fuste, vestigio, también yo” (Husos: 16).

Estos recursos formales sirven para dar cuenta del estado de desimplicación en la que Maillard se sumerge para superar la influencia dolorosa del yo individual. Cuando no hay yo, se trasciende por un lapso de tiempo la implicación psicológica con el dolor, y para plasmar esto sobre la página el discurso también se libera del sujeto personal. Y no sólo utilizando construcciones gramaticalmente impersonales, sino atreviéndose incluso a recuperar la primera persona, libre del yo: “Y de repente, no, no sobrevivo: vivo (...) no soy otra, soy una, una más, ¿soy? No se plantea. Hablo y me contestan. Me hablan y contesto. Se habla. El habla se traza” (Husos: 18).

La continua reformulación del mismo enunciado del final de la cita es un claro ejemplo de la capacidad expresiva de las *insistencias* de *Husos*, que sirven para intentar reflejar todas las facetas de ese contradictorio estado en el que el campo perceptivo y la acción que en él se resuelve no aparece dividido en la secuencia perceptor-percepción-percibido (o agente-acción, según se mire). La conclusión, en una construcción gramatical muy efectiva, es impersonal: ‘se habla. El habla se traza’. En otros casos, se recurre a la contradicción y al oxímoron para reflejar ese estado que está

más allá de las divisiones convencionales del lenguaje: “como el agua en la arena. Perdiéndose sin perderse” (Husos: 18).

Una de las paradojas más interesantes del estado contemplativo es que no puede ser buscado de manera consciente, pues ello implica un deseo activo por parte del yo individual, que quiere alcanzar algo distinto de lo que ya es. Al mismo tiempo, como reza el conocido título de la recopilación del pensamiento de Ramana Maharshi –*Be as you are*–, no se trata de alcanzar algo nuevo sino de tomar conciencia, liberándose del velo de la ignorancia. De la misma manera que llega –involuntaria, sin yo–, la desidentificación se marcha. En cuanto la atención se relaja, aunque sea un segundo, la escisión epistemológica vuelve y con ella el dolor, ‘la punzada’ de la cita siguiente. Se vuelve a la dualidad, aquel estado anclado en el deseo. Para reflejarlo, Maillard recurre a recursos expresivos de la etapa anterior, depurándolos. Fragmentos como éstos recuerdan claramente la escritura de *Filosofía en los días críticos*, con la misma insistencia en el movimiento vertical para señalar los dos niveles de la existencia y la misma arreferencialidad de las partículas espaciales y temporales que ya conocemos:

“En superficie. Hablar en superficie. Vivir en dos niveles pero sobrevivir en superficie

(...)

Y el grito, abajo. La punzada al descender, cada vez que se descende. Igual, siempre, el antes presente, antes en el ahora. Ahora es siempre. Siempre antes. Ahora es siempre antes. Ahí abajo. Y la punzada adentra, empuja en el adentro” (Husos: 18).

A pesar de las similitudes en el plano retórico, el objetivo de la escritura de *Husos* es muy diferente: el distanciamiento es más urgente, pues hace falta ‘sobrevivir’. Los recursos anteriores no son bastante para dar cuenta del nuevo proceso, por lo que es necesario inventar estrategias que permitan esta supervivencia, pues el dolor escapa a la conceptualización de la mente. No cualquier planteamiento es válido, y Maillard lo deja claro: la observación contemplativa es el único método, “la salida definitiva” (Husos: 23). El balbuceo, por su parte, es la plasmación textual de dicho método, lo que permite sobrevivir al grito: “Sólo el balbuceo. Después del grito, el balbuceo. Asolada, el balbuceo” (Husos: 21). A través del lenguaje balbuceante la observación desapegada de los contenidos de conciencia se hace visible. Con frases cortas, muy cortas, con las mínimas metáforas posibles sobre la página. El infinitivo sustrae al yo del proceso enunciativo y permite recuperar la existencia, la superficie: “Observar los husos.

Comprender. Sin abstraerse, dejando el mí a sus intemperies, sus periplos. Observando. No abstraerse, sólo sustraerse: situarse por debajo del mí que viaja entre los husos, en superficie” (Husos: 23).

Maillard es muy precisa y sincera en su auto-análisis, y no esconde ninguna de las paradojas que aparecen en el camino de la contemplación. Como la cuestión de la relación entre desapego y renuncia, directamente relacionada con el método para superar el mí: “destruir el mí es preciso. No es renuncia (¿quién iba a renunciar sino el propio mí?) sino la observación compasiva de su permanente y dramático deambular por entre los husos, de huso en huso” (Husos: 23). Este último apunte es importante pues señala una de las intuiciones más difíciles de captar de la contemplación: es necesario ‘destruir el mí’, pero no se puede *hacer* nada para ello, pues cualquier acción es fruto de la voluntad de ese mismo mí, que de ese modo sale reforzado. ¿Cómo iba a renunciar al mí el propio mí?, se pregunta con otras palabras Maillard. En consecuencia, el método contemplativo ha de ir en una dirección diferente, la de la no-acción basada en la comprensión paciente y sosegada de la falsedad de las identificaciones mentales. Cualquier otro esfuerzo es vano, refuerza el error en lugar de disiparlo. En el capítulo siguiente Maillard profundiza en este aspecto, describiendo desde la ‘observación compasiva’ las diferentes posibilidades de implicación psicológica del yo, que deambula ‘de huso en huso’.

### 3)

“Huir dentro de un huso. Rápido. Antes de que se haga de noche. (...) Rápido. Entrar en el huso de la razón. El observador dicta el mandato –¿Cuál es el huso del observador?– el observador dice” (Husos: 27).

Con este cambio de ritmo se abre la tercera sección, en la que Maillard explora diferentes estados anímicos, prestando especial atención al estado de observación contemplativa. Es interesante ver cómo Maillard habla del huso de la razón tratándolo como un estado más, sin ninguna preeminencia sobre los otros, rebajando así el status epistemológico que la razón tiene en la tradición occidental y mostrando que no es en esencia más que uno de los múltiples modos en los que puede situarse la conciencia ante los fenómenos. Dicho de otra manera, la razón es tan sólo un filtro para ver e interpretar la realidad, y a él acude el yo psicológico tanto como a los otros.

El segundo elemento importante de esta cita es la vuelta de tuerca estilística de Maillard en su indagación, pues se interroga por la naturaleza del observador *desde la propia actitud contemplativa*: ‘–¿Cuál es el huso del observador?– el observador dice’. Gracias a este juego de espejos provocado por la insistencia sobre el mismo término, consigue mostrar que la atención no procede del yo psicológico sino que se origina en otro punto: el observador. El uso de la tercera persona gramatical, al combinarse con el pronombre personal de primera persona un poco más adelante, sirve para reflejar el equilibrio necesario para el distanciamiento contemplativo: ni demasiado implicada en la descripción como para usar la primera persona, ni tan separada como para que no haya rastro del yo. El equilibrio es perfecto, ‘lo justo’: “–¿Cuál es el huso del observador? – El observador dice. Dice aún entre los vivos. Sin implicarme. Implicándome apenas. Lo justo para conservar el pulso que dice al observador, que puede decirle” (Husos: 27).

Este tipo de procedimientos retóricos constituye uno de los grandes aciertos de Maillard en este diario. A través del contraste entre las diferentes personas verbales consigue mostrar al lector el complejo movimiento mental de implicación del yo en los contenidos mentales. En vez de reflexionar sobre él, como en diarios precedentes, idea una estrategia expresiva que lo plasme sobre la página. Este es el cambio que permite hablar de etapa de madurez, pues la contemplación no es sólo el eje del contenido sino también el aspecto central en el nivel formal. Tendremos oportunidad de ver otros ejemplos de este rasgo de escritura más adelante. Ahora, volvamos al observador, elemento central de este tercer capítulo

El observador, igual que la razón, no es más que un estado, otro huso desde el que puede verse la realidad. Maillard no lo reifica en ningún momento sino que le confiere el mismo estatus ontológico que al resto de los fenómenos: impermanencia, ausencia de naturaleza propia (*svabhāva*, un término esencial de la tradición budista que explicaré en la conclusión de mi lectura). Sin embargo, el observador sí es un estado distinto a efectos prácticos, pues desde él la mente no superpone sobre lo real un esquema de recuerdos y proyecciones (el yo psicológico) sino que permanece quieta, silenciosa. Esta es la paradoja a la que se han enfrentado todas las tradiciones contemplativas, proponiendo diversas soluciones. Maillard es perfectamente consciente de ella, como pudimos ver en *La sabiduría como estética*, donde ya se preguntaba – siguiendo en ello las tradiciones de sabiduría orientales– por la naturaleza de este estado

de conciencia que permite la disolución de los deseos y la superación de la identificación psicológica. Decía:

“la pregunta por la naturaleza del observador es inevitable: ¿quién (o qué) era el (lo) que se identificaba? ¿Quién (o qué) es el (lo) que se identifica y observa? ¿Quién (o qué) queda después? ¿Cuál es la naturaleza del observador observado cuando se ha destruido toda identificación con otros rostros de observación? ¿Cuál es el "rostro original" del que se mira a sí mismo?” (Sabiduría como estética: 51).

La diferencia entre este texto de 1995 y *Husos* es que Maillard intenta dar respuesta a estos interrogantes filosóficos desde su propia experiencia personal. No se contenta con repetir los argumentos que las tradiciones indias han dado a esta pregunta sino que indaga en su propio interior en busca de una respuesta personal, universal y única al mismo tiempo. Para la plasmación textual de esta conciencia de atestiguación neutra que caracteriza a la contemplación recurre, como hemos visto, al uso expresivo de las personas gramaticales. Concretamente, emplea la tercera persona para hablar de sí misma cuando está situada en el huso del observador, como si fuese un personaje con el que contrasta la primera persona: “Decir al observador que dice los husos y que, para que me lo crea –lo justo, también-, me relega a la tarea de la observación menor: la de los hechos. Y allí me entretiene” (Husos: 27).

En este tercer capítulo de *Husos* Maillard también utiliza el contraste entre las diferentes personas gramaticales para explorar otro estado: la indiferencia (que no desimplicación o desapego) que tiene lugar cuando la mente se sitúa en un estado muy particular: “el eje del tedio” (Husos: 30). Este motivo apunta a la abulia que aparece cuando la extinción de los deseos que busca la contemplación no va acompañada de comprensión y discernimiento de la naturaleza de lo real, sino que deja la atención anclada en la realidad fenoménica, que pierde totalmente su interés y atractivo. Maillard describe este estado interior con una referencia a su propia familia, algo que no hemos visto hasta ahora en los diarios tan poco autobiográficos de esta autora (esto cambiará en *Bélgica*): “El eje del tedio extiende ramales en la tristeza pero se distingue de ella en que es impersonal. En el eje del tedio permaneces sentada, como permanecía tu abuela a sus noventa y ocho años, y miras por la ventana, como miraba ella, sin mirar” (Husos: 30).

El contraste es claro: se utiliza la segunda persona del singular (no la tercera, como en la pregunta sobre el huso del observador) para marcar un grado diferente de

desidentificación emocional. En este caso, hay una pérdida de interés motivada por la extinción no controlada del deseo y el mí, un tema que como sabemos, es central en la reflexión de *Husos*. Se vuelve a insistir en que el yo individual es necesario para mantener el equilibrio, y que sólo puede ser superado por medio de la comprensión. En caso contrario, puede conducir a la desesperación o a la abulia, como en ‘huso del tedio’. Maillard insiste constantemente en este aspecto, como vemos en un fragmento que desarrolla el campo semántico de la ‘levedad’ en una nueva isotopía: “Del mí al que acompañe habrá de quedar menos. Para que sea más leve el desprendimiento. Para que no (me) arrastre, por las piedras, su lastre en el descenso” (*Husos*: 28).

La imagen del yo psicológico como ‘lastre’ emocional capaz de arrastrar a las profundidades, al abajo que “donde a veces se detiene // todo” (*Husos*: 26) es de gran intensidad y belleza, y muestra la otra cara de la moneda: la urgencia de sobreponerse a él, para sobrevivir. Pero aún hay más, pues Maillard incluye la reflexión sobre el significado del uso arreferencial de las personas gramaticales dentro de su entramado expresivo, en un movimiento metaliterario que ya nos es conocido por *Matar a Platón*. Con este inesperado giro la propia autora se introduce en el texto y explica el sentido de los procedimientos retóricos, poniéndolos como no podía ser de otra manera en relación con la problemática de la identidad:

“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. (Indebida, inútil voluntad invariablemente cargada de retorno –de viaje, por tanto, de una hacia los otros, del sí mismo a lo mismo). Cuando dices digo tiene un peso. Por eso no dices digo. Sólo dices dices, porque entonces es otro quien dice” (*Husos*: 30).

Las últimas líneas de ese fragmento son de una originalidad y una eficacia expresiva que no habíamos visto hasta ahora en la producción creativa de Maillard. ‘Por eso no dices digo. Sólo dices dices’ es una muestra excepcionalmente clara de cómo a través de la dereferencialización de los pronombres personales y los verbos se puede plasmar textualmente el movimiento de distanciamiento respecto al yo individual. Vemos que, en efecto, el rasgo diferencial de *Husos* frente a etapas anteriores es que Maillard se empeña en pasar por el nivel estilístico, abordando la materialización física (lingüística) de su pensamiento. Es consciente, como buena poeta, de que no se puede descuidar las palabras si se quiere trascender la identidad individual, pues ‘cuando dices



algo tiene un peso'; es decir, que por el lenguaje el yo se refuerza. Por eso es importante mantener la actitud contemplativa y dejar constancia a través de la entrada de diario de los distintos husos, aunque sea el del tedio. Y aunque el método contemplativo afirma en teoría que lo importante es mantenerse en observación sin comparar entre un huso u otro, la práctica revela que "hay maneras diferentes de perderse, de dejar de importarse: dejar de trasladar lo de fuera al dentro. Hay manera y manera de quedarse vacío, ensanchándose el dentro o encogiéndose" (Husos: 31). En otras palabras, hay husos más adecuados para 'sobrevivir'.

Ensanchar, y no encogerse, es lo que significa la actitud contemplativa, y esto lo descubre Maillard por medio de la investigación en su propia conciencia, a través de sus propias circunstancias vitales. En su travesía por el sufrimiento mental y físico, Maillard va menguando, haciéndose 'leve' ('adelgazando', veíamos en *Benarés*), pero cuidándose de que su yo no sea destruido por el dolor psicológico, dejándola indefensa ante la fuerza depresiva de sus emociones. Ha de ser capaz de sobrevivir en superficie, en lo que es compartido: esta es una función esencial de este diario. Y para lograr el distanciamiento respecto al dolor vivido, aparece la estrategia de las notas al pie de página: "Y así, asolada, sin importancia, voy menguándome. Hasta que, con terror, me encuentro, de nuevo, como una nota a pie de página" (Husos: 31).

Es importante apuntar, como conclusión, que Maillard no plantea la superación comprensiva del yo individual como un ideal imposible, sino que es algo perfectamente asumible y realista, que no requiere de grandes gestos exteriores sino de una particular *actitud* interior, que aquí calificamos de contemplativa. En dos notas al margen de carácter claramente filosófico encontramos dos reflexiones que considero han de ser puestas en paralelo, pues ofrecen dos facetas de la misma transformación interna: "En materia espiritual, atender al balbuceo, como mucho. Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, el no saber cargado de compasión" (Husos: 29). Y, en la última página de la sección: "Para actuar, sólo es necesaria la fe, es decir, la voluntad acorde consigo misma, no la voluntad del mí. Voluntad después de la renuncia al mí. Voluntad no escindida" (Husos: 34).

Con esta descripción práctica del método contemplativo personal de Maillard entramos en la primera de las dos secciones culminantes del libro.

**4)**

Tras la pregunta por el observador de la sección precedente, Maillard encara de frente el yo psicológico. No ya para describir los diferentes estados anímicos por los que pasa (los diferentes ‘husos’) sino para indagar en el momento exacto en el que se produce la identificación con los pensamientos. Para ello, comienza sentando las bases del lugar de la indagación, dejando claro que habla de su propia circunstancia vital, que como sabemos es de profundo dolor. Las primeras líneas sirven a este propósito: “Perdida. Sin soporte. Sin palabras. Sin. / Y, no obstante, insistiendo. El mí quiere decirse. Porque no ha acabado” (Husos: 35). Se pone de manifiesto, al mismo tiempo, una nueva faceta del carácter paradójico del fenómeno del yo psicológico: aunque está muy cerca de la extinción física y de la disolución psicológica, intenta perpetuarse y mantenerse vivo: ‘Porque no ha acabado’. A pesar de estar desapareciendo por el peso de las circunstancias, insiste en existir, y esta sección muestra los vericuetos contemplativos por los que Maillard pasa para dar cuenta de este proceso y distanciarse de la implicación psicológica que en él surge.

La sección está centrada en un momento particular en el que se puede advertir con mucha claridad el surgimiento del yo y su asociación con los contenidos mentales: el paso del estado de sueño al estado vigílico. Maillard muestra cómo en esos momentos de transición se puede advertir, si el espíritu está lo suficientemente atento, la aparición del sentido de yoidad y su posterior adhesión a una imagen mental, denominada en el diario ‘tema’. Para apreciar este sutil proceso, es imprescindible ralentizar el movimiento interior y permanecer atento, lo cual se manifiesta en el diario a través de un ritmo más lento de frases simples y sosegadas en las que metaforación desaparece totalmente, para dejar su lugar a un lenguaje analítico y neutro que ‘describe fríamente aquello que acontece’ cuando ‘la mente mira adentro’:

“En los bordes del sueño abro los ojos. Sin abrirlos. Algo despierta, o le decimos despertar a eso que ocurre (...) No abro los ojos y sin estímulos externos, la mente mira adentro (...) Un tema, busca un tema. Más que nada, a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa en ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de no ser por ella, no existiría” (Husos: 36).

Al mismo tiempo que la atención del diario se vuelca sobre el paso del sueño a la vigilia, el margen empieza a poblarse de sueños, como se puede ver en las notas 21 o

22. En ellas Maillard deja aflorar los contenidos del inconsciente, para mostrar cómo esos contenidos o ‘temas’ no voluntarios condicionan al yo psicológico tanto como los temas escogidos por la voluntad. Con este gesto, cuestiona la preeminencia ontológica de la vigilia, reino de la racionalidad y las dicotomías, respecto al sueño, territorio de la imaginación creativa: “salir de mí, del mí que se tensa entre sueño y vigilia o entre cierta extraña muerte de la que me obligo a salir para volver a aquello, vigilia o sueño compartido, consentido por todos” (Husos: 40).

Desde el punto de vista de la elaboración retórica, Maillard recurre en esta sección a un contraste constante entre estructuras en tercera persona y estructuras en primera. Con él pretende dar cuenta de dos posibilidades epistemológicas: la contemplativa –sin implicación del yo– y la habitual de identificación con los contenidos de conciencia. El paso de una a otra marca el movimiento de implicación del yo egoico, como se ve en este fragmento: “En la orilla del sueño algo, un aliento que vibra, insiste en las mismas pautas. Y se hace sólido. Y dice yo. Y el mí adviene, de nuevo, creyéndose, creyéndome, ahora lo que escribo (Husos: 38; la cursiva es mía).

O en este otro aún más claro, con el que da comienzo la sección:

“Perdida. Sin soporte. Sin palabras. Sin.

Y, no obstante, insistiendo. El mí quiere decirse. Porque no *ha acabado*.

Algo dice he muerto ya. Algo sobrevuela los cuerpos entrelazados.

(...)

Algo dice mira y ve, sin que le concierna. Porque no *he acabado*. Porque sigo diciendo. Y asumo el papel del algo, me apropio de su in-diferencia. Y, difiriéndome, soy, nuevamente, en algún huso” (Husos: 35; la cursiva es mía).

Junto a estos ejemplos, encontramos en este capítulo de *Husos* construcciones en las que el uso de diferentes personas gramaticales sirve para mostrar la des-identificación, el movimiento en el que el yo se retira de la cognición. La más habitual es el uso de formas gramaticales neutras en contraste con la primera persona. También encontramos el uso de la aposición directa, similar al ‘yo-mi mano’ que vimos en *Filosofía en los días críticos*. Ambas aparecen combinadas en la siguiente cita, en la que el ritmo gradual del texto da cuenta del progresivo distanciamiento interior entre el yo y los contenidos mentales: “El interés se apaga; yo me desprendo. Algo se desprende. Yo-mi anhelo se desprende de todo anhelo. Salvo el ver. Sigo siendo en la voluntad de ver cómo me desprendo. Sigo diciendo veo en primera y única persona” (Husos: 41).

En estas últimas líneas aparece más clara que nunca la plasmación textual de la contemplación. Abandonando el recurso a ese personaje interpuesto típico de *Benarés*, ('el observador', tal vez el último eslabón en la cadena de personajes interpuestos que empezaba en *Hainuwele* y *Poemas a mi muerte*), Maillard se lanza a mostrar las sutilezas de la des-identificación *dentro del propio lenguaje*, a través de estrategias como la que acabamos de ver, a las que me voy a referir en adelante como 'estrategias de impersonalización del discurso'.

La impersonalización también se manifiesta en el uso de estructuras pasivas con 'se', pues este tipo de construcciones enfatizan la autonomía del proceso respecto al sujeto gramatical. Las cosas *se* realizan, *se* hacen solas: obedecen al ritmo interior de los procesos mentales sin que el yo que se cree portador tenga capacidad para controlar su flujo:

"Tristeza o placer (así lo llaman) hacen que la mente -¿la mente?-, que algo se detenga en las imágenes. El tema, entonces, es imaginado (todos los temas son imaginados, pero éstos lo son especialmente) y, con las imágenes, se teje. Y el tejido hace mundo o lo refuerza, lo hace sólido, le proporciona la consistencia necesaria para que podamos seguir habitándolo" (Husos: 38).

Nadie hay que se detenga en las imágenes, nadie que teja. No hay yo, sólo hay *Husos* que colorean la visión e *Hilos* que surgen del enhebrado de los distintos estados emocionales al contacto con los estímulos (internos o externos). A ese tejido lo llamamos mundo, sin ser consciente de que su solidez y consistencia proceden de la propia mente cuando hila. No hay más, no hay nadie que pueda apropiarse del proceso, nadie a quien este proceso remita o al que afecte 'personalmente'. No hay yo sino *algo* que *se* detiene en las imágenes mentales, y que al adherirse adquiere consistencia y se mantiene estable, dando apariencia de continuidad a los contenidos mentales. Este proceso es el centro de la investigación contemplativa de *Husos*: "El tema embebe al mí. Al mí que no es, o apenas una evanescencia (de otros temas), hasta que no lo embebe el tema. Y el tema, como todos los temas, es mantenido por la voluntad que el mí despliega mientras teje las imágenes" (Husos: 38).

Desde el punto de vista de la naturaleza de la indagación, el capítulo 4 supone el culmen de la focalización en el mundo interno, como consecuencia de la elección del momento de indagación: el despertar. Maillard lo escoge ya que es cuando mejor puede percibirse el movimiento interior de la atención, ya que al no haber "estímulos externos,

la mente mira adentro” (Husos: 36). Reaparece así una categoría analítica que ya utilizamos con éxito en la lectura de *Benarés*: la oposición entre contemplación interna y externa. En esta sección de *Husos* Maillard explora el flujo de pensamientos que la mente genera *por inercia* (los *saṃskāra* que veremos en la conclusión), sin necesidad de impulsos externos. Recurriendo ahora sí a un lenguaje metafórico, pues no tiene palabras con las que nombrar este proceso, describe cómo la mente actúa compulsivamente sobre los ‘temas’: “a la mente le gustan los temas. Los desmenuza, los desarrolla, los contempla y, a medida que se ocupa en ellos, se hace fuerte. Se hace a sí misma en el ejercicio. Luego, puesto que dice yo para contarlos, alimenta al mí que, de no ser por ella, no existiría” (Husos: 36).

La afirmación final resume perfectamente la intuición fundamental de *Husos*: el yo individual no existe de manera autónoma, es fruto de la actividad compulsiva de la mente que se enreda en los temas. Maillard es tajante a este respecto: “el mí (...) no es nada antes de existir // en un tema” (Husos: 37), y de esta afirmación se deriva toda su concepción del yo individual y la mente que lo contiene. Las poemas de *Husos* no son más que variaciones de ese tema, si se me permite el paralelismo con *Matar a Platón*.

Ahora bien, incluso la certeza contemplativa de que el yo es un constructo está sujeto a la impermanencia, forma parte de la rueda. Dicho de otra manera, la comprensión también está en un huso, y en él no se puede permanecer por largo tiempo. En lugar de empeñarse en mantener esta certeza, reificándola y volviéndola concepto, Maillard tiene la genial idea de dar cuenta de su transitoriedad en el diario, mostrando que la intuición contemplativa, sólo por ser expresada se vuelve lingüística, mental: entra en el ‘huso del discurso’. No hay certezas inamovibles, todo es una forma de decir en la que las estrategias retóricas sirven para plasmar el movimiento de implicación de la mente. La valentía de Maillard consiste en afrontar de frente este hecho y, aún así, conseguir vivir en superficie:

“Todo

es una forma de decir. El decir es una forma—. En el huso del discurso. Donde la mente que dice yo, ahora, en la escritura se tensa recordando el despertar para poder decir el mí que no es, que no es nada antes de existir

en un tema. Y ahora es la escritura el tema y ella, detenida, a punto de decirme, no se atreve, a punto de perder la escritura, a punto de perderse, de perderme, pues sabe que de mí el yo se reconoce...” (Husos: 37).

En este genial fragmento encontramos condensadas todas las estrategias expresivas de madurez de Maillard: la presencia de la macrometáfora del huso-hilo, la inclusión del acto de enunciación de la escritura dentro del propio texto (‘ahora, en la escritura...’), el contraste entre diferentes formas personales para mostrar el tránsito del estado contemplativo a la implicación (‘a punto de perderse, de perderme’), la impersonalización del discurso (‘la mente que dice yo’) y el cuestionamiento epistemológico tanto de la noción de yo como del valor de la escritura. En la división del espacio textual entre la reflexión poética y los espacios en blancos (o silencios) se puede ver un uso expresivo de la *dispositio*, al hilo de la pretensión maillardiana de crear un ritmo particular que acompañe a las insistencias semánticas.

En definitiva, podemos decir se confirma la hipótesis de lectura de este tercer capítulo de mi tesis, pues es evidente que la forma textual refleja de manera efectiva y directa el esfuerzo de Maillard por desimplicarse, por plasmar en la página los vaivenes de su atención en el proceso de indagación sobre su propia conciencia. Un poco más adelante encontramos un fragmento en donde se refleja de nuevo la desimplicación del yo cuando la atención se vuelve contemplativa: “apenas despierta o ya despierta, la que indaga los temas en que quedar anclada, la que indaga, aquello que indaga, apenas una huella que consiente en ser huella, que consiente en decirse, que insiste, que persevera en el decir para no morir, para // sobrevivir” (Husos: 37).

Ahora bien, además del método de escritura con el que Maillard plasma textualmente sus indagaciones, es menester que nos detengamos en el método contemplativo propiamente dicho, en la manera en la que la autora trata de comprender y superar el movimiento de implicación de la mente que hemos descrito. Dice: “así que va la mente, apenas despierta, anclándose en un tema y luego en otro, y en otro, agotándolos uno a uno, hasta que encuentra alguno en el que el mí (que ella dice) se reconoce más que en ningún otro” (Husos: 37). Como ya sabemos, consiste en disolver al mí; pero: “¿quién disuelve? Un disolver, tal vez” (Husos: 38). Vayamos por partes.

En primer lugar, el método contemplativo que conocemos consiste en una desidentificación consciente y sistemática respecto a los contenido de conciencia (que se conoce en la tradición upaniśádica como *neti neti*, literalmente ‘no esto, no esto’ o,

más libremente ‘ni esto ni aquello’, como ya vimos en *Benarés*). Maillard lo aplica ahora de manera sistemática, instalando la atención en la ligerísima distancia que existe entre el sujeto y el yo psicológico con el que está identificado normalmente. Así, en ese instante privilegiado del despertar en el que aún no se ha producido la asociación, Maillard consigue mantenerse ajena, de modo que el constructo interior se revela como ilusorio y el sujeto se afirma a sí mismo como diferente de los contenidos. “Yo no soy los contenidos que buscan dueño en mi mente. Algo dice yo, se pega a un contenido, inicia la acción” (Husos: 41), pero Maillard percibe la diferencia entre ambos.

Para mostrar textualmente este proceso Maillard incorpora en *Husos* un dominio fuente que no habíamos visto hasta ahora, pero de gran audacia expresiva: la *pared* y la *galería* donde se *cuelgan* las imágenes desprovistas de yo. Esta isotopía es muy interesante porque su red connotativa permite que el lector visualice imaginativamente el proceso mental de desidentificación de manera directa, apelando a su capacidad de imaginar esas metáforas del espacio interior. Así, de un modo misterioso y al mismo tiempo muy efectivo, el lector es perfectamente capaz de comprender y *reconocer* en su propio espacio interior aquello a lo que hace referencia Maillard, a pesar de que no existe físicamente ninguna galería mental y de que el verbo ‘colgar’ no puede aplicarse *strictu sensu* a objetos conceptuales. Sin embargo, apoyándose en la capacidad creativa del lenguaje, y de la metáfora especialmente, Maillard consigue iluminar un aspecto central del funcionamiento de la mente ignorado por el lenguaje hasta ahora. Como he apuntado varias veces, considero que esta capacidad de nombrar con términos metafóricos realidades desconocidas para la tradición occidental sin caer en un orientalismo fácil es el gran mérito de Maillard como escritora, y en este sentido *Husos* es una de sus obras cumbre. La isotopía va acompañada de toda la batería de recursos expresivos arreferenciales que he comentado en esta tesis, en una muestra clara de que el estilo de Maillard es un todo unitario, un conglomerado artístico de gran densidad significativa e intensidad estética:

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

En esta cita aparece mencionado de manera explícita el concepto de ‘sentido de yo’ (*ahamkāra*) característico de la tradición *sāṃkhya* y *vedānta*, confirmando tanto la pertinencia de la comparación con las escuelas indias de sabiduría como el hecho de que el yo individual es el elemento central de la preocupación maillardiana, aquello que trata de superar con la adopción de la actitud de observación contemplativa. Este es un momento álgido del texto, sin duda, sobre el que volveremos para explicar la influencia de la filosofía oriental en la obra de Chantal Maillard.

Esta isotopía de las imágenes que se cuelgan formando galería revela también un hecho sobre el que ya nos hemos detenido anteriormente: el método contemplativo no consiste en destruir al yo individual sino en superarlo, separándose de los sentimientos y sensaciones que lo sustentan para verlos con una cierta distancia. Esta desidentificación tiene lugar desde el huso del observador, para el que Maillard utiliza la metáfora del ‘umbral’, punto intermedio que permite contemplar y actuar al mismo tiempo, ese doble movimiento de ver y colgar imágenes, escribiendo: “Instalada en el umbral. Identificada con la voz que dice el umbral y la mano que lo escribe” (Husos: 38). A través de la conversión metafórica del observador en ‘umbral’, Maillard permite que, de nuevo, el lector pueda recurrir a su propia capacidad imaginativa para comprender el proceso que se describe en la página. El ritmo de la frase es lento pero agobiante, con rectificaciones que muestran la dificultad de nombrar lo no nombrado y construcciones agramaticales acumulativas, que van en la misma línea. Veamos el fragmento completo para poder captar todos los matices y detalles:

“En la orilla del sueño algo, un aliento que vibra, insiste en las mismas pautas. Y se hace sólido. Y dice yo. Y el mí adviene, de nuevo, creyéndose, creyéndome ahora lo que escribo. Para no perderme. No aún. No tanto. No tan aún tantas veces. Para no deshacerme. Para sobrevivir pero. Porque no está claro. Por el peso. Porque el mí contiene demasiadas lágrimas. Aunque. El lastre fuerza a abandonar los márgenes. Y es bueno –¿bueno?–. Es adecuado. En fin, no es de ninguna manera. Sólo hay lastre. Y hay Aún. Hay demasiado Aún para perderse del todo” (Husos: 38).

Maillard lleva hasta límites insospechados la capacidad de su entramado estilístico para describir la paradoja inherente a la contemplación: es necesario liberarse del yo, pero al mismo tiempo el yo es necesario pues el dolor es ‘aún’ demasiado grande. Darle consistencia al yo –‘creer’ en él– es necesario ‘para no perderme. No aún.



No tanto. No tan aún tantas veces. Para no deshacerme’, y ello porque ‘el mí contiene demasiadas lágrimas’. Es decir, los contenidos emocionales están tan cargados de dolor que pueden arrastrar a la autora en su caída, devolviéndola a la parálisis de la que con tanta dificultad está consiguiendo escapar. La imagen final con la que alude a la necesidad de mantener al mí es de una belleza y eficacia sólo comparable a lo atrevido de su arreferencial planteamiento: ‘hay Aún. Hay demasiado Aún para perderse del todo’. Al utilizar un adverbio catacretizado en mayúsculas para aludir de manera directa al componente de implicación psicológica del yo con los contenidos dolorosos de la memoria (los *klišta vṛtti* de la tradición del yoga, las modificaciones de la materia mental que conllevan dolor) Maillard da un paso más en la radicalización de su propuesta expresiva, pues integra un elemento sin significado léxico en el centro mismo de la página: en la posición principal. En mi opinión, giros como éste son un antecedente claro del surgimiento de Cual, el personaje misterioso en el que culmina esta parte de la indagación maillardiana.

Para concluir esta larga e intensa sección 4, voy a decir unas palabras sobre las limitaciones del método contemplativo, pues es con este tema con el que Maillard cierra su investigación acerca de la aparición del yo en el momento del despertar. En las últimas líneas del capítulo, Maillard acepta la fragilidad de su propia propuesta, señalando que colgar las imágenes formando galería le permite sobrevivir, nada más. Cumplirse el gesto. Pero eso basta. La cita es larga pero vale la pena verla entera, por la enorme honestidad con que describe su técnica vital, atesorando las contradicciones en lugar de negarlas. Las estrategias expresivas de cuestionamiento epistemológico, de autocorrección como reflejo de la atención contemplativa, así como los interrogantes e insistencias rítmico-semánticas están presentes, en la que considero como una de las mejores síntesis de la teoría contemplativa de Maillard, si no la mejor:

“Desprendo al yo –me desprendo– de todo aquello que se ofrece. Y lo llevo a donde estoy. Desprendido. Donde estoy es donde contemplo la galería. Sin implicarme. ¿O sí me implico? Me implico en el acto de ver. Y en el acto de no implicarme. Y pienso que es menor la implicación en el contemplar que en cualquiera de los temas. Porque no me pierdo. No me pierdo tanto. Y, no obstante, ¿si la cuestión fuera perderse?

Entonces vuelvo al gesto. Al gesto pequeño, anodino. Y me implico en el gesto. O es el gesto el que me implica. Porque no hay afecto. Sin afección el gesto se cumple.

Y lo veo cumplirse. Y, consciente de que miento, acudo al cuaderno. Me cumplo de nuevo en la escritura” (Husos: 43 – 44).

Como vimos en el comentario al capítulo anterior, el huso del observador no es cualitativamente distinto de los demás (‘me implico en el acto de no implicarme’) pero tiene mayor validez que la implicación egoica porque en él ‘no me pierdo tanto’ y es capaz de integrarse en la cotidianeidad vital. Vemos ahora que a Maillard no le importa que una parte de ese proceso, la que está relacionado con la escritura, lleve consigo cierta implicación (‘acudo al cuaderno’, dice), pues es gracias a este gesto que el sentido de la vida se completa, re-plegándose sobre sí misma y cumpliéndose en la escritura.

Tras alcanzar estas altísimas cotas de refinamiento en la investigación interior sobre el movimiento de implicación psicológica, Maillard vuelve la mirada hacia afuera y empieza a salir de las profundidades del yo, buscando la relación con el ‘ellos’ (sección 5) y con el tú (sección 7). Este movimiento también es el tránsito del ‘huso’ al ‘hilo’, que tiene su punto culminante en la sección 6. Entramos por lo tanto en la segunda mitad de este cuaderno.

## **5)**

La sección 5 se abre con un cambio de tono y de ritmo muy marcado con el que Maillard pretende dejar atrás el universo cerrado y asfixiante de la contemplación interior de los ‘temas’. Para ello, utiliza el recurso estilístico del motivo-guía, que como vimos en *Escribir* le sirve para aumentar la intensidad, en este caso del ritmo del pensamiento característico de la prosa poética. El término en cuestión es ‘hablan de’, metáfora del barullo mental de las mentes que están volcadas hacia fuera en identificación egoica total con las acciones y sus resultados. Frente a ese estado, Maillard describe el suyo como un mero ‘hablar’, desposeído, débil, mero balbuceo como vimos en la sección 2. El contraste es claro: “Hablan de. Todos hablan de. De otros que han hablado. Que han hablado de. Yo con mi dentro parpadeando. Con mi hablar sin más. Con mi hablar hablando. Siéndome en el habla que me dice” (Husos: 45).

Reaparecen por tanto en nuestro análisis las insistencias que postulé como características estilísticas de esta etapa, y que afectan especialmente al plano de la *elocutio*: repeticiones del mismo vocablo, contraste entre formas verbales similares, metaforización de las relaciones espaciales de forma insistente, etc. Con ellas se vuelve,

en las primeras páginas de esta quinta sección, sobre la cuestión de los imperativos sociales impresos en nuestros hábitos de pensamiento, tema que como ya vimos en *Matar a Platón* preocupa mucho a nuestra autora. La manera de expresarlo, sin embargo, ha cambiado completamente, pues ahora Maillard no utiliza una descripción neutra sino que se apoya en las estrategias de agramaticalidad y de insistencias rítmico-semánticas:

“Miran lo que tienen delante, la puerta que se abre a su paso, miran el paso, el que dan, el que han de dar, el que está dispuesto a darse, a tener que darse, sin tener que, sólo porque otros dicen tener que, o que tienen que, o que es preciso tener que, el paso que otros disponen (...) Y hay miedo de darlo, de sentarse en un asiento que no es un asiento sino el sitio reservado a las maletas que aunque parezca un asiento no es un asiento y en lo que no es un asiento es ridículo sentarse” (Husos: 46).

Este componente crítico es sin duda una de las novedades de esta sección, en la que Maillard afronta la relación entre el yo contemplativo y las demás personas, cuyo habla es un instrumento de proyección pues en ella está presente el ansia del yo individual por expresarse, por reforzarse: “por encima de las mesas, doctores, catedráticos, investigadores dejan flotar el decir de sus ansias, sus carencias, instalándose más entre todos, instalándose todos, instalándose en el habla que les dice entre todos” (Husos: 45).

Junto a esta reflexión, Maillard nos habla de la incompreensión y la soledad que experimenta al tratar de comunicar en un lenguaje habitual, a personas inmersas en la identidad egoica, la realidad que se experimenta fuera de la implicación psicológica. Esta es una dificultad a la que se han enfrentado todos los que han querido hablar de su experiencia contemplativa, pero lo que destaca de Maillard es que aborda esta imposibilidad desde un enfoque contemplativo: con serenidad, aceptando la situación sin añadir sus prejuicios o sus sentimientos. No se lamenta de la situación sino que la vive con sabiduría. Reproduzco el fragmento en su totalidad porque considero que es uno de los que más belleza contienen de toda la obra de Maillard:

“Conversas. Pero sabes que no. Que eliges la forma para decir lo que ellos esperan entender. Sabes lo que ellos esperan entender. Y hablas en ese tono. A veces dejas un espacio abierto, pequeño. Sabes que ante él pueden quedar sin recursos, tal vez un poco incómodos, un poco intrigados. Si eso ocurre, lo cierras de inmediato y vuelves al tono. Puede ocurrir también que ante la abertura se detengan y se atrevan a penetrar.

Entonces puedes guiarles -¿guiar?- acompañarles en otro tono, levemente, despacio, mientras puedan, mientras aguanten. Tu soledad es mucha, pero ya no te importa. Mayor es la conmiseración. Sabes que el abajo es compartido, igual que lo es la superficie. No hay dolor allí. Tampoco hay allí. Hay comprensión. Y ningún ansia te acompaña pues sabes que, hicieras lo que hicieras, cada cual ha de seguir el viaje de acuerdo con sus propias condiciones y que nada de lo que pudieras decir modificaría el rumbo que han trazado. Nada, salvo esas pequeñas aberturas que dejas como señales tan sólo cuando intuyes que tal vez puedan servirles. Pero también sabes que son prescindibles. Te conviertes en un ejemplo de lo que sabes. Simplemente. Y eso basta” (Husos: 47).

En estas líneas se puede entrever el radical posicionamiento filosófico de Maillard, quien no da mucha credibilidad al albedrío de las personas cuando éstas están identificadas con su yo psicológico. Para ella, sus decisiones supuestamente personales y libres son en realidad las prolongaciones de sus deseos y sus miedos. Por eso no intenta modificar externamente la conducta de nadie, pues ‘cada cual ha de seguir el viaje de acuerdo con sus propias condiciones y que nada de lo que pudieras decir modificaría el rumbo que han trazado’. No quiere interferir porque es consciente de que ningún progreso espiritual puede surgir de la acción externa. El único cambio posible es el cambio interior, que se produce cuando tiene lugar la toma de conciencia de la falsedad del yo psicológico. Sólo cuando existe esta intuición profunda, este ‘discernimiento’ (*viveka*, como dicen las tradiciones de la India), puede la persona sentirse atraída por las luces que deja Maillard como guías interiores. Y este discernimiento no puede ser inculcado o proyectado en otro; ha de ser fruto de su propio desarrollo interior, de su propia comprensión de sí mismo.

De este planteamiento inicial Maillard vuelve a volcarse sobre el que sin duda es el tema central de este diario: la implicación del yo psicológico en el dolor. O, en terminología maillardiana, el ‘huso del dolor’. La relación entre ambos está explícitamente señalada en este capítulo, señalando al mismo tiempo el papel nocivo que pueden jugar los recuerdos en el fenómeno de la implicación psicológica:

“Una vieja costumbre, esa de apegarse al mí.

En el huso del dolor, un estremecimiento, un vuelco, un ahogo. Luego, la conciencia de estar en el huso. El dolor no es un hecho, es un pensamiento (no me

refiero al dolor físico). El dolor-memoria, a la vez presencia y ausencia, imagen-recuerdo subrayada con el graffiti del nunca-más” (Husos: 48).

En estas líneas vemos con claridad la diferencia que en este diario ya no se trata del dolor extremo y físicamente intolerable de *Escribir* sino del dolor provocado por la proyección psicológica del dolor físico y emocional. Maillard afirma que el sentido de yo (el *ahaṃkāra* indio) se adhiere especialmente a este tipo de contenidos dolorosos, viéndose reforzado por ellos. Una vez más, sólo la observación –colgar las imágenes formando galería– permite separar el dolor del recuerdo del dolor, de su repetición en forma de pensamiento. De este modo, Maillard va saliendo del dolor poco a poco. Primero a través de “la conciencia del vacío” (Husos: 48) y luego a través del “huso del sosiego” (Husos: 54), dos potentes imágenes con las que metaforiza de nuevo el estado de observación, el punto en el que se sitúa para alcanzar la serenidad y el equilibrio contemplativo que corresponde a la conciencia neutra que atestigua. Algunos de estos fragmentos se pueden calificar como momentos de verdadera plenitud contemplativa, en los que no hay influencia del sentido de yo y la percepción se sitúa en el estado de vaciamiento (*śūnyatā*) de la que habla la tradición budista<sup>166</sup>. Quizás el punto culminante del capítulo sea éste:

“La conciencia tanto tiempo anhelada: el vacío. Todo es vacío. Los pensamientos son vacío. El mí es vacío. La conciencia del vacío es vacío. He dado un largo rodeo para reconocer las palabras de Nagarjuna.

La conciencia del vacío también es un huso. No permaneceré en él mucho tiempo. La existencia consiste en saltar de un huso a otro” (Husos: 48).

Esta reflexión es particularmente importante a la hora de establecer el objetivo vital fundamental de Maillard con la actitud contemplativa: la serenidad, la ecuanimidad que libera del peso de los deseos, el *nirvāṇa* budista hecho vivencia cotidiana. La referencia al fundador de la corriente *mādhyamaka* del budismo *mahāyāna*, Nāgārjuna, es clave para entender los fundamentos teóricos sobre los que se asienta la experiencia de apertura contemplativa de Maillard a la impermanencia de los estados mentales. El rechazo categórico a cualquier intento de la mente de convertir en permanente los chispazos de inteligencia que surgen en la inmersión contemplativa procede de su

---

<sup>166</sup> Concretamente el budismo *mādhyamika*, cuyo fundador, Nāgārjuna, aparece mencionado en la cita.

adhesión, siempre heterodoxa y personal, a esta línea de pensamiento que ve en la ausencia de naturaleza propia (*svabhāva*) una constante del mundo fenoménico que lleva a considerarlo en última instancia como vacío, *śūnyatā*. Tendremos oportunidad de profundizar en estos aspectos durante la conclusión comparatista de este apartado.

La metáfora fundamental con la que se alude al dolor psicológico de estos años es la herida, dominio semántico que al integrarse en el entramado de la macrometáfora fundamental del texto (el huso-hilo) permite describir de manera extraordinariamente explícita y sugerente cómo Maillard guarda la distancia justa que le permite sobrevivir a tanta pérdida. Curiosamente, la isotopía se completa con un campo semántico inesperado, que refleja el carácter contradictorio de la implicación psicológica en el dolor: “la herida está en un huso al que *acaricio* sin abrir, al que *cuido*, en el que no entro, en el que me prohíbo entrar. Para sobrevivir” (Husos: 53).

Paralelamente, el huso del sosiego permite la contemplación desapegada de la tristeza provocada por la herida porque, en cierto modo, es manifestación del observador: “Por un instante, me desocupo. Contemplo los husos. ¿Desde otro huso? Sí: será que el huso del sosiego tiene ventanas por las que el observador se asoma” (Husos: 55). Gracias a esta capacidad de ‘desocuparse’, de suspender al mí, el dolor queda apaciguado, y la expresión se vuelve más lírica, con un ritmo menos insistente y angustioso que en el estudio de los temas.

En definitiva, estamos pasando de la contemplación interna a la externa, a través de sutiles modificaciones en el ámbito expresivo que reflejan el estado interior de serenidad, de sosiego. La reorientación de la mirada hacia la observación externa es explícita, como vemos en estas líneas en las que Maillard no duda en describir su mirar distanciado como ‘contemplación’: “en el huso del sosiego digo que veo alargarse la claridad del día en el suelo de madera. Contemplo su reflejo y digo contemplo, y siento que me alargo desde aquel punto en el que el dolor-memoria queda adormecido. Mientras tanto” (Husos: 56). Sin embargo, como suele ser habitual en Maillard, el equilibrio no dura mucho y hacia el final de la sección resurgen la angustia ante la muerte y la degradación física. En este punto el volumen metafórico desciende y vuelven a aparecer las insistencias retóricas y el lenguaje extremadamente analítico. El despojamiento es máximo, y la fuerza con que impacta la sinceridad de la frase final es enorme:

“La idea del miedo filtrándose como agua sucia por los poros. Hacia dentro.

La idea del miedo que levanta el miedo, que ya es miedo.

Me sujeto con los dientes a la primera rama que encuentro. La idea de dejar ser es absolutamente inabordable” (Husos: 60).

Así pues, en la conclusión del capítulo no queda nada, o casi nada, del sosiego y calma interior que dominó durante parte de esta quinta parte. En cierta manera, se cumple el pronóstico que anticipó al hablar de Nāgārjuna y el vacío budista, pues no ha sido capaz de permanecer en la anhelada conciencia del vacío durante mucho tiempo. El diario, siguiendo fielmente los movimientos de su cotidianeidad interior, da cuenta de ello sin implicarse. El capítulo se cierra con una vuelta al cuestionamiento epistemológico y lingüístico, ejes de esta etapa, así como al lenguaje despojado del ‘balbuceo’ como única forma de expresión válida:

“Después de, balbuceo. Antes de después de, sólo un poco antes, balbuceo.

Porque no quedan palabras. Al menos palabras por decir. Palabras con sentido. Con-sentidas.

¿Alguna vez consentidas? –Balbuceo.” (Husos: 62).

Antes de dar por concluido este capítulo es necesario detenerse a comentar el contenido y el estilo de las notas, pues en ellas se empieza a percibir algunas marcas que apuntan a la salida hacia el sentimiento de gozo, y de ahí a *Bélgica*. La gran mayoría de ellas continúan la línea propiamente filosófica, con reflexiones dispersas en estilo ensayístico más que poético. Así, la nota 27 habla de política urbanística, la 28 es una reflexión al hilo de una conferencia dada por la autora (sobre la que volveremos en las conclusiones), la 30 comenta el *esse est percipi* de Berkeley mientras que la 32 expone el punto de vista de Maillard sobre Spinoza. Sin embargo, en la nota última (la 42) encontramos un relato en tercera persona de una mujer que viaja a un lugar indeterminado a recoger la herencia de su abuelo pintor, en la que se describe con bastante detalle la ceremonia de entrega y el viaje de vuelta. En ningún momento afirma Maillard que se trate de un relato real, pero el carácter autobiográfico de las notas, establecido en la lejana nota 1, invitaría a pensar que así es.

En realidad, se trata del primer viaje de Maillard a Bruselas, del que se da cuenta en el primer capítulo de *Bélgica*: ‘la herencia’. Esto nos permite datar este punto de la redacción de *Husos* en diciembre de 2003, pues así lo afirman las acotaciones cronológicas de *Bélgica*. Su aparición abrupta en medio de las notas de *Husos*, hasta ahora anotaciones más bien variadas pero sin contenido biográfico claro (exceptuando la primera, en la que se describía la ‘cotidianeidad del sufrimiento’, y no el discurso de la memoria, que pertenece a *Bélgica*) marca un punto de inflexión, sutil pero visible, marcado por la inexorable sucesión de visiones y casualidades que empujarán a Maillard a realizar hasta ocho viajes a su ciudad natal.

## **6)**

El sexto capítulo de *Husos* marca la transición entre los dos polos semánticos de la macrometáfora fundamental; es decir, pasamos del estudio de los ‘husos’ al análisis de los ‘hilos’. Esto significa, como ya apunté, un cambio de foco en la actitud contemplativa, que abandona el estudio de los estados de ánimo por los que transita el yo y centra su atención en los materiales a los que se asocia y que lo sostienen. La indagación se abre con un nuevo ejercicio de cuestionamiento epistemológico, esta vez de la premisa esencial para la fundación de cualquier ‘ser’ –la identidad, la permanencia–, y de la metáfora que encarna el dolor que desgarró a Maillard: ‘la herida’. La mente es el espacio donde se extiende toda esta retícula de metáforas:

“Permanece –¿permanecer?– la carne herida. Hay cicatriz.

Y la mente –¿mente? – herida. ¿Herida?

No, no hay herida. Si la hubiese habría sangre. Hay cicatriz. Tampoco. Si hubiese cicatriz, sería evidente. No siempre se ven, dicen

(...)

La mente acusa sentimientos. Acusa: segrega. Hila. La mente, no. No hay. Sólo hay hilo. Saliva”. (*Husos*: 63).

Vemos desarrollarse en estas páginas el estilo de la madurez de Maillard en todo su esplendor. La frase tiembla ante el poder crítico de su atención crítica, que no permite que ningún vocablo se instale sin ser cuestionado primero. Las estrategias retóricas, una vez más, son la interrogación y la insistencia semántica, acompañadas de



un ritmo entrecortado y seco que da cuenta de los movimientos de la observación, atenta a cada movimiento del pensamiento. De este ejercicio de cuestionamiento Maillard saca una conclusión: no hay mente, hay hilo. Es decir, sólo los contenidos mentales tienen existencia real; el yo que los controla, que intenta controlarlos con la mente *no es en sí mismo*, sino que se apoya en ellos para poder ser. De esta manera el hilo, segundo polo de la macrometáfora, se convierte en el nuevo soporte léxico de la intuición fundamental de la contemplación maillardiana.

Pero esta conciencia de la insustancialidad del yo es adquirida desde un estado de inmovilidad y parálisis física y emocional, por lo que no basta para el principal propósito de este libro: sobrevivir. Es por eso que el campo semántico del huso se expande por el rizoma metafórico, dando lugar a nuevos brotes con los que expresar la necesidad de alguna certeza a la que agarrarse, pues la desaparición del yo psicológico en estas circunstancias vitales tan dolorosas no supone una apertura o una liberación, sino la reapertura de ‘la herida’, el retorno al abajo que llora, infinitamente. El campo semántico de ‘la casa’ es el elegido para ello. Maillard le da un matiz mucho más concreto y tangible que a anteriores metáforas de este mismo libro, restándole arreferencialidad. Su intención es que ‘la casa’, además de imagen del interior de la mente, sea una verdadera casa, con referente real: el lugar desde donde Maillard escribe.

Con esta vuelta de tuerca volvemos a encontrar un principio fundamental de la escritura de Maillard en esta etapa: la inclusión dentro del texto del presente de la enunciación. A diferencia de la nota 1, que era claramente prosa autobiográfica, ahora Maillard utiliza un lenguaje rítmicamente más cercano a la poesía, apoyándose en reelaboraciones y frases cortas, con el objetivo de mostrar la dificultad de tomar cualquier decisión desde esta actitud de radical cuestionamiento de todas las premisas en que ha derivado su auto-indagación, implacable ante las imposturas internas:

“Habrá que levantarse. Aunque sin saber para qué. Porque sin saber tampoco para qué el para qué. Levantarse y dar vueltas en la habitación. O también, cambiar de habitación. Pero no. Más seguro es quedarse aquí, tecleando. Un teclado es algo conocido. Tienen un sonido particular, las teclas, cuando se pulsan. Reconocible” (Husos: 63).

‘Un teclado es algo conocido. (...) reconocible’, como el yo individual. Maillard necesita refugiarse en él para evitar que cunda en ella ‘el pánico’, otra de las metáforas centrales de este capítulo, que representa la materialización somática del vértigo de la

contemplación cuando se perciben corporalmente los huecos vacíos que hay entre los husos: “el pánico que se produce en el silencio, antes del movimiento, y también después. El pánico es un furor detenido” (Husos: 65). Esta imagen del ‘pánico’ es, desde el punto de vista cronológico, un nuevo avatar de las metáforas con las que Maillard aludía al ámbito del ‘abajo’ de su geografía simbólica: la indiferenciación que atrae al ser hacia el no-ser, como ‘la boca del *jaos*’ que veíamos en *Filosofía en los días críticos*. Vemos que, de hecho, la isotopía conserva la red de connotaciones descendentes negativas: “Suele suceder también que alguien, con el movimiento aún sostenido, caiga en la apertura del pánico. Esto es por efecto del vértigo que arrastra los bordes de la abertura. Como una boca, como un esfínter. Su tiempo, entonces, queda detenido. En el pánico” (Husos: 65).

El pánico como materialización de la parálisis en la que se encuentra Maillard, a la que le ha llevado su radical cuestionamiento de todas las premisas sobre las que se asentaba su identidad. Ante la conciencia de la falsedad de todas ellas pero siendo incapaz de construir nada que lo sustituya, se ve obligada a refugiarse en la impostura de la escritura, la menos falsa de todas, como ya vimos en el capítulo 4 (recordemos: ‘consciente de que miento, acudo al cuaderno. Me cumplo de nuevo en la escritura’). Ahora, esta reflexión se amplía señalando la motivación de esta estrategia: sobrevivir. Ante el riesgo de la parálisis, “hago como si algo ocurriese. Al menos ocurre la escritura como si algo ocurriese. Tal vez decir el furor, una vez más. Tal vez sirva. Para que haya historia y me la crea. Lo justo para poder caer más adelante” (Husos: 66).

La paradoja del yo individual que Maillard enfrenta en este diario es, como estamos viendo, muy difícil de superar. Sólo hay hilo, y la mente que segrega compulsivamente para crear historia. La conciencia contemplativa comprende este movimiento en su falsedad, en su carácter ilusorio, pero debajo de él no hay nada, hay ‘el furor’, ‘el pánico’, y Maillard no tiene fuerzas para asumir esta deterritorialización total de su identidad. Necesita ‘que haya historia y me la crea’ ‘para poder caer más adelante’.

Su método contemplativo, ya lo sabemos, consiste en instalarse en el presente y eliminar de la cognición cualquier influencia del pasado o proyección hacia el futuro, pues éstas no son más que estratagemas del yo para perpetuarse. En este punto de *Husos* aparece un nuevo recurso expresivo con el que reflejar textualmente este proceso, combinando la interrogación constante de los términos utilizados con la ya conocida metaforización de partículas gramaticales. En este caso, es el verbo impersonal ‘hay’ el

que deviene metáfora para indicar la realidad fenoménica en su acontecer presente. El método se define entonces como una ‘limpieza’ de la memoria para recuperar el presente impersonal, que ocurre sin sujeto y sin objeto:

“Limpiar los recuerdos, la memoria antigua. Para hacer mundo con el hay. Percibiendo el hay -¿hay?-. No, percibiendo lo que hay, sin que hay. Percibiendo el lo. Tampoco. Percibiendo apenas. Ni siquiera. En ello. Sin el ello. El ello vendrá después. Con la repetición. La nueva memoria. Con la tristeza también. La nueva tristeza” (Husos: 66 – 67).

Maillard se autocorrije varias veces en este breve párrafo no porque no encuentre la palabra correcta sino para mostrar que esa palabra exacta no existe, que son todo aproximaciones a una estado de percepción mucho más amplio de lo que dicen los conceptos. Deja marcadas las trazas de la enunciación porque confía en que, a través de las tentativas, el lector sea capaz de entender a lo que se refiere. Y lo consigue, a pesar de toda la arreferencialidad que condensan estas páginas. ‘Limpiar la memoria de recuerdos’ sería por tanto la definición más adecuada de cómo concibe Maillard en este momento de su trayectoria el proceso de desidentificación respecto a los contenidos emocionales que crean historia, que soportan al yo. La importancia de la filosofía del acontecimiento que vimos en *Matar a Platón* está también presente en estas páginas, pero ahora como problemática vital, con la mirada abriéndose a ‘lo que hay, sin que hay’.

La manera de alcanzar este estado es, también lo sabemos, con la atención, una atención que es definida ahora no como atención ‘sin objeto’ (Cfr. *El monte Lu en lluvia y niebla*) sino como una “atención curativa: a lo absolutamente nuevo” (Husos: 67) en la que el énfasis está puesto no en la comprensión sino en la compasión, en la capacidad ‘curativa’ de la mirada cuando ésta se entrega a la percepción de lo ‘absolutamente nuevo’ sin permitir la interferencia del dolor acumulado en los recuerdos. Vemos en este movimiento un cambio en el enfoque con el que Maillard aborda una de las cuestiones centrales del proceder contemplativo, abordada desde un punto de vista vital: no como una cuestión de epistemología sobre la que se puede reflexionar sino como una ‘estrategia’ que ha de ser puesta en práctica. La cita continúa: “La atención curativa: abstracción de la vida. Abs-tracción. La escritura como abs-tracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato. La voluntad ausente” (Husos: 67).

Es interesante señalar, anticipándonos a lo que veremos de forma sistemática en *Hilos*, que estas líneas se convertirán en un poema titulado precisamente ‘Estrategias’ (Cfr. *Hilos*, página 37), lo cual refuerza aún más mi planteamiento de lectura acerca de que en *Husos* Maillard busca estrategias vitales para alcanzar la serenidad de forma efectiva. La cita anterior contiene además una nota al margen en la que se hace una referencia explícita al budismo zen, corriente en la que sin duda está inspirada esta reflexión sobre la atención, pero que Maillard incorpora de forma crítica:

“Aquí [en referencia a ‘la voluntad ausente’] es donde yerran los adeptos del zen su objetivo: no se puede hacer algo con atención si se atiende a hacerlo con atención. Ésa no es la diana, la teoría no puede, de ninguna manera, exportarse a la práctica. La teoría ha de ausentarse de la práctica. La atención a lo que se hace no es la atención a la atención a lo que se hace. En el primer caso, la atención se dirige a una acción, en el segundo caso, al modo en que la acción se realiza. Decir: “haced esto con atención” es la mejor manera de impedir que se haga con atención” (*Husos*: 67).

La incorporación en las notas de una crítica tan afilada y directa como ésta confirma lo que tantas veces he dicho en esta tesis: que el método contemplativo de Maillard es personal y heterodoxo, fruto de muchos años de reflexión y experiencia personal. Vemos también que el margen es un espacio que sirve de contrapunto a la elaboración poética, encarnando la vertiente de filósofa que tiene nuestra autora, que nunca renunció ni a la racionalidad ni al discurso analítico. Menciono este hecho porque es importante recordar que el método contemplativo de Maillard tiene un componente racional muy importante, especialmente en lo que al análisis de las premisas filosóficas se refiere. En otras palabras, el cuestionamiento epistemológico de Maillard no es tan sólo la observación de los recuerdos y los pensamientos evitando que se inmiscuya en ellos el sentido de yo, sino que también incluye la deconstrucción analítica de los conceptos que utilizamos para expresar nuestra relación con la realidad, como lo prueba esta nota crítica con el budismo zen.

Pero el cuestionamiento afecta también el nivel de las palabras –debe hacerlo, no como en Zambrano–, que son sometidas a ‘la perplejidad’, al asombro analítico que busca eliminar cualquier rastro de concepto ajeno incrustado en el lenguaje. Este cuestionamiento, como enseñan todas las tradiciones de sabiduría, tiene lugar desde el silencio: “El silencio del místico se inicia en la perplejidad: las palabras vuelven a ser lo

que eran: palabras. Las grandes palabras, las palabras últimas: palabras, nada más” (Husos: 68).

La perplejidad es la actitud del filósofo, no lo olvidemos. La elección de este vocablo tan relacionado con el campo semántico del asombro, origen de la filosofía griega, no es ni mucho menos casual. Esta línea de razonamiento es continuación de la que ya vimos en *Matar a Platón*, como vemos en otra nota: “la historia de la filosofía occidental es la historia del *logos* que quiere aprehenderse” (Husos: 69). Pero no nos detengamos más en este aspecto y volvamos a lo importante: la originalidad de las estrategias retóricas con las que Maillard interroga el lenguaje *desde dentro* del lenguaje.

La indagación sobre los contenidos (‘hilos’) y las limitaciones del método vital contemplativo culmina en la intensa reflexión de Maillard sobre ‘lo irremediable’ y ‘el cansancio’ de la observación con la que concluye el capítulo. El trasfondo lo constituyen las dificultades en dejar atrás el dolor psicológico motivado por la culpa que siente la autora por el suicidio de su hijo (circunstancia vital que queda en los márgenes, concretamente en las notas del capítulo siguiente). El yo se implica de forma insistente en los recuerdos dolorosos, condensados alrededor de un huso muy explícito al que se adhiere un pronombre: “en el huso de la culpa. Observando el huso. Para sobrevivir. Para sobrevivirme) (Husos: 69; el énfasis es añadido).

Ya estamos lo suficientemente familiarizados con el estilo de esta obra como para saber que se trata de una insistencia sintáctica en la que la variación (el pronombre) pone de manifiesto el cambio de la mirada contemplativa a la actitud de sujeto implicado. La tristeza de este huso da lugar a una isotopía nueva, que recorre varios campos semánticos antes de llegar a ‘lo irremediable’: “Dentro –hay un infierno para cada huso–, la idea del no-retorno. La culpa es el infierno. Sin salida, pues nada puede enmendarse. El infierno se hace entre todos, entre muchos, entre varios. Lo hacemos entre. La culpa es relacional. Y se activa en presente, infinitamente, irremediabilmente” (Husos: 69).

El carácter irremediable de este dolor y de esta implicación sugiere un estado de parálisis emocional muy profunda. Tanto que Maillard duda de la validez del propio método contemplativo. En uno de los momentos más intensos del texto combina los campos semánticos de la nube, la trayectoria y el acto de barrer para expresar su incapacidad de mantener la atención fuera del dolor y sobrevivir fuera. Dice:

“El cansancio. De nuevo, el cansancio. El esfuerzo por sobrevivir. Reiterado.

Observar las nubes. Dentro. Barrer. Dentro.

Elegir quedar. Consecuentemente: toda nube lleva una trayectoria. Asumir la trayectoria. Imposible barrer todo siempre. Está el cansancio.

Aunque también el cansancio de las trayectorias. De ver pasar las nubes. También ese cansancio.” (Husos: 70).

‘Observar las nubes. Dentro. Barrer. Dentro’: la frase apenas avanza, se atasca, y al poco se señala el límite de la observación como estrategia vital: ‘imposible barrer todo siempre’ pues la capacidad física de la autora es limitada: ‘está el cansancio’. Destaca una vez más la honestidad de la autora consigo misma, así como la capacidad del diario para incluir este mismo cansancio dentro de la página, y dar cuenta de él sin implicar al sujeto. Lo más interesante de esta cita es cómo Maillard, en un movimiento característico de cuestionamiento de sus propias premisas, señala que su capacidad de mantener la atención en ese estado tensa relajación que permite la vigilancia también es limitada. ‘También ese cansancio’, hasta que por decaimiento de la voluntad el presente del acontecimiento se revela y aparece ‘el ahora’. Esta apertura también es captada por la aguda atención contemplativa, que lo convierte en hilo; la actitud correcta es no aferrarse a ello, dejar que ‘el estar bien’ cumpla su ciclo vital y se difumine, siguiendo su ‘trayectoria’: “Entonces, por un momento, ahora. Y casi está bien. Hasta pensar el estar bien. Convertir en nube estar bien. Trayectoria” (Husos: 70).

En la página siguiente, casi al final del capítulo, Maillard lleva esta reflexión sobre el cansancio hasta las últimas consecuencias, mostrando que también abarca a la escritura, que como sabemos es la plasmación del método contemplativo, el único recurso que le queda a Maillard para sobrevivir en la cotidianidad del sufrimiento en la que está sumida en esta etapa. La frustración le lleva incluso a abandonar la escritura momentáneamente: “Concentrarse. En el punto. Decir punto. Punto. Escribirlo. Escribir escribirlo. Escribir miento. Imposible escribir el punto. El cansancio. Decir cansancio. Dejar de escribir” (Husos: 71).

Si nos centramos en el plano de la elaboración retórica, vemos que la tendencia de *Husos* a utilizar un ritmo entrecortado se agudiza en estas páginas, mostrando la relación entre este rasgo de estilo y la expresión de la parálisis en la que se encuentra Maillard. La insistencia sobre los mismos dos o tres vocablos contribuye también a crear la impresión de que cada paso es dado con mucho esfuerzo, de que cada palabra es una trampa y que no hay salida posible cuando el cansancio se apodera de la atención.

Llegamos así a la escritura de lo irremediable, el intento desesperado de Maillard por poner cierta distancia entre ella y su dolor. El método revela de nuevo sus fallos, pero en estas mismas limitaciones la autora consigue interpelarnos, hacernos partícipes del movimiento descendente de su psique hacia el dolor:

“Lo irremediable. Escribo lo irremediable. Buscando remedio. Con esa intención. Pero lo irremediable no es remediable.

O sólo mientras lo escribo. La palabra irremediable no es lo irremediable. Aunque, una vez escrita, sea irremediable. Así que escribo remediable. Y lo es, mientras lo escribo.

Después, caer al dentro. Donde lo irremediable. La imagen. Una de ellas. Hace tiempo, cada vez más tiempo. Así que no se renueva. Nunca lo hará. Lo irremediable, entonces, paraliza” (Husos: 71).

La repetición de las imágenes dolorosas que provocan la culpa sirven de sustento al yo individual, que se aferra a su dolor psicológico para saber que existe. La escritura deshace momentáneamente esta identificación, pero en el ‘dentro’ la imagen se repite constantemente. Es tan intensa que ‘no se renueva. Nunca lo hará’, y por esta razón el dolor se vuelve ‘irremediable’, pues al detener el paso del tiempo y el flujo de las imágenes mentales se enquistas y se vuelve permanente. Por eso es necesario dar paso a una nueva identidad en la que el yo no se encierre en sus fronteras individuales y en sus hábitos psicológicos, de modo que pueda vivir el dolor desde la comprensión vital, haciendo la memoria de forma consciente en lugar de dejándose golpear por ella: “para volver a decir yo. Aunque el mismo no. Decir yo como quien nace y empieza a "hacer" memoria. Almacenando impresiones. Con otro. Con el otro. Porque uno no basta para contarse. Hacen falta dos. Al menos” (Husos: 66).

Es el miedo al dolor lo que, paradójicamente, provoca que el mí se adhiera a los pensamientos de dolor que el lenguaje proyecta. Debajo de esta red de palabras, está la herida pura, y es evidente que en el momento en que escribe la sección 6, Maillard no tiene fuerzas para enfrentarse sola a ella: “Por debajo del discurso, el vértigo. Manteniéndose. En el mí. Perdurando. Lo absolutamente indefinible, como primera, inexpresable y única aprehensión” (Husos: 72). Por eso vuelve su mirada hacia el afuera, buscando alguien con quien compartir el sufrimiento. En este capítulo el movimiento es del yo hacia el *ellos*, en frases como “Llegar a otro. Sin llegar a. Sin otro” (Husos: 67), que condensan de forma muy bella el intento de Maillard por

acercase al otro. Esta apertura ha de llevarse a cabo sin que haya motivación externa que sea fruto de la voluntad egoica y que condicione el contacto, pues de otro modo no supondría ninguna superación de la individualidad el acercarse al otro.

En el siguiente capítulo podremos apreciar cómo esa apertura hacia la otredad se concreta, pasando del anónimo ‘ellos’ al más concreto ‘tú’. Al mismo tiempo, la frase se vuelve más intensa por el aumento de la inmovilidad causada por el vértigo y el cansancio.

## 7)

“Dime qué tengo que hacer. Las palabras se agolpan. Dime algo, dices, dice él, dices. A mí, me parece que no dejo de hablar. Sin embargo, cuando lo intento, sólo oigo un gemido largo, el que arrastra el llanto. Hacia dentro o hacia fuera, la palabra sigue el mismo camino” (Husos: 75).

Así comienza la penúltima sección de *Husos*, la más corta de todas, con apenas tres páginas. En ella se ahonda en el dolor y la parálisis emocional, a través de dos ejes distribuidos cada uno en una parte del texto: la apertura radical a la otredad en el texto poético y la cotidianeidad del sufrimiento descrita en los márgenes.

Ya vimos en el capítulo 5 aparecer la cuestión del habla mencionada en la cita, en la elaboración del motivo de ‘hablar’ frente a ‘hablar de’. El tema de esta sección es, sin embargo, bien diferente, pues ahora la problemática es más acuciante y Maillard no busca contraponer dos tipos de discurso (el hablar humilde de la autora que se desapega del agregado psicológico que impregna el lenguaje frente al discurso constructor de identidades egoicas que funciona en el plano social). Su discurso poético es más urgente, rozando la súplica en vez de la denuncia, transformando el ‘hablar sin más’ de la página 45 en ‘un gemido largo, el que arrastra el llanto’.

De esta manera Maillard avanza en la descripción del cansancio vital con que se cerraba el capítulo precedente (el cansancio, el pánico, lo irremediable; todos ellos poemas-husos en *Hilos*). Su voluntad espectadora, ahora, parece rendida, incapaz de seguir barriendo y limpiando la memoria. Ante esta situación, la autora opta por delegar, por abrirse totalmente al otro renunciando a la voluntad individual, sede del yo. Esta apertura alcanza un particular patetismo en momentos como “me agarro a tus ojos, sus ojos, para poder quedarme. Dime lo que tengo que hacer” (Husos: 75) y, un poco más



adelante: “Dime lo que tengo que hacer. Rituales. Dime. No preguntes. Dispón” (Husos: 76).

La base estilística sobre la que se estructura este comienzo de capítulo es similar a lo que hemos visto en casos anteriores, si bien con un uso aún más radical de las insistencias semánticas. En este caso, la locución ‘dime qué tengo que hacer’ se repite y reelabora a través de diferentes estrategias de cuestionamiento lingüístico y epistemológico así como de diversas formas de impersonalización del discurso. Más adelante encontramos de nuevo usos arreferenciales de pronombres y determinantes posesivos, una estrategia expresiva que, igual que el tema de la apertura hacia el amado, está emparentado con el recorrido A de *Filosofía en los días críticos*. Lo podemos observar en fragmentos como: “llévame a donde me digan lo que tengo que hacer. Sus ojos. Tus ojos –¿tus?–¿ojos?– Ojos-lago, cálidos, ojos-aquí...” (Husos: 75) o en la descripción del lugar interior al que le transportan esos ojos, un territorio poblado de partículas gramaticales y espaciales metaforizadas: “Un lugar que no es el dentro ni la superficie. Un lugar donde están los niños y los pobres de mente. Un aquí que se prolonga” (Husos: 75).

Como ya apuntamos, cuando la voluntad está aplastada por el dolor no hay posibilidad de mantenerse en superficie, pues es necesaria una mínima estabilidad para que la actitud contemplativa pueda tener lugar. En medio del dolor, sea físico (*Escribir*) o emocional (*Husos*), es imposible mantener la atención firme, desinteresada. El capítulo 7 se enfrenta de nuevo a esta paradoja, que podemos explicar de la manera siguiente: no se puede dar el salto contemplativo sin haber integrado el yo psicológico en un nivel de comprensión mayor, pues la destrucción del yo aplastado por el peso de las circunstancias –lo que le ocurre a Maillard con la muerte de su hijo– no es gnoseológicamente equivalente a la trascendencia del yo psicológico en un plano de comprensión mayor: el de la conciencia testigo. Se trata de hecho de dos movimientos antagónicos: la supresión frente a la integración vital, la depresión frente a la sabiduría aplicada a la experiencia.

Sabemos que Maillard plantea la superación de su yo psicológico a través de la observación desapegada de los hábitos mentales y su materialización en el lenguaje. Por eso la estrategia contemplativa de *Husos* consiste en una deconstrucción sistemática de los conceptos vacíos que arrastra el lenguaje y en los que la mente se enreda, pues en última instancia los conceptos lingüístico-mentales son otra cara del movimiento compulsivo de la mente. Son ellos los que sostienen al yo, como los hilos a los husos.

La actitud contemplativa no pretende cambiar unos constructor mentales por otros ni tampoco mejorar los existentes pues, como ya apuntamos, no se trata de mejorar el yo psicológico haciéndolo más espiritual o más puro, sino de superar completamente el proceso mental que crea la identidad personal, la apropiación de los contenidos mentales por la función mental que ‘hace yo’: *ahaṃkāra*. Por eso Maillard no se interesa por inventar nuevas ideas con las que sustituir y edificar un nuevo edificio sino en ‘invertir la mirada’ (*Benarés*) de modo que pueda ‘sobrevivir’ (*Husos*). Es en este último punto donde juegan un papel esencial los rituales, esos gestos en los que la atención se inscribe de manera cíclica y consiente en la ilusión del yo *de manera consciente*. En la cita anterior la autora increpaba al tú exterior: ‘dime lo que tengo que hacer. Rituales’, y en las notas al margen desarrolla el tema. Dice:

“Cumple el ritual. Un ritual no se decide, se cumple. Así que puedo hacerlo. El ritual se cumple en el cuarto de baño. Cada dos días. Hoy es cada-dos-días. Mido la temperatura del agua en el visor de la bolsa de irrigaciones y la cuelgo de una percha. Aquí utilizo agua mineral porque la del grifo arrastra el metal de las tuberías y no me conviene. Así que he de mezclar cuidadosamente la del cazo, que viene muy caliente, con la de la botella, que está fría, hasta conseguir la temperatura idónea. (...) Suelo contemplar la burbuja de aire que, apresada como una de esas ratas de indias, gira según la velocidad del agua que impulsa la noria. Pero, antes, he de destapar el orificio practicado en mi abdomen, untarlo con vaselina con el dedo cortado a un guante de látex en mi dedo meñique, e introducir en él el émbolo que hay en el extremo del tubo...” (Husos: 75).

Hace su aparición así el segundo tema de este séptimo capítulo, retomando la línea apuntada en la primera nota del libro, cuya extraordinaria fuerza descriptiva aún resuena en nuestra lectura. Como en aquel caso, el estilo de la descripción contrasta con el lenguaje altamente arreferencial y simbólico de la parte poética del texto, así como con el tono ensayístico de las notas al margen de carácter filosófico. El contenido biográfico que subyace –¿subyace?– a los fragmentos poéticos emerge a la superficie de la escritura, utilizando para ello una nueva veta expresiva: el uso sistemático de la descripción desapegada de las propias circunstancias vitales que causan el sufrimiento. Es, como apuntamos al comentar *La razón estética* y *Matar a Platón*, la culminación de un esfuerzo estilístico y mental por aplicar los principios del distanciamiento estético no ya a contenidos ajenos, sino a la propia vida.

La reaparición de este tipo de notas en el margen supone un cambio fundamental en la estructura de *Husos*, que a partir de ahora pasa a estar dominado por el efecto que crea este contraste entre la descripción minuciosa y desapegada de la cotidianeidad de la enfermedad y la poetización de ese contenido en el texto superior. Poco a poco Maillard nos introduce en el contexto de sufrimiento diario en el que vive, motivado tanto por la degradación corporal –la descripción del proceso por el cual una manguera de irrigación ayuda a Maillard a limpiar sus propios intestinos– como por el desastre psicológico –el suicidio de su hijo (las notas 52-54, que ya pertenecen al capítulo siguiente)–.

El tono seco y neutro de este tipo de descripciones es tan marcado que produce el mismo efecto que la impersonalización del discurso del texto poético, aunque por otras vías: la desaparición del yo individual de la autora. También desde el plano de elaboración el objetivo es compartido pero la ejecución diferente, pues en lugar de apoyarse en elementos propiamente gramaticales (ritmo, sintaxis, metáforas) se utilizan recursos de carácter narrativo (como en *Matar a Platón*) que eliminan cualquier rastro personal del autor en la diégesis (emociones, opiniones, punto de vista). Es así cómo en las notas autobiográficas, Maillard habla en primera persona del singular pero no deja marca alguna de sí misma (de su yo psicológico) en el yo gramatical que realiza la descripción.

Hay que matizar en este punto que, a pesar de tratarse de elementos explícitamente autobiográficos, Maillard no busca contar su historia personal, la historia de ‘su’ vida, sino que fiel a su propósito contemplativo plantea superar los límites de esa persona. La descripción desapegada y minuciosa de los detalles más dolorosos le permite, paradójicamente, separarse de ellos y comprenderlos desde la distancia. Incluso los elementos más corporales y físicos trascienden el marco biográfico del que proceden y se convierten en actos simbólicos, ‘rituales’, y éste es sin duda uno de los grandes aciertos de Maillard como escritora. No sólo porque revela la conexión entre actividad cotidiana y contemplación, “como en todo ritual, la atención ha de estar presente en cada movimiento” (*Husos*: 77) sino porque desarrolla una mirada abierta y compasiva, libre de juicio y al mismo tiempo atenta.

Podemos decir por tanto que, a pesar de las dudas que vimos aflorar en el cansancio de la sección precedente, Maillard es consecuente con su método y aplica el distanciamiento contemplativo a su propia vida, sin importarle lo doloroso o escatológico de la circunstancia. Con la incorporación de estas descripciones Maillard materializa, quizás mejor que nunca antes, el principio según el cual toda acción es

susceptible de ser realizada contemplativamente, de ser ‘vista’ desde fuera sin la implicación del yo. Consigue superar las limitaciones de su propia mente mostrando su funcionamiento, como en el caso del asco que le provoca la visión de sus propias heces en una bolsa, una sensación que recuerda con asombro una vez que la mente, con su ‘pernicioso cultivo’, se ha acostumbrado: “Es curioso tener, en el regazo, protegido en el envoltorio transparente, el resultado de un complejo proceso de deglución. Y recordar el asco. Y asombrarse de haberlo experimentado. Comprobar, una vez más, el pernicioso cultivo de la mente” (Huso: 77).

A este fenómeno de incorporar en las notas al margen la descripción de los detalles de su enfermedad es a lo que me he referido al hablar de ‘cotidianeidad del sufrimiento’, por contraposición a la cotidianeidad del pensamiento de diarios anteriores. Considero que es uno de los grandes aciertos de Maillard y coincido en esto con E. Ramón, quien afirma que gran parte del éxito y la modernidad de Maillard reside en que “no escatima las propias heridas en el camino hacia el conocimiento” (Ramón, Minerva; año X: 54).

La dicotomía entre notas al margen y texto principal constituye otro acierto indudable, responsable en gran medida de la efectividad de las descripciones desapegadas. Como en obras anteriores, Maillard gusta de incluir dentro del texto alguna reflexión sobre el significado de los procedimientos retóricos con los que se expresa, y *Husos* no es una excepción. Lo podemos ver en la reflexión que lleva a cabo en la parte superior del texto acerca del significado de los márgenes. El uso sistemático del infinitivo, recurso de impersonalización sobre el que ya nos hemos detenido suficiente, está de nuevo presente: “contar: calcular en los márgenes. Estrechos márgenes. Cómputos. En los márgenes, donde se consignan las cuentas. Los márgenes son el libro de cuentas. Cada cifra: el valor de un recuerdo, su impronta. Hay vidas que suman muy pocos números, imágenes que forman anecdotario. Pero queda el infinito números de las cifras ocultas, la inefable cábala que toda vida entraña” (Husos: 77)

El significado de la división estructural del diario en dos mitades está bastante claro: plasmar en la página la indagación poética sobre la naturaleza de la mente *a la vez* que se consignan en la página las diferentes anécdotas que componen eso que llamamos vida. Maillard es consciente, sin embargo, de que no hay posibilidad real de plasmar de forma completa (ni siquiera remotamente parcial) la infinidad de elementos que conforman una existencia, esa ‘inefable cábala que toda vida entraña’. Sabe que cualquier intento de imprimir sentido al contenido biográfico sería una trampa, un auto-

engaño, pues supone la inclusión del yo autorial que organice el sentido en un antes y un después. Por eso no tiene ninguna pretensión de exhaustividad en sus notas; no pretende narrarnos ‘su’ historia, y lo dice explícitamente: “Si esto fuera una novela vendría bien contarla. Pero no lo es” (Husos: 76). Es un diario. Un género que plasma mejor que ningún otro la inconclusividad del yo y sus historias. Los rituales son ciclos en los que la atención se condensa, con un objetivo claro: sobrevivir al movimiento compulsivo de implicación psicológica comprendiendo su mecanismo. O, lo que es lo mismo: ‘comprobar, una vez más, el pernicioso cultivo de la mente’.

### **8)**

El capítulo octavo supone el cierre de *Husos* no sólo desde el punto de vista estructural sino también en relación a varios de los problemas que hemos visto. Comienza con un ligero giro en la percepción del lenguaje, que hasta ahora estaba sometido a un implacable espíritu de sospecha: Maillard confía en “volver a las palabras. Creer en ellas. Un poco: lo suficiente como para volver a la superficie y tomar aire. Sólo eso. Para luego poder aguantar, de nuevo, en el fondo. Volver a las palabras. Con voluntad de sentido” (Husos: 79). Empieza de esta manera a vislumbrarse una salida a uno de los mayores obstáculos de este diario; a saber, la dificultad de utilizar el lenguaje como parte del método contemplativo habida cuenta de que en las palabras se enquistan los conceptos y en lugar de servir para ‘volver a la superficie y tomar aire’, detienen el flujo inconmensurable de la realidad.

En paralelo a esta apertura, encontramos un menor nivel de autorreferencialidad en esta última sección del texto, que hasta este momento había permanecido centrado casi exclusivamente en el foco emisor: la interioridad de la autora y la cotidianeidad de su sufrimiento, visto desde diferentes ángulos (el de los ‘husos’ y el de los ‘hilos’, fundamentalmente). Este cambio tiene lugar a través de la incorporación del lector en el texto, en un movimiento equiparable al final de *Matar a Platón*: cuando el libro está por terminarse, Maillard apunta al receptor real directamente. En este caso, el objetivo es hacerle partícipe del sentimiento de impotencia y ansia de infinito que subyace a este texto (y a toda su obra). Merece la pena reproducir extensamente esta sección para ver en detalle la capacidad de Maillard de superar los límites del lenguaje:

“Volver. Decir superficie. Escribirla. La palabra. No, lector, no pases tan rápido. No has de terminar de leer este texto; puedes dejarlo. Muchos lo habrán hecho antes que tú, antes de llegar a estas líneas. He dicho superficie. Vuelve atrás. Detente. Piénsalo.

Piénsatelo. He escrito la palabra palabra. Estoy tratando de decirte algo que no alcanza a decirse. Porque no puede. Entonces digo impotencia. Tú sabes lo que es la impotencia porque habrás experimentado algo parecido a lo que se supone que designa esta palabra. Pero ahora te pido que despojes ese sentimiento de la palabra que lo dice, que te quedes tan sólo con el sentimiento. ¿Puedes?” (Husos: 79).

Desde el punto de vista estilístico estas páginas suponen un cambio respecto a los procedimientos que hemos visto hasta ahora, si bien no se trata de un cambio radical sino del añadido a la red expresiva de un componente imprecativo basado en la función apelativa del lenguaje, cuyo efecto pragmático es sorprendente: que el texto se dirija directamente al lector, orientándolo e incluyéndolo activamente en el proceso de lectura. Sin embargo, las limitaciones del lenguaje siguen presentes, como vemos al leer ‘Piénsalo. Piénsatelo. He escrito la palabra palabra. *Esto tratando de decirte algo que no acierta a decirse*’. Pero Maillard siempre encuentra estrategias estilísticas para ir más allá de la convencionalidad del lenguaje, en este caso a través de efectos de *mise en abyme* en el que el lector se ve personalmente implicado en la recuperación de la fuerza del instante, como en ‘ahora te pido que despojes ese sentimiento de la palabra que lo dice’. Un ejemplo aún más claro aparece en las siguientes líneas, donde Maillard le pide que se asome al otro lado de la página:

“Se deslizan tus ojos por los caracteres impresos. Hay cierto placer en esa redundancia de lo escrito. Paradójico placer, cuando lo escrito, en vez de consolidar la superficie, la horada. Aproxímate, lector, mira –¿mirar?– por ese pequeño orificio. Adéntrate. Hay abismo –¿abismo?– hay vértigo. Repite, entonces, conmigo Infinito. Di Infinito. No dejes de repetirlo, hasta que pierda sentido la palabra infinito y te encuentres en el vértigo –¿vértigo?– desprovisto de pértiga” (Huso: 79).

Vemos reaparecer así la visión del lenguaje como creador de conceptos que ya fue cuestionada en *Matar a Platón*, texto en el que Maillard planteaba una apertura al acontecimiento que permitiese abrirse a todos los niveles de la experiencia y en el que también se dirigía directamente al tú de la enunciación. En *Husos* el planteamiento general es el mismo pero la ejecución formal es más arriesgada, ya que Maillard opta por una estrategia performativa, pidiéndole al lector *real* que repita unas palabras. A diferencia del poemario anterior, en *Husos* Maillard ayuda textualmente al lector a dar ese salto conceptual por encima de la mente dual y sus clasificaciones. Así, a través de

una nueva insistencia, la repetición de un mismo vocablo se llena de sentido. No el sentido de la palabra, sino aquél que está más allá de la palabra y que el lenguaje (habitual) no puede nombrar: la sensación física de ‘infinito’. Se trata en última instancia de hacer decir al lenguaje lo que no puede y de pedir al lector que haga algo que no puede hacer: ir más allá de los límites del espacio textual. Pero hasta cierto punto (quizás, hasta donde es posible) Maillard lo consigue, con sus estrategias estilísticas que, apoyándose en la función fáctica del lenguaje, consiguen apelar directamente al lector y forzarle a saltar por encima de los límites de la mente conceptual, abriéndose totalmente a la sensación del poema, más allá de los conceptos que sus palabras encierran.

La inclusión del presente de la enunciación en el plano del texto, rasgo constante en esta obra, encuentra su otra cara en estas líneas en las que aflora el presente de la recepción. Del mismo modo, al aparecer combinada con la estrategia de cuestionamiento epistemológico de las premisas como la que encontramos en ‘mira – ¿mirar?–’, vértigo –¿vértigo?–’, provoca que estas preguntas dejen de ser preguntas retóricas como hasta ahora y adquieran un carácter más vital, más directo: mira aquí y ahora, en el presente mágico de la enunciación que coincide con el de la recepción. Por otro lado, la imprecación al lector refleja la conciencia de Maillard de estar escribiendo una obra literaria, algo que como vimos en el análisis histórico del género, no ocurre con los diarios no literarios, en los que el emisor coincide con el receptor.

Pero sin duda el efecto más interesante de esta inclusión es que Maillard consigue *hacer sentir* al lector su propio ‘abismo’, el miedo infinito que surge de la conciencia de que las grandes palabras como infinito no dicen nada, pero que al mismo tiempo hay ‘algo’ más allá en lo que uno puede perderse: ‘el vértigo’. A lo largo de este diario hemos aprendido que en este difícil equilibrio hace falta cierta consistencia del yo, pues de lo contrario lo irremediable paraliza. Ahora, en la sección final, vemos que hace falta también ‘volver a las palabras’ y confiar en ellas : “para volver a la superficie. Para volver. Por un tiempo. Para hacer el tiempo. Brevemente” (Husos: 80).

Es en la superficie donde se desarrolla la vida, el espacio donde se debe asentar la identidad libre del yo. Porque lo que está por ‘debajo’ de ella es dolor, ‘abismo’, el abismo que Maillard enfrenta con su escritura y su distanciamiento contemplativo. Cotidianamente, como el diario: “Yo enfrento el Abismo por debajo de todo lo que ocurre, en los entrepliegues, en los diminutos agujeros de lo que ocurre o eso que

llamáis vida cotidiana. Lo cotidiano, entendedme, lo cotidiano, para mí, es el Abismo. Me es más presente que yo misma” (Husos: 80).

En esta apertura hacia el receptor Maillard también nos habla de la actitud contemplativa, concretamente el método con el que se enfrenta al dolor, al ‘abismo’. Una vez más, da muestras del carácter personal de su búsqueda, en este caso negando la validez de las prácticas formales de meditación, concretamente la meditación sentada característica de las tradiciones yóguicas y budistas: “Meditar... Sentarse a meditar... ¿Sentarse? No necesito sentarme. No necesito recordar el viejo hábito de mirar la propia mente desde un repliegue de la misma” (Husos: 80). Su método se ha liberado de todo tipo de imperativos externos y, como dijimos al hablar de los ‘rituales’ de la cotidianeidad del sufrimiento, abarca todas las acciones. No es simplemente una ruptura de la conducta habitual para dedicar unos minutos a la observación de los pensamientos desde el huso-pliegue del observador. Es una atención que ha de mantenerse de manera constante, una actitud vital que abarca todos los fenómenos de la existencia. Sabiduría, como vemos en estas líneas: “En vez de rechazar, observar. Ante cualquier fenómeno de masas, en vez de rechazarlo, observar las causas. Reemplazar la emoción personal por la neutralidad del observador. Proceder de igual manera ante las agresiones personales” (Husos: 92).

Tras este inicio expansivo que apunta hacia el polo de la recepción, el capítulo 8 vuelve a la cotidianeidad del sufrimiento de la autora, con el margen ocupando más de la mitad de la página (es decir, invirtiendo el orden jerárquico habitual, volcando la superficie en la profundidad). El efecto anticlimático es grande, y una prueba más de la capacidad de Maillard para manejar los tiempos e ir jugando con las expectativas del lector. Concretamente, vuelve la descripción del ritual de ‘cada-dos-días’ que ya vimos en la sección 7, con el mismo tono y la misma sinceridad agresiva. Sin embargo, hay un cambio al nivel de la descripción, pues la descripción desapegada se combina con el punto de vista de la autora, aunque se trata del punto de vista des-identificado que ve el pliegue del dolor desde otro pliegue y opina. La cita que reproduzco es larga porque contiene muchas claves interpretativas:

“Mi madre y la ropa. Las casas y la ropa. La enfermedad y mi madre. La enfermedad y las heces. La ropa y la defecación. Contar aquí [en los márgenes] lo que no he contado nunca. En letra menuda. Contarlo para extraerlo. Con humildad. Con sencillez. Sin miedo. Contar aquel placer que experimentaba de niña al retener las heces, en el cuarto de costura, mientras abría los cajones donde mi madre guardaba,



dobladas, las prendas antiguas y deslizaba las manos entre las perchas del armario. ¿Cómo no relacionarlo? ¿Cómo no ver ahora en las heces saliendo de mi vientre y resbalando por la manga cada-dos-días el justo castigo, la devolución del equilibrio (la *diké* de Anaximandro), por su opuesto, de aquellas placenteras retenciones?

(...)

Ahora, hoy: cada-dos-días, contemplo la manga de irrigaciones y empiezo a destejer la infeliz asociación. No es castigo, ni *némesis*, ni *diké*, sino tan sólo metáfora, resonancias que la mente frunce en su natural proceder analógico. Resonancias que, con demasiada ingenuidad, convertimos en alocuciones con sentido y que, más tarde, determinan nuestros actos. Despojar las asociaciones de su confirmación sentimental, comprobar su contenido y volver a situarlo: ése es el trabajo de deconstrucción de la metáfora que permite alisar los pliegues” (Husos: 81 – 82).

Este es en mi opinión uno de los puntos culminantes de la reflexión contemplativa maillardiana, un momento en el que explica con brillantez cómo el sentido de yo busca unificar dos acontecimientos separados que guardan cierta analogía e imponer sobre ellos coherencia argumental, sentido: la retención de las heces en la infancia y el mecanismo de extracción de las mismas tras la enfermedad. A través de la similitud la mente trata de crear historia, historia que es necesariamente personal pues el elemento en común es la persona, la (supuesta) ‘misma’ persona que experimentaba placer en la infancia y que ahora debe experimentar dolor como castigo o como restitución del equilibrio. Pero la conciencia contemplativa de Maillard, extraordinariamente despierta, la protege de todo ello e impide la implicación del yo, al tiempo que da cuenta de ello en el cuaderno. Despojando una por una ‘las asociaciones de su contenido sentimental’, cuestionando cada premisa y cada deducción para evitar que el sentido de yo se incruste en ella, Maillard se mantiene fuera del enredo de la mente, *al margen*. Y para ello recurre a la metáfora, porque es el lenguaje el que vehicula las imágenes que la mente crea, y es necesario crear imágenes nuevas para evitar caer en trampas antiguas, presas de hábitos adquiridos y de la implicación personal. Por eso era necesario ‘volver a las palabras. Confiar en ellas’, pues sin esas imágenes que se repiten, el yo no es nada, como aprendimos en el capítulo 6 –‘mente no hay, hay hilo’–.

El contraste estilístico entre los dos ámbitos de la página es grande, pero es interesante notar que ambos sirven para lo mismo: profundizar en la indagación

contemplativa y alcanzar la disolución del yo psicológico. El cuestionamiento epistemológico y lingüístico radical de la parte superior contrasta al nivel de la elaboración formal con el despojamiento absoluto en la descripción de las notas que, en la línea marcada por *Matar a Platón*, permite superar la identificación con el propio sufrimiento hasta ser capaz de devolver la anécdota biográfica depurada de yo personal a la página del diario. Pero ambos apuntan al mismo horizonte, y es que a pesar de que en esta sección final de *Husos* Maillard parece haber alcanzado el límite del dolor, su compromiso con la desidentificación con el yo psicológico se mantiene firme. Por esta razón considero que se puede decir que la actitud contemplativa está firmemente consolidada, y que estamos ante una obra de plenitud, de plena madurez de Maillard como escritora. Así pues, aunque hay mucho sufrimiento y ruego a la vida, fatalidad y puños cerrados, nunca aparece el yo individual. Maillard se empeña en su estrategia contemplativa para sobrevivir, y en consecuencia el texto mantiene la construcción impersonal, sin marcas de implicación psicológica: “Alguien dice elevar un canto a la vida. Alguien dice. Dice del castigo más despiadado. Sólo una criatura ciega puede soportarlo. En la medida de su ceguera. En la medida del ansia. Apretar los pies en el suelo, permanecer. Alguien dice” (Husos: 83).

En estas páginas finales del capítulo 8 se empieza a vislumbrar la luz al final del túnel, una luz que preludia la aparición del sosiego, la ecuanimidad (*sānta*) en la página siguiente: “Un rayo de sol en los caballitos de Jaipur. Despierto en el huso de la paz – ¿paz?– Observo, extrañada. Hubo descanso. Bajar al cuerpo y decir descanso. Aceptarlo” (Husos: 84). Que Maillard someta la paz al cuestionamiento contemplativo (‘el huso de la paz –¿paz?–’) para ver si ahí se esconde algún resto del yo no ha de extrañarnos, pues forma parte de su radical método de análisis de las emociones. Lo novedoso es que extraiga de dicho cuestionamiento una certeza –‘hubo descanso’–. Certeza leve, cierto, y difícil de aceptar para alguien que viene del huso de la culpa, pero que supone un paréntesis reconfortante después de tanto dolor. Este sosiego adviene como una gracia, no es motivado pues surge de la irreductibilidad de la vida. Es repentino e incomprensible para la mente pensante –“de repente dejo de ser el mí que me soy” (Husos: 84)–, y lo único que puede hacerse con él es dejarlo entrar, aceptarlo como parte de la impermanencia con discernimiento.

A pesar de estas primeras apariciones de la paz y del sosiego, Maillard no baja la guardia y continúa con su estrategia de analizar cada premisa y cada frase. En este caso le toca el turno a la noción de mente, reelaborando la isotopía original del ‘hilo’ con

otros campos semánticos: “Bajo la mugre que cubre las paredes de mi mente -¿mente?-. Ya sé: no la hay. Bajo la mugre que oscurece mi entendimiento -¿entendimiento?-. Bajo la mugre. Capas. Lo vivido. Imágenes. Superpuestas. Enguantando el sentir. Bajo ello, aún, la nostalgia” (Husos: 86). De esta manera, se combina la apertura con el análisis pormenorizado de la implicación del yo en las imágenes mentales, esta vez cargadas de ‘nostalgia’.

Justo cuando parecía que las estrategias expresivas estaban ya plenamente consolidadas y que el auto-análisis de *Husos* no podía dar más de sí, aparece un nuevo motivo que apunta en la dirección del cuestionamiento expresivo: el uso de una abreviatura como ‘cf.’ (más reducción sémica en la metaforización es imposible) para interrumpir de forma súbita la estructura habitual de la frase y obligar al lector a fijarse en el contenido que determinadas palabras arrastran y del que en la mayoría de los casos no somos conscientes. De este modo, Maillard da una nueva vuelta de tuerca a su estilo, mostrando una sorprendente capacidad de innovación estilística, incluso dentro del mismo libro. El motivo ‘cf.’ se inserta en la reflexión sobre la nostalgia que continúa la cita anterior: “Nostalgia: imágenes cargadas. Imágenes en las que la impresión se recupera. Digo nostalgia cuando recupero el sonido de arenisca en los cristales que alcanza, al amanecer, el primer rayo de sol. Cf. Escribo. Cf. Algo miento. No sé si la escritura o el recuerdo de lo escrito” (Husos: 86).

Un aspecto estructuralmente relevante relacionado con esta extraña metáfora es la reaparición de la referencia al viaje Damasco que habíamos visto en la sección 2. La ciudad no aparece ahora como trasfondo del presente de la enunciación, sino como contenido mental evocado por la memoria, al que Maillard aplica el distanciamiento contemplativo. Maillard *recuerda* Damasco sin permitir que la mente se aferre a los conceptos. Confrontándolos: Cf.. Busca con ello recuperar la dimensión presente de los recuerdos, liberándolos del peso que la implicación personal les impone cuando el yo está asociado a ellos. De este modo, se produce una apertura interior en la que el recuerdo brilla con una luz inusitada, simbolizada por el color amarillo:

“Escribo un crujir de arenisca, como si el cristal fuese a deshacerse en partículas. Escribo un rayo de sol traspasa con violencia la ranura minúscula entre la pared y la cortina y me fuerza a levantarme. Escribo el olor de Damasco...

Y se abre, el color amarillo. Más abajo del mí, sosteniéndolo, el crujir de arenisca, amarillo” (Husos: 87).

La investigación sobre la naturaleza de la memoria será el motivo central del diario siguiente, cuyo comienzo coincide con el final de *Husos* que estamos comentando, por lo que la reflexión sobre la nostalgia de estas páginas ha de encuadrarse dentro de una reflexión más amplia: la del tránsito de un diario a otro, de una preocupación vital a otra. En lo que al desarrollo de *Husos* se refiere, esta apertura en amarillo confirma que, en efecto, hay una salida de la inmovilidad y que Maillard se mueve hacia ella. Conforme se acerca el final de la obra el foco temático de esta apertura se concreta, orientándose en dos direcciones, dos impulsos complementarios para la escritura a las que podríamos considerar como la conclusión del libro: en primer lugar la rebeldía, tema emparentado con el ‘grito’ de *Escribir*, y después el gozo, estado anímico con el que se cierra *Husos* y del que brota la investigación vital del siguiente diario. Veamos cada uno por separado.

La rebeldía, que ya conocemos por *Escribir*, aparece claramente en la nota 60 de *Husos*, como una derivación de la conciencia de la impermanencia de los fenómenos mentales y de toda construcción identitaria que se base en ellos: “Aprender a cuidar con tesón la conciencia de los castillos ilusorios. Aprender la resistencia al dolor de la carne. Aprender esa rebeldía que es un sí más rotundo que aquél que se pronuncia en las sendas ligaras de los encuentros amorosos.” (*Husos*: 88). Esta comprensión lleva implícita una aceptación de lo ‘irremediable’, pero no conduce a la resignación ni al conformismo sino a un radical grito de afirmación de la vida, a pesar de todo, que es en última instancia un aprendizaje:

“Aprender a soportar la pérdida. Aprender a asumir la culpa. Aprender a caminar con la elegancia de quien, sabiéndose maldito, acepta la condena. ¿Existe acaso una forma más contundente de decir sí a la vida? No hay condena mayor que la voluntad de vivir cuando de ella se es consciente, y no hay sí más intenso que aquel que se pronuncia entonces, en rebeldía” (*Husos*: 88).

Desde esta posición de rebeldía escribe Maillard sus páginas finales. Como afirmé al principio, *Husos* es un libro luminoso, y tras todo el dolor acumulado, la conclusión es un contundente grito de afirmación de la vida. La autora es consciente de la inutilidad de este acto, pero no le importa, pues valora por encima de todo la comprensión alcanzada gracias al método (‘arma’) de la contemplación: “Que ¿a quién le sirve? Le sirve a todo aquel que quiera alzarse, como yo lo hago, frente a la gran injusticia, frente a la sinrazón, a la incalificable locura de existir. Le sirve a todo aquel

que quiera adueñarse de sí (...) con la única arma con la que cuenta: una conciencia lúcida, insobornable, capaz de erguirse aún sobre su cuerpo herido” (Husos: 89).

Vemos por tanto que, a pesar del ‘cansancio’ y de todo el peso de las circunstancias descritas en las notas al margen, Maillard valora por encima de todo su ‘conciencia lúcida, insobornable’, lo único que le permite ‘erguirse aún sobre su cuerpo herido’. El uso de la tercera persona gramatical en este último fragmento, de evidente carácter autobiográfico por la presencia de la partícula ‘aún’, no metaforizada, es una muestra más del uso de variantes en las personas gramaticales para aludir de manera indirecta al estado de desimplicación del sujeto personal. Y aunque el mí resiste por inercia –“El cansancio. Sentir que viene al encuentro. No un cansancio concreto, no: el cansancio de haber vivido. Más. Más del tiempo necesario para no saber que todo se repite, y es cansancio. Esperando el dolor que, nauseabundo, acecha, siempre” (Husos: 89) –, la contemplación es más fuerte. Hay ecuanimidad, ‘el observador atiende’ y se recupera el gesto, por nimio que sea:

“Ecuanimidad:

estoy sola –¿sola?–, el observador atiende. Presiona un dedo en la mesa. Alrededor de la uña, la piel enrojece. Antiguamente, el gozo, la inocencia, –el observador presiona un dedo en la mesa. Alrededor de la uña, la piel enrojece” (Husos: 91).

Aparece así el motivo que cierra el texto, el gozo, visto desde el huso de la observación. En este estado en el que se encuentra Maillard cuando tiene lugar la visión que desencadenará el retorno a *Bélgica*, y cuyo significado veremos con detenimiento al comentar dicho libro. Lo que nos interesa, ahora, es ver cómo la autora se relaciona con este recuerdo-sensación, como indaga en los recovecos de su mente para entenderlo y cómo, finalmente, se abre a la sensación y la deja fluir en su conciencia. Vayamos por partes.

En primer lugar, a pesar de la afirmación de la vida –certeza que surge de la rebeldía de la lucidez contemplativa–, hemos visto que el yo individual se aferra a los recuerdos, insistiendo en reproducir una y otra vez las imágenes y dotarlas de sentido (‘es justo, dice’). Aunque la actitud de observación se mantiene, hay un conflicto entre dos sentimientos: la culpa que surge de la apropiación de los contenidos dolorosos por parte del sentido de yo (*ahamkāra*), que los ‘hace’ suyos, y una leve sensación de

inmensidad, ‘un cierto gozo, aunque endeble’. Maillard pone a funcionar todos sus recursos de estilo para mostrar esta paradójica situación, con la conciencia a medio camino entre dos husos y ‘el mí’ anticipando:

“Bajo el dolor algo quiere vivir. Algo, otro algo, se alegra por ello. –El observador maldice. Dice crueldad, dice naturaleza, la maldice. Se aferra al dolor, porque es justo, dice– Un cierto gozo, aunque endeble, neblinoso aún –¿aún? ¿quién anticipa? Porque aún, aquí, no es ahora. Aún es algo que vendrá, que habrá de venir– Aún. Digo neblinoso, aún. Sin razón alguna. Como una concordia que despunta, un *edelweis* en la ladera abrupta del abismo. Sin razón. A pesar de” (Husos: 92).

Cada frase es un latido de la atención, que deja constancia hasta del más mínimo movimiento. El ritmo es entrecortado, apenas dos o tres palabras y ya aparece una pausa, un punto o una coma. Las frases carecen muchas veces de verbo, incluso están incompletas, para mostrar la detención de la conciencia contemplativa en cada paso. La impersonalización del discurso, por su parte, se desdobra para mostrar los dos ‘lados’ de la observación: el ‘algo’ que quiere vivir, el ‘otro algo’ que experimenta el gozo, y el observador ¿implicado? que ‘maldice’, ‘dice crueldad’ y ‘se aferra al dolor’. Estilo contemplativo en su máxima expresión, por tanto.

La característica fundamental del gozo, aquello que lo hace incomprensible para la mente dual y maravilloso para quien lo experimenta, es que surge ‘sin razón alguna, como una concordia que despunta, un *edelweis* en la ladera abrupta del abismo’. Con esta metáfora tan bella alude Maillard al impulso de la vida que florece pese a todo el dolor acumulado. No se merece, pero la lógica de la culpa no rige esos momentos. El gozo es ‘sin razón’, ‘a pesar de’, y por eso proporciona a Maillard una salida a su dolor. Es precisamente este carácter inesperado e inmerecido lo que provoca que el yo psicológico luche contra él, aferrándose a su dolor para sostenerse. En este estado de gozo, de inocencia anterior a la aparición del yo, no hay dualidad, no hay experimentador y experimentado, y por ello no puede haber culpable o culpado. Es a esta comprensión profunda de la naturaleza de la realidad a la que alude la autora con el término ‘libertad’: libertad para vivir en plenitud, integrando el dolor de lo pasado en la percepción presente, dejándolo atrás. Atrás o ‘antes’: “La cuestión es el antes. La plenitud –¿plenitud?–, respiración que no se sabía, que acompañaba al gesto tal vez. Aunque no, tal vez no, tal vez esto lo haya leído en alguna parte. O tal vez suena bien.” (Husos: 92).

---

El espacio de la conciencia donde se vive la ‘plenitud’ (variante del gozo investigada por el cuestionamiento epistemológico con la misma conclusión: son sólo términos) es descrita como un ‘antes’, término temporal que subraya la conexión con la infancia ancestral que subyace a estas reflexiones poéticas. Se trata de un estado ignorado por largo tiempo, tanto que ha hecho que algo tan propio como la respiración se olvidara. Maillard es consciente de lo manido del tema y por eso agudiza la atención: no quiere que en su comprensión se cuelen elementos procedentes del mundo de las ideas, de los relatos contruidos por el yo psicológico, con un principio, un nudo y un desenlace, y que tan bien suenan. Vuelve al término inicial, se autocorrigie y profundiza en la comprensión de este estado que la lleva de vuelta a su infancia, a las calles (*laan*, en flamenco) de Bruselas:

“Mejor el antes. El antes que siente libertad pero no la dice porque no conoce la palabra. Más tarde dirá libertad, cuando recuerde. Más tarde dirá libertad, o yo lo diré, diré libertad, más tarde. Cuando asocie la idea de libertad a la imagen de una calle, mejor dicho de una *laan*, de un recodo, y el asfalto pedregoso y limpio abriéndose hacia el pueblo” (Husos: 92).

Quien no conoce la palabra libertad y no recuerda es quien está sumido en la no-dualidad: la niña Maillard. No es ella la que escribe ahora, aunque es la que experimenta el gozo –pasado– en el momento presente. Esta paradoja se explora en detalle en *Bélgica*, pero encontramos ya aquí algunas perlas: “La cuestión es el antes, y la inocencia que se dice ahora. La cuestión es que, a veces, algo la reconoce en un olor, un brillo, apenas, de refilón, sensación que flagela como las barbas de una medusa que la corriente arrastra” (Husos: 93). O: “La cuestión es la conciencia en el antes. Haber dicho los adultos, en el antes. Haber dicho creen. Los adultos creen que no sabemos que somos felices. Yo sé que ahora. Dije yo sé. Dije yo. En el antes. Y era cierto” (Husos: 93).

Volveremos sobre el carácter contradictorio de los destellos al comentar *Bélgica*. Lo que nos interesa ahora es mostrar cómo esta sensación “irrepetible, aquel gozo, aquella libertad gozando de estar viva” (Husos: 93) que Maillard siente de manera sorpresiva en su primer retorno a Bruselas le permite salir del agujero de *Husos*, ver la luz al final del túnel. Maillard indaga en este estado mental de dos maneras: reflexionando filosóficamente en las notas y desarrollando la geografía de su conciencia en los fragmentos poéticos.

En el margen se explica el carácter inmotivado del gozo, la capacidad que tiene de lanzar a la conciencia hacia un estado no-dual en el que el juicio (el yo) no distingue entre ‘lo bueno y lo malo, entre lo agradable y lo que no’, recuperando al mismo tiempo la infinitud del instante presente, de lo-que-acontece. Dice Maillard:

“Puede ocurrir que el gozo, un gozo extraño, surja independientemente de todo cuanto acontece. Ese gozo puede emerger bajo la más extrema miseria. Cuando lo hace, el lugar más lóbrego es hermoso, el dolor es una sensación ante la cual extasiarse. No hay diferencia, entonces, entre lo bueno y lo malo, entre lo agradable y lo que no, cualquier suceso es admirable. Ese gozo nace dentro, al margen de todo cuanto ocurre, nace en un punto y se expande, se dilata, invade, nos posee” (Husos: 93).

Las últimas palabras de esta nota filosófica se vuelven poéticas, señal de que el estado del que se habla es inaprehensible desde la mente dicotómica. Maillard recurre a la espacialización de la conciencia, y más concretamente al ‘punto’, metáfora que ya en *Diarios Indios* se utilizaba para referir connotativamente al observador. En esta ocasión, sin embargo, lo importante es la isotopía de imágenes que la acompañan, que apuntan de manera inequívoca a una pérdida de control: ‘invade, nos posee’. Quien pierde el control, evidentemente, es el yo individual, el agregado que cree manejar los hilos pero que en realidad es arrastrado por ellos. Si el gozo permite a Maillard escapar de este círculo vicioso es porque se trata de una fuerza mucho más potente que la implicación, que ‘ocupa’ literalmente el espacio del yo, lo invade y lo supera. No obstante, esta rendición no se produce sin lucha interior, de la que como siempre da cuenta Maillard en su diario:

“Ocupada por el gozo como un intruso. Dentro, muy dentro, contra el otro dentro que insiste en el terror y la angustia o en la justicia de la condena. Contradiendo la conciencia que se empeña en rebelarse. Contradiendo la lucidez de la razón que a la razón obliga. Inconfesable gozo que despunta y dice recuerda los primeros albores de la dicha, antes, en la inocencia” (Husos: 94).

La geografía de la conciencia de estas páginas es extraordinariamente intensa y paradójica, con un ‘dentro’ enfrentado al otro, contradiciéndose en la lucha por la implicación individual. La materialización del gozo depende de la ‘rebeldía’, de la ‘lucidez’ y, curiosamente, de la ‘razón’, lo cual es prueba de que el método contemplativo de Maillard no deja nunca de lado la crítica racional sino que combina la



introspección con el análisis las premisas (algo que, por otro lado, hemos visto constantemente en las estrategias estilísticas de cuestionamiento epistemológico). Los campos semánticos que lo delimitan en la imaginación lectora apuntan hacia el amanecer, hacia esa apertura hacia la luz de la que estoy hablando: ‘despunta’, ‘primeros albores’.

Más adelante, la contradicción entre el yo y la conciencia despierta toma la forma de un enfrentamiento entre el sí y el no a la vida. Poco a poco la afirmación va ganando terreno, imponiéndose a todas las reservas psicológicas que arrastran a la parálisis, que atan al sujeto a su dolor. Vimos anteriormente que el gozo se manifiesta ‘a pesar de’, línea semántica que continúa en esta página: “Contradiendo la voz que inculpa y hace recuento de los méritos. Contradiendo el no que estalla como fruta demasiado madura. A pesar del anatema, de la blasfemia, penetrándola, sosteniéndola, sumándose a ella desde abajo, sin acallarla” (Husos: 94).

Finalmente, el yo psicológico cede y el gozo arrasa. La voz de Maillard se vuelve poética hasta el extremo, en una muy bella anteposición de adjetivos al sujeto que crea un efecto climático para cerrar el texto. La isotopía final del libro utiliza metáforas inesperadas pero no totalmente desconocidas, como son la del pájaro (herencia del ‘vuelo’ de *Filosofía en los días críticos*) o las barcas y los remos, paisaje habitual en la ciudad de *Benarés*:

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

el gozo” (Husos: 94).

Con esta apertura al gozo cierra Maillard *Husos*, dando por terminada la indagación sobre los estados de ánimo (no así la de los *Hilos*). Es curioso ver en esta cita cómo le cuesta asumir el gozo como estado emocional válido, tras tanto sufrimiento. O mejor, cómo algo dentro de ella –el yo psicológico– rechaza la serenidad e insiste en el dolor y la pena. Su sinceridad y agudeza contemplativa no decaen ni un momento, y por ello el texto refleja la contradicción interna que el estado de paz interior le causa, el conflicto entre sus hábitos mentales y su conciencia. Ante esta lucha, adopta una vez más la actitud contemplativa: no inmiscuirse, no luchar, sino observar de forma

neutra todo el proceso dejando que pierda fuerza y se diluya por sí mismo. Como dice V. Trueba, “la de Maillard es una firme voluntad de no respuesta, de evitar la tendencia de la mente de reducir todo a concepto, sea el “ser” o el “no ser”” (Trueba, 2009: 399).

Con este instrumento, y desde esta paz difícilmente conseguida, Maillard se enfrentará a la siguiente cuestión: la necesidad de la acción, pues la vida no puede vivirse detenida, en observación interior exclusivamente. La existencia implica necesariamente el movimiento y el roce, y éstos suelen desestabilizar el equilibrio contemplativo. Es necesario por tanto mantener esta serenidad contemplativa *en la acción*, y para ello ésta ha de llevarse a cabo de manera impersonal, sin la reaparición de un sujeto individual que se aferre a los resultados y las consecuencias de los actos. Pasamos, de esta manera, de los *Husos* a los *Hilos* (seguido de *Cual*).

#### § Conclusiones.

Maillard escribe *Husos* con un objetivo claro, que no es el de hacer un objeto artístico pues para ella no tiene sentido hacer arte por el arte. Para ella lo importante de la expresión literaria es que sirva para el desarrollo individual de la persona. Por eso afirma en 2004, inmediatamente después de redactar *Husos*, que ya no cree en la literatura<sup>167</sup>. Escribe ‘para sobrevivir’ y alcanzar un cierto grado de normalidad dentro del dolor. Su escritura debe adaptarse a la nueva situación biográfica, que no es ni la rebeldía de *Escribir* ni el viaje de *Benarés* sino la cotidianidad del sufrimiento, y para ello el estilo de *Husos* experimenta un cambio radical en todos los planos de la elaboración retórica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Estos nuevos procedimientos estilísticos están marcados por una epistemología extremadamente escéptica, que cuestiona cada concepto y cada palabra provocando que la escritura sea lenta, trabajosa, ardua. Maillard pone en entredicho constantemente las premisas sobre las que se asienta la individualidad psicológica apoyándose en la “voluntad de espectadora” (*Husos*: 8) que cuelga las imágenes mentales formando galería, desprovistas de yo. Plasma sobre la página los tanteos de un proceso interior de introspección en el que la única estrategia posible para sobrevivir a la desgracia es el desapego, la creación de una distancia entre el yo psicológico cargado de dolor y el punto de conciencia-testigo desde donde se

---

<sup>167</sup> Ver la entrevista publicada en Babelia el 08-05-2004, titulada precisamente “Ya no creo en la literatura”.

contempla. Supervivencia cotidiana a través del cuestionamiento de los reductos del yo en la mente y en el lenguaje, que permite evitar caer en la desesperanza gracias a la mirada interior que disecciona los contenidos de conciencia en la página y separa al sujeto de las emociones que lo atan al yo psicológico, a la identificación. Como afirma Chris Andrews:

“Looking inward, Maillard describes the immense inertia of the depressed, what it is like when simple bodily movements –raising one’s hand, standing up– have to be consciously piloted, what is it to be at once the apprentice puppeteer and an unwieldy tangle of string and wood. This is poetry with a pragmatic function: survival” (Andrews, 2008: 11).

Más concretamente, en *Husos* nos encontramos ante un estilo en el que cada premisa, cada palabra y cada imagen son puestas en entredicho por la propia materia del texto. Maillard busca con eso mostrar las imposturas del lenguaje, los ángulos muertos en los que el pensamiento se ha anquilosado y donde la mente funciona por pura inercia, apoyada en construcciones ficticias. Estas construcciones son el sustento del yo psicológico, ese ‘mí’ que adviene y se adhiere a los pensamientos –‘hilos– en busca de consistencia y continuidad. Su escritura intenta superar esta dinámica sin proponer por ello un modelo en el que la identidad se funde en contenidos distintos o mejores (-¿mejor?-, diría Maillard). Su propuesta consiste en conseguir la detención del proceso de identificación egoica, simplemente dando cuenta de la contingencia de la asociación entre yo y los contenidos mentales. Así se consigue que el proceso se ralentice y se pueda tomar conciencia del movimiento. Esta es la intuición contemplativa, clave del método de observación maillardiano: tan sólo con poner la atención en la vigilancia de las imposturas, éstas se deshacen.

Esta vigilancia constante se manifiesta en el plano estilístico en un cuestionamiento constante de la validez epistemológica de las palabras, a través de continuas interrupciones, interrogantes e insistencias terminológicas. La atmósfera poemática queda prácticamente detenida, trasladando la parálisis emocional de la autora al ritmo del texto. Al mismo tiempo, Maillard no esquiva las dificultades de su práctica personal sino que las utiliza como material textual, ya sea como parte del material poético o en las notas al margen. Esta honradez es clave en la eficacia de su escritura, como lo es la conciencia de que todos los contenidos o modificaciones mentales son en esencia parte del mismo proceso: “todos los temas son imaginados” (Husos: 37).

Opiniones, sentimientos, conceptos, recuerdos: todo es susceptible de constituir un ‘tema’ y crear ‘hilo’; y la mente egoica los necesita pues ‘mente no hay, hay hilo’, y el yo los necesita para sostenerse. Por eso Maillard discute constantemente la validez de las palabras que emplea, para asegurarse de que no son un reducto en el que el yo psicológico se enquistaba y se hace fuerte.

En contraposición a los estilemas que permiten el cuestionamiento epistemológico, Maillard idea otro tipo de estructuras retóricas que sirven para proponer un modo diferente de identidad y de acercamiento a la realidad. Se trata de construcciones impersonales o en forma no personal en las que la ausencia de sujeto gramatical sirve a Maillard para abordar la disolución de la identidad egoica *desde dentro del lenguaje* y no como un tema de reflexión sin consecuencias en la enunciación concreta que plasman el lugar desde donde se escribió. Estructuras sin verbo, con ‘se’, gerundios, aposiciones: todos estos rasgos de estilo contribuyen a crear una prosa que permita a Maillard vivir distanciada de su dolor, de los contenidos mentales que azotan su psique. La serenidad que manifiestan es la salida contemplativa a la cotidianidad del sufrimiento, un estado en el que no hay movimiento de la voluntad y en el que los deseos están en calma, sin desgaste, ni pérdida de energía emocional. En última instancia, esta actitud de apertura conduce a Maillard al ‘gozo’, un sentimiento de pura existencia que fluye por debajo de las identificaciones y que se manifiesta como la alegría de ser, sin necesidad de ser-algo.

El propósito de esta escritura de ‘baluceo’ es muy claro: sobrevivir. Ante la posibilidad de la desaparición física y la constatación de degradación psicológica profunda provocada por la muerte de su hijo, Maillard escribe para habitar la superficie de un poco más, ‘demorarse’ en ella. Todo lo que aparece en *Husos* sirve a este propósito: el cuestionamiento del yo psicológico, de la visión dual del mundo, así como la investigación sobre el observador o conciencia-testigo. También los recursos expresivos: la interrogación constante de cada premisa, la impersonalización y el uso del rizoma de metáforas y del huso-hilo. Es su manera de hacer frente a la ruina, a la detención, al ‘pánico’ y al ‘cansancio’, y en última instancia apunta al silencio. Un silencio interior, contemplativo, necesario para que se apacigüe el deseo y surja la visión desapegada que precede a la comprensión, pues en el barullo de la mente agitada es imposible el discernimiento y el sujeto se ve arrastrado por la inercia de las emociones como por un torrente. Aguardar a que el agua se aquiete, a que el lago de las emociones esté en calma (*śāntarasa*) solo tiene lugar distanciándose de los contenidos,

y el distanciamiento es un proceso lento y con muchos obstáculos. Sin embargo, al final de este largo túnel aparece una sensación inesperada que arrasa de manera irresistible con la culpa y las demás identificaciones psicológicas dolorosas y ‘bendice’ a Maillard a pesar de ella, de su ‘mí’.

Respecto a la escritura en el margen, vimos que la depuración interior se manifiesta en la puesta sobre el papel de los momentos más dolorosos de la cotidianidad del sufrimiento, sin escatimar ni siquiera los aspectos más escatológicos. Todo puede y debe ser puesto bajo la mirada contemplativa. La escritura traduce ‘la herida’, el dolor existencial que siempre ha padecido Maillard pero que ahora se ve agudizado por el difícil trance biográfico que tiene que pasar ‘cada-dos-días’. La división del espacio textual en dos regiones permite utilizar las notas como estrategia de distanciamiento, de modo que la vida (el aspecto *biográfico* de la escritura) está muy cerca pero al mismo tiempo está lejos, en la letra pequeña, *al margen*. El propósito de esta operación discursiva es doble: en los momentos de mayor implicación emocional el margen se convierte en el centro de gravitación del texto, mientras que el resto del tiempo sirve para introducir reflexiones filosóficas de diverso tipo, al hilo de la reflexión poética, que ocupa el lugar principal. Dicho de otra manera, es en el texto poético donde se desarrolla la teoría de los husos y los hilos pero es en el margen donde tiene lugar la depuración de la existencia, la vida propia que deja de serlo.

Creo que la mejor manera de concluir la lectura de este complejo diario es escogiendo las dos imágenes que mejor resumen el método contemplativo de Maillard: por un lado ‘colgar las imágenes formando galería’ y por otro la ‘perplejidad’. Cada una representa un aspecto complementario de su práctica vital y de escritura, herencia de su doble formación en India y en Occidente: el distanciamiento respecto a los contenidos mentales, de filiación claramente oriental, y la actitud de cuestionamiento epistemológico, manifestación del talante crítico y analítico de la filosofía en el sentido occidental. Insisto particularmente en este segundo aspecto para eliminar la posibilidad de que mi investigación comparatista sea entendida en clave exclusivamente oriental, lo cual no haría justicia ni a mi análisis ni a la obra de Maillard. Esta perplejidad, esta búsqueda consciente de la extrañeza que se consigue sospechando de todo lo que nos viene dado, interrogando cada término, es la actitud original del filósofo, antes de que se convirtiera en un profesional de la enseñanza. Maillard habla, en este sentido, de ‘recuperar al idiota’ para referirse al retorno a la inocencia de quien está inmerso en lo

que presencia y se sorprende constantemente de lo que (en su interior) acontece. Esta actitud será llevada al extremo en *Cual*, como veremos en la lectura correspondiente.

## 15.2.- Hilos. Lectura crítica.

### § Estructura del texto y propuesta de lectura.

El volumen publicado en marzo de 2007 por la editorial Tusquets con el título *Hilos* contiene en realidad dos libros: el poemario homólogo y *Cual*, obra completamente independiente desde los puntos de vista temático y estilístico. *Hilos*, a su vez, está dividido en ocho secciones de diversa extensión. Un vistazo superficial al índice podría hacernos pensar que todas ellas están al mismo nivel jerárquico, pero lo cierto es que forman dos bloques claramente diferenciadas: los ‘poemas-husos’, que son depuraciones en forma de poema de fragmentos extraídos del *Husos* y el resto, que fueron pensados por Maillard *ex profeso* para este libro y que en consecuencia no remiten a ninguna obra anterior sino que desarrollan temas y motivos totalmente originales. En consecuencia, voy a dividir mi lectura en dos partes para analizar por separado cada uno de los dos bloques de *Hilos*.

En relación a los ‘poemas-husos’, y teniendo en cuenta que se trata de una depuración de lo que hemos visto en *Husos*, mi comentario obviará los rasgos estilísticos redundantes y se centrará en aquellos aspectos que cambian en el tránsito de una obra a otra. Respecto al contenido, analizaré tan sólo los núcleos semánticos más importantes, pues considero que la caracterización de la actitud contemplativa de *Husos* ya es bastante completa y quiero evitar a toda costa pleonasmos en mi exposición. Posteriormente llevaré a cabo una lectura lineal de la segunda parte de *Hilos*, centrándome en aquellas secciones que considero tienen mayor relevancia desde el punto de vista estructural.

La línea de razonamiento que seguiré en mi argumentación consiste en tratar de demostrar que en el paso de *Husos* a *Hilos*, y después a *Cual*, hay un lento pero seguro proceso que lleva de dentro a afuera, de la contemplación desapegada de los procesos interiores al intento de mantener la serenidad mientras la atención se traslada a las acciones externas. Acciones mínimas en un comienzo, como mover una mano o ponerse

de pie, pero cada vez más complejas conforme avanza la recuperación de Maillard y su observación adquiere consistencia, hasta culminar en la aparición del no-sujeto activo Cual. A lo largo de mi lectura trataré de demostrar que este movimiento puede ser rastreado textualmente, y que el estilo de Maillard se va adaptando a las exigencias que cada uno de las etapas intermedias requiere.

Hemos de tener en mente que el intento por superar la individualidad a través del estudio del mecanismo mental y los diferentes procesos que configuran el yo psicológico sigue siendo el hilo conductor (valga la redundancia) que motiva la indagación y la escritura maillardiana, por lo que las conclusiones expuestas en el comentario anterior volverán a aparecer esporádicamente. Asimismo, en este proceso de apertura hacia la acción la figura del observador pasa a un segundo plano, mientras que la indagación se vuelca sobre los planos de la contemplación que más tienen que ver con los contenidos externos. El método, no obstante, sigue siendo el mismo: la mirada desapegada de los contenidos mentales y sus consecuencias en la acción. Dicho de manera sintética: los *Hilos* sustituyen a los *Husos*, pero la atención vigilante sigue siendo el instrumento clave. La investigación acerca de las sutilezas del mecanismo mental en el paso del sueño a la vigilia, o los diferentes modos de distanciarse de los contenidos que arrastran al yo hacia el ‘abajo’ o el ‘vértigo’, van perdiendo importancia a favor del estudio de los leves matices contemplativos cuando el cuerpo está en movimiento.

En última instancia, poco importa a nuestra autora que el ámbito de estudio sea el interior o el exterior de la conciencia, pues no existe en última instancia esta distinción: la realidad es una, no-dual, y la distinción entre dentro y fuera es fáctica. El conflicto desaparece cuando la mente se orienta en dirección a la comprensión y es capaz de saltar por encima de la escisión epistemológica que separa al sujeto del objeto. En cada una de las secciones de *Hilos* y *Cual* encontraremos diferentes modos de abordar esta problemática, tanto desde el plano temático (diferentes aspectos de la contemplación) como estilístico (cómo plasma Maillard su investigación y sus conclusiones en el poema, cómo consigue transmitirnos sus experiencias, interpelarnos).

### 15.2.1.- Primera parte: poemas-husos.

La primera parte de *Hilos* está compuesta por 24 poemas de relativa longitud, todos ellos con título. Como es de esperar por su procedencia, el elemento central de estos poemas-husos es la observación desapegada de los contenidos de conciencia. Sin embargo, no se trata de una mera copia sino que existe un grado importante de reelaboración de los fragmentos diarísticos en su paso a la forma poética, mucho más de lo que pudimos ver en *Conjuros* y en *Lógica borrosa*. Esta reelaboración se manifiesta en dos planos: el macrotextual, a través de la alteración del orden de escritura del diario, que es sustituido por un orden alternativo que debemos explicar, y el microtextual, que a su vez afecta a las tres operaciones constitutivas del discurso: (1) la reelaboración formal consecuencia del paso de la prosa al verso (*elocutio*), (2) la modificación de la estructura (*dispositio*), suprimiendo o añadiendo partes del fragmento en su paso al poema, y (3) la reescritura total, hasta el punto de que es difícil reconocer el fragmento del diario en el poema (*inventio*). Esta división analítica nos permitirá llevar a cabo una clasificación de los diferentes poemas-husos en función del grado de re-elaboración formal.

En relación al contenido, dado que estos ‘poemas-husos’ son la depuración lírica de la indagación desarrollada en el diario, es fácil suponer que en ellos está condensada la esencia de la investigación contemplativa de Maillard en el diario, por lo que me detengo poco en ello. Desde el punto de vista estilístico, por su parte, se puede decir que en líneas generales las modificaciones en las operaciones constitutivas del discurso se caracterizan por continuar las estrategias de cuestionamiento epistemológico-lingüístico y de impersonalización del discurso con las que Maillard plasmaba en su diario su radical escepticismo ante todo concepto heredado así como su método contemplativo. Así pues, hay continuidad entre el diario y los poemas, si bien cada una de las obras tiene su propia especificidad.

Una de las novedades más importantes tiene que ver con en el ámbito del ritmo, que pasa de reflejar el ritmo del pensamiento –rasgo característico de la prosa poética– a imponer una serie de pausas mucho más marcadas, como consecuencia de la división de los versos. Ya vimos que en *Husos* el movimiento de la frase era muy lento para poder plasmar textualmente los vaivenes de la atención en su movimiento de implicación y des-implicación individual. Las insistencias, repeticiones e interrupciones constantes



complementaban este rasgo y servían para mostrar el movimiento vigilante de la mente contemplativa sobre los pensamientos-palabra, cuestionados a cada paso. Todo ello contribuía a crear un ritmo espeso y un tono suspendido en el que el lector podría participar de la mirada contemplativa. Estos estilemas se ven reforzados en *Hilos* gracias a la pausa versal, que marca de forma aún más clara que las comas y los guiones del diario la detención y el silencio interior del que emana la conciencia contemplativa.

A lo largo de mi lectura tendremos oportunidad de ver numerosos ejemplos de este contraste, por lo que ahora me limito a mostrar un breve ejemplo en el que se puede percibir con claridad el cambio al que me estoy refiriendo: el poema titulado ‘El cansancio’, motivo cuya importancia ya conocemos por *Husos*. En él se puede apreciar hasta qué punto el mero cambio de género y la adaptación del texto al formato versal modifica considerablemente la percepción del significado. No es lo mismo leer: “Observar las nubes. Dentro. Barrer. Dentro” (*Husos*: 70), que leer:

“Observar las nubes.  
Dentro.  
Barrer.  
Dentro”

(*Hilos*: 25).

pues el texto poético transmite con mayor efectividad la lentitud que acompaña la actitud contemplativa de desapego. El ritmo es mucho más acompasado en el poema, intensificando con cada pausa versal las metáforas del movimiento de depuración interna. La problemática de la inconsistencia de la identidad individual se materializa a través de la referencia a las ‘nubes’, meras condensaciones arrastradas por el viento del mecanismo mental. Frente a ello, Maillard propone el acto interior de ‘barrer’, imagen del desapego que separa al sujeto de los sentimientos y los deja fluir siguiendo su propia trayectoria.

En otros casos la pausa versal no coincide con la división sintáctica, forzando incluso los límites de la gramática al separar al artículo del sustantivo, creando un efecto de escorzo rítmico muy marcado:

“toda nube  
lleva una trayectoria. Asumir

la trayectoria. Imposible  
barrer todo dentro. Está el  
cansancio”

(Hilos: 25).

Sin embargo, conviene recordar que la mayoría de los fragmentos incorporados a *Hilos* no lo son de manera literal, sino que suele producirse cierta reelaboración. Es ahí donde, en mi opinión, reside el verdadero interés de esta primera parte desde el punto de vista estilístico. Es por ello que he centrado mi comentario en la comparación de las dos versiones, analizando porqué escoge esos fragmentos, cuál es el sentido de las modificaciones microtextuales y del cambio en el orden de lectura. Sólo así podremos entender la especificidad de los ‘poemas-husos’ y comprender así la evolución del pensamiento de su autora en esta etapa.

§ *Modificación de la macroestructura: de la escritura cronológica de Husos a la estructura argumental de Hilos.*

Sabemos que el orden en que aparecen los fragmentos de *Husos* es el orden cronológico de la escritura, pues éste ha sido el proceder de Maillard en diarios precedentes. Alterarlo cuando se convierten los fragmentos en poemas implica la sustitución del criterio organizativo cronológico que deja constancia del devenir azaroso de la mente, por otro de carácter lógico o argumental. Dicho de otro modo, Maillard sobreimpone su propia cartografía a los fragmentos cotidianos, en un movimiento análogo a la estrategias de los recorridos de sentido que vimos en *Filosofía en los días críticos*, pero yendo un paso más allá. Y es que no es lo mismo sugerir al lector una serie de afinidades temáticas desde la atalaya del paratexto final que convertir los fragmentos abiertos de diario en unidades de sentido cerradas y situarlas dentro de una estructura también cerrada como es el libro de poemas.

Así pues, el cambio de *Husos* a *Hilos* es el de una conciencia que pasa de dar cuenta de la cotidianeidad de su sufrimiento y de los vaivenes desordenados de su mente conforme indaga los temas a otra que quiere crear una estructura coherente y sistemática (aunque no jerarquizada, pues el rizoma no lo permite) en la que se vaya desde un punto de inicio a un punto final. Concretamente, del ‘hilo’ al ‘tema’, y de ahí

a la indagación sobre los límites de la escritura y la contemplación, como veremos en el cuadro comparativo que viene a continuación. En este tránsito se deja de lado la cuestión del observador o conciencia-testigo y el foco pasa a estar centrado en el movimiento de los contenidos externos a esta conciencia: los ‘hilos’.

Este orden es muy diferente al desarrollo conceptual que tenía lugar en *Husos*, donde la indagación tomaba como punto de partida al observador (el huso) y se movía hacia el exterior, primero hacia los hilos y luego hacia el lector. En *Hilos* hay un cambio de enfoque de la indagación, más centrada en la contemplación externa, yendo de los pensamientos y la identidad (los dos primeros ‘poemas-husos’ se titulan ‘Uno’ e ‘Hilos’) a los gestos y las acciones. Este cambio de orientación continúa en la segunda parte de *Hilos* y en *Cual*, lo cual revela la evolución de Maillard en los años que median entre el comienzo de la redacción de su diario y la conclusión de *Hilos*.

Veamos ahora en detalle cómo los fragmentos diarísticos se reordenan, a través de un cuadro que contrapone la posición de los textos en *Husos* y en *Hilos*.

Orden de los poemas de <i>Hilos</i>	Fragmentos ordenados según aparecen en <i>Husos</i>	Página de <i>Husos</i> en la que se encuentra el poema
<b>Uno</b>	El círculo	Página 9 (capítulo 1)
<b>Hilos</b>	Aún	Página 26 (capítulo 2)
<b>Sin</b>	El tema I	Página 36 (capítulo 4)
<b>El pánico</b>	El tema II	Páginas 36–37 (capítulo 4)
<b>El cansancio</b>	El tema III	Página 38 (capítulo 4)
<b>El punto</b>	Estrategias (ii)	Página 40 (capítulo 4)
<b>Aún</b>	El tema IV	Página 42 (capítulo 4)
<b>El círculo</b>	Hilos	Página 63 (capítulo 6)
<b>Más de uno</b>	Uno	Páginas 63–64 (capítulo 6)
<b>El tema I</b>	Más de uno	Página 66 (capítulo 6)
<b>Estrategias</b>	El pánico	Página 65 (capítulo 6)
<b>El tema II</b>	Estrategias	Página 67 (capítulo 6)
<b>Estrategias (ii)</b>	Sin	Página 67 (capítulo 6)
<b>El tema III</b>	El cansancio	Página 70 (capítulo 6)
<b>Lo irremediable</b>	El punto	Página 71 (capítulo 6)
<b>El tema IV</b>	Lo irremediable I	Página 71 (capítulo 6)

<b>Lo irremediable II</b>	Lo irremediable II	Página 71 (capítulo 6)
<b>Aquí</b>	Aquí	Página 75 (capítulo 7)
<b>Dime</b>	Dime	Página 76 (capítulo 7)
<b>El pez</b>	El pez	Página 79 (capítulo 8)
<b>Sin (ii)</b>	Sin (ii)	Página 86 (capítulo 8)
<b>Y también</b>	Y también	Página 86 (capítulo 8)
<b>Cf.</b>	Cf.	Página 86 (capítulo 8)
<b>Damasco</b>	Damasco	Página 87 (capítulo 8)

Gracias a este cuadro podemos ver que la mayoría de los poemas-husos proceden de las secciones 4, 6, y 8 de *Husos*, que como vimos en la lectura crítica corresponden a los tres puntos culminantes contemplativos del diario: la indagación sobre el tránsito entre sueño y vigilia que explora cómo el sentido de yo aflora y se asocia a los diferentes temas, la sección en la que se profundiza sobre la naturaleza cambiante de los ‘hilos’ y su relación con el órgano mental (‘La mente acusa sentimientos. (...) Hila. La mente, no. No hay. Sólo hay hilo’, como ya vimos), y el último capítulo, en el que Maillard elabora las conclusiones de su búsqueda interior y encuentra una salida que la conduce al gozo. También podemos apreciar que el orden en el que aparecen no ni mucho menos el cronológico, puesto que *Hilos* comienza por poemas de la sección 6, luego vuelve a la sección 4 y finalmente concluye con fragmentos procedentes de los capítulos 7 y 8.

Es evidente que los fragmentos se reorganizan en base a su afinidad temática, la cual es reforzada con la inclusión de títulos que crean un parentesco entre fragmentos separados de diario. Esto permite agrupar los poemas-husos en tres bloques, utilizando el criterio temático. Los primeros poemas están centrados en la problemática de la identidad individual, y van desde ‘Uno’ a ‘Más de uno’. Después vienen los poemas procedentes de la sección 4, organizados alrededor del motivo del ‘tema’, a los que se añaden otros dos dominios fuente: las ‘Estrategias’ y ‘Lo irremediable’. Finalmente, tenemos los poemas procedentes del resto de las secciones, y que están agrupados en torno al tema de la escritura y de la figura del lector.

Hay que precisar que esta división no se apoya en ninguna marca paratextual proporcionada por la autora como era el caso de *Filosofía en los días críticos* sino que es una división basada en criterios analíticos que yo como crítico mantengo.

Evidentemente, no es la única organización posible de los ‘poemas-husos’. Es la que yo propongo explicar el porqué de la reorganización de los fragmentos en el tránsito entre el diario y los poemas. Veamos en detalle lo que tiene lugar en cada uno de estos grupos de poemas.

En el primer caso, los poemas de que tratan de la identidad son un total de nueve, comenzando como he dicho por ‘Uno’ y terminando por ‘Más de uno’. Los títulos difícilmente podrían ser más explícitos para dar a entender el movimiento de apertura hacia la otredad que tiene lugar en la actitud contemplativa de Maillard. Ya comentamos este aspecto en detalle durante la lectura de *Husos* (recordemos, por ejemplo, el desarrollo del motivo del habla: ‘hablan de’, ‘dime lo que tengo que hacer’...), por lo que no voy a volver ahora sobre el tema. Lo que nos interesa ver es cómo la reorganización de los fragmentos tiene una función significativa, y cuál es. El orden de los fragmentos en el diario es:

<b>El círculo</b>	<b>Aún</b>	<b>Hilos</b>	<b>Uno</b>	<b>Más de Uno</b>	<b>El pánico</b>	<b>Sin</b>	<b>El cansancio</b>	<b>El punto</b>
-------------------	------------	--------------	------------	-------------------	------------------	------------	---------------------	-----------------

mientras que en *Hilos* es:

<b>Uno</b>	<b>Hilos</b>	<b>Sin</b>	<b>El pánico</b>	<b>El cansancio</b>	<b>El punto</b>	<b>Aún</b>	<b>El círculo</b>	<b>Más de uno</b>
------------	--------------	------------	------------------	---------------------	-----------------	------------	-------------------	-------------------

Las diferencias son claras: en el poemario los tres fragmentos principales ocupan posiciones significativamente diferentes. En lugar de ‘Hilos’ y luego ‘Uno’, el orden es ‘Uno’, y luego ‘Hilos’, señalando la preeminencia ontológica de la problemática de la identidad respecto a la de la mente. Y en lugar de pasar directamente de ‘Uno’ a ‘Más de uno’, como sucede en la reflexión del fragmento diarístico, en *Hilos* se insertan entre uno y otro los demás poemas: el pánico, el círculo, etc. Esta reorganización provoca que estos fragmentos dispersos del diario encuentren una significación común como variaciones secundarias en torno al tema principal: la identidad y la mente (o el hilo, porque ‘mente no, no hay’).

El segundo bloque es aún más complejo, dado que los poemas que tratan temas secundarios se insertan de manera intermitente entre los que abordan la problemática central.

El tema I	Estrategias	El tema II	Estrategias	El tema III	Lo irremediable I	El tema VI	Lo irremediable II
--------------	-------------	---------------	-------------	----------------	----------------------	---------------	-----------------------

Las variaciones del motivo de ‘El tema’ siguen el orden original de *Husos*, que ya es bastante lógico, pues como apuntamos en el diario se va siguiendo las vicisitudes de la atención cuando Maillard despierta. Por su parte, las ‘estrategias’ y ‘lo irremediable’ proceden de otras partes del diario, partes bastante alejadas de hecho (‘El tema I’ aparece en la página 36 mientras que ‘Lo irremediable II’ está en la página 71, por ejemplo). Esta reorganización refuerza, más claramente incluso que en el bloque anterior, el interés de Maillard por imprimir una coherencia interna a sus poemas de la que carecen sus fragmentos de diario, explorando al mismo tiempo las diferencias entre la prosa y el verso. Al mismo tiempo, la aparición de un título tan sugestivo como ‘Estrategias’ permite encuadrar una reflexión dispersa sobre ‘la atención curativa’ dentro del marco del método de observación contemplativa de los ‘temas’, entre los que viene a insertarse (concretamente, entre ‘El tema I’ y ‘El tema II’). En la comparación siguiente podemos advertir toda la dimensión del ejercicio estilístico de Chantal Maillard en el tránsito del diario a los poemas-husos.

“La atención curativa: abstracción de la vida. Abs-tracción. La escritura como abs-tracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato. La voluntad ausente” (Husos: 67).

queda depurado en

“ESTRATEGIAS

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

La voluntad

Ausente”

(Hilos: 37).

La voluntad de coherencia se ve reforzada por el añadido del verbo ‘escribir’ en el poema, que permite situarlo en un contexto y ampliar la significación, algo del que de otro modo carecería al haber sido extraído de la cotidianeidad del sufrimiento de donde procede. Lo mismo se podría decir a propósito del título de los dos poemas que configuran el ciclo de ‘Lo irremediable’: sin el apoyo del encabezado sería difícil comprenderlos, pues la arreferencialidad es muy grande y apenas se entrevé el contexto que los sustenta. Este fenómeno es especialmente claro en el segundo poema, donde se describe parsimoniosamente el movimiento de las manos envueltas en la culpa y la tristeza, cuya relación con la temática de la muerte y el duelo sería difícilmente perceptible de no ser por la orientación que proporciona el título:

“LO IRREMEDIABLE II

Las manos,  
sólo las  
manos encuentran  
un gesto: apretarse  
una  
dentro  
de la otra,  
otra  
dentro  
de la una.  
...”

(Hilos: 49).

El tercer bloque de poemas, que procede de la parte final de *Husos*, no presenta por el contrario cambio alguno respecto al orden original: se trata de 7 poemas que siguen estrictamente el orden cronológico. La explicación a este fenómeno admite dos posibilidades: o bien Maillard sintió que el orden en el que estaban escritos los fragmentos tenía suficiente coherencia interna como para incluirlos en *Hilos*, o bien ya

preveía la transformación de los fragmentos en poemas-husos durante la última fase de redacción del diario. Sea como fuere, el hecho real y positivo es que a partir de la sección 7 de *Husos*, cuando Maillard incorpora el contenido doloroso de su cotidianidad a las notas al margen y se empieza a apuntar el final del diario, el texto de la parte superior adquiere una mayor coherencia interna, que se refleja en *Hilos* en la incorporación ordenada y sistemática de los fragmentos como poemas.

Como vimos en la lectura del diario, en esta parte del texto se produce una apertura hacia el otro (el tú amoroso y el del lector), así como una insistencia en el presente de la escritura a través de una vuelta de tuerca final a los recursos de impersonalización y cuestionamiento. Todo esto se puede apreciar en los títulos de los poemas ('dime', 'aquí', que insiste en el presente...), lo cual refuerza mi convicción de que Maillard es perfectamente consciente del significado profundo de sus estilemas y que no duda en elevarlos a la categoría de metáfora si conviene a sus fines expresivos. Lo vemos claramente en 'Cf.', partícula que se convertía en mecanismo expresivo durante el diario y que ahora asciende hasta servir de título a un intenso poema en el que, además, se aborda explícitamente la problemática del tránsito del diario al verso, de la prosa poética al poema (lo cual inclina la balanza del lado de la hipótesis de que Maillard ya tenía pensado *Hilos* mientras concluía *Husos*<sup>168</sup>):

"CF.

(...)

Digo nostalgia y cruje la arenisca

en los cristales de Damasco.

Digo nostalgia y amanece. Cf.

En Damasco. Una daga de sol,

atravesando la cortina mal

cerrada. Digo y recupero,

---

<sup>168</sup> Reproduzco el largo fragmento de *Husos* del que procede este poema, para que se pueda apreciar el cambio:

"Bajo la mugre que cubre las paredes de mi mente –¿mente?–. Ya sé: no la hay. Bajo la mugre que oscurece mi entendimiento –¿entendimiento?–. Bajo la mugre. Capas. Lo vivido. Imágenes. Superpuestas. Enguantando el sentir. Bajo ello, aún, la nostalgia.

Nostalgia: imágenes cargadas. Imágenes en las que la impresión se recupera. Digo nostalgia cuando recupero el sonido de arenisca en los cristales que alcanza, al amanecer, el primer rayo de sol. Cf. Escribo. Cf. Algo miente. No sé si la escritura o el recuerdo de lo escrito.

Lo escrito recupera la imagen. Recuperar lo escrito para la imagen. Y que la sensación se prolongue sin transformarse. Puede perderse. No insistir en las imágenes: se deforman. Y la nostalgia se evapora. Con ella, algo se destruye" (*Husos*: 86).



por eso escribo cf. Algo miente,  
la escritura o el recuerdo  
de lo escrito. Esta vez, de la prosa  
al poema, por partida doble.

No insistir en las imágenes: se  
Deforman. La nostalgia se evapora.  
Con ella, algo se destruye.”

(Hilos: 63 – 64).

§ El tránsito de Husos a Hilos. Modificaciones en las operaciones constitutivas del discurso.

Acabamos de ver los cambios que tienen lugar en el nivel macroestructural de la *dispositio*, es decir, aquellas modificaciones que afectan no al contenido de los textos sino a su posición en el conjunto. Hemos hablado de lógica interna y de coherencia, pues esto es precisamente lo que sobreimpone Maillard sobre sus fragmentos al distribuirlos como poemas. Sin embargo, también se observan cambios importantes en el nivel de la elaboración concreta de los textos, que afectan tanto a la forma como al contenido de los poemas. Esto es lo que voy a estudiar en este apartado.

Si hablo de modificaciones en las operaciones constitutivas del discurso es porque la división tripartita de la retórica tradicional nos permite clasificar de manera efectiva los diferentes niveles de reelaboración textual con los que Maillard incorpora sus fragmentos al poemario. Como ya apuntamos en la descripción general, podemos dividir los poemas-husos en varios bloques según el grado de reelaboración retórica presente en cada caso:

(0) los poemas incorporados sin más modificación que la versificación del fragmento, o aquellos en los que se modifican tan sólo unas pocas palabras que apenas alteran la naturaleza del texto.

(1) Reelaboraciones a nivel superficial que introducen nuevas metáforas o reelaboran imágenes procedentes del diario para aportar mayor eficacia expresiva. En

estos poemas no se modifica en lo esencial ni la estructura del poema ni el contenido, sólo la forma *–elocutio–*.

(2) poemas bastante diferentes al fragmento en prosa poética del que proceden, en los que las alteraciones formales ya son de cierta entidad y van unidas a reelaboraciones en la estructura. En general, estas modificaciones consisten en la supresión de las partes menos esenciales del fragmento y están hechas con el objetivo de dar mayor cohesión al poema, eliminando el componente de divagación característico del diario. Se refuerza de este modo la unidad de sentido y el carácter cerrado o conclusivo propio de los poemas (frente a la apertura de la prosa poética).

(3) aquellos poemas que resultan de la fusión de varios fragmentos del diario en un solo poema, con la consecuente variación en el significado *–inventio–*. Los poemas-husos resultantes son radicalmente diferentes y novedosos respecto al original, razón por la cual centraré en ellos la mayor parte de mi análisis

Tomando como base esta distinción retórica, he establecido una clasificación jerárquica que sirve para catalogar los distintos niveles de reelaboración textual que tienen lugar en los ‘poemas-husos’.

<b>Grado cero de reelaboración</b>	<b>Primer grado de modificación: <i>elocutio</i></b>	<b>Segundo grado de modificación: <i>dispositio</i></b>	<b>Tercer grado de modificación: <i>inventio</i></b>
El pánico	El círculo	Más de uno	Uno
El punto	El cansancio	Dime	Hilos
Sin	Aún	Sin (ii)	El tema I
EStrategias	Lo irremediable I	Damasco	El tema II
	Lo irremediable II		El tema III
	El pez		El tema IV
	Aquí		Estrategias (ii)
	Y también		

La primera conclusión que salta a la vista es que los poemas que tienen mayor contenido contemplativo, y que constituyen el corpus central del libro, han sido fuertemente reelaborados por Maillard: Tanto los dos poemas principales del bloque temático que investiga la identidad en relación con la mente (‘Uno’ e ‘Hilos’) como las

variaciones que articulan la implicación del yo individual durante el despertar ('El tema') están dentro el cuarto grupo, lo cual quiere decir que en el tránsito del diario al poema fueron modificados en *todos* los niveles retóricos: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Por contra, los poemas-husos de la parte final (desde 'Aquí' hasta la conclusión del libro) son incorporados con bastante literalidad, modificando como mucho la estructura (caso de 'Dime', 'Sin' y 'Damasco') pero en ningún caso alterando el contenido. Este hecho refuerza la idea de que estos poemas finales que proceden de las secciones 7 y 8 de *Husos* ya fueron concebidos con *Hilos* en la cabeza, pues Maillard no necesitó reelaborarlos demasiado al tener en mente (aunque fuera en el trasfondo o en el inconsciente) la posibilidad de incorporarlos como poemas. El hecho de que la autora trabajara en dos proyectos al mismo tiempo y que la escritura de un texto se solape con la de otro no debe extrañarnos. Ya lo vimos en la etapa anterior con *Conjuros* y *Lógica borrosa*, donde Maillard ya experimentaba con esta misma técnica de incorporación de fragmentos de diario a poema que estamos analizando ahora.

El punto en común que estas modificaciones microestructurales tienen entre sí es la orientación del texto hacia el polo de la poesía, eliminando las reflexiones y los elementos digresivos, de modo que el resultante poético es más sintético y más desnudo que el original diarístico. En otras palabras, de la modalidad textual 'prosa poética' desaparece 'prosa' y queda 'poética'. Gracias a nuestro conocimiento de las características de cada género (que vimos en el capítulo 1, y que siguen vigentes) podemos entender sin dificultad la coincidencia entre las estrategias estilísticas que buscan reforzar el efecto de conclusividad y la incorporación depurada de los fragmentos en un poemario.

Siguiendo esta línea de investigación, vemos que Maillard también excluye los elementos propiamente biográficos, que como sabemos eran un componente esencial de *Husos. Notas al margen*. Las características específicas de cada ámbito genérico coinciden de nuevo con la intención de las modificaciones estilísticas, pues mientras que el diario tiende a la mimesis de la inmediatez, y como tal está volcado hacia el polo vital y concreto, el poema busca cargar la experiencia de presencialidad, libre del contexto vital que permite "la generalización de la experiencia y un proceso de identificación del lector (tú) con el yo lírico" (Pozuelo Yvancos, 1988: 222). Desde esta base, podemos argumentar que al incorporar fragmentos del diario al género poético Maillard busca reforzar ese efecto de identificación con el lector característico del final de *Husos*, pues esa es la pragmática propia del texto poético. Dicho de otro modo,

Maillard sabe que un mismo texto, aunque tenga las mismas palabras como en el caso de los poemas-husos con grado cero de reelaboración, no se percibe igual según esté dentro de un diario o dentro de un libro de poemas. Llega incluso a incorporar literalmente fragmentos tan notoriamente personales como el que inicia la sección 7 de *Husos*, en la que Maillard alcanzaba el punto álgido de su inmovilidad:

“Dime lo que tengo que hacer. Las palabras se agolpan. Dime algo, dices, dice él, dices. A mí, me parece que no dejo de hablar. Sin embargo, cuando lo intento, sólo oigo un gemido largo, el que arrastra el llanto” (Husos: 75).

“Dime lo que tengo que hacer. Las palabras  
se agolpan. Dime algo, dices, dice  
él, dices. A mí, me parece  
que no dejo de hablar. No obstante,  
cuando lo intento –dime, dice–, oigo  
como un gemido, tan sólo un gemido  
que arrastra el llanto”

(Hilos: 51).

Las diferencias entre los dos textos se reducen a la reorganización versal y a ligerísimos cambios, pero es indudable que en el cambio de un género a otro se produce una intensificación de la experiencia que hace que el lector se sienta más partícipe de la misma en el segundo que en el primero. Y es que el poema, a diferencia del fragmento de diario, no es una experiencia directa de la autor (al menos no es esa la convención pragmática que lo rige) y por tanto el yo enunciador no es tan claramente el yo de la autora como el del fragmento correspondiente de *Husos*. Esta diferencia sutil es la que Maillard explora para crear un efecto estético, efecto que estoy tratando de explicar apoyándome en las consideraciones de género que aportan los estudios modernos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Otro elemento pragmático que separa al diario del poema que merece ser mencionado es la “expectativa de totalidad y coherencia” (Pozuelo Yvancos, 1988: 216) que J. Culler postulaba como inherente al poema. Esta tendencia a que el poema se perciba como un texto cerrado es totalmente opuesta a la pragmática del diario, que como sabemos está basado en la inconclusividad como premisa de escritura y que nos permite hablar de *expectativa de fragmentariedad* para el lector de diarios. Este cambio

en el horizonte receptor afecta sin lugar a dudas a la incorporación de fragmentos del diario puesto que en el tránsito se elimina automáticamente la condición fragmentaria del texto, dándole una consistencia unitaria. A modo de ejemplo podemos ver cómo cambia la percepción de las mismas palabras según éstas constituyan el final de un párrafo o el final del poema, utilizando para ello el poema primer poema del libro, “Uno”:

“Pero no hay silencio.  
 No mientras se dice.  
 No lo hay. Hay hilo,  
 otro hilo.  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno –¿uno?–”

(Hilos: 14).

“–¿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 dicen en silencio. La palabra silencio dentro. Dentro de uno. –¿Uno?–”

Uno. Porque hay más. Más están fuera. Fuera de la habitación. Fuera de las demás habitaciones. Fuera de la casa. La casa es demasiado grande. Se extienden cuando duermo. Porque también hay muchas, aunque todas son la misma. Son la misma sin parecerse. Últimamente están deterioradas...” (Husos: 64).

En el caso del poema el interrogante es una pregunta por la identidad individual y su relación con la mente que, por su posición al final del texto, queda sin respuesta y apela directamente al lector para completar el sentido. En el fragmento, por el contrario, ‘¿uno?’ es un enlace entre dos partes claramente diferenciadas de la indagación: la pregunta por el silencio y su relación con la mente, que lo cosifica y lo convierte en ‘hilo’ para crear identidad, así como la indagación a través de la isotopía de la casa de esa identidad individual, en un desarrollo metafórico que recuerda la ruptura de la lógica habitual de los sueños.

En el paso de *Husos* a *Hilos* Maillard profundiza también en la estrategia de impersonalización discursiva que encarna textualmente la superación del yo psicológico individual. Esto es así gracias a que en el cambio de género el texto se desliga del

contexto biográfico y adquiere una dimensión más universal. Lo interesante es que, una vez más, Maillard contribuye de forma activa a ello con la reelaboración retórica a todos los niveles. En la cita anterior tenemos un ejemplo claro en la supresión de las construcciones y elementos personales del primer párrafo. He enfatizado lo extirpado para hacer más evidente el cambio: ‘-¿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 dicen en silencio. La palabra silencio dentro. Dentro de uno. -¿Uno?-’.

Pozuelo Yvancos señala que una característica esencial de la lírica es que el yo emisor no busca ser creíble ni ficcionalmente viable sino trascender el contexto personal desde el que habla. Como bien subraya este autor, “ello hace que incluso la anécdota insignificante adquiera significación generalizada” (Pozuelo Yvancos, 1988: 216), por lo que podemos concluir que en la lírica es pragmáticamente más fácil para el lector identificarse con lo descrito. Maillard utiliza este hecho a su favor en su obra, combinando las propiedades intrínsecas del género con modificaciones retóricas que van en la misma dirección: supresión de formas personales, eliminación del contenido biográfico, etc.

En conclusión, en el cambio de *Husos* a *Hilos* tiene lugar un cambio en el contrato de lectura que nos lleva de la mimesis de la inmediatez y la inconclusividad a la presencialidad, intensidad y autorreferencialidad de la que habla Pozuelo Yvancos en su *Teoría del lenguaje literario*. Las modificaciones de las operaciones constitutivas del discurso, en los diferentes grados que acabamos de explicar, van en la misma dirección y crean poemas mucho más sintéticos y osados que los fragmentos de los que proceden, en los que como vimos la red de connotaciones es extraordinariamente amplia y cada metáfora está conectada con todos los otros puntos del sistema.

Pasemos ahora a comentar algunos ejemplos de estos ‘poemas-husos’, para poder ver en detalle cómo estas consideraciones retóricas y genéricas que acabo de explicar se aplican en la realidad concreta de los poemas. Ya hemos tenido oportunidad de ver algunos ejemplos de aquellos casos en los que hay poca o ninguna reelaboración (grupos 0 y 1), por lo que apenas me detendré en este aspecto. Concentraré mis esfuerzos en los dos grupos de poemas donde más reelaboración retórica hay, que además son que mayor contenido contemplativo tienen.

§ Poemas-husos, primera parte: el motivo del hilo.

Como ya sabemos, la primera parte de los ‘poemas-husos’ comprende un total de nueve poemas, desde ‘Uno’ hasta ‘Más de uno’. Los dos primeros poemas, ‘Uno’ e ‘Hilos’, constituyen el núcleo fundamental de este grupo de poemas, y en ellos se desarrolla la premisa contemplativa básica: el yo no existe de manera autónoma sino que es el resultado de la asociación de la apropiación de los sentimientos por parte del sentido de yo (*ahaṃkāra*) a través de la mente, ese órgano que en realidad no es nada pues los contenidos son lo único que realmente puede percibirse. Sin embargo, Maillard modifica ligeramente su enfoque diarístico y sitúa la cuestión de la identidad (‘Uno’) antes de la investigación de los contenidos de la mente (‘Hilos’). Esto supone una matización importante que va en la misma línea que otras modificaciones que ya hemos comentado a propósito de la evolución temática de *Hilos* respecto a *Husos*: situar en primer plano la relación de la contemplación con la acción externa, dejando de lado la problemática del observador y la autoindagación, junto con otras cuestiones semejantes.

Desde el punto de vista estilístico, los dos poemas se organizan en torno al mismo eje semántico. Para que la indagación en la conciencia no sea una cuestión meramente teórica y el lector tenga capacidad de imaginar y visualizar los movimientos de los ‘hilos’, Maillard recurre a un campo semántico con un fuerte componente espacial: la casa. Ésta se desarrolla rizomáticamente en ‘habitaciones’, ‘galerías’ y otras metáforas, creando una atmósfera textual muy particular en la que el lector se sumerge lentamente y al final de la cual hace su aparición la macrometáfora central del libro:

“Uno.  
 Porque hay más.  
 Más están fuera.  
 Fuera de la habitación.  
 Fuera de las demás habitaciones.  
 Fuera de la casa.  
 La casa es demasiado grande.  
 Se extienden cuando duermo.  
 Porque también hay muchas.  
 Últimamente están deterioradas.  
 Húmedas. Ciegas.

Depende de los días.  
Depende de las nubes.  
También de las imágenes.  
Sobre todo, depende de los hilos”

(Hilos: 13).

La cuestión de la identidad individual aparece directamente relacionada con las variaciones en los contenidos de conciencia, presentando al yo como impermanente e transitorio, pues ‘depende de los días. / depende de las nubes’ y sobre todo, porque ‘depende de los hilos’ que lo sostienen. Sin embargo, liberarse de ella no es tarea fácil pues aunque ‘uno’ trate de salir de esa identidad-casa en la que está encerrado, siempre arrastra consigo las inercias mentales. De esta constatación surge la segunda isotopía importante del texto, la que alude a la posibilidad del movimiento sin perder la actitud de atestiguación (problema central de *Hilos*, según mi hipótesis de lectura).

“Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no:  
no hay. Hay hilo.  
Partir es dar pasos  
fuera de la habitación con el hilo.  
El mismo hilo”

(Hilos: 13).

Nos encontramos de nuevo ante la formulación explícita del postulado contemplativo central de mi investigación, pero a través de un lenguaje poético, metafórico. Maillard afirma que no hay mente sino hilo, es decir, que la mente no es una entidad distinta de los contenidos que la ocupan y con los que se identifica. Pero esto ya lo sabemos por *Husos*: lo verdaderamente importante ahora es encontrar la manera de salir de la inercia y la parálisis, superando la capacidad de la mente para reducir a concepto todo lo que acontece. Para mantener el equilibrio en movimiento, es necesario un esfuerzo constante de atención: con el silencio.

Como ya vimos en *Husos*, la observación desapegada de los contenidos de conciencia requiere de un silenciamiento de la actividad mental, entendida no como un



silencio metafórico sino literal: la persona ha de desentenderse del ‘hablar de’ social y centrarse en su propia conciencia-testigo, en su ‘hablar sin más’. Las dificultades en la puesta en práctica de esta propuesta afloran una vez más en *Hilos*, de modo que Maillard, en lugar de hablar de forma teórica acerca del silencio místico en el que se diluye la conciencia individual, plasma a través de insistencias semánticas y rítmicas la dificultad de mantener la atención en actitud silenciosa sin que la toma de conciencia de ese hecho convierta el silencio en un concepto pensado. La paradoja que se refleja en estas páginas es que el silencio, cuando es pensado, se vuelve palabra y queda encerrado en una mera noción: se vuelve hilo.

“Pero no hay silencio.  
 No mientras se dice.  
 No lo hay. Hay hilo,  
 otro hilo.  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno -¿Uno?-

(Hilos: 14).

Maillard habla una vez más de sus dificultades en la indagación, no de un estado trascendente en el que todo conflicto se haya superado. La diferencia entre el diario y el poema es que, al cambiar de horizonte pragmático y suprimirse las divagaciones propias del diario, se acentúa el carácter universal de esa búsqueda interior. Este cambio de perspectiva hace que las imágenes no actúen como símbolos personales de la autora sino que adquieran, con más fuerza que en el caso de los fragmentos, carácter paradigmático para cualquier persona que siga la senda contemplativa. Esto supone a todas luces una apertura del entramado metafórico hacia el polo de la recepción o, dicho con otras palabras, una universalización de la geografía de la conciencia maillardiana, que adquiere mayor presencialidad al ser extraída del margen (biográfico), permitiendo así al lector reconocerse más fácilmente.

El segundo poema, ‘Hilos’, continúa esta tendencia e introduce en este territorio poético (la ‘casa’ y el ‘hilo’) un tercer punto de apoyo: el campo semántico de la herida, metáfora que como sabemos hace referencia tanto el componente doloroso personal como a la ontología budista de la que bebe Maillard, cuyas primera noble verdad dice: “Birth is dukkha [sufrimiento], aging is dukkha, death is dukkha; sorrow, lamentation,

pain, grief, and despair are dukkha; association with the unbeloved is dukkha; separation from the loved is dukkha; not getting what is wanted is dukkha. In short, the five clinging-aggregates are dukkha” (Bullitt, John T. (ed.): 2005).

Maillard afirma, con el budismo, que la herida se convierte en ‘cicatriz’ al ser procesada por la mente. Concedora de la tendencia reificadora del mecanismo mental, somete a las palabras al potente escepticismo epistemológico que vimos en *Husos*, pues quiere evitar que la mente-yo se enganche a esos conceptos y teja sobre el dolor un soporte para sí mismo. Volvemos a encontrar aquí la paradoja del yo individual que prefiere aferrarse al dolor y la falsa continuidad que crea la mente antes que renunciar a su ser en el tiempo. No basta con comprender intelectualmente que no hay tal ente psicológico individual, pues la inercia de la mente tiene gran fuerza para formar hilos. Esta inercia, al combinarse con la noción de consistencia, da lugar a la isotopía que conduce del ‘hilo’ a la ‘saliva’, del componente mental al físico de los conceptos: “La mente acusa sentimientos: / segrega. Hila. La mente, no. No hay. / Sólo hay hilo. Saliva” (Hilos: 15).

Para sobrevivir a esta tendencia fundante dolorosa, Maillard trata de mantenerse fija en la conciencia de que todo es hilo, ilusión (*māyā*) o efecto de la ignorancia (*avidyā*). Ante la constatación de la parálisis, este poema ofrece dos posibilidades: ‘partir’ o ‘quedarse’. La primera opción es engañosa, pues apunta a la idea de permanencia: “quedar es permanecer / por menos tiempo” (Hilos: 16), que como sabemos es rechazada por Maillard, pues sirve de sustento al agregado psicológico, que busca perpetuarse. La segunda tiene el problema, como ya vimos en ‘Uno’, de que al moverse uno lleva consigo la mente, sin salir realmente de la identidad individual: “partir es dar pasos / fuera de la habitación con el hilo / *el mismo hilo*” (Hilos: 13 – 14; el énfasis es mío). Siguiendo la senda budista, Maillard encuentra la solución en el punto medio, que permite combinar la detención y el movimiento, planteando una actitud de distanciamiento y acción al mismo tiempo que se manifiesta en la escritura. Esta se revela como la única salida para no quedar apresada entre la abulia y las palabras-concepto que atrapan el silencio:

“Habrá que levantarse.

(...)

Levantarse y dar vueltas en esta

habitación. O también, cambiar de ha-

bitación. Pero no. Más seguro es  
 quedarse aquí, tecleando. Un teclado es algo conocido.

(...)

Partir es dar pasos fuera.

Fuera de la habitación.

De la mente, no –¿Mente?–

Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo”

(Hilos: 16).

Ya mencionamos en el comentario a *Husos* el fragmento del que procede este poema, con el objetivo de resaltar el efecto de estilo conseguido por Maillard al incluir el presente de la enunciación dentro del texto. Ahora podemos ver que, al desligarse del contexto biográfico, estas palabras adquieren un significado ligeramente diferente, una presencialidad absoluta que hace que el espacio de la escritura sea percibido como suspendido fuera del tiempo. Maillard se distancia así del apego por el resultado de la acción, en un giro típicamente occidental de una idea profundamente oriental: ‘sin saber para qué el para qué’ de la escritura. Liberada así de toda referencialidad externa, la escritura se convierte de pleno derecho en el método, el único método que permite ‘dar pasos fuera de la habitación’, metáfora con la que Maillard expresa su voluntad de ‘sobrevivir’ e iniciar de nuevo el movimiento, la acción externa.

Para concluir mi lectura de ‘Uno’ e ‘Hilos’, he contrastado el final de los dos poemas. Maillard concluye ‘Hilos’ con las mismas palabras que ‘Uno’ pero sustituyendo el ‘otro hilo’ por el ‘mismo hilo’. Esta mínima variación tiene un efecto significativo y estético enorme, y es un ejemplo claro de la eficacia expresiva de la estrategia de insistencias retóricas característica de la madurez de Maillard, pero aplicadas a la escritura de poemas:

“Pero no hay silencio.

No mientras se dice.

No lo hay. Hay hilo,

Otro hilo.

La palabra silencio dentro.

Dentro de uno -¿Uno?–”

(Hilos: 14)

“Partir es dar pasos

fuera de la habitación

con el hilo. El mismo hilo.

La palabra silencio dentro.

Dentro de uno -¿Uno?–”

(Hilos: 17).

La problemática central de *Hilos* queda planteada en estos dos poemas: la cuestión de la identidad individual y su relación con los contenidos mentales, simbolizados por la metáfora del hilo y, más adelante, el ‘tema’. Tras ellos, la indagación recorre diversos territorios dando lugar a poemas como ‘el cansancio’ o ‘el pánico’. Dado que ya tuvimos oportunidad de comentar estos temas en el diario, y que apenas hay variación entre la versión de *Husos* y la que aquí nos encontramos, he preferido evitar redundancias y pasar directamente al comentario del poema que cierra el ciclo: ‘Más de uno’. De ‘Uno’ pasamos a ‘Más de uno’.

Como ya dije, estos dos poemas estaban situados consecutivamente en el diario, y al separarlos en el poemario Maillard busca dar un enfoque distinto, enfatizando el carácter creado de la individualidad. Creada entre ‘más de uno’, dando lugar a una historia individual:

“Llegar a otro. Hacer historia. Entre  
muchos. O entre dos.  
Cíclicamente. En fechas señaladas.

Por la endeblez del uno.  
Hacer historia. Repetir”

(Hilos: 33).

Otra de las razones que explican la ubicación de este fragmento al final de la primera sección poemática es que contiene una de las formulaciones más acertadas del proceso contemplativo de toda la obra de Maillard. Al situarla en posición final, la reflexión adquiere automáticamente un carácter conclusivo, convirtiéndose por efecto de la operación constitutiva organizativa (*dispositio*) en la conclusión de toda la primera parte, en el cierre de la investigación sobre los ‘hilos’. Al mismo tiempo, Maillard refuerza la coherencia interna de la sección, que culmina con una extraordinaria descripción metafórica del método contemplativo:

“Desbrozar de recuerdos la memoria  
antigua. Para hacer mundo con el  
hay. Percibiendo el hay. Mejor  
percibiendo lo que hay, sin el hay”

(Hilos: 33 – 34).

Vemos una vez más que Maillard no se contenta con el nivel denotativo de las palabras y las interroga, forzándolas a decir más de lo que quizás pueden. Se autocorrige, cada certeza es cuestionada inmediatamente, no sea que en el medio de alguna palabras se esté escondiendo el personaje psicológico. La representación más radical de este postulado, el máximo exponente de la habilidad de Maillard para ir más allá de los límites del lenguaje la encontramos en este mismo poema, donde siguiendo la misma isotopía textual, inserta la pregunta sobre el yo en el medio de la noción que está cuestionando: la permanencia. Dice: “En el hay / nadie puede que—¿nadie?—darse” (Hilos: 33).

Desde el punto de vista de la reelaboración retórica, ‘Más de uno’ pertenece a aquellos ‘poemas-husos’ con un alto grado de modificación formal (*elocutio*) y estructural (*dispositio*), sin que por ello cambie en esencia el sentido del fragmento (grupo 2 del esquema anterior). El texto se reduce drásticamente al pasar de *Husos* a *Hilos*, dejando sólo lo esencial de la reflexión y el mínimo de imágenes posible. Podemos ver esta transición si comparamos la versión del diario con la del poema:

“Llegar a otro. Hacer historia entre dos: afianzarse. Entre muchos también, cíclicamente. En fechas señaladas, escuchar las mismas canciones, repetir los mismos gestos. Recuperar. Afianzarse.

La identidad no es frágil, simplemente es escurridiza. Como lo es cualquier idea. Para retenerla es preciso reconocerse. Por eso las repeticiones. Por eso los ciclos.

Las estaciones, primero: atender a las hojas que vuelven a caer, a la nieve, recuperar los sonidos, idénticos, o así parece a la memoria. Recuperar el pasado en el sonido. En él estoy. En él estamos. Entre todos. Un pueblo se hace recuperando gestos, al unísono.

Llegar a otro para hacer gestos recuperables: historia. Otra historia. Para volver a decir yo. Aunque el mismo no. Decir yo como quien nace y empieza a “hacer” memoria. Almacenando impresiones. Con otro. Con el otro. Porque uno no basta para contarse. Hacen falta dos. Al menos.

Endebles, en la desaparición posible del uno. Uno de los dos.” (Husos: 66).

“Llegar a otro. Hacer historia. Entre muchos. O entre dos.

Cíclicamente. En fechas señaladas.

Por la endeblez del uno.  
Hacer historia. Repetir.”

(Hilos: 33).

El contraste entre estos dos textos resume perfectamente la distinta vocación de cada uno de los libros de los que proceden. Como se ve, párrafos enteros de diario quedan depurados en una frase o en una sola imagen, sin que el cuestionamiento de la identidad egoica deje de ser el tema principal en el poema. Evidentemente, el diario es más explícito a la hora de afirmar que la identidad es tan sólo una idea, por su misma naturaleza ‘escurridiza’, cambiante e impermanente. Sin embargo, el poema está menos atado a la circunstancia concreta, a las ‘estaciones’ y a la ‘nieve’, y por ello es más intenso. Su estrategia está basada en la sugerencia, confiando en que unas pocas metáforas basten para hacer sentir al lector en su propia conciencia que el yo es una entidad que se sostiene tan sólo por la repetición de gestos y por la memoria.

El tema (*inventio*) que desarrolla ‘Más de uno’ es el papel que juega la memoria en la configuración de la ilusión de continuidad psicológica que mantiene la personalidad. Como ésta es inestable, afirma Maillard, hace falta más de uno, ‘porque uno no basta para contarse. Hacen falta dos’. Dicho de otra manera, es a través del contacto con las otras personas que se crea y se mantiene la ilusión de continuidad unida a una historia personal. La ‘endeblez del uno’ es una metáfora muy acertada en este sentido. Sin embargo, más interesante que el planteamiento, que ya conocemos por *Husos*, es la conclusión, porque apunta directamente al método. Sabemos que para poder invertir la tendencia del yo a identificarse con los contenidos de la memoria Maillard plantea que hay que sumergirse totalmente en el momento presente, sin la interferencia de las huellas psicológica del material vivido en la percepción. La manera que tiene de poetizar esta propuesta es sin duda uno de los momentos más interesantes de *Hilos*, en donde se ve claramente hasta qué punto son eficaces las estrategias de metaforización de elementos gramaticales como el pronombre ‘lo’ o el verbo ‘hay’. Ya vimos anteriormente una parte de este proceso; veamos ahora cómo se desarrolla al completo:

“Desbrozar de recuerdos la memoria  
antigua. Para hacer mundo con el  
hay. Percibiendo el hay. Mejor

percibiendo lo que hay, sin el hay.  
 Percibiendo el lo. Tampoco.  
 Percibiendo apenas.  
 En ello. Sin el ello. Eso vendrá  
 más tarde. Con la nueva  
 memoria. Con la tristeza también.  
 La nueva tristeza”

(Hilos: 33 – 34).

Con la nueva memoria y la nueva tristeza se cierra el poema y el ciclo, señalando que al situar la mente en la conciencia de atestiguación lo que antes era un obstáculo –la tristeza y la memoria– se ve renovado, depurado, integrado en una visión más limpia y cargada de discernimiento. Esta es la conclusión final de la indagación en la relación entre el yo individual y los materiales –‘hilos’– a los que se apegan. Veamos ahora cómo, en la segunda sección, esta misma pregunta se articula en torno a una nueva red de metáforas, cuyo eje principal es ‘el tema’.

§ Poemas-husos, segunda parte: el motivo del tema.

Para comenzar recapitulo lo que ya sabemos sobre este bloque de poemas. Se trata de un conjunto de cuatro variaciones organizadas en torno al dominio fuente del ‘tema’, motivo poético que encarna la indagación en los contenidos de conciencia con los que se asocia la atención en el momento del despertar, y que Maillard había desarrollado ampliamente en la sección 4 de *Husos*. Lo interesante de la reorganización macroestructural que tiene lugar en *Hilos* es que, entre los poemas procedentes de esta sección se introducen fragmentos extraídos de otros puntos del diario (la sección 6, fundamentalmente). Este segundo eje temático aborda dos puntos: las ‘Estrategias’ que reflejan el método con el que la observación es llevada a cabo, y la motivación última de la indagación: superar el dolor psicológico provocado por ‘lo irremediable’. La combinación de ambos elementos no se hace de forma sucesiva sino intercalada, y la consecuencia es que lo que en el diario era una sucesión ininterrumpida de reflexiones dispersas sobre la aparición del yo en el tránsito del sueño a la vigilia, en el poemario se convierte en una estructura coherente, fácilmente reconocible con la mera lectura de los

títulos de los poemas: ‘El tema I’, ‘Estrategias’, ‘El tema II’, ‘Estrategias’, ‘El tema III’, ‘Lo irremediable I’, ‘El tema IV’, ‘Lo irremediable II’.

Sabemos también que en este segundo bloque de ‘poemas-husos’ Maillard se propone elaborar una verdadera teoría contemplativa en base a la investigación de un momento que, como ya señalé en *Husos*, es particularmente válido para asistir a la formación del yo psicológico, dado que en el estado de sueño el sujeto se encuentra identificado con los contenidos imaginarios del sueño y, al despertar, demora unos instantes en cambiar esta asociación por los contenidos de la vigilia. Agudizando la atención como hace Maillard se pueden dilatar estos momentos que normalmente pasan desapercibidos y extraer de ellos conclusiones sorprendentes. Cuando analicemos uno por uno los poemas veremos cuáles son estas certezas y cómo las expone la autora.

Desde el punto de vista de la reelaboración retórica, los poemas del ‘tema’ se encuentran entre los más modificados en su paso de *Husos* a *Hilos*. Como en resto de la obra, la tendencia es a eliminar digresiones y elementos superfluos para aumentar la densidad significativa del texto, pero aquí se aprecia una reelaboración que afecta a todas las operaciones constitutivas, incluida el nivel del significado (*inventio*), con el objetivo claro de enfatizar la importancia de la disolución del yo psicológico en la escritura. Podemos verlo contrastando cómo lo que en fragmento de diario está escrito en primera persona gramatical da paso a una descripción en tercera persona sin sujeto:

“En los bordes del sueño abro los ojos. Sin abrirlos. Algo despierta, o le decimos despertar a eso que ocurre. La conciencia de una continuidad” (*Husos*: 36).

“En los bordes del sueño abre  
los ojos. Sin abrirlos. Algo  
despierta, o le decimos despertar  
a eso que ocurre. La conciencia de una  
continuidad”.

(*Hilos*: 35).

No dice lo mismo uno que otro. No se trata de una mera rectificación en una persona verbal (nivel léxico, *elocutio*) ni de una modificación de la estructura rítmica del poema por la inclusión del verso. Se trata de una modificación radical del significado, pues mientras el primer texto retrata la experiencia personal de Maillard



mientras observa aparecer sus propios pensamientos, el otro sitúa en medio de la página en blanco a un sujeto neutro despertando, abriendo los ojos sin abrirlos y dotando de sentido a ese momento: ‘le decimos despertar / a eso que ocurre’. Dada la importancia de estos poemas, voy a comentar una por una cada una de las cuatro variaciones en torno al motivo del tema, con el fin de que tengamos una visión a la vez unitaria y particular del contenido de este segundo bloque de ‘poemas-husos’.

‘El tema I’ nos sitúa en el estado previo al despertar, en el que una conciencia aún neutra sale del estado de sueño-con-imágenes (*swapna* en la tradición sánscrita<sup>169</sup>). Esta conciencia es impersonal: un ‘algo’ que ‘despierta’. Aunque en rigor, diría Maillard, no hay despertar sino un acontecimiento inconmensurable al que, para entendernos, llamamos ‘despertar’, pero al que quizás sea más adecuado referirse dando un rodeo, como ‘un abrir los ojos sin abrirlos’:

“En los bordes del sueño abre  
los ojos. Sin abrirlos. Algo

<sup>169</sup> La segunda de las cuatro posibilidades que la tradición upaniśádica reconoce en su clasificación de estados de conciencia, junto con *susupti* (sueño profundo), *jagrata* (conciencia vigílica) y *turiya*, literalmente ‘el cuarto’: el estado de unificación con la conciencia absoluta que se da cuando la conciencia-testigo trascendente (*sakṣīn*) se manifiesta como la única realidad realmente existente, diluyendo así el error epistemológico inicial (*avidyā*) que hizo creer al ser individual (*jīva*) que era esencialmente distinto del Absoluto (*Brahman*).

Según la tradición india, en el paso de un estado de conciencia a otro puede reconocerse al testigo silencioso, si la atención se mantiene vigilante. Ramana Maharshi, uno de los exponentes modernos más conocidos de esta tradición, señala la importancia de este momento de transición que investiga Maillard en sus poemas. Dice:

“when passing from sleep to waking the ‘I’-thought [individual self] must start and the mind must come into play. Then thought arise and the functions of the body come into operation. All these together *make us say that we are awake*” (Ramana Maharshi, 1985: 22; he enfatizado la última frase para subrayar la sorprendente coincidencia con el enunciado del poema de Maillard: ‘le decimos despertar / a eso que ocurre’).

En otro punto resume la concepción de la conciencia y del carácter irreal de lo fenoménico que he acabo de explicar: “There is only one state, that of consciousness or awareness or existence. The three states of waking, dream and sleep cannot be real. They simply come and go. The real will always exist. The ‘I’ or existence that alone persists in all the three states is real. The other three are not real and so it is not possible to say they have such and such a degree of reality. We may roughly put it like this. Existence or consciousness is the only reality. Consciousness plus sleep, we call sleep. Consciousness plus dream, we call dream. Consciousness is the screen on which all the pictures come and go. The screen is real, the pictures are mere shadows on it. Because by long habit we have been regarding these three states as real, we call the state of mere awareness or consciousness the fourth. There is however no fourth state, but only one state.

There is no difference between dream and the waking state except that the dream is short and the waking long. Both are the result of the mind” (Ramana Maharshi, 1985: 14 – 15).

Hay que precisar que Maillard no comulga exactamente con esta ontología, especialmente con la parte trascendente de la misma: el cuarto estado como única realidad permanente. Sin embargo, tampoco está totalmente alejada de ella, como se puede ver en el hecho de que incorpora el tránsito entre los estados como momento privilegiado de la indagación, o en el común énfasis que ponen ambos autores en que es por la fuerza del hábito que el mundo de las diferencias aparece y se mantiene.

despierta. O le decimos despertar  
a eso que ocurre. La conciencia de una  
continuidad. La conciencia que es  
esa continuidad.”

(Hilos: 35).

Maillard parte por tanto de una constatación: hay un sujeto anterior al yo, que cuando el cuerpo-mente pasa del sueño a la vigilia está presente y es quien reconoce la ‘continuidad’. Pero antes de que el reconocimiento opere, este algo –esta atención pura, sin objeto– está presente, quieto como un lago en calma. Apenas unos segundos después, se pone en marcha la inercia de la mente y la atención empieza a procurarse un objeto sobre el que abalanzarse. ¿Dónde mira?: “dentro (el dentro de la superficie, que / no es un dentro sino un debajo, como / el forro de un abrigo)” (Hilos: 35). ¿Por qué?: “Para sobrevivir” (Hilos: 35).

Dije en algún punto de mi argumentación que en el tránsito de *Husos* a *Hilos* la preocupación por la naturaleza del observador se desvanece, en favor del estudio de los contenidos mentales, de los ‘temas’ que sustentan al yo. Podemos ver esta hipótesis confirmada en este poema, donde Maillard dice:

“¿Sobrevivir?  
Decidme, ¿quién o qué  
sobrevive?– Volver al tema.  
En el tema el mí se reconoce  
porque alguna parte suya  
es afectada y se conmueve”

(Hilos: 35).

Tras esta afirmación, que como vemos coincide plenamente con los planteamientos contemplativos que hemos visto hasta ahora, Maillard vuelve sobre sus pasos y reelabora el motivo inicial dando lugar a una variación semántica de una gran sutileza y efectividad. Lo que en las primeras páginas del poema era una descripción objetiva del despertar (‘en los bordes del sueño (...) algo despierta’) se convierte en un espacio concreto habitado por una metáfora en lugar de por un simple pronombre

neutro. El ‘algo’ impersonal es ahora ‘un aliento que vibra’, y no en los ‘bordes’ del sueño sino en ‘la orilla’, un lugar lleno de connotaciones, colectivas y personales:

“En la orilla del sueño algo, un aliento  
que vibra, insiste en las mismas pautas.  
Y se hace sólido. Y dice yo.  
Y el mí adviene, de nuevo, creyéndose,  
creyéndome ahora en lo que escribo”

(Hilos: 36)

Para lograr este efecto estético Maillard ha tenido que fundir en un solo poema dos fragmentos claramente diferenciados en su diario: el comienzo, que procede de la página 36, y la conclusión, que es una incorporación literal del quinto párrafo de la página 38. Lo que está entremedias, además, no ha sido suprimido sino que da lugar a ‘El tema II’. Todo esto prueba que hay una reelaboración total en el trasvase del diario al poema, que utiliza todas las operaciones constitutivas del discurso con el fin de expresar un enfoque diferente acerca de la cuestión de los contenidos mentales, los ‘temas’; algo que no se pudo expresar en el diario.

Si no me detengo a comentar los recursos estilísticos con los que Maillard muestra el cambio de un sujeto neutro a uno implicado (‘creyéndose, creyéndome’), es porque considero que no añaden nada nuevo a lo que ya fue dicho en el comentario de *Husos*. Lo mismo se puede decir de la presencia dentro del texto del momento mismo de la enunciación, y de la responsabilidad que la escritura tiene en la consolidación del método contemplativo. Lo importante, en este punto de mi comentario, es el significado de la reestructuración, pues es el procedimiento expresivo que representa una novedad en los ‘poemas-husos’. Y como hemos señalado con anterioridad, la acentuación de la coherencia interna del razonamiento es una de los efectos más claros de tanto de la reestructuración macrotextual como de la reelaboración retórica de estos poemas.

Concluyo esta breve lectura señalando una evidencia: que el yo individual es el asunto central que se investiga en este poema. Concretamente, la paradoja que surge en el intento de liberarse completamente de su influjo cuando uno se encuentra en una situación tan deteriorada como la de Maillard en aquel momento. El yo es descrito como un ‘lastre’ que no permite la observación depurada de la poesía y que fuerza a la autora a utilizar la estrategia de la descripción desapegada de las notas. Este lastre es algo de lo

que convendría liberarse, pero no es posible, pues “hay Aún. / Hay demasiado Aún para perderse / del todo” (Hilos: 36).

Ya señalé al comentar *Husos* la osadía estilística de Maillard al utilizar una partícula gramatical como esta como metáfora de los contenidos mentales dolorosos, por lo que no es el momento de volver ahora sobre ello. Lo interesante ahora es señalar que Maillard, en su poema, ha eliminado toda referencia al método, a ese acto misterioso de ‘colgar las imágenes formando galería’. Al hacerlo, ha dotado al poema de un equilibrio temático del que carecen las divagaciones del diario, que abordan la problemática del desapego de forma desordenada (que no caótica: siguiendo los vaivenes de la mente). La investigación sobre el método aparece en ‘El tema III’, texto que –no es casualidad– está situado después de que hayamos leído las dos ‘Estrategias’: la que hace referencia a ‘la voluntad ausente’ (que ya hemos comentado al hablar de la reorganización de la macroestructura) y el que aborda la posibilidad de ‘evitar las imágenes-dolor’. Esto demuestra que la búsqueda de una mayor coherencia interna en el discurso poético es uno de los principios rectores del proceso de re-estructuración retórica de los poemas-husos.

En el ‘El tema II’ se desarrolla el mismo motivo del poema anterior, pero siguiendo una línea de fuga diferente: la indagación acerca de los diferentes tipos de contenido mental. Ya vimos que todos ellos son iguales en esencia – “todos los temas son imaginados” (Husos: 37)–, porque en cualquiera de ellos puede alojarse el sentido de yo. Pero a pesar de esta característica ontológica, lo cierto es que en la práctica hay algunos en los que el proceso de implicación es más fuerte y más difícil de superar. Esta es la distinción entre *klišṭa* y *aklišṭa vṛtti*, contenidos neutros y contenidos dolorosos, sobre la que profundizaré en mi comparación con la tradición india. Dice Maillard:

“Despierta y mira dentro  
buscando algo  
en lo que anclarse. Un tema,  
busca un tema.  
(...)  
Pero no todos sirven.

Así que va, despierta,  
anclándose en un tema y luego

en otro, agotándolos,  
hasta que encuentra alguno  
en el que el mí se admite  
mejor que ningún otro”

(Hilos: 39).

El texto no profundiza más en la naturaleza de estos temas en los que el mí ‘se admite mejor que ningún otro’. En lugar de seguir por este cauce Maillard da un rodeo temático y apunta que su preocupación no es ya la naturaleza del observador (estado en el que está instalada pero sobre el que ya no necesita indagar), prefiriendo centrarse en las limitaciones de la escritura para permitirle sobrevivir, a lo que alude con la brillante imagen de ‘restaurar la casa en superficie’. El poema dice así:

... ahora  
es la escritura el tema y ella,  
detenida, a punto de decirme,  
no se atreve, a punto de perderse,  
de perderme, no encuentra  
el gesto que me dice y que restaura  
la casa en superficie.  
(La superficie no, ahora no,  
no es tiempo de subir. Mejor quedarse  
en el lugar de la que observa,  
el no-lugar, el huso,  
¿el huso?

Dije huso en otra parte.  
No, no tomar ahora ese desvío.  
Volver al tema)”

(Hilos: 40).

La dificultad de situarse ante el mí, del que busca perderse y al que intenta nombrar al mismo tiempo, es sin duda el punto fuerte de este poema, en el que volvemos a encontrar los rasgos de estilo que ya conocemos de *Husos*: uso expresivo de

los pronombres, libres de su carga referencial; autocorrección para mostrar sobre la página los vaivenes de la mente y la presencia de la atención vigilante del observador; o las metáforas del huso y de la casa, centrales para plasmar el dominio meta de la contemplación. La impersonalización del discurso (‘despierta y mira dentro buscando algo en lo que anclarse’) se combina con estructuras en primera persona (‘dije huso en otra parte’), no tanto para mostrar la diferencia entre el sujeto implicado y el que observa como para señalar que son dos tipos de sujetos los que escriben el poema: el de la reflexión principal y el que, desde el pliegue de la escritura al que alude el paréntesis (toda la reflexión en primera persona está entre paréntesis) observa/comenta las fugaces certezas sobre ‘El tema’.

La importancia de estos recursos estilísticos de impersonalización del discurso se agudiza en los poemas siguientes, en donde se problematiza explícitamente la cuestión de la naturaleza del sujeto no identificado con el yo a través del uso sistemático del infinitivo. Comento primero el segundo poema titulado ‘Estrategias’ (hablaré de Estrategias i y ii para distinguirlos), poema que recurre a la geografía simbólica con el objetivo de plasmar la angustia de la que surge la escritura de Maillard, así como fragilidad que acompaña a sus certezas:

“Evitar las imágenes-dolor.  
Apartarlas.  
No abrir el abajo. Acudir  
en superficie.  
(...)  
cuidar el gesto bajo el hilo.  
Salvar el hálito y prolongarlo.  
La lucidez es frágil.”

(Hilos: 41).

Los infinitivos de este poema hacen referencia al método: lo que hay que hacer y lo que no. Se caracterizan por ser verbos que presuponen un agente, alguien que los realice, pero este ‘alguien’ está ausente del texto gracias a la forma gramatical que Maillard utiliza, dando a entender que se trata de una acción realizada de forma ‘no personal’ (como se suele calificar al infinitivo, gerundio y participio en las gramáticas tradicionales).

En ‘El tema III’, por contra, el objetivo expresivo es diferente: se problematiza la posibilidad de esa acción no personal *de manera explícita*. No sólo se utilizan recursos expresivos que aluden a esta forma de conciencia sino que se reflexiona sobre la página sobre la posibilidad de la misma y sobre la mejor manera de llevarla a cabo (y expresarla):

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

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

Yo soy  
mis imágenes.

Tan sólida que apenas me sostengo  
en el umbral mientras escribo.”

(Hilos: 43).

Este poema-huso es uno de los pocos casos en los que la reelaboración retórica del diario al poema no se limita a reducir texto sino que añade algunas imágenes. El objetivo, sin lugar a dudas, es enfatizar y aclarar el mensaje contemplativo de la obra, como se ve si comparamos la cita anterior con el fragmento de diario del que procede:

“¿Disolver el mí? ¿Quién disuelve? Un disolver, tal vez. ¿En el decir? El decir es método. Sólo indica la pauta. Pautas. Unifica. En un punto.

¿Quién habrá de creerme? Soy tan sólida que apenas me sostengo en el umbral mientras escribo” (Husos: 38).

No sólo se eliminan las preguntas retóricas –‘¿quién habrá de creerme’ sino el lector?– sino que se incorpora una frase que resume mejor que ninguna otra la premisa sobre la que se asienta toda la investigación contemplativa: ‘yo soy mis imágenes’. En ella Maillard condensa de manera brillante toda una concepción del yo y la identidad

que ha de ser superada. Otra diferencia sutil entre las dos obras es la manera que tienen de presentar la escritura como materialización del método contemplativo. En *Husos*, libro de tanteos e investigación en la propia mente, el decir ‘es método’, mientras que en *Hilos*, donde Maillard ya tiene claras las estrategias contemplativas, el decir ‘es el método’. Este cambio significa una cosa: que en *Hilos* Maillard se entrega por completo a la escritura, único camino posible para salir de la parálisis total en la que se encuentra. Como vimos en el capítulo final de *Husos*, es necesario ‘volver a las palabras. Creer en ellas’.

Y es lo que hace Maillard: ‘volver al tema’, pero en primera persona. Desde el pliegue que no solo escribe sino que distancia de lo escrito, afirma:

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

y me encuentro creyendo en la alerta  
que me guía, una y otra vez, hacia el  
umbral. Y que se sirve de mí para  
desaprenderme”

(Hilos: 44).

La conclusión no puede ser más clara: la escritura es la rutina vital que permite a Maillard acudir ‘una y otra vez’ al observador, ese umbral de la conciencia desde el cual es posible ‘desaprender’ los hábitos que configuran el mí *desde el mí*. Es decir, sin destruirlo, integrándolo en un nivel de comprensión mayor que permite vivir tejiendo sin por ello olvidar la naturaleza construida (tejida) de quien acude a los husos. Sólo la comprensión vital profunda de esta verdad contemplativa permite de verdad no vivir la vida arrastrado por los impulsos internos, sino manejando los ‘hilos’.

Siguiendo esta premisa, Maillard utiliza la escritura para establecer una distancia con su dolor, apoyando su indagación en la estrategia del ‘balbuceo’. A través de una nueva estructura de insistencias trata de crear un juego de espejos para mostrar cómo el



acontecimiento irremediable, al acumularse en el dentro (en el yo) bajo la forma de dolor psicológico, ‘paraliza’. La fuerza de este poema reside en la sinceridad con la que Maillard expresa su desesperación, su incapacidad para hacer frente a ese dolor tan fuerte.

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

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

(Hilos: 45).

Volvemos a encontrar la distinción entre el impulso anímico provocado por el impacto de un hecho exterior doloroso y el sentimiento (mental) que surge de la repetición del mismo por parte de la mente. Lo encontrábamos en *Benarés* aplicado al dolor de los mendigos, pero indudablemente aquí tiene más intensidad, pues se trata de un elemento autobiográfico con el que Maillard juega para transformar su desesperación en algo ‘remediable’. Aunque sólo sea ‘mientras se escribe’ y después sea inevitable

“Caer al dentro. Donde  
lo irremediable

paraliza.”

(Hilos: 45).

En ‘El tema IV’ llegamos a la culminación de la indagación del momento del despertar, que hasta ahora se había centrado en las limitaciones del método contemplativo y en la dificultad de superar al yo individual desde el estado de extrema

fragilidad en el que se encuentra la autora. Utilizando las estrategias expresivas de cuestionamiento epistemológico que ya conocemos (especialmente el uso de interrogantes en medio de la frase), así como el infinitivo para expresar la ausencia de yo, Maillard vuelve sobre la cuestión planteada en ‘El tema I’ de ese ‘algo’ (conciencia-testigo, ‘aliento que vibra’) que está presente en el momento del despertar.

“Apenas despierta –  
¿deja la mente de estar  
despierta bajo el sueño?–, apenas yo  
–¿yo?– apenas despertar en la  
conciencia cotidiana, se ofrece  
revestida de uno u otro tema.  
Imágenes que forman  
historia si acogerlas  
si acompañarlas con el hilo  
que la mente segrega”.

(Hilos: 47).

Es interesante mencionar cómo la descripción de la aparición de ese sentido de yo que se apropia de los pensamientos nada más despertar toma ahora un cariz mucho más expresivo que el que hemos visto hasta ahora, a través de la aparición de un campo semántico inesperado: el del mendigo. Partiendo de la constatación central de ‘Hilos’ (‘mente no hay, hay hilo’), Maillard dice: “no hay mente, sólo imágenes / o temas que se ofrecen para serlo. / Se ofrecen mendigando un yo, / como soporte” (Hilos: 47).

Pero lo verdaderamente importante de este poema, la razón por la que Maillard lo sitúa en el cuarto y último lugar dentro de sus variaciones sobre ‘el tema’, es porque está centrado no sólo en la descripción del proceso de implicación sino en el *método* para detenerlo, reelaborando la imagen principal del proceder contemplativo, colgar ‘las imágenes formando galería’:

“Disponer las imágenes  
formando galería. Despojarlas  
del yo, una a una. El yo que el tema  
conlleva y que la mente requiere”

(Hilos: 47)

A través de esta imagen tan visual Maillard consigue, de una manera original y efectiva, crear un entramado textual con el que cualquier lector puede revivir imaginativamente, en su propia conciencia, el proceso de observación de los contenidos interiores. En este poema, la metáfora se desarrolla empleando estrategias performativas que utilizan la primera persona en el momento de la enunciación, combinadas con el cuestionamiento radical de las premisas –en este caso, el yo individual:

“El caso es desprender al yo  
de su tema. Colgar la imagen,  
formando galería con las otras.  
Digo no me compete –¿digo?, ¿quién  
dice?–; al menos, me desprendo.

Llevar al yo donde se está. –¿se está?  
Desprendido.  
Para observar la galería. Sin  
implicarse. Imposible  
no implicarse.”

(Hilos: 47 – 48).

La importancia y necesidad de la desimplicación, junto con la imposibilidad de mantenerse por mucho tiempo en ella, constituyen la paradoja con la que se topa Maillard y de la que no es posible desprenderse en su opinión. Ello no quiere decir que asuma la derrota y abandone, sino que toma conciencia de las limitaciones de la introspección y desde ellas trata de actuar, de ir hacia fuera, con la acción y ‘el gesto’ creativo por excelencia: la escritura.

“volver al gesto. El gesto breve,  
anodino. Implicarse en el gesto y,  
consciente de que miento,  
acudir al cuaderno. Decir yo.  
Cumplirse en la escritura”

(Hilos: 48).

El yo individual es necesario, a pesar de que es falso: ésta es la conclusión a la que llegaba Maillard en su indagación de los temas en *Husos*, y la volvemos a encontrar en este punto. Pero ahora se insiste más en la práctica externa de ‘sobrevivir’, pues si la vida se cumple en superficie, no se puede permanecer con los ojos cerrados mirando la aparición y desaparición de los movimientos de la mente, sino que es necesario actuar, ‘implicarse en el gesto’. La diferencia, la única diferencia entre el contemplativo y el sujeto implicado, aquél que cree ciegamente en su persona, es la comprensión: la conciencia de que miente cuando dice yo. Solo aquél que, como Maillard, ha comprendido la impermanencia de la implicación psicológica y la falsedad de todo constructo individual, puede decir yo sin marcharse de individualidad en sus acciones. Maillard acude a la página de su diario para no perder nunca de vista esta certeza. Solo así puede actuar: desprendida. O, al menos, iniciar el movimiento, por mínimo que sea:

“LO IRREMEDIABLE II

Las manos,  
sólo las  
manos encuentran  
un gesto: apretarse  
una  
dentro  
de la otra,  
otra  
dentro  
de la una  
...”

(Hilos: 49).

Con este mínimo movimiento de las manos concluye este segundo bloque de ‘poemas-husos’, plantando una semilla temática que florecerá tras los poemas-husos, en la sección titulada ‘La calma’. Entramos así en el tercer y último bloque que, como sabemos, procede de los capítulos 7 y 8 de *Husos*, y que tiene un menor grado de reelaboración. Por ello, no me detengo a comentarlos con el nivel de detalle que he empleado en las secciones precedentes, pues la lectura sería extremadamente

redundante. Quiero mencionar tan sólo que, dada la falta de reordenación en este caso, las conclusiones que apuntamos en el final de *Husos* son válidas para esta primera parte de *Hilos*: por un lado, Maillard se abre hacia el otro (primero el tú amoroso y luego tú de la comunicación lectora) y por otro pone fin a su escepticismo radical frente al lenguaje. Los dos motivos que condensan estas ideas en *Husos* están presentes en *Hilos*. Concretamente, la reflexión dirigida al tú (‘dime lo que he de hacer’, etc.) es el comienzo del poema ‘Aquí’, mientras que la recuperación de la confianza en el lenguaje y la incorporación del lector en el texto (la elaboración de los motivos ‘volver a las palabras’ y ‘lector, no deslices tan rápido los ojos por la página’) aparece en el genial poema ‘El pez’.

Es interesante notar, asimismo, que dentro de este último bloque de ‘poemas-husos’ no hay referencia alguna a ese estado de apertura con el que concluye el diario: el gozo. El proceso de incorporación de fragmentos termina unas páginas antes, concretamente con ‘Cf.’ y ‘Damasco’, poemas que incorporan aquella última vuelta de tuerca del cuestionamiento epistemológico que comentamos en *Husos*. A pesar de ello, el final de los ‘poemas-husos’ también es luminoso y brilla, a través de la apertura de la conciencia contemplativa a la presencia de una sensación: ‘el crujir de arenisca, amarillo’. Ésta procede, como vimos en la lectura de *Husos*, de la recuperación de la experiencia en Damasco a través del cuaderno. El papel de la escritura como mediadora –como método– es de nuevo esencial.

La diferencia en este caso entre ambos textos es que, en el poema, los dos momentos (el que originó el recuerdo y el momento en que es recordado) no están sujetos a un desarrollo temporal biográfico sino que aparecen suspendidos en un presente absoluto, el presente de la lírica, en el que la voz enunciativa va trazando muescas sobre la página como si fuera la primera vez. Sin que interfiera lo más mínimo en nuestra comprensión el hecho de que Maillard viajara a Damasco en un momento concreto y luego recordara las sensaciones, las palabras amplían su sentido y producen una intensa apertura: primero el olor de Damasco y luego el sonido-color. En esta apertura la conciencia individual está presente, pero no implicada como en el dolor emocional sino llevada en volandas por la sensación (de gozo, que está implícito en el uso del color amarillo):

“Entonces, digo arenisca. Escribo  
de siete a siete y media crujen

las ventanas. Escribo un crujir  
de arenisca, como si el cristal  
fuese a deshacerse en partículas.  
Escribo el sol traspasa con violencia  
la ranura y me obliga a levantarme.  
Lo escribo como aquella  
otra vez, nuevamente escribo  
el olor de Damasco  
y se abre,  
el color amarillo.  
Bajo el mí, sosteniéndolo,  
el crujir de arenisca, amarillo”

(Hilos: 65 – 66).

#### § Conclusiones.

He apuntado que en el tránsito de *Husos* a *Hilos* Maillard deja de lado la indagación sobre la naturaleza del observador para analizar la naturaleza del yo fáctico, irreal pero existente, y tratar de encontrar una salida al *impasse* vital en el que se encuentra sumergida. Creo que con mi comentario he podido demostrar que ésta es, en efecto, la intención principal de la mayoría de las modificaciones en los ‘poemas-husos’, tanto desde el punto de vista de la reorganización macroestructural como del de la reescritura de los fragmentos. Dicha reestructuración retórica de las tres operaciones del discurso se manifiesta, en líneas generales, en la eliminación de los elementos digresivos y circunstanciales propios de la escritura de diario, lo cual va en la misma línea que el componente pragmático de presencialidad e universalidad propio del género poético.

En los ‘poemas-husos’ la actitud vital contemplativa apunta a la escritura como única vía de escape posible ante la parálisis en la que se encuentra la autora, pero no termina de consolidarse hasta que la indagación sobre los diferentes temas halla el método de ‘colgar las imágenes formando galería’. El desapego y la desidentificación encuentran de este modo una formulación metafórica efectiva, y a partir de ahí comenzamos a ver los primeros pasos hacia el exterior, hacia la acción y el movimiento. Se puede decir por tanto que Maillard ha agotado la línea de la contemplación interna y

poco a poco va volcándose sobre el otro polo de la indagación: la atención contemplativa en movimiento. Realizar un gesto, por sencillo que sea, es ahora el objeto de análisis contemplativo. La actitud es la misma: Maillard se mantiene firme en su propósito de cuestionar cada premisa para evitar que el yo encuentre refugio. Los pormenores de esta investigación serán el objeto de la sección siguiente.

### 15.2.2.- Hilos. Segunda parte.

El argumento fundamental que estoy utilizando en mi lectura de *Hilos* es plantear que dicho poemario supone un punto intermedio entre la observación interna de *Husos*, donde la atención está volcada hacia el mundo interior, y la acción contemplativa que se manifiesta en plenitud en los poemas de *Cual*. En la segunda mitad del poemario Maillard experimenta, a partir de la conciencia-testigo que observa los ‘hilos’ sin apegarse a ellos, diferentes gestos con los que dar una salida efectiva a la parálisis física y emocional en la que se encuentra.

Hay que decir, sin embargo, que no se trata de una línea divisoria estricta, pues del mismo modo que en el diario hay varios momentos de apertura (incluido el gozo final, que conduce más allá de *Hilos*, a *Bélgica*) esta segunda parte tiene también sus retrocesos y sus involuciones, momentos en los que Maillard literalmente no puede moverse y tiene que volver a empezar desde cero, desde el momento en que se abren los ojos. Por esta razón, el desarrollo que propongo como esquema de lectura, de la indagación interna a la acción minúscula y desde ahí poco a poco hasta la acción completa, ha de ser entendido de manera flexible, como una cartografía con la que poder orientarse por los vericuetos del texto y no como un calco que impone la significación en lugar de ser embebido por ella. Para comenzar la lectura, comienzo con una descripción general, a vista de pájaro, de lo que nos espera en esta segunda parte de *Hilos*, una sección irregular y heterogénea que contiene varios bloques de poemas claramente diferenciados.

§ Panorama general.

Nos enfrentamos a 7 secciones de diversa extensión, desde la más breve ('Irse'), de un solo poema, hasta 'El cuarto', con ocho, que en total suman 31 poemas, convirtiendo esta sección en la más larga de las dos partes de *Hilos*, pero también en la más heterogénea, pues cada apartado tiene sus propias variantes estilísticas y aborda una temática diferente. Ello nos obliga a examinar cada una de ellas por separado, si bien es cierto que existen rasgos comunes, como el hecho de que, en general, se aborden situaciones más concretas que en los 'poemas-husos'. Esto es consecuencia del movimiento de la atención contemplativa hacia el mundo exterior y las acciones que en él suceden. En lugar del puro mundo interior, con sus 'temas' y sus 'hilos', la auto-indagación se lleva a cabo en situaciones en las que hay relación con elementos externos, especialmente con el movimiento del propio cuerpo en diferentes situaciones. La predominancia de este tema se explica por el estado de inmovilidad en el que se encuentra Maillard, que no tiene otro elemento en el que apoyarse que la escritura de estos poemas.

Dado que por razones de espacio no puedo comentar en detalle cada una de las siete secciones, voy a realizar una breve presentación del conjunto para que el lector pueda apreciar el movimiento global que tiene lugar en ellas. Después, comentaré aquellas en donde el componente contemplativo ocupa un lugar central.

*La calma* fue redactada a la vez que *Husos*, durante el periodo 2003 – 2004, y publicada de forma separada en 2006 por el centro cultural de la Generación del 27 de Málaga antes de ser incluida en la versión final de *Hilos* (2007). Se trata de cinco poemas que abordan la observación desapegada del movimiento de una mano, motivo que ya estaba presente en *Husos*, como vimos al comentar 'Lo irremediable II'. Maillard continúa esta línea de investigación desde otro ángulo, el de la contemplación externa, pero la búsqueda es el fondo la misma: un intento por mantenerse serena –en la acción, ahora– cuando la persona se encuentra al borde del abismo psicológico y físico. Se puede ver el grado de compromiso que tiene con la actitud contemplativa en el hecho de que, aunque no encuentra fuerzas ni para levantar una mano, consigue sin embargo mantener despierta la conciencia observadora, principalmente a través de la escritura. Dado que se trata de una problemática totalmente contemplativa, 'La calma' será una de las secciones que me detendré a analizar en detalle.

---



‘Irse’ (i)<sup>170</sup> continúa con esta temática de la inmovilidad con la que se describe el cansancio vital en que se encuentra la autora. Tanto temática como formalmente se trata de una obra muy cercana a los ‘poemas-husos’, con los que comparte tanto el campo semántico de ‘la casa’ como los recursos de cuestionamiento epistemológico: interrogantes, insistencias, repeticiones. Dado que no aporta grandes novedades, me limitaré a comentarlo brevemente.

‘De pie’ es una sección interesante porque retoma la línea más biográfica del diario, aquella que en el diario ocupaba el espacio del margen y que ahora asciende de pleno al espacio del poema. Temáticamente supone un ligero avance respecto a la cuestión de la inmovilidad, pues los poemas hablan de pequeños movimientos como mirarse al espejo, a los que la autora aplica la misma mirada contemplativa que a los procesos internos. A nivel estilístico, se amplía la exploración de la geografía contemplativa y hay innovaciones formales importantes. Por todas estas razones, será una sección central en mi lectura crítica.

Por contra, ‘Irse’ (ii) es menos interesante. Volvemos a encontrar las estrategias expresivas de la prosa poética maillardiana, con su tendencia al ritmo entrecortado y a la frase breve, y los mismos puntos del rizoma metafórico: el abajo, el gesto... Los escasos elementos novedosos, como la reflexión acerca de inferir un pájaro por el sonido que hace al cruzar el aire, no terminan de cuajar en una imagen poética fuerte, por lo que el texto queda más cerca del polo filosófico que de la poesía de *Hilos*: “No hay pájaro. El pájaro es una inferencia. Lo que hay es sonido. Curvas arriba, curvas abajo, como pequeños boomerangs dando vueltas alrededor de la oreja. O más bien del oído, dicen. Percibir, dicen” (*Hilos*: 99).

Los mismos recursos de *Husos*, pero utilizados de manera diferente (especialmente el uso de infinitivos) son la base de ‘El cuarto’, la sección más larga y de mayor interés junto a ‘La calma’. La temática de la inmovilidad, central en las indagaciones anteriores, pasa de ser el foco central de la reflexión a formar el escenario en el que se integran los poemas. A esto alude el título, describiendo el espacio en el que se sitúa el sujeto enunciador. Se prolonga en estos poemas la isotopía inicial de ‘Uno’ y de ‘Hilos’ (‘partir es dar pasos fuera de la habitación’), pero con nuevas vetas expresivas que sirven para dar salida a esta preocupación de la contemplación y el

---

<sup>170</sup> Hay dos secciones tituladas “Irse”: la primera consta de un solo poema, la segunda de dos. Para distinguirlas, utilizaré “Irse” (i) e “Irse” (ii), siguiendo el mismo procedimiento que en los poemas-husos.

movimiento. La novedad y eficacia del planteamiento de esta sección merece un comentario en profundidad, pues es central para la comprensión de *Hilos*.

Las dos siguientes secciones, ‘Visitas o sueños. Visitaciones’ y ‘La luz, el aire, el pájaro’ suponen un cambio importante a nivel estilístico. Se abandona el escepticismo radical que había sido la base de la escritura hasta ahora, en favor de una frase más suelta y sencilla, libre de interrogaciones e insistencias constantes. Esta modificación formal revela un cambio de actitud que se percibe claramente en el nivel temático, pues en estas secciones parece haber más certeza acerca de la realidad y del lugar que Maillard ocupa en el mundo.

El tema central de ‘Visitas o sueños. Visitaciones’ lo constituyen ensoñaciones en las que se revelan contenidos psicológicos a la voz autorial. Este planteamiento recuerda a la importancia otorgada a los contenidos oníricos por Zambrano en su investigación sobre la ‘forma-sueño’, y supone la recuperación de una línea secundaria de *Husos* que no tuve oportunidad de comentar en profundidad: la descripción de sueños en las notas al margen. Otro tema que reaparece en esta sección es la relación con los muertos, algo que preocupa a Maillard por razones evidentes. Comentaré en profundidad el poema 4, ‘El vértigo’, pues es donde la relación con el componente contemplativo está más presente (como se puede deducir del título, que contiene una metáfora fundamental de *Husos*, como es el ‘vértigo’).

En la sección final, ‘La luz, el aire, el pájaro’, el texto se vuelve sobre sí mismo, realizando el característico movimiento autocrítico de las obras de madurez de Maillard. Se interroga al lenguaje, en este caso al poético, preguntándose por la validez de la poesía, al tiempo que se apunta una interesante reflexión sobre el papel de la autora en el conjunto de la sociedad. Comentaré brevemente esta sección, especialmente para dar cuenta de la conclusión con la que se cierra la obra.

Hay que tener en cuenta que estos textos fueron concebidos ya como poemas, no como reelaboraciones de una reflexión precedente de la que sin embargo son coetáneos. Esto explica que haya un alto grado de continuidad en el plano estilístico, al menos hasta las dos últimas secciones. Por esta razón, en mi lectura no voy a detenerme a comentar las estrategias de cuestionamiento epistemológico, impersonalización del discurso, o las insistencias rítmico-extensionales, que ya he comentado ampliamente. Trataré más bien de analizar aquello que hay de novedoso en estos poemas, tanto en el tema como en la elaboración formal, así como aquellos rasgos que preludian de manera clara la escritura de *Cual*. Recordemos antes de comenzar que el tema principal de todos

ellos es la búsqueda de la ecuanimidad contemplativa en el mundo exterior, con el fin de salir de la parálisis en la que se encuentra sumergida Maillard.

§ 'La calma': lectura crítica.

Partiendo del uso de la tercera persona como estrategia de distanciamiento que ya conocemos por los textos anteriores, Maillard crea una serie de cuatro escenas en las que desarrolla el tema de la observación minuciosa de su propia mano. Este acto mínimo le lleva un gran esfuerzo porque aplica sobre él toda la fuerza de su método de observación, cuestionando cada premisa a través de interrogantes y otras figuras de estilo similares. Para hablar de sí misma en actitud distanciada recurre al uso de la tercera persona en contraste con la primera, un recurso que ya conocemos de *Husos* pero que aquí se aplica a otro escenario: la observación de un hecho externo. La intención final, sin embargo, es la misma: revelar puntos muertos del lenguaje, esas metáforas que se dan por sentadas y que en muchos casos son el resultado de una reificación de la realidad, que al ser convertida en concepto se separa de forma irremediable de su referente, creando una escisión epistemológica dolorosa para el sujeto que la utiliza.

“Abre la mano, la extiende y dice calma. La mano y también el brazo. El brazo antes, o simultáneamente. No sabe qué tira de qué, si la mano del brazo o el brazo de la mano. El caso es que dice calma. Están los dedos un poco separados, palma vuelta hacia arriba -¿arriba?- hacia donde los ojos cuando el tronco está erguido. Dice calma. No: lo dijo. Dijo calma. Ahora, quiere. Quiere bajar la mano. O el brazo. No sabe qué es primero, si el brazo o la mano.”

(Hilos: 69).

Vemos que Maillard se recrea en la descripción, alargando el mismo tema durante varios versos, en un movimiento estilístico que constituye la tendencia inversa a la reducción expresiva que vimos en los ‘poemas-husos’, de modo que se crea un efecto de contrapunto expresivo respecto a la tendencia expresiva dominante de la sección anterior. El uso sistemático de encabalgamientos constituye sin lugar a dudas la novedad rítmica más importante, pues a pesar de que comentamos el valor que tenía la pausa versal en el reforzamiento del ritmo de cuestionamiento interno en los poemas-husos, lo cierto es que no habíamos visto hasta ahora en *Hilos* un uso tan sistemático de pausas que fueran en contra de la cadencia de la frase. Esto provoca que el ritmo de los poemas sea entrecortado y algo brusco, en claro contraste con el título –‘La calma’–, pues la frase no avanza más de cinco palabras sin encontrar una pausa, gramatical o versal. El objetivo de esta tensión es, ya lo intuimos, obligar al lector a detenerse en cada punto, en cada movimiento de la atención siguiendo el rastro de la mano, o el brazo, o de la mente, que en última instancia es el órgano analizado.

Maillard pretende con este procedimiento de organización (*dispositio*) microtextual aludir de manera indirecta el estado interior de quien contempla, incapaz de moverse y al mismo tiempo dotada de una conciencia extraordinariamente lúcida, despierta. Si escoge un tema tan minúsculo como el movimiento de su propia mano es porque es consciente de que cualquier tema es igual de válido para la observación desapegada, porque alude al estado físico en que se encuentra, y porque cualquier persona puede reconocerse en ese gesto. ‘Todos los temas son imaginados’, decía Maillard en *Husos*, y ‘La calma’ es una prueba más de su extraordinaria capacidad de llevar los postulados teóricos hasta sus últimas consecuencias, abordando el movimiento minúsculo de su propia mano con el mismo rigor introspectivo con el que trataba a los pensamientos que aparecían al despertar la descripción de gestos intrascendentes:

“Contempla los dedos,  
ligeramente separados, ligeramente  
curvados. El meñique agitándose en  
su pliegue como un apéndice  
desprovisto de fibra”

(Hilos: 69).

No solo la observación del objeto externo sino también la acción es descrita minuciosamente, sin implicación alguna del sujeto, que continúa en tercera persona. Los verbos se suceden uno a otro sin repercusión, como notas equivalentes de una misma partitura en la que lo importante no es la melodía exterior sino el estado interior desde el que se escribe.

“Levanta la  
cabeza, mira hacia delante,  
(...). Espera.  
Deja de esperar.  
Vuelve al brazo. Quiere.”

(Hilos: 70).

El objetivo final de estos poemas es el mismo que en los fragmentos de diario, pero con un avance: alcanzar la serenidad, un estado de calma interior *que se manifieste en el gesto* (en este caso, el movimiento de la mano y el brazo). Por esta razón no ha de sorprendernos que haya muchos recursos estilísticos que continúan la línea trazada en el libro anterior, como las interrogaciones y el uso de estructuras impersonales, pero al mismo tiempo haya modificaciones con las que Maillard aborda la temática específica de esta parte del texto: la acción sin sujeto. Lo podemos ver en el uso combinado de sujeto neutro y forma verbal no personal, una construcción gramaticalmente incorrecta pero que el lector entiende intuitivamente, y que alude a un estado distinto tanto de la conciencia implicada (‘digo’) como del distanciamiento que se convierte en hábito (‘dice’). La conciencia-testigo es un estado muy difícil de mantener, y por ello Maillard está constantemente buscando estrategias nuevas con las que plasmarlo.

“Allí, entonces, alguien extender.  
Alguien –¿alguien?– otro alguien.  
Extender. Porque extiende  
complica. Extender la mano,  
otra mano. También  
el brazo. Otro brazo.  
Decir calma.”

(Hilos: 70).

Al decir ‘porque extiende complica’ Maillard va un paso más allá desde el punto de vista estilístico que lo que habíamos visto hasta ahora. Un paso sutil pero importante, pues deja de utilizar exclusivamente partículas de significado gramatical o pertenecientes al rizoma espacial como base de sus metáforas, y porque desde el punto de vista temático alude al hecho de que la presencia del sentido de yo es lo que ‘complica’ la relación entre la mente contemplativa y el gesto. La cita es interesante porque refleja una paradoja inherente a la no-acción, la acción ejecutada sin voluntad de logro: que no se diferencia en nada de la acción implicada desde el punto de vista externo, pues los medios son exactamente los mismos (en este caso, la mano y el brazo). Internamente, en cambio, la diferencia es grande: son ‘otra mano’ y ‘otro brazo’, y ello permite abrirse a la serenidad mientras el gesto minúsculo de la mano se realiza.

Pero no es fácil. No es tan sencillo como ‘decir calma’ y esperar a que se manifieste. Maillard lo sabe y por eso abre su segundo poema con una rectificación, rasgo característico de esta etapa, en la que utiliza de forma expresiva el presente de la enunciación, pero de una forma diferente a lo que hemos visto hasta ahora:

“Pero no aconteció. La calma, digo.  
No aconteció la calma. Tal vez fue  
por el tiempo verbal o porque  
la palabra vibró de forma diferente.  
Aconteció en la palabra. La calma.  
O tal vez sólo la escritura  
aconteció. La calma, contenida.  
Tal vez, acontecer.”

(Hilos: 71).

En este texto Maillard eleva la escritura al nivel performativo de la observación, afirmando que si no aconteció la calma fue ‘por el tiempo verbal’ o por alguna otra causa intrínseca al lenguaje. De este modo, lo que en realidad es un estado de conciencia interior es mostrado como un fenómeno lingüístico, convirtiendo las estrategias estilísticas en metáforas de la observación contemplativa. La eficacia de este recurso reside en que la expresión ‘tiempo verbal’ es algo en lo que todo lector puede reconocerse pues no tiene contenido biográfico o contextual alguno. A ello le sigue una nueva construcción en forma no personal, ‘tal vez, acontecer’, cuyo objetivo es aludir a

ese estado de conciencia sin yo que pretende la contemplación. El poema postula de nuevo la existencia de un recodo cualitativamente distinto de la conciencia en el que el sujeto personal no se manifiesta. O, para más precisión, en donde ese ‘alguien no es necesario’. Sin embargo, se cierra en falso con una interrupción similar a la que vimos en ‘El punto’ (‘Imposible escribir el punto. El cansancio. Decir cansancio. Dejar de escribir’) que señala una vez más cómo Maillard no rehúye las limitaciones de su método contemplativo sino que las incluye en la escritura, para tomar conciencia:

“Tal vez, acontecer. Entones,  
sí. Pero sólo, sin la calma.  
O con otro sujeto –¿sujeto?– alguien.  
Aunque, en este caso, el alguien no  
es necesario. Acontecer.  
¿Dónde entonces la calma? Basta.”

(Hilos: 71).

Tras reflexionar sobre la posibilidad de la calma en el lenguaje, Maillard vuelve sobre sus manos, ahora para estudiar otro aspecto de la contemplación en movimiento: la posibilidad de mantener la atención en equilibrio mientras efectúa el gesto, sin permitir el influjo pernicioso de los ‘hilos’ (en este caso, recuerdos). Por ello, el texto está dominado por el campo semántico de los ojos, más que de las manos, pues se trata de *observar el movimiento*. Podemos ver este tránsito en los primeros versos del texto, que parece repetir la descripción desapegada y minuciosa del poema 1, pero que en seguida bascula a la cuestión de la mirada y el hilo que la sostiene, que la guía.

“La mano. Palma hacia arriba.  
Pero también los ojos.  
Están los ojos. ¿Y la mano?  
La mano se esfumó.  
(...)  
De la mano a los  
ojos, trazar un vínculo. Decir  
de - - a, llevar el hilo. Un hilo.”

(Hilos: 73).

La naturaleza de la indagación sobre el mecanismo mental de este poema es diferente de las del diario, si bien tiene elementos en común como las metáforas de base. Se trata de un texto mucho más reflexivo en el que en lugar de estrategias de cuestionamiento se utiliza un lenguaje lógico que acepta las premisas y deduce conclusiones, siguiendo la línea propia de la silogística, pero adaptada a la expresión poética. Podemos apreciar de esta manera el papel que la razón y la capacidad analítica de la mente tienen en el método contemplativo de Maillard:

“Los ojos, pues. Moviéndose.  
Oblicuamente. La mano ya olvidada.  
O no del todo: está el hilo. El  
otro extremo del hilo. ¿Está? Suelto.  
Debe estar, puesto que llevo este extremo  
a los ojos. Es una deducción.  
Y la memoria del hilo, en su inicio.  
Conviene recordar para aplicar la lógica”

(Hilos: 73).

La referencia al movimiento ‘oblicuo’ de la mirada recuerda a la metáfora del ‘corazón oblicuo’ que aparecía en *Matar a Platón* cuando se producía la apertura final del poemario, donde la autora y tal vez el lector ‘acontecían en el instante’. Es un símbolo personal, difícil de captar para el lector no familiarizado con la obra de Maillard, que alude al estado de no identificación en el que se encuentra la autora mientras observa su mano, y que le permite captar el movimiento de los hilos. En lugar de utilizar aquí la introspección directa que vimos en *Husos*, aparece el enfoque analítico que rastrea el movimiento de los pensamientos: de la mano olvidada al pensamiento que la recuerda, sobre la que se aplica ‘la lógica’, instrumento útil para no perderse en la maraña de hilos.

Sin embargo, esta confianza en la filosofía no se mantiene por mucho tiempo y en seguida Maillard vuelve a los interrogantes como estrategia y la isotopía de la casa procedente de ‘Uno’ e ‘Hilos’, para orientar la reflexión poética hacia el presente de la enunciación, que como sabemos es uno de los mecanismos más eficaces para plasmar textualmente el estado de conciencia contemplativa. El cuestionamiento se aplica, así, no sólo a los conceptos del lenguaje sino a la propia escritura, revisando ‘lo escrito más



arriba' para recuperar la experiencia previa a la conceptualización de la palabra, antes de los hilos y sus 'extremos':

“Alguien dice tiempo  
–¿tiempo?–. Obviarlo. También. Llevar  
este extremo –¿extremo?– a los ojos.  
Debía haber un hilo, aunque ahora  
no. Para eso la escritura. Llevar  
los ojos, sí, pero no aquellos, otros  
ojos, ojos-ahora hacia la izquierda  
del cuaderno. Deslizarnos. Leer  
lo escrito más arriba.”

(Hilos: 74).

Igual que la mano ya no es la misma mano cuando la mente egoica desaparece, los ojos son 'otros ojos, ojos-ahora' inscritos en la presencialidad misma de la página. El espacio de la enunciación se transmuta así en espacio de indagación, ya que el movimiento de la mano, el *gesto*, es ahora la escritura, escritura que busca plasmar el deslizamiento de la mirada por la superficie de la mano-página, observando de forma desapegada. El problema de la acción vuelve a plantearse en la conclusión de este poema, con un altísimo grado de sutileza en la elaboración formal, utilizando un lenguaje que alude a la vez al contexto literal de la escritura y al metafórico del movimiento de la mente:

“...ojos-ahora hacia la izquierda  
del cuaderno. Deslizarnos. Leer  
lo escrito más arriba, donde  
llevo este extremo a los ojos.  
La memoria del hilo. Y  
del mano. Había hilo.  
Borrar había hilo. Demasiado  
tarde. Imposible volver donde  
la mano. Aunque ahora sí,  
pero en presente. Hay mano.”

(Hilos: 74).

Vemos que a través de la misma metáfora Maillard alude a la vez a dos dominios: el hilo como metáfora de la memoria y la palabra hilo escrita anteriormente en el poema. Esta ambigüedad es de una gran eficacia estética pues permite presentar el problema inherente a la contemplación externa (la conciencia inmóvil que presencia sin implicarse frente los actos a los que la persona está irremediabilmente abocada, que la obligan a moverse, a implicarse) desde un punto de vista concreto. Además, no se trata de un ejemplo individual extraído de la biografía concreta de la autora sino que el espacio de acción es el propio proceso que crea la escritura, razón por la cual el lector está directamente implicado y participa activamente. Se recupera de esta manera el espacio concreto y material de la escritura, que como vimos en ‘Hilos’ era el lugar en el que la autora se quedaba tras barajar las dos posibilidades alternativas: ‘permanecer’ o ‘partir’ (recordemos: ‘más seguro es quedarse aquí, tecleando’). La isotopía de dicho poema reaparece ahora, creando un bucle intertextual que amplía las conclusiones de la contemplación interna que vimos en dicho poema, adaptándolas a la observación del movimiento exterior, el que va de la mano hasta los ojos. Es interesante comparar ambos fragmentos para notar tanto las similitudes como el avance. ‘Hilos’ termina con:

“Partir es dar pasos  
fuera de la habitación  
con el hilo. El mismo hilo.  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno –¿uno?”

(Hilos: 17)

Mientras que en ‘La calma’ leemos:

“Avanzar es dar pasos fuera.  
Aunque eso ya lo dije en alguna  
parte, ¿o era partir?, partir es  
dar pasos fuera. Es igual.  
Con el hilo. El mismo hilo. El que  
dice mano. Aquí, al menos.  
Y llega  
hasta los ojos.”

(Hilos: 75).

Lo que ha sucedido entre ambos textos es una valorización de la escritura, ese ‘volver a las palabras’ que ve el cuaderno como único espacio donde poder avanzar. Lo que en ‘Hilos’ era silencio, parálisis y encerramiento en el ‘Uno’, es ahora un movimiento, el de la escritura, que afecta directamente a la mirada, a los ‘ojos’. Aunque hay que tener en cuenta que Maillard no se fía nunca demasiado de sus propias certezas, a las que aplica el mismo escepticismo que a las que le llegan impuestas. Las dos, al fin y al cabo, son inventadas, son el fruto de un destello puntual que forma parte del flujo interminable de la conciencia, y a las que sólo un error epistemológico puede convertir en conceptos o ideas permanentes sobre las que asentar la identidad. Por eso dice, en el poema siguiente, con su característica auto-ironía descarnada:

“¿Corté el hilo  
o simplemente lo solté?  
¡Se sueltan tantas cosas!  
Y ¡hace tanto tiempo! El aire  
se entumeció. ¿O fue la mano?  
Quedó en suspenso, creo, suspendida.  
No sé si lo recuerdo. ¡Inventamos  
tantas cosas!”

(Hilos: 77).

Recapitulando, el objetivo de este ejercicio contemplativo está claro: alcanzar el estado de serenidad interior al que alude el título: la calma. El método empleado es el mismo que en *Husos*, así como la gran mayoría de los recursos expresivos. Sin embargo, ambos han de adaptar las operaciones constitutivas del discurso a las diferencias que hay entre las dos situaciones: contemplar el mundo interior desde una quietud absoluta con la atención libre de estímulos externos, o observar la realidad externa al tiempo que se interactúa con ella tratando de mantener la atención firmemente neutra, sin intromisión de ese sentido de yo que antes se apropiaba de los sentimientos y ahora trata de apoderarse de las acciones, de su propósito y su resultado. La diferencia más interesante sin lugar a dudas es la incorporación del acto mismo de escritura como contexto de indagación al que aplicar la atención vigilante que es signo de la mente contemplativa.

Es en este contexto donde se produce la reflexión que permite purgar el gesto de la mano de su componente personal con el que concluye ‘La calma’. Se trata de un nuevo bucle intertextual con *Husos*, un nuevo brote del rizoma que se expande siguiendo un nuevo rumbo, afín pero diferente, en la reelaboración literal de los ‘poemas-husos’. En el diario Maillard describía el estado de conciencia neutra a través de la descripción desapegada de su dedo sobre la mesa:

“Ecuanimidad:

estoy sola –¿sola?–, el observador atiende. Presiona un dedo en la mesa. Alrededor de la uña, la piel enrojece. Antiguamente, el gozo, la inocencia, –el observador presiona un dedo en la mesa. Alrededor de la uña, la piel enrojece” (*Husos*: 91).

Ahora leemos:

“Hay un sonido de persiana  
que se cierra  
cuando el pulgar izquierdo  
recorre con la uña  
el óvalo estriado del pulgar  
derecho.  
A veces, el pulgar se ausenta.  
Es cuando puede oírse otro  
sonido, el de un punteado  
entre deslizamientos: la escritura.”

(*Hilos*: 79).

Maillard describe el estado de desidentificación con su propio cuerpo a través de la misma estrategia textual con la que había abordado la desidentificación respecto a los contenidos de su propia conciencia: la impersonalización del discurso. En este caso, ‘el pulgar se ausenta’ es la metáfora clave del texto, el punto donde culmina la descripción totalmente neutra del movimiento de las manos. Y hay más, pues en lugar de cerrar ahí su reflexión Maillard abre una puerta, la de la escritura, que permite trazar un puente, un ‘punteado’ entre los movimientos de la atención por la superficie. Con esta apertura final queda confirmado que Maillard ha recuperado la confianza en las palabras, pues el

cuestionamiento epistemológico de las premisas no conduce irremediabilmente a la parálisis sino que permite la acción, el deslizamiento por la superficie, aunque sea pequeña: el movimiento de un par de manos “convocando el aire” (Hilos: 79). Esta apertura se irá confirmando conforme avance *Hilos*, aunque no es una progresión constante sino con algunos altibajos, motivados por los cambios en la situación física y emocional de la autora.

A modo de conclusión, se puede decir que en ‘La calma’ no hay prácticamente diferencia en el nivel del lenguaje ni en la metodología que guía la investigación en relación a los ‘poemas-husos’, y que la innovación más importante tiene que ver con la dirección en la que se proyecta la atención: del dentro al afuera, de los contenidos mentales al movimiento externo, a la acción. Por esta razón, no ha de extrañarnos que Maillard se encuentre con los mismos obstáculos que en los textos anteriores, ya que el método es el mismo: la dificultad para avanzar, la ausencia total de certezas, la pérdida de confianza en el método contemplativo que toma la forma de un ‘cansancio’ vital diferente del agotamiento físico. No es hasta el último poema que Maillard consigue resolver las contradicciones planteadas por la situación inicial del movimiento de las manos, utilizando un nuevo campo semántico, ‘ausentarse’, puesto en relación no con el sujeto personal sino con una parte del cuerpo, para mostrar desde un ángulo diferente la materialización vital de la percepción sin sujeto que se apropie de los contenidos.

En definitiva, la importancia de ‘La calma’ reside en la radicalización de los presupuestos expresivos que cuestionan la visión individual de la identidad, aplicados a la posibilidad de ejecutar un gesto simple sin la intermediación del sentido de yo. En los poemas siguientes, Maillard sigue explorando esta posibilidad, desde nuevos ángulos.

#### § ‘Irse’ (i). Lectura crítica.

La temática de la inmovilidad, manifestada en la sección anterior en la dificultad de realizar hasta el más mínimo gesto, continúa en este poema en el que el estado depresivo de Maillard se agudiza impidiéndole realizar ningún movimiento. Refleja una recaída anímica y posiblemente física vivida por la autora a causa de las circunstancias vitales en las que se encuentra.

El contexto biográfico, en cualquier caso, no es lo que nos importa, sino la vuelta a ese estado de ausencia total de certeza vital sobre la que apoyarse para iniciar la

acción. Esta situación, que ya conocemos por *Husos*, se manifiesta ahora a través de una estrategia expresiva que combina el uso de construcciones impersonales ('hay', infinitivos) con una descripción detallada de los movimientos de la mente. El objeto sobre el que se posa la atención no es, en este caso, ni un contenido plenamente interior ni una acción externa, sino un aspecto intermedio: la consideración sobre la posibilidad de iniciar el movimiento. La dificultad para encontrar un punto de apoyo, una certeza, arrastra a Maillard a un agujero textual en el que 'el irse / se divide en fragmentos'.

"Iirse.

Decidir

irse. O mejor, quedarse.

Porque es demasiado largo,

decidir. No hay paciencia.

Hay infinitos puntos, como en

el trayecto de Aquiles, o el de la flecha

que nunca alcanzará la diana.

El irse

se divide en fragmentos,

la decisión en otras decisiones,

y estas a su vez

se subdividen"

(Hilos: 83).

La presencia en este poema de las conocidas aporías con las que Zenón de Elea trató de rebatir la realidad del movimiento suponen desde luego un interesante juego intertextual, pero aportan algo más, algo relacionado con el contexto vital, como se ve en la referencia a la 'paciencia'. Maillard no tiene fuerzas para superar la inmovilidad, pues su mente extraordinariamente atenta a las imposturas del yo no le permite encontrar un solo punto donde apoyarse e iniciar el gesto, 'irse'. No hay posibilidad de decidir un rumbo porque no hay criterio para escoger un punto de inicio, y en consecuencia la mente se disgrega, se subdivide, dando como resultado la inmovilidad. O, como vimos en *Husos*: el cansancio. De este modo, volvemos a encontrarnos con la situación final del 'Uno' e 'Hilos', con la autora dudando entre partir o quedarse en la habitación. Maillard retoma este motivo y lo expande utilizando la tendencia analítica-

deductiva que vimos en ‘La calma’, señalando el punto exacto donde, en su opinión, se origina la problemática de la actitud contemplativa en la acción.

“Irse:  
salir de la ciudad, pero antes,  
de una casa y antes aún,  
de una habitación y para ello,  
levantarse, ahí está el problema,  
levantarse, poner  
orden en los huesos  
y cerrar el cuaderno y previamente,  
dejar de escribir. ¿Para  
qué?”

(Hilos: 83).

A diferencia de *Husos*, donde ‘El cansancio’ se cerraba con la imposibilidad de mantener la mente atenta, ‘sin voluntad’, pues hasta el ‘estar bien’ era ‘convertido en nube. En trayectoria’, en la segunda parte de *Hilos* Maillard da un paso adelante y vuelve a encontrar salida en la escritura. Cuando el deterioro físico impide el movimiento, escribir se convierte en la única acción posible. A través de ella, la autora puede dar cuenta de la inmovilidad y no perderse. Sin embargo, esta primera variante de ‘Irse’ se cierra sin que Maillard encuentre fuerzas para ‘poner orden en los huesos’, una extraordinaria metáfora que alude a la inmovilidad física (los huesos) y mental (poner orden) al mismo tiempo. Es cierto que la escritura aparece como un horizonte seguro, una suerte de refugio para mantenerse despierta, pero también lo es que hasta ahora el más mínimo movimiento se revela imposible. En la sección siguiente ya encontramos un avance, una ligera consistencia que permite ir más allá de la mera supervivencia. El título mismo ya es indicativo.

#### § ‘De pie’. Lectura crítica.

El cambio que tiene lugar en ‘De pie’ es un ligero avance respecto a la situación anterior, pues Maillard consigue realizar la primera acción necesaria para ‘partir’:

ponerse en pie. Los movimientos descritos no son ya los de las manos sino los de otras partes del cuerpo, a las que se aplica la misma descripción minuciosa que plasma en un lenguaje neutro la observación desapegada que vimos en el comienzo de ‘La calma’. Hay en este sentido cierto paralelismo estructural entre las dos secciones, pues ambas empiezan planteando un problema concreto, recorren diferentes facetas y concluyen con una apertura en el poema final. Veamos más en detalle.

“Agitar la cabeza. Moverla  
de un lado a otro, o describiendo  
círculos. De izquierda a derecha.  
Desestablecer. Descolocar lo que  
por uso o por repetición se acumuló.  
Orear los sentimientos”

(Hilos: 87).

La palabra clave de este fragmento es ‘desestablecer’, neologismo inventado para dar cuenta del proceso mental inverso al establecimiento de conceptos en la memoria. Este no es un tema exclusivo de *Hilos*, pues como vimos tanto en *Matar a Platón* como en *Husos*, a Maillard le preocupa mucho la presencia de hábitos incrustados en la conducta. Contra la repetición característica del yo psicológico que busca la continuidad en los sentimientos para reconocerse, Maillard propone ahora ‘orearlos’. Otra diferencia importante con obras anteriores consiste en que la implicación del yo no se estudia con la atención volcada hacia dentro sino con el cuerpo en movimiento. Esto provoca que, de nuevo, el objeto de análisis no sean tanto contenidos mentales (‘temas’ o ‘hilos’) como el modo que tienen de condicionar nuestras acciones, de crear un yo a partir de ellas.

Orear los sentimientos. Aventarlos.  
Para ¿oxigenar? ¿resucitar?  
Sin para. Por el entumecimiento.  
Y el hastío. Por eso. O tampoco.  
Tal vez por la trampilla. Demasiado  
tiempo clausurada, la trampilla”

(Hilos: 87).



Esta diferencia en el contenido de la indagación se manifiesta en un sutil cambio de orientación del cuestionamiento epistemológico, pues ya no son los conceptos o las metáforas los que aparecen entre interrogantes sino el propósito, la idea misma de porqué, que impone una motivación externa al ejercicio del desapego. En esta búsqueda de un ‘para’ para la contemplación Maillard ve un signo claro de ese yo individual que se proyecta en sus acciones y busca apropiarse del resultado de las mismas. Por eso dice ‘sin para’. Incluso va un paso más allá de lo que nos tiene acostumbrados y afirma explícitamente la naturaleza ilusoria del sentido de yo o *ahaṃkāra*: “algo queda / atrapado en un dentro. / Falso.” (Hilos: 87).

El mundo surge de la implicación de los temas que ‘se ofrecen mendigando un yo’, como vimos en ‘El tema IV’. Decir que este movimiento es ‘falso’ apunta directamente a la visión india del mundo como ilusión (*māyā*) sobre el que ya nos detuvimos al comentar ‘Uno’ e ‘Hilos’. Estilísticamente, utilizar el artículo indeterminado en vez del determinado (*‘un dentro’*) para calificar el mundo interior constituye un giro estilístico genial que crea una distancia sutil, casi invisible, entre la autora y su propia interioridad. Se trata de la misma estrategia de impersonalización del discurso, pero con una nueva variante, extraordinariamente refinada y compleja.

Dentro de las múltiples facetas de la indagación contemplativa, los poemas de ‘De pie’ cuestionan un aspecto muy concreto: el papel de la memoria en la formación de nuestra sentimentalidad y, en última instancia, nuestra identidad psicológica. El eje de la reflexión nos es bien conocido: ‘descolocar lo que / por uso o por repetición se acumuló’ para que la acción (y no sólo la percepción, como hasta ahora) no esté lastrada por el pasado y su carga de implicación emocional. Para plasmar este cambio, Maillard recurre a nuevas metáforas, con las que se alude tanto a la memoria como a los diferentes métodos para superarla. Destaco entre todos el campo semántico de ‘de pie’, título de la sección pero también motivo recurrente dentro de los poemas:

“De pie. Para que el río  
no suene, o no tanto.  
El río es un decir. El agua  
es de memoria.  
También el río. De memoria.  
La memoria del agua.

Que corre, dicen. Correr es fluir,  
pero con patas  
o piernas”

(Hilos: 87).

Vemos que hay un cambio estilístico apreciable porque la línea de razonamiento no está interrumpida por un cuestionamiento constante de las premisas. El ritmo es más fluido (más que en ‘La calma’, donde el tono está más cerca de lo filosófico), y las metáforas, combinadas con el mecanismo analítico de la mente, permiten la salida de la parálisis. En este sentido, la imagen del río simboliza en este poema el flujo de la realidad siempre cambiante e imposible de apresar, y contrasta con la memoria del río, ésta sí idéntica siempre a su propia imagen y por tanto traición a la inconmensurable realidad de la que procede. En lugar de interrogar los términos del poema, los deconstruye, para ver exactamente qué quieren decir, y así poder utilizarlos: ‘correr es fluir / pero con patas / o piernas’.

Vemos que lo realmente importante, lo que hace de Maillard una autora especial, es que nunca pierde de vista que su lucha con el pensamiento debe librarse en el plano del lenguaje, para evitar que la mente anquilose la inmediatez del presente. En ‘De pie’, continúa con la depuración sistemática del lenguaje como única vía para superar el mecanismo mental que da continuidad al yo psicológico, dando una vuelta de tuerca a la estrategia de metaforización de elementos lingüísticos desprovistos de contenido léxico:

“La memoria del agua.  
Que corre, dicen. Correr es fluir,  
pero con patas  
o piernas, es lo mismo. Casi.  
Casi es importante. De hecho, lo  
más importante es el Casi. Para  
descompensar. Para imperfeccionar.  
Y que algo se mueva”

(Hilos: 88).

La intención de mostrar recovecos de la mente y la atención es la misma que en obras precedentes, pero cambian tanto los dominios fuentes con los que se alude a ello

(‘descompensar’, ‘imperfecionar’, es decir, provocar un cambio interior que introduzca savia nueva y revele los puntos muertos en los que se ha anquilosado la mente) como las estrategias gramaticales. Así, la metaforización de ‘casi’ que convierte a esta partícula gramatical en una imagen extraordinariamente expresiva de aquella parte de la realidad que no puede ser nunca reducida a concepto pues siempre escapa al mecanismo reductor de la memoria. Maillard llama la atención sobre los procedimientos lingüísticos que camuflan la reducción de la realidad a concepto, reivindicando la validez gnoseológica de esas partes que normalmente son desechadas en la configuración de la identidad: el ‘casi’. No lo olvidemos, es de la memoria psicológica de lo que Maillard está hablando, y quiere mostrar cómo en ella se sustenta la identidad individual. El poema culmina en otra metáfora, ‘la mordedura’, reaparición inesperada de la temática del deseo amoroso, visto ahora con más perspectiva y distanciamiento.

“Y que algo se mueva. Aunque luego

el cansancio.

De inmediato no, casi.

El Casi está bien. Como una mordedura  
entre las piernas.

El Como también es importante.

Porque la mordedura no. Morder  
es de memoria. Como el agua.

Hace tiempo que no”

(Hilos: 88).

Con procedimientos estilísticos como estos, Maillard sigue innovando y profundizando en las vetas expresivas que la caracterizan. Ya vimos en *Filosofía en los días críticos* o en *Benarés* cómo partículas puramente gramaticales eran elevadas a la categoría de sustantivo y adquirían una significación léxica que el lector era capaz de construir por sí mismo en base a su propio universo mental gracias a la presencia de la red de connotaciones deíctico-espacial. La novedad ahora es que estas partículas no son tan sólo metáforas, sino que Maillard les otorga mayúscula, convirtiéndolas en algo cercano al nombre propio. Este cambio es importante desde el punto de vista de la elaboración de *Hilos*, evidentemente, pero sobre todo desde el plano de la evolución

estilística de Maillard, pues anticipa de manera unívoca el procedimiento base sobre el que se organizará *Cual*, obra protagonizada por un sujeto impersonal que contempla sus acciones sin implicarse. Creo que se puede considerar a este poema de ‘De pie’ como una fase intermedia.

Los poemas segundo y tercero desarrollan temas ya apuntados en versos precedentes, como la relación entre el tiempo verbal empleado y la reflexión sobre las imposturas de la mente con la memoria que ya vimos en ‘La calma’ (recordemos: ‘no aconteció la calma. Tal vez fue por el tiempo verbal’). El rizoma metafórico se extiende, dando lugar a nuevas y sorprendentes imágenes con las que se describe la relación entre los contenidos de la memoria y la inmovilidad, ese dentro que ‘paraliza’ (lo irremediable I’) y que ahora ‘asfixia’:

“Había luz.  
Atenuaba el olor  
de las heces.  
Atenuaba: los verbos  
en pasado acontecen  
en otro sitio,  
un sitio donde ocurre todo  
lo importante. Los verbos  
en pasado transportan lo importante.  
Importar es traer  
adentro. Será  
por eso que el dentro  
asfixia”

(Hilos: 89).

La presencia de las heces en este poema prelude la conclusión con la que Maillard cierra este bloque de poemas, recuperando para el discurso lírico el componente corporal y escatológico que aparecía en el margen de *Husos*. De forma análogo, el cuarto de baño, que como sabemos es el lugar donde tiene lugar el ritual de limpieza de los intestinos cada-dos-días, se convierte en el tercer poema en parte del

escenario, dando lugar a un interesante juego semántico entre dos significados de la palabra ‘sombra’: el metafórico y el literal:

“De pie.

Para no enredarse con la sombra.

La sombra ensambla referencias

equívocas. Cabeza y rodilla,

por ejemplo. O peor,

hombro y objeto sanitario.

De pie.

Para abreviar”

(Hilos: 91).

La sombra en este poema alude, evidentemente, a las formas que crea sobre la pared el cuerpo de Maillard mientras lleva a cabo su limpieza cotidiana, pero también se puede entender como metáfora de la memoria, que deja trazas o ‘sombras’ que la mente enlaza por analogía. Esta ambigüedad es posible porque en el tránsito del diario al poema desaparece el carácter biográfico de la escritura, que vinculaba de forma explícita el contenido de las palabras con el contexto vital de la autora. El texto –ahora poema– pierde referencialidad y los objetos concretos se convierten en metáforas puras, nuevos elementos de la geografía poética. La acción –ponerse ‘de pie’– se emprende con la misma actitud de distanciamiento que en el diario, pero en lugar de describir minuciosamente el proceso y las impresiones que surgen en la mente, se utiliza un lenguaje metafórico que trata de saltar los cercos de la individualidad ‘para no enredarse con la sombra’ o ‘para abreviar’. La novedad de este ciclo reside tanto en el planteamiento contemplativo que lo sustenta (que la mente ‘ensambla referencias equívocas’ que provocan que el yo se apropie de recuerdos y sustente en ellos la individualidad) como en el sutil juego de imágenes con el que lo describe.

En el poema siguiente Maillard continúa innovando, ahora a través de una descripción desapegada de su rostro, su objeto en esta indagación, que en seguida se convierte en un análisis del movimiento de la mente. Lo interesante de esta construcción es que sobreimpone dos procedimientos estilísticos aparentemente contradictorios: las construcciones impersonales que dan cuenta del estado del cuerpo como si éste fuera

algo externo, autónomo, y la descripción desapegada de los contenidos de conciencia que surgen como consecuencia de esa observación, pugnando por implicar al sujeto:

“Labios adelgazados. Boca  
Envejecida. Arrugada.  
Como una fruta que rodó  
bajo el armario.  
Ésa es la idea. La que asoma,  
ahora. Surcos prologándose  
en óvalo hacia abajo, el  
mentón mediando. Esto último sólo  
cuando la idea dura”

(Hilos: 93).

Maillard se describe a sí misma como ‘algo’ diferente de la idea que está teniendo, lo cual es una manera muy brillante y efectiva de plasmar la conciencia-testigo durante la observación en movimiento. Aunque se trata del propio rostro, quien constata la aparición de la idea no es el yo individual sino el perceptor de los estados que no se identifica con ellos. Este poema ilustra de forma muy expresiva cómo la observación exterior lleva emparejada, irremediabilmente, la aparición de contenidos psicológicos, como ocurría con el proceso de indagación interior. El método contemplativo no consiste en rechazarlos o luchar con ellos, sino en permanecer al margen evitando la implicación emocional, esperando pacientemente a que su fuerza decaiga.

La eficacia de la escritura de Maillard reside, una vez más, en el hecho de que no escatima los elementos más íntimos en la aplicación del desapego emocional, en este caso la constatación de la vejez y la extinción progresiva del deseo sexual (a través de términos como ‘estoma’, más propios del ámbito de la biología que de la poesía). Rompiendo una vez más las barreras discursivas y genéricas, consigue sorprender al lector y hacerlo partícipe del proceso contemplativo, pues cualquiera puede reconocerse en el acto de mirarse al espejo. En esta vinculación de la constatación del envejecimiento del rostro con la observación contemplativa aparece, cómo no, la metáfora central de este dominio, el ‘hilo’, junto con varias de las estrategias expresivas fundamentales de esta etapa: el cuestionamiento epistemológico, las construcciones

impersonales, la intertextualidad, los encabalgamientos abruptos.... Maillard se reinventa a sí misma en cada poema, como podemos ver en este nuevo ejercicio de estilo contemplativo.

“Algo constata

labios adelgazados, más estrechos  
por falta de necesidad. La de  
atraer, ya se sabe,  
como las plumas de los pájaros.  
Labios: estoma facial inflamado  
en épocas de celo. Eso  
quedó atrás. Felizmente.  
Pagado ya, el óbolo.  
Deber cumplido.

¿Y la idea? La idea quedó atrás.  
Ahí donde lo escrito.  
Donde el espejo. Después hubo  
Movimiento. De retroceso. El cuerpo  
tomó asiento. Ahora el verbo en  
pasado. En pasado miente. Siempre.  
Sirve para anudar el hilo.  
Trazar el círculo y anudarlo  
en el inicio -¿inicio?- ”

(Hilos: 94).

A través de esta indagación en la relación entre memoria y movimiento, Maillard trata en última instancia de revindicar su dignidad, aplastada por la degradación física. La radical metáfora del último poema, que equipara las inercias mentales acumuladas en la memoria con las heces, se explica en mi opinión desde esta perspectiva.

“De pie. Boca sellada.  
Ojos arriba.

Por el espejo, que refleja. De  
lo contrario no hay ojos. Hay  
otras cosas.  
Las heces, por ejemplo”

(Hilos: 95).

Las heces representan el carácter contraproducente y dañino de los mecanismos de inercia mental sobre los que se sustenta el yo psicológico: la memoria, en pocas palabras. No es de extrañar, en este sentido, que Maillard concluya el poema diciendo “las heces: lo más cálido de mí” (Hilos: 95), pues existe una estrecha relación entre el mecanismo mental que hilvana los recuerdos y la formación del yo individual. El cambio de horizonte receptivo (de diario a poema) intensifica la imagen, pues la vinculación con el contexto biográfico desaparece, de modo que la metáfora pierde referencialidad externa y puede usarse para aludir al proceso dañino causado por la memoria: la implicación con los contenidos dolorosos (la culpa en este caso). La formación del yo se equipara a la acumulación de las heces en un intestino cerrado, que impide la evacuación. La metáfora es arriesgada, pero de una efectividad y potencia extremas:

“Otras heces,  
la memoria. Dañinas.  
Sembrar futuro con lo antiguo.  
Hacer presente con semillas viejas,  
putrefactas. Por eso  
boca sellada.  
La podredumbre instalándose  
en el dentro. No importa.

Las heces: lo más cálido de mí”

(Hilos: 95).

La importancia de la podredumbre y su relación con la geografía mental (‘el dentro’) añade un nuevo elemento al ya bastante complejo entramado de significación del movimiento mental. Sin embargo, éste era necesario para dar cuenta en el ámbito



poético de la importancia que tiene el sufrimiento como impulsor de la reflexión contemplativa. Mientras que ‘La calma’ e ‘Irse’ eran una investigación bastante neutra en las que el elemento de sufrimiento había pasado a un cierto segundo plano, Maillard siente la necesidad, en ‘De pie’, de volver a insistir sobre el dolor, para que el lector no pierda la conciencia de la relación entre la indagación contemplativa y la experiencia vital, esa violencia que la golpea y que la obliga a utilizar todos sus recursos para ‘sobrevivir’.

En conclusión, ‘De pie’ viene a significar el comienzo del fin de la parálisis física y emocional en la que Maillard está sumida desde el comienzo de *Husos*, de cuya escritura es coetánea y heredera. Como en el diario, es a través de la descripción desapegada de los contenidos de conciencia que surgen en la mente que encuentra una salida al sufrimiento que la rodea. Al no implicarse emocionalmente ante lo que ve – aunque lo que vea sea la constatación de su envejecimiento, un hecho ante el que normalmente nos apenamos, nos rebelamos, o nos defendemos con cremas– Maillard consigue crear una distancia respecto a su yo psicológico y superar sus limitaciones. Para dar cuenta de esta situación de desapego vital, la escritura se vuelve contemplativa y recurre una vez más a construcciones que tienden a impersonalizar el discurso. La conclusión es dura: la podredumbre de los recuerdos se instala ‘en el dentro’, es decir, en el yo psicológico, pero ‘no importa’, pues Maillard está convencida de la validez de su método contemplativo. Sigue insistiendo en la observación para tratar de mantenerse por más tiempo en un estado de serenidad, con los deseos apaciguados y las fluctuaciones mentales en calma. Es el ideal de la práctica del yoga, *cittavṛttinirodha*, sobre el que hablaremos en la comparación entre la obra de Maillard y las diferentes tradiciones orientales.

Como apunté en la presentación general, voy a prescindir del comentario de ‘Irse’ (ii), pues considero que es el que menos innova respecto al planteamiento de obras anteriores. Procedo por tanto a comentar ‘El cuarto’.

#### § ‘El cuarto’. Lectura crítica.

Los ocho poemas de ‘El cuarto’ son, junto con ‘La calma’ y ‘De pie’, los que más en profundidad exploran la posibilidad de una actitud contemplativa en relación con la acción externa. El título hace alusión al contexto en el que se desarrolla la

reflexión de los poemas y debemos entenderlo como una ampliación rizomática del dominio fuente de ‘la casa’ que rige la escritura de *Hilos* desde el comienzo. En este sentido, ‘el cuarto’ no es sólo un lugar físico sino un espacio dentro de la mente en el que la autora indaga con su mirada contemplativa.

En el primer poema esta conexión se insinúa, aunque no queda claro por la excesiva vaguedad del lenguaje: “El cuarto, dicen. Cuarto / de qué, no importa, suele ser de una / casa. Nunca los otros tres / coinciden con el cuarto” (*Hilos*: 105). Pero en el segundo Maillard deja claro la conexión entre la metáfora central y el espacio interior de la mente, pues retoma el contexto privilegiado de indagación que vimos a propósito de los poemas de ‘El tema’, el despertar, así como la macrometáfora fundamental con la que representa el movimiento de la mente:

“los hilos. La maraña. Eso,  
al despertar. La cabeza, por tanto,  
en la almohada. Los ojos  
a veces entreabiertos. Para  
la claridad. A veces  
cerrados. Estirando los hilos”

(*Hilos*: 108).

Estos versos reflejan de forma inequívoca el tránsito de la contemplación interna a la externa que he postulado como esencial en la segunda sección de *Hilos*. En lugar de orientar la atención hacia el mundo interior, Maillard deja los ojos ‘entreabiertos’ para que entre en ella ‘la claridad’ exterior. En otros casos los mantiene cerrados, para reforzar la posición de la conciencia-testigo, que es quien ‘estira los hilos’. Como vimos en *Husos*, la apertura no es fácil pues la fuerza acumulada por los hábitos mentales es muy grande, y las palabras con las que tratamos de describir el proceso son en muchos casos un remedio peor que la enfermedad. Una vez más, Maillard hace de la necesidad virtud y muestra sobre la página sus dificultades, interrogando de manera exhaustiva al lenguaje con el que opera:

“Siempre están los hilos.  
La maraña de hilos  
que la memoria ensambla por

analogía. De no ser  
por esos hilos,  
la existencia –¿existencia?–  
todo sería un cúmulo de  
fragmentos –¿fragmentos?–,  
bueno, destellos si se quiere.  
Todo sería destellos. Inconexos

–inconexo: palabra sin  
referente. Vacía.”

(Hilos: 107).

El cuestionamiento de una noción tan aparentemente estable como existencia revela la radical novedad del planteamiento maillardiano, al menos desde el punto de vista occidental. Según ella, lo que llamamos existencia no es más que una continuidad ficticia creada por esa entidad con la que nos identificamos cuando decimos yo. Realmente sólo hay un flujo de pensamientos, una ‘maraña de hilos que la memoria ensambla por analogía’ y de la que el sentido de yo se apropia. En consecuencia, la crítica del lenguaje ha de ser exhaustiva pues hay determinadas palabras que favorecen este proceso al dar apariencia de realidad a conceptos que son en realidad el producto reificado de una función mental, que a su vez refuerza la consistencia del ente ficticio que las ha creado:

“inconexo: palabra sin  
referente. Vacía. Tanto  
como infinito, inaudito,  
inmutable, inextenso,  
ilimitado, etcétera.  
Etcétera también”

(Hilos: 107).

Maillard se dedica a deconstruir estas palabras para poder recuperar ‘las cosas en lo dicho’. Es decir, para devolverle al lenguaje su capacidad poiética primigenia, la de nombrar el mundo a través de las metáforas. En este caso, es el ‘etcétera’ el que parece

estar ahí como de relleno y por eso Maillard señala lo directamente: ‘Etcétera también’ es una palabra trampa, porque homogeniza lo diverso. Un poco más adelante plantea esta misma problemática a través de una estrategia distinta: el rizoma de pronombres personales. La novedad respecto a textos precedentes como *Husos* es que no cuestiona las premisas situándolas entre interrogantes sino que se apoya en ellas de forma activa, creando un entramado metafórico que primero describe el mecanismo de implicación psicológica del yo con sus recuerdos ‘personales’ (el ‘quién’ y el ‘cuándo’) para, partiendo de la constatación de esa fragilidad, señalar la dificultad de cualquier comunicación interpersonal que esté basada en este modo de comprensión:

“Primero, el quién.  
Luego viene el cuando.  
Peor el cuándo. O no es peor,  
es peligroso.  
El quién se ajusta con el cuando  
y el temor sobreviene.  
El temor a perder.  
A perderse.  
Si al menos uno pudiese entonces agarrarse  
a otras manos,  
pero otras igualmente  
se agarran a un quien  
complicado en un cuando”

(Hilos: 109).

‘El cuarto’ está dominado por la tendencia, que podemos observar en este poema, a continuar la indagación tal y como la hemos visto materializarse textualmente hasta ahora (rizoma de metáforas para designar la geografía interior, cuestionamiento epistemológico radical e impersonalización del discurso, macrometáfora del huso-hilo). Hacia el final del texto hay una apertura, que se podría considerar como una nueva materialización textual de esa pequeña luz al final del túnel que vimos al final de *Husos*, y que señala la posibilidad real de que, después de todo, se pueda vivir en un modo de conciencia en el que no aparezca el sentido de yo. Sin embargo, alcanzar este equilibrio es bastante difícil, y por eso en el poema cuarto volvemos a encontrar la paradoja del mí

como un mal necesario, un personaje que permite sobrevivir y evitar el vértigo a pesar de ser falso. El quinto aborda de manera genial la contradicción vital entre comprensión teórica de la falsedad del yo individual y la necesidad de sobrevivir en la práctica, apoyándose en él. Maillard emplea para ello una compleja isotopía de metáforas que inciden en el aspecto corporal (el más concreto) de la depresión:

“Además,  
también está el ahogo.  
La carne incandescente, la estrechez  
y el aire que se aspira  
(...)  
el malestar  
se aplaca porque, a fin de cuentas,  
algo quiere seguir fiel a sí mismo.  
Se paga un precio, siempre,  
por la continuidad.  
Que no haya quien para pagarlo  
es lo de menos. Basta  
con empeñarse en la manera.”

(Hilos: 111).

‘Basta con empeñarse en la manera’: esta es la conclusión que ya vimos en *Husos* cuando se afirmaba la necesidad del yo individual para la vida en superficie. A pesar de las contradicciones que surgen en el nivel de la mente pensante, la conciencia se mantiene firme en la certidumbre gnoseológica fundamental de la contemplación: el yo es un conjunto de agregados psicológicos, no tiene una existencia permanente. Nada la tiene, ni siquiera la propia idea de permanencia es válida, como tampoco lo es la búsqueda misma si es emprendida por una voluntad egocentrada que ansíe la paz para sí misma. Maillard se recuerda a sí misma este principio básico, aplicando el cuestionamiento epistemológico radical a su propio método. El resultado es de una fuerza expresiva excepcional. Dice:

“Dosificar los tiempos.  
Para proteger

(...)  
Cultivar su neutralidad.  
Para la permanencia.  
Para la paz. –¿La paz?–  
La paz es permanencia.  
–¿Permanencia?–  
Durar perpetuamente. Como  
en el comienzo.  
–¿Comienzo? –  
En el comienzo era la paz.  
–¿La paz?–  
Sin comienzo, tal vez hubiese habido  
paz. –¿Paz?–”

(Hilos: 113).

Estas líneas insisten en el esfuerzo contemplativo esencial que sustenta el cuestionamiento del pensamiento y el lenguaje en la obra de Maillard: no permitir que ningún concepto se convierta en refugio para la identidad fáctica, esa ilusión de continuidad que llamamos yo y que tiene una historia (un ‘comienzo’) y una personalidad definidas y constantes. Incluso la que ha sido su aspiración desde principios de los 90, *śānta*, no es más una palabra en esta etapa de madurez, en la que la autora toma conciencia de que lo importante no es actuar sino todo lo contrario: ‘detenerse’, ‘disminuirse’, a la altura del gato. Sólo así puede darse la verdadera acción, aquella en la que el gesto tiene lugar sin sujeto que lo controle, proyectando en ella la temporalidad de sus recuerdos y sus deseos individuales (el ‘cuándo’):

“Progresivamente,  
el mundo detenido,  
desprovisto de quienes. Sin  
quienes, el cuando  
no sucede”

(Hilos: 114).

En su búsqueda por hacer decir al lenguaje lo que habitualmente ni siquiera intuimos, Maillard da un nuevo salto estilístico y dice: ‘sin quienes, el cuando no sucede’. Se trata de una estructura gramatical en la que ninguno de los sustantivos tiene referente, de modo que la frase se desustantiviza, pierde su consistencia uniforme y revela su verdadera naturaleza condicionada (*svabhāva*, la ausencia de naturaleza propia que he mencionado varias veces, y que veremos al comentar la influencia budista). Este recurso estilístico apunta de forma inequívoca a la variante expresiva en que culmina la indagación de *Husos e Hilos, Cual*, un poemario construido sobre la misma premisa: el uso de un pronombre relativo metaforizado y ascendido a la categoría de personaje sin sustancia, que plasma de manera muy eficaz y novedosa la permanencia en la conciencia-testigo mientras se realizan acciones, mientras se actúa.

La solución que Maillard plantea en ‘El cuarto’ es, a primera vista, paradójica. Se predica ‘no actuar’, lo cual no parece ser una solución a la inmovilidad en la que se encuentra sumergida la autora, al menos desde el plano denotativo. Sin embargo, este no actuar no es gnoseológicamente equivalente a la inacción, sino que hace referencia a la no-acción que vimos en *La sabiduría como estética*. Se puede deducir del hecho de que no es el sujeto el que se detiene sino el mundo (‘el mundo detenido’) cuando se vacía la cognición del sentido erróneo de yoidad que la mente le sobreimpone (‘desprovisto de quienes’).

En el poema siguiente se vuelve sobre este aspecto práctico de la reflexión, introduciendo el que sin lugar a dudas es el motivo más querido por Maillard para aludir a la acción contemplativa: el gesto. El paso de la observación interna a la actitud contemplativa en la acción encuentra en este término la manera de encarnarse, como ya vimos en ‘La calma’ o ‘De pie’. De nuevo, los movimientos son mínimos y son realizados a velocidad muy lenta, para que la atención pueda dar cuenta de los detalles. De nuevo, igualmente, el escenario escogido es el despertar, no para mostrar explícitamente la aparición del sentido de yo sino para evitar la identificación. Los campos semánticos escogidos ahondan en la idea de la ‘disminución’, pero con nuevas vetas expresivas:

“Los gestos.  
Reducir los gestos.  
El de los ojos,  
entreabiertos para

la claridad, y a veces  
cerrados. Prolongar  
el tiempo entre el abrir  
y el cerrar.  
Reducir los ciclos  
del párpado.

Aquietar el aliento.

Querer menos”

(Hilos: 115).

Vemos que en este poema ha desaparecido el escepticismo epistemológico que interroga insistentemente al lenguaje, aunque permanece el uso de estructuras impersonales, concretamente el infinitivo, lo cual apunta claramente al estado de no identificación desde el que está escrito. Me interesa señalar, asimismo, el tono más fluido y sereno de este poema, que parece apuntar que la angustia y la incertidumbre total han cedido terreno a favor de un estado interior desde el que Maillard no da tanta importancia a las cosas y en el que se plantea tan sólo ‘dejar cumplido’ lo indispensable, “Dejar cumplido. El qué / no importa. Irse dejando atrás / pocas cosas” (Hilos: 117) y recuperar el equilibrio, ‘apaciguando’ al yo que siempre espera algo, que se proyecta hacia el futuro pues no es capaz de sumergirse en el presente: “Esperando no. O de otra manera. / Apaciguando todo lo que huye” (Hilos: 105).

El poema final de ‘El cuarto’ tiene un tono conclusivo y en él se dibuja con más fuerza que nunca la certeza, plenamente contemplativa, de que el presente es el único espacio en donde puede establecerse una identidad libre del influjo de las inercias de la mente. Todo lo demás es *māyā*, ‘irreal’ en palabras de Maillard. Con un lenguaje que apenas recurre al cuestionamiento, Maillard afirma (*afirma* tajantemente, algo raro en ella, tan escéptica) que el sujeto no es un punto fijo, central y monolítico, sino un huso particular de la conciencia. Nada más: Un flujo temporal, una coincidencia dentro del entramado rizomático. Alrededor hay ‘niebla’, irrealidad, mundo fenoménico:

“Ver cerrarse el día.  
No como un libro



sino como un faja demasiado  
apretada. La niebla, alrededor,  
comprimiéndolo todo. –¿Todo?  
–Todo es donde se está.

Donde se está tan sólo hay  
un centro que pronuncia y escribe.  
Un centro, o una esquina.  
Alrededor, como la niebla,  
lo demás. Irreal.  
Lo vivo, abajo. Inhabitable”

(Hilos: 119).

De este discernimiento interior (*viveka*), que es ‘donde se está’ y donde se escribe, surge una cierta estabilidad que se manifiesta en el plano del lenguaje, mucho más sereno gramaticalmente que de costumbre en esta etapa de madurez. A pesar de ello, una vez más Maillard no consigue mantenerse de forma sostenida en ese estado y cierra su texto señalando la persistencia del yo individual, presente implícitamente en el campo semántico de la supervivencia: “querer sobrevivir / ha de ser la costumbre” (Hilos: 119). Así pues, aunque en ‘El cuarto’ surge la posibilidad real de una identidad no dominada por el yo psicológico sino abierta a la totalidad del presente (‘todo es donde se está’) la inercia de ese yo fáctico que insiste en continuar la existencia, sobreviviendo por mera costumbre, es demasiado fuerte.

En este ciclo hemos podido percibir cierta apertura, que se manifiesta en el abandono de la actitud inquisitiva a favor de un lenguaje más sencillo que permita llevar a cabo el gesto, la acción no escindida de su propósito por la intromisión del yo. Esta apertura culminará en *Cual*, pero antes hemos de hacer un alto en el camino para comentar las dos secciones finales de *Hilos*.

§ Visititas o sueños. Visitaciones y La luz, el aire, el pájaro. Breve lectura.

La penúltima sección está formada por cuatro poemas que difieren bastante respecto al resto de esta segunda parte de *Hilos*. En ellos Maillard aborda un tema hasta

ahora secundario: el contenido de los sueños y otros estados en los que la parte consciente y racional de la mente no es dominante. No se trata de poemas oníricos al estilo surrealista sino de descripciones sencillas de ciertas situaciones semirreales en las que se manifiesta un contenido particular, como puede ser un diálogo con los muertos o una ensoñación frente al mar. Ya hemos visto que la importancia de la transición entre sueño y vigilia es capital para la investigación contemplativa de Maillard, lo cual explica en parte la inclusión de este tema en *Hilos*. Pero también hemos de tener en cuenta que Maillard nunca había perdido de vista la reflexión acerca de sus propios sueños, que estaba presente de forma constante en las notas de *Husos*.

En los poemas de esta sección se abordan estos contenidos no desde la lógica pragmática del ‘margen’ sino desde los presupuestos de distanciamiento emocional, mirada neutra y superación del yo individual que conocemos. Y –lo que es más importante pues supone un cambio– con un lenguaje sereno, libre de el escepticismo radical que impedía salir de la parálisis. En el primer poema Maillard se reconcilia con los muertos y apacigua así gran parte de su dolor, pero al mismo tiempo mantiene la distancia contemplativa y es consciente de que su alivio es tan sólo un estado de conciencia transitorio. Por eso deja ‘el hilo fuera’, para que la mente pensante no ejerza su habitual función de contrapeso y pueda sentir en plenitud el lastre de su dolor, liberándose del yo (de él y su lenguaje: el pretérito, la memoria):

“Dejé el hilo fuera.

(...)

Me senté con los muertos. Fue  
una tarde apacible.

Al salir, entendí que el pretérito  
ha de usarse tan sólo en el umbral  
del sueño.

Ahora, el hilo. La casa, una de ellas,  
a salvo, mientras tanto”

(Hilos: 123).

El cambio estilístico que tiene lugar en estos poemas es evidente, pues desaparece casi por completo cualquier vestigio de ese cuestionamiento epistemológico que creaba el ritmo tan característico de los poemas-husos y que les impedía avanzar.

Maillard adopta una estrategia expresiva diferente, mucho más sencilla y directa, gracias a la cual el lector no encuentra dificultades para acceder al texto, sin que ello suponga una disminución en la intensidad del esfuerzo contemplativo. En realidad, lo más correcto sería decir que éste adopta nuevas formas.

El poema más interesante para mi investigación es sin duda el último, titulado ‘El vértigo’. En él encontramos un desdoblamiento del yo psicológico en tres figuras textuales, lo cual apunta directamente a la problemática central de la contemplación: el sujeto que se conoce a sí mismo como ‘algo’ diferente a ese yo implicado en los contenidos que se apega al resultado de las acciones, disgregando la identidad en pasado-presente-futuro. Maillard se describe en el poema como dividida en tres partes que corresponden a estos tres ejes temporales. Evidentemente su atención está situada en el observador, aunque no lo afirme claramente:

“Tres. Convocadas por el vértigo.  
 O de tres, una, las otras dos acompañando.  
 En medio estaba yo, o simplemente  
 estaba la mirada  
 (...)  
 Yo, una conciencia no,  
 un miedo, –al fin y al cabo  
 ¿qué otra cosa es el yo sino el color  
 que el hilo adopta por momentos?”

(Hilos: 129).

Tras este planteamiento inicial tiene lugar un conato de suicidio onírico, que venía implícito en el título ya que, como hemos visto en otras partes de *Husos* e *Hilos*, ‘el vértigo’ es una de las metáforas centrales de esta etapa de madurez y alude a esa sensación de infinito que acompaña a la desaparición del yo. El personaje enunciador piensa en saltar desde un lugar elevado (‘la vertiente escarpada’ del poema anterior, tal vez), pero no lo hace porque una de las tres partes de la personalidad, a la que describe como ‘serena y compasiva’ a un tiempo (es decir, hecha a partes iguales de discernimiento y compasión, como indica la tradición budista *mahāyāna*), le impulsa a seguir con vida y a empeñarse en sobrevivir: “una de ellas, / apoyando en mi pecho / una mano severa y compasiva, / me hizo retroceder” (Hilos: 129).

Esta estrategia de la escisión del yo en tres partes es desde luego una novedad en *Hilos*, si bien no es algo totalmente desconocido porque ya en *Poemas a mi muerte* Maillard había empleado esta técnica. Lo interesante en este punto es que la utiliza para apuntar un nuevo ángulo respecto al complejo mecanismo de observación mental: sin abandonar el punto neutro que comprende la irrealidad del yo y los fenómenos, Maillard muestra que la insistencia en sobrevivir, aquello que la permite ponerse ‘De pie’ y salir del ‘cuarto’ no es (sólo) un método frío de observación desapegada, sino una fuerza ‘compasiva’, que opera no sólo en la mente sino también en el corazón.

En ‘La luz, el aire, el pájaro’ este tono sencillo y armónico sigue presente, pero añadiendo un ligero toque de solemnidad, lo cual no es muy habitual en esta etapa de madurez en la que prima la autocrítica y la deconstrucción exhaustiva del lenguaje hasta que no sobrevive ningún concepto. El estilo profundamente descarnado desarrollado hasta ahora deja paso a una frase más larga y a un tono más poético en el sentido tradicional del término. El primer poema de la sección marca la pauta que se mantendrá a lo largo de todo el conjunto:

“A esta luz de hoy  
abotonada al forro entumecido  
del cielo,  
la querría más austera  
y no menos poética, sí más inmediata,  
despojada de límites retóricos  
(...)  
A esta luz de hoy la quisiera  
neblina entre mis dedos,  
prieta en los recodos de la piel,  
aliento en la copa de los pinos,  
pero, más aún, la quiero  
en su infinito presa y al tiempo dilatada,  
simplemente luz...”

(Hilos: 133).

El ritmo de este poema es totalmente diferente de los poemas-husos o de la estructura abrupta y entrecortada de ‘La calma’ o ‘El cuarto’, pero ello no debe

llevarnos a pensar que Maillard ha abandonado la reflexión contemplativa. Lo que ha tenido lugar es un cambio expresivo para abordar la misma temática desde un horizonte formal diferente, pero tanto la crítica al yo psicológico como el cuestionamiento del lenguaje que lo sustenta siguen ahí. Lo vemos en el poema siguiente, en donde reaparece el escenario del tránsito del sueño a la vigilia, cuya conclusión fundamental ya conocemos por el ciclo de ‘el tema’, pero con un lenguaje mucho menos complejo, dominado por una estrategia de distanciamiento que, con una sutil ironía, describe al yo como un personaje, alguien cercano al que se conoce y se critica sin ensañarse:

“Ocupada por algo  
que pretende vivir,  
que insiste en respirar el aire  
de la mañana y me despierta,  
despierta al yo  
(que acompaña a los actos  
como el pronombre al verbo)  
para que aprecie. Hace mal.  
Mejor sería dejarle dormir.  
En cuanto se despierte  
irá a cobijarse,  
según es su costumbre,  
en uno de los husos”

(Hilos: 135).

Vemos que el planteamiento (*inventio*) acerca de yo individual, cómo se consolida en el momento del despertar asociándose a los contenidos mentales, es el mismo que en *Husos*. Sin embargo, hay diferencias en el tratamiento, ya que en este caso Maillard focaliza más claramente su atención en las acciones en lugar de en los pensamientos, y utiliza una estrategia expresiva distinta, más descriptiva y lúdica. Así, afirma que si mantenemos la atención vigilante podremos ver al sentido de yoidad “colgado / de una imagen-recuerdo o / revolviendo, febril, la caja / de herramientas” (Hilos: 135).

Frente a la implicación, en ‘la luz, el aire, el pájaro’ encontramos metáforas de la apertura hacia la vitalidad que ponen fin a la parálisis vital en la que se encontraba

Maillard al comenzar *Hilos*. La luz está presente en el primer poema como símbolo de la percepción pura, de atención despojada de toda proyección y recuerdo: “en su infinito presa y al tiempo dilatada / simplemente luz” (*Hilos*: 133), mientras que el aire es el protagonista del poema segundo, cuando tras analizar al yo Maillard divaga un poco, libre de imposiciones argumentales, hasta encontrar de nuevo el sentimiento de plenitud en la metáfora de las cigarras:

“Así que el aire, ¿dónde,  
el aire? Ah, sí, el aire, la mañana,  
vivir, decía algo, alguien  
decía, no sé. Las cigarras.  
En otro tiempo, las cigarras”

(*Hilos*: 135).

‘En otro tiempo, las cigarras’ revela que el paso de Maillard por la cotidianeidad del sufrimiento no admite marcha atrás, y que es para ella ya imposible volver a creer en la fuerza del deseo. En el poema siguiente centra su atención en el aire, al que califica como ‘perfecto’ en el sentido de que no deja huella psicológica alguna, pero al mismo tiempo constata la imposibilidad de trascender completamente la implicación, pues los hilos son demasiado ‘rígidos’:

“Sólo el aire es perfecto.  
La blusa está manchada, el gato  
insatisfecho,  
el gozne que sostiene la ventana  
se ha quebrado  
y soñé que, al borde de mi lecho,  
tres sombras confundidas  
tiraban de mí.  
¡Qué rígidos los hilos, y qué lento  
mi grito en el ahogo!

Sólo el aire es perfecto.  
No hay causa para el pájaro.”

(*Hilos*: 137).

La aparición del pájaro al final del poema completa el trío del título con una imagen de una fuerza excepcional: ‘no hay causa para el pájaro’. Al mismo tiempo, la referencia al poema ‘El vértigo’, con sus tres ‘sombras’ o desdoblamientos del yo psicológico, crea un bucle intertextual que pone de manifiesto las conexiones internas entre diversas secciones, así como la capacidad de Maillard de utilizar recursos metadiscursivos dentro de sus poemarios.

Éste será precisamente el recurso dominante en los tres poemas finales, en los que el análisis del lenguaje como vehículo que soporta la ilusión del yo se combina con una crítica estrictamente metaliteraria que recuerda a la que vimos en *Matar a Platón*, cuando Maillard se preguntaba acerca de la posibilidad de una poesía que describa fríamente aquello que acontece. Esta cuestión vuelve a formularse ahora, pero explicitando aún más la crítica a la identificación de poesía con lirismo y sentimentalidad. Maillard se pregunta: “¿Qué haremos del poema sin metáfora, / del verso despojado de su naturaleza, / de su afición al desvarío y su grandilocuencia?” (Hilos: 141), reclamando así un nuevo tipo de poesía que afronte directamente el sufrimiento humano y tome conciencia de los mecanismos mentales, del movimiento de los hilos y los husos, y lo refleje en el lenguaje. El tiempo de la creencia en las analogías que construyen un mundo estable que sustenta lo ‘importante’ a través de la memoria, la que crea la ilusión del yo y la continuidad de la existencia ha terminado para Maillard, y lo afirma muy claramente<sup>171</sup>.

En definitiva, los mitos de la modernidad han caducado, y las palabras han revelado su carácter de impostura. Maillard constata este hecho utilizando la primera persona del plural, un plural en el que se apoya para afirmar que ha tenido lugar un cambio de sensibilidad que exige la superación del platonismo, al que somos ‘refractarios’:

---

<sup>171</sup> Cito la continuación del poema para facilitar la comprensión de mi argumento y la fluidez de la lectura:

“Podríamos jugar a hacer metáforas,  
al fin y al cabo es por analogía

que aprendemos el mundo y sus causas.  
Podríamos disponer en versos las palabras,  
como antiguamente, para  
poderlas recordar, recordar lo importante.  
Pero ha pasado el tiempo,  
ya nada es importante, sólo el aire,  
tres sílabas apenas, en la página” (Hilos: 139).

“Ya somos refractarios a las  
palabras fáciles,  
a la prosa intuitiva (no sé lo que desvela), a  
las figuras retóricas  
que enfatizan aquello que debiera  
darse o devolverse  
en su más leve luz, la más escueta”

(Hilos: 141).

Por eso, al terminar el libro, Maillard exhorta a los lectores diciendo “Hilemos, señores, / es tiempo de relevar / a las Parcas” (Hilos: 141), pues está convencida que la poesía debe ir más allá de la pretensión moderna de expresar el yo autorial. A este respecto dice Virginia Trueba que la referencia a las Parcas en este punto del poemario es una alusión clara al origen occidental del modelo de existencia (el yo individual) que Maillard pretende superar con su escritura: “una tendencia personal, que es la que tejen las Parcas, la privilegiada desde la Grecia antigua” (Trueba, 2009: 197).

Como vengo insistiendo desde el comentario a María Zambrano, Maillard no pretende sustituir un yo personal falso por otro más verdadero, más cercano al ‘Ser’. Siguiendo la estela del budismo, considera que el yo psicológico es una entidad ficticia y en última instancia es el origen del sufrimiento, por lo que con su poesía no busca reforzarlo sino todo lo contrario: mostrar ante el lector los mecanismos que crean las imposturas, para que éste comparta con ella la toma de conciencia, único mecanismo válido. En un fragmento profundamente sabio, perteneciente a esta última sección de *Hilos*, explica que no tiene interés alguno por reforzar el sentido egoico, ni suyo ni de los otros:

“Me pedís palabras que consuelan,  
palabras que os confirmen  
vuestras ansias profundas  
y os libren  
de angustias permanentes.  
Pero yo ya no tengo  
palabras de ese género.  
Aceptad mi silencio: lo mejor  
de mí.”

(Hilos: 143).



Con estas palabras parecería que Maillard da por agotado el lenguaje, pero lo que en realidad ocurre es que se niega a participar de ese tipo de lenguaje que reafirma la individualidad y que confirma las ansias profundas del yo psicológico. No reniega de las palabras en su totalidad (de hecho, vimos en *Husos* que buscaba ‘volver a las palabras’), como tampoco reniega de todo el pensamiento, sino que trata de llevar a cabo un cambio de paradigma, matando a Platón dentro de ella misma para poder reunificar la vida con el pensamiento, salvando aunque sea de manera efímera la dualidad. Así termina *Hilos*, con una referencia explícita y directa a este arte de vivir que es la contemplación. Tras el agotamiento de la toda la indagación diarística y poética, tras todo el cansancio, el pánico, la calma, irse, de pie, el cuarto... Maillard tan sólo pide algo de paz:

“dejadme contemplar  
el vuelo de la ropa  
tendida en las ventanas”

(Hilos: 143).

Estos versos finales prueban que Maillard ha agotado el ciclo del deseo y la conciencia individual y que busca instalarse en un modo de cognición impersonal en el que el sentido egoico que se apropia de los contenidos mentales y las acciones no esté presente. Es interesante, en este sentido, comparar estos versos con un fragmento de *Filosofía en los días críticos*, en el que aparecía el mismo motivo poético de la ropa tendida, pero desde una perspectiva totalmente diferente:

“Contemplar una colada tendida en un balcón y decirse que eso es lo que queda de un infinito cuando desciende a los márgenes de lo posible, cuando la maravilla se convierte en vida ordinaria. ¿Quieres eso, di, es eso lo que quieres? ¿Quieres hacer de tu vida una vulgar colada?” (Filosofía en los días críticos: 159).

El cambio de postura entre estos dos textos refleja perfectamente la evolución llevada a cabo por Maillard en los años que median entre aquel primer diario y las obras de plena madurez. La evolución se percibe en que la impaciencia y el afán de infinito de *Filosofía en los días críticos* dan paso a un estado de mayor serenidad que, sin lugar a dudas, es fruto de la actitud contemplativa aplicada sistemáticamente durante los años que median.

En conclusión, podemos decir que tanto la escritura como la actitud vital de madurez, y más concretamente la de *Hilos*, se caracterizan por un distanciamiento epistemológico respecto a las propias creencias, opiniones, y circunstancias vitales. Esta desimplicación procede de la comprensión profunda de la falsedad del yo psicológico, un conocimiento que permite diferenciar lo verdadero de lo falso y no identificarse erróneamente. Este conocimiento interior se conoce en la India como *viveka*, discernimiento, como tendré ocasión de explicar más adelante, y es la clave que permite la aparición de un modo de conciencia diferente de la personalidad implicada en sus emociones: la conciencia-testigo. Este observador se materializa en acciones y gestos realizados de manera impersonal, sin sujeto individual que se apropie de ellas, y da lugar a un estado de paz interior en el que, a veces, aparece un sentimiento compasivo que permite endulzar las amarguras causadas por el durísimo contexto vital en el que se mueve la autora.

Es importante señalar, asimismo, que en *Hilos* Maillard alcanza este estado de manera intermitente, y en muchos de sus poemas lo tematizado no es en realidad el estado de equilibrio sino la incapacidad de alcanzarlo. Esta es una diferencia fundamental con el siguiente libro, que indaga sistemáticamente en esta conciencia neutra sin apenas separarse de ella, y que además es capaz de hallar un mecanismo textual que la exprese. Es la poesía de *Cual*, culminación de la indagación contemplativa.

### 15.3.- Cual.

#### § Introducción a la obra.

*Cual* está compuesto por 19 poemas de extensión breve o media organizados en torno a una operación discursiva muy particular: la metaforización de una partícula gramatical, concretamente un pronombre relativo, convertida en personaje que expresa la ausencia de sentido egoico en la cognición. Al situar un elemento semánticamente vacío en posición de sujeto surge una contradicción gramatical muy interesante, pues ante la carencia de antecedente el pronombre relativo pasa a significar algo nuevo, inexpresable en el sistema de la lengua normal: una identidad vacía, sin memoria ni

historia personal (sin antecedente ni consecuente). A través de esta estrategia Maillard aborda el proceso de observación de los mecanismos mentales, focalizando la atención en la contemplación exterior y en la posibilidad de la acción, del gesto. Algo similar a lo que ya vimos en *Hilos*, pero desde planteamientos retóricos novedosos.

Se podría decir que el despojamiento expresivo que hemos postulado como rasgo común al estilo de esta etapa de madurez se radicaliza hasta dar lugar a un antipersonaje, un ser al que Maillard sustrae todo lo que haría de él una persona (su historia, su nombre, sus sentimientos) y al que planta en medio de la página para mostrar de una manera distinta ese estado de implicación-des-implicación que caracteriza a la mirada contemplativa cuando no está asociada a los contenidos del yo psicológico individual. Si nos fijamos en obras anteriores, se puede ver que la tendencia a utilizar personajes en sus poemas es una vieja querencia de Maillard, que ya veíamos en *Poemas a mi muerte* o en *Hainuwele*, donde a través de los personajes trataba de establecer una distancia entre el yo autorial y el yo lírico. En mi opinión, existe cierta continuidad entre estos textos juveniles y *Cual*, pues ambos buscan acercar la experiencia personal a la del lector a través de un personaje interpuesto (en este caso, un no-personaje). Evidentemente las diferencias son muchas, tanto a nivel estilístico como temático, y son fruto del despojamiento expresivo y de la intensa vivencia contemplativa que tuvo lugar entre estas dos fases.

La concepción del personaje de *Cual* tuvo lugar en medio de la escritura de *Bélgica*, concretamente en el quinto viaje de retorno a Bruselas, realizado entre febrero y marzo de 2006. En la edición de *Cual* publicada por el Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga (y que no es una copia del *Cual* que sucede a *Hilos* sino una ampliación en forma de película y cuaderno de inéditos), Maillard relata este acontecimiento:

“Bruselas, en el mes de marzo 2006. Me alojaba en una de las casas cuyas ventanas dan a la Place du Vieux Marché aux Grains. Era mi quinto viaje de retorno para la elaboración de un cuaderno de la memoria (...) Muy cerca de allí, en la Rue des Chartreux, hay un perro de bronce con la pata trasera levantada sobre un poste. (...) A ese tipo de perros, se les llama *zinneke*, palabra que, en el argot bruselés, significa “mezclado” “sin pedigrí”. (...) Los belgas naturales de Bruselas también utilizan esta palabra para designarse a sí mismos porque se sienten orgullosos de no ser de pura raza

ni tener que doblegarse a las reglas que la pureza impone<sup>172</sup>. A mi me crió un *zinneke*. Tenía una oreja rota y la cola levantada en espiral. (...) Es curioso como una simple figura puede cobrar vida cuando uno demanda compañía. Durante aquel invierno de 2006, aquel perro de bronce, su presencia segura en la esquina de al lado, hacía que me sintiese acompañada. Pero, a medida que iba habitándome de forma más estable, su apariencia se iba transformando, y llegó un día en que dejó de tener cualquier parecido con un espécimen canino. Se parecía a mí. Mejor dicho, se parecía a aquello que todos somos dentro de mí. Y así apareció Cual, un día en el que el cielo estaba especialmente gris, cuando me dirigía a la estación del norte. Cual me acompañó al andén y, luego, subió conmigo en dirección a Ostende. Lo que ocurrió durante aquel viaje es difícil de contar. Sólo puedo decir que, desde entonces, me siento extrañamente Cualificada” (Cual, la película; primer cuaderno: página 1).

Poco se puede saber del personaje por estas líneas, excepto que se parece a ‘aquello que todos somos dentro de mí’, lo cual podría interpretarse como una referencia a la conciencia neutra, anterior a las identificaciones con el ‘mí’, o quizás a la imagen mental que cada uno tiene de sí mismo, y que es en gran medida incomunicable. Lo que ocurrió después ‘es difícil de contar’ para la autora, y en consecuencia también para nosotros, por lo que la anécdota biográfica aporta pocas claves de lectura. Si lo contrastamos con la parte de *Bélgica* en la que Maillard da cuenta de ese viaje en dirección a Ostende, vemos que tampoco ahí hay demasiados datos<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Hasta el punto de que existe un festival bianual con dicho nombre: la Zinneke Parade.

<sup>173</sup> Se trata más bien de un pasaje descriptivo, en el que la autora va intercalando reflexiones personales acerca de su búsqueda vital en aquel momento, que no vienen al caso. Sin embargo, en el final de este capítulo-viaje encontramos unos fragmentos en prosa poética que sí aluden a *Cual*, y que fueron parcialmente incluidos en un cuaderno anexo en la edición del Centro Cultural de la Generación del 27, bajo el sugerente título ‘Cosas de Cual’. Cito uno de los que, en mi opinión, mayor intensidad poética tienen, y que se puede escuchar en versión de la propia autora dentro del DVD *Cual, la película* que viene incluido en la mencionada edición. Dice:

“túnel oscuro. Cartel Norte. Dentro cálido fuera reloj en alto cuadrante arriba chimeneas alineadas. Hojas secas sol apenas o de vez en cuando. Túnel. Acabará. Acabará consiste. Sentir o constatar que algo acaba. El túnel. Es posible. Mejor el frío fuera, dice alguien. Cartel azul y blanco. Dentro malva. Entran todos entran. Todos es lo que se mueve en túnel a través. En su sitio. *Cada cual* su sitio pegado a él por un cable en su oído...” (Bélgica: 202; el énfasis es mío, para señalar el punto concreto desde donde pudo surgir el brote rizomático que dio lugar a los poemas).

A través de esta prosa hecha a pinceladas rápidas Maillard plasma el devaneo de su vista en algún punto, de Bélgica u otro lugar. Se trata a todas luces de contemplación exterior, sin rastro alguno del yo que observa, aunque poco tiene que ver en el plano estilístico con *Cual*. Por eso podemos concluir diciendo que el enfoque biográfico aporta poco o nada sobre la significación de Cual, y que la única manera de entender a este personaje es sumergiéndonos en la lectura crítica del poemario.

En consecuencia, lo poco que sabemos de *Cual* es que surge en la vida de Maillard en un momento de aislamiento, cuando la autora profundizaba en sus recuerdos desde una profunda soledad invernal. Esto permite establecer una conexión con el estado interior desde el que se escribió *Husos e Hilos*, y que sí conocemos por las obras: *Cual* surge desde el ‘cansancio’, cuando no queda más que decir y la voluntad ha renunciado a todo propósito. Incluso al propósito de escribir, de consignar los movimientos de la atención para hacerla fluida, para evitar que se enquisten conceptos en las palabras o intereses personales en los gestos. Pero aún hay más, pues del relato autobiográfico podemos deducir también que *Cual* no fue el resultado de un esfuerzo, sino que advino de fuera como una respuesta inesperada de la conciencia cuando la personalidad se había difuminado tanto que Maillard era capaz de reconocerse en los objetos externos. Este carácter inesperado es común con el gozo que culmina *Husos*, y en este sentido creo que se puede hablar de *Cual* como culminación de la indagación contemplativa.

A pesar de que hay continuidad estilística con las obras anteriores, el procedimiento de base y la estructura compositiva de *Cual* son totalmente novedosos, un soplo de aire fresco en el ambiente opresivo creado por el radical cuestionamiento epistemológico de obras precedentes (si exceptuamos el final de *Hilos*). Su novedad radica en que, frente a diarios y poemas, este libro expresa la posibilidad real de llevar a la práctica un estado de conciencia en ausencia de yo psicológico. En él Maillard consigue mostrar que, contra lo que podría argumentar una mente identificada exclusivamente con sus deseos y sus emociones, cuando el yo psicológico desaparece la vida no se detiene. Al contrario: la cognición se mantiene, los pensamientos y sentimientos continúan aflorando, igual que las acciones, que siguen siendo realizadas. El sistema mental no se colapsa, lo que varía es el grado de implicación, el lugar en donde se sitúa el sujeto que conoce. En *Cual*, Maillard encuentra una estrategia estilística para expresar este complejo estado interior, a través del antipersonaje vacío y la descripción de lo que le acontece.

Como veremos a lo largo de la lectura, *Cual* no está implicado sino que se mantiene separado de sus emociones. Las ve surgir y guarda cierta distancia, reaccionando cuando hay que reaccionar pero sin ser arrastrado por las inercias de la mente. A veces sus sensaciones son de rechazo, como en el poema 4 (‘hastiado’) y otras veces son más positivas, como el asombro del poema 3. Pero en ambos casos *Cual* se mantiene al margen, como en *Husos*: desidentificado.

El mérito de este libro es ser capaz de idear un mecanismo textual que permita describir de manera muy efectiva y sintética cómo los sentimientos y otros hábitos mentales siguen surgiendo *a pesar de que no hay yo* que lleve a cabo la apropiación. Enfatizo este último aspecto porque es la novedad temática más importante de este libro, frente a la necesidad de preservar y superar al yo individual al mismo tiempo (*Husos*) y la búsqueda de la calma en la visión externa y el movimiento (*Hilos*). Una vez más, podemos comprobar que, para Maillard, la contemplación no culmina en un estado trascendente como ocurre con el rapto místico, sino que acepta la contingencia de sus propias certezas y conclusiones. Su método, como hemos visto ya varias veces, apunta a lo concreto, a superar el dolor físico y psicológico por medio de la comprensión de los mecanismos mentales que lo perpetúan. Nada más, ningún *samadhi* o *sat-cit-ānanda*. Sobrevivir, y balbuceo. En este sentido, también, *Cual* es el punto culminante de la investigación sobre el observador y la mente, pues describe el distanciamiento respecto a la disgregación del sujeto *desde dentro* de la disgregación.

§ *Cual: Lectura crítica.*

Ya en el primer poema podemos percibir que la atmósfera textual de este libro va a ser muy diferente del tono general de los poemas de *Hilos*: prácticamente no hay verbos en forma personal, y los pocos que hay no se refieren a *Cual* sino a otros elementos del poema, como ‘las cigarras’. Las aposiciones, los participios, y los gerundios dominan el texto, permitiendo que avance el poema pero no la acción. El resultado es que los textos carecen de movimiento, como si fueran instantáneas o escenas suspendidas en el presente. Esta técnica compositiva es la base de la mayoría de los poemas de *Cual*, dando lugar a diferentes ‘escenas’ del personaje en las que se muestran diferentes facetas del mismo. En el primero, lo encontramos contemplando la naturaleza en pleno verano:

“De repente la luz haciendo  
más sólidas las cosas, más rotunda,  
la materia.

*Cual* asistiendo al despliegue.

Año tras año las cigarras  
celebran el estío...

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

Cual, sólido en la luz, frunciéndose  
como antiguamente  
la ropa de algodón con el apresto”

(Cual: 147).

He citado el poema íntegramente para poder utilizarlo como base para describir la estructura compositiva de los poemas de este libro, que a pesar de las variaciones superficiales es prácticamente la misma en todas las escenas. Maillard comienza con una descripción sintética que sitúa al personaje en un contexto determinado; en este caso, se utiliza un campo semántico procedente de *Hilos* ('la luz, el aire, el pájaro') para ubicar al personaje ante la plenitud de la realidad, del mundo. Inmediatamente después se dice 'Cual *asistiendo* al despliegue', frase con la que Maillard posiciona al personaje en relación a ese contexto: en actitud de testigo. En los demás poemas encontramos elementos análogos que sirven para plantar la situación de desimplicación inicial de Cual y para mostrar cómo luego surgen en él los sentimientos.

Tras esta primera sección que sirve de planteamiento situacional, y que puede ocupar varias estrofas o apenas un par de versos, viene el desarrollo del poema, en el que se glosa con mayor o menor detalle la situación inicial a través de la descripción de las reacciones del personaje. En este poema concreto, tras la hermosa metáfora impersonal que alude a la naturaleza expansiva y maravillosa de la realidad fenoménica encontramos el primer verbo en forma personal, que convierte el ruido de las cigarras en

una celebración. Al afirmar que las cigarras ‘celebran’ el invierno tiene lugar una transformación en lo real, por la que el lenguaje impone una metáfora oxidada sobre lo-que-acontece. Maillard se da cuenta de ello en seguida y rectifica, primero recurriendo al cuestionamiento epistemológico de *Husos*, y luego con la estrategia metaliteraria característica de *Matar a Platón*, la ironía: ‘Ah, la lírica aún en los labios, como afeites rancios’, dice señalando esa tendencia –mental y literaria– a añadir sentimentalidad a la realidad que acontece, que de por sí carece de valores. La autora afirma así, de manera muy sutil, que es el apego el que hace creer que las cigarras ‘celebran’ algo, camuflando la implicación emocional del sujeto que es quien realmente está capacitado para celebrar. Cuando el personaje *toma conciencia* de la impostura, la implicación se deshace, de ‘desdibuja’, y la atención vuelve al punto neutro de la conciencia-testigo. Se entra así en el cierre del poema, que suele consistir en una descripción de Cual actuando, llevando a cabo algún gesto que refleja de manera indirecta la comprensión que ha alcanzado.

Este es el esquema general que comparen casi todos los poemas de *Cual*, y que contribuye a crear esa atmósfera particular en la que las situaciones que acontecen al personaje parecen estar suspendidas en la página, gracias tanto a la sencillez expresiva como a la ausencia casi total de formas verbales que creen movimiento. Podemos ver otro ejemplo de la transformación estilística de este poemario respecto a la segunda parte de *Hilos* en el maravilloso poema 4, en el que en lugar de desarrollar cada una de las partes que acabo de explicar de manera extensa, Maillard opta por la mínima expresión posible:

“Cual asomado a otro.

Articulado.

Extrañado.

Entrañado.

Extrañado.

Entrañado.

Hastiado”

(Cual: 153).

‘Cual asomado a otro’ es la situación inicial, ‘articulado / extrañado / entrañado / extrañado / entrañado’ es el desarrollo y ‘hastiado’ es la conclusión. Apenas podría



concebirse una expresión más sintética de este esquema. He escogido este poema porque es el mejor ejemplo de la evolución del estilo de Maillard en esta etapa, desde el fragmento reflexivo en prosa poética hasta la frase breve, extraordinariamente breve, de estos poemas, pasando por el intermedio de *Hilos* y su evolución con el ritmo poético (frente al ritmo de la prosa). Es importante señalar, asimismo, que no se trata de una ruptura radical sino de rasgos que van evolucionando pero manteniendo siempre lo esencial: la catacretización de partículas gramaticales, el empleo de la geografía de la conciencia, las insistencias y el cuestionamiento del lenguaje, y por supuesto las estrategias de impersonalización del discurso. Todo esto está presente en *Cual*, pero con ligeras variantes. Por eso considero que una buena manera de adentrarnos en este libro es centrándonos en aquellos poemas que utilizan temas ya elaborados en obras anteriores, porque en ellos se percibe la evolución a la que me estoy refiriendo.

Si nos fijamos en la manera que tiene *Cual* de abordar el movimiento, vemos que existe un parentesco evidente con secciones de *Hilos* como ‘La calma’ o ‘El cuarto’, pues Maillard continúa enfatizando los mismos aspectos: la importancia de que el movimiento sea muy lento para que la atención no se disipe y pueda permanecer en el presente, así como la dificultad añadida de que en la acción uno está abocado a chocar con elementos exteriores –ya sean personas, objetos, o situaciones– que exigen respuesta. Podemos observar ambas tendencias convivir en este retrato de *Cual* avanzando muy lentamente sobre la acera:

“Cual a pasitos.  
 Pequeñas sacudidas.  
 Apresuradas. Tibias.  
 Apenas la anchura de una  
 losa, de media losa.  
 De un pie, de medio  
 pie. Huesos flexionados unos  
 sobre otros, otros sobre el pie.  
 Falanges encogidas.  
 Artesanía del andar caduco  
 asomado a su abismo: el filo  
 de la acera. Ahí, detenido, cabeza  
 a media tarde, inclinado”

(Cual: 151).

La posición final del personaje ‘cabeza a media tarde, inclinado’ es una genial metáfora con la que Maillard refleja el estado interior del sujeto tras haber descrito con minucioso detalle el paso de la atención por las diferentes partes del pie implicadas en el paso. El paralelismo con el movimiento de la mano en ‘La calma’ es evidente, como lo es también la diferencia fundamental: aquí sí hay movimiento, ya no hay detención sino ‘artesanía del andar caduco’, una bellísima e inesperada metáfora con la que Maillard describe un estado interior que va más allá del cansancio que la obstaculizaba en *Hilos*. El poema está escrito con total neutralidad, para mostrar textualmente la distancia interior del sujeto respecto a sus propias acciones y su propio cuerpo, lo cual es una variante más de la estrategia de impersonalización del discurso con la que Maillard refleja en el texto el estado de conciencia desidentificada respecto al yo psicológico.

Más adelante, en el poema 14, podemos ver aún mejor la evolución de este poemario. Partiendo de la misma premisa –la descripción de las manos como punto de apoyo para hablar del sujeto observador, eje de ‘La calma’–, Maillard crea un entramado estilístico sintético y potente en el que volvemos a encontrar el esquema presentación-desarrollo-desenlace que caracteriza a las escenas de *Cual*.

“Y de nuevo las manos.

Estrábicas a ratos

ovilladas,

enmarañadas

o en dique represando

en oleadas de vértigo

la frente.

Cual excedido.

Ofuscado. Trémulo.

Dispersos, los hilos.

Sin hilo, es probable.

Líneas de suspensión tan sólo.

Puntos. De fuga.”

(Cual: 175).

La presencia de la metáfora del hilo proporciona coherencia argumental y estilística a *Cual*, vinculando de manera explícita los adjetivos que describen su interioridad con el movimiento de implicación de la mente con los contenidos. La estrategia retórica microtextual (*elocutio*) nos es también conocida, pues ya vimos un gran número de aposiciones directas al sujeto como medio de evitar la intromisión de matices verbales entre el contemplador y lo contemplado. De este modo, las emociones que se atribuyen al personaje adquieren cierta irrealidad, cierta lejanía respecto al sujeto enunciador, lo cual viene reforzado por el uso de adjetivos como ‘ofuscado’ o ‘trémulo’, cuyo carácter irónico no se puede obviar en la obra de una autora que pone tanto empeño en la denuncia de las imposturas (individuales y sociales) de la sensibilidad.

Son también capitales para la comprensión de la evolución de *Cual* respecto a *Hilos* aquellos poemas en los que Maillard aborda la vinculación entre memoria e identidad egoica, cuestionando para ello la validez de las funciones mentales sobre las que se asienta la identidad. Una de los más interesantes es el segundo poema, donde se aborda la idea de duración, ampliación de una constante temática en Maillard como es la permanencia, por la que la mente es capaz de imprimir continuidad a los eventos y las situaciones atribuyéndoles una persistencia que los unifica y los identifica consigo mismos. La emoción explorada es la extrañeza, variante de la perplejidad de *Husos*, que surge en el contemplador cuando la inercia mental se desactiva y las cosas se revelan en su pura presencialidad.

“Cual extrañado de.  
 Extrañado de que  
 algunas cosas duren.  
 Por ejemplo, la lámpara,  
 en el centro del techo.  
 Y el techo, claro.  
 Año tras año. Duran.  
 Durar.  
 Durar es de memoria”

(Cual: 149).

Al señalar que ‘durar es de memoria’, Maillard se hace eco de aquel verso de ‘De pie’ que dice ‘el agua es de memoria. El río también. De memoria’, en el que

también se afirmaba que la continuidad es una ilusión sobreimpuesta sobre la realidad, siempre cambiante. Es un nuevo ejemplo de intertextualidad interna, un rasgo estilístico que no he comentado mucho porque aparece de forma intermitente, pero que tiene su interés pues revela la coherencia interna del proyecto maillardiano, así como su capacidad para releerse y reinventarse a sí misma. El cambio en el dominio fuente revela un nuevo subrayado (ver la referencia a Kövesces en el apartado metodológico), por el que la metáfora deja de presentar la realidad como flujo —el agua, el río— y deja su lugar a un término mucho más unívoco como es ‘durar’, donde la red de connotaciones asociadas es mucho más reducida. Con este cambio, el texto de *Cual* se vuelve más directo pero sin perder ni un ápice de su efectividad estética. La simplificación al nivel del ritmo también es evidente, pues se vuelve más contemplativo, más accesible y armónico que en *Husos*, donde las estrategias de cuestionamiento epistemológico impedían el avance de la lectura. Este nuevo modo de interrogar la validez del modo de conocimiento basado en la memoria alcanza su punto álgido en el poema 8, donde Maillard muestra un ejemplo práctico de cognición sin sentido de yo y sin memoria:

“Cual delegando en otros  
lo que percibe. Como si  
la memoria ajena fuese más  
segura. Evitándose el esfuerzo  
de almacenar los datos, las imágenes.

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

Sentado en una piedra, Cual,  
riendo”

(Cual: 161).

El desenlace es desde luego sorprendente, pues no habíamos visto hasta ahora en toda la obra de Maillard una expresión de alegría en forma de risa. A primera vista parece un reacción totalmente alejada del objetivo central de la indagación contemplativa —el estado de serenidad y de conciencia testigo—, pero si lo analizamos

bien vemos que es una manifestación de ese estado, pues muestra que el Maillard está riéndose de su propio personaje, distanciándose de los recuerdos y ‘las imágenes’ y despojándose del dolor de la pérdida (los dos temas que causaban el sufrimiento tanto en *Husos* como en *Hilos*). Parece como si Maillard se alzase por fin por encima de las circunstancias y fuese capaz de evitar la acumulación sistemática de imágenes dolorosas, abriéndose a la percepción presente, libre de sentimientos de culpa y de ‘pánico’ o ‘vértigo’ por la degradación del propio cuerpo y la presencia tan cercana de la muerte.

El tema de la degradación física es otro de los ejes desde el que podemos estudiar la evolución estilística de *Cual*. En los poemas 5 y 6 reaparece el motivo de la mirada ante el espejo y la constatación del deterioro que vimos en ‘De pie’ (nuevo guiño intertextual), si bien desde una perspectiva expresiva distinta, específica de *Cual*. En lugar de proceder por acumulación de frases para dar cuenta del lento movimiento de la atención, ahora recurre a una escritura más desnuda y esencial en la que apenas cinco o siete versos y un par de imágenes bastan para transmitir el impulso poético.

“Cual cerrando esfínteres  
por miedo a que se escape  
la vida. Luego,  
encaramándose al espejo,  
constata el deterioro”

(Cual: 155).

En *Cual* Maillard no se detiene a describir las ideas y los contenidos mentales que surgen en la observación y de los que tiene que distanciarse, tal y como hacía en *Husos* y en *Hilos*. Su escritura es mucho más directa, y apunta directamente a lo esencial: el miedo a la muerte y la constatación del deterioro físico. A través de su no-personaje la autora se distancia de su propio miedo y consigue poner un espacio (de escritura) entre su yo psicológico y el observador imperturbable de todos los cambios, que es quien ‘constata el deterioro’. Con esta técnica completa la separación emocional respecto a los contenidos biográficos que empezó con el trasvase de fragmentos de *Husos* al poemario y cierra el círculo de la indagación contemplativa, abarcando todos los ámbitos de la existencia: desde lo más directamente experiencial y biográfico hasta lo más depurado e impersonal.

El poema 7, en este sentido, representa un punto culminante desde el punto de vista estilístico y temático. La conciencia observadora es descrita como un espacio interior vacío al que llegan multitud de estímulos externos. Junto a ella está situado Cual, ‘en la orilla recogiendo desperdicios’; es decir, al margen, retomando fragmentos de la personalidad cuando ya no corre el riesgo de implicarse en ellos.

“Vienen  
de fuera. Agitando  
el espacio.  
Llenándolo de cosas  
Apresuradas.  
De noche se las oye entrechocar.  
Cosas impacientes  
Requiriendo argumento.

Cual en la orilla,  
recogiendo  
desperdicios”

(Cual: 159).

‘Cosas impacientes / requiriendo argumento’ es una reelaboración de la cuestión central de los poemas de ‘El tema’, en donde se decía que el yo no existía en realidad y que todo lo que había eran imágenes mentales que “se ofrecen mendigando un yo, / como soporte. Porque sin yo no tienen / existencia” (Hilos: 47). Esta nueva conexión entre *Husos* y *Cual* permite ver el alto grado de evolución estilística al mismo tiempo que la continuidad temática, que continúa centrada en superar la identidad individual.

La observación contemplativa –el *cómo*, el *método*– también es una constante en estas tres obras pero dado que *Cual* es una puesta en práctica y no un texto reflexivo, no encontramos alusiones tan directas como el ‘observador’ de *Husos* o las ‘estrategias’ de *Hilos*. Dicho esto, considero que el poema 11 se puede leer como una materialización del método de observación contemplativa:

“Cual a dos palmos suspendido  
por debajo de sí.

El sí, arriba. Como nube  
o nubarrón. Oscuro.

Cual boca arriba, esperando  
el aguacero”

(Cual: 167).

En este poema el sujeto contemplativo se sitúa a una ligera distancia de su yo personal, al que Maillard identifica con el campo semántico de la ‘nube’, cuya relación connotativa con la impermanencia de los contenidos mentales conocemos por *Husos*. La nube es algo carente de solidez que sin embargo es capaz de contener dentro de sí mucha electricidad, mucha oscuridad, mucha agua. El momento clave del poema es el paso de la nube al nubarrón, pues simboliza el movimiento de implicación del sujeto individual, que como una nube blanca y etérea se carga rápidamente de implicaciones emocionales y se vuelve oscuro, egoico. La referencia a la observación como método está en los dos últimos versos, en los que Cual afronta la implicación emocional con desapego contemplativo: no reacciona, no se enfrenta a la nube; tampoco trata de ponerse a cubierto, de intentar ninguna treta o maniobra para esquivar la lluvia. Simplemente, se queda ahí esperando que el yo psicológico lleve a cabo su número y se canse. ‘Esperar el aguacero’ es la metáfora genial con que Maillard describe el método contemplativo que sólo utiliza la atención para el distanciamiento, aguardando pacientemente que las inercias mentales pierdan su fuerza por efecto del discernimiento interior. Como hemos visto ya varias veces, éste es uno de los aspectos más interesantes de la obra de Maillard, pues no basta con proponérselo para superar los mecanismos de implicación con los que cuenta la mente. Requiere mucha honestidad reconocerlo y una enorme perseverancia para mantenerse en el eje, insistiendo pacientemente en la distancia justa, ‘a dos palmos suspendido / por debajo de sí’. Ese espacio interior tan sutil es la clave de la contemplación, el lugar en el que hay que mantenerse firme, y al que Maillard vuelve una y otra vez a lo largo de toda su obra de madurez.

La conciencia testigo, por tanto, no es totalmente inmune a los embates de las emociones, y por ello el riesgo de implicación psicológica está siempre presente en *Cual*, si bien es menos acuciante que en las dos obras anteriores. Para expresar esta tendencia de la mente a insistir en asociarse con contenidos de la memoria y darles una carga emocional, vimos que Maillard utilizaba al comienzo de su libro el motivo de las

cigarras, que ‘celebran’ el ‘despliegue’. Más adelante, estas cigarras devienen metáfora del estado interior y aparecen en la garganta de Cual, inundándola con su barullo de emociones. El personaje intenta contenerlas, es decir, trata de resistir la implicación emocional que surge ante la constatación de la vejez ante el espejo. Esta relación entre Cual y el reflejo sirve para acentuar la sensación de alejamiento respecto a los propios sentimientos:

“A media voz, en la luz que no cesa.  
La vejez es un tono más oscuro,  
tan sólo, que en el rostro  
se extiende y lo conquista.  
Cual, espalda encorvada,  
asiste, emboscado,  
conteniendo cigarras en la tráquea”

(Cual: 157).

Otra línea temática que merece la pena comentar es la relación de la alteridad con la configuración de la identidad no egoica. Como sabemos por *Husos*, el yo se siente reforzado en su relación con los otros cuando puede proyectar hacia fuera sus deseos y sus temores. Si esto sucede el otro se convierte en instrumento del yo, lo cual crea una barrera insalvable entre el supuesto sujeto –el yo psicológico– y los objetos de los que se sirve o a los que teme. Para evitar que esto suceda, ya en el diario Maillard había postulado la posibilidad de ‘menguar’, es decir, disminuir la influencia de ese yo psicológico hasta agotarlo: “La inversión del impulso también atañe a la tristeza. Hasta que mengüe el huso. O que algo, en el huso, mengüe” (*Husos*: 36). Este campo semántico vuelve a aparecer en los poemas 9 y 10, donde Maillard plasma con extraordinaria sencillez la desimplicación respecto a la propia vida. La diferencia fundamental con las obras anteriores es el estilo, mucho más sereno y armónico, lo cual ha de entenderse como la manifestación textual de la calma (*śānta*) en la que culmina la indagación contemplativa maillardiana. Podemos verlo la manera en la que Cual prefiere la quietud de la naturaleza a la alienación de la relación entre sujetos identificados:

“Cual extrañado ante otro.  
Extrañado de ser otro ante otro.



Estima la quietud de la sombra,  
 bajo un pino. La ocupa.  
 Aprende a menguar con ella.”

(Cual: 163).

En el poema siguiente, se elabora la paradójica presencia del yo y sus inercias mentales a pesar de todo el esfuerzo de desidentificación: “Queda el hábito. Algunos. / Los más estables. / Sordos.” (Hilos: 165). Así pues, vemos que aunque *Cual* represente el punto culminante de la indagación contemplativa de Maillard, la desidentificación nunca termina de completarse, pues la fuerza de los hábitos es enorme y hay que mantener la atención vigilante todo el tiempo para evitar que el sentido de yo vuelva a implicarse en la cognición. En otras palabras, la contemplación es un aprendizaje constante que debe adaptarse a las circunstancias cambiantes de la vida, tanto exteriores como interiores. Esto es lo que hace Maillard en *Cual*, adaptando el estilo de su escritura a los cambios experimentados tras superar el enorme obstáculo vital que vimos en *Husos*.

Antes de adentrarme en las conclusiones sobre *Cual*, voy a comentar dos poemas en los que Maillard da un giro inesperado y pasa a abordar el fenómeno de la identidad egoica desde un punto de vista que podríamos calificar de cósmico, en el sentido de que plantea el surgimiento del yo no desde el punto de vista del ente individual sino del conjunto de la realidad fenoménica. En ellos no habla de una experiencia individual sino de una visión global de la realidad en la que su experiencia encaja y cobra un sentido. Son poemas que revelan la influencia de la tradición india en la concepción del universo de Maillard, su cosmología en el sentido más amplio y moderno del término.

Se trata de los poemas 15 y 16, en los que no aparece el personaje Cual sino que describe un pasado absoluto, sin referencias a gestos o realidades concretas como es habitual en *Cual*. La situación inicial parte de un tiempo ancestral, que se va desarrollando hasta llegar al estado de identificación, descrito de forma genial con la siguiente imagen: ‘la miseria de cada Cual / extendida en los husos’. Cito el poema completo para que se pueda apreciar la excepcionalidad de esta escritura respecto a los textos de *Cual* que hemos comentado hasta ahora:

“Hubo un tiempo, tal vez,  
 en que todo era un punto.

No una concentración:  
sin Cuales en el centro,  
no era necesario.  
Y tampoco lo era cuando el punto  
se ensanchó,  
si es que ocurrió de esa manera.

El exceso empezó  
con el espacio interno. Allí  
las idas y venidas, las  
direcciones, los límites

y el impulso,

la miseria de cada Cual  
expandida en los husos.”

(Cual: 177).

La causa de la identificación, de la apropiación sistemática y ‘excesiva’ de los contenidos por parte del mecanismo mental, es el ‘espacio interno’, ese innecesario rodeo que damos con la mente que ya veíamos en ‘Assi Ghat’, al comienzo de *Benarés*<sup>174</sup>. Este impulso –que es el deseo– expande la individualidad –cada Cual–, creando una identificación interminable con los estados emocionales que reduce la existencia a ir saltando de huso en huso sin ningún tipo de control sobre el proceso. El ‘tal vez’ del primer verso es importante, pues sirve para indicar, nada más empezar el poema, que el tiempo al que se hace referencia no es un tiempo cronológico sino un estado de conciencia anterior, ‘fuera del tiempo’, que surge cuando la memoria psicológica deja de funcionar de manera compulsiva y se silencia el pensamiento creando un equilibrio. A este equilibrio hace referencia la metáfora del ‘punto’, en un paralelismo brillante entre la realidad macrocósmica y la geografía interior que constituye uno de los puntos fuertes del poema.

---

<sup>174</sup> Donde Maillard decía: “En Occidente ya no sabemos mirar afuera sin dar el rodeo por ese falso adentro que es la mente” (Diarios indios: 53).

Según Maillard, el espacio interior concentrado se vio alterado por el surgimiento del deseo (repite: no desde un punto de vista sucesivo o cronológico sino como parte de la explicación), que volcó la percepción hacia el espacio interno, dominado por deseos y emociones. Así surge el yo individual, la entidad interior que crea las ‘direcciones’ de la voluntad, los ‘límites’ entre sujeto y objetos, y que no es más que un ‘impulso’ mal encauzado. El campo semántico de la expansión es particularmente relevante en este poema porque aporta a la geografía de la conciencia de Maillard un elemento dinámico del que carecía hasta ahora, y que está claramente influenciado por la cosmovisión india, que ve el universo como expansión del Absoluto tal y como explica Daniélou en un libro prologado precisamente por Chantal Maillard:

“La cosmología india (...) considera la aparición del universo como una sucesión de intenciones representadas por formas del deseo, es decir, por pérdidas de equilibrio insinuadas en el continuo causal, que engendran formas más o menos elaboradas de manifestación” (Daniélou, 2009: 324).

Es fácil reconocer estas ideas en el poema de Maillard, y más aún si descubrimos que existe una vinculación directa entre el punto del poema y la noción de *bindu*, literalmente ‘punto’<sup>175</sup>, de donde surge el universo según el texto que cita el autor francés: “En el sustrato, en la Inmensidad (*brahman*) polarizada bajo los vestigios de acciones maduras, aparece el origen del espacio-tiempo bajo la forma del punto-límite (*bindu*), la primera forma perceptible de la Naturaleza no-manifiesta (*avyakta*). (Karapātrī, “Śrī Bhagavatī tattva”)” (Daniélou, 2009: 326).

A pesar de esta relación entre la cosmología india y ciertos poemas de *Cual*, prefiero no alejarme demasiado de las cosas concretas, particularmente del espacio de escritura, ya que Maillard tampoco lo hace, como podemos ver en el poema siguiente, donde retoma la relación entre el mundo manifestado (la ‘llanura de colores’ de *Jaisalmer*) y el proceso de escritura, descrito como un ‘alisado’ de la página en blanco, de la que se eliminan los pliegues (campo semántico implícito) de la personalidad:

“Luego vino la llanura.  
El tiempo que se acorta  
de tanto repetirse. Los pulgares

---

<sup>175</sup> Para una definición extensa de este término en las diferentes escuelas filosóficas indias, Grimes, 2009: 121 – 122.

alisando el mantel de celulosa.

El sol seguía siendo hermoso,  
sin duda. Pero era persistente.

Cual, rostro vuelto hacia la nube,  
esperaba, ansiando la descarga.”

(Cual: 179).

La aparición de Cual al final de la reflexión permite situar a la autora dentro de este espacio donde el sol sigue brillando con toda su belleza pero el sujeto, por todo el sufrimiento que ha experimentado, no puede apreciarlo en toda su amplitud. Vuelve a aparecer el tema final de *Husos*: el yo que se defiende frente a la plenitud, frente al gozo de existir que sobrevuela como un pájaro inmaculado todo el dolor.

Hemos de relacionar la frase que cierra esta cita con el final del poema 11, que ya comentamos anteriormente (recordemos: ‘Cual boca arriba, esperando / el aguacero’), pues este contexto simbólico reaparece en el poema final, en el que Maillard amplía la reflexión de lo individual a lo colectivo, haciendo suyo el problema de la identificación occidental (moderna) con la individualidad a ultranza. Incorpora una isotopía completamente ajena al resto del texto, que convierte el contexto de Cual en una escena ‘histórica’ sui generis en la que la autora ajusta cuentas con su tradición:

“El sol. Acaso ardiendo.  
En las Termópilas.  
Los héroes, sedientos,  
orinan en sus cascos.

Cual con un casco en la mano  
recorriendo la Historia.

En la edad romántica, el casco  
como un cáliz, alzado.

Al final, en las páginas en blanco,

las de los pueblos silenciados,  
 la tierra esquilmada  
 y la vergüenza, Cual  
 agotado, contempla el horizonte.  
 Pronuncia la palabra hermosura o, mejor,  
 lo intenta. Intenta pronunciarla.  
 Lleva el casco a los labios.

*La orina del héroe se ha secado.*

(Cual: 187).

Como en *Matar a Platón* y como en las notas biográficas de *Husos*, Maillard centra su descripción en los aspectos más antipoéticos de la realidad, para mostrar aquello que normalmente se omite por decoro literario. Las Termópilas, paradigma de la heroicidad en el mundo clásico, se convierte en su poema en un espacio simbólico completamente diferente, en el que los héroes están a punto de desfallecer y recurren a su propia orina para calmar la sed. Maillard afirma de este modo que la época moderna ha terminado, pues ya no tiene sentido la actitud trágica que describe al héroe como un ser ideal, emanado directamente de las ideas platónicas. Como en las notas al margen de su diario, humaniza a los héroes mostrando el lado más escatológico de la batalla, el más *antiheroico* (donde, paradójicamente, reside la verdadera heroicidad).

En este contexto deambula Cual, con un caso en la mano y ‘agotado’ de buscar salidas en la tradición occidental, aquella que en la fase romántica sublimó al yo individual de forma desmesurada. Como sabemos, Maillard se opone completamente a esta tendencia, y pretende superar la influencia de ese yo hipostasiado dando cabida a un modo de conocimiento olvidado ya, una sabiduría que no separe el conocimiento de la experiencia personal. Sin embargo, en este poema final Maillard parece sentirse agotada, agotada incluso de su propio método contemplativo pues ‘al final’, en la posmodernidad en la que nos encontramos, donde lo verdaderamente necesario sería una actitud crítica que no obvie ni a los ‘pueblos silenciados’ ni la ‘tierra esquilmada’ (los dos grandes problemas de nuestro tiempo según Maillard), no se puede volver a la hermosura, recuperar la esperanza para poder avanzar. O, siendo más precisos, Cual no puede, ni siquiera con el recurso último de la heroicidad, pues ‘la orina del héroe se ha secado’.

Con este verso de Blanca Varela, que como señala Virginia Trueba pertenece a el poema ‘El capitán’<sup>176</sup>, concluye Maillard su indagación contemplativa en la naturaleza del yo y los mecanismos mentales. Es interesante que el ciclo se cierre con un verso prestado porque muestra que esta búsqueda no es en absoluto algo individual de Maillard, sino que coincide con la de otros grandes autores y autoras que, desde su propia voz, han luchado por liberar de cargas al lenguaje. A pesar de que el estilo de *Husos*, *Hilos* y *Cual* es fuertemente idiosincrásico y autorreferencial, en el momento final Maillard opta por concluir con el trazo de otra autora, dejando caer como una hoja de otoño ese verso genial sobre la página. Gesto maestro de no intervención que borra el rastro del propio yo en la escritura. No hay creación ex nihilo, nos recuerda Maillard con este recurso, pues todo verso y todo pensamiento forma parte de una red extraordinaria en continuo devenir.

De este modo llegamos al final del ciclo contemplativo habiendo visto cómo Maillard aplicaba su método a las situaciones vitales en las que se encontraba, desde lo más biográfico hasta lo más impersonal, recorriendo todo el abanico de posibilidades que ofrecen los dos polos (interno y externo) de la contemplación. Estamos en condiciones, por tanto, de analizar las influencias de las tradiciones de la India en la obra de madurez maillardiana. Sin embargo, antes de pasar a esto es necesario detenerse a comentar *Cual, la película*, que ya mencioné al comentar el origen del personaje y sobre el que quiero apuntar algunos trazos, pues contiene inéditos interesantes que aportan luz sobre la proyección del estilo maillardiano en la obra posterior.

§ *Cual, la película. Breves notas.*

En 2006 el Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga publicó una edición especial de *Cual* que incluía dos breves cuadernos con poemas, un DVD y una placa con un poema grabado en cristal. La mayor parte del material que en ella aparece ya la hemos comentado, pero hay dos elementos nuevos: el uso del soporte audiovisual y la incorporación de nuevos poemas. Los cuadernos en cuestión se titulan ‘Cual. Emergencia y suspensión. La película’ y ‘Cosas de Cual’. En el primero Maillard proporciona una explicación biográfica del origen del personaje (que ya citamos

---

<sup>176</sup> Ver Trueba, 2009: 404.

anteriormente) y de cómo surgió la idea de llevar a cabo un corto en torno a él. A través de estas reflexiones, proporciona algunas claves interpretativas interesantes, como su manera de entender el poema como ritmo-respiración, que tendrá una repercusión capital en *La tierra prometida*: “Un poema, además de una cosa, es una respiración. Es una cosa que respira. Su aliento marca pautas que pueden interpretarse en términos geométricos y arquitectónicos, matemáticos y musicales” (Cual, la película; primer cuaderno, página 5). En el segundo de los dos cuadernos, cuyo título –‘Cosas de Cual’– es muy significativo, encontramos poemas ya publicados en *Cual* (primera parte) junto con otros, inéditos, que se titulan ‘volver’, ‘acabará consiste’ y ‘Cual, de viaje’. Maillard recuperará este material en *Bélgica*, insertándolos en su contexto biográfico, concretamente al final del quinto viaje, que como vimos corresponde con la primera manifestación vital de Cual.

Dentro del DVD, encontramos cuatro grabaciones: ‘Cual, la película’, y tres lecturas de poemas por parte de la autora: ‘Hilos’, ‘Cual’ e ‘Inéditos’. Es interesante señalar que tanto en ‘Hilos’ como en ‘Cual’ Maillard escoge prácticamente los mismos poemas que hemos comentado en la lectura crítica<sup>177</sup>, lo cual refuerza la teoría de que son los más importantes del texto. Finalmente, hay una sección que bajo el título de ‘inéditos’ incluye los poemas de ‘acabará consiste’ mencionados anteriormente.

En la película en sí, de un minuto de duración e interpretada por Pablo Martínez Rosado y la propia autora, una voz en off (la de Maillard) recita el poema ‘volver’ antes mencionado mientras recorre un paisaje urbano de casas derruidas. Se la puede caracterizar como una exploración musical del personaje de Cual. Comenta Maillard que existe una conexión entre un corto de Samuel Beckett titulado *Film* (1965), en donde un misterioso personaje interpretado por Buster Keaton recorre un barrio de casas destartaladas con un maletín en la mano hasta llegar a una casa. Maillard, según confiesa, quedó “asombrada de su parecido con Cual” (Cual, la película; primer cuaderno: página 1). En ella, Buster Keaton, tras encerrarse en un cuarto procede a eliminar toda mirada posible, tanto la de los diversos animales que se encuentran en él como la de una extraña pintura sobre la pared. Llega incluso a tapar con una tela negra el espejo para evitar ver en él su propia mirada. Una vez que está sólo, procede a abrir el

---

<sup>177</sup> Concretamente, y en orden de aparición: ‘Uno’, ‘Hilos’, ‘Sin’, ‘El pánico’, ‘El cansancio’, ‘El tema I’, Dime, La calma, De pie (poema 5), El cuarto (poemas 6 y 8), La luz el aire el pájaro (poema 6), El cuarto (poema 3), Visitas o sueños (poema 1, la visita), La luz el aire el pájaro (poema 1). Lo mismo sucede con la segunda grabación, ‘Cual’, en la que la autora recita los poemas 1, 2, 3, 11, 13, 17 y 19 de *Cual*, la mayoría de los cuales fueron comentados en mi análisis.

contenido del maletín, en el que hay una serie de fotografías familiares antiguas. El personaje las destruye todas, a pesar del evidente aprecio que les tiene, tan sólo para acabar confrontado a la aparición de sí mismo, del que no puede librarse<sup>178</sup>.

Maillard retoma algunos elementos de *Film*, como son el paisaje de calles derruidas, la indumentaria y la presencia de una maleta para crear su propia versión, que no es un documento exclusivamente visual sino que, como he dicho, incorpora una voz en off que recita un poema. El espacio de la filmación es, según apunta la propia autora, “el barrio chino de Málaga, con sus actuales derrumbes” (Cual, la película; primer cuaderno: página 3), y su principal valor como película es la de representar a Cual “tal Cual era” (Cual, la película; primer cuaderno: página 1).

Este breve documento visual es la primera aparición en la obra de Maillard de un soporte no textual. A pesar de que se trata de un experimento, no podemos dejar de ver en ello una nueva ampliación de su rizoma expresivo, que amplía sus territorios expresivos más allá de lo exclusivamente literario. Este avance se prolongará en *La tierra prometida*, poemario que se complementa con los dibujos de Joan Cruspinera, y luego en *Bélgica* con la inclusión de fotografías tomadas al hilo de la indagación por las calles de Bruselas. En mi opinión estas nuevas propuestas constituyen una nueva manera de profundizar en los matices de esa identidad vacía, libre de historia personal, que Maillard busca con su método contemplativo. Concretamente, *Cual, la película* es un intento de plasmar de forma más visual que los poemas el vaciamiento necesario para alcanzar esta condición, así como su carácter humilde y descastado. Podemos profundizar en su significado analizando la descripción teórica que del libro hace Maillard:

“Cual es un texto tan anónimo, tan neutro como las gotas atonales de las que se compone [el cuarteto para piano y cuerda de Morton Feldman que Maillard escuchaba mientras escribía *Hilos*]. Instantes, puros instantes en los que la memoria es rehuida y la frase, léxica o musical, sospechando tanto de la gramática como de la melodía, descansa en infinitivos y en adverbios que se sustantivan por falta de sujetos.

En la época del *kitsch*, sólo un ente suspendido “por debajo de sí” como una nota musical sin partitura, ínfimo, desprovisto, es quien podría salvarnos. Salvarnos de lo mucho y de lo poco, del tener y el no-tener, de las palabras vanas, los superlativos y las decadencias, del es y el no-es, los valores y su carencia, los paraísos y la esperanza.

---

<sup>178</sup> La película está disponible en formato digital en <http://www.archive.org/details/busterkeatonfilm>



Cual, acarreado una maleta vacía, sin argumento que blandir o que debiera resolverse augura el fin del psicoanálisis y el comienzo de la compasión” (Cual, la película: primer cuaderno: página 6).

Se nos revelan en estas líneas algunos aspectos claves de la escritura de Maillard sobre los que ya nos hemos detenido, como es la insistencia en la temporalidad específica de la contemplación, ese estado de no intervención de la memoria personal en la percepción ni en la escritura (‘la memoria es rehuida’) que tiene lugar en presente. También la actitud de sospecha frente al lenguaje que lleva al cuestionamiento de las premisas y a la impersonalización del discurso se puede rastrear en este planteamiento teórico: ‘la frase (...) sospechando de la gramática (...) descansa en infinitivos y en adverbios que se sustantivas por falta de sujetos’. Como apunté en mi lectura, la falta de sujeto es la característica principal de Cual frente a las otras obras, en las que la impersonalización se aplicaba al discurso y no a un personaje.

Vemos en estas líneas que Maillard es perfectamente consciente de su propia técnica estilística y de los pasos que da en cada momento, algo que se ve en la claridad de su descripción. Pero sin duda lo más interesante de esta descripción, la mayor novedad de esta breve reflexión sobre su propio libro, es la mayor insistencia por parte de Maillard en la filiación posmoderna de su pensamiento. Al relacionar la aparición de Cual con el que, en su opinión, es el modo dominante de la sensibilidad de nuestra época (el kitsch), Maillard inserta su reflexión de nuevo en el campo de la razón *estética*.

#### 15.4.- Conclusiones. Chantal Maillard y la tradición de la India.

En esta sección voy a llevar a cabo un ejercicio comparatista entre las corrientes de sabiduría más influyentes en la obra de Maillard y los conceptos que considero fundamentales para entender su particular modo de plasmar la actitud contemplativa en las obras literarias. En todas ellas, la preocupación fundamental es el yo individual, como hemos podido ver en la lectura de los textos, de modo que comienzo con una reflexión sobre este punto concreto, para luego explicar los cuatro ejes en torno a los

que voy a organizar mi exposición: (1) La mente y sus funciones. (2) El papel de los hábitos y contenidos mentales. (3) La importancia del desapego y el discernimiento en el desarrollo de la actitud contemplativa. Y (4) la relación entre autoindagación y conciencia-testigo.

§ La naturaleza del yo.

Como sabemos, la constatación fundamental que se deriva de la indagación contemplativa es que el no hay un yo distinto de los contenidos mentales a los que se asocia. Dado que tanto pensamientos como emociones son cambiantes e impermanentes, el yo que se sustenta en ellos comparte estas características, y puede ser calificado de fáctico, inexistente o irreal. Sin embargo, la impresión de continuidad que crea la mente es que el yo psicológico es precisamente la contraria, la de una entidad real e idéntica a sí misma con la que puedo identificarme y basar en ella mi percepción de lo real: yo frente a lo otro.

Ante este estado de cosas el objetivo de la contemplación es contribuir a que el sentido de yo no se haga firme y aprisione la realidad de la percepción. Este proceso es sencillo de entender pero no de realizar, pues hace falta mantener la atención de manera constante, evitando sentirse identificado con ningún contenido mental, sea cual sea su carácter. Si al contenido mental se le retira el yo que es su soporte, éste “se difumina” (Husos: 7) por “la inconsistencia de las imágenes” (Husos: 7), por lo que podríamos describir la actitud contemplativa como un ejercicio de deconstrucción de la consistencia de las imágenes mentales que configuran la realidad convencional: “Cascadas de imágenes, cada vez más sutiles. Las primeras: las más gruesas, las de mayor definición. Tanta definición que se hacen sólidas. Aquellas en las que vivimos, a las que denominamos realidad” (Husos 28).

En el nivel textual, ‘yo’ y ‘mí’ son los dos pronombres que, elevados a categoría epistemológica, utiliza Maillard para mostrar la paradójica oposición entre el sujeto desidentificado y el yo implicado en la emoción. Es una imagen constante en esta etapa: el mí dentro o fuera de los husos (en el huso del observador). Cuando está fuera, hay desapego respecto al sentimiento o respecto a la acción; cuando está dentro la identidad egoica reaparece y el sujeto pasa a estar identificado con el contenido de lo que está pensando o con el resultado de la acción que está realizando.

La indagación acerca del yo psicológico es importante porque esta contradicción entre lo que es y lo que parece ser el yo es fuente de contradicción no sólo intelectual sino también vital, y en última instancia es lo que provoca el sufrimiento. Para Maillard, el mí es el locus del dolor, y por ello necesita superarlo: “Habré de perderme a mí ya que en el mí se aloja todo dolor. Digo dolor para nombrarlo, exorcizarlo, y en el nombre me digo, para exorcizar al mí. Escribo el mí para que resbale hacia la página, pero se me pega a los dedos y no acierto, no acierto a diluir en la tinta el llanto” (Husos: 20).

El estado de profunda debilidad tanto física como psicológica en que se encuentra Maillard en estos años constituye un condicionante enorme para su indagación, que nunca pretende ser una elaboración teórica sino un ejemplo de conocimiento experiencial, de sabiduría que se aplica a la propia vida. Es por eso que tanto *Husos* como *Hilos* insisten en que superar el yo psicológico no es lo mismo que su colapso total, pues si la disolución del yo es demasiado brusca, ésta se vuelve peligrosa y conduce a la parálisis y a la detención total en lugar de a la integración armónica y equilibrada de la experiencia psicológica en un estado de conciencia más amplio en el que las contradicciones se resuelven. Este es uno de las mayores dificultades con las que tuvo que lidiar Maillard, especialmente en *Husos*, donde se hace patente que la motivación principal de la escritura es la urgencia por sobrevivir. Por eso en dicho diario conviven dos tendencias dentro de la actitud contemplativa: una que apunta a disolver al mí y otra que lo “sostiene” (Husos: 13), impidiendo el colapso total. Una vez que la contemplación se vuelve más estable, en la segunda parte de *Hilos y Cual*, Maillard consigue establecerse en el estado de conciencia impersonal, sin (tanto) miedo a la detención, a que el abajo inunde todo con sus lágrimas.

Para que esta transformación fuera posible, he mostrado que Maillard trató por todos los medios de superar las limitaciones del pensamiento occidental en relación con la imagen de la persona y del mundo, vistas siempre desde un planteamiento dual que encierra la identidad en la egocencia y la personalidad al tiempo que provoca una paulatina escisión entre pensamiento y actitud vital. Ante el agotamiento de las propuestas filosóficas de Zambrano, viajó a la India y se sumergió en el estudio de su espiritualidad y su pensamiento hasta llegar a ser la experta en estética oriental que es hoy en día. De sus investigaciones extrajo no sólo erudición, sino que incorporó ciertas líneas maestras que le permitieron avanzar en su búsqueda personal. Todos ellos confluyen en un punto esencial: la superación de la individualidad a través de una

estrategia concreta, la contemplación. Dice Maillard en una entrevista, a propósito de *Hilos*:

“Hablo de la mente, hablo del yo. El yo, o lo que llamamos yo, es mi principal caballo de batalla. Lo ha sido siempre. He tratado de averiguar qué era eso, con la paradoja, bueno, de que tratamos de averiguar lo que somos con eso que somos, y es una pescadilla que se muerde la cola: no hay posibilidad a no ser que pegues saltos y te encuentres fuera de ti, o fuera del ti que tú creías ser” (Maillard. Entrevista en “Conocer al autor”; noviembre de 2009).

Ya tuvimos oportunidad de definir en la introducción los rasgos generales del fenómeno de la identidad individual, así como de apuntar algunas precisiones terminológicas. En este punto, una vez que ya hemos recorrido la casi totalidad de la obra de Maillard, estamos en condiciones de profundizar en la discusión, comparándolo con algunas de las fuentes orientales en las que se inspira. He preferido comenzar por la problemática de la relación entre mente y yo individual, para adentrarnos paulatinamente en la terminología oriental (dominio fuente) que se utiliza en diversas tradiciones para describir tanto el funcionamiento del órgano mental como el mecanismo de observación, dominio ignorado por la tradición filosófica occidental (dominio meta). Como apunté, he dividido la discusión en cuatro núcleos temáticos en los que se concentran las conclusiones más importantes de Maillard en esta etapa:

- (1) la indagación sobre la naturaleza cambiante del yo cuando se asocia con los contenidos mentales interiores: el ‘Uno’ y los ‘Hilos’.
- (2) los diferentes tipos de contenido y la manera en la que operan: los ‘temas’.
- (3) el movimiento mental de desimplicación.
- (4) la actitud de atestiguación.

Partiendo de estos cuatro ejes fundamentales voy a elaborar un resumen lo más completo posible de los distintos tanteos y experiencias que Maillard plantea en los tres libros que he analizado, al tiempo que los relaciono con las fuentes indias en las que se inspiran o con las que guardan importante relación. Mi objetivo es explicar con cierto nivel de detalle lo que *Husos*, *Hilos* y *Cual* es una síntesis personal de muchas influencias, especialmente budismo y sivaísmo (como ya he apuntado algunas veces). Es interesante señalar que, en muchos casos, los planteamientos de Maillard son contradictorios entre sí desde el punto de vista de la ortodoxia de dichas escuelas, pero

que ella consigue integrarlos en una propuesta perfectamente coherente. En este sentido, estas páginas hacen las veces de conclusión, pues nos permiten recapitular de forma sistemática los aspectos más relevantes de la escritura de madurez maillardiana. Evidentemente, se trata de una panorámica general y sintética, pues es imposible abarcar en su totalidad tradiciones de más de 2500 años de antigüedad.

#### § Precisión metodológica.

Cuando hablo de tradición oriental, me refiero al pensamiento índico del que se nutrió Maillard a lo largo de los años 80 y 90, que ella misma especifica en *El árbol de la vida*:

“Me he centrado, en esta introducción, en la cosmología śivaísta y śaktista, basándome en el hecho de que estos sistemas son los que describen con más detalle a prakṛti, el concepto más cercano, en la terminología sánscrita, al nuestro de naturaleza. Pero estoy en deuda, por lo mismo, con otros sistemas, los cuales, indudablemente, participan de esta visión holística en la que los elementos naturales, las plantas, los árboles, los animales y el mismo ser humano comparten el aliento vital. Estoy en deuda con la comprensión unitaria del vedānta advaita, pero estoy en deuda, sobre todo, con el budismo cuya ética, próxima a la jainista que ha marcado con el carácter de la no-violencia la imagen que Occidente ha tenido de la India durante mucho tiempo, hubiese merecido mención aparte” (*Árbol de la vida*: 40).

Así pues, se confirma que las tradiciones fundamentales en las que más se apoya Maillard son el śivaísmo y el budismo, en especial el mahāyāna, aunque también reconoce la influencia del vedānta advaita. En secciones anteriores he utilizado el término ‘upaniṣádico’ para referirme a lo que esta corriente tiene en común con el resto de las escuelas ortodoxas (*darśana*) del hinduismo, y continuaré haciéndolo en estas conclusiones, pues permite incluir en mi investigación lo que tienen en común tanto la mencionada escuela vedānta como al yoga-sāṃkhya (ambas se reconocen explícitamente en los textos védicos, que tienen en las Upaniṣad su expresión más filosófica). Por el contrario, el budismo niega cualquier validez gnoseológica a dichos textos sagrados, y en este sentido queda fuera del ámbito ‘upaniṣádico’, al que se opone.

Junto al budismo y a las corrientes de filosofía ortodoxas, encontramos al śivaísmo, la doctrina śivaista-śaktista actual conocida generalmente como śivaísmo de Cachemira, por ser en esta región donde se desarrolló entre los siglos VIII – XII de nuestra era. Es sin lugar a dudas la corriente filosófica sobre la que Maillard más ha investigado, pues de ella surge la principal corriente de reflexión sobre el hecho estético que pudimos ver en *Rasa*, y en este sentido su influencia es capital. Sin embargo, esta doctrina estética tan importante carece de sentido fuera de la tradición espiritual-filosófica de la que procede, por lo que se que comprender la epistemología de los sabios de Cachemira es requisito indispensable para entender la obra de Maillard.

Esta línea de pensamiento es calificada generalmente de ‘heterodoxa’ en el sentido de que no sigue de manera exclusiva la tradición védico-upaniśádica sino que se inspira también en otros textos (los *tantra*). No profundizo en estas diferencias doctrinales y sutilezas ontológicas ya que no afectan al campo de nuestra investigación más que de manera marginal, sino que me centro en lo que tienen en común, que es lo que puede servirnos para entender a Maillard. Concretamente, ambas líneas comparten tanto la división de funciones en la mente como la concepción acerca de los hábitos mentales y la conciencia contemplativa, si bien cada una con matices distintos. Apoyándome en esta similitud justifico que gran parte de las referencias de mi comparación procedan del campo del vedānta y no del śivaísmo, pues la literatura secundaria en castellano sobre śivaísmo es prácticamente nula, y los libros en inglés son prácticamente inaccesibles al público hispanohablante no especializado. Esto contrasta con el vedānta advaita, que al ser considerado la doctrina ‘clásica’ de la India, ha recibido más atención por parte de estudiosos y editores.

Respecto a la tradición budista, gran cantidad de referencias a Nāgārjuna y otros maestros que se encuentran dispersas a lo largo de la obra de Maillard apuntan a que la influencia de esta corriente fue grande en la configuración de su actitud vital. La propia autora, en conversaciones personales, ha afirmado que su práctica meditativa está profundamente influenciada por el budismo zen soto, la variante más conocida de esta rama de budismo japonés. En mi comparación, sin embargo, he tratado de ir a las fuentes indias, centrandome en conceptos globales de todo el budismo, como la impermanencia de los fenómenos (la doctrina del origen interdependiente: *pratītyasamutpāda*) y la búsqueda de un estado de serenidad final, al tiempo que he señalado las coincidencias en la visión del mecanismo mental propuesto por las tradiciones de filiación hindú, tratando de ir más allá de las diferencias terminológicas.

Para mayor claridad expositiva, he entremezclado las referencias siguiendo un criterio temático, para poder explicar aspectos concretos de la obra de Maillard.

Sin embargo, mi intención es no poner excesivo énfasis en las divisiones entre escuelas, pues no es lo más importante para entender a Maillard. Así pues, aunque el śivaísmo y el vedānta advaita sean de filiación hindú y el budismo y jainismo representen un enfoque radicalmente divergente y hasta cierto punto antagónica a la tradición brahmánica, lo importante es que todas ellas tienen en común la misma intuición sobre la realidad, una visión que funde en una sola visión al conocedor y lo conocido.

Finalmente, me gustaría apuntar que he limitado las referencias de mi investigación a los autores más importantes de cada una de estas escuelas, pues éste no es un estudio de filosofía india sino una investigación sobre Chantal Maillard. Dado que existen infinidad de escuelas y variantes de cada una de estas líneas espirituales que se han desarrollado a lo largo de más de 25 siglos, sería absurdo proceder de otra manera. No obstante, y para dar la máxima actualidad y modernidad a discursos de más de veinte siglos, me he apoyado también en los autores del siglo XX que más han revitalizado estas líneas de pensamiento, acercándolas a la vivencia actual. Aparte de las figuras clásicas, he querido incorporar autores modernos y contemporáneos, en un afán de escapar de la erudición inútil y de incorporar las reflexiones más actuales sobre esta tradición milenaria. Mi intención, en definitiva, es hacer lo más amena, moderna y sencilla posible estas conclusiones acerca de la naturaleza del acto contemplativo.

#### 15.4.1- La mente y sus funciones. El sentido de yo.

Todas las tradiciones orientales de pensamiento que voy a estudiar toman como punto de partida el mismo presupuesto que Maillard: que el yo individual, psicológico, no es más una modalidad de cognición que provoca la apropiación y el reconocimiento de los contenidos mentales y conformando así una experiencia individual restringida.

La propia Maillard subraya este hecho, como vemos en *Rasa*:

“la personalidad de un individuo, tanto para el Sāṃkhya como para el Budismo o el Śivaísmo, no es sino un conjunto de estos "agregados" que, sumándose, van conformando la denominada "experiencia personal". El individuo no es otra cosa que un

conjunto de datos que al agregarse y fijarse han ido conformando una memoria de datos. A esta articulación es a lo que llamamos "yo", una falsa entidad" (Rasa: 68).

En esta sección voy a centrarme exclusivamente en las tradiciones de filiación directamente upaniśádica, pues la incorporación del enfoque budista sólo serviría para complicar más el panorama y no esclarecería en mucho los textos que nos ocupan. Se puede demostrar textualmente que Maillard tiene pleno conocimiento de las doctrinas que voy a comentar a continuación, lo cual justifica a todas luces la pertinencia de mi comparación.

Concretamente, en *El árbol de la vida* menciona la división tradicional vedāntina en tres funciones de la mente que voy a comentar, refiriéndose a ellas como "categorías psíquicas": "la conciencia superior (*buddhi*), el sentido del yo (*ahaṃkāra*) y la mente (*manas*), cuya función es la de producir las síntesis entre las percepciones" (Árbol de la vida: 23). Un poco más adelante, se refiere a estos tres elementos como "conciencia, ego y mente" (Árbol de la vida: 25), ofreciéndonos una segunda opción interesante de traducción. Creo posible demostrar afirmar que Maillard interiorizó estos conceptos a la hora de afrontar la indagación dentro de su propia mente y que si no comprendemos bien el alcance de estas influencias no podremos entender cómo llega a las conclusiones que hemos visto en *Husos e Hilos* acerca de la necesidad de separar al yo de los contenidos y a la ausencia de mente: 'mente no hay, hay hilo'.

#### § Las partes de la mente u 'órgano interno' (*antaḥkaraṇa*).

Dentro del estudio de 'la mente y sus funciones', el término *antaḥkaraṇa* se refiere al conjunto de todas las facultades interiores y puede identificarse por ello con la mente en el sentido laxo occidental que explica Y. Bendriss:

"La mente es el nombre genérico con el que se designan todas nuestras experiencias conscientes e inconscientes. Cada uno de nosotros es el centro de un mundo de pensamientos, percepciones, sensaciones, memoria y sueños; todos estos son la mente. La mente no es algo físico que tiene pensamientos y sensaciones: la mente es esas mismas sensaciones" (Bendriss, 2009: 72).



La tradición india divide este órgano en las tres funciones mencionadas por Maillard (*buddhi*, *ahamkāra* y *manas*), aunque en rigor hay que decir que también existe una cuarta función, *citta*, a la que se suele identificar con la memoria pero que sería más correcto traducir por ‘materia mental’. Como explica J. Grimes, el órgano interno “is comprised of the intellect, the mind, the ego and the consciousness (*buddhi*, *manas*, *ahankāra*, and *cit*) according to Advaita Vedānta. The Sāṅkhya School recognizes only the intellect, mind and ego as comprising the inner organ” (Grimes, 2009: 57).

Dado que existe una ingente bibliografía a este respecto, y que la discusión es muy elaborada y técnica, he preferido utilizar exclusivamente la obra de un autor a fin de que mi exposición sea lo más unívoca posible. Al mismo tiempo, he querido que fuese un texto lo más moderno y accesible posible, lo cual me ha llevado a escoger el comentario al *Vedāntasāra*<sup>179</sup> editado recientemente por Javier Ruiz Calderón como base de mi explicación de estas nociones. He valorado por encima de todo la claridad de su exposición y la extrema precisión en la traducción de los términos. En él se explican, una por una, las diferentes partes del mecanismo mental, yendo desde lo más general a lo particular.

Según explica Ruiz Calderón, “el *antaḥkaraṇa* u órgano interno es una substancia material sutil que realiza diferentes operaciones como pensar, sentir, imaginar, recordar, etc. Es, pues, lo que en Occidente llamamos “la mente” en todos sus aspectos. Es el órgano o instrumento interno a diferencia de los órganos externos (*bāhyendriyas*)” (Ruiz Calderón, 2009: 125). La clave de este concepto es, por tanto, su oposición a los órganos externos, los sentidos con los que percibimos los estímulos de la realidad. Es interesante señalar a este respecto que la tradición india pone a la mente en el mismo plano ontológico que los sentidos, lo cual supone un cuestionamiento de la jerarquía tradicional que conocemos en Occidente, en donde la mente ha sido siempre considerada como cualitativamente superior a los sentidos externos, mucho menos fiables.

Incidentalmente, en el budismo también se considera la mente como una facultad o un órgano y no como una sustancia externa, si bien la terminología varía considerablemente:

---

<sup>179</sup> Literalmente ‘La esencia del Vedānta’, *Vedāntasāra* es el manual más popular para el aprendizaje de la escuela Advaita Vedānta, compilado en torno al siglo XV – XVI por Sanānanda Yogīndra.

“A word about what is meant by the term ‘Mind’ (*manas*) in Buddhist philosophy may be useful here. It should clearly be understood that mind is not spirit as opposed to matter. It should always be remembered that Buddhism does not recognize a spirit opposed to matter, as is accepted by most other systems of philosophies and religions. Mind is only a faculty or organ (*indriya*) like the eye or the ear. It can be controlled and developed like any other faculty” (Rahula, 2007: 21).

Me interesa esta cita porque subraya el hecho de que la mente, como cualquier otra facultad, puede (y debe) ser entrenada para obtener los resultados deseados. Esto es algo común a ambas corrientes de pensamiento, que coinciden plenamente en la necesidad de controlar el mecanismo mental, si bien difieren en los métodos concretos. Volviendo a la división propuesta por el *Vedāntasāra*, podemos ver que el órgano interno se compone de cuatro funciones básicas:

\*) *Buddhi*: traducido por Maillard como ‘conciencia’, prefiero referirme a él con el término ‘intelecto’ que utiliza Ruiz Calderón para evitar equívocos. Alude a la capacidad de establecer un juicio sobre algo, a la capacidad de afirmar. En otras palabras, es el lugar donde reside la capacidad humana de distinguir lo verdadero de lo falso: “las operaciones que realiza el intelecto son la conceptualización, el juicio y el raciocinio. Conceptualizar es atribuir un concepto a un objeto ("esto es x"); y juzgar, atribuir un predicado a un sujeto ("s es/hace p"). En ambos casos se está afirmando algo sobre algo, y eso es precisamente lo que hace la *buddhi*” (Ruiz Calderón, 2009: 126).

\*) *Manas*: suele traducirse como ‘mente’ pero ésta es una traducción incorrecta, pues la mente propiamente dicha es el órgano interno que engloba todos los fenómenos cognoscitivos que tienen lugar en el interior de la barrera sensoria. *Manas* es tan sólo una de sus funciones, la que se encarga de organizar y estructurar el pensamiento para que pueda producirse una conclusión o un juicio (en la *buddhi*) sobre la realidad: “esta función de la mente abarca todos los procesos mentales -pensamiento no conclusivo, memoria, imaginación, afectividad y voluntad- excepto la determinación del objeto; prácticamente, pues, abarca toda la mente” (Ruiz Calderón, 2009: 128).

El movimiento complementario de ambas funciones es el responsable de la articulación del pensamiento de forma coherente para que el sujeto pueda decidir sobre la realidad. Ruiz Calderón resume perfectamente esta oposición de la manera siguiente:

“La *buddhi*, en efecto, es la única función cognitivamente conclusiva de la mente: el movimiento de la mente termina en una conclusión en la que se afirma o se niega algo sobre un objeto. El *manas* tiene que ser, por exclusión, ese movimiento de la mente en torno al objeto sobre el que todavía no ha concluido nada. Son los dos aspectos complementarios del funcionamiento de la mente: llamamos a la mente *manas* cuando recoge los datos aportados por los sentidos, los articula y trabaja sobre ellos; cuando llega a alguna conclusión sobre ellos y emite un juicio, la llamamos la *buddhi*” (Ruiz Calderón, 2009: 128).

Esta distinción entre intelecto (*buddhi*) y mente operativa (*manas*) diferencia dos aspectos de la mente que la tradición occidental no suele tener en cuenta pero que son capitales en la obra de Maillard: (1) cuando se barajan los pensamientos de manera compulsiva, sin alcanzar ninguna conclusión, y (2) el momento en el que se realiza un juicio sobre ese material mental. Ejemplos claros del funcionamiento de *manas* en la obra de Maillard los encontramos en ‘El tema I’ y ‘El tema II’, en esa mente que busca mecánicamente algo en lo que ‘anclarse’ y sustentar así el sentido de yo:

“Despierta y mira dentro  
 buscando algo  
 en lo que anclarse. Un tema,  
 busca un tema.  
 Para reconocerse.  
 Para contar el mí  
 en primera persona”

(Hilos: 39).

O en la duda interminable entre ‘Irse’ y ‘permanecer’ que vimos en la segunda parte de *Hilos*:

“Irse.  
 Decidir  
 irse. O mejor, quedarse.  
 Porque es demasiado largo,  
 decidir. No hay paciencia”

(Hilos: 83).

Contrastando una función con otra, vemos que es en la *buddhi* donde se realiza la observación desapegada. Es el locus del conocimiento superior según la tradición vedānta advaita, y en el budismo recibe el nombre de *bodhicitta* (salvando las distancias). Sólo con la cognición firmemente instalada en esta función puede la mente comprender la naturaleza cambiante de los fenómenos (internos y externos) sin sentirse afectada ni afligida por ellos. Volveremos sobre este aspecto más adelante en este apartado.

\*) *Citta*: Los estímulos percibidos por los sentidos externos son procesados por esta función de la mente llamada *manas*, que los organiza para que el intelecto (*buddhi*) saque conclusiones al respecto. Pero ¿qué ocurre cuando la atención está volcada hacia el mundo interior y ‘abre los ojos, sin abrirlos’, como vimos en la serie poemas en torno al ‘tema’? Pues que los juicios y las comparaciones no se establecen respecto a la información proporcionada por los sentidos sino en relación a un depósito de información que se denomina *citta*. Como apunté antes, no se debe identificar esta función con la memoria en el sentido restringido, pues este término alude a una realidad mental mucho más amplia que la mera acumulación de conocimientos y recuerdos. Como apunta Sesha, *citta* “representa aquello de lo que está constituida la mente, es decir, la materia mental. La materia mental representa la memoria no sólo en el ámbito consciente sino también en el ámbito inconsciente (...) *chitta* [transcripción fonética de *citta*] no sólo implica memoria sino *toda la información que la mente pueda llegar potencialmente a adquirir* en forma de pensamientos, emociones, pasiones y sentimientos" (Sesha, 2005: 41; mi cursiva).

Así pues, aunque durante mi lectura crítica señalé cómo los contenidos de la memoria aparecían en la mente de Maillard causando dolor, ahora vemos que es más correcto hablar de ‘sustancia mental’ o ‘materia mental’, en el sentido de que cualquier contenido concreto que aparezca en el *antaḥkaraṇa* constituye un objeto para la acción de *manas* y la evaluación de *buddhi*. Esta interpretación de *citta* está más cerca de la tradición yóguica que de la estrictamente vedānta, pero considero que es más adecuada para la comprensión de Maillard pues los contenidos que forman ‘hilos’ en sus poemas son muy variados, e identificarlos meramente como productos de la memoria no se corresponde con la realidad de su obra. Volveremos sobre esta reflexión cuando comentemos los dos tipos de modificación mental o *vṛtti* que reconoce el yoga.

Para concluir este apartado, podemos ver un ejemplo interesante de cómo la noción de *citta* como sustancia o materia mental aparece en *Husos* en una de las muchas definiciones del ‘mí’ que aparecen en el diario: “El mí es el compendio de todo lo que hicimos, la experiencia transmitida, los saberes aprendidos, la capacidad de asociarlos” (*Husos*: 42). Este ‘mi’ es, como ya afirmé varias veces, el resultado de la apropiación de los contenidos por el ‘sentido de yo’, el *ahaṃkāra* que voy a explicar a continuación. Le dedico una sección aparte porque se trata de la función mental clave en la actitud contemplativa maillardiana.

### § El sentido de yo.

Las cuatro funciones del órgano interno se completan con el ‘sentido de yo’ al que me aludí constantemente durante mi lectura de *Husos*. Vimos entonces que se trata de la función mental que se apropia de las acciones y de los sentimientos, ‘haciendo yo’ con ellos. En esta misma línea lo describe Ruiz Calderón, aportando una definición más clara y sintética del término: “*Ahaṃkāra* significa literalmente “el que hace el yo”<sup>180</sup>, es decir, es la función mental que dice “yo”, que afirma: “yo soy esto”, “yo digo x”, “yo hago y”, etc. Es, pues la función de la autoatribución de la identidad, las acciones, las experiencias, etc. Podemos llamarlo “sentido del yo”” (Ruiz Calderón, 2009: 129).

El *ahaṃkāra* es también el punto que conecta las acciones exteriores con el falso sujeto interior, creando una limitación dentro de la conciencia que impide que la acción –‘el gesto’– sea una expresión vital en lugar de un hábito aprendido. Como explica el sabio śivaísta Lakshman Jee:

“*ahaṃkāra tattva* is the element of ego which is connected with objectivity. When you attribute any action or knowledge to your own self such as, "I have done this and it was a mistake, I have done that and I ought not to have done it" or "I did a wonderful thing today which will benefit me a lot" this is the action of *ahaṃkāra tattva*.

---

<sup>180</sup> El análisis etimológico del término es revelador. Michel Hulin explica que “*ahaṃkāra* signifie littéralement "effectuation -kāra- du Je -aham,-". (Hulin, 1978: 3), y que "la structure du terme, quelle que soit sa signification initiale, trahit une origine artificielle, savante: on a forgé un vocable nouveau pour exprimer une dimension de l'individualité que no pouvait pas traduire” (Hulin, 1978:18 - 19). Por tanto, *ahaṃkāra* es un término creado para colmar un vacío en el lenguaje, exactamente igual que las metáforas resultantes de la catacresis de pronombre que vimos en Maillard.

Su antónimo, *nirahaṃkāra*, también es interesante, pues contiene el mismo prefijo privativo que en *nirvāna* (apagarse, blow out), que podría traducirse por ‘sin’, ‘without’ en inglés. En este sentido, trascender el yo es vivir ‘sin’ sentido de yo, literalmente.

It creates limited "I" consciousness, the limited ego which is connected with objectivity" (Lakshman jee, 1991: 6).

A lo largo de la lectura crítica tuvimos multitud de oportunidades de ver ejemplos concretos en los que se manifiesta este sentido de yo, por lo que apenas voy a volver ahora sobre los más explícitos y evidentes, con la intención de explicar las coincidencias entre la tradición vedántica y la obra maillardiana. He escogido un fragmento de *Husos* donde se habla de ‘conciencia-yo’ porque en él Maillard afirma que, a pesar de ser el origen del problema de la identificación, el sentido de yo también es necesario para la existencia. Esta es una idea central en la concepción india del yo individual, que no lo considera un error en el sentido lógico ni cronológico del término sino un estadio dentro de un proceso de evolución, de toma de conciencia. Dice Maillard: “Yo no soy los contenidos que buscan dueño en mi mente. Algo dice yo, se pega a un contenido, inicia la acción. Sin la conciencia-yo no hay acción. Y la vida, la prosecución la requiere” (*Husos*: 41).

Así pues, hemos de tener en cuenta que aunque hablamos de superar o eliminar el sentido de yo, lo más correcto es afirmar que la contemplación consiste en controlar al *ahaṃkāra* para evitar que interfiera de manera compulsiva en la cognición. Maillard tiene muy claro, en este sentido, que suprimir a este ente conduciría a la inmovilidad, a un quietismo que quizás apele al místico o al renunciante pero no a ella, que es una filósofa profundamente comprometida con su tiempo.

El objetivo de la indagación contemplativa es por tanto entender las particularidades y los defectos del mecanismo mental para evitar que se produzcan falsas identificaciones (*adhyāsa*) entre el perceptor y lo percibido, el observador y los hilos. En este proceso hay que prestar especial atención al sentido del yo, pues él es la causa de la identificación psicológica. En este sentido, y como ya apuntamos, el *ahaṃkāra* no es una facultad como las otras: es el origen del sufrimiento que tiene lugar en todo ser humano. Como dice Ruiz Calderón,

“el *ahaṃkāra* no es una facultad neutra sino el origen de todos los males, que es prácticamente lo mismo que la ignorancia: es creer que "yo soy este individuo" cuando en realidad soy el *brahman*. El término "sentido del yo" no es valorativo. Si queremos añadir este matiz peyorativo podemos traducir *ahaṃkāra* como "el ego"” (Ruiz Calderón, 2009: 129). Ya expresé en la introducción mis reservas hacia el uso de este término, por lo que no voy a volver ahora sobre ello. Lo que debemos retener que esta

función de la mente *puede* tener un carácter negativo, que surge de su tendencia a extralimitarse. Cuando esto sucede, surge la apropiación egoica que hemos visto en Maillard. Pero cuando el sentido de yo está integrado de forma equilibrada con el resto de las funciones mentales, no supone obstáculo alguno para la comprensión que reside en la *buddhi*.

Vimos en la lectura que la propia autora menciona este término sánscrito en su obra, algo que no hace con otras nociones que sin embargo conoce y aprovecha. Esto nos da una idea clara de la importancia que tiene para ella, al tiempo que nos permite conocer su relación exacta con el método contemplativo. Retomo la primera de las dos citas que utilizan el término, pues está explícitamente conectada con la descripción del proceder contemplativo:

“Cuelgo las imágenes en la pared. Formando galería. Las despojo del yo, una a una. El yo que el tema conlleva, que la mente requiere. O no hay mente; sólo imágenes o temas que se ofrecen para ser tema. Se ofrecen mendigando un yo, como soporte. Porque sin yo no pueden seguir. Sin soporte no tienen existencia. Y quieren existir. (...) El caso es que desprendo al yo (*ahamkara*, así lo llaman los filósofos indios) del tema y cuelgo la imagen en la pared, formando galería” (Husos: 43).

La aparición del *ahamkāra* en conjunción con la metáfora principal del método contemplativo (‘colgar las imágenes formando galería’) no es ni mucho menos casual, sino que da una idea de su importancia en el perfeccionamiento de dicho método. Señala asimismo la influencia directa de las diversas tradiciones de filiación hindú en el desarrollo de uno de sus conceptos fundamentales: ‘el mí’, ese personaje interno que, como vimos en Benarés, “emite juicios al tiempo que experimenta agrado o desagrado, que piensa, cree, se emociona, se turba, se atemoriza, se defiende, se admira o se confunde y, en todos los casos, se identifica con sus estados” (Diarios indios: 13). Maillard explica de manera unívoca que su intención es separar al *ahamkāra* de los contenidos de conciencia con los que se asocia. Dice, literalmente: ‘desprendo al yo (*ahamkara*, así lo llaman los filósofos indios) del tema y cuelgo la imagen en la pared, formando galería’. Trasladando este lenguaje metafórico a un vocabulario más filosófico, podemos ver la relación con la descripción del proceso contemplativo que hace la especialista francesa en sivaísmo L. Silburn: “supprimer l'écran des structures mentales que la rigidité de l'ego (*ahamkāra*) a plaqué sur la Réalité absolue” (Silburn, 1961: 22 - 23).

Hemos de preguntarnos en este momento, en el que ya hemos visto en detalle todos los recovecos del mí, en qué consiste exactamente este ‘sentido de yo’, esta ‘sensación de lo propio o egoencia’ (Sesha), esta ‘función de la autoatribución de la identidad, las acciones, las experiencias’ (Ruiz Calderón), para ver hasta donde llega su presencia en la obra de Maillard. Dicho de otro modo: ¿Cómo surge el *ahaṃkāra*, cómo se manifiesta? ¿Cuál es el sentido de su presencia en el órgano interno? Para contestar a estas preguntas, voy a adentrarme en los entresijos de esta compleja noción que, como señala Michel Hulin, carece de equivalente exacto en la tradición occidental: “s’il est une notion indienne de laquelle il est impossible de rapprocher, même superficiellement, la moindre notion occidentale, c’est bien celle d’*ahaṃkāra*” (Hulin, 1978: 7).

Según este autor, lo esencial del análisis filosófico sobre el *ahaṃkāra* es que aborda de forma directa el carácter fáctico y artificial de la conciencia individual, que las personas tienden a considerar como algo natural o innato:

“l’intérêt de cette notion est de servir à *thématiser* ce qui reste d’ordinaire implicite, à savoir l’affirmation du caractère construit, donc artificiel, donc factice, d’une certaine forme, réputée chez nous naturelle, de la conscience de soi. Elle se présente ainsi comme l’analyse critique, implicite et potentielle, d’un type de vécu que nous considérons généralement comme allant de soi et sur le fondement duquel se sont édifiées toutes nos conceptions proprement philosophiques du sujet” (Hulin, 1978: 2).

Hulin pone el dedo en la llaga al señalar que los fundamentos filosóficos sobre los que se ha construido la tradición filosófica occidental están basados en una noción que parece autoevidente (‘allant de soi’), pero que no resiste un análisis crítico como el que plantea el vedānta advaita. Esta crítica es particularmente pertinente para nuestra comparación con Maillard, quien se interesó por el método contemplativo y la autoindagación porque había sospechado desde siempre que el carácter nunca cuestionado del yo monolítico occidental escondía una realidad mucho más endeble. Desde sus primeras lecturas de María Zambrano hasta los últimos poemas de *Cual*, esta desconfianza en el carácter autoevidente del yo y la personalidad es una constante, y la noción de *ahaṃkāra* resuelve este problema desde un punto de vista filosófico.

Es importante volver a señalar en este punto de la explicación que el sentido de yo no es un error en el sentido cronológico del término, algo que pudiera haberse evitado si se hubiera prestado más atención (aunque ésa es precisamente la manera de



superarlo). Las diversas tradiciones de la India coinciden en señalar que no se trata de que las personas escojan la identificación durante su crecimiento y que ésta se pueda rechazar de manera voluntaria. Más bien, es un error en el sentido cósmico: el origen de la ignorancia universal, la causa del sufrimiento, como explica Hulin:

“L'*ahaṃkāra* n'exprime pas un certain choix existentiel que l'on serait libre de faire ou de ne pas faire: tout homme, tout être vivant, est naturellement égoïste et orgueilleux, se voit lui-même comme un absolu, se préfère à l'univers entier. L'*ahaṃkāra*, au sens philosophique, est alors la structure fondamentale qui donne la clef de l'égoïsme universel” (Hulin, 1978: 3 - 4).

Maillard incorpora esta explicación en su obra de manera constante, pues aunque reivindica la inocencia de la infancia nunca lo hace con voluntad de involución sino como una toma de conciencia desde la situación presente, plenamente asumida. En este sentido, el ‘gozo’ con el que se cierra *Husos* es un buen ejemplo, pues junto a la sensación de apertura infinita encontramos el sentido de yo, “la voz que inculpa y hace recuento de los méritos” (Husos: 94).

Las escuelas o *darśana* (literalmente, punto de vista) de la tradición hindú ofrecen explicaciones diferentes al origen del *ahaṃkāra*, de las que se derivan diferentes maneras de enfrentar el problema. La vedānta advaita lo define como el origen de la ignorancia metafísica (*avidyā*), la clave de la epistemología y la cosmología de esta corriente de pensamiento. La tradición śivaísta cifra en su destrucción la salvación del individuo: “this self-experience which constitutes the foundation of egoity (*ahaṃkāra*) in the empirical plane is relatively false; therefore, it is subject to destruction” (Sensharma, 2009: 117). En el budismo también se identifica al yo individual como el problema fundamental, si bien no se usa el mismo sistema terminológico. Se habla más bien de *anātman*, no-Ser: “according to Buddhist philosophy there is no permanent, unchanging spirit which can be considered ‘Self’, or ‘Soul’, or ‘Ego’” (Rahula, 2007: 23). La concepción de la identidad que de este planteamiento se desprende tiene consecuencias ontológicas y epistemológicas muy diferentes de las que se derivan de la tradición upaniśádica, donde se busca la identidad del *ātman* individual con el Absoluto universal, *Brahman*. Sin embargo, en lo que aquí nos ocupa, apenas hay diferencia: ambos enfoques consideran el yo individual como algo falso. Esto es lo importante:

---

“One thing disappears, conditioning the appearance of the next in a series of cause and effect. There is no unchanging substance in them. There is nothing behind them that can be called a permanent Self (*Ātman*), individuality, or anything that can in reality be called ‘I’. Every one will agree that neither matter, nor sensation, nor perception, nor any one of those mental activities, nor consciousness can really be called ‘I’. But when these five physical and mental aggregates which are interdependent are working together in combination as a physio-psychological machine, we get the idea of ‘I’. But this is *only a false idea, a mental formation*” (Rahula, 2007: 26; el énfasis es mío).

No se puede decir por tanto que la visión de Maillard sobre el yo individual derive en exclusiva de fuentes vedánticas y śivaístas, a pesar de la mención explícita del *ahaṃkāra* en *Husos*. De hecho, la propia noción de ‘huso’ está más cerca de la concepción budista del proceso de desapego interior que de la conciencia-testigo del vedānta advaita clásico. Podemos verlo claramente en el paralelismo entre la imagen central de ‘Uno’-‘Hilos’ (‘mente no hay, hay hilo’) y esta afirmación del estudioso budista en el que me estoy apoyando para mi comentario: “There is no unmoving mover behind the movement. It is only movement (...) If you remove the thought, there is no thinker to be found” (Rahula, 2007: 26).

Sin embargo, también se puede argumentar que este tipo de afirmaciones no son patrimonio exclusivo del budismo, pues se pueden encontrar también como parte de la reflexión advaita. Se puede ver una coincidencia, por ejemplo, en la relación entre *ahaṃkāra* y la ignorancia metafísica (*avidyā*), concepto central en todas las tradiciones de filiación upaniśádica que permite considerar al sentido de yo no como una entidad autónoma con substancia real sino como el fruto de una sobreimposición (*adhyāsa*) de un efecto mental sobre la realidad. La conocida metáfora de la cuerda y la serpiente utilizada por la escuela vedānta es, en este sentido, aplicable a la propia identidad, tal y como explica el gran maestro Ādi Śaṅkara, en traducción de C. Martín: “La ignorancia sobre el Ser, que se expresa como la idea de que uno es el agente y el experimentador [frente al estado de atestiguación, donde esto no sucede]” (Martín (ed.): 2003: 25).

Así pues, lo importante no es señalar la influencia de tal y cual escuela concreta, sino mostrar que hay una pervivencia de los principios básicos de filosofía oriental a lo largo de la obra madura de Maillard. Cada escuela aporta un matiz diferente, tanto en el plano filosófico como en la práctica vital concreta que permite la superación efectiva

del influjo pernicioso del sentido del yo. Una de las cosas en las que están todas de acuerdo es la insistencia en la recuperación del presente para la cognición, de forma que ésta se purifique. Veamos cómo.

Para que este flujo de superposiciones al que llamamos yo pueda mantenerse es preciso que el *ahaṃkāra* conecte las impresiones entre sí en función de una historia, pues “sólo así puede el individuo creer que él es alguien, que es real, gracias a que cubre todo el espectro del tiempo: pasado, Presente y futuro” (Sesha, 2005: 235). Esto es lo que vimos en los poemas de ‘El tema’, donde el sentido de yo busca reconocerse en esa continuidad por él creada. En consecuencia, la única manera de superar al yo es con un acto de cognición que esté libre de la influencia de la memoria. Este tipo de conocimiento puede ser calificado como ‘intuición’, pero no en el sentido peyorativo de la tradición occidental (que lo identifica con pre-racional, o irracional), sino en el sentido de visión directa, anclada en el *buddhi*: “La intuición es un acto de cognición inmediata en la que el sujeto no se advierte en ese preciso instante como agente activo de la cognición. La ausencia de "yo" imprime una nueva forma de saber del mundo: La intuición muere en el mismo instante en que el "yo" renace y nos recordamos conociendo mediante nuestra propia historia” (Sesha, 2005: 204).

Como vimos en la obra de Maillard, cuando este modo de mirar el mundo se hace estable, el influjo de la memoria y el yo individual desaparece y en su lugar se manifiesta un sujeto impersonal, que adopta la forma de la conciencia testigo: el observador. Cuando este testigo actúa, lo hace bajo la forma de un personaje vacío, Cual, que no ‘hace yo’ con sus gestos o sus acciones. Es importante notar en este sentido que la tradición vedānta afirma, igual que la obra de Maillard, que el influjo del *ahaṃkāra* afecta tanto a objetos internos como externos, si bien no vamos entrar en este tipo de detalles.

En conclusión, el sentido de yo provoca que nos sintamos concernidos con los objetos, tanto si son objetos externos (lo que llamamos mundo, con sus acciones, sus personajes, sus altibajos) como si son internos (pensamientos, sensaciones, recuerdos... *vṛtti*, como veremos). A estos objetos Maillard los llama ‘hilos’, y este hallazgo es una de las claves de su escritura. Apropiarse de los hilos, identificarse con ellos y sentirse ‘concernido’, es el efecto del funcionamiento de *ahaṃkāra* sobre el individuo. Y de la identificación surge el sufrimiento, lo que Siddhartha Gautama el Buda llamó *dukkha*, dolor en el sentido metafísico, como ya apunté.

La única manera de liberarse de este influjo negativo es por medio del discernimiento (*viveka*), la facultad que permite distinguir lo falso de lo verdadero y así cortar el hilo de la identificación. No voy a detenerme ahora en este aspecto pues le dedicaremos una sección entera. Sólo quiero señalar que esta facultad interior tiene su origen en la función mental en la que se producen los juicios sobre la realidad: el intelecto. Cuando *buddhi* está libre de la influencia perniciosa del *ahaṃkāra*, y el movimiento compulsivo de *manas* sobre *citta* se ha aquietado, surge el discernimiento, la visión contemplativa capaz de percibir la identificación egoica y deshacerla de un golpe. Este conocimiento, según la tradición śivaísta, no es conceptual y por ello no puede ser captado por el sentido limitado de yo sino que requiere de una intuición superior que lo trascienda: “Supreme knowledge does not lie on the plane of the intellect, and therefore, has been descried as of a non-conceptual nature (*vaikalpika*). As such, it cannot coexist with the ego-sense (*ahaṃkāra*), which is conceptual by nature, and therefore not true” (Sensharma, 2007: 103). La importancia de *buddhi* reside por tanto en ser el punto de la mente en donde la cognición no-egoica tiene lugar y en este sentido no es una facultad como las otras sino que es el reflejo de la Conciencia universal en el individuo. Por eso, aunque está atada al marco individual, también lo puede sobrepasar: “*Buddhi* dépasse le domaine, non seulement de l’individualité humaine, mais de tout état individuel quel qu’il soit” (Guenon, 1925: 71). La propia Maillard expresa esta vinculación entre *buddhi* y *ahaṃkāra* en unas páginas de *Rasa* donde, comentando al gran autor śivaísta Abhinavagupta, dice: “Abhinavagupta insistió [en que] (...) el espectador está logrando en dicha experiencia [estética, pero podría ser contemplativa] un nivel distinto de conciencia. Los datos son reformulados - interpretados- por el espectador, que pasa del nivel de conciencia personal (*ahaṃkāra*) al de conciencia universal (*buddhi*)” (Rasa: 71).

No debemos exagerar en ningún caso esta analogía entre la obra de Maillard y las doctrinas śivaístas, pues como hemos visto ella es reacia a aceptar cualquier tipo de conciencia trascendente como la que Abhinava propone. Lo importante es resaltar que, dentro de la teoría de la mente común al śivaísmo, al vedānta advaita y al sāmkhya, hay una explicación muy clara de cómo y dónde surge la conciencia contemplativa, libre del influjo del sentido del yo en virtud del discernimiento, y que ésta se puede aplicar a lo que hemos visto en los textos de Maillard, con los matices personales que aporta la autora. En este sentido, la verdadera influencia de estas doctrinas no es la ontología

trascendente que proyectan sino el método de observación interior que promueven en la práctica vital. Como señala O. Pujol a propósito del yoga de Patañjali:

“Patañjali nos presenta en sus aforismos mucho más que los principios de una técnica. Nos ofrece todos los ingredientes propios de un sistema filosófico: una ontología que incluye una elaborada teoría de la transformación, una epistemología, una ética y especialmente *una psicología que no sólo trata de la mente y los procesos mentales, sino que también nos habla de la necesidad de detener estos procesos mentales y disolver finalmente la mente* en su causa original, la materia primera, de la cual la mente es la primera manifestación” (Pujol, 2009: 16; el subrayado es mío).

Patañjali coincide con la tradición vedānta en privilegiar la sabiduría como vía de liberación: sólo el recto conocimiento libera. Es decir, que el método del yoga también privilegia el discernimiento como pieza central del mecanismo que permite la des-identificación entre conciencia y mente, entre perceptor y contenidos: “el método para la erradicación (*hānopāya*) del dolor evitable es la visión intelectual o discriminativa (*viveka-khyāti*), que deshace el entuerto fundamental causado por la falsa identificación entre la conciencia y la mente. El comentario de Vyāsa aún acentúa más esta similitud” (Pujol, 2009: 26).

Existen ciertas diferencias terminológicas entre el yoga y la escuela vedānta advaita clásica, pero éstas no son de gran importancia para nuestra investigación, por lo que las dejo de lado. Si he querido incluir estas reflexiones sobre el yoga ahora, a modo de epígrafe final sobre la naturaleza del yo, es para mostrar que el término *ahaṃkāra* no es la única noción con la que podemos emparentar al ‘mí’ de *Husos e Hilos*. Concretamente, el yoga utiliza el vocablo *asmitā*, palabra que “literalmente significa “la cualidad del yo existo, el hecho de que yo exista”, y que está relacionada con el proceso de identificación entre el espíritu y la materia” (Pujol, 2009: 64)<sup>181</sup>. Otros autores, en especial Ramana Maharshi, han hablado de *aham-vṛtti*, el pensamiento-yo, en términos perfectamente asumibles por Maillard. Contrástese la siguiente afirmación del sabio de

---

<sup>181</sup> Continúa Pujol, diciendo: “el sentido del yo (*asmitā*) es el primer resultado de la ignorancia y es la función que efectúa la identificación entre la visión (*dṛśi*) y el instrumento de la visión (*darśana*), es decir, entre la conciencia y el intelecto (*buddhi*), que es el instrumento material de esa visión. (...) La *asmitā* es el origen de la mente, que se forma como unidad perceptiva que refiere sus cogniciones a un yo y, por lo tanto, este yo es el origen de la mente” (Pujol, 2009: 94).

Vemos por tanto que en Patañjali *asmitā* no es una parte del órgano interno sino que es quien crea la mente. La distinción es irrelevante para mi investigación pues la conclusión esencial es equiparable: el yo es el origen de la identificación: “la creación del individuo, una creación psicológica que se inicia con la emergencia del sentido del yo” (Pujol, 2009: 65).

Arunachala: “the ‘I’ thought is the all-important thought. Personality-idea or thought is also the root or the stem of all other thoughts, since each idea or thought arises only as someone’s thought and is not known to exist independently of the ego” (Ramana Maharshi, 1955: 26) con aquel fragmento de *Husos* que decía: “no hay mente; sólo imágenes o temas que se ofrecen para ser tema. Se ofrecen mendigando un yo, como soporte. Porque sin yo no pueden seguir. Sin soporte no tienen existencia” (Husos: 43).

O la conclusión final del poema ‘Hilos’ (‘mente no hay, hay hilo’) con la siguiente descripción del funcionamiento del *aham-vṛtti*:

“When thoughts arise the ‘I’-thought claims ownership of them –‘I think’, ‘I believe’, ‘I want’, ‘I am acting’– but there is no separate ‘I’-thought that exists independently of the objects that it is identifying with. It only appears to exist as a real continuous entity because of the incessant flow of identifications which are continually taking place” (Godman, David (ed.), 1985: 45).

No voy a profundizar más en estos paralelismos pues considero que con estas páginas queda suficientemente demostrada que la influencia de la concepción vedāntina-śivaísta del instrumento mental, junto con las aportaciones puntuales del budismo y el yoga, resultó definitiva en la configuración de la obra maillardiana de madurez, sin cuyo influjo no se puede entender plenamente. Prefiero concluir con un fragmento de *Husos* en el que se puede constatar la huella de estos conceptos: “nada especial hay en mí: empezamos por ese principio. El mí es el compendio de todo lo que hicimos, la experiencia transmitida, los saberes aprendidos [*citta*], la capacidad de asociarlos, [*manas*] de configurar analógicamente. Así está la razón constituida” (Husos: 42).

Pasemos ahora a analizar la naturaleza de los ‘hilos’ que se forman por efecto de la compleja actividad mental, de la que son responsables estas funciones que acabamos de analizar.

#### 15.4.2.- Hábitos y contenidos mentales.

A lo largo de mi lectura crítica de *Husos* e *Hilos* he hablado de ‘hábitos mentales’ para describir los procesos interiores que configuran la identidad psicológica

individual. Si no me detuve a describir de forma exhaustiva en qué consistían es porque una comprensión intuitiva era suficiente para la lectura crítica de las obras. Sin embargo, ahora es el momento de explicar en detalle en qué se fundamentan, comparando cada una de las diferentes escuelas en las que se inspira Maillard para ver qué matices pueden aportar a lo que ya sabemos.

Desde la antigüedad, las diferentes tradiciones de sabiduría que surgieron en la India dieron una importancia fundamental al estudio de la relación del sujeto con los contenidos mentales que aparecen ante la conciencia y, a pesar de que cada una desarrolló una epistemología diferente, todas ellas comparten la intuición inicial: que el verdadero sujeto es diferente de los objetos emocionales con los que se asocia. Cada una desde su vocabulario y su concepción de la mente afirman la esencial volubilidad de las emociones y pensamientos y coinciden en apuntar a la identificación con esos estados como la fuente o bien de la ignorancia (*avidyā*) metafísica –en el vedānta, el sāmṅhya-yoga y en el śivaísmo, aunque con matices– o bien del sufrimiento *dukkha*, consecuencia inmediata del apego a lo impermanente según el budismo (*‘yad aniccam, tam dukkham: todo lo impermanente es sufrimiento’*<sup>182</sup>).

Para comprender la influencia que estas tradiciones tuvieron en Maillard hay que tener en cuenta este rasgo común, pues es el que liga las diferentes concepciones en una visión unitaria que ella consigue integrar en su obra. No voy a analizar cada tradición por separado sino que voy a ir comentando los conceptos más relevantes en relación con la obra de nuestra autora.

### § Impresiones latentes y hábitos mentales.

En la tradición vedānta advaita se afirma que es la inercia mental provocada por el mecanismo mental lo que mantiene al individuo encadenado al círculo vicioso del deseo. Así, la existencia es el efecto de impresiones latentes que quedan fijadas en la mente, y a estas impresiones se las denomina *samskāra* o *vāsanā*. Según la visión ortodoxa vedāntina, toda predisposición mental supone una limitación de la naturaleza

<sup>182</sup> La cita completa es: “Whatever is impermanent is suffering (*yad aniccam tam dukkham*); whatever is suffering is *anatta* (*yam dukkham tad anatta*)”, tal y como la traduce Y. Karunadasa. Forma parte de uno del Samyutta-nikaya del Sutta-pitaka, la segunda de las tres colecciones de sutras del canon Pali. En mi opinión, es la exposición más sintética posible de las Cuatro Nobles Verdades del budismo. Recomendando leer el artículo de donde he extraído la cita para mayor comprensión de este concepto: [www.andrew-may.com/zendynamics/nonself.htm](http://www.andrew-may.com/zendynamics/nonself.htm)

del ser interior (*ātman*), que es idéntica a la del Absoluto (*Brahman*). Por tanto, las inercias actúan como limitantes en el ser individual al adherirse al sujeto puro y reducirlo a una identidad condicionada por efectos de impresiones anteriores, como explica Grimes en su definición de *vāsanā*:

“*Vāsanā* – वासना – latent tendency; impression; conditioning; self-limitation; predisposition; desires.

1. A latent potency or residual impression which clings to the individual. It is also called *saṃskāra*.” (Grimes, 2009: 399).

Como vemos, el término es bastante polisémico, pudiendo relacionarse con múltiples facetas de la investigación contemplativa. Sin duda la más relevante es el carácter ‘condicionante’ y ‘latente’ de los *saṃskāra*, pues captura muy bien el espíritu de los poemas del ciclo de ‘El tema’, donde un ‘algo’ o ‘alguien’ se asocia con los ‘temas’ y se deja arrastrar por la fuerza –la inercia, como veremos– de los ‘hilos’, dando como resultado un sujeto limitado, un ‘mí’ que se identifica con sus sentimientos y percepciones y que se implica personalmente en las acciones en las que actúa.

Otra de las características de estos *saṃskāra* o *vāsanā* que más claramente se ven en *Husos* e *Hilos* es su persistencia, así como el carácter completamente autónomo respecto a la voluntad individual. Cualquiera puede comprobar en su propia existencia la veracidad de estos planteamientos si intenta por un instante no pensar en nada, pero el acierto de Maillard es conseguir plasmarlo de manera original y sintética: “Perdida. Sin soporte. Sin palabras. Sin. / Y, no obstante, insistiendo. El mí quiere decirse. Porque no ha acabado” (*Husos*: 35). A esto se refiere Grimes cuando dice que las impresiones latentes se aferran al individuo (‘clings to the individual’).

Las impresiones latentes proceden de la experiencia vital, que al ser procesada por el órgano interno cristaliza en una serie de imágenes que se repiten con insistencia. La paradoja reside en que la inercia de este mecanismo no puede ser superada por el mismo instrumento que lo crea, de modo que cualquier esfuerzo mental destinado a detener las imágenes no sólo está condenado al fracaso sino que contribuye a que adquieran más fuerza. Maillard lo sabe muy bien y por eso utiliza un método diferente, la observación desapegada: “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 espíritu, un solo mecanismo” (*Husos*: 35).



En esta cita Maillard pone al mismo nivel todas las modificaciones mentales, sean del tipo que sean. Es interesante señalar a este respecto que en la tradición budista el término *saṃskāra* se refiere tan sólo uno de los cinco tipos de tendencias innatas que soportan al yo, y que se utiliza en su lugar el término *skandha*, traducido habitualmente como ‘agregado’. En esta tradición de pensamiento el énfasis no está tan puesto en la insistencia como en la *consistencia* de los hábitos mentales, argumentando que la identidad individual no es más que una agrupación de diferentes tipos de agregados unidos entre sí por la inercia mental, y que en realidad las tendencias innatas son el único soporte del yo individual: éste no es más que una madeja de temas unidos por un hilo, un cúmulo de agregados. A efectos de comprensión de la obra de Maillard, el budismo aporta un matiz sutil acerca del significado de una afirmación clave como es ‘mente no hay, hay hilo: ‘They [the *skandhas*] constitute what a person is; and being impermanent, they lead only to sorrow. They point to the fact that a person is merely an empirical aggregate and has no essence’ (Grimes, 2009: 350).

Además de la noción de ‘agregado’, el budismo cuenta con un complejo entramado terminológico para aludir a la esta realidad mental que el vedānta advaita denomina *saṃskāra*, y que aporta a mi lectura una serie de matices en el dominio meta contemplativo que vale la pena considerar. Se habla de *prapañca*, que traducimos aquí como ‘proyecciones’, de *vikalpa* (‘concepciones’ o ‘abstracciones’) y de *drṣṭi* (‘opiniones’ o ‘creencias’). Para evitar extenderme inútilmente, y dado que los tres vocablos aluden a la misma tendencia interior, no voy a entrar en disquisiciones sino que voy a ir directamente al término principal, *prapañca*<sup>183</sup>, que se define de la siguiente manera: “*prapañca* es la tendencia de la mente a fabricar y proyectar indiscriminadamente imágenes, conceptos y palabras (de ahí la idea de expandir, difundir, dispersar, multiplicar) [que está presente en la etimología del término] sobre la información que recibe de los sentidos (Vélez de Cea, 2003: 29). En otras palabras, es la denominación técnica con que el budismo alude a la tendencia mental que construye mundos y elabora conceptos a partir de la información que viene de fuera: el

---

<sup>183</sup> En su comentario a los ya citados *Versos sobre los fundamentos del camino medio*, Abraham Vélez de Cea utiliza estos tres términos de manera uniforme, lo cual refuerza mi planteamiento de que no es necesario, a este nivel de investigación, profundizar más en las diferencias:

“Los argumentos que contienen las MMK [*Mūlamādhyaṃakārikā*] no buscan la victoria en el debate sino más bien que la mente se desapegue de las construcciones ilusorias que fabrica o que renuncie progresivamente a los modos de pensar que obstruyen el conocimiento de la naturaleza vacía de la realidad. Los MMK son antes de nada un medio para que la mente se libere de sus propias ataduras, denominadas técnicamente por el budismo “proyecciones” (*prapañca*), “concepciones” (*vikalpa*) y “opiniones” (*drṣṭi*). (Vélez de Cea, 2003: 28).

movimiento de los ‘hilos’ y los ‘husos’. Según esta escuela, la mente hace esto por pura repetición, por hábito, lo cual encaja perfectamente con la concepción lo que hemos visto en la lectura crítica de las obras de Maillard.

Gracias a estas explicaciones sobre budismo y vedānta, estamos en condiciones de entender el trasfondo filosófico del entramado metafórico que vimos desarrollarse en las obras de madurez: *Husos, Hilos y Cual. Saṃskāra* o *vāsanā*, las ‘impresiones latentes’, así como las proyecciones mentales (*prapañca*, *vikalpa* y *dr̥ṣṭi*), remiten directamente a uno de los dos ejes de la macrometáfora esencial: el hilo, de modo que se puede decir que constituyen el dominio meta al que dicha metáfora hacía alusión. Esta comparación se ve apoyada además por el hecho de que tanto el budismo como Maillard comparten un cuestionamiento radical de la capacidad del lenguaje para comunicar la realidad, que se manifiesta en la preferencia por un tipo de lenguaje –poético– conocida por idear constantemente mecanismos con los que salvar la tendencia reificante del lenguaje y el pensamiento. Recordemos, en este momento, la querencia juvenil de Maillard por el *koan* japonés, que se manifestaba en *El monte Lu en lluvia y niebla*. A través de estrategias expresivas diferentes, ella consigue materializar en su obra el mismo impulso cuestionador de la lógica dualista con la que habitualmente miramos el mundo.

Profundizando en la influencia budista, podemos ver que la consecuencia fundamental de la tendencia mental a proyectar el mundo interior afuera es que se otorga una realidad definitiva a lo que carece de naturaleza propia, fenómeno que esta tradición denomina ‘*svabhāva*’. Como vimos, éste es uno de los caballos de batalla de Maillard durante su obra: evitar que los conceptos aniden en las palabras, se enquisten y acaben dando realidad a hábitos mentales heredados o impostados –la personalidad–. Hay un paralelismo evidente entre lo que hemos visto en nuestro comentario y la siguiente definición técnica de ‘*svabhāva*’: “A partir de estas proyecciones, concepciones y opiniones, se otorga a las cosas una realidad que en el fondo no tienen, se las considera independientes, autosuficientes, con una esencia fija, inmutable, con una existencia propia, inherente, en sí y por sí, es decir, con lo que técnicamente se denomina en esta obra [el *Mūlamādhyaṃakārikā*] entidad-por-sí (*svabhāva*)” (Vélez de Cea, 2003: 30).

Al otorgar realidad a lo irreal la mente se aferra a los conceptos que ella misma ha creado, surgiendo la creencia en el origen y la extinción de los fenómenos. Ahí, según Maillard, se hace fuerte el ‘mí’, construye sus murallas dualistas, cercos del deseo

que separan deseo al amor del amante (*Filosofía en los días críticos*), al paseante y el paseo ('48 Ghats'), o al observador de lo observado (mirando hacia dentro: *Husos*, 'Diario de Benarés'; hacia fuera: *Hilos*, *Cual*). El texto de Vélez de Cea continúa, casi como un resumen del discurrir de los diarios maillardianos: "Al concederse a las cosas una permanencia y una identidad de la que en último término carecen, la mente tiende a apearse o aferrarse a ellas, entrando así en los elementos del deseo y la aversión, la atracción y la repulsión, el amor y el odio, la existencia y la no existencia, etc." (Vélez de Cea, 2003: 30).

En definitiva, la relación entre los planteamientos budistas y vedántinos acerca de las inercias de los contenidos mentales y lo que hemos visto en *Husos* e *Hilos* no puede ser más clara. Pero no sólo comparten la visión de la mente como un cúmulo de impulsos autónomos que generan un yo por pura inercia, sino que comparten el objetivo final: la paz, la serenidad. Se puede decir que el budismo, especialmente la escuela madhyāmaka, hace más hincapié en el hecho de que el yo psicológico no es más que un cúmulo de impresiones que carecen de naturaleza propia o esencia (*svabhāva*) mientras que la concepción vedānta acentúa más el carácter latente y autónomo del funcionamiento de los hábitos mentales. Pero en el fondo, y a pesar de las grandes diferencias terminológicas, el enfoque profundo es el mismo, como apuntan Chatterjee and Datta en su manual clásico de filosofía india:

"It may be noted here that in its conception of twofold truth, its denial of the phenomenal World, its negative description of the transcendental, and its conception of nirvāṇa as the attainment of unity with the transcendental self, the Mādhyamika approaches very close to Advaita Vedānta as taught in some Upaniṣad and elaborated later by Gauḍapāda and Śaṅkarāchārya" (Chatterjee and Datta, 2004: 145).

#### § Modificaciones mentales.

Tras la comprensión experiencial de la vacuidad de los fenómenos surge un estado de equilibrio que es la aspiración final que comparten los budistas y los practicantes del yoga y a la que apunta, con mayor modestia pero con la misma insistencia, Chantal Maillard. Veamos ahora la relación que existe entre los hábitos mentales tal y como los hemos visto en el comentario crítico y el yoga, una tradición de

pensamiento sobre la que apenas nos hemos detenido hasta ahora a pesar de que jugó un papel importante en la vida de Maillard<sup>184</sup>.

Hemos visto que los ‘hilos’ son solo impulsos que no tienen existencia independiente y que el mí es el resultado de la inercia del mecanismo mental que repite las impresiones latentes que forman cadena. El yoga profundiza en esta investigación y distingue claramente entre dos tipos de contenido mental: *kliṣṭa vṛtti* y *akliṣṭa vṛtti*, contenidos dolorosos y contenidos que no causan dolor. Más que de ‘contenidos’ o de ‘funciones’, lo más correcto sería hablar de ‘modificaciones’ o ‘fluctuaciones’, siguiendo a Grimes<sup>185</sup>.

Ya mencioné brevemente esta distinción en el comentario de *Husos*, cuando comenté los ‘hilos’ y los ‘temas’. Recapitulando lo que dije en aquel momento, las *kliṣṭa vṛtti* son el desencadenante de la escritura, pues constituyen la base mental de esa cotidianeidad del sufrimiento que aflora en las notas al margen. La discusión es extremadamente interesante y técnica<sup>186</sup>, pero lo que nos interesa ahora es mostrar cómo Maillard comulga con la tradición india, que ve en todo tipo de *vṛtti* un obstáculo para la serenidad, sin importar que sean dolorosas o no, y sin renunciar por ello a la certeza ontológica de que todos los hábitos mentales son en esencia lo mismo, efecto de la ignorancia epistemológica original del ser humano. Cuando ella dice “cascadas de imágenes, cada vez más sutiles. Las primeras: las más gruesas, las de mayor definición.

---

<sup>184</sup> En los años 80, mucho antes de viajar a la Benarés, Maillard ya se dedicó a la enseñanza del yoga, entendido como práctica física. Posteriormente se involucró en el estudio de la doctrina filosófica sobre la que se sustenta, el *sāṃkhya-yoga*, una de las seis escuelas ortodoxas del hinduismo. A pesar de ser claramente dualista, su influencia en el desarrollo de las cosmologías actuales es esencial.

<sup>185</sup> Quien en su diccionario define esta noción de la siguiente manera:

“*Vṛtti* – वृत्ति – mental mode; a modification of the mind whose function is to manifest objects; being; condition; fluxuation; activity; (from the verb root *vṛt* = “to turn, revolve, roll, move”)” (Grimes, 2009: 416).

<sup>186</sup> Evidentemente, resumir en las escasas páginas de esta comparación una tradición milenaria como es el yoga obliga a simplificaciones, como en el caso de los *kliṣṭa* y *akliṣṭa vṛtti*, que tanto en el texto de Pajañjali como en el comentario atribuido a Vyāsa (el *Yogabhaṣya*) son estudiados en profundidad y descritos en todo detalle. Retomo algunos apuntes de Michelle Marie Desmarais en donde profundiza en esta problemática y aporta elementos teóricos que se pueden aplicar perfectamente a Maillard:

“The YS[*Yogasūtras*] categorize the five *vṛtti* as *kliṣṭākliṣṭāh* (defiled or undefiled). (...) These elements that cause significant distortions and disruption –that trouble or afflict (*kliṣ*) the *vṛttis* – are called the *kleśas* (defilements). The YS lists five such *kleśas* (...) *Avidyā* (ignorance) occupies the primary place on the list of *kleśas*, and this is not an incidental placing, for *avidyā* is the *kṣetra* (field) of the others (...) In other words, *avidyā* is the opposite of knowing or understanding. It is a pervasive misunderstanding of the nature of things” (Desmarais, 2008: 56 – 59), y es esta confusión la que causa la identificación, y de ahí el sufrimiento, completaría Maillard.

El método ha de concentrarse, según Patañjali y sus continuadores, en ‘eliminar’ o ‘suprimir’ (*nirodha*, término intraducible) esta ignorancia, para poder ver de manera directa y sin interferencias la ‘naturaleza de las cosas’, como dice Desmarais. Tendremos oportunidad de volver sobre este aspecto al comentar la noción de *viveka* en las diversas tradiciones actuales que derivan del hinduismo.

Tanta definición que se hacen sólidas” (Husos: 28) no está diciendo otra cosa que lo que promulga el yoga. Igual que en un fragmento de los diarios que abordan la cuestión de ‘el tema’, y que fue eliminado en el tránsito hacia el poema: “tristeza o placer (así lo llaman) hacen que la mente –¿la mente?–, que algo se detenga en imágenes. El tema, entonces, es imaginado (*todos los temas son imaginados*, pero éstos los son especialmente)” (Husos: 37).

Lo específico de la tradición yóguica es el énfasis que pone en que la cesación (*nirodha*) de estas fluctuaciones. Para esta escuela, éste es el objetivo último de la contemplación, el punto que se debe alcanzar para que la conciencia impersonal brille sin la intromisión de los pensamientos y del sentido del yo. Esto es algo en lo que podemos reconocer perfectamente a Maillard, empeñada en ‘*apaciguar* todo lo que huye’ y en ‘*aquietar* el aliento’ para ‘querer menos’. Como explica con precisión O. Pujol:

“Cuando esta detención [de los procesos mentales] es completa se alcanza la contemplación *nirbīja* “sin semilla”, el estado no-germinativo de la mente donde no rebrota pensamiento alguno. Como veremos más adelante, no se trata en ningún caso de un estado de inconsciencia sino todo lo contrario. Para Patañjali los pensamientos oscurecen la conciencia. La supresión de estos pensamientos permite, por un lado, percibir el mundo tal cual es, sin el ropaje añadido de las proyecciones mentales, y, por otro, operan la separación definitiva entre mente y conciencia, el objetivo final de los *Yogasūtra*.” (Pujol, 2009: 34).

‘Percibir el mundo tal cual es, sin el ropaje añadido de las proyecciones mentales’ podría ser una buena definición del objetivo final de la escritura de Maillard, a tenor de lo que hemos podido ver en obras como *Matar a Platón*, *Husos* e *Hilos*. Es por ello que considero que la influencia de esta tradición es importante para entender su obra de madurez, especialmente los aforismos de Patañjali, que representan la fuente más pura de esta compleja escuela. Su conocida definición de yoga como ‘cese de las fluctuaciones de la materia mental’ (*yogaś-citta-vṛtti-nirodhah*), dada al comienzo de los *Yogasutras*, puede rastrearse desde las reflexiones teóricas de su etapa de juventud hasta los textos de madurez.

Me gustaría matizar que hablo del yoga en tanto tradición de sabiduría, y no de las técnicas físicas con las que suele identificarse el la actualidad en Occidente, (*Haṭha* yoga o *Asthanga* yoga, disciplinas que Maillard conoce muy bien por haberlas

practicado y enseñado durante su juventud). Su método, como hemos visto en la lectura crítica, es la autoindagación (*vicāra*), por medio de la cual se obtiene el fin de las modificaciones mentales. Maillard no puede ser más clara a este respecto que en su artículo “Desaparecer. Estrategias de Oriente y Occidente”, donde dice: “¿Qué otra cosa es la mente que la sucesión de las manifestaciones que, decimos, pasan por ella? La finalidad del sistema de observación mental es procurar que este proceso disminuya hasta lograr su extinción” (Contra el arte: 289).

En definitiva, el yoga recuerda a Maillard una verdad esencial en el camino contemplativo: que uno no puede apegarse a lo positivo y tratar de desapegarse de lo negativo, pues las modificaciones mentales son en esencia las mismas. Tampoco sirve desapegarse de las emociones pero apegarse a creencias religiosas o espirituales, pues éstas también son refugio del yo. Cuando hablamos de cesación de la actividad mental, de desapego respecto a los contenidos de conciencia, el yoga enfatiza –las otras escuelas también lo dicen– que ha de aplicarse a todos sin excepción. Es evidente que las fluctuaciones más dolorosas tienen un impacto mayor en la escritura de sus obras, pues son las que con mayor violencia impactan, obligando a buscar una estrategia de supervivencia. Pero también vimos en *Husos* que, en los momentos privilegiados de su reflexión, Maillard mantiene el distanciamiento, por lo que se cumple perfectamente la premisa del yoga. De hecho, estos sirven de campo de experimentación para el resto de las acciones. Ya se trate de momento del despertar (‘El tema’), del movimiento de una mano (‘La calma’) o de salir de una habitación (‘Hilos’, ‘El cuarto’), la serenidad adquirida en esas situaciones constituye la base que Maillard intenta trasladar al resto de actividades.

En este sentido, para Maillard no tienen mucha importancia las diferencias entre escuelas, pues su método es una síntesis personal basada en su propia experiencia. De cada corriente filosófica toma lo que a ella le resulta más eficaz para la superación del sufrimiento en que se encuentra, pasando por encima de las disquisiciones terminológicas, que en muchos casos entorpecen más que aclaran, creando obstáculos conceptuales a la comunicación de una experiencia que, en el plano más profundo, es compartida por todos. Por esta razón quiero cerrar esta parte de mi discusión con una cita que señala la íntima conexión entre todos estos conceptos, más allá de las barreras creadas por las escuelas. Dice O. Pujol:

“algunos de los términos básicos del *yoga* de Patañjali tienen seguramente su origen en el canon pāli. Términos tan esenciales como *citta*, *nirodha*, *saṃskāra* son

básicos en la psicología del budismo pali, que a su vez hunde sus raíces en la psicología temprana de las *upaniṣad*. Otro ejemplo clásico es el concepto de *dhyāna* (en pāli *jhāna*) que el budismo toma de las *upaniṣad* y de otras tradiciones no búdicas para reformularlo y devolverlo a la tradición de los *Yogasūtra*” (Pujol, 2009: 24).

### 15.4.3.- Desapego y discernimiento.

He utilizado de manera recurrente en mi comentario el término ‘desapego’ para aludir al proceso de desidentificación respecto al yo psicológico que aparece en *Benarés* y se consolida en la etapa de madurez. Este desapego, como hemos visto en las dos secciones anteriores, afecta tanto a los contenidos mentales como al sentido del yo que se apropia de ellos. Veamos ahora qué paralelismos se pueden establecer entre la particular manera que tiene Maillard de relacionarse con el mundo –la actitud lúdica que vimos en *La razón estética*– y los presupuestos fundamentales de las diferentes tradiciones de sabiduría originarias de India, empezando por el budismo.

#### § El desapego en la tradición budista.

En la tradición budista se define el apego como ‘sed’ (*trṣṇā* en sánscrito, *taṇhā* en pali) de existencia y se afirma que es la causa del sufrimiento (*dukkha*), pues dado que tanto la propia existencia como los fenómenos externos son impermanentes y faltos de esencia (*svabhāva*, que ya comentamos) aferrarse a ellos conduce inevitablemente al dolor. Así lo afirma el propio Buddha en su primer sermón, el *Dharmacakra Pravartana Sūtra* (‘the setting in motion of the Wheel of Dharma’), tal y como lo adapta W. Rahula:

“It is this “thirst” (craving, *taṇhā*) which produces re-existence and re-becoming (*ponobhavikā*), and which is bound up with passionate greed (*nandīrāgasahagatā*), and which finds fresh delight now here and now there (*tatratatrābhinandinī*), namely, (1) thirst for sense-pleasures (*kāma-taṇhā*), (2) thirst for existence and becoming (*bhava-taṇhā*) and (3) thirst for non-existence (self-annihilation, *vibhava-taṇhā*)” (Rahula, 2007: 29).

Esta es la Segunda Noble Verdad, la de la aparición del sufrimiento, y podemos ver su relación directa con la obra de Maillard en unas líneas posteriores del mismo libro:

“Within the necessarily limited space of our discussion, it will be sufficient if we remember that this ‘thirst’ has as its centre the false idea of self arising out of ignorance. Here the term ‘thirst’ includes not only desire for, and attachment to, sense-pleasures, wealth and power, but also desire for, and attachment to, ideas and ideals, views, opinions, theories, conceptions and beliefs (*dhamma-taṇhā*). (Rahula, 2007: 31).

El apego, ‘tiene en su centro la falsa idea de ser, fruto de la ignorancia’, dice el budismo, y sin duda esta concepción puede ser rastreada en la obra de Maillard, siempre reacia a identificarse con cualquier concepto que camufle al Ser, y a interrogar al lenguaje y los conceptos heredados para comprobar que sus palabras no son efecto de ese apego a ‘ideas e ideales, puntos de vista, opiniones, teorías, planteamientos y creencias’ que señala Rahula. Así pues, el antiplatonismo radical que la caracteriza encuentra en esta tradición una alternativa epistemológica que sirve para soportar su método vital y de escritura. Especialmente influyente en Maillard fue la conciencia del origen condicionado de los fenómenos (*pratītyasamutpāda*), a la que me he referido varias veces en mi comentario y que Raimon Panikkar señala como la noción central del budismo: “el *pratītyasamutpāda* es la clave para interpretar la intuición budhista fundamental” (Panikkar, 1996: 119). Según este principio, todo fenómeno –exterior o mental– surge de una confluencia de factores y desaparece cuando estos acaban, dando lugar a otros. Así se forma una cadena que no tiene principio ni fin y a la que llamamos mundo manifestado. La aparente estabilidad de algunos fenómenos no es más que eso, *apariencia*, y del apego a esas apariencias surge el sufrimiento. El practicante budista se ejercita en la práctica constante del desapego con el objetivo de invertir esta tendencia y liberar, a sí mismo y a los otros, del sufrimiento congénito al que aboca el error epistemológico de la identificación con lo impermanente.

Desde el punto de vista práctico de la relación con el yo individual, el budismo afirma que el desapego ha de consistir en una profunda toma de conciencia de que el yo psicológico, como el resto de los fenómenos, está ‘vacío’, carece de naturaleza propia. Los paralelismos de esta manera de entender la individualidad y lo que hemos visto en la obra de Maillard saltan a la vista: si el yo es impermanente y surge de forma condicionada, la individualidad no puede ser entendida como una sustancia sino que es



un flujo en movimiento que carece de centro o eje. Un rizoma, pura superficie que se superpone a un ‘abajo’ donde reside el dolor, como veíamos en *Hilos*. El yo, en el budismo de todo signo, se revela vacío, *anātman*, un constructo, una invención de la mente que surge por apego a los fenómenos mentales, los ‘temas’ que atrapan la atención y forman madeja –una historia personal– y así tapan el dolor, el ‘pánico’, como vemos en *Hilos*:

“El movimiento atrapando la  
atención. Reteniéndola. Guiándola.  
Llaman historia a ese movimiento  
(...)  
La situación es un nudo, a veces  
una madeja, pero siempre es  
un nudo. Algunos nudos retienen  
el pánico”

(Hilos: 22).

Pero sin duda el paralelismo más importante entre el budismo y Maillard, en cuanto a la cuestión del (des)apego se refiere, es el método, caracterizado por un radical cuestionamiento del principio de identidad tal y como explica J. Arnau, “una de las ideas más originales de Nāgārjuna fue su crítica de la noción de identidad (...) podría resumirse así: en el mundo no existen dos cosas iguales, o mejor, nada es idéntico a otra cosa. La identidad es por tanto imposible.  $A = A$  es una falacia” (Arnau, 2006: 78). Esta manera de comprender el fenómeno se puede poner en relación a esa ‘poesía fenomenológica’ que Maillard proponía, ya al comienzo de su andadura, como base de su propuesta poética.

Siguiendo la línea marcada por Nāgārjuna, su método es resultado de un vaciamiento interior contemplativo aplicado a la propia vida, con el objetivo concreto y punzante de superar el dolor de las circunstancias. La propia autora reconoce explícitamente esta influencia, señalando que es el resultado de una vivencia y no de una mera comprensión intelectual, en aquella reflexión de *Husos* que decía “El mí es vacío. La conciencia del vacío es vacío. He dado un largo rodeo para reconocer las palabras de Nagarjuna” (Husos: 48).

Sin embargo, decir tan sólo que el cuestionamiento epistemológico radical de la escuela *sūnyavāda* fundada por este filósofo influyó en Maillard no es más que apuntar lo evidente. Para entender la influencia profunda de esta corriente de pensamiento en su obra es necesario explicar el énfasis práctico que esta rama del budismo pone en la recuperación de la experiencia cotidiana y mínima, y que haya en el *zen* su expresión más conocida en Occidente. Desde estos planteamientos, teóricos pero sobre todo prácticos, propuestos por el budismo Maillard llega a comprender la necesidad de instalarse en los márgenes de *Husos*, y de centrar su atención en actos mínimos, como el movimiento de la mano en ‘La calma’ o los ‘pasitos’ de *Cual*. Siguiendo la línea de razonamiento trazada por Arnau:

“El budista alega que el objeto de toda inferencia es un objeto construido, un concepto artificial e inexistente. El árbol que vemos es siempre un árbol concreto y, por serlo, jamás podrá ser objeto de una inferencia, que es el árbol genérico. Para el pensador budista lo real es lo individual, lo que se presenta a la experiencia, lo que se da en un lugar del espacio y en un momento particular del tiempo” (Arnau, 2006: 16).

Para Maillard, esta reflexión no es meramente especulativa, sino que tiene una consecuencia en el nivel vital concreto: la revalorización de la experiencia inmediata de lo presente, única realidad válida y existente, que puede percibirse con la conciencia limpia, antes de que aparezca la conceptualización mental. Que los poemas con los que Maillard se enfrenta al mundo exterior tras la parálisis y la indagación interna de los ‘poemas-husos’ insistan en actos concretos muy pequeños como el movimiento de la mano, acariciar al gato o llenar una botella con abertura estrecha, no es casual: es el resultado de la interiorización de estos planteamientos y su aplicación al contexto biográfico tan particular en el que están escritos.

En conclusión, el budismo hace hincapié en la transitoriedad de los fenómenos, que han de ser vividos en su vacío e impermanencia sin ningún impulso o sed por aferrarse a ellos. Este principio se traduce, durante toda la vida de Maillard pero especialmente a partir de 1999, en un entrenamiento constante de la mirada para revelar el movimiento por el que el yo se aferra a los fenómenos y les otorga realidad, así como en una práctica vital externa en la que se pone el énfasis en la recuperación de lo minúsculo cotidiano como vía de acceso a la comprensión. Veamos ahora cómo también la tradición upaniśádica tiene elementos interesantes que aportar para la

comprensión del método de Maillard, especialmente en relación al funcionamiento del órgano interno.

§ El desapego en la tradición advaita (vedānta advaita y śivaísmo de Cachemira).

El término con el que el vedānta advaita se refiere al desapego es *vairāgya*. Con él se alude generalmente a la renuncia de los bienes mundanos que caracteriza a los monjes renunciantes, los *sannyāsin*. Sin embargo, como todos los grandes maestros de esta tradición señalan, la renuncia no es un acto exterior sino interno, que ha de producirse por el convencimiento experiencial de la irrealdad de los fenómenos<sup>187</sup>. Esta interiorización del proceso espiritual, al margen de convenciones y actos exteriores, es el final de un largo proceso de evolución dentro de la tradición espiritual hindú, que llevó desde la religión ceremonial basada en el sacrificio del *Ṛg Veda* a la religiosidad interior de los videntes que compusieron las *Upaniṣad*, culminando en la *Bhagavad Gītā*, en donde Kṛṣṇā insiste constantemente en este hecho. En su versión más filosófica, *vairāgya* no consiste en una conducta exterior, sino en la ausencia de gusto sensible por los objetos, sean externos o internos: “Vairāgya se define como una completa ausencia de gusto por las cosas oídas, vistas o incluso imaginadas por la mente” (Kṛṣṇānanda, 2008: 81).

Maillard comparte plenamente esta consideración del desapego como un proceso interior, y así lo pudimos ver en cierta nota de *Husos* que ya tuvimos oportunidad de comentar, y que reproduzco tan sólo para mostrar la pertinencia de mi comparación:

“No habló Ud. del retiro, me dijo una joven alumna después de una conferencia sobre filosofía india. Habló Ud. de la acción (*karma yoga*), pero no habló del retiro del mundo, me reprochó. No hablé de otra cosa, contesté. (Había hablado de la desidentificación en las distintas doctrinas indias). Ciertamente, retirarse es un acto

---

<sup>187</sup> Así lo explica el gran maestro Kṛṣṇānada cuando dice: “el yoga es una trascendencia gradual y no un abandono de las realidades. El yoga no pide que se renuncie a las realidades sino que se trasciendan las realidades inferiores con el objetivo de ganar las superiores. Muchas veces pensamos que yoga significa *samnyasa*, e identificamos *samnyasa* con despojarse de posesiones físicas, renunciar al hogar y a los bienes, al padre, la madre y el trabajo y quedarse sentado en algún lugar. El yoga no es eso (...) es la renuncia a la idea de que los objetos están fuera de nosotros. Eso es *samnyasa* (...) A lo que hay que renunciar es al apego a las cosas, no a las cosas mismas, aunque hay distingos métodos físicos y necesidades sociales que quizá haya que tener en cuenta para lograr esta verdadera renuncia. Pero, básicamente, se llama renuncia a una falta de gusto por las cosas, no a una falta de proximidad física a los objetos” (Kṛṣṇānada, 2008: 57 - 58).

interior. Quien se retira es el actor, el yo (*ahamkara*) que acompaña toda percepción. Y es más difícil que esto pueda acontecer en el aislamiento del mundo que en medio de él pues más se crece el yo cuanto más cree en sus logros personales” (Husos: 49).

‘Desidentificación’ es la palabra –más técnica, tal vez– que Maillard utiliza para traducir *vairāgya*, y que también he utilizado durante mi análisis. Con ella pone de manifiesto precisamente este hecho, central en el vedānta advaita bien entendido: que el distanciamiento es un acto interior y no una mera retirada externa, pues ésta suele mantener, a través de la represión, los lazos con lo externo. Por eso no tiene sentido para ella hablar de renuncia exterior, pues es en medio del mundo donde la comprensión, el discernimiento (*viveka*) que veremos a continuación, tiene que manifestarse.

La influencia de la tradición śivaísta en este aspecto es determinante, pues esta escuela de pensamiento se caracteriza por una valoración positiva de los aspectos mundanos (que utiliza en sus prácticas contemplativas con el objetivo de alcanzar la liberación), frente a la ortodoxia del vedānta advaita y su concepción del mundo como ilusión (*māya*), fruto de la sobreimposición (*adhyāsa*) de cualidades sobre el *Brahman* absoluto. Los sabios de Cachemira consideran el universo como la expresión manifestada de la Conciencia absoluta –Śiva (de ahí el término śivaísmo)– que se manifiesta por puro gusto. De este modo, el carácter ontológicamente peyorativo del mundo como ilusión o atribución errónea se sustituye por uno más positivo en el que la manifestación es la expansión o vibración (*spanda*) del poder de la conciencia, que manifiesta el mundo como juego (*līlā*): “The world of duality is not only substantially one with Śiva but is also the free expression, or free manifestation, of Śiva. The non-dual (Śiva), out of *līlā* ("sportive activity"), freely manifests itself in the form of the world” (Mishra, 1999: 99).

El eco de estas palabras en la definición de ‘actitud lúdica’ que vimos en *La razón estética* es claro. El desapego de Maillard comparte con el śivaísmo ese matiz positivo respecto al mundo, que está más cerca de la sensibilidad occidental que el monje renunciante característico del vedānta (aunque como he dicho no sea la única forma en que se manifiesta esta espiritualidad). Pero donde más puede sentirse la influencia de esta corriente de pensamiento es en la consideración de que el poder femenino de la conciencia (*Śakti*) es el responsable de la manifestación del mundo. Este es el planteamiento de las escuelas *śaktistas* que, dentro del śivaísmo orientan la práctica devocional al culto de la diosa, llegando incluso a sustituir a *Śiva* en la jerarquía

ontológica de la creación. Maillard se inspiró en ellas para crear su particular versión de la diosa *Kālī*, una de las manifestaciones más conocidas y poderosas del poder divino de creación y destrucción, que ya tuvimos oportunidad de comentar al hablar del método contemplativo maillardiano.

Ahora bien, nos basemos en el enfoque vedānta o en el śivaísmo, la conclusión es la misma: es necesario superar el yo psicológico, pues en él reside el principio de ignorancia universal, y para hacerlo es necesario un distanciamiento –desapego– respecto a las construcciones mentales con las que habitualmente estamos identificados. Para el śivaísmo el universo manifestado tiene un carácter positivo y por ello debe ser usado dentro de la práctica contemplativa, mientras que el vedānta es más partidario del silenciamiento de las sensaciones por medio del retiro físico y la renuncia. La diferencia es de matiz y no de esencia, a pesar de que derive en prácticas externas claramente diferenciadas. El yo individual es para ambas el problema fundamental: “As such, it [the world] is not the obstruction or bondage -what is bondage is the ego, selfishness, and sense of duality or otherness (*dvaita-prathā*) which are indeed to be rejected in order to attain Self-realization” (Mishra, 1999: 212).

Veamos ahora la relación de este método y los dos aspectos que ya hemos comentado a propósito de esta escuela: las impresiones latentes y las diferentes funciones del órgano mental. En un artículo que ya hemos mencionado, “Desaparecer. Estrategias de Oriente y Occidente”, Maillard alude al término *vairāgya* como parte esencial del método contemplativo, al tiempo que lo relaciona con la importancia de superar los hábitos e impresiones mentales (*vāsanā*) y el yo individual (*ahaṃkāra*). Es una cita larga pero que aporta muchas claves interpretativas:

“Es un lugar común, en la teoría del conocimiento de los sistemas ortodoxos indios, decir que lo que percibe toma la forma de lo que percibe; si la conciencia percibe una vasija, la conciencia es conciencia-de-la-vasija. Basta con añadirle el peso de un "yo" para que la percepción se convierta en identificación. Quien detiene la mirada en el contenido de cualquier impresión mental, se "identifica" con ese contenido, toma su forma; no hay distancia entre el proceso y la conciencia. Una vez identificada, la conciencia se pierde a sí misma en la conciencia del objeto.

Si a esto le sumamos el hecho de que los objetos (mentales) van casi siempre acompañados de una sensación de agrado o desagrado, se pasará fácilmente de la identificación al apego, es decir, al deseo de que lo que agrada permanezca o se repita y que lo que desagrade acabe y no se repita. Las dos caras del deseo, el placer y la

aversión, cargarán al objeto mental de tal modo que se irán formando huellas en la conciencia, huellas (*vāsanās*) que son memoria subconsciente. El condicionamiento y la ilusión de un "yo" dependen de ellas. El "yo" es la conciencia "clavada" en los efectos.

Ahora bien, ¿cómo provocar el cese de la agitación mental? El cese, dice Patañjali, se realiza mediante la práctica constante (*abhyāsa*) y el desapego (*vairāgya*). La práctica consiste en el esfuerzo por mantener la distancia entre la conciencia y los objetos y sus estados correspondientes” (Contra el arte: 290).

Dos son los aspectos que quiero resaltar de este fragmento, pues son los que más relación guardan con nuestra discusión de influencias de la tradición hindú en Maillard y los que guardan una relación más directa con la configuración de su método de auto-indagación. En primer lugar, que es la identificación con las impresiones mentales lo que provoca que ‘la conciencia se pierda a sí misma en la conciencia del objeto’ y que, en consecuencia, se vea arrastrada por la inercia de los hilos y pierda el control sobre el movimiento de la atención, tal y como le ocurría a Maillard en el momento del despertar de *Husos* y en muchos otros puntos del diario y de los poemas. En segundo lugar, que la manera de ‘provocar el cese de la agitación mental’ es mediante la práctica constante del distanciamiento entre ‘los objetos y sus estados correspondientes’; o, lo que es lo mismo, entre los hilos y los husos.

Para entender cómo se llega según estas tradiciones a mantener el desapego de manera constante, hemos de detenernos a comentar la facultad interior que permite la observación. Se trata de discernimiento, conocido en sánscrito como *viveka*.

#### § *El discernimiento en la tradición advaita.*

Para que se produzca el desapego al que nos hemos venido refiriendo es necesario un acto intelectual cualitativamente diferente de la comprensión intelectual, de forma que uno sea manifestación vivencial de lo otro. Dicho de otra manera: no hay distanciamiento sin recta comprensión, y esto es importante para entender a Maillard, pues señala la preeminencia ontológica del conocimiento (*jñāna*) sobre la acción (*karma*), algo en lo que insisten todos los comentaristas importantes de las *Upaniṣad* y las *Brāhmaṇas*, y muy especialmente el ya mencionado Śāṅkarācārya, el máximo representante de la interpretación no-dualista de los textos sagrados de la India. Esta

manera de entender el proceso de liberación deja de lado toda la parte ritual propia de los primeros textos védicos (especialmente el *Rg veda*) y centra la atención en el mundo interno, para después poder aplicar esos parámetros en su relación con el mundo fenoménico. Exactamente el movimiento que vimos en el paso de *Husos* a *Hilos* y de ahí a *Cual*. Profundicemos un poco en esto.

De forma unánime, para la tradición *advaita* de pensamiento –sea vedānta o śivaísta–, la primera cualidad necesaria en la búsqueda espiritual es la capacidad de distinguir lo verdadero de lo falso en uno mismo, pues sólo comprendiendo la irrealidad de los fenómenos internos puede producirse la desidentificación con los mismos provocada por la inercia mental del yo individual. Los manuales de desglosan los diferentes pasos en el progreso espiritual afirman claramente este hecho:

“La primera virtud que el discípulo ha de desarrollar es *viveka*, Discernimiento. Habiendo encontrado un centro interior desde el cual actúa y percibe al mundo, surge en él la segunda virtud, denominada *vairāgya*, Desapego. Estas dos cualidades previas son simiente de la tercera, *satsampati*, un conjunto de seis cualidades adicionales denominadas *sama*, *dhama*, *uparati*, *titiksha*, *samadana* y *srada*, o sea, control de la mente, de los sentidos, el habito del control previo, endurecimiento ante los pares de opuestos, constante pensamiento en Dios y fe en su Maestro espiritual y en su enseñanza. Obtenidas estas tres virtudes previas refulge en quien tiene corazón limpio *mumukshutva*, o ardiente deseo de liberación.” (Sesha, 1997: 61).

De hecho, a pesar de las distinciones, en el fondo se considera que todas las virtudes espirituales que conducen a la iluminación proceden en última instancia del discernimiento interior, y no pueden manifestarse si no hay *viveka*, definido técnicamente como “*nitya anitya vastu vivekaha*, o sea, el discernir entre las cosas reales y no reales” (Sesha, 1997: 63). Es decir, la capacidad de discriminar a través de un acto intelectual superior la realidad del Absoluto (*Brahman*) frente a la irrealidad de la ilusión (*māyā*) es *viveka*. En términos más neutros y cercanos a Maillard, ‘discernimiento’ es la virtud por la cual el sujeto es capaz de percibir que el contenido mental con el que se identifica no es más que una realidad parcial cambiante, irreal en última instancia.

El discernimiento tiene lugar en aquella región de la mente que, al hablar del *antaḥkarana*, llamábamos intelecto superior (*buddhi*) y que representa la parte más pura y transparente de la conciencia individual, como hemos visto. Es la función mental que

discrimina lo verdadero de lo falso, el intelecto superior (la ‘conciencia’ en palabras de Maillard), que se opone tanto a la mente operativa y conceptual (*manas*) como al sentido de yo responsable de la identificación (*ahaṃkāra*). La importancia de estas consideraciones es especialmente relevante para entender el estatus ontológico de esa misteriosa figura, ‘el observador’, pues así podemos saber que reside en la conciencia intelectual y no en la mente pensante, y que tiene como característica principal una capacidad innata de discernir (*viveka*) que se manifiesta en desapego (*vairāgya*) respecto a los contenidos de conciencia y en la identificación sistemática que provoca el sentido de yo (*ahaṃkāra*).

Según la lógica de esta tradición de pensamiento, ontológicamente hablando el discernimiento es previo al desapego: “sin Discernimiento el desapego es tan solo huida de la realidad cotidiana” (Sesha, 1997: 64), y esto es algo que se cumple a rajatabla en Maillard, como vimos al hablar de la renuncia. Esta manera de entender la progresión del método explica tanto su insistente cuestionamiento de toda premisa falsa antes de dar ningún paso ‘fuera de la habitación’ como su búsqueda de una mirada directa sobre la realidad que no esté oscurecida por el efecto de *saṃskāra* o *vāsanā* alguno. Gracias a esta explicación teórica también estamos en condiciones de comprender porqué Maillard insiste tanto en la primacía del conocimiento sobre la acción ya que, sólo cuando la mente se ha hecho contemplativa y es capaz de ver los movimientos de identificación del yo individual como falsos e impermanentes, puede la persona liberarse verdaderamente del influjo del apego. Por eso va de los *Husos* a los *Hilos*, y luego a *Cual*, pues solo a través de la comprensión interior profunda de la futilidad de los deseos pueden dejarse a un lado los placeres y los estímulos del mundo. De lo contrario, el abandono exterior sólo equivale a reprimir el deseo, algo completamente opuesto a la verdadera tradición oriental y a las intenciones de nuestra autora.

En *Husos* encontramos numerosos ejemplos de este planteamiento. En algunos se trata de reflexiones propiamente filosóficas, mientras que en otros se trata de aplicaciones a la experiencia vital concreta que está viviendo la autora. Un ejemplo claro del primer caso lo encontramos en la sección 4 (la que investiga los ‘temas’), que describe su método contemplativo en términos claramente identificables con esta tradición: “Atemperar la voluntad. La inteligencia. Yo no soy los contenidos que buscan dueño en mi mente [*viveka*]. Algo dice yo [*ahaṃkāra*], se pega a un contenido [*vr̥tti*], inicia la acción. Sin la conciencia-yo no hay acción. Y la vida, la prosecución la requiere” (Husos: 41). Un ejemplo interesante de aplicación concreta lo encontramos



unas pocas líneas más adelante: “El interés se apaga; yo me desprendo. Algo se desprende. Yo-mi anhelo se desprende de todo anhelo. Salvo el ver. Sigo siendo en la voluntad de ver cómo me desprendo. Sigo diciendo veo en primera y única persona” (Husos: 41).

En resumen, vemos que la mente contemplativa (el *buddhi*), firmemente instalada en la visión directa de la verdad, permite al sujeto actuar en la realidad sin identificarse ni con objetos internos (sentimientos, emociones) ni con el fruto de las acciones, pues el discernimiento permite diferenciar al observador de lo observado. De esta manera, en *Cual* el personaje puede actuar con ‘desapasionamiento’, entendiendo este término como la manifestación externa de esa ausencia de deseos que acompaña irremediabilmente a la comprensión de la irrealidad de la identificación con el constructo egótico: “Actúa con discernimiento quien ve al mundo con desapasionamiento, pudiendo escoger de él aquello que lo construye interiormente, y es capaz en cambio de desechar lo que le liga al apego” (Sesha, 1997: 62 - 63).

Para que este proceso se lleve a cabo, es necesario que la atención se sitúe en ese reducto tan particular al que hemos denominado ‘conciencia-testigo’, y sobre el que nos detendremos en la sección siguiente, pero de la que ya sabemos al menos dónde sucede, en qué región de la mente. Veamos ahora cómo aborda el budismo esta misma cuestión desde una perspectiva diferente, pero llegando a conclusiones similares en cuanto a lo esencial: la comprensión profunda y directa de la falsedad de la identificación entre el yo individual y los contenidos de la mente.

#### § *El discernimiento en la tradición budista.*

El budismo describe la actitud contemplativa combinando la insistencia en el discernimiento interior con la importancia del aquietamiento del bullicio en el que se encuentra sumergida habitualmente la persona: el silencio interior. Es decir, que pone el acento sobre el lado más práctico de la contemplación sin separarse desde el punto de vista teórico de la visión vedānta-śivaísta, que describe el discernimiento y el desapego como un proceso interior y no una renuncia exterior a la palabra: “El silencio que Buddha desea para sus discípulos no es el silencio filosófico, sino un silencio místico, una experiencia silente. El silencio del Buddha no es una derrota o una renuncia, es una

conquista, una intuición” (Panikkar, 1996: 286). La razón de este planteamiento es bien clara:

“without tranquillity mind flows, like water, and cannot settle in tranquil absorption. Such a mind cannot attain a true understanding of its inherent purity. Insight [el equivalente de *viveka*] devoid of tranquillity is unstable like a butter lamp in the wind, and as such it cannot produce a clear perception of original awareness. Hence the need for combining insight with tranquillity” (Lhalungpa, L. P. en Dakpo Tashi Namgyal, 2008: 33).

Este silencio al que aluden las escrituras budistas es una experiencia muy concreta, como todo lo que se enseña en esta tradición. Maillard, que huye de las conceptualizaciones y busca acercarse lo más posible a la experiencia concreta del presente, encuentra en su método de observación un apoyo de valor incalculable. En el budismo se insiste constantemente en que la superación de la identidad egoica por el silenciamiento del bullicio interior solo se puede lograr si tiene lugar en el interior de la persona una experiencia transformadora total que la reconcilie con su verdadera identidad y le permita ver el mundo en toda su plenitud. Lo mismo que hemos podido ver en la lectura de *Husos e Hilos*: una observación silenciosa del surgir de los pensamientos que busca sobrevivir al dolor, liberar a la autora del peso de sus circunstancias:

“Para el Buddha, silenciar al hombre no es destruirlo; todo lo contrario: significa "liberarlo". Al hacer que el hombre reconozca su nulidad, no por medio de una disertación filosófica, sino por una experiencia concreta, el Buddha lo libera de todo yugo y de toda influencia exterior. Silenciar al hombre significa no sólo liberarlo de los ruidos internos y externos, sino apaciguarlo y reconciliarlo con todos aquellos factores que desplazan su centro de gravedad” (Panikkar, 1996: 291).

El apaciguamiento del que habla Panikkar puede reconocerse perfectamente en Maillard, cuya vida entera es transformada por esta experiencia de observación de la relación del sujeto con los pensamientos. A través de la visión penetrante que surge en el aquietamiento de la alocada actividad mental, el discípulo budista puede apreciar la falsedad y la impermanencia de todos los fenómenos mentales, y de este modo deja de aferrarse a ellos. De este modo, se produce “la cancelación dialéctica y la deconstrucción analítica, [que] no tiene sino un propósito gnoseológico: el silencio

intelectual. Un silencio que pretende extirpar el apego por la idea” (Arnau, 2005: 247). Me parece evidente, tras la lectura crítica de sus libros más importantes, que Maillard comparte este objetivo. Incluso, que es la razón principal por la que escribe su obra.

De este modo, llegamos al mismo punto al que apuntaba la tradición vedānta advaita –extirpar el apego a través del conocimiento–, pero con un matiz importante que nos permite entender mejor el método maillardiano de ‘colgar las imágenes formando galería’: la importancia del silenciamiento de la actividad mental. Es interesante apuntar ahora que este silencio interior no se manifiesta en la escritura de Maillard, como sucede en la poesía mística, como una palabra que pretenda aludir al silencio sino como un esfuerzo constante por mantener la atención despierta e impedir que la mente convierta el flujo de la realidad en una estructura fija de conceptos y palabras. En este punto reside la verdadera novedad de la propuesta maillardiana, que interioriza el recto conocimiento que corresponde al corazón mismo de la enseñanza budista<sup>188</sup>, y lo convierte en una genial serie de estrategias estilísticas de cuestionamiento epistemológico que tienen como base la observación neutra, el puro ‘darse cuenta’ (*awareness*) que está en la base del método de contemplación budista más conocido y universal, el *vipassanā*.

Este método, que se encuentra tanto en la tradición *theravāda* como en la *mahāyāna* (aunque con matices diferentes en cada escuela), se caracteriza por la observación directa de los procesos mentales. De hecho, esta es la traducción habitual del término *vipassanā*: ‘visión directa’ o ‘visión penetrante’<sup>189</sup> (*insight*, por lo que volvemos a la cuestión del discernimiento). El practicante de esta técnica busca desarrollar su capacidad de mantener la atención despierta sin asociarse a ninguno de los contenidos que aparecen ante ‘el que observa’, y trata de mantenerse en este estado todo el tiempo, no sólo mientras ‘medita’ sentado en una determinada postura. No podemos dejar de percibir el paralelismo con la actitud de Maillard, quien mantiene su atención vigilante en todo momento y ante cualquier circunstancia, por dolorosa que sea, y que llega incluso a rechazar la meditación en el sentido ortodoxo del término, abogando por una práctica integrada en lo cotidiano: “Meditar... Sentarse a meditar...

<sup>188</sup> El *Prajñāpāramitā Heart Sutra* o *Sutra del corazón de la perfecta sabiduría* es el texto fundamental que se recita diariamente en miles de monasterios budistas en todo el mundo. La versión más accesible es sin duda la del maestro vietnamita Thich Nhat Than, citada en la bibliografía.

<sup>189</sup> Así se traduce habitualmente el término *vipassanā*: práctica de la ‘visión penetrante’, y es fundamental en la tradición budista. Para una explicación técnica de los procesos mentales implicados en la práctica del *vipassanā*, recomiendo la lectura del capítulo octavo de *La méditation bouddhique* de Albin Michel (ver bibliografía), dedicado exclusivamente al tema.

¿Sentarse? No necesito sentarme. No necesito recordar el viejo hábito de mirar la propia mente desde un repliegue de la misma. Yo enfrento el Abismo por debajo de todo lo que ocurre, en los entrepliegues, en los diminutos agujeros de lo que ocurre o eso que llamáis vida cotidiana” (Husos: 80).

No quiero decir con todo esto que *Husos* sea un ejercicio de contemplación *vipassanā*, pues eso sería leer a Maillard desde un *prima* orientalizante que rechazo tajantemente. Postulo más bien que en su obra tiene lugar una interpretación personal de los planteamientos con los que el budismo aborda de forma práctica la desidentificación, y que dicha interpretación se puede ver a través de este tipo de paralelismos entre las tradiciones contemplativas orientales y la propuesta de escritura de la madurez de Maillard. Evidentemente, ella aporta su propio bagaje, pero la influencia está ahí, en aspectos palpables y concretos. Solo cuando cada sofisma ha sido desenmascarado, y cuando cada palabra ha sido despojada de sus imposturas por intermediación del silencio interior y la atención desapegada, puede Maillard comenzar a salir del estado de parálisis en el que se encontraba en *Husos* y escribir obras contemplativas centradas en lo externo, como la segunda parte de *Hilos y Cual*.

La presencia de elementos procedentes del budismo y las corrientes de sabiduría upaniśádica es fundamental para el desarrollo de esta actitud y para la comprensión de la figura central de esta propuesta: el observador.

#### 15.4.4.- Autoindagación y actitud de atestiguación.

La propia Chantal Maillard señala en una entrevista reciente el papel preponderante que tuvo la tradición india en la configuración de su modo de vivir contemplativo, basado esencialmente en la observación:

“A través de mi indagación en la filosofía india descubrí que cualquier cosa que observes terminará siendo observada dentro de la propia mente, por lo tanto, cualquier contenido es mental, cualquier cosa que puedas mirar es un pensamiento, y si queremos extrapolarlo a realidades que están fuera de la mente nos equivocamos. Eso el budismo lo tiene muy claro” (Yo creo que corazón ya no tengo: El país 2007). La tradición vedānta y yóguica también lo tienen claro, como hemos visto en la concepción de la mente y como voy a mostrar explicando el término *vicāra*.

En la tradición yoga se denomina *vicāra* al proceso de indagación en la conciencia a través del cual el sujeto se va diferenciando poco a poco de su yo individual hasta alcanzar un estado trascendente (*samādhi*) en el que ya no está identificado con nada y la identidad real del individuo y el Absoluto (*Brahman* y *ātman*) se manifiesta en toda su amplitud. El diccionario de J. Grimes la define como “reflection; enquiry; introspection; investigation” (Grimes, 2009: 403), y casi todas las *darśanas* indias comparten esta concepción. El budismo, por su parte, considera la autoindagación como la base de su método de observación mental, si bien no utiliza este término en concreto. Es importante precisar que “esta autoindagación no ha de ser confundida con el auto-análisis o la auto-observación psicológica”, como apunta Mónica Cavallé (Cavallé, 2008: 111), por lo que en ningún momento se debe pensar que *vicāra* es una terapia, o que busca mejorar el engranaje del yo, pues su intención es radicalmente otra: trascender lo que de psicológico (de pensado) hay en el sujeto, para llevarlo a un modo de cognición diferente en el que no hay apego por lo personal.

Cada escuela aporta diversos matices interesantes, pero todas conciben la autoindagación como la base de su práctica contemplativa. En la tradición vedānta advaita, la *vicāra* se manifiesta en una insistente desidentificación con cualquier contenido, a la que la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* alude con la expresión *neti neti* –no soy esto, no soy aquello–, y cuya presencia en *Husos* ya vimos en el comentario. Este método se manifiesta en la práctica como un esfuerzo constante por lograr la desidentificación con los contenidos mentales, sean del tipo que sean, lo cual es sin duda un punto de coincidencia entre Maillard y las tradiciones upaniśádicas. Como explica M. Cavallé:

“no somos el cuerpo, ni nuestros pensamientos, sentimientos, experiencias, etc., pues todo ello son realidades cognoscibles y experimentables, mientras que el yo que permanece -el que permite decir en cada momento de la existencia "Yo soy"- no es ningún contenido particular de experiencia sino el factor inobjetivo que los sustenta: la Conciencia o el experimentador puro en sí. El movimiento de la auto-indagación (*vicāra*) adopta, de este modo, una metodología negativa: *neti-neti* = ni esto ni aquello” (Cavallé, 2008: 118).

Lo característico de este enfoque es que se trata de un método que opera por negación, centrado en la práctica del desapego sistemático de todo contenido mental, de toda asociación de la atención con un objeto. En última instancia, está basado en la observación pura, pues como vimos sin *viveka* no puede haber *vairāgya*, de modo que

podemos decir que cuando Maillard ‘cuelga imágenes formando galería’, actualiza a su manera este método, *personalizándolo* a través de metáforas personales. La influencia de esta concepción se puede rastrear en multitud de ejemplos, entre los que destaco un fragmento (ya citado) que dice “yo no soy los contenidos que buscan dueño en mi mente. Algo dice yo, se pega a un contenido, inicia la acción” (Husos: 41). En resumidas cuentas, *vicāra* puede considerarse como el término sánscrito con que se alude al movimiento interior del que da cuenta *Husos e Hilos*.

Sin embargo, no podemos reducir la enorme riqueza de la autoindagación de *Husos e Hilos* a la desidentificación vedānta pues, como vimos en la lectura, la investigación de Maillard en su conciencia se adopta muchas otras formas, además de la negación. Por ello, es preciso detenernos a comentar la influencia directa de las doctrinas śivaístas, que se desmarcan bastante de la tradición ortodoxa hindú en cuanto a la práctica de *vicāra* se refiere, predicando una libertad metodológica que casa muy bien con el espíritu abierto y heterodoxo de Maillard.

Para los pensadores de Cachemira, no existe una única vía para alcanzar la comprensión sino que cada individuo debe hallar la manera de penetrar en su propia conciencia y superar los obstáculos. La contemplación es una búsqueda individual, y tanto las dificultades como la manera de sobreponerse a ellas son algo que cada individuo debe adaptar a su propia experiencia:

“Theoretically speaking, no two individuals can adopt exactly the same mode of *sādhana* [práctica meditativa] (...) it has been categorically stated that generalisation in the field of *sādhana* is not possible in view of the varying capacity of the individuals and their inclinations, which have to be taken into account while determining the path of spiritual journey which an individual should have to follow. This is the basic feature of the Tantric view of *sādhana*, which is quite different from that advocated by the various orthodox schools of Indian philosophy” (Sensharma, 2007: 148).

Por esta razón se suele argumentar, en esta tradición de pensamiento, que la auto-observación es un *no-método*, en el sentido de que consiste en simplemente observar, sin hacer otra cosa. Lo explica así el ya citado Lakshman jee, quien utiliza el término técnico *anupāya*, literalmente ‘sin-medios’: “The word ‘*anupāya*’ means ‘*no upāya*’ (...) in *anupāya* the aspirant has only to observe that nothing is to be done. Be as you are. If you are talking, go on talking. If you are sitting, go on sitting. Do not do anything, only reside in your being” (Lakshman jee, 1991: 40).

La relación concreta de este planteamiento con la obra de Maillard la encontramos en su extraordinaria capacidad para adaptar las estrategias estilísticas a los temas de los diferentes diarios sin perder nunca de vista el horizonte de la contemplación. Como hemos visto en el tránsito de *Diarios indios* a *Husos*, y luego a *Cual*, adapta su método a las circunstancias, y aunque éstas vayan cambiando mantiene siempre la observación, verdadero hilo conductor de su práctica y de su escritura. Las tradiciones de sabiduría que estoy glosando, y muy en particular el śivaísmo desarrollado por Abhinavagupta, insisten en este hecho: no hay nada que ‘hacer’, sólo hay que comprender, y para comprender hay que observar la realidad como es, sin implicarse personalmente en ella. A partir de este recto conocimiento surge la acción, el ‘gesto’ que tantas veces vimos en Maillard y que permite manifestar de manera interna el estado impersonal ‘desprovisto de quienes’:

“Progresivamente,  
el mundo detenido,  
desprovisto de quienes. Sin  
quienes, el cuando  
no sucede”

(Hilos: 114).

Como vemos en estas líneas, lo que tiene lugar en la auto-indagación es un progresivo reconocimiento de la verdadera naturaleza del sujeto, que permanecía oscurecida por el influjo de las inercias mentales (*vāsanā* o *prapañca*) y el sentido de yo (*ahaṃkāra*) que se apropia de los contenidos, haciendo ‘hilo’. La doctrina śivaísta desarrollada en Cachemira señala este reconocimiento de la verdadera identidad del sujeto como el lugar al que apunta la indagación: “There are no upāyas (means) in the Pratyabhijñā system [nombre técnico de la escuela śivaísta a la que pertenece Abhinava]. You must simply recognize who you are” (Lakhsman jee, 1991: 132).

La relación de estas afirmaciones con los escritos de Maillard es notoria, pues en todos ellos se busca desesperadamente superar las imposturas egoicas a través de la observación desapegada. Ella no tiene más método que la auto-observación de los contenidos de conciencia y la escritura que le permite mantener alerta su atención, cultivando así activamente el discernimiento. No emprende ninguna disciplina o rito externo, sino que adapta su situación vital al enfoque contemplativo, que busca llenar de

sentido cada acto. Tampoco busca construirse a sí misma, ni encontrar el fondo auténtico del ser, pues su intención es otra: llevar a cabo una depuración de la mente que comienza limpiando el propio instrumento de cognición de todo rastro (impresión latente) y de todo prejuicio (de todo método *metódico*), para eliminar todo lo aprendido, todo lo impostado, y poder así verse a sí misma desde el huso del observador.

Vemos por tanto que hay una coincidencia importante entre las doctrinas indias y la obra de Maillard en cuanto a método se refiere. Ambas coinciden en lo esencial: es a través de la auto-indagación, de *vicāra*, que se accede al estado de conciencia de ‘testigo’ a la que Maillard llama ‘el observador’. Veamos en qué consiste este misterioso personaje.

#### § Mente y atestiguación.

Para poder comprender porqué la actitud de atestiguación es el eje sobre el que se asientan los diarios, es necesario que retomemos la clasificación de las diferentes funciones de la mente que distinguía entre el ‘órgano interno’ que organiza las percepciones externas y el mundo interior, y el verdadero sujeto que sostiene el proceso de cognición en todos sus estados y niveles. Como vimos en las secciones precedentes, la mente (*antaḥkaraṇa*) percibe y organiza la experiencia que entra por los sentidos, agrupando los datos alrededor de un núcleo personal por medio de la función conocida como *ahaṃkāra*. Ahora bien, existe la posibilidad de trascender esta actividad mental limitante y contemplar el proceso ‘desde fuera’. Para ello, para poder ver las funciones mentales y mantenerse al margen como en las notas de *Husos*, el sujeto debe posicionarse en otro ‘punto’ distinto al habitual, lo cual obliga, tanto conceptual como experiencialmente, a postular un tipo de sujeto (o un estado del mismo) que sea cualitativamente distinto de la mente implicada. Este sujeto neutro es lo que en la tradición india llama ‘conciencia-testigo’ (*sākṣī-caitanya*). Veamos en qué consiste.

La conciencia-testigo de la tradición vedānta advaita “is the awareness which underlies and supports all the status of consciousness” (Grimes, 2009: 316). Cuando por medio de la práctica constante, la persona consigue instalarse definitivamente en ella, surge un personaje interior al que se denomina *sākṣin* (literalmente ‘testigo’), y que es definido como el observador imparcial de los diferentes estados de conciencia, aquél que conoce la realidad sin añadir sentido de propiedad a lo conocido. La mirada del



testigo es una *compresión intuitiva autoluminosa* que atestigua los movimientos que ocurren dentro de la mente, y procede directamente de la Conciencia universal. El yoga también apoya este planteamiento, aunque varía la terminología sustancialmente:

“*Sākṣin* – साक्षिन – the witness-self; the intuitive faculty. (...) According to Advaita Vedānta, it is the witness-self and neutral. It is consciousness marked by the internal organ (*antaḥkaraṇa-upahita-caitanya*). It is always in relation to consciousness and the witness thereof. It is self-luminous and ever-present. It corresponds to the *puruṣa* of the Sāṅkhya-Yoga, i.e., as the passive observer of the states of the internal organ. It never appears by itself, but always in association with the internal organ” (Grimes, 2009: 316).

Esta “attitude du ‘témoin’” (Hulin, 1978: 176) no es un mero supuesto teórico sino un estado real en el que puede situarse la cognición. Cuando esto sucede se revela la verdadera naturaleza del yo individual, un mero conglomerado de impulsos e inercias movilizados por unas funciones interiores automáticas (pues el *antaḥkaraṇa* es un órgano como la vista o el tacto, carece de inteligencia autónoma). La inteligencia, la comprensión, pertenece al observador: él es su único y verdadero origen. El sujeto psicológico que la persona cree ser y controlar es en realidad como una madeja falta de conciencia: “ese organismo entero, compuesto de realidades objetivas, también es un objeto percibido, no el perceptor. Es un robot inconsciente cuyo funcionamiento automático es aprehendido por el sujeto puro, el testigo (*sākṣin*) que es el verdadero yo” (Ruiz Calderón, 2009: 185).

La explicación de modo de entender la mente la encontramos en el *Dṛg Dṛśya Viveka*, un texto atribuido a Śaṅkarā cuya primera estrofa dice así:

“The form is perceived and the eye is its perceiver.

It (the eye) is perceived and the mind is its perceiver.

The mind with its modifications is perceived and the Witness (the Self) is verily the perceiver.

But It (the Witness) is not perceived (by any other object)” (Sw. Nikhilananda (ed.), 1931: 2).

El razonamiento es sencillo de entender: del mismo modo que los sentidos son más estables que los fenómenos externos y por eso la mente puede percibir sus

variaciones, y del mismo modo que la mente es más estable que los sentidos, la conciencia-testigo es más estable que la mente, y por eso puede percibir su inestabilidad y la volubilidad de sus estados. Este argumento concuerda completamente con lo que hemos visto en Maillard, especialmente en aquellas secciones en las que se indagaba de manera sistemática en la relación entre el observador (*dr̥g*) y lo observado (*dr̥śya*): el ‘observador’ frente al ‘tema’ y los ‘hilos’.

Según esta escuela, el testigo es un estado en el que el sujeto se experimenta como desdoblado entre su yo (los contenidos de su mente agrupados por el *ahamkāra*) y el lugar interno donde sucede la observación. El espacio interior se divide por efecto de esta desidentificación, de modo que el sujeto contempla las fluctuaciones (*vr̥tti*) de la materia mental (*citta*) y las distintas funciones mentales sin que afecten en absoluto su estabilidad gnoseológica. La similitud con lo que nos hemos encontrado en los textos de madurez no deja lugar a dudas, especialmente en lo que considero como el punto clave del método contemplativo: la orientación de la atención no hacia los objetos (interiores o externos), sino hacia ‘el que observa’.

De este modo podemos entender mejor qué es lo que hace Maillard cuando busca distanciarse de su yo habitual, psicológico y mental, apuntando su atención hacia dentro. Sin embargo, existe una diferencia importante entre la cita anterior y el pensamiento de nuestra autora que ha de explicitarse, pues de lo contrario inscribiríamos su pensamiento dentro de la tendencia fundante del ser, algo contrario a lo que hemos visto en los textos. Para ella, el observador no es el Ser, ni la manifestación de la Conciencia Absoluta. Reacia como es a admitir cualquier forma de trascendencia, y consciente de la esencial impermanencia de todos los estados mentales, describe su testigo un ‘huso’ entre otros muchos, un estado en el que se entra de la misma forma que se sale, sin posibilidad de detenerse permanentemente ya que “la existencia consiste en saltar de un huso a otro” (Husos: 48). Dicho de otra manera, la estabilidad gnoseológica que en el testigo vedāntin procede de su identidad con el Absoluto, *Brahman*, no se encuentra en Maillard. Sin embargo, las consideraciones prácticas (no lo olvidemos, es una cuestión de método) del *Dr̥g Dr̥śya Viveka* sí son válidas, pues a través de esa descripción de los diferentes grados se puede percibir que, efectivamente, tanto la mente como el yo son inestables, pues hay ‘alguien’ más estable que lo percibe y da cuenta de ello en el cuaderno.

Esta diferencia entre la conciencia-testigo (*sākṣī-caitanya*) trascendente y la obra de Maillard es capital, pero no quiere decir que debemos desechar la influencia del

pensamiento vedānta o yóguico, sino que hemos de insertarla dentro del marco conceptual y vivencial de la autora, que comparte con la tradición budista el total rechazo a cualquier reificación del sujeto que lo convierta en un ente y pierda de vista la esencial impermanencia de todos los fenómenos mentales. Volveremos más adelante sobre este aspecto, capital para entender las particularidades de nuestra autora respecto al contexto indio en el que se inspira. Lo importante, en este punto, es tratar de definir en términos lo menos ambiguo posible esta compleja y enigmática figura, que constituye el eje de ese giro epistemológico que tuvo lugar en Benarés y que orientó la cognición hacia el conocedor en lugar de hacia los objetos de conocimiento.

En su salto contemplativo Maillard interioriza una intuición clave de este particular modo de cognición que la mente dual no alcanza a comprender: que el único modo de saber lo que ocurre en la conciencia-testigo es *siendo* conciencia-testigo. A esto se alude de diferentes maneras en las tradiciones de sabiduría que estamos viendo. En la tradición śivaísta, por ejemplo, se habla de *pratyabhijñā* –literalmente, ‘reconocimiento’– para referirse a ese estado de conciencia en el que, según Grimes, “the individual is identical with the Universal” (Grimes, 2009: 293). El vedānta advaita, por su parte, habla de *aparokṣa-jñāna*, literalmente ‘cognición inmediata’ de la naturaleza del Absoluto, pero la idea general es la misma: sólo siendo el perceptor puede uno distanciarse de lo percibido; mientras crea ser mis sensaciones, mis pensamientos, mi historia, no podré mantenerme al margen de ello. La coincidencia de estos planteamientos y lo que hemos visto en la obra de Maillard no puede ser más exacta, pues ambos insisten en que el conocimiento ha de ser vivencial, aplicado a la propia experiencia.

Como no quiero enredarme en disquisiciones terminológicas innecesarias, he preferido hablar de ‘conocimiento por identidad’, el término que Mónica Cavallé y otros especialistas han utilizado para definir este estado desde la perspectiva occidental. Se trata a mi juicio de una expresión muy afortunada, pues encarna perfectamente lo que de particular tiene la experiencia contemplativa en el sentido de que es un conocimiento transformador, que implica a todo el ser humano y no exclusivamente a su faceta racional. Y esto es así porque lo que se conoce no es un objeto mental entre otros, sino que se indaga en la naturaleza del conocedor. Para ello, es necesario que el sentido de yo no aparezca, pues él es quien divide la realidad de manera dual (yo frente a no-yo). De esta escisión epistemológica surge la ignorancia, las atribuciones erróneas, los juicios y comparaciones entre lo que está en la memoria y lo que surge ‘fuera’.

Pero la mente pensante se pregunta: ¿y qué ocurre con el yo habitual, el individuo psicológico al que estamos acostumbrados, con el que hacemos todas nuestras transacciones diarias, el que los otros (-¿otros?-) reconocen como ‘yo’? Si desaparece, ¿cómo voy a poder seguir adelante con mi actividad cotidiana, con *mi vida*? Unánimemente, las tradiciones de sabiduría indias afirman que cuando aparece la conciencia-testigo el órgano interno sigue funcionando. La mente opera conforme a su naturaleza, cada función (*buddhi*, *ahaṃkāra*, *manas*) cumpliendo su cometido sin extralimitarse. No se produce ningún colapso de la cognición, ni inoperancia en el plano de la conducta. La diferencia es que el sujeto no está implicado: en lugar de ocupar un punto concreto del campo de cognición participa de él de manera total, sin división entre sujeto, objeto y modos de conocimiento. Como explica Panikkar, “conocer no sería entonces tener conciencia de que mi ego conoce, sino conciencia de que yo participo en el conocimiento, que el conocimiento ha afluido sobre mí y soy consciente de ello” (Panikkar, 1998: 97).

El uso de construcciones en voz pasiva por parte de Panikkar para aludir a este modo de percepción no debe sorprendernos, especialmente si lo ponemos en relación con las estrategias de impersonalización que utiliza Maillard a lo largo de su obra para apuntar precisamente a este mismo estado, y que hemos analizado en detalle durante la lectura. Si la conciencia-testigo se caracteriza por la ausencia de sentido de yo, lo más coherente y eficaz para plasmar este estado en un texto es el uso de construcciones impersonales y recursos de estilo que refuercen esta impresión de ausencia de sujeto. Así pues, la presencia del conocimiento por identidad en la indagación maillardiana se manifiesta no sólo en el plano del contenido sino también en cuanto a las estrategias expresivas se refiere. Éste es su gran mérito como escritora, lo que le garantiza un lugar preeminente en el panorama literario español actual.

Para que el testigo se mantenga estable es necesario prestar atención al presente, pues éste no puede manifestarse si está operando la memoria en asociación con el yo. En consecuencia, la conciencia-testigo también podría definirse, desde este ángulo, como el modo de cognición en que “se contempla lo que sea que acontece en el “aquí y ahora” sin mediar ni la historia ni el proceso dialéctico” (Sesha, 2005: 265). Este es un aspecto práctico extremadamente relevante, y Maillard no deja de incorporarlo en su escritura, que reivindica en numerosos puntos la importancia del presente y la necesidad de limpiar la memoria de residuos negativos (*saṃskāra*):

“...En el hay,  
nadie puede que—¿nadie?—darse.

Desbrozar de recuerdos la memoria  
antigua. Para hacer mundo con el  
hay. Percibiendo el hay.”

(Hilos: 33).

También encontramos esta misma concepción en *Cual*, testigo de su propia existencia firmemente instalado en un modo de percepción en el que no se inmiscuyen las proyecciones pasadas que se acumulan en *citta*. El resultado, sin embargo, es paradójico, pues no se corresponde con la liberación descrita por la ortodoxia vedāntina sino que es más bien un ‘extrañamiento’, señal de que Maillard refleja en sus poemas una experiencia personal y no un planteamiento teórico sin contrastar con la realidad.

“Cual extrañado de.  
Extrañado de que  
algunas cosas duren.  
Por ejemplo, la lámpara,  
en el centro del techo.  
Y el techo, claro.”

(Cual: 149).

Así pues, la correspondencia entre la doctrina expuesta en las *Upaniṣad* y sus comentarios y la obra de Maillard no es ni mucho menos exacta, sino que es el resultado de una adaptación personal de los planteamientos teóricos a su propia autoindagación, su propia *vicāra*. Su observador, como el testigo vedāntin, se relaciona directamente con los contenidos, sin necesidad de la intermediación de un yo o de una historia personal, y para ello se abre al presente, pues de lo contrario los hábitos mentales orientarán la percepción y terminarán por implicar al perceptor emocionalmente. Sin embargo, carece del carácter estable y trascendente que se le presupone al *sākṣin* y que explica en estas líneas M. Cavallé:

“La Conciencia-testigo no es nunca la atestiguación del ego sobre los contenidos del campo de su conciencia individual. Su origen está más allá del

psiquismo, de la personalidad empírica. Su substancia es la misma que la de la atención egoica, pero ahora el interés no se vuelca sólo en las distintas experiencias concretas que configuran y nutren la identidad del yo empírico; se centra fundamentalmente en el puro "Sí mismo", más allá de toda experiencia" (Cavallé, 2008: 145).

‘Más allá de toda experiencia’: Esta afirmación choca frontalmente con lo que hemos visto en los diarios, en los que el observador está perfectamente integrado en las circunstancias. Incluso más: surge en dependencia con ellas, en línea con la intuición budista fundamental, el *pratītyasamutpāda* que ya hemos comentado anteriormente. Cuando Maillard indaga acerca de la naturaleza del observador, se da cuenta de que es un huso más. Con esta conclusión se aleja de las tradiciones indias ortodoxas y se acerca al budismo, que tiene su propia manera de entender el discernimiento y la actitud contemplativa.

No voy a detenerme a explicar los matices con los que las diferentes escuelas budistas abordan este tema, sino que me limito a señalar lo que tienen en común, que es lo que interesa a Maillard. El *therāvada*, la corriente más antigua, habla entre otras muchas cosas de ‘mente luminosa’, y la define como el nivel de funcionamiento mental más originario o profundo. El *mahāyāna* retoma esta idea y la elabora, dando como resultado la noción de *bodhicitta*, que comparte con la visión *therāvada* el carácter luminoso de la conciencia, pero añadiéndole el carácter compasivo característico de esta corriente. Un monje moderno la define de manera brillante y sintética como “the natural state of uncontrived awareness, the innate Buddha-mind” (Suria Das, 2007: 50). En la tradición tibetana se habla de *dzogchen*, el estado primordial de la mente (así como de las sofisticadas técnicas de meditación que permiten alcanzarlo), poniendo el énfasis en el carácter puro de la conciencia (*awareness*), que no tiene ni forma ni límites pero que abarca toda forma de percepción y experiencia. Finalmente el zen, (la corriente que más influyó en la práctica diaria de Chantal Maillard), lleva hasta el extremo el despojamiento en la práctica proponiendo que la mente ha de liberarse de manera espontánea y súbita, volviendo de manera instantánea a su pureza original. En versiones contemporáneas del zen se ha descrito este estado mental como ‘mente de principiante’<sup>190</sup> o como ‘vivir sin cabeza’<sup>191</sup>, dos expresiones que a mi juicio resumen

---

<sup>190</sup> *Zen mind, beginners mind*, una recopilación de conferencias del gran maestro Shunryu Suzuki, que se ha convertido en un clásico.

bastante bien el espíritu de despojamiento que caracteriza a esta corriente, y que Maillard trata de incorporar a su manera en su práctica contemplativa.

Lo importante, en cualquier caso, no son las diferencias sino lo que estas influencias tienen en común: la insistencia en la depuración de la mente para alcanzar un estado en el que la atención es un ‘darse cuenta’ sin impurezas de ningún tipo. Y más importante aún que señalar los paralelismos en entender cómo Maillard las transforma en escritura, convirtiendo una compleja y en ocasiones árida propuesta filosófica en un entramado vivo en el que las estrategias expresivas permiten al lector participar de la experiencia y reconocerse en sus palabras.

Considero que mi lectura crítica y mi posterior análisis comparativo han señalado las claves interpretativas más importantes que permiten aclarar la emocionante y arriesgada aventura en la que Maillard se embarca en su indagación, y por la que, según su propio testimonio “pudo haber valido la pena vivir lo que he vivido y como lo he vivido (Diarios Indios: 11). Concluyo por tanto mi lectura proponiendo una definición lo más amplia posible del fenómeno contemplativo tal y como se manifiesta en la obra de Maillard.

#### § Conclusión final: ¿qué es la contemplación?

Como hemos podido observar, la influencia de las tradiciones de pensamiento oriental en la epistemología y la ontología de Maillard es muy grande, a pesar de que en un nivel superficial apenas se pueden apreciar influencias directas. Esto es así porque la contemplación ha de entenderse como un acto de comprensión interior, cualitativamente distinto de los procesos de preparación física y psicológica con los que generalmente se identifica a la tradición budista e india: el yoga físico (*haṭha yoga*), la meditación sentada (*zazen*), el recitado de mantras, etc. La ausencia de referencias a este tipo de disciplinas centradas en lo externo se explica por el hecho de que el proceso de interiorización es muy profundo y largo en el tiempo: desde 1988, fecha de su primer viaje a India, hasta el año 2000, cuando redacta *Benarés*.

---

<sup>191</sup> Una reelaboración personal de la doctrina zen elaborada por Douglas E. Harding en base a su propia experiencia de iluminación. El título original en inglés es *On having no head*. Hay versión en castellano, publicada en Kairós.

La contemplación es en realidad el método vital con el que Maillard aborda todos los aspectos de su existencia, desde la indagación en las sutilezas del mundo interior hasta la relación externa con las personas y los objetos. Esta auto-indagación (*vicāra*) adopta la forma de una silenciosa toma de conciencia de lo-que-es, que se combina con el radical escepticismo de nuestra autora. En otras palabras, la contemplación es ‘sólo ser’, situarse en actitud de testigo ‘al margen’ de lo que acontece, ya sea la vida al borde del Ganges o la propia degradación emocional y física. Como hemos visto en la lectura crítica, la posición de Maillard no es un ‘acto’ en el sentido habitual del término sino una pura toma de conciencia, un no-acto que adopta la forma del *gesto*. Por lo tanto, a pesar de que en mi investigación he hablado constantemente del proceso contemplativo, no se puede hablar estrictamente de ‘proceso’ pues en la observación desapegada no se adquiere ningún objeto ni se alcanza nada: lo que tiene lugar es una revelación de la falsedad de la identidad egoica, causa fundamental de la ignorancia (*avidyā*) y el sufrimiento (*dukkha*).

En última instancia, contemplar es dar un salto en el vacío, pues ninguna investigación metódica puede llevarnos más allá de lo conocido, y todo lo conocido es un producto del yo individual, que busca re-conocerse. Por eso he insistido en el carácter a-metódico del método de Maillard, que cuelga imágenes formando galería pero que no sabe qué es lo que va a encontrar. Además, como apunta la sabiduría budista, la contemplación es un silenciamiento interior, pues solo en el silencio de los contenidos objetivos puede manifestarse en plenitud el sujeto, libre de toda identificación y de toda traza: “Es una invitación a detenernos, a silenciarnos, a dejar de mirar fuera y a escuchar lo que la misma dinámica de la búsqueda nos tiene que decir, a comprender sus propios presupuestos” (Cavallé, 2008: 461).

Finalmente, es importante señalar que, a pesar de que se alcanza un cierto grado de serenidad por medio de esta práctica, la contemplación no tiene un sentido extrínseco ni apunta a nada externo. Por eso he hablado de ‘actitud contemplativa’, para enfatizar que la contemplación es un *modo* de afrontar la vida que se justifica a sí mismo, sin necesidad de apuntar a estados o regiones trascendentes. Esta actitud surge de la ‘recta comprensión’ (*prajñāpāramitā*) o discernimiento (*viveka*) de lo real. Para Maillard, contemplar es un fin en sí mismo, la única manera posible y coherente de afrontar la realidad. Y como vimos en *La razón estética*, está relacionada con una concepción especular de la realidad en la que juega un papel muy importante la estética y cosmología śivaísta, por su valoración positiva del mundo manifestado como expresión



de la Conciencia, como ‘juego’ en el sentido amplio que tiene el sánscrito *līlā*<sup>192</sup> y que vimos en *La razón estética*. La intención de Maillard es jugar sin perder de vista el juego, adentrándose en las profundidades de la conciencia y saliendo victoriosa del empeño.

## 16.- ULTIMOS TEXTOS.

Tras el enorme esfuerzo de *Husos*, *Hilos* y *Cual*, Maillard no vuelve a publicar una obra de importancia hasta cuatro años después. Durante todo este tiempo se dedica a redactar un nuevo diario, *Bélgica*, en el que vuelve a su ciudad natal en búsqueda de una explicación para ese ‘gozo’ experimentado al final de *Husos*. Esto quiere decir que la escritura de *Hilos* y *Cual* se solapa con la redacción de este último diario, lo cual aporta claves interpretativas interesantes para estas obras, especialmente desde el punto de vista biográfico. Durante estos años aparecen en prensa obras de menor entidad en las que explora diferentes vetas expresivas, dando por superado el radical escepticismo epistemológico que hemos visto en este capítulo (que no obstante se mantiene como telón de fondo) y se vuelca sobre temas hasta ahora secundarios, como son la colonización cultural de la India por parte de Occidente y su economía de mercado, o la degradación brutal del medio ambiente y el silencioso ataque a la biodiversidad que está teniendo lugar en nuestros días. Explicaré brevemente estas obras en la sección titulada ‘miscelanea’, señalando aquellos aspectos en los que Maillard innova respecto a textos anteriores y tratando de ofrecer un enfoque sintético y al mismo tiempo global de su significado. Posteriormente comentaré *Bélgica*. Evidentemente, no será un análisis tan detallado como el *Husos* o *Hilos*, pues se trata de un texto mucho más largo (más de 300 páginas) sobre el que carecemos de distancia temporal suficiente para evaluar su repercusión en el conjunto de la obra.

---

<sup>192</sup> “Si hubiera que expresarla mediante algunas analogías de nuestro mundo relativo, éstas sólo podrían ser: el juego, el arte, la creación o expresión pura en absoluta gratuidad. Por eso el término "juego" se ha utilizado en diversas tradiciones para aludir a la acción propia del Ser, la que compete a su naturaleza. La palabra sánscrita *lila* se aplica a todo tipo de juego, entretenimiento o representación dramática. El término "lila", en su referencia a la manifestación y actividad divinas, aparece por primera vez en los *Brahmasutra*” (Cavallé, 2008: 190).

## 16.1.- Miscelánea.

Entre 2007 y 2011 (años de publicación de *Hilos y Bélgica*, respectivamente), Chantal Maillard publica una gran cantidad de textos menores que abarcan desde reflexiones dispersas en artículos hasta prólogos y traducciones, pasando por géneros más conocidos para ella como el diario y la poesía<sup>193</sup>. Dado el carácter heterogéneo de estas publicaciones, las he agrupado bajo el rótulo ‘miscelánea’, y he optado por comentar brevemente las que considero que tienen mayor interés para nuestra investigación. No se trata, por razones de espacio, de una lectura analítica profunda sino de una breve presentación que permite ubicar estas obras en relación con el conjunto de la producción de Maillard.

Comentaré tres textos, uno por cada uno de los géneros principales que cultiva Maillard: el ensayo, bajo la forma de recopilación de artículos, el diario y el poema. Cada uno de ellos tiene peculiaridades respecto a las obras anteriores que merece la pena, al menos, señalar.

### § Contra el arte.

El título completo de esta colección de artículos es *Contra el arte y otras imposturas*. La autora explica este curioso título en el prólogo, aludiendo de manera indirecta a su relación con el ámbito de la estética, que como hemos visto fue una influencia fundamental en su trayectoria vital e intelectual:

---

<sup>193</sup> En total, suman un total de siete textos impresos, además de las recopilaciones de su obra de juventud (*Hainuwele y otros poemas*, de 2009, y la más reciente ‘Poemas tempranos’, edición digital en *La Musa* a las 9, 2012). Son: *Contra el arte*. Recopilación de artículos publicados entre finales de los 90 y mediados de 2000. Publicado en Pretextos en 2009. *Adiós a la India*. Redactado en enero de 2005, en el último viaje de Maillard al subcontinente hasta la fecha. Una traducción, edición y propuesta de lectura del *Retrato de los Meidosems* de Henri Michaux. Según la autora tuvo lugar durante el año 2006, aunque no se publicó hasta 2008. ‘Orinar en la nieve’, prólogo a *El monje desnudo. 100 haikus* de Taneda Santôka (1882 – 1940). Publicado en 2006. *La tierra prometida*. Carecemos de datos exactos de su redacción, pero dado que la presentación está fechada en la primavera de 2007, podemos suponer que su redacción se sitúa en ese momento. *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Conferencia pronunciada en febrero de 2008 en Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Prólogo a *Dioses y mitos de la India*, edición española del clásico de Alain Daniélou *Mythes et dieux de l’Inde. Le polythéisme Hindou*. Publicado en 2009. Merece también la pena mencionar los artículos y entrevistas publicados en prensa, especialmente en *El País*, así como la conferencia dictada en Círculo de Bellas Artes de Madrid el 4 Junio de 2008 a la que me he referido en numerosas ocasiones.

Otro texto interesante es la entrevista-ensayo titulada ‘Decir el hambre’, publicada por la fundación Inquietudes y que también está disponible de manera gratuita en Internet.

“El adverbio “contra” que introduce este libro ha de leerse no solamente desde su acepción más común, la del enfrentamiento y la ofensiva, sino también desde la que designa la solidez del soporte. Me he situado “contra” el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya “contra” un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión (...) que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarse con las cosas” (Contra el arte: 9 - 10).

Vemos que Maillard incorpora en su discurso filosófico el radical escepticismo frente a los discursos aprendidos que, desde *Matar a Platón*, está en la base de su escritura poética y diarística. Ahora afecta también al ámbito de la estética, que en *La razón estética* era concebido como una salida a las limitaciones de la racionalidad occidental y que en este texto recibe el calificativo de ‘impostura’. Esto muestra que Maillard es hoy en día mucho más escéptica que cuando comenzó su andadura en India, allá por 1987. Su crítica se ha vuelto más exigente y radical, es cierto, pero también el mundo ha cambiado en estos años, y muy especialmente la India, que se ha ‘modernizado’ a una velocidad vertiginosa en 20 años, perdiendo en el camino mucho de lo que fascinó a nuestra autora en sus primeros viajes.

Este es el hilo conductor de la primera parte de *Contra el arte*, que agrupa “ensayos que tienen como denominador común el arte y la estética” (Contra el arte: 11). Más concretamente, están dedicados a investigar el *kitsch* y en la influencia que tiene sobre las sociedades y el arte ‘tradicional’. La convicción que guía a Maillard es que la mentalidad y el ‘arte’ kitsch constituye “una de las múltiples formas que adopta la voluntad de colonización de las naciones occidentales: la anulación de los valores tradicionales, su conversión en valores de mercado” (Contra el arte: 12). En sus artículos se plantea denunciar el hecho explicando el fenómeno, pues éste afecta no sólo al ámbito de la elaboración de objetos de arte sino a la manera en que las personas experimentan la realidad:

“No sólo las cosas son objeto de esta conversión, sino también las emociones, que son susceptibles de ser transformadas por medio de la espectacularización (...). Saber discriminar [volvemos a encontrar aquí el discernimiento, *viveka*, que distingue lo verdadero de lo falso] entre una emoción ordinaria y la emoción que, por ser representada, recibidos con un plus de placer sea cual sea el valor emotivo dominante es

fundamental si se quiere evitar la manipulación. Otro tanto cabría hacer con las demás emociones: discriminar entre las construcciones culturales a las que denominamos emociones y los impulsos subyacentes” (Contra el arte: 12).

Esta conclusión es particularmente interesante para mi análisis, pues supone un punto de conexión entre la indagación individual que hemos visto en los diarios y el dominio social compartido, del que parecía que Maillard se desentendía. Vemos que su indagación no es exclusivamente personal sino que también se interesa, y mucho, por la repercusión de su investigación filosófica en el mundo exterior. Esta es una de las constantes de las obras de última etapa, como veremos en *La tierra prometida*, en *Adiós a la India* e incluso en *Bélgica*, donde reflexiona ocasionalmente acerca del kitsch en términos análogos a los de estos artículos.

La segunda parte de esta recopilación es un ejercicio de cuestionamiento epistemológico aplicado a diferentes dominios del saber, partiendo de la misma premisa que obligaba a cuestionar cada palabra en *Husos e Hilos*: “quise poner de manifiesto hasta que punto algunos conceptos y valores en los que vivimos resultan, al fin y al cabo, de una cuestión de lenguaje” (Contra el arte: 14). Maillard interroga tanto nociones clásicas como ‘dios’ y la relación entre mística y metafísica como cuestiones más personales como la educación universitaria o el dolor corporal, pero siempre desde el mismo enfoque epistemológico: cuestionando la idea de verdad como reconocimiento. Vemos reaparecer así un planteamiento que ya era central en un texto tan lejano como *Filosofía en los días críticos*, lo cual es muestra una vez más de la consistencia del pensamiento maillardiano. Dice:

“De que las teorías “funcionen” no se deduce de ninguna manera que los elementos de la misma sean “verdaderos”, es decir, que ese supuesto al que llamamos “realidad” corresponda a sus premisas. Convertir las teorías científicas en verdades metafísicas es, como en el caso de las teologías, síntoma de un antropocentrismo que convierte a la razón en la medida de todas las cosas” (Contra el arte: 14).

Me interesa particularmente de este grupo el primer artículo, “Sobre el dolor”, pues se trata de un enfoque novedoso en la escritura ensayística de Maillard, centrada hasta ahora en el análisis otro tipo de problemáticas (la obra de Zambrano, la estética india, etc.). En él se adopta un tono claramente autobiográfico, que contrasta fuertemente con el ejercicio habitual de la filosofía, que según reconoce la propia autora

trata de eliminar del texto las circunstancias de la enunciación. En este sentido, la frontera con los diarios se desdibuja, y el discurso filosófico se vuelve más personal, más cercano: “Me pidieron que hablara, en un Foro de Salud Pública, acerca del dolor (...) me pregunté qué podría aportar desde aquella atalaya que se les atribuye a los pensadores y repasé la historia de la filosofía... ¡Nada! los filósofos no se han ocupado, o muy escasamente y de soslayo, de este tema” (Contra el arte: 123).

Este acercamiento entre el discurso filosófico y el poético-diarístico es otra de las novedades de esta etapa, y lo volveremos a encontrar en *Pequeña zoología poética*, donde Maillard interpreta las diferentes modalidades de escritura poética a través de animales que tiene para ella una significación particular. Tiene una presencia también notable en la tercera parte de *Contra el arte*, donde la relación con el transcurso biográfico de la autora salta a la vista ya desde el mismo título: ‘Muros de seda india’. Por ejemplo, para introducir su reflexión sobre “El espacio sonoro de la India”, un tema altamente técnico, utiliza una anécdota personal (algo que hasta ahora quedaba fuera del discurso filosófico, en los ‘márgenes’): “Tres consejos me dieron, al poco tiempo de llegar a la ciudad más caótica de la India, para poder circular en bicicleta por sus calles: cuando llegues a un cruce, no frenes; sobre todo no te pares, acelera. Si te pitan, no te apartes, no cambies el rumbo, sigue adelante. Cuando vayas a torcer, no cedas el paso, no te detengas” (Contra el arte: 235).

En este tercer bloque se destapa, más que en ningún otro, el posicionamiento ético y combativo de Maillard, que como ya empezamos a ver en *Benarés*, denuncia la invasión cultural que está teniendo lugar en India y que amenaza con llevarse por delante tradiciones milenarias de sabiduría en las que ella se ha inspirado. Se trata de artículos con un algo nivel de erudición, por lo que se los puede considerar como la continuación de ensayos como *Rasa* o *El crimen perfecto*, con la diferencia de que en ellos destila cierta nostalgia por la desaparición de ese universo (aunque siempre desde un punto de vista crítico, lejos de cualquier ensoñación orientalizante). Resultan particularmente interesantes los fragmentos en los que se compara a Oriente con Occidente, pues nos ayudan a entender porqué Maillard se sintió tan atraída por esta civilización. Lo podemos ver en la contraposición que hace entre los crematorios indios y nuestros cementerios,:

“Frente a los lugares de descanso eterno que son nuestros cementerios, los crematorios de la India son el escenario de la danza cósmica. Nada descansa en la India. El universo es un continuo nacer y morir para nacer de nuevo. La vida no se entiende

como bien, por lo que no se pretende una vida eterna, ni tampoco la muerte es un mal, sino un cambio de estado que permite el nacimiento de otros seres (...). Dado el carácter cíclico de la cosmovisión hinduista, los crematorios no son, como nuestros cementerios, lugares de desolación. No se los representa bajo el signo del terror (fantasmas, fuegos fatuos, ritos macabros, etcétera) ni tampoco como jardines para el paseante romántico aficionado a las meditaciones trascendentales (...). Al cadáver no se lo oculta, al contrario, se lo lleva en parihuelas por la ciudad, entre olores a incienso y aceites perfumados (Contra el arte: 281 - 282).

En esta descripción se puede advertir perfectamente la evolución respecto los *Poemas a mi muerte* de la juventud, en los que la experiencia apenas estaba asimilada y la autora caía en un impresionismo poético que poco tenía que decir al lector que no conoce el lugar concreto. Todo lo contrario de esta reflexión, que apela directamente a la inteligencia y que amplía el horizonte comprensivo del lector occidental, haciéndole comprender que existen otras variantes para relacionarse con la muerte. Dicho de otra manera, a la descripción de la abigarrada experiencia de la India Maillard añade su propia reflexión, y es gracias a ello que el texto se vuelve interesante. Abandona así los lugares comunes de su juventud y elabora una propuesta personal que tiene al mismo tiempo un componente filosófico importante. Lo vemos muy claro en las líneas con las que Maillard concluye la explicación anterior sobre los cementerios y los crematorios enlazando su experiencia personal con la filosofía del devenir, heredada fundamentalmente de Deleuze como ya explicamos:

“La muerte es parte del devenir, y eso aún se respira en los lugares más tradicionales donde no ha llegado a ser privada; sigue siendo un asunto comunitario, como lo era en Europa en siglos pasados, como sigue siéndolo en algunas de nuestras poblaciones más aisladas.

Pero lo que más distingue al crematorio del cementerio es que cada uno de estos lugares refleja una manera muy distinta de habérselas con la identidad y la pérdida o conservación de la misma después de la muerte. Mientras el cementerio lleva aparejada la idea de una permanencia personal, el crematorio está asociado a la idea de desintegración del individuo, algo que se tiene muy asumido en la India” (Contra el arte: 283).

Vemos por tanto que es la diferente consideración de la identidad individual lo que, en opinión de Maillard, diferencia a la India tradicional del Occidente posmoderno. Esta es la diferencia fundamental que explica y justifica todas las diferencias externas, y no podemos dejar de leerla a la luz de la definición de contemplación que hemos venido aplicando de manera sistemática a lo largo de esta tesis, pues permite probar de manera directa que el interés de Maillard por la India obedece a esta motivación de superar al yo. Es esto, más que cualquier otra cosa, lo que le obliga a volver una y otra vez a esta remota tierra, tal y como explica en su reseña Eugenio Maqueda Cuenca:

“A diferencia de occidente, en la India, a pesar de su impresionante sistema metafísico-espiritual, mantienen el contacto con la realidad inmediata, mientras que nosotros partimos de lo universal, y nuestros experimentos comprueban nuestras abstracciones y definiciones. Según Maillard, en occidente, y desde Platón, rechazamos el mundo en pos de una verdad que está en otra parte, mientras que en la India esto no sucede. Les ayuda no dar tanta importancia a lo visual, el guiarse más por otros sentidos, que en occidente están apagados. Nos explica muy bien la capacidad que tienen en la India para captar las vibraciones de los objetos y de los cuerpos; de conservar los símbolos que permiten dejar de lado los conceptos. Por último, Maillard reflexiona sobre la distinta manera en que la India se enfrenta a la desaparición y pérdida de los seres queridos, es decir, a la muerte.” (Maqueda Cuenca, 2009 [i]).

#### § Adiós a la India.

*Adiós a la India* es un diario que viene a insertarse dentro del proyecto de *Diarios indios*, si bien fue publicado de forma separada. Comparte tanto recursos estilísticos como insistencias temáticas, aunque tiene también su propia especificidad. Escrito durante un viaje a la India en enero de 2005, ajusta cuentas con el país que tanto le aportó y que ha cambiado tanto o más que ella desde 1987. Como explica en el prólogo del texto, su objetivo era contrastar la experiencia presente con lo recordado, para depurar todo lo que de impostado o envejecido pueda haber en su mente:

“Volví sobre mis pasos, esta vez, para enfrentarme con algunas de mis antiguas formas de mirar: la mirada aventurera, la investigadora, la mirada ingenua, buscadora de tesoros interiores, la estremecida, apasionada, conmovida, la esquiva o avergonzada, la compasiva, la serena y contemplativa. Volví para ponerlas en jaque y averiguar su

resistencia. Bien sé que no existe el ojo inocente; aún así, la neutralidad fue la actitud con la que deseé realizar el viaje en esta ocasión” (Adiós a la India: 9).

Las miradas a las que alude Maillard en estas líneas son los diferentes modos de estar ante la realidad, los ‘husos’ que hemos estudiado en la sección precedente. Continuando la tendencia a examinar toda premisa, viaja a India para cuestionarse a sí misma, sus propios modos de ver la realidad. Lo interesante es que incluso la compasión (*Bangalore*) y la serenidad contemplativa (*Benarés, Husos*) son ‘puestas en jaque’, con el objetivo de ‘averiguar su resistencia’, dos interesantes metáforas con la que Maillard alude a la naturaleza cambiante de las convicciones, por más estables que éstas parezcan. Como en los demás diarios, la observación neutra es la actitud con la que la autora enfrenta al mundo, en este caso para volver sobre sus pasos.

¿Y qué es lo que encuentra al volver a la India? Un espacio cultural degradado “al contacto con los valores de Occidente” (Adiós a la India: 10), aunque también esa serenidad detenida de viajes anteriores, especialmente en el ritmo de Benarés, donde tanto los animales como los hombres y los dioses participan del flujo del río, vibrando al unísono y armonizando la existencia:

“La voz de este diario responde a una mirada desencantada. A una escucha, también, y a una sensibilidad temerosa ante la perspectiva de que pueda perderse algo que transformó la vida de muchos de los que viajamos allí. Si me preguntan qué es ese algo, yo diría que un ritmo, el del remo hendiendo las aguas, el arrastre de las chanclas, el paso de los búfalos dirigiéndose al río, la recitación de los versos sánscritos, por ejemplo. Un ritmo es suficiente para in-formar el alma aún cuando la palabra alma ha perdido el sentido. Si la vibración producida por el paso rítmico de un ejército puede hacer saltar un puente, también puede crearlos. Un ritmo, estoy segura, es suficiente para salvar el mundo. Ese ritmo merece recordarse. Creo que ese fue mi empeño, y creo que por eso vuelvo a India una y otra vez” (Adiós a la India: 11).

Se ve claramente en esta larga reflexión que el tono dominante del diario es el desencanto, el mismo que hemos visto en *Contra el arte* al hablar del kitsch y la degradación de los valores tradicionales, pero ahora en primera persona. En relación con esto, en el prólogo se afirma de manera explícita que éste es el objeto de análisis. Dice: “las artes de la India estaban en mi punto de mira. Me interesaba averiguar qué acarrea esta degeneración” (Adiós a la India: 10). Este aspecto es importante pues revela un



cambio fundamental respecto a diarios precedentes. En contraste con *Benarés*, donde vimos que Maillard viajaba a India “para querer estar donde estoy” (Diarios indios: 80), ahora vuelve para enfrentarse con sus propios husos y para indagar en la temática específica del arte y el *kitsch*.

La estructura del libro, sin embargo, es bastante parecida a la del diario indio precedente, ya que el diario se articula siguiendo las diferentes etapas del viaje: Bombay, Pune, Jaipur, Delhi, Benarés y Calcuta. Se trata, a pesar de este desarrollo lineal, de un viaje circular, en el que Benarés sigue ocupando un lugar destacado, al ser la ciudad predilecta de Maillard en India. Los parecidos con ‘Diario de Benarés’ también se manifiestan en el nivel estilístico, así como en ciertas reiteraciones temáticas entre las que destaca la referencia a *śāntarasa* mientras asiste a un concierto en Pune o la reflexión sobre la presencia de los muertos durante el viaje, sin duda un tema aún cercano en la mente de Maillard:

“Ellos... ¿Quiénes?  
 Los que se han ido. Imágenes,  
 residuos que perduran. Todo  
 siempre perdura. Luego,  
 se desvanece. Algunas cosas  
 insisten, se hacen sólidas  
 por su repetición. Y es lastre.  
 Elegir, pues, el lastre que conviene.  
 Para el vacío. Hacerlo  
 habitable.  
 Por ejemplo, un búfalo, estirando  
 el cuello, o el ojo de una vaca  
 mientras cruza la calle abarrotada”

(Adiós a la India: 47).

En este hermoso poema encontramos rasgos comunes con las obras anteriores, como son el cuestionamiento de las premisas (‘Ellos... ¿Quiénes?’), el uso de infinitivos para impersonalizar el discurso (‘Elegir, pues, el lastre que conviene’) o la investigación sobre la naturaleza de los contenidos mentales (‘imágenes, / residuos que

perduran'), pero vemos también la aparición de la inclusión del material temático indio, concretamente el motivo de los animales, tan querido para Maillard.

Otro aspecto novedoso, de mayor importancia dada su repercusión estructural, es la inclusión del verso dentro del diario, algo que no había sucedido hasta ahora y que en *Adiós a la India* se convierte en un recurso de estilo constante. Parece como si Maillard dejara fluir la pluma más libremente y aflojara ligeramente su radical escepticismo, dejándose llevar impulsada por esa “bocanada espesa, redentora” del aire de la India que le permite afirmar, nada más llegar a Bombay, que “aquí no importa morir. Inesperadamente, todo es sencillo. No hay esfuerzo, no hay resistencia” (*Adiós a la India*: 17). La razón de esta apertura interior es hay una fundamental diferencia entre la mentalidad occidental y el modo de ser del pueblo indio, como vimos a propósito de los cementerios y los crematorios (en *Contra el arte*) y como volvemos a ver en numerosas reflexiones de este texto, de las que he seleccionado un breve apunte tomado por la autora mientras espera un barco: “Los pies del turista americano golpean nerviosos el puente alquitranado con sus zapatos de cuero negro. Los pies de los indios, quietos, les sirven tan sólo de punto de apoyo. En contacto con el suelo, no contra él” (*Adiós a la India*: 20).

Como he apuntado, la degradación de la India y sus artes es el tema principal de este diario, el punto al que vuelve Maillard con sus reflexiones comparativas entre Oriente y Occidente. Estas surgen a medida que la autora va recorriendo los diferentes lugares de su itinerario. Así, a propósito de la Torre del Silencio de Bombay, donde la comunidad parsi deposita a sus muertos para que los buitres se alimenten de ellos según indica la tradición, aparece una reflexión sobre cómo la degradación medioambiental provoca que una tradición milenaria se vea alterada:

“De espaldas a la isla de Elephanta, entre la neblina, la costa de Bombay, con sus rascacielos, me recuerda la conocida imagen de Manhattan. Allá, en el extremo izquierdo, adivino, detrás de los edificios, la Torre del Silencio, donde los parsis cuelgan a sus muertos a la espera de que los pájaros carroñeros cumplan con su labor. Dicen que, debido a la polución, cada vez hay menos pájaros y que los cuidadores han de recurrir al rociado de productos químicos para acelerar el proceso de descomposición” (*Adiós a la India*: 21).

Más adelante, en su visita a Jaipur, Maillard aprovecha para volver a Galta, el complejo abandonado de templos que, como ella misma señala, inspiró a Octavio Paz su

célebre libro *El mono gramático*. Esta parte es interesante porque combina la reflexión sobre los cambios acaecidos en la India, en este caso como efecto del turismo de masas, con los que han tenido lugar en la propia autora, que ya no tiene la inocencia de cuando visitó el lugar por primera vez. Como en diarios anteriores, el espacio exterior, con sus objetos y situaciones, se vuelve símbolo del proceso mental que ocurre ‘dentro’:

“Hace seis años, el lugar también a mí me impresionó. Muy pocos turistas, pues no estaba en las rutas. En un torreón, a una altura de dos metros, un santón estaba sentado en un nicho apenas lo suficientemente grande como para que pudiese permanecer en esa postura con un recipiente de agua a su lado. Hoy, la puertecita de celosía del cobijo está cerrada y parece estarlo desde hace mucho tiempo.

(...)

Hay como un hastío forzando la puerta de mis templos, aquellos, interiores, que construí desde el anhelo como se construye aquello que en algún momento habría de salvarnos, un refugio seguro, un destino, o la cima de esa montaña que nunca se alcanzará pero que siempre tendremos a la vista” (Adiós a la India: 54 – 56).

Mención aparte merece la sección en Pune, donde se da cuenta de forma muy detallada de un concierto de música clásica india, describiendo tanto la ambientación externa como la actitud de cantantes y público. En ella Maillard reflexiona sobre los cambios en la sensibilidad del público que han tenido lugar como consecuencia de la intromisión de la sensibilidad occidental en la percepción de las artes indias. El ejemplo más claro lo encuentra en el hecho de que los asistentes aplaudan al terminar el recital, reaccionando de manera importada ante la obra: “Los indios no acostumbran a aplaudir. No sé realmente cuándo y dónde se introdujo entre ellos la costumbre demostrar públicamente su aprobación palmeando al final del espectáculo. Lo cierto es que la apreciación o, siguiendo una de las grandes metáforas de la estética india, el “paladeo” (*rasa*) nunca fue objeto de demostración física ruidosa” (Adiós a la India: 32).

La ejecución de los intérpretes se ve también afectada por esta intromisión de la sensibilidad estética occidental actual, que hace del arte y la representación un espectáculo, “convirtiéndola [la pieza musical] en una carrera de obstáculo, ese aplauso al “más difícil todavía” de las acrobacias circenses es el síntoma indudable de una transformación que corresponde a la que tuvo lugar en Occidente cuando se efectuó el giro de la artesanía al arte o, mejor dicho, cuando se inventó el Arte” (Adiós a la India: 33 – 34).

Pero sin duda el lugar donde Maillard percibe con más violencia el cambio, interior y exterior, es en Benarés, en donde la autora vuelve a encontrar “los búfalos, sanadores, eternos. Y el aire opresivo, como entonces, como cada vez entonces” (Adiós a la India: 65), pero donde han proliferado los hoteles y la basura, especialmente la basura no orgánica que marca la traza de nuestra civilización, envenenando la inocencia que representan las vacas: “Hay más esquinas con basura de las que yo recuerdo. Hay más basura de la que yo recuerdo. Hay más basura que animales que de ella se alimentan. Y la hay, ahora, de la que los animales no pueden alimentarse” (Adiós a la India: 71).

Este tema de los desperdicios constituye el eje conductor de la reflexión de Maillard en Benarés, pues dice que “tal vez sea la basura lo que fuerza a volver (...) vivir entre los desperdicios tiene sin duda un encanto especial” (Adiós a la India: 65). Esta afirmación puede sorprendernos en un primer momento, pero no si entendemos el significado profundo que la autora extrae de esta experiencia:

“Recuerdo el terreno baldío que se extiende entre el camino y el río, como un gran basurero. Las vacas venían a comer y, de día como de noche, los perros, los monos y las ratas se disputaban sus trofeos. Varias familias han construido allí, ahora, sus chabolas y, un poco más abajo, han acotado con alambrada un espacio para los búfalos. También hay una zona reservada para aparcar. Alambradas, mamparas, muros, delimitaciones, acotaciones. Separar parece ser la norma. Introducir distinciones allí donde no las había, como si de eso dependiera el progreso. En el gran basurero nada se diferenciaba de nada; todo, simplemente, se transformaba” (Adiós a la India: 70).

Es interesante ver en esta cita cómo Maillard contrapone su experiencia actual al recuerdo, señalando los cambios que han ocurrido en la ciudad (se han introducido distinciones allí donde no las había) y en ella misma. En este viaje a Benarés también se observa un cambio radical respecto a *Poemas a mi muerte*, que complementa en el plano del estilo la transformación de la que estamos hablando en el plano temático. Maillard intenta “escribir como se pinta” y dar cuenta de un imposible: “¿Cómo contar Benarés? ¿Cómo atrapar y rendir en la imagen sus cinco dimensiones?” (Adiós a la India: 72). La respuesta a este interrogante es la inclusión de poemas en el diario, que es lo que posibilita la comparación directa con los textos de juventud, que son también poéticos, pero que difieren enormemente en el grado de desimplicación personal y de elaboración estilística:

“Apurar la imagen de un búfalo.

Apresarla.

La imagen, no el búfalo.

Destruirla.

Borrarla.

Queda el búfalo.

(Atrás, fuera de mí,  
todo es búfalo)”

(Adiós a la India: 74).

Vemos que a diferencia de los poemas juveniles, Maillard recurre a una sola imagen para dar cuenta de la realidad de Benarés. Atrás quedan sus largas descripciones, sustituidas por un estilo *insistente* que cuestiona las premisas y actúa por reducción en lugar de acumulación. Maillard ha cambiado: se ha desprendido de su yo individual, de toda la historia que se acumula y se adhiere a la página, pues sólo a través del despojamiento se puede alcanzar la unión con el objeto, en este caso, el búfalo: ‘atrás, fuera de mí, / todo es búfalo’. Se completa así el círculo iniciado más de dos décadas atrás, y que tenía en *Benarés* su punto culminante, pero que al mismo tiempo necesitaba de un broche final, de una última vuelta de tuerca que permita ‘comprobar’ la resistencia de esa sabiduría alcanzada: “Volver a India, una vez más. Para comprobar. Para ver cuánto de lo recordado vuelve a hallarse ahora, y cuánto fue añadido, entonces, por una mirada expectante, para colmar el ansia. Comprobar” (Adiós a la India: 36).

O, en discurso poético:

“Volver sobre sus huellas.

Encontrarlas estrechas.

Calzarse el polvo y regresar

de vacío. Sin lastre.

Sin nostalgia”

(Adiós a la India: 50).

Esto es, en mi opinión, lo más interesante del *Adiós a la India*: su capacidad de reflejar en un discurso continuista pero con ciertos rasgos innovadores (la mezcla de

prosa y verso, por ejemplo) los cambios que han tenido lugar en Maillard entre 1999 y 2005. Todo el dolor físico y emocional sufrido la ha cambiado para siempre, hasta dejarla ‘sin nostalgia’, como veíamos en la cita anterior. Pero la atención vigilante se mantiene, y adopta nuevos objetivos; en este caso, discernir qué se añadió a la experiencia vivida y contrastarlo con la situación actual. Es cierto que el tono general es de desencanto, pero como ocurría con el final de *Husos*, el texto se cierra con una apertura, una pre-visión de *Cual*, que se manifestará apenas un año más tarde: “nadie traspasará jamás el umbral de este mundo, llevando en el zurrón alguno de los conceptos que la mente elabora para ese viaje. Las teologías son sandalias de plomo; las enseñanzas espirituales, molestas enaguas. Sólo alguien sin sombra traspasará el límite. Alguien sin palabra” (Adiós a la India: 84; ese alguien es Cual).

§ *La tierra prometida.*

Finalmente, llegamos a *La tierra prometida*, un misterioso texto publicado por Maillard en 2009 pero escrito dos años antes, en el que abandona totalmente el tono lírico y la preocupación por la interioridad y los fenómenos mentales para centrarse en un tema completamente diferente: la denuncia de la extinción masiva de especies animales que está teniendo lugar en nuestros días como consecuencia del mal llamado ‘desarrollo’.

El poema adopta la forma de una letanía, y “una letanía es un conjuro. Un gesto de la palabra. Quienes la repiten concentran en ella su voluntad, su energía” (*La tierra prometida*: 6). Tomando como base apenas siete palabras –‘tal vez, aún, apenas, sea posible, nunca’–, e insertando entre ellas los nombres de las diferentes especies, Maillard crea un intenso entramado en el que la repetición sistemática combinada con las ligeras variaciones provoca un efecto casi hipnótico en el lector. Éste, si sigue los consejos de la autora, debe recitar el texto en voz alta, tal y como obligó a hacer la autora a los asistentes a la presentación del libro en la librería La Central de Madrid<sup>194</sup> en 2009.

---

<sup>194</sup> Se puede ver en Internet:  
[http://www.youtube.com/watch?v=0b0vO8v\\_kd0](http://www.youtube.com/watch?v=0b0vO8v_kd0)  
y en:  
[http://www.youtube.com/watch?v=6keWF8DWj\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=6keWF8DWj_Y)





Este giro es, desde luego, una completa novedad en la producción de Maillard, prueba de que está constantemente experimentando con nuevas formas y nuevos recursos expresivos. Además del efecto estético que causan, la aparición de elementos visuales en los poemas es importante por la repercusión que tendrá en obras posteriores, especialmente en *Bélgica*, donde el material fotográfico resulta indispensable —si bien no es el eje fundamental, que continúa siendo la escritura y la auto-indagación— para la comprensión del texto.

Para entender el significado de esta obra, hemos de hacernos una pregunta clave: ¿porqué se empeña Maillard en nombrar estas especies? ¿Cree en serio que con un poema puede tener algún efecto sobre la realidad, o es tan sólo una declaración de intenciones sin interés? La respuesta la encontramos en el prólogo del texto, donde la autora explica el razonamiento filosófico por el cual es absolutamente imprescindible nombrar estas especies si pretendemos detener su extinción:



“es curioso comprobar que, hasta que algo no se nombra, no existe. Todos conocemos al lobo, al leopardo, al elefante, pero ¿quién conoce a la *Hesperia dacotae* o a la *Danaus plexippus*? Aquello que no hemos oído nombrar no existe para nosotros, y esto tiene una extraña consecuencia lógica: si no existió nunca, ¿cómo podría extinguirse?” (La tierra prometida: 7).

Este hecho es algo en lo que raramente reparamos y que sin embargo tiene consecuencias nefastas, pues nos condena a la irresponsabilidad intelectual y ética que tan desastroso resultado está teniendo en la biodiversidad del planeta. Contra esta situación eleva Maillard su canto, no sólo como una denuncia combativa de un estado de cosas deplorable sino intentando implicar al lector en este manifiesto. Por eso le incita a participar del libro dejando la lista de animales abierta, incompleta. No sólo porque sería imposible incluirlos a todos (hay más de 28.200 especies, según explica Maillard, en peligro inminente de extinción), sino porque su objetivo último, utópico sin duda pero no por ello menos legítimo, es que el poema se escriba “entre todos” para que “cuando no quede una sola especie que añadir, habremos llegado, finalmente, a la Tierra Prometida” (La tierra prometida: 5).

Paso ahora a analizar el último diario publicado por Maillard hasta la fecha: *Bélgica*. Como ya apunté, voy a ser más breve que en los diarios anteriores, en parte porque es un texto demasiado largo para aplicar el mismo nivel de detalle y en parte porque al tener un fuerte componente narrativo puede ser resumido con cierta facilidad. Mi intención no es demostrar que el componente contemplativo es determinante en la escritura de Maillard –creo que podemos considerar probada esa premisa, después de todo lo que hemos visto– sino señalar las líneas principales por las que discurre el texto, tanto a nivel temático como estilístico.

## 16.2.- Bélgica.

### § Presentación.

Maillard recupera en este diario su infancia y pre-adolescencia en Bruselas, a través de siete viajes entre diciembre de 2003 y octubre de 2008. Esta verdadera

aventura intelectual se emprendió sin premeditación, impulsada Maillard por una serie de circunstancias que la llevaron una y otra vez a su ciudad natal. La cronología es importante para entender la génesis de este texto, y por esta razón la autora, en contra de lo que venía siendo habitual, nos obsequia con una detallada descripción del contexto biográfico en el que surgió *Bélgica*:

“El final de *Husos* está íntimamente entretejido con el principio de *Bélgica*. El primer viaje y su primer intervalo están referidos, en efecto, por vez primera, en *Husos*, o, mejor dicho, en las notas de *Husos*, puesto que en éste la historia personal se relata “al margen”. Del primer viaje hay constancia allí, escuetamente, en la nota 42. Se trata de un primer retorno casual al lugar de origen, que sería punto de partida de una larga cadena de coincidencias” (*Bélgica*: 28).

Veremos cuáles fueron estas ‘coincidencias’ en la lectura del texto. Por ahora, detengámonos en la referencia a la ‘historia personal’, pues es éste el rasgo diferencial de *Bélgica*. La presencia dominante del componente biográfico en este diario supone un cambio de paradigma respecto a textos anteriores, inscritos como pudimos ver en la arreferencialidad característica de la escritura de la *graphé*. La explicación de este cambio obedece a dos razones: por un lado, Maillard ha explorado y agotado las vetas expresivas de la escritura anterior, llevando hasta el extremo la metaforización de partículas gramaticales, la impersonalización del discurso y el cuestionamiento del lenguaje. Por otro, el objeto de indagación en este diario no es la aparición del yo y su relación con los contenidos mentales sino un estado muy particular, que surge cuando hay una apertura en la conciencia que deja pasar la memoria del estado original, y que como vimos es el motivo con el que se cierra *Husos*: el gozo. Siguiendo la traza de los ‘destellos’ que lo causan, Maillard vuelve una y otra vez a *Bélgica*. El método, sin embargo, es el mismo:

“Como en mis diarios anteriores, el argumento es tejido por un hilo al que mantiene tenso una conciencia preocupada en dar cuenta de sí. Los distintos colores que va tomando el hilo en los diversos períodos dan la pauta de lo que podría denominarse argumento o, también, de la tónica, o sonoridad dominante. En *Filosofía en los días críticos* había sido la pasión; en *Diarios indios*, era la observación; en *Husos*, fue el duelo; en *Bélgica* es la añoranza del gozo y el trabajo de la memoria. Entre todos estos textos hay una continuidad” (*Bélgica*: 28).

Por lo tanto, la continuidad a la que se refiere Maillard no es sólo cronológica; también atañe al modo de acercarse a la realidad, a ese distanciamiento cuidadoso y crítico al que hemos denominado aquí actitud contemplativa. No merece la pena detenerse de nuevo a explicar en qué consiste, sino que es mejor centrarse en lo que este diario tiene de novedoso, tanto a nivel estructural (la novedosa organización del texto en ‘viajes’ e ‘intervalos’), como temático (‘la añoranza del gozo y el trabajo de la memoria’). Comencemos por este último aspecto.

### § El viaje.

Maillard no vuelve a Bruselas simplemente porque sea su ciudad natal. Vuelve con un propósito determinado, que es el de investigar aquella sensación de apertura con la que concluyó *Husos* y que había surgido con la visión de ‘la carretilla con agua de la última lluvia’ que se describe en la nota 61 de dicho diario. Curiosamente, este verso acabará expuesto de manera permanente en el muro del cementerio de Ixelles, el barrio bruselense donde Maillard nació. Éste es, según la autora, ‘el viaje que puede contarse’, la historia que se desarrolla *en superficie*:

“Lo que puede contarse podría iniciarse en un día de primavera, por ejemplo, un 6 de abril. En la hierba de un jardín descuidado, una carretilla y un poco de agua de lluvia en su interior. Ésta es la situación. Ahora, lo que ocurrió. (...) La visión me transportaba no sé muy bien adónde, sin duda a un lugar muy remoto de la infancia, pero la imagen no terminaba de abrirse y ningún horizonte acudía a ubicar el fragmento (...) Esto me llevaría a emprender viaje a los lugares de mi infancia en busca de una imagen más precisa que acompañase aquella sensación” (Bélgica: 14).

Aprovechando una invitación de un grupo de personas a recoger la herencia de su abuelo, a quien apenas conocía, Maillard viaja por primera vez en busca de esa ‘imagen más precisa’, y lo que comenzó como un retorno inocente fue desarrollándose de manera inesperada, “por una serie de periplos totalmente fortuitos”, hasta culminar en “un proyecto que, de forma inesperada, situaría la búsqueda en el ámbito de los símbolos y la cerraría en un bucle asombroso al que calificaría de iniciático si no acarrease tanto lastre esa palabra. Superando ampliamente la dimensión personal, la

transcripción del motivo de la búsqueda iría a inscribirse, en forma de poema, en la materia sólida de un muro, y no un muro cualquiera” (Bélgica: 14 – 15).

La superación de la dimensión personal es por lo tanto el elemento clave del viaje de *Bélgica*, aquello que permite que una búsqueda profundamente individual tenga valor para alguien más que para el propio sujeto biográfico. Maillard comprende esto poco a poco, a medida que van sucediéndose los viajes, hasta llegar a la conclusión de que su poema grabado en el muro del cementerio tenía una significación que se proyectaba más allá del horizonte personal suyo. Su búsqueda se cierra con la realización vital de que “no era solamente sobre ese muro en concreto sobre el que escribía, sino sobre todos los muros de todas las ciudades, *para todas las ausencias y todas las separaciones*” (Bruselas: 15; el énfasis es mío). Es por eso que le no importa afirmar, para concluir el libro, que su proyecto inicial fue un fracaso, pues descubrió algo mucho más importante en el camino:

“Y ¿lo lograste? ¿tuviste éxito?, me preguntan al saber de mis viajes y mi búsqueda. No, no tuve éxito, respondo siempre con una sonrisa.

No pude ensanchar la imagen, no pude recordar los pormenores de la misma, no. Pero ¿acaso importa?” (Bélgica: 337).

Lo que valió la pena de volver a Bélgica fue el viaje interior, aquel que le permitió a Maillard comprender el significado profundo de ese gozo entrevisto y entender mejor el funcionamiento de su mente. También la reconciliación con todo lo olvidado, lo que había quedado en los márgenes y aflora al contacto con los lugares de la infancia: el internado, la casa de la abuela, los tranvías, etc.

Hay, por tanto, un viaje interior que acompaña al viaje exterior, y que es el verdadero recorrido de *Bélgica*. Sin embargo, éste no puede contarse directamente, sino que necesita del viaje exterior para revelarse (a la autora) y para ser contado (a nosotros). Esta es la premisa con la que Maillard abre el libro, utilizando una interesante metáfora:

“Hay viajes que pueden contarse y otros que no. Los que no pueden contarse, a veces, se inscriben dentro de los que pueden contarse pero, al modo de esas inscripciones que grabamos en el interior de un anillo, esos signos para la memoria tan sólo son descifrables por quien ha realizado el periplo. Es así como decimos que, en el camino, se ha cumplido un viaje interior” (Bélgica: 11).

El hilo conductor de este ‘periplo’ es la indagación en los destellos que, como el de la carretilla, revelan un estado de gozo anterior a la división dual entre sujeto y objeto. Estas aperturas en la temporalidad, piensa Maillard, se suelen identificar con la infancia porque es la época de la vida en la que se dan sin ningún esfuerzo, de forma innata. Sin embargo, tras la indagación de este diario llega a la conclusión de que no es exactamente así, que la asociación entre gozo e infancia obedece a una razón más profunda:

“Cuando entreví aquel charquito de agua, supe que aquella nostalgia no se refería a la infancia ni a ningún momento de ella en particular, sino que era la de un gozo profundo ajeno a la conciencia temporal. No sabría, hasta mucho después, que aquel estado de gozo era el de la propia vida, que venía dado por ella, y que si lo perdemos (...) es por efecto de la reflexión (...) Cuando el niño dice *yo*, se ha enajenado en su reflejo, en su doble, y aquel ser primero que no se sabía siendo ha quedado asombrado, reducido a una sombra. Y el gozo, junto con todo lo que ocupaba esa plenitud, es relegado al lugar del olvido o del misterio” (Bélgica: 17).

Vemos como también aquí la problemática del yo individual, esencia de la indagación contemplativa, es la cuestión última que impulsa la escritura de este diario. Escritura que pregunta no ya por la relación entre el observador y la implicación con los contenidos (en el despertar de *Husos*, el movimiento de *Hilos*) sino por aquello que está por debajo de todo ello: ese ‘gozo profundo ajeno a la conciencia temporal’ que viene dado con la vida y que perdemos al identificarnos con nuestro personaje. Esta es la ‘inocencia’ que aparece constantemente en la obra de Maillard, y que la autora insiste en separar de la infancia biográfica: “Acaso la inocencia no sea otra cosa que la incapacidad para el juicio, y ésta sea la razón de que, en los primeros albores de la existencia, el mundo sea experimentado con sencilla y gozosa plenitud. Ese gozo sin motivo, esa plenitud es a lo que nos referimos cuando hablamos de “la infancia” con nostalgia” (Bélgica: 18).

Este es uno de los descubrimientos de *Bélgica*: que la inocencia puede recuperarse, pues no es un estado temporal sino que es el sustrato de todos los estados. Viene dada con la existencia, es consustancial a la vida. Ahora bien, para recuperarla no basta con volver al lugar de origen: “para volver a ella, el lugar demanda un sacrificio. El sacrificio del *mí*, ese aluvión de repeticiones, el cúmulo de pliegues desde el que

damos por conocido todo cuanto somos” (Bélgica: 17). De forma más que evidente, estamos en total consonancia con la línea central de los diarios anteriores.

Hay cambios, evidentemente, e importantes. Cambia el foco, que deja de atender a todos los contenidos mentales y se centra sólo en los ‘destellos’. Cambia la circunstancia de escritura, que ahora está sujeta a un desplazamiento geográfico y a un ciclo (de ahí que los márgenes se conviertan en ‘intervalos’, como veremos). Pero tanto en lo que respecta al objeto de estudio como en lo que al método de indagación se refiere la actitud de Maillard sigue siendo la misma: observación desapegada del movimiento de la mente, utilizando el discernimiento interior para distinguir al falso sujeto del observador y, en este caso, para indagar en la naturaleza del estado de gozo que está más acá (no más allá, pues Maillard rechaza toda trascendencia).

#### § Estructura.

Para provocar la apertura en la conciencia, Maillard utiliza una estrategia indirecta en este diario, pues no puede acceder directamente a esa “dilatada conciencia, vivencia inmediata de presente envolvente” (Bélgica: 18). Necesita de los destellos, de la apertura de que los impulsos sensoriales provocan en la mente, ya que “sin signos, no hay retorno posible, no hay puente, no hay migas de pan” (Bélgica: 19). Para ‘provocar’ estos destellos viaja a Bruselas una y otra vez, entrenando la atención contemplativa en la percepción y mantenimiento de estos instantes: “Durante aquellos viajes, los destellos se multiplicaron. Aprendí a convocarlos. Supe del sesgo de la atención que se precisa, de la demora y de cierto vaivén en la conciencia” (Bélgica: 23). Sin embargo, en el ejercicio de esta actividad la autora se fue ahogando poco a poco, perdiendo la sensación de gozo conforme los lugares y otros estímulos se iban volviendo habituales, familiares. “Era preciso, pues, negarse al destello y, con ello, dejar de recordar” (Bélgica: 23), volviendo a Málaga para llevar a cabo “la decantación de las experiencias” (Bélgica: 27). Es así como surge la particular estructura de este diario, dividida entre viajes e ‘intervalos’.

Hemos de entender esta nueva macroestructura como una evolución de los márgenes de *Husos*, y más en general, de la tendencia de Maillard a crear patrones compositivos que apunten más allá de la dualidad, como la versión subtitulada de *Matar a Platón* y los itinerarios de *Filosofía en los días críticos*. Así lo entiende Lola Nieto,

cuando dice que “en *Bélgica*, como en *Husos*, Maillard utiliza notas al margen, pero en esta ocasión las llama “intervalos” y no las dispone en la parte inferior de la página sino entre las páginas que relatan los viajes.” (Nieto, 2011).

Esta modificación en la *dispositio* revela un cambio en la concepción de la escritura que hemos de abordar desde una perspectiva crítica, teniendo en cuenta sus implicaciones en todos los niveles retóricos. A diferencia de *Husos* o *Matar a Platón*, el objetivo de Maillard no es dividir el espacio visual de la página en dos dominios contrapuestos para contraponer de manera no-dualista el lugar desde donde se produce la enunciación y lo que aparece ‘depurado’ como prosa poética en la parte de arriba del diario o poema. Y no lo es por la sencilla razón de que ahora la circunstancia biográfica ocupa ahora el texto principal, es el centro de la escritura y no ya el margen. Al pasar de la *graphé* a la *autobiografía*, la función anterior de los márgenes se ve modificada necesariamente, aunque conserva su propósito original: mostrar al lector (incluir en la escritura) lo que normalmente queda fuera. En el caso de un libro de viajes, lo que suele quedar fuera es el no-viaje, que sin embargo es tan importante como el desplazamiento en sí para que se produzca la comprensión de la conciencia del gozo. Maillard lo explica recurriendo a la metáfora del cine, para después dejar claro que la cuestión genérica es importante para ella, y que tiene tremendamente claro la distinción entre géneros autobiográficos conclusivos y el diario que comenté en el capítulo 1:

“Este libro reúne lo escrito a lo largo de los viajes tanto como en sus intervalos, pues el retorno no se efectúa tan sólo durante los desplazamientos sino también, cómo no, durante esos períodos intermedios que permiten la decantación de las experiencias. Los intervalos son tan importantes para construir el trayecto como los fundidos en negro y las digresiones en las narraciones cinematográficas. Son las pausas que permiten asimilar los hechos entre plano y plano (...) Habría sido fácil prescindir de ellos y convertir el material de los viajes en una novela o, simplemente, en unas memorias, pero eso distaba mucho del propósito de este libro” (*Bélgica*: 27).

El propósito, como ya hemos dicho, es indagar en el funcionamiento de la mente desde una perspectiva no-conclusiva, penetrando en esos momentos de suspensión en que la conciencia se encuentra simultáneamente en dos puntos y se experimenta desde el yo individual la sensación de gozo anterior a su aparición. Para ello, y para poder asimilar la experiencia, Maillard necesita dar cuenta también de lo que ocurre cuando no está en Bruselas. Por eso organiza su texto usando intervalos en lugar de márgenes, pues

se trata ahora de plasmar la sucesión y no la simultaneidad de la investigación: el lento desplegarse de la conciencia que permite la recuperación de un estado olvidado y la reconciliación psicológica con su pasado personal.

Complementando estos dos grandes bloques, encontramos una profusión de elementos paratextuales en *Bélgica* que viene a complicar aún más la *dispositio*: dos prólogos, un largo apéndice y, sobre todo, la aparición de material fotográfico para complementar lo escrito. Concretamente, un álbum de fotografías familiares situado al final del diario y unas pequeñas fotos insertadas en el texto, al hilo de la narración de los viajes, y que en algunos casos como el del segundo viaje corresponden al momento mismo de la recuperación del destello (son, por tanto, contemporáneas de la escritura del fragmento, corresponden al presente de la enunciación, frente a las fotografías de infancia que, obviamente, no lo son). De este modo, tanto los personajes reales como los lugares visitados durante los viajes adquieren un soporte visual, ahondando en la línea *auto-bio-gráfica* de *Bélgica* que ya hemos comentado. Junto a esta aportación, sin duda la más evidente, las fotografías introducen en el rizoma expresivo maillardiano rastros de la memoria, instantes (*instantáneas*) de una indagación trabajosa y solitaria que se pierde con la palabra, y que la autora busca transmitir de una manera más directa, complementando con la presencialidad de la imagen la re-flexión de la palabra escrita.

Un ejemplo claro lo tenemos en el final del primer viaje, el que Maillard emprendió para recoger la herencia de su abuelo pintor, sus pertenencias más cercanas (los cuadros vendrían después). Algunos de esos objetos son abandonados en la habitación, pues carecen de valor emocional para la autora, pero no sin antes tomar una fotografía antes de abandonar la habitación. “Me llevo las palabras. No los objetos. Las palabras bastan” (*Bélgica*: 45), dice al salir, y es cierto para su propósito. Pero también es cierto que incorpora la fotografía junto a esas líneas, como un testigo silencioso, pues no todo se puede decir con el lenguaje y al ver la foto el lector participa activamente de la escena.

En conclusión, lo que hasta ahora había sido una estructura binaria en la que dos planos de la realidad y la escritura se contraponían en el espacio textual buscando romper el horizonte de expectativas del lector y hacerle ver así la realidad de otro modo, en *Bélgica* se convierte en un entramado multidireccional, un rizoma que incorpora dos niveles de narración (pasado y presente), dos espacio-tiempos de escritura (el viaje y el intervalo), imágenes del pasado (fotografías de sus padres y abuelos, de ella misma de niña), y el presente instantáneo congelado de las fotografías, algunas concebidas ex



profeso para el libro pero otras insertadas en él cuando la narración lo requiere, creando un efecto similar a los *collages* o las *art intervention* actuales<sup>195</sup>. Como dice con acierto Lola Nieto, esta complicación de la madeja estructural se traduce también en el nivel de la *elocutio*, provocando que el estilo de Maillard se vuelva menos uniforme, al tiempo que abandona definitivamente el radical escepticismo de *Husos*:

“en *Bélgica*, la escritura no se *refleja*, se *multirefleja*: el espejo se convierte en un caleidoscopio. Y esto, a nivel estilístico, supone una abundancia de géneros y registros mayor que aquella a la que Maillard tiene acostumbrado al lector: desde anotaciones filosóficas, poéticas, políticas, ensayísticas, filmicas, literarias... pasando por la escritura-recuerdo y sus imágenes-destello, hasta encontrar chistes o aforismos, cuentos o sueños: una amalgama de voces que, en definitiva, enfatiza el trasunto ético-estético que la obra de Maillard persigue: agrietar la estructura clásica del sentido y esquirrlar la unidad discursiva del *yo*, deconstruir verbo y sujeto, ambos íntimamente relacionados” (Nieto, 2011).

Esta incorporación de los márgenes —a través de los intervalos— dentro del discurso filosófico es un movimiento capital en la escritura de Maillard, y prueba de que continúa investigando para encontrar estructuras compositivas que le permitan ir más allá de la enunciación convencional del pensamiento, en la que el pensador o desaparece de la página (filosofía) o está condenado al subjetivismo y la sentimentalidad (lo lírico). Maillard es cada vez más consciente de la importancia de no ocultar al lector desde donde se habla, pues las circunstancias que motivan la enunciación condicionan el texto. Y desde donde ella habla en *Bélgica* es desde un lugar intermedio entre el recuerdo y la vigilia, un lugar que, como los ‘husos’ y los ‘hilos’, carece de nombre en el lenguaje y al que es necesario nombrar, dar palabra. Desde ahí indaga en los ‘destellos’, aplicando la misma técnica de observación que a los contenidos anteriores.

Veamos el resultado.

---

<sup>195</sup> Especialmente interesante es, en mi opinión, la fotografía de la autora con su perro Toby, que aparece no sólo en la portada sino también en la página 233, complementando de manera extraordinaria su descripción del término *zinneke*, con el que la autora describe no sólo al perro sino a sí misma. Este silencioso testimonio supone un homenaje al que fue su primer amigo, “mi compañero de juegos y mi guardián” (*Bélgica*: 233). A él está dedicado el libro, lo cual no es poco.

§ Lectura linear.

Maillard se marchó de Bruselas con apenas 11 años y no volvió hasta 40 años después. Fue gracias a esta distancia que pudo experimentar la apertura en la conciencia que encontramos en *Bélgica*, provocada por la percepción la percepción de elementos pertenecientes a aquel universo infantil que habían quedado enterrados en su memoria. Si se hubiera quedado allí, explica, “habría elaborado nuevos gestos en torno a los objetos y éstos habrían adquirido otro universo de connotaciones. Mantenido a distancia, en cambio, las cosas conservaban su poder de evocación” (Bruselas: 22). Explica, además, que gracias al carácter conservador del pueblo belga muchas cosas permanecían igual que cuando marchó, “cosas tan aparentemente insignificantes como el pomo de una puerta o las bolsas de papel de los ultramarinos, todo seguía siendo idéntico a sí mismo” (Bélgica: 22).

En el primero de los viajes la evocación-apertura a través de los objetos no aparece aún, en parte porque Maillard no tiene una idea clara de lo que está haciendo, y en parte porque está centrada en otros aspectos, necesario para la comprensión del universo de *Bélgica*: introducimos en su sistema familiar, en el que juegan un papel fundamental los dos abuelos maternos, cada uno con un rol muy diferente. Este primer capítulo se titula ‘La herencia’, lo cual hace alusión a la anécdota que puso en marcha todo el proyecto, y que partió de los depositarios de la herencia de su abuelo pintor que, al descubrir muchos años después de su fallecimiento que éste tenía una nieta, decidieron contactarla para hacerle llegar sus pertenencias.

La anécdota en cuestión está referida en la nota 42 de *Husos* antes de aparecer en el *Bélgica*. La reproduzco parcialmente para mostrar la diferencia entre el estilo desnudo del primer diario y la implicación personal en el segundo:

“Diez años después de muerto el pintor, llamaron a su nieta. Sus obras estaban a su disposición, dijeron, si las quería. Había conocido a su abuelo un día, hacía muchos años, en el andén de la estación del Norte [curiosamente, en *Bélgica* afirma que fue en la *Gare Centrale*; ambas están muy cerca]. Para reconocerle, le dijo, llevaría una flor en la mano. Así de romántico era el artista. Le llevó a la cuna de los pintores flamencos y, luego, de regreso, compró una maleta, la llenó de libros en una tienda de segunda mano, se la dio y la despidió en la estación. Nunca volvió a verle” (Husos: 62).

En esta narración no hay ninguna emoción, ningún rastro de la autora, como muestra el uso de la tercera persona del singular, anónima. Es breve, directa, apenas una anotación *marginal* en el entramado de la reflexión sobre la mente que ocupa el texto principal. En *Bélgica*, sin embargo, la anécdota se expande, se amplifica, y Maillard entra de lleno en ella, con su primera persona vista pero manteniendo la distancia (irónica, en este caso):

“Me citó en la Gare Centrale de Bruselas. Para que le reconociera, en el andén, me hizo saber que llevaría una flor en la mano. Yo no podía haber soñado una cita más romántica. Según las fotografías que había visto de él, era un hombre atrayente y altivo; la altivez, a mis ojos entrenados, entonces, en las novelas de Dumas, resultaba ser una virtud (...) Sin preámbulos, pues, subimos al tren en dirección a Amberes. Una vez allí, me llevó directamente a la casa de Rubens. Me enseñó el movimiento de las líneas, la manera de dar volumen e imprimir el tono sonrosado a las carnes opulentas (...) Después nos dirigimos al museo marítimo (...) De vuelta a Bruselas, aquella tarde, ya anochecida, entramos en una librería de segunda mano. Amontonó libros en una maleta vieja hasta que estuvo llena y me la dio (...) Volvimos a la estación, en cuyo restaurante, ante un helado de enormes dimensiones que me devolvía con cierto desagrado la conciencia del lado más frágil de mi inquieta adolescencia, contemplé cómo dibujaba para mí, en los posavasos de cartón, el rostro de los comensales” (Bélgica: 41 – 44).

El contraste entre estas dos narraciones es, desde luego, un ejemplo perfecto para el estudioso comparatista, pues podemos ver cómo Maillard desarrolla dos estilos diferentes para la misma anécdota. O, dicho en términos narratológicos, dos ‘narraciones’ para la misma ‘historia’ (*récit et histoire* en la terminología de G. Genette). Lo que cambia es la descripción, que introduce el componente personal de la autora en el texto: sus emociones, básicamente. Es por eso que he dicho anteriormente que Maillard está implicada, pues el romanticismo pasa de ser una característica del abuelo a serlo de la autora: ‘llevaría una flor en la mano. Así de romántico era el artista’ frente a ‘llevaría una flor en la mano. Yo no podía haber soñado una cita más romántica’. O la narración de la anécdota del helado, un ejercicio de autocrítica interesantísimo que permite ver cuánto ha evolucionado Maillard en estos años, y cuán largo es el círculo que con este viaje se está empezando a cerrar.

Vemos por tanto que en este primer capítulo Maillard no habla tan sólo de su abuelo: también de sí misma. Pero sin duda el personaje importante en aquellos años de infancia, el que ocupará en consecuencia gran parte de las reflexiones de *Bélgica*, es su abuela materna, a quien empezamos a conocer en estas primeras páginas: una mujer sufrida, luchadora, con una historia familiar dolorosa y a la que el pintor abandonaba constantemente, a pesar de que “ella pagaba los muebles estilo imperio que él había comprado en los anticuarios (Bélgica: 37). “Tenía el pelo blanco, una hermosa blancura ondulada” (Bélgica: 38) y recelaba de los hombres, “esa categoría de seres débiles, despreciables e insignificantes a los que había expulsado de su mundo sin ningún miramiento” (Bélgica: 37). Era una mujer sincera, humilde, capaz de detectar la hipocresía y de denunciarla sin miramientos. “Era una superviviente” (Bélgica: 38), como Chantal; el verdadero soporte de la escritora durante su infancia.

Después de este primer viaje no hay intervalo. O, como se apunta en el segundo prólogo (titulado ‘El lugar de Bélgica entre los diarios’), los capítulos 7 y 8 de *Husos* los que ejercen esta función, ya que los escribió en Málaga entre este viaje y el siguiente. Es cierto que no los incluyó en este diario sino en el anterior, y que pertenecen a aquel universo expresivo en el que se insertan. Pero también tiene sentido comentarlos ahora, pues afloran nuevos niveles de significado que no habíamos podido anticipar hasta este momento. Hemos de fijarnos, sobre todo, en las notas al margen y no en el texto principal, pues son las que contienen el material biográfico. En la número 64, por ejemplo, nos habla de una estancia en el Adriático en la que reflexiona sobre el significado de este primer viaje, de nuevo desde un punto de vista neutro e impersonal (uso de la tercera persona). Reproduzco unos fragmentos para mostrar cómo Maillard ‘decanta’ la experiencia del retorno al lugar de la infancia en unas líneas que eran difíciles de interpretar exclusivamente con los datos disponibles en *Husos*, y que ahora revelan su verdadero significado: “Volver del exilio, de una vida de exilio, al lugar de la infancia: un charquito de agua de lluvia en la que se condensó la mirada. (...) Viajes de reconocimiento, en los que una no busca tanto sorprenderse como recuperarse” (Husos: 91).

No tanto sorprenderse como ‘recuperarse’: esta es la intención inicial de Maillard en el inicio de *Bélgica*, lo que le impulsa a volver, en el segundo viaje, sobre sus propios ‘pasos’, título de la sección que da cuenta del mismo. Investigar en la memoria antigua, la que se revela en esos momentos mágicos en que la mirada queda ‘condensada’ y permite la apertura hacia un estado no-dual de gozo sin motivo, es por

tanto lo que aparece en el siguiente capítulo. La indagación sobre los destellos toma forma y podemos empezar a hablar ya de una investigación sistemática y coherente, aunque lejos aún de su forma final.

Así pues, en Agosto de 2004, ocho meses después de ese primer reencuentro con la figura del abuelo, Maillard vuelve a Bélgica para recoger los cuadros que le corresponden como parte de la herencia. No fue, según confiesa la propia autora, una decisión fácil, la de aceptar el legado de una parte de sí que había rechazado durante cuarenta años: “después de mucho dudarle, finalmente acepté la herencia del abuelo. Al fin y al cabo, era mi historia, y la única prueba que me quedaba de haberla tenido” (Bélgica: 49). Sin embargo, el tema de este segundo viaje no es ya ‘la herencia’ sino ‘los pasos’ perdidos de la autora en Bruselas. Por esta razón “no daría cuenta, en el cuaderno, de aquella reunión (Bélgica: 49) donde se repartieron los cuadros sino que se dedicó a consignar sus impresiones mientras recorría los principales lugares de su infancia: el internado, la casa de la abuela, los tranvías, el parque y la playa donde iban en verano. Lugares, excepto el primero, donde la autora experimentó con intensidad el gozo de la conciencia pura que entrevió en *Husos*, esa la alegría infantil que se sumerge en el juego sin conciencia de sí, o que mira a los transeúntes y penetra en ellos, habitándolos: “Desaparecida de mí, vivía la vida de quienes estaban sentados frente a mí; les habitaba. Mirar era un puente que daba de inmediato a su interior” (Bélgica: 62).

El segundo viaje sigue varias ‘etapas’, como las califica Maillard, lo cual prueba de que se trata ya de una indagación sistemática, aunque *sui generis*. Lo importante para nosotros no es tanto el contenido particular de cada uno de estos espacios que la autora recorre, sino el método con el que vuelve sobre sus propios pasos. Es ahí donde se revela la presencia del componente contemplativo, pero adaptado a la especificidad de este particular viaje en el tiempo al que le conducen los destellos.

Lo primero que deja claro Maillard en este segundo capítulo es que este viaje de retorno no es algo buscado. No tiene ningún plan premeditado sino que pasea por las calles dejándose llevar por los impulsos que le vienen: “Busco lo primero que me viene a la cabeza, *les Étangs d’Ixelles*. Y aparece el nombre de la calle: Avenue de l’Hippodrome. Por el momento, la memoria que me guía es sonora” (Bélgica: 51). Con este método, Maillard se abre al devenir del presente y se deja guiar por la ciudad hasta llegar al internado, donde los recuerdos de infancia se le aparecen en forma de destellos, combinando en un mismo instante dos tiempos: “Reconozco el camino. O quien lo reconoce es la colegiala con corbata azul marino y camisa celeste que se evade de la

cárcel el sábado por la tarde. ¿Soy ella? No, simplemente me ha atravesado una imagen (...) el rostro, no lo veo, no hay ninguna imagen del rostro. Tan sólo una impresión de identidad” (Bélgica: 51 – 52).

Esa ‘impresión de identidad’ es la conciencia desprovista de *mí*, de imagen de sí misma construida mediante el reflejo. Con reflexiones como ésta Maillard va profundizando en su indagación, tratando de comprender lo que ocurre en el mecanismo mental cuando se producen los destellos. Las intercala tanto con relatos de su infancia (la anécdota de cómo la monja superiora, apodada por la niña *Mère Vipère*, la expulsó del colegio) como con descripciones de los lugares tal y como son en el momento presente, cuarenta años después de que Maillard se marchara. A pesar del carácter conservador del pueblo belga al que aludimos en la introducción, lo cierto es que la ciudad ha cambiado mucho, lo cual es consignado por la autora sin profundizar demasiado pues lo que le interesa, en realidad, son las modificaciones que han ocurrido en sí misma. Ella es la que ha cambiado, mucho más que la realidad externa de Bruselas, en la que aún puede reconocerse. Por eso dice “no me interesa traer aquí lo que recuerdo, sino lo que no recuerdo, lo que hasta ahora nunca recordé” (Bélgica: 54).

Desde el punto de vista de nuestro análisis, que rastrea la presencia del elemento contemplativo en la obra de Maillard, la presencia del elemento *auto-bio*-gráfico no es, por lo tanto, esencial. Lo que nos interesa verdaderamente es el estado mental que sirve de trasfondo a esos recuerdos. En la siguiente etapa de este segundo viaje Maillard acude a Molenbeek, el parque donde aprendió a patinar, y dice: “la frecuencia de las imágenes retrospectivas va aumentando (...) Por un instante, recupero la memoria de un regocijo sin fisuras” (Bélgica: 60). Comprende entonces que lo perdido no fue un lugar, un ‘territorio’, sino un estado interior, aquél en el que el yo individual no estaba presente: “Comprendo ahora que mi ausencia, mi larga ausencia no lo fue nunca de un territorio, sino de aquella sensación. Y repito, repito las palabras “*aller jouer*” como si fuesen un conjuro. Al hilo de las repeticiones, van perdiendo el sentido. Algo se cierra. Una brecha” (Bélgica: 61).

En definitiva, el tema central de este segundo viaje es la recuperación de la alegría, no de los lugares de infancia. Estos son puntos de apoyo que permiten el salto, pues provocan la apertura en la conciencia. Para que ésta suceda, sólo hay un camino: mantener la atención despierta y a cierta distancia de los contenidos que aparecen. La vía contemplativa. Sólo así puede producirse la comprensión que permite mantener ‘la magia’ de la experiencia del destello, ese ‘antiguo estar en mí’ donde se experimentaba

el gozo de la existencia: “Me dejo estar. A suficiente distancia de mí como para que nada me agreda. Reconozco. O, mejor dicho, vuelvo a estarme en lo mismo. Lo mismo, a diferencia de los de lo reconocido, no llega a ser estímulo para la conciencia. Estoy en mí. Un viejo mí. Un antiguo estar en mí” (Bélgica: 62).

Vemos que Maillard utiliza un estilo similar al de *Husos* en estos momentos más reflexivos en los que trata de describir ese dominio mental apenas explorado por el lenguaje. Recurre a metáforas como el destello, y a expresiones como ‘vuelvo a estarme en lo mismo’, cuya agramaticalidad aboca al lector a una comprensión intuitiva, que vaya más allá de las líneas divisorias acostumbradas por la sintaxis. También se apoya en insistencias, que si bien no cuestionan tan abiertamente cada premisa, no por ello dejan de ser una reformulación del mismo concepto hasta hallar la expresión exacta más adecuada: ‘estoy en mí. Un viejo mí. Un antiguo estar en mí’.

Al mismo tiempo que esta reflexión contemplativa tiene lugar, aparece un tema secundario que tiene que ver con la temática específica de *Bélgica*, como es la relación entre la identidad individual de Maillard y el pueblo del que procede. Lo encontramos en su paseo por el parque, donde nombra las plantas de su infancia en francés porque traducirlas equivaldría a ‘romper la magia’, y aún más claramente en su excursión a Coq-sur-Mer, donde el contacto con los gestos familiares de la ‘estirpe’ belga le permiten no sólo recuperar la memoria antigua sino también algo que hasta ahora no habíamos visto aparecer en su obra, dominada por la concepción rizomática de la identidad: la raíz. “con las raíces intactas, algo se asienta. Sonidos de la infancia, familiares. Pertenezco porque reconozco, porque soy con otros. Algo se restablece. (...) Casas, estanques, calles, acentos, sonidos, expresiones, olores, sabores, todo sigue intacto. Me vuelvo a enraizar en la misma cepa” (Bélgica: 65).

Este será un tema que cobrará una importancia creciente en viajes posteriores, donde la autora se detendrá a describir en detalle aspectos mínimos de la vida belga que sin embargo tienen para ella una significación fundamental. El significado de la palabra *zinneke* (los perros mestizos que se solían ahogar en los canales y con los que ella se identifica), la manera de entonar ciertas palabras, y muchos otros aspectos serán objeto de descripción minuciosa a medida que avancen los viajes. Sin embargo, en este segundo viaje lo importante son los destellos, el intento de Maillard por recuperar ese tiempo, y su fracaso:

“Den Haan/Coq-sur-Mer. Gotas de agua sobre la arena (...) En el dique, siguen vendiéndose palas de metal pintado de azul o de rojo, de diversos tamaños, para los

castillos de arena. Abajo, en hilera, sigue habiendo casetas de madera (...) También el *Hotel des Dunes*, y el quiosco de helados en la encrucijada, camino de la playa (...) *L'Auberge du Coeur Volant* ha sido convertida en apartamentos. La casa de Catherine y Olivier ha cambiado de nombre (...) Aunque el viento suene igual que antaño, entre los árboles, la sensación, sin embargo, es distinta. Yo no me distinguía de ella, entonces, ésa es la diferencia” (Bélgica: 68 -69).

Vemos en esta cita que el problema no está ni en los cambios externos ni en la permanencia de los lugares, sino en la transformación que ha tenido lugar en el perceptor de los fenómenos, incapaz ya de salvar la distancia epistemológica creada por el yo, y volver a la infancia. “Nada, nunca, podrá parecerse a aquello, nada, mientras la conciencia dicte el presente a tenor del recuerdo” (Bélgica: 69). Esta concepción del sentido de yo como un error ontológico inevitable desde el punto de vista del desarrollo de la persona es algo que, como vimos al comentar la influencia de las doctrinas indias, es inherente al funcionamiento de la mente y el *ahamkāra*. Sin embargo, es doloroso, pues ‘nada, nunca, podrá parecerse a aquello’. En este sentido, la conclusión de este segundo viaje es triste, pues la recuperación de la inocencia no puede llevarse a cabo desde la actitud replegada que caracteriza a la escritura. Hay una diferencia estructural entre escribir y vivir, y Maillard se declara incapaz de vivir Bélgica como en su infancia, pues a pesar de que el lugar sigue intacto la conciencia que lo contempla está escindida, se siente ‘sola’:

“Escribir es un ejercicio de conciencia. De atención también. No se precisa cuando se vive. ¿Qué escribir es otra manera de estar vivo? De estar vivo, sin duda, pero vivir es otra cosa.

He de irme. Ahora sé que no hay retorno. El lugar sigue estando, sigue siendo idéntico a sí mismo, pero yo no. (...) Nada ha cambiado salvo la conciencia de que, esta vez, estoy sola” (Bélgica: 69 – 70).

Maillard cierra el círculo de ‘los pasos’ con esta conclusión, dando la impresión de que la investigación en los destellos termina aquí. Sin embargo, las circunstancias seguirán envolviéndola, llevándola de nuevo retornar a Bruselas en mayo de 2005 para una conferencia en el Instituto Cervantes. En este viaje tendrán lugar una serie de coincidencias inesperadas que provocarán que la escritura se dirija a terrenos desconocidos y completamente inesperados para la autora, dando como resultado la “primera vuelta de la espiral cerrándose en el lenguaje” (Bélgica: 109), como



misteriosamente lo define en este capítulo. Pero antes de ver qué significa, hemos de detenernos a comentar lo escrito en el largo intervalo de tiempo entre ambos viajes.

Nada más comenzar a leer el primer intervalo nos damos cuenta de que el estilo del mismo está más cerca de la prosa poética de *Husos* que lo que hemos estado viendo durante los dos primeros viajes. Maillard recurre a insistencias, ambigüedades con pronombres personales, cuestionamiento epistemológico y otras estrategias afines. Desde el punto de vista de la *dispositio*, divide los fragmentos con tres asteriscos (exactamente igual que en *Husos*), en lugar del espacio en blanco que utiliza durante los viajes. Llega incluso a utilizar la propia metáfora del ‘huso’ de manera explícita, lo cual es prueba evidente de la continuidad con el diario anterior:

“Sé que en algún momento habré de quedar inmóvil, de pie, en el centro de la última muralla, ceñida en ella como por un corsé. Puede que entonces el alma se me escape, como dicen que suele hacerlo, hacia arriba, expulsada por la presión de las piedras. Puede, también, que contemple la extensión inhóspita y la vea como un huso, un huso desproporcionadamente henchido, el huso de la ausencia” (Bélgica: 76).

Vemos también en esta cita que la temática está fuertemente ligada a la problemática del duelo y la ausencia, sin que haya realmente traza de la investigación sobre los destellos. El proceso de decantado de la experiencia de regreso a Bruselas es, por tanto, indirecto: no se trata de una reflexión programada sino de un dejarse llevar por los vaivenes cotidianos de la mente (algo que, por otra parte, es la definición misma del diario maillardiano). No olvidemos en este punto que mientras Maillard escribe estas líneas está trabajando en la segunda parte de *Hilos*, en la temática de la inmovilidad y que por lo tanto el duelo continúa siendo el tema principal. Se puede decir por tanto que, a pesar de que *Bélgica* e *Hilos* hayan sido publicados con cuatro años de separación, son escrituras que se solapan, y por lo tanto no hemos de verlas como compartimentos estancos sino como vasos comunicantes.

Es por ello, también, que los fragmentos de más valor de este intervalo tienen que ver con la indagación en la naturaleza del yo y su relación con los procesos mentales. Algunas de estas formulaciones son sin duda brillantes, pero en líneas generales apenas aportan cosas nuevas a lo que ya hemos comentando en profundidad en secciones precedentes. Reproduzco un fragmento que me parece interesante, por tener un componente fuerte de serenidad y equilibrio, de paz: “La tarde cae lenta en Málaga. La luz baja despacio. Adquieren otra solidez, las casas. La oscuridad desciende.

–¿La oscuridad?– Yo desciendo. Yo-tarde, desciendo con el día. Condesciendo: no otra cosa es vivir. La tarde ocurre en mí. Simplemente. Doy fe.” (Bélgica: 87)

No quiero decir, en ningún caso, que no podamos encontrar trazas de la investigación específica de *Bélgica* en este intervalo, pues sin duda hay elementos de interés que apuntan a la teoría de la mente y la memoria antigua. Como no constituyen un corpus ordenado sino que son más bien reflexiones dispersas, las he sistematizado en dos ejes, ambos de profunda raigambre contemplativa: por un lado, la problemática de la vejez, entendida como un proceso mental y no sólo como deterioro físico, y el método específico de investigación de los destellos. Veamos cada uno por separado.

Como ya vimos en *Hilos*, donde Maillard se encarama al espejo y constata el deterioro, la preocupación por la vejez ya había empezado a manifestarse en estos años, convirtiéndose en eje temático de algunos poemas muy brillantes (ver ‘De pie’ y *Cual*, poemas 5 y 6). Ahora, en la reflexión diarística de estos ‘cuadernos de la memoria’, la atención se vuelca hacia dentro, hacia los procesos mentales específicos que tienen que ver con la memoria. La constatación es, como en la conclusión del viaje anterior, bastante negativa: “Todo remite a otra cosa. Estoy hecha de recuerdos. Soy ya más memoria que presente. Debe ser eso, la vejez: todo es reconocido; nada se ofrece puro” (Bélgica: 97 – 98).

En estos primeros momentos es evidente que Maillard encuentra muchas dificultades para focalizar su atención en el presente, algo que como vimos es esencial para que el sentido de yo y la proyección psicológica no atenacen la identidad, y que sin duda también lo es para que pueda producirse la apertura del destello. Le cuesta, como ya vimos en textos anteriores, desprenderse de los recuerdos (especialmente los dolorosos), ejercitar el desapego y el discernimiento cuando se trata de imágenes que acumulan nostalgia. Sin embargo, con su habitual lucidez, es consciente tanto del problema como de la solución, y de ambos deja constancia sobre la página: “La memoria es, dicen, el tesoro de la vejez. Pero no antes de la renuncia, no antes de haberse eliminado la nostalgia que es deseo de vuelta o permanencia en el antes” (Bélgica: 100). Unas pocas líneas más adelante, apunta al método, el mismo que vimos en *Husos* pero con algunas imágenes interesantes: “Asomarse. Oblicua. Escorar la conciencia. Mirar entonces. Mirar como se comba el huso de la pena. Tratar de equilibrarse en lo oblicuo” (Bélgica: 100).

‘Escorar la conciencia’ es, en mi opinión, una expresión extraordinaria, sintética y enormemente sugerente, que amplía un poco más el entramado metafórico ya

existente (la oblicuidad del ‘corazón oblicuo’ de *Matar a Platón* y tantas otras imágenes; el huso, que ya se ‘combaba’ en el diario anterior), mostrando una nueva faceta (un nuevo subrayado, *highlighting*) de la actitud contemplativa. Sin embargo, como ya he dicho, no tiene relación directa con la problemática particular de *Bélgica*, por lo que no me detengo más en él y paso a comentar el siguiente viaje a Bruselas, en donde continúa la indagación sobre el destello.

El tercer viaje a Bélgica estuvo motivado, como ya he dicho, por la invitación del Instituto Cervantes para leer sus poemas dentro del ciclo de lecturas ‘El jardín de las musas’, que por entonces celebraba su cuarta edición. Se trata por ello de un viaje muy corto. De nuevo, el recorrido externo no es la cuestión fundamental, sino tan sólo el pretexto en el que se inscribe la indagación interna, la cual en esta ocasión está centrada en intentar ampliar la visión de la carretilla de la nota de *Husos*. Por esta razón, Maillard da a este viaje el sugerente título de ‘el cobertizo’. Tomando como base el extrañamiento-acercamiento que le produce la realidad belga, tan lejana y a la vez tan idéntica a sí misma, Maillard indaga en ese recuerdo-destello de la carretilla en el agua, entrevisto en *Husos*, donde apenas ocupaba un par de párrafos. El método sigue siendo contemplativo, pero en esta ocasión aborda un tema nuevo como es la apertura a un estado pre-conceptual por efecto de una apertura súbita de la memoria. Este cambio provoca que la escritura tenga un cierto grado de originalidad respecto al diario precedente, aunque continúa siendo deudora de los planteamientos que ya conocemos: detención, silenciamiento de la actividad mental, desapego y discernimiento, y actitud de testigo.

“Absorta, de pie ante aquel cobertizo al fondo de un jardín. Es un pequeño reducto donde se guardan las herramientas y las cosas inservibles. Éstas, apenas protegidas de la intemperie por una techumbre alquitranada, adquieren, con las lluvias del invierno, un aspecto vegetal. Nuevamente invadida por aquella sensación, la plenitud olvidada, una felicidad cuya causa no acierto a recordar. La conciencia de su olvido acompaña, ahora, punzante, la sensación, como el vaho del aliento sobre un cristal opaco” (Bélgica: 114).

Explorando este espacio exterior formado por el ‘cobertizo al fondo de un jardín’, Maillard accede poco a poco a contenidos mentales olvidados que le permiten recuperar de manera efectiva ese momento-sensación en que siendo niña percibió la carretilla y la registró en su memoria. La visión es efímera, pues en seguida el yo

individual y sus proyecciones se manifiestan, bloqueando la apertura de la conciencia y encerrándola de nuevo en los límites de la dualidad. Maillard da cuenta de todo el proceso con su habitual sinceridad, pero eliminando las estrategias de cuestionamiento así como el ritmo insistente y entrecortado que vimos en *Husos*. Con este cambio en el nivel de la elaboración formal el ritmo del pensamiento fluye más fácilmente, apoyándose en frases simples que se encadenan sin esfuerzo:

“Era después de la lluvia. Debía de ser verano. Las cosas habían dormido a la intemperie durante toda una estación, o tal vez una noche. Mis pasos pequeños. Aquel vestido verde de algodón grueso, tal vez. Unos zapatos pequeños, muy pequeños y mis pasos, dirigiéndose hacia allí. Deseo de componer la imagen. No veo nada de eso. Tan sólo el charco de agua en una carretilla. Había llovido. Me inmovilizo para no enturbiar con gestos nuevos la posible imagen retornada, pero el deseo de recordar entorpece los accesos. Sensación de rozar algo que siempre se desvanece en cuanto se lo quiere apresar” (Bélgica: 114).

Hay cierto avance, por tanto, respecto al pesimismo con que concluyó el anterior viaje. Si bien es cierto que la autora no consigue recordar y que se queda a las puertas de la apertura y el gozo, no lo es menos que la actitud con la que aborda la situación dista mucho de la desesperación de *Husos*, lo cual prueba que Maillard está saliendo poco a poco de su parálisis, tal y como postulamos en la interpretación de la segunda parte de *Hilos*, cuya escritura es coetánea. Frente al radical cuestionamiento epistemológico de obras anteriores, que no dejaba títere con cabeza sobre la página, en este viaje sí que hay certezas, al menos una: la de que la actitud contemplativa es un camino válido. Reproduzco algunas líneas que exploran facetas ya vistas, desde la perspectiva de la recuperación de la memoria antigua:

“Volver al pasado es un estado próximo al poemático. Es preciso desocuparse  
Convertirse en diana. Dejarse alcanzar.

(...)

Asisto a mi calma. Sé que no hay otro horizonte que el del retorno ni otro paraíso que aquel del que tengo noticia en mi interior. Esta cercanía me apacigua.

(...)

---

Acercaos a la debilidad, atended al desprendimiento al que convida y a esa lucidez en que la desdicha arde, ese fuego frío que mora en permanencia, sin alumbrar apenas, testigo, simplemente.” (Bélgica: 116 – 117).

He reproducido varias partes de este fragmento para mostrar que están presentes en *Bélgica* varios elementos importantes de la teoría contemplativa de Maillard en relación con la India, especialmente los que tienen que ver con el método: el discernimiento (*viveka*) junto con el desapego (*vairāgya*), que son ‘lucidez’ y ‘desprendimiento’ en estas páginas; la importancia del aquietamiento interior y la serenidad propias del budismo y de la tradición yóguica, pero sobre todo la referencia, apenas disimulada, a la conciencia-testigo (*sākṣī-caitanya* o simplemente *sākṣin*): ‘apenas, testigo, simplemente’.

En definitiva, la conclusión de este viaje es mucho más positiva que la de anterior, pues conduce a la serenidad tan necesaria en este periodo. Maillard abandona en el camino la esperanza de recuperar el estado originario, pero en esa renuncia reside su fuerza, pues con la lucidez viene la calma, verdadera virtud frente a la esperanza de la vuelta al origen, que es engañosa. Precisamente con esta idea se cierra el viaje, recuperando la experiencia del presente que en el intervalo anterior le estaba vedada. Para ello, es necesaria mucha humildad, para evitar que la lucidez se convierta en aislamiento:

“Sed débiles, amigos. Hay en la debilidad una virtud mayor que no se alza, que yace (...) Con ella, los días que nos quedan se escanciarán despacio, *en presente*, y aprenderemos, al fin, que lo eterno es el nombre que le damos a la inconsciencia y el infinito, la paz que se inaugura tan solo para quien supo abandonar a tiempo la esperanza” (Bélgica: 117 – 188).

A este breve viaje le sigue un aún más breve intervalo, de apenas 17 páginas, en el que la autora profundiza en estas mismas intuiciones: la inmovilidad contemplativa, la serenidad, el cuestionamiento del yo individual y la presencia del observador. Especialmente interesante son las reflexiones en primera persona, pues son algo característico de la expresión biográfica frente a la impersonalización radical del discurso de *Husos*. Ahí hay cierto grado de evolución, de ‘aprendizaje’, en palabras de la propia autora: “he aprendido a mirar, inmóvil, a cuidar de las cosas, a no intervenir, a demorarme” (Bélgica: 121). Con esta actitud, que un poco más adelante califica de

‘mansedumbre’, es con la que profundiza en la investigación del gozo, ese ‘presente infinito’ que surge con la visión de la carretilla y que se prolonga en los intervalos, cuya función es la de permitir “el aprendizaje de la mansedumbre que inaugura el presente, el presente infinito” (Bélgica: 123). Tras ello, vuelve a Bélgica para el que será el cuarto viaje, donde empezará a gestarse la transformación del proyecto inicial de investigación sobre los destellos en algo totalmente diferente e inesperado, y que, como he apuntado culminará con un proyecto poético que inscribirá el poema de la carretilla de forma permanente sobre el muro del cementerio de Ixelles.

En noviembre de 2005 Maillard regresa por cuarta vez a su ciudad natal, invitada por una organización cultural neerlandesa, *Het Beschrijft*, que se dedica a organizar actividades culturales en Bruselas, incluyendo mesas redondas, recitales y encuentros entre escritores y artistas. En esta línea de trabajo, le proponen a Maillard, en colaboración con Emilio López-Menchero (escultor belga de origen español, justo lo opuesto a Maillard) que idee algún tipo de actividad que lleve la poesía al barrio de Ixelles. La primera fase de la actividad consistía en una lectura continua de los poemas de Maillard en todos los idiomas de la comuna (incluyendo el vietnamita) a través de los altavoces que se utilizan en navidad, mientras que la segunda fue el proyecto MUR XL sobre el muro del cementerio de Ixelles.

La autora confiesa, en el prólogo del texto, que a pesar de que trató de volcar su experiencia inmediata en poemas, éstos no la satisficieron mucho. Son textos de corte impresionista, tomados a vuelapluma mientras pasea por Bruselas, un poco a la manera en que su abuelo el pintor retrataba la gente sentado en la estación antes de despedir a su nieta: “lo que importa es captar el espíritu, decía; de un golpe. Y aparecía, en efecto, con un solo trazo, no el retrato de una figura, sino el gesto que hacía que esa persona fuese todo aquello que era” (Bélgica: 44). Es interesante comparar estas afirmaciones con algunos ejemplos de estas ‘Estampas’ de Ixelles, como las llama su autora:

“Hombre con maletín.

No pierde el paso.

El abrigo se ahueca

como una vela al viento.

Tras él, se comba la calzada.

Las raíces le siguen

olfateando su rastro  
entre los adoquines”

(Ixelles, estampas<sup>196</sup>).

Al tener que cumplir con esta tarea encomendada, Maillard no escribió mucho en el cuaderno de *Bélgica* durante esta estancia, aunque aprovechó los paseos para apuntar algunas notas interesantes. Vuelve, por ejemplo, al internado que vimos en el segundo viaje, pero esta vez lo recorre por dentro. Incorpora a su descripción gran cantidad de fotografías que ayudan al lector a visualizar el lugar, pero lo cierto es que la descripción no es lo importante, sino las reflexiones que surgen de este reencuentro. “Todo sigue tal como lo recuerdo” (Bélgica: 143) dice al tiempo que recorre los mismos lugares que recorría en su infancia remota, apoyándose en los mismos rincones, percibiendo los mismos olores, los mismos objetos. Estos estímulos externos provocan que la conciencia de Maillard se sitúe en dos tiempos: en el presente de la escritura y en el pasado recuperado. La sensación de plenitud inicial, ese gozo por el mero hecho de existir que se experimenta en la infancia, vuelve y Maillard se experimenta a sí misma ‘desde dentro’, ‘como entonces’:

“El radiador. Grande, gris. (...) Apoyada en él escribía mi primera novela. Aquí. Hace más de cuatro décadas.

El olor de la madera. Los números, en el listón vertical de la polea. La barra que se instala a distinta altura para los saltos o para los ejercicios de equilibrio está situada muy alto (...). Como entonces. Y yo, desde dentro, contemplándolas, como entonces” (Bélgica: 144; vemos que Maillard califica explícitamente su indagación de contemplativa).

Aquí aparece una problemática nueva: la temporalidad específica de los destellos, sin duda uno de los aspectos filosóficos más complejos e interesantes de este libro. Maillard afirma estar un punto intermedio entre dos mundos, un umbral frágil en el que hay que mantener la atención en equilibrio: “antes del recuerdo, más allá de él” (Bélgica: 145). Para alcanzarlo, el método sigue siendo el mismo: “escuchando, mirando, oliendo, *quieta, muy quieta*. Porque cualquier gesto echaría a perder la magia.

---

<sup>196</sup> Disponible en versión digital de manera gratuita en la página de la asociación Het Beschrijft.  
<http://www.versbrussel.be/index.php?q=poems/detail/13>

Sin imagen aún, sin visibilidad, la memoria es más, mucho más” (Bélgica: 146 – 147; el énfasis es mío).

Memoria de una sensación, por lo tanto. No de un ‘tema’, impregnado de impresiones latentes, sino antes, en un estado pre-conceptual en el que la división epistemológica aún no se había manifestado. Dicho de otra manera: antes de los hilos y de los husos. Equilibrio imposible de mantener por mucho tiempo, pues como vimos en *Husos* la inercia mental es casi irresistible y es “demasiado sólida, la imagen, para recordar lo que fuimos” (Bélgica: 146), esa pura presencia sin conciencia de yo, sin separación con el objeto.

Al final de este breve viaje hay un encuentro inesperado de la autora con un amigo de su infancia, el único “que conserva la memoria de aquel tiempo compartido en los inicios” (Bélgica: 146) y cuya historia se nos narrará más adelante. Esta es otra de las coincidencias importantes que tuvieron lugar en este momento y que fueron responsables de que Maillard sintiese la necesidad de volver, pero esta vez por más tiempo, a elaborar de forma más sistemática sus ‘cuadernos de la memoria’.

Esto sucederá en el quinto viaje, apenas unos meses después, que se prolongará por varias semanas. La organización *Het Beschrijft* se hizo cargo de la logística, de modo que Maillard pudo entregarse en exclusiva a la escritura de sus diarios. En consecuencia, es el viaje más largo de todos, y el que más espacio ocupa (junto con el siguiente, que tiene gran cantidad de descripciones) en *Bélgica*. Entre estos dos momentos aparece un brevísimo intervalo en el que Maillard vuelve a la temática de *Husos* –el duelo, la vida en superficie, la utilidad de la escritura–, lo cual demuestra que no hay divisiones estrictas en su producción, pues todo forma un complejísimo entramado, y que la calma y la apertura que vimos al final de *Hilos* y en *Cual* tiene que ver, al menos en parte, con esta investigación en la memoria que se desarrolla en *Bélgica*. Esta relación es importante para entender el viaje que nos espera, pues fue durante esta estancia en Bruselas cuando aparece *Cual*, un día lluvioso en el camino a Ostende.

Durante el mes que pasa Maillard en aquel invierno de 2006 la red sonora que guiaba sus pasos en los primeros viajes “se hace extraordinariamente densa. Ver es oír, o más bien al revés, oír es ver” (Bélgica: 161). Como consecuencia de esta intensificación, la percepción que tiene Maillard de su propia identidad se difumina, sumergiéndose en un estado de vaciamiento casi absoluto. Según confiesa la propia



autora, este proceso de desidentificación con el yo habitual fue tan intenso que llegó “a dudar de quién es, realmente, el sujeto de mis percepciones” (Bélgica:161).

Dado que la estancia esta vez no tiene limitaciones temporales inmediatas, la autora puede dedicarse a investigar con más calma y detenimiento los movimientos de su propia mente. Por esta razón, la escritura se dilata, perdiendo parte de su intensidad pero ganando mayor serenidad, más pausa. Complementando este hecho, Maillard incorpora títulos a sus reflexiones, subdividiendo lo que de otra manera sería un enorme texto en el que el lector podría perderse con facilidad. Los epígrafes utilizados son una ampliación del título general del viaje, titulado ‘invierno’, de modo que nos encontramos con encabezados como ‘La nieve’, ‘El granizo’, ‘el sol’, etc.

Utilizando las descripciones de lo que va viendo al recorrer Bruselas, Maillard va evocando momentos de su infancia y contrastándolos con la situación actual. Como en viajes anteriores, ahonda tanto en las similitudes –los pomos de las puertas, por ejemplo, siguen siendo los mismos– como en lo que ha cambiado en la ciudad. Un ejemplo de gran valor sentimental lo encontramos en la referencia a “la tienda de modas que llevaba el nombre de mi madre [y que] ha sido convertido en un *hamam*” (Bélgica: 175). Utilizando este contraste entre dos tiempos, indaga a través de la escritura en lo que ocurre en la conciencia cuando la mente reconoce un lugar y surge el destello. En sus continuos paseos, estos se vuelven cada vez más frecuentes, por la abundancia de las ‘señales’ en las que se han convertido los objetos más minúsculos tras la larga ausencia de la autora: “En la memoria del que se va, las cosas quedan congeladas. Después de medio siglo, si vuelve, las encuentra convertidas en señales” (Bélgica: 167).

Vemos por tanto que se trata de una indagación más sistemática que las reflexiones dispersas que hemos visto hasta ahora, si bien es necesario decir que este texto carece de la intensidad de diarios como *Husos* o *Benarés*, y que en varios puntos se va por las ramas de lo anecdótico y lo biográfico, como en el caso de la excursión al Museo de África de Tervuren, que Maillard aprovecha para contar al lector su participación en la celebración de la Exposición Universal del 1958 (así como para dejar bien claro su punto de vista acerca del colonialismo y el neo-colonialismo, lo cual sí es interesante).

Particularmente interesante para la configuración de su teoría del destello son las reflexiones en las que Maillard explica cómo consigue llegar a ello, y cómo trata de mantenerse, aunque sea de forma precaria, en equilibrio, utilizando para ello la escritura. Hay una continuidad evidente con los presupuestos contemplativos que hemos

visto en obras anteriores, especialmente en lo que se refiere al distanciamiento, que ahora se aplica a ese particular estado en el que conviven dos temporalidades al mismo tiempo ('el antes en el ahora'): "Escribo con la intención de fijar, de prolongar, de hacer eco. Escribo el destello. El antes en el ahora. Nada que no se haya tenido y perdido alguna vez puede reconocerse. Tan sólo la distancia entre el tener y el perder permite el destello. A veces, la ráfaga" (Bélgica: 169).

En otro momento hace hincapié en la importancia de la sensación para desencadenar la apertura, para que la memoria vibre en una determinada longitud de onda y se produzca la resonancia que permite volver al estado anterior al juicio. Habla, concretamente, del sonido que hace la nieve acumulada sobre los adoquines al ser pisada, un sonido-tacto muy especial que transporta a Maillard a esos inviernos de la infancia en los que recorría la nieve sin ser distinta del movimiento:

"Hielo frágil, reciente, entre los adoquines. Acercó la punta de la bota y presiono levemente para oír el sonido de cristal endeble con el que se quiebra. En memoria, siempre. Gestos que cumplo para el recuerdo. Buscando pasos que no pertenecen a estos pies de ahora. Hollando resonancias, a sangre con las voces que pueblan la memoria. Protegiendo el refugio" (Bélgica: 176).

Sin embargo, tal y como constataba en su segundo viaje, este estado es muy fugaz, y no es posible mantenerse en él por largo tiempo, ampliando la visión o, como dice ahora, 'interviniendo'. Esto es así porque la des-atención contemplativa no basta, por sí sola, para provocar el destello: hace falta un impulso externo y éste ha de ser inesperado, ajeno completamente al influjo de la voluntad del yo: "La ráfaga, siempre inesperada, abre brechas, pero nadie puede vivir a lomos de la ráfaga. Se aquieta, disimula, se mimetiza con el aire que respiramos y, entonces, ya es imposible "intervenir": venir al intervalo, instalarse entre el ahora y el antes, el no-tiempo de la memoria" (Bélgica: 180).

Encontramos en estas líneas la que considero como la mejor definición de la propuesta de este diario, y en cierta medida su punto culminante, ya que a partir de aquí la intensidad de las reflexiones desciende mucho, en favor de un tono más ecléctico, que combina reflexiones con descripciones, evocaciones y hacia el final, poemas. Quizás por eso Maillard afirma que "tal vez hubiese sido mejor no regresar, o apenas, para preservar el recuerdo" (Bélgica: 180), pues con el paso de los días la red de resonancias van perdiendo fuerza y el propósito fundamental de *Bélgica* se va desdibujando: "Con el

tiempo, las resonancias disminuyen o se apagan. Una nueva costumbre se instala o, más bien, se deja de extrañar y la atención descansa. Cierta continuidad se devana, que acolcha la memoria” (Bélgica: 188).

Esto es precisamente lo que ocurre con las reflexiones plenamente contemplativas de *Bélgica*: ‘disminuyen o se apagan’, mientras ‘una nueva costumbre se instala’, la de basar la escritura en anécdotas personales, desandando el camino andado desde *Filosofía en los días críticos* hasta *Husos*. En consecuencia, el resto del relato del viaje tiene menos interés para mi investigación sobre la actitud vital contemplativa, si bien aporta algunas claves interpretativas en clave biográfica que merece la pena señalar, especialmente en lo que a la aparición del personaje de Cual se refiere. También se incluyen los poemas que conforman la segunda parte de *Cual*, y que ya vimos en el comentario de la edición del Centro Cultural de la Generación del 27: ‘acabará consiste’, que forma parte de las ‘Cosas de Cual’, o ‘la orina de los hombres’, que tras ser retocado aparece en este mismo cuaderno bajo el epígrafe ‘Cual, de viaje’<sup>197</sup>.

Este cambio de estrategia expresiva afecta al resto de la obra, que a lo largo de más de cien páginas irá pasando de un tema a otro sin verdaderamente volver a encontrar el tono y la exactitud de los primeros fragmentos. En el sexto viaje, describe ‘Las casas’ de su infancia, empezando por la casa en la que se instala para realizar la exploración –mediante la evocación y el recuerdo– de los diferentes lugares relevantes de su infancia. Visitamos así la casa paterna en Brugelette (aparece por fin este personaje, del que Maillard no ha hablado hasta ahora: “mi padre no pesaba mucho en mi vida. No lloré su pérdida. En realidad, no sentí que perdiese nada” (Bélgica: 229)); la del Boulevard de Dixmunde, donde dio sus primeros pasos y en cuya descripción encontramos un homenaje a Toby, el perro *zinneke* que aparece en la portada y al que está dedicado el libro; la Chaussée de Gand, donde vivía su madre; el internado Plein Air, donde ingresó con nueve años; el Notre-Dame, a donde fue transferida más adelante y donde trabó amistad con Antoon, la persona que cuarenta años después habría de encontrarla en los recitales de Ixelles y traerle de vuelta recuerdos, y a quien

---

<sup>197</sup> Sería interesante, para futuros estudios comparatistas, estudiar el proceso de reelaboración que tiene lugar en este caso, preguntándose cuál de las dos versiones es la preeminente (si es que hay una y no son dos extremos del mismo rizoma). Para ello, habría que contrastar las páginas 202 – 206 de *Bélgica* con el segundo cuaderno que se encuentra en la versión de *Cual* publicada por el Centro Cultural de la Generación del 27, en Málaga.

No lo he hecho ahora por varias razones: en primer lugar, ya tuvimos oportunidad de comentar esta versión en la lectura crítica de *Cual*, por lo que ahora sería redundante. Por otro lado, carecemos de perspectiva temporal suficiente para juzgar la relación de *Bélgica* con el resto de la obra, pues es un texto muy reciente cuyas ramificaciones sin duda aún no han terminado de desplegarse.

se hace referencia ya en el cuarto viaje (páginas 146 y siguientes); y finalmente el internado Saint-André, aquel que recorriamos con la autora en las primeras páginas de su segundo viaje y en el que luego entramos durante el cuarto.

Tras esta reflexión heterogénea, Maillard cierra el capítulo con ‘Tres apuntes lingüísticos’ en los que explica al lector, con todo lujo de detalles, el significado personal de ciertos términos y entonaciones propios del hablar bruselense, que para ella tienen especial trascendencia. Este giro hacia lo biográfico y hacia la tendencia más ecléctica del género ensayístico-diario es la última vuelta de tuerca de la propuesta diarística maillardiana, en la que también se puede apreciar cierto ‘agotamiento’, como podemos deducir de sus propias palabras, ya en el siguiente intervalo: “El vacío me cansa. Lo contrario me cansa. El cansancio me cansa” (Bélgica: 216).

Sin necesidad de valorar este cambio estilístico y temático como un retroceso o un avance, lo cierto es que esta segunda mitad de *Bélgica* tiene menos interés para mi investigación, pues todo lo que Maillard tenía que decir sobre los destellos ya lo ha dejado claro. A partir de ahora la escritura se vuelve más anecdótica, y las pocas reflexiones contemplativas que hay no hacen sino reelaborar de diferentes maneras los mismos puntos. Lo esencial, por lo tanto, ya está dicho.

Para terminar, el último viaje (no hay intervalo entre séptimo y el octavo) cierra el círculo iniciado con la visión de la carretilla, con la inauguración de MUR XL, la instalación que contiene el poema de la carretilla sobre el muro del cementerio de su barrio natal. Comenta la autora a este respecto que “El punto final es ver cómo lo que inició la búsqueda queda inscrito en forma de poema en el lugar mismo donde nació, sobre el muro que separa a los vivos de los muertos. La inauguración de la obra tiene, para mí, valor de conclusión” (Bélgica: 189). Conclusión que explica en una carta, en el apéndice, y que utilizo para cerrar mi lectura:

“lo más asombroso es que el inicio mismo de mis viaje de retorno, el destello de un charquito de agua entrevisto en el fondo de una carretilla, está allí, ahora, grabado a perpetuidad. Aquel muro representa, para mí, el hiato entre el punto final y el punto de partida, a la vez la unión y la distancia que separa el final ya entrevisto de mi existencia, del punto exacto de su comienzo. Y es, a su vez, el punto final del libro que se inició con la imagen que el muro ofrece, ahora, para ser leída y descifrada” (Bélgica: 309).

La imagen que el muro ofrece ‘para ser leída y descifrada’ es la siguiente:



§ Conclusión.

Lo primero que podemos decir para hacer balance de este viaje de recuperación de la memoria es que Maillard no cumplió su objetivo, como ella misma reconoce en el apéndice. En una cita que ya reprodujimos al hablar del viaje lo deja bien claro:

“Y ¿lo lograste? ¿tuviste éxito?, me preguntan al saber de mis viajes y mi búsqueda. No, no tuve éxito, respondo siempre con una sonrisa.

No pude ensanchar la imagen, no pude recordar los pormenores de la misma, no. Pero ¿acaso importa?” (Bélgica: 337).

Sin embargo, la sonrisa deja entrever que algo ha sucedido durante el viaje, que se ha producido un regreso, una recuperación de la huella que ha culminado además con una intervención permanente de Maillard en su lugar de origen. No es fácil averiguar cuál sea el motivo de esta alegría, pues la obra se cierra con una afirmación bastante negativa que califica de inútil el viaje de regreso y que apunta precisamente a lo contrario de la actitud contemplativa: “la memoria de la infancia, al cabo, inútil. La búsqueda, un ardid decimonónico para la conservación de una vieja idea, la que denominamos yo y que sostiene la ilusión de una libertad” (Bélgica: 303). Tiene que ver, en mi opinión, con la recuperación de un espacio vital muy importante, una parte de la existencia de Maillard que había sido completamente suprimida de la conciencia y de su escritura. Gracias a las coincidencias que alejan a Maillard de su objetivo principal, que era investigar en los destellos, la autora se abre a una nueva dimensión de su existencia en la que su pasado se integra de forma más armónica.

En cuanto a la investigación original, la autora descubre que es imposible mantenerse en ese gozo que provocan los destellos, recuperarlo de forma permanente, pues ‘nadie puede vivir a lomos de la ráfaga’. Pero no por ello el viaje interior carece de sentido, pues Maillard consigue traspasar las fronteras del cuaderno de memorias y proyectar su escritura de Maillard fuera de los límites de lo biográfico, sobre el muro del cementerio. Para mi conclusión de *Bélgica* he optado por recapitular aquellos aspectos que más tienen que ver con la evolución de esta actitud contemplativa, pues éste es mi principal objeto de estudio. En primer lugar, hemos visto que aunque cambia el objeto de indagación (no ya los ‘temas’ o los ‘hilos’, sino los ‘destellos’), el método con el que la autora se enfrenta a las situaciones es el mismo. Ciertamente es que no habla de manera explícita del observador o de los husos, pero ello no quiere decir que su manera de entender la mente sea distinta. De hecho, se puede probar textualmente que es idéntica, como podemos ver en la siguiente cita en la que hace explícita la conexión entre los contenidos mentales (destellos incluidos) y la noción de *vāsanā*, que vimos al hablar de las impresiones latentes en la tradición de la India:

“No, no hay infancia. Se acabó. No la hay. La hubo, pero ya no. Sólo son huellas, improntas, *vāsanās*, dirían en la India, unas más atenuadas, otras menos. Tejido

deslucido, la conciencia, o bien sonoridad, antiguas vocalizaciones que quedan resonando” (Bélgica: 294).

El estilo, por otra parte, es un aspecto que sí cambia bastante respecto al diario precedente, si bien pudimos ver que en los primeros intervalos la escritura se mantiene cerca de las premisas que dominaron en el diario anterior. A este respecto, la propia autora comenta hacia el final del libro que llegado un punto esa actitud de cuestionamiento radical se agotó, o tal vez la agotó a ella. Quedó tan sólo una conciencia de la contingencia de toda certeza, que en mi opinión es manifestación de la impermanencia de los fenómenos, punto común entre Maillard y la tradición budista, como hemos visto en la conclusión de *Husos e Hilos*:

“Sostenida por la cuerda tensa de la exigencia, aquella vocación [la filosófica] se agotó en la empresa de clarificar el sentido del lenguaje [lo que vimos en *Husos*]. Limitada por el esfuerzo prolongado de la verificación, los sucesivos procesos de sospecha e inspección, los ejercicios probatorios y las necesarias conclusiones, el resultado acaba siendo, inevitablemente, poco más que fragmentos insuficientes, inconcluyentes. Salvo en lo siguiente: saber que cualquier hipótesis puede ser refutada por un solo caso, que cualquier conclusión es válida tan sólo dentro de los márgenes que marcan las premisas, y que las discusiones, las altas discusiones que rebasan los límites estimados para la convivencia, surgidas a partir de ociosas conexiones, redundan en equívocas verdades que, al cabo, resultan peligrosas” (Bélgica: 268).

El cambio entre uno y otro diario se manifiesta en el tránsito de una prosa poética comprometida con la voluntad de ‘clarificar el sentido del lenguaje’ a una más cercana al elemento autobiográfico, especialmente a partir de la segunda mitad del texto. En esta misma línea va otro elemento novedoso como es la presencia de fotografías. No sólo las insertadas durante la reflexión sino también el álbum fotográfico del final, al que acompaña una interesante reflexión en la que vemos cómo el giro hacia lo autobiográfico no fue algo premeditado ni buscado sino algo que el propio viaje fue imponiendo a la autora, por una sucesión de casualidades que fueron resonando en su memoria y que le permitieron recuperar una dimensión de su existencia que está presente en ella, casi a su pesar:

“Los esfuerzos por evitar que la búsqueda se convirtiese en relato biográfico se vieron frustrados, reiteradamente, a lo largo de estos escritos, por la irrupción

intempestiva de imágenes y secuencias mnésicas. Túneles respiraderos, si se quiere, puntos de fuga que, partiendo del núcleo, lo expanden, pero trampas también, callejones sin salida que distraen del objetivo. Seguir las trayectorias, contar pretende, en estos casos, disimular la fragmentación discursiva de aquello a lo que llamamos memoria. Estas imágenes apoyan, pues, la engañosa voluntad de sentido, o de ficción, que todo relato entraña. No he podido evitarlo” (Bélgica: 305).

Esta cita es muy reveladora de lo que ha ocurrido en *Bélgica*: lo que se inicia como una investigación estrictamente contemplativa acerca de la naturaleza de esos huecos en la temporalidad que permiten recuperar el gozo, expandiéndolo, acaba engatusando a la autora en un relato autobiográfico cuya validez ella misma niega, calificando de ‘engañosa’ la circularidad que este relato de su vida entraña. ‘No he podido evitarlo’, afirma con increíble honestidad antes de cerrar el texto. Y añade, poco después, algo realmente importante, quizás la conclusión de *Bélgica*: “El gozo, la clave del gozo está en el inicio, sólo allí, y éste es, después de todo, lo único que cuenta” (Bélgica: 305). Por esta razón, he centrado mi análisis en la primera mitad del libro, pues es el que contiene las intuiciones esenciales, las mayores aportaciones para la comprensión de la actitud contemplativa.

Ya desde *Matar a Platón* estaba presente la crítica a la metafísica, creadora de ‘equivocas verdades’, pero tras el paso del sufrimiento de *Husos* y la indagación de *Bélgica*, lo que queda es un agotamiento –“ahora el cansancio”, dice directamente (Bélgica: 269) – y esa serenidad o mansedumbre que sucede al gozo. Este es el último paso conocido de la investigación contemplativa de Maillard. Dado que su capacidad productiva no ha menguado con la enfermedad sino que se ha incrementado, es indudable que en los años venideros su producción se ampliará y tendremos nuevas facetas que comentar de su experiencia contemplativa. Por el momento, la investigación se detiene aquí. Es el momento de recapitular las líneas principales y de estudiar la significación de la obra de Maillard enmarcándola en su contexto cultural, filosófico y literario.



## 17.- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.

Podemos resumir los aspectos más importantes de esta tercera etapa de la obra de Maillard dibujando un arco que va desde el estilo extraordinariamente autorreferencial de *Husos* hasta la escritura autobiográfica que acabamos de ver en la segunda mitad de *Bélgica*. Utilizando siempre la estrategia del distanciamiento contemplativo, e intentando aplicar las premisas de discernimiento y observación desapegada, la autora examina varias facetas de su mente, siempre con un objetivo fundamental: sobrevivir, tomar conciencia de las imposturas mentales y, en ocasiones, encontrar la calma, la serenidad que surge de la comprensión vital de las (extra)limitaciones de la razón y de la necesidad de silenciar el barrullo interior para integrar la mirada en el presente.

Lo que ocurre entre ambos polos (la arreferencialidad de *Husos* y la narración biográfica de *Bélgica*) se puede analizar desde muchos puntos de vista, tal y como he hecho durante mi lectura. En el plano estilístico, hay primero un proceso de depuración del lenguaje que lleva a cuestionar cada premisa y cada vocablo, una limpieza necesaria pero que debido a su intensidad acaba arrastrando a la autora a la parálisis casi absoluta, de la que sale gracias al gozo, el impulso que le permite recuperar la acción y escribir la segunda parte de *Hilos*. A este respecto, es importante remarcar que la escritura de este poemario, así como el de *Cual*, coincide con la redacción de los cuadernos de *Bélgica*, con los que está intensamente relacionada a pesar de las diferencias externas. La lectura sucesiva de las obras, imprescindible para poder explicar en profundidad cada uno de sus detalles, no nos ha permitido mostrar totalmente esta conexión, que precisaría de un análisis comparativo sistemático que está fuera del alcance de estas páginas, pero del que valdría la pena dejar algunas trazas.

Por ejemplo, existe una relación evidente entre la sección ‘La luz, el aire, el pájaro’ de *Hilos* y estas líneas del comienzo del segundo intervalo:

“El pájaro. Calma. Reconocimiento. La paz adhiere a lo reconocido. En paz: en lo reconocido.

La luz de la mañana penetra, como otras veces, por la parte inferior de la persiana mal cerrada de la buhardilla...” (Bélgica: 122).

No se trata, evidentemente, del mismo grado de relación que vimos en *Husos* y los ‘poemas-husos’, pero es cierto hay una filiación temática clara, que parece sugerir que la escritura de ambos libros se superpone en este punto. La importancia del presente de la enunciación es otro punto de coincidencia, esta vez de carácter estructural, pues determina tanto la *inventio* como la *dispositio* y la *elocutio*. Maillard reflexiona críticamente sobre este modo de proceder y nos da claves interpretativas muy interesantes en el apéndice de su último libro, encuadrando esta manera de concebir la escritura dentro de su búsqueda vital y de los rasgos su personalidad:

“Desde siempre me ha perseguido la necesidad de dar cuenta en el relato, tanto en la prosa como en el poema, del tiempo de la escritura. Me parecía y me parece injusto que se sustraiga ese tiempo o se encubra la necesidad de su presencia por medio de artimañas como la de introducir al propio autor en el relato convirtiéndolo en personaje del mismo, o la de hablar en plural mayestático o, simplemente, científico, enunciando en tercera persona las opiniones que son propias” (Bélgica: 318).

Esta reflexión explica el sentido de las diferentes estrategias retóricas dispositivas de Maillard, tanto los márgenes como los intervalos. En mi opinión, este es uno de los rasgos estilísticos más novedosos de esta etapa de su producción, en la que se preocupa no sólo por la elaboración lingüística y el poder de la metáfora sino también por la capacidad expresiva de la organización macrotextual, con la que consigue incluir de manera extraordinariamente eficaz sus propias circunstancias biográficas dentro de la reflexión poética y filosófica sin por ello caer en un escrito subjetivo como suelen ser en general las memorias y la autobiografías. Precisamente sobre este aspecto reflexiona Maillard en las líneas siguientes, en las que explica por primera vez las razones por las cuales eligió el diario como cauce genérico privilegiado:

“Quise que mis cuadernos de reflexiones aparecieran en forma de “diarios”, tal como habían sido escritos, sin subterfugios ni ornamentos, evitando someter su contenido a clasificación, temática u otra. No estamos ya en los tiempos en que se entendía que el lector debía ser guiado; antes bien, un texto ha de proponerse para que el lector descubra en él itinerarios posibles” (Bélgica: 318).

‘Evitando someter su contenido a clasificación, temática u otra’: vemos que las líneas generales de su reflexión coinciden con las conclusiones que extrajimos al comentar el componente genérico al final del primer capítulo, lo cual es prueba tanto de

la importancia de esta reflexión como la continuidad de los planteamiento expresivos de Maillard en lo que al género se refiere. La referencia a los ‘itinerarios’ en esta cita nos trae de vuelta a *Filosofía en los días críticos*, en lo que considero como una prueba irrefutable de la continuidad de su pensamiento, a pesar de lo variado de las estrategias estilísticas que se encuentran en las obras. Otra prueba de esta continuidad aparece expresada esta vez con el uso yuxtapuesto del pasado y el presente verbal para explicar la motivación última de su indagación: la comprensión de los procesos mentales y su relación con la identidad individual:

“Mis cuadernos pretendían, y pretenden, limando las fronteras entre los fragmentos autobiográficos, reflexivos, poéticos, etcétera, mostrar la sucesión de planos mentales que en el día a día se van sucediendo según el orden de los actos cotidianos y su representación. En este último cuaderno, se fueron superponiendo los tiempos, el presente y el recordado y, por supuesto, el de la escritura, puesto que formaba parte del presente, puesto que lo describía, y ésa era su función” (Bélgica: 318).

La investigación en el mecanismo mental tiene lugar *en el ámbito cotidiano*: siguiendo sus variaciones impermanentes y plasmándolas sobre la página sin ningún tipo de esquema previo, sea temático, genérico o estilístico. Esta es la esencia de la propuesta diarística de Maillard, tal y como hemos podido demostrar en la investigación de las obras de esta etapa. Las diferencias en la escritura se justifican por la variación en las circunstancias biográficas y por los cambios de foco en la indagación, centrada en el mundo interior y en el observador en *Husos*, en la mirada externa y los pequeños movimientos en *Hilos*, en la acción en *Cual* y en las puertas de la memoria en *Bélgica*.

En este sentido, y para finalizar, hay que decir también que la presencia de elementos procedentes de la filosofía oriental en esta etapa es también relevante, si bien es más perceptible en *Husos-Hilos*, que es donde la he comentado. A grandes rasgos, en *Bélgica* la validez del planteamiento contemplativo se mantiene, dado que el método es el mismo. De ahí que se pueda rastrear la importancia de la noción de *citta* (la memoria) en relación con las otras funciones mentales (*ahaṃkāra*, *manas*, *buddhi*) y con los contenidos mentales (*saṃskāra* o *vāsanā*) a lo largo de toda la reflexión de *Bélgica*. Si no lo he hecho es para no alargar innecesariamente mi trabajo, pero me gustaría señalar que en *Bélgica* Maillard se deja llevar más por el flujo de las impresiones que en textos anteriores, lo cual provoca precisamente que el foco de la escritura se desplace del

estudio sistemático de la mente y los destellos a un contenido más autobiográfico, alejándose del horizonte de la influencia de la filosofía india.

No sabemos, a estas alturas, si este tránsito hacia lo autobiográfico es definitivo o se trata de un alto en el camino que permitirá a Maillard volver a la autoindagación con fuerzas renovadas. Lo cierto es que tras el extraordinario esfuerzo estilístico de *Husos, Hilos y Cual*, no es de extrañar que la autora experimente por otras vías expresivas, para evitar la redundancia estilística. Del mismo modo, los cambios en el estado físico y anímico de la autora permiten la exploración de nuevas vetas temáticas, pues ahora ya no está exclusivamente centrada en ‘sobrevivir’ y la presión psicológica de las imágenes del duelo se ha atenuado con el paso del tiempo.

Lo que es indudable es que su proyecto diarístico seguirá siendo el eje de su escritura, el mecanismo fundamental de su autoindagación, que se volcará sobre nuevos horizontes. Eso, a menos que nos sorprenda.

CONCLUSIONES  
FINALES



Habitualmente las conclusiones de una tesis doctoral tratan de resumir en unas pocas páginas las contribuciones desarrolladas a lo largo de la investigación, resaltando aquellos aspectos en los que el doctorando aporta un mayor grado de conocimiento al ámbito académico en el que participa. En mi caso, el ámbito es la moderna la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, y el objeto de estudio la obra de Chantal Maillard, a cuya comprensión creo modestamente haber contribuido con mi lectura. He querido organizar mi reflexión final siguiendo el espíritu de este planteamiento general, pero saliéndome al mismo tiempo del campo de lo estrictamente académico, a veces excesivamente árido y neutro. Para ello he tratado de otorgar a mis últimas páginas una mayor libertad conceptual y un mayor vuelo expresivo, creando una brevísima narrativa de la búsqueda vital de nuestra autora que recorre los tres territorios fundamentales de su trayectoria vital: Málaga, Benarés y Bélgica. En ella he resumido lo que lo que considero como la esencia de la búsqueda contemplativa de Maillard.

He querido también abordar brevemente en mis conclusiones la cuestión de la identidad de Maillard como escritora, así como la posición que ocupa dentro del sistema cultural y literario contemporáneo. Es decir, situarla frente a su contexto poder ver cuál es la repercusión de sus aportaciones como escritora investigadora de la relación entre mente y conciencia. Como es lógico, mi reflexión tomará como punto de partida las premisas que hemos ido extrayendo de la lectura cronológica de las obras de Maillard, tratando de señalar las que considero como líneas fundamentales de su búsqueda vital.

En definitiva, estas conclusiones son mi reflexión personal acerca del significado y la trascendencia de la obra de Chantal Maillard, la explicación de un crítico que la admira y que ha querido mostrar las razones por las que se la considera hoy en día como una de las escritoras más importantes en España. Unas conclusiones abiertas, sin afán de coherencia ni exhaustividad; como quien da por concluido un viaje y echa la vista atrás, siendo consciente de la distancia recorrida y de no ser el mismo que planteó las primeras preguntas.

## El recorrido de Chantal Maillard: Málaga – Benarés – Bélgica.

El recorrido vital de Maillard abarca tres grandes espacios, tres territorios que recorre con sus pasos y con su escritura, y que me van a servir de eje para organizar estas conclusiones. Málaga, la India y Bélgica representan cada una un polo diferente de su indagación contemplativa, y permiten integrar la evolución de su pensamiento y su estilo dentro de su recorrido vital. Cada uno de estos lugares es al mismo tiempo un espacio físico concreto (en donde tuvo lugar la redacción de ciertas obras) y un símbolo del proceso interior que en ellos acontece, y que aparece reflejado en la escritura. Las tres ciudades representan, de manera muy gráfica y explícita, los tres enfoques con los que Maillard trató de afrontar su problemática vital.

Este enfoque nos permite ver la obra de Maillard desde una perspectiva temporal diferente de la que he utilizado hasta ahora: no la línea cronológica que estaba implícita en mi lectura crítica, que va desde los comienzos hasta *Bélgica*, sino el desarrollo circular, el viaje de ida y vuelta constante entre estos tres puntos. Es por eso que la imagen que rige este recorrido no es la de un tren que va en línea recta recorriendo varias paradas (Málaga – Benarés – Bélgica), lo cual sugeriría una temporalidad teleológica en la que un lugar sucede al otro de forma dialéctica, sino la del círculo. O, mejor dicho, los círculos concéntricos. Podría decirse que las tres ciudades forman dos círculos, uno contenido dentro del otro: el primero lo forma el viaje circular de Maillard desde su marcha de Bruselas a los once años (1961) hasta su retorno en los años 2000. Dentro de él, hay otras circunferencias más pequeñas formadas por los viajes de ida y vuelta de España a la India, que se envuelven una a la otra como una espiral.

A esta imagen bidimensional hemos de superponerle el desarrollo temporal, pues como he analizado la escritura de Maillard avanza constantemente en la dirección marcada por la intensificación del auto-análisis contemplativo, lo cual se manifiesta en la radical depuración de su estilo en las obras de madurez. Es por ello que convendría dotar a la metáfora de los viajes circulares de mayor profundidad, añadiendo una tercera dimensión que permita ver cómo la obra va creciendo, como *anillos de un árbol*, ampliándose conforme pasa el tiempo y se profundiza en la auto-comprensión de los fenómenos mentales.



Quizás sea necesario pedir disculpas a la autora por proponer una imagen arbórea para explicar su obra, ya que hemos visto que para ella la imagen preferente del libro es el rizoma. Su rechazo radical de las metafísicas dualistas que suelen derivarse de los planteamientos verticales, fundantes en la raíz y con derivación dicotómica, es claro, como también lo es su ‘inmanentismo radical’ (la expresión es de Francisco Varela<sup>198</sup>), su reivindicación de la horizontalidad en la escritura y de la existencia como una superficie plana, donde la profundidad se sustituye por dobleces (los ‘pliegues’ de Deleuze). Sin embargo, quizás no sea descabellado hablar de árbol después de todo, si lo entendemos como una imagen orgánica y viva. Así lo hace la propia autora al final de su viaje de regreso a Bélgica (el prólogo está situado al principio pero está escrito después de los viajes): “Hay viajes que pueden contarse y otros que no. Los que no pueden contarse, a veces, se inscriben dentro de los que pueden constarse pero, al modo de esas inscripciones que grabamos en el interior de un anillo, esos signos para la memoria tan sólo son descifrables por quien ha realizado el camino. Es así como decimos que, en el camino, se ha cumplido un viaje interior.” (Bélgica: 11).

Así pues, con esta metáfora como guía de lectura me propongo caracterizar brevemente los tres territorios que recorre la obra de Maillard, con el objetivo de extraer de ellos las conclusiones generales de mi investigación. Me propongo crear un contrapeso a la lectura estrictamente inmanente que he realizado durante el análisis crítico, ofreciendo así una perspectiva diferente del origen y el significado de las principales metáforas maillardianas. En este sentido, el componente biográfico y personal cobra importancia, así como aspectos de índole extraliterario (en el sentido restringido del término). Por esta razón, hago mías las palabras de Germán Gullón cuando dice “me abstendré, por lo tanto, de contarles, de inventarme, una historia basada en la extraordinaria capacidad perceptiva y artística de los escritores, los autores

---

<sup>198</sup> Así se define así mismo el gran biólogo y filósofo chileno en la conocida entrevista realizada por Cristián Warnken en 2001. Creo que la reivindicación del mundo material que hace Varela es perfectamente válida para entender la manera en que Maillard se acerca al mundo del fenómeno: rechazando los dos extremos del ‘reduccionismo’ teológico heredado de la metafísica platónica (explícitamente dicho por Varela en la entrevista, ver minuto 7:30) y del reduccionismo materialista a ultranza del cientifismo actual, que no admite más explicación que la descripción de la Física. Ambas posturas son violencias respecto a la inmensidad de la naturaleza, y la despojan de su dimensión espiritual y maravillosa (lo ‘divino’ que decía Zambrano, la manifestación fenoménica de lo ‘sagrado’). La obra de Maillard, como la de Varela en el campo de la biología y de la ciencia, trata de abrir un hueco mental que permita una comprensión más amplia y directa de la inmanencia como espacio para la comprensión, sin necesidad de postular entes trascendentes que expliquen en el más allá lo que nos es dado ‘aquí-ahora’.

La entrevista está disponible en el siguiente enlace:  
<http://www.youtube.com/watch?v=3-VydyPdhhg>

inmortalizados en las historias literarias tradicionales. La historia cultural, como dice Marilyn Butler, es mucho más impersonal, y estudia una serie de circunstancias que la historia literaria desdeña” (Gullón, Germán; en Cabo Aseguinolaza y Gullón (eds.), 205). Se trata ahora de comprender la totalidad de la obra de Maillard desde una perspectiva que englobe los condicionantes culturales más amplios, y no sólo los estrictamente relacionados con el universo simbólico textual, como hasta ahora.

### § Málaga.

La llegada a Málaga a comienzos de los años 60 supuso para la niña Chantal Maillard un cambio enorme. Las diferencias eran patentes a todos los niveles, desde la geografía y el clima hasta la sensibilidad cultural, pasando sin duda por el lenguaje, la manifestación más directa de la ruptura con la infancia que nosotros como lectores podemos percibir. Como señala la propia autora en unas páginas de *Bélgica*, el tránsito del francés al castellano fue para ella una cuestión de ritmo, no (sólo) de vocabulario:

“Los gestos familiares con los que, en la infancia, aprendemos a reconocernos tejen la urdimbre con los hilos más sólidos, los más resistentes. La sonoridad del idioma y, sobre todo, la peculiar acentuación de los tramos sonoros, es a la memoria como el tinte a la hebra (...) La lengua es en la infancia, antes que sentido, música. Es el sonido que nos acuna, nuestro líquido amniótico, en los albores” (*Bélgica*: 279).

La pérdida de esta tonalidad primigenia fue vivida, sin duda alguna, como un desgarramiento, lo cual apunta a una misteriosa y profunda conexión entre la particular cadencia interior de la escritura maillardiana y aquello que dicho ritmo produce o sustenta, y que ella se plantea superar: la identidad individual, ‘los hilos más sólidos, los más resistentes’. Pero no todo fue ruptura, ya que Málaga aportó a Maillard toda la luz y la vitalidad del Mediterráneo. La autora habla de ello en términos de *aprendizaje*, aprendizaje externo que se manifiesta en el desarrollo interior, como los anillos de un árbol. Dice:

“Aprendí ciertas cosas importantes: que el olor del jazmín embriaga y dispone al amor en las noches de terral, que la dama de noche es un incienso poderoso, o que las flores de azahar preparan para la pasión. En Andalucía aún se cantaba, y si bien hui de su folklore como de cualquier otro, no quedó mi oído, por el contrario, indiferente a la

extraña tonalidad de una seguidilla, una debla o un martinete. Atendí a los quiebro del cante jondo como después atendería a las *ragas*. Canté. Pero también aprendí que la voz puede quebrarse. La mía se quebró con mala fortuna, o tal vez fuese el alma. Tal vez hubiese debido tensar menos, o ser más humilde. Pero uno aprende, paradójicamente, cuando no queda voz para seguir cantando. Es preciso, entonces, atender a otro aprendizaje, el de la indulgencia, y el paso atrás, como se acostumbraba en las gañanías a la hora del almuerzo” (Bélgica: 296).

Así pues, en los primeros años Málaga se define como un lugar de aprendizaje, que continúa con la formación de Maillard como filósofa. Esos años universitarios fueron una etapa de intenso descubrimiento e investigación en los que indagó en multitud de ramas del conocimiento, como la psicología (estudios que realizó antes de especializarse en filosofía pura), la lengua y el estudio de la metáfora (que dan lugar a *La creación por la metáfora*), o disciplinas orientales como el zen y el yoga. Sin duda, la mayor influencia de esta etapa fue María Zambrano, con quien comparte su carácter de exiliada, de persona que tiene que buscarse una patria en el lenguaje y en el pensamiento porque la suya le ha sido arrebatada. En aquellos años se estaba llevando a cabo en la Universidad de Málaga (fundada en 1972) una intensa labor de investigación<sup>199</sup> en torno a la filósofa, y se puede decir que al incorporarse a esta corriente con su tesis doctoral Maillard se integró (filosóficamente hablando) en su ciudad, llegando incluso a publicar dos de los primeros ensayos críticos dedicados en exclusiva a María Zambrano. Sin embargo, no conviene simplificar demasiado, viendo esta elección como un movimiento psicológico forzado por el deseo de integrarse en su tierra de acogida, pues la relación entre Maillard y Zambrano es mucho más profunda: procede de una coincidencia de intereses, un ‘reconocerse’ en la misma herida, la de la razón occidental y sus limitaciones, ese “problema que fue tan suyo como lo ha sido mío” (*La creación por la metáfora*: 10). Esta etapa formativa culmina en el primer viaje de Maillard a Benarés, becada por el gobierno español para profundizar en sus estudios

---

<sup>199</sup> Este movimiento intelectual de recuperación de autores de origen malagueño relegados a un segundo plano por la crítica continúa en el presente, con obras como *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*, en la que el profesor Enrique Baena se esfuerza por revalorizar a autores como José Moreno Villa, José Antonio Muñoz Rojas y Miguel Romero Esteo (éste último hijo adoptivo de la ciudad de Málaga). Este crítico también ha llevado a cabo una edición moderna de María Zambrano, lo cual viene a confirmar que los esfuerzos emprendidos por gente como Maillard a finales de los años 80 tienen continuidad hoy en día.

de filosofía y estética india. No me ocupo ahora de él, pues lo abordaré al comentar Benarés.

Tras aquel primer viaje de descubrimiento Maillard regresó a España y estuvo enseñando filosofía en un instituto en la provincia de Cádiz, concretamente en Barbate, hasta que pudo entrar en la Universidad de Málaga (año 1990), donde fue profesora titular del Departamento de Estética hasta que tuvo que retirarse por enfermedad. La consecuencia más importante de este cambio es que, en los años 90, Málaga pasa de ser un lugar de aprendizaje a ser el territorio donde Maillard ejerce su profesión de filósofa. Esto se traduce en un intenso ejercicio intelectual: escribe ensayos eruditos, profundiza en las investigaciones iniciadas en la India, sintetiza estos y otros autores para sus clases, absorbiéndolos como influencias. Este lento proceso culmina ocho años más tarde con la publicación de la propuesta filosófica de madurez: *La razón estética*. Se puede decir, en este sentido, que Málaga es el lugar donde Maillard tiene su *estudio*, en las dos acepciones del término: lugar de residencia y lugar de trabajo, de estudio.

Junto al discurso filosófico, en estos años Maillard empieza a desarrollar su proyecto personal de escritura creativa: los diarios. Hay que decir a este respecto que para ella el diario no fue algo buscado, una elección consciente y meditada, sino más bien la consecuencia lógica de su método introspectivo, de su análisis descarnado del propio yo. Por eso afirma, a comienzos de los años 90: “yo no llegué a la escritura. Más bien, la escritura vino a mí. No la busqué. La hallé dispuesta a hacerme ante mis propios ojos, a hacer de mí un objeto” (Chantal Maillard. En Munárriz y Benegas (eds.) 1997: 147). Desde una perspectiva biográfica encontramos afirmaciones que van aún más allá, señalando que el diario era una tendencia casi innata de la autora, acostumbrada ya en la infancia a replegar su vida sobre la página. Así se desprende de un apunte lateral en *Bélgica*, en que comenta que llevaba atado al cinturón su diario: “de mi cintura, en aquellos años, llevaba colgadas dos cosas; una era el diario que había confeccionado con las páginas de mis cuadernos; la otra, era un objeto que debía utilizar por la noche y que guardaba, de día, dentro de una bolsita de tela blanca que...” (Bélgica: 247)

Vimos en la lectura crítica que los diarios constituyen el eje fundamental alrededor del que gira la obra de Maillard, pues en ellos se condensa la investigación fundamental acerca del yo y sus movimientos. En este sentido, se apoya en los condicionantes consustanciales e históricos del género para hacer de sus diarios un objeto estético con el que plasmar de manera efectiva los movimientos de implicación-des-implicación del yo psicológico en la circunstancia habitual: lo que llamamos la

‘cotidianeidad del pensamiento’. Todo esto tiene lugar en Málaga, a pesar de que el espacio físico de la ciudad no se manifiesta demasiado en el texto. Hay referencias aisladas a clases, a lecturas y conferencias en *Filosofía en los días críticos*, pero poco más: la escritura está orientada hacia el polo arreferencial, con el objetivo de mostrar de manera poética la existencia efectiva de un sujeto –un estado, en realidad– que puede mantenerse ‘fuera’, ‘al margen’ de las sutiles variaciones que tienen lugar en el transcurso de la implicación individual.

Además de un lugar de aprendizaje y reflexión filosófica, de investigación en las sutilezas de la mente, Málaga es también el refugio de Maillard, el lugar a donde acude para recuperarse de su enfermedad y de la muerte de su hijo. Esto se puede apreciar perfectamente en *Husos* y en *Hilos*, donde el espacio físico de la escritura ocupa un lugar fundamental en el texto. Primero, como ‘márgenes’ que modifican la escritura poética del diario y luego como campos semánticos en los que se juega la identidad, la cuestión del ‘Uno’: la casa, el cuarto, el teclado incluso... Hay en este momento (años 2000) una progresiva integración del sufrimiento en el horizonte vital *gracias a la escritura*. En *Escribir* hay una sección que condensa de manera muy intensa este proceso:

“escribir  
 como quien des-espera  
 para cauterizar  
 para tomarle las medidas al miedo  
 para conjurar  
 para morder de nuevo el anzuelo de la vida  
 para no claudicar”

(Escribir: 74).

Si seguimos el desarrollo de la isotopía, podemos apreciar claramente una progresión desde el nivel físico (‘cauterizar’) al psicológico (‘tomarle las medidas al miedo’) y de ahí al puramente existencial (‘morder de nuevo el anzuelo de la vida’ tras haber comprendido el carácter ilusorio de la misma). Ésta es una manifestación clara de cómo el deseo de Maillard de compartir su dolor, des-individualizándolo, alcanza el plano de la elaboración retórica: *inventio*, por la temática; *dispositio*, por el orden creciente; y *elocutio*, por el uso de metáforas y otras figuras de estilo. Otra manifestación interesante del espacio de Málaga en el nivel textual lo podemos ver en el

hecho de que al mismo tiempo que este territorio se convierte en un lugar opresivo (la casa o el cuarto en el que se halla confinada la autora por sus dificultades físicas) la prosa se vuelve asfixiante y trabajosa, analizando cada premisa hasta el punto de que la lectura no consigue avanzar. La importancia de la atención contemplativa y de la indagación en las premisas sobre las que asentamos nuestra identidad se traslada así al plano del lenguaje. La escritura, dentro de esta manera de ver la realidad y de entenderse a sí misma, es tan sólo una parte del método. La más visible, aquella que puede ser compartida, pero en última instancia tan sólo un medio (*upāya*, dice el budismo), un apoyo: “La escritura, simplemente, agudiza la atención, ilumina las hebras” (Chantal Maillard. En Munárriz y Benegas (eds.), 1997: 147). En este estado, cada gesto ha de ser realizado con la máxima atención, como *rituales* que dan sentido al gesto cotidiano, por doloroso o escatológico que éste sea.

Desde un plano más amplio, podemos entender Málaga como un refugio en el sentido de que es el lugar a donde la autora regresa después de cada uno de sus viajes, donde se asientan las experiencias. Dicho de otra manera, Málaga aporta a Maillard la necesaria quietud y distancia para que lo vivido (durante el viaje, como veremos) se condense en verdadera comprensión, y no quede como una mera acumulación de impresiones exóticas y experiencias desacostumbradas. En realidad, como no hay diferencia entre influencia intelectuales y experiencia vital en Maillard, se puede decir que la función es la misma, y que Málaga actúa como lugar de decantación tanto de influencias filosóficas como de experiencias vitales, incluidas las más dolorosas – especialmente las más dolorosas, mejor dicho–.

A este respecto, considero reveladora la aparición en *Bélgica* de los ‘intervalos’, pues supone la externalización del espacio de escritura representado por Málaga *dentro del propio texto*. Lo que hasta entonces había permanecido implícito o en el margen se vuelve evidente y adquiere un espacio propio en la macroestructura de este último diario. De este modo, Maillard reconoce la importancia de Málaga en el proceso de los diarios, otorgándole un espacio propio en la escritura; un espacio tan importante como el de los viajes.

En definitiva, el espacio físico de Málaga no se percibe demasiado en los textos de Maillard porque no se manifiesta en el plano de la enunciación a través de campos semánticos, como ocurre con la India. Pero su presencia es clave tanto para el desarrollo de su propuesta filosófica como para la comprensión de sus diarios, todos y cada uno de ellos. Es en Málaga donde Maillard se encuentra ‘en casa’, es allí donde tiene su estudio

y su refugio. Sin embargo, Málaga no es su patria, pues Maillard es una escritora apátrida. El verdadero territorio donde se refugia es su escritura, es en el lenguaje donde se juega la batalla decisiva. En este sentido, el desarrollo de la arreferencialidad como marca de estilo –el rizoma espacial, la metaforización de elementos gramaticales, etc.– es una prueba irrefutable. Hay un distanciamiento respecto a Málaga, respecto al lugar concreto al que Maillard no pertenece plenamente y en el que sin embargo está instalada. Este distanciamiento es clave para comprender su obra, su extraordinaria capacidad de crear metáforas vivas que aludan a los movimientos mentales que crean y sostienen al yo en las que todo lector puede reconocerse.

Así pues, considero que se debe estudiar su figura como la de un outsider: alguien que no pertenece plenamente ni al espacio del que ha sido expulsado ni al que le ha acogido. Este término, muy utilizado en crítica literaria para caracterizar personajes clave de la novela postmoderna como Winston Smith en *1984*, Mersault en *L'Étranger* o incluso *Jane Eyre* puede servirnos para entender la posición de Maillard, como escritora y como persona, en el espacio vital y cultural que la acoge. Como Mersault en el libro de Camus, Maillard no pertenece realmente a la comunidad a la que llega, separada por el lenguaje y por la multitud de gestos que diferencian el Bélgica de España, y de Andalucía en particular. Esta distancia le permite tener una perspectiva diferente de la realidad, pues no está condicionada por la familiaridad que provoca el haber pertenecido siempre a un mismo lugar y a un mismo sistema de valores. Si a este desarrollo biográfico le sumamos la tendencia maillardiana a la introspección y al rigor analítico, tenemos una explicación bastante consistente del origen y el significado de sus diarios: son el verdadero territorio de Maillard, el espacio vital en el que puede desarrollarse plenamente.

Conviene señalar que la propia Maillard describe su indagación personal en estos términos. La ruptura inicial con Bélgica la dejó sin pertenecer realmente a ningún lugar, con la obligación de ‘hacerse un hueco’, de encontrarse un territorio y habitarlo:

“Hacerse un hueco, justo en el límite, hacerse un hueco en el lugar de nadie puede que haya sido el lema de mi vida o, al menos, la inconsciente tenacidad con la que he procurado vivir frente a todas las convenciones y a pesar de ellas. Se genera una extraña fuerza al sumir la propia historia y defenderla porque es propia, simplemente porque nos pertenece. Cuando supe que asumir la propia historia no consiste en decantarse por una cosa u otra, por este grupo o por el otro, por el antes o el después, empecé a sentir que se dignificaba mi condición de apátrida, porque si bien es cierto que

el último instante es deudor de todo lo que le precede, es apátrida, siempre, el ahora, y el ahora es la intensidad que impregna la trama de la existencia. La escritura, simplemente, agudiza la atención, ilumina las hebras” (Maillard. En ‘Ellas tienen la palabra’: 147 - 148).

Esta reivindicación de su condición de ‘apátrida’ es, al mismo tiempo, reveladora de la posición que ocupa Maillard dentro del panorama literario español. ‘Apátrida’, pero no extranjera, lo cual explica que sea alguien en quien las nuevas generaciones encuentran inspiración, pues su enfoque es radicalmente diferente de las corrientes establecidas en la poesía contemporánea, muchas veces encerradas en estériles debates (poesía del silencio contra poesía de la experiencia<sup>200</sup>, por poner un ejemplo). Maillard asume su propia historia, que es la de un exilio, de manera progresiva, hasta llegar a *Bélgica*.

Junto a las nociones de apátrida y outsider, se puede hablar de Maillard como escritora *extraterritorial*. Este término procede de un importante artículo de George Steiner (*Extraterritorial; papers on literature and the language revolution*, editado recientemente por Siruela). En él mantiene que un autor que domina varias lenguas tiene una visión del mundo que se basa en los diferentes modos de concebir la realidad que cada lengua posee, y que al superponerse en la mente le permiten crear un lenguaje propio que el autor monolingüe no es capaz de imaginar. Ya tuvimos oportunidad de señalar lo que significó para la joven Maillard la ruptura con el ritmo de su infancia, por lo que no voy a volver ahora sobre el tema. Considero, además, que los planteamientos teóricos de Steiner tienen escasa aplicación en el nivel concreto del análisis de los textos, si bien no cabe ninguna duda que el hecho de que la lengua nativa de Maillard sea el francés ha influido, y mucho, en su particular manera de redactar en castellano, en su empeño por encontrar la expresión justa que el lenguaje convencional no consigue transmitir, y en sus sorprendentes metáforas y rodeos sintácticos. Lo que no veo posible es estudiar su repercusión *en el texto* de manera coherente, pues no podemos acceder a las operaciones y transformaciones que tienen lugar en la mente del autor.

---

<sup>200</sup> La esterilidad y provincianismo de esta polémica la resume magistralmente el escritor argentino Gabriel Cortiñas en un artículo reciente de la revista Planta. Se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.plantarevista.com.ar/spip.php?article110>



Más fructífero me parece señalar la relación entre esta dualidad –francés y castellano– y otra directamente visible en los textos: la oposición entre filosofía y poesía, que como vimos era determinante en la primera etapa:

“el problema fue, después, ese empeño en compaginar las dos formas distintas de escritura: la filosófica y la poética. Tal problema no era otro, al fin y al cabo, que el de compaginar las distintas actitudes vitales que las requiere y las engendra, lo cual, probablemente, era tanto como resolver en la forma el problema del andrógino. Un problema que se vio reforzado por otra dualidad, la de los idiomas. En la tensión entre dos idiomas siempre late una cierta renuncia y, como para acortar la distancia que abre la nostalgia, algo parecido a una voluntad de lucha y de acogida” (Maillard. En Munárriz y Benegas (eds.), 1997: 147).

En última instancia, lo más honesto por mi parte es no tratar de imponer a la obra de Maillard un aparato conceptual ajeno. Maillard se define a sí misma como *zinneke*, es decir, como un híbrido, una mezcla. Al reivindicar explícitamente su vinculación con esa identidad híbrida, Maillard da una nueva significación a su condición de ‘apátrida’: “mi bastardía, siempre llevada con orgullo, cobra nuevas dimensiones. Yo, *zinneke* por derecho propio, recupero raíces compartidas, y me siento feliz, finalmente, de pertenecer, por mi origen, a una comunidad en la que los perros no están excluidos” (Bélgica: 200). Pero además de reconciliar a Maillard con su historia y su pasado, la noción de *zinneke* tiene una proyección filosófica clave, que se ve en la cita de *Cual, la película* en la que Maillard afirma que los bruseleses se identifican con el *zinneke* ‘porque se sienten orgullosos de no ser de pura raza ni tener que doblegarse a las reglas que la pureza impone’. Maillard, antiplatónica hasta la médula, lucha con todas sus fuerzas para no tener que doblegarse a las reglas que la pureza de la Idea impone sobre lo real. Quiere abrir su identidad a la impureza del instante presente, rompiendo con los hábitos creados por el mecanismo mental para sustentar la individual, tal y como veíamos en *Matar a Platón*. Esta ha sido la razón de su existencia, y por esta razón viajó a la India a finales de los 80. Veamos ahora este segundo territorio.

§ Benarés.

El viaje de Maillard a Benarés a finales de los años 80 marca un antes y un después en su trayectoria vital y poética. Fue allí donde entró en contacto directo con las fuentes filosóficas que habrían de marcar su evolución posterior, y fue también allí donde descubrió la posibilidad de un ritmo diferente en la relación con el entorno: un ritmo acompasado que no crea dualidad sino que reconcilia al sujeto con la acción, en el gesto. Dentro de la lógica de los círculos concéntricos, Benarés representa el polo opuesto a Málaga, que es donde se forma su personalidad como filósofa y donde tiene lugar la lenta observación del mecanismo del deseo. Es por ello un lugar de ruptura con lo habitual y de apertura a la fuerza inconmensurable de lo real, de la existencia en su devenir presente.

Como vimos en la lectura crítica, la primera estancia en Benarés fue una experiencia tan potente para Maillard que tardó varios años –libros– en ser capaz de integrarla en su escritura de forma eficaz: los *Poemas tempranos*, *La otra orilla*, la segunda mitad de *Poemas a mi muerte* son tan sólo tentativas a este respecto. Sin embargo, con la aparición del diario a comienzos de los 90 (en *Jaisalmer*) se configura la función fundamental que habrá de jugar este territorio vital y poético durante toda la década: la de provocar un extrañamiento respecto a los hábitos de pensamiento que sustentan al yo, que permita la destrucción de las ‘murallas interiores’. Maillard cultiva este auto-extrañamiento de manera consciente, como vimos claramente en *Jaisalmer*, donde vinculaba explícitamente el desplazamiento físico que revela los automatismos de la mente con el proceso de autoconocimiento: “Es difícil llegar a uno mismo. Tal vez porque también es difícil hallarse en situaciones desacostumbradas en las que sentirse absolutamente desamparado. Éste es el problema: todo se nos ha hecho demasiado habitual, todo está siempre dispuesto” (Diarios indios: 17). La ruptura con lo habitual es, en este sentido, una parte esencial del método contemplativo maillardiano. La propia autora afirma de forma tajante que éste es el motivo fundamental de sus viajes a la India:

“Proceder a la observación de la propia mente es más sencillo cuanto más desacostumbradas sean las circunstancias a las que deba enfrentarse, y ésta era mi intención, la primera y la única intención, la que me ha guiado en mis viajes y me ha sostenido en toda circunstancia fuera de ellos: lograr averiguar el funcionamiento no tanto del mundo como del instrumento de percepción del mundo (lo cual, al fin y al

cabo, resulta ser lo mismo), no tanto del *mí* como de la conciencia del *mí*” (Diarios Indios: 11).

No podemos dejar de mencionar a este respecto la influencia que las doctrinas filosóficas y estéticas indias jugaron en el desarrollo del método contemplativo de Chantal Maillard. La India es en este sentido una fuente viva de inspiración filosófica, de la que la autora bebe guiada por su propio afán de comprensión, sin preocuparse ni de la ortodoxia ni de ser fiel a ningún maestro o corriente. De este modo, su intento de superar las limitaciones de la razón occidental adquiere un componente profundamente personal, anclado en la propia experiencia vital. Por lo tanto, hemos de considerar la India no sólo como un espacio físico al que viaja Maillard sino también un territorio intelectual del que se apropia, si bien no conviene olvidar que la absorción y depuración de las influencias tiene lugar en Málaga, lugar donde Maillard desarrolla su filosofía. Benarés es más bien es un territorio poético, un lugar para la confrontación con el yo pero también para la apertura de la mente.

Esta faceta, la de territorio poético, permite que el espacio indio se incorpore a los textos de manera explícita, a través de los dominios fuente que conectan varias de las metáforas principales de los diversos *Diarios indios*. Lo vimos en el ‘desierto’ de *Jaisalmer*, en la cruda realidad de *Bangalore*, y sin duda en los ghats de Benarés, el espacio de la ciudad donde mejor puede percibir ese ritmo particular de la India que tanta importancia tiene para Maillard. Este plano vital fue tan determinante o más que la influencia filosófica en la transformación vital que culmina en *Benarés* en 1999. Fue allí donde, apoyada en ese otro ritmo, vital y mental, pudo orientar la mirada en otra dirección, hacia dentro, y comprenderse a sí misma.

Ese ritmo ancestral, ritual, tan característico de Benarés es clave para la comprensión de la querencia maillardiana por esta ciudad. Maillard lo describe aludiendo a las actividades cotidianas que tienen lugar al borde del Ganges, y que marcan la cotidianeidad de la vida en Benarés: “un ritmo, el del remo hendiendo las aguas, el arrastre de las chanclas, el paso de los búfalos dirigiéndose al río, la recitación de los versos sánscritos, por ejemplo. Un ritmo es suficiente para in-formar el alma” (Adiós a la India: 11), y afirma Maillard que esta experiencia “transformó la vida de muchos de los que viajamos allí” (Adiós a la India: 11). En consecuencia, se puede decir que Benarés encarna mejor que ninguna otra ciudad esa dimensión de la India en tanto Otro (el otro de Málaga).

Siendo breve, Benarés se manifiesta en la obra de Maillard en dos niveles: el plano externo, donde tiene lugar la ruptura con lo habitual. Es el nivel más evidente, pues la gente, el río, el entramado de las calles, los animales, todo es distinto de territorio de estudio. Por otro lado, Benarés actúa a un nivel interno compensando la ruptura con el yo habitual a través de una apertura de la mente a la experiencia del sujeto no escindido, del observador que se observa a sí mismo observando. En este estado, Maillard experimenta una liberación respecto al movimiento compulsivo que ocupa la mente habitualmente, lo cual le permite un mayor grado de atención al movimiento de implicación con los pensamientos, las sensaciones, las acciones y el resultado de las mismas que culmina en la suspensión del sentido de yo.

Para que este estado contemplativo se mantenga en el tiempo, Maillard acude a Benarés en 1999: “vine para querer estar donde estoy” (Diarios indios: 80), es decir, para estar plenamente inmersa en el presente: sin motivación, sin proyecciones del yo individual. Este grado especial de atención sólo puede ser cultivado cuando la mente está plenamente inmersa en el aquí y el ahora, como le sucede en el camino a Benarés, donde tiene lugar de manera explícita la disolución de la conciencia individual y la entrada en un estado cualitativamente diferente: “En el camino toda yo he pasado a ser el observador y éste ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo, no hay objeto de observación” (Diarios indios: 74).

Maillard considera estos momentos de plenitud contemplativa como la culminación de su experiencia vital, y señala la importancia del escenario externo en este proceso: “Es probable que allí, en Benarés, lo mejor de mí quedase apresado en la memoria de una percepción sonora que envolvía mi sueño como un rito de paso cotidiano, el rumor del amanecer en los ghats, aquel inolvidable murmullo de chanclas y de saris, de *mantras* y campanillas. Un simple rumor, esa huella, lo único que del mí quisiera que quedase después de la danza” (Hainuwele y otros poemas: 15). Como ya he apuntado, las escalinatas que conducen al Ganges son el cronotopo fundamental del territorio poético de Benarés, el lugar al que la autora regresa (con su escritura) una y otra vez, para instalarse en ese estado interior que se contagia del cadencioso ritmo externo: “Benarés siempre ha sido, para mí, el río, las escalinatas y aquel terreno que compartían los animales. Luego, las callejuelas, y aquella calle larga que, paralela a los ghats, conduce a Godowlia (Adiós a la India: 70). Este territorio está poblado tanto por personas como por animales, y estos últimos juegan un papel fundamental en la

configuración de Benarés como espacio benefactor. La presencia de estos seres se puede apreciar en una larga cita en donde se describe el contexto biográfico desde el que Maillard escribió su ‘Diario de Benarés’:

“en Benarés, en una habitación desde cuya ventana se veía el Ganges. Entre la ventana y el río, en la estación seca, el barro que habían dejado las aguas al retirarse formaba una explanada que en parte servía de estercolero. El chico que servía el té y hacía los recados soltaba allí, por la mañana, a las ratas que quedaban apresadas en su trampa por la noche. Poco después venían las vacas a comerse los desperdicios, y también los perros y algún que otro mono. Luego los búfalos irrumpían, ansiosos, hacia el agua. Cuando se sumergían, yo me sentía inexplicablemente aliviada” (Hainuwele y otros poemas: 15).

Es interesante, en esta larga cita centrada en lo externo, la presencia del adverbio ‘inexplicablemente’, pues revela exactamente aquello que Maillard busca en Benarés: lo inexplicable, ese gozo que choca frontalmente con la tendencia extremadamente crítica de su razón, y que permite que la vida sea experimentada en plenitud, plenitud distanciada. La presencia de los búfalos provoca también esta apertura de la mente, renuncia de la razón a su tendencia controladora, sobre lo real y sobre el sujeto de percepción a la cual Maillard se entrega, gustosamente.

Me parece justificado decir, por tanto, que Benarés es un lugar privilegiado para la práctica de la contemplación en Maillard, y que ésta es la razón principal que la impulsa a volver una y otra vez a sentarse en las escalinatas del Ganges. A lo largo de la obra de Maillard, este lugar aparece una y otra vez en sus poemarios, hasta el punto de que se lo puede considerar como testigo del desarrollo interior de la autora. Desde su primer viaje en 1988 hasta que tiene lugar el vuelco contemplativo de la mirada hacia sí misma en 1999, los ghats de Benarés aparecen constantemente en sus obras. En esos poemas se puede apreciar, mejor que en ningún otro punto, la evolución de su estilo *poético* hacia la contemplación. El cambio en el estado interior de Maillard a lo largo de los años se refleja en la relación con este espacio externo, que es a la vez soporte físico de la autora y territorio poético con el que plasmar su estado mental. La intensa sensación de armonía y sorpresa que experimentó Maillard en sus primeros viajes, así como la mirada asombrada ante la gran diversidad que puebla las orillas del río están presentes en los poemas de la primera fase. Diez años después el yo individual ya ha sido desmenuzado, y la mirada se sumerge plenamente en lo contemplado, suprimiendo

la dualidad aunque sólo por unos instantes. El contraste se puede apreciar en estos dos poemas:

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

(Poemas a mi muerte: 56).

#### “26. MANASAROWARA GHAT

Hilos de cometas pasan rozándome el cuello. Mi cuello de búfalo tenso hacia delante. Hilos guiados por pequeños aprendices del dios Yama, pequeños aprendices de la muerte. Yo soy la decapitada, aquella a la que miran los *sadhus* desde su barca, la que miran sin verla, la que se bebe el sueño de todos los que juegan a ser lo que son. Hilos de cometas me acarician la piel. Mi piel de búfalo decapitado” (Diarios indios: 63).

En el último de sus viajes, en 2005, Maillard regresa a Benarés con el objetivo confeso de volver sobre sus propios pasos y “enfrentarme con algunas de mis antiguas formas de mirar” (Adiós a la India: 9). Vemos pues que la relación con la India marca todo el desarrollo contemplativo de nuestra autora, incluso en aquellos momentos – *Husos, Hilos, Bélgica*– en los que está centrada en otros aspectos de la indagación contemplativa. Así lo afirma la propia autora, que resalta la importancia de este territorio incluso aún en aquellos textos en los que no está explícitamente mencionada: “India atravesó, de una manera u otra, todos mis escritos en esta etapa [la etapa 1988 – 1999]. En realidad, puede decirse que ha estado presente siempre y que lo sigue estando, y más cuanto más velada u [sic] aparentemente alejada de ella es su temática” (Hainuwele y otros poemas: 13).

En consecuencia, hemos de concebir la India no sólo como un espacio de libertad sino como un lugar de búsqueda, donde Maillard acude para completar las lagunas que su vida en Málaga no podía proporcionarle, y que se extiende más allá de los *Diarios indios* y de los ensayos dedicados a estética oriental. Es cierto que Benarés e

India han cambiado mucho desde 1988, y en muchos casos para mal. Pero tampoco Maillard es la misma, y a pesar de ello vuelve una y otra vez, y sigue encontrando cosas que decir. Dicho de otra manera, Benarés sigue inspirándola, pues su doble función principal sigue siendo la misma: (1) provocar una ruptura con los hábitos, un extrañamiento que permita el reconocimiento de las imposturas y (2) el alivio momentáneo frente a las tiranteces de la personalidad gracias al contacto con ese ritmo mágico de la India que le lleva a afirmar, nada más desembarcar en Mumbai en 2005 que “Aquí no importa morir. Inesperadamente, todo es sencillo. No hay esfuerzo, no hay resistencia” (Adiós a la India: 17).

Para concluir, me parece importante señalar que desde el punto de vista biográfico hay otros lugares de ruptura con los hábitos en la vida de Maillard, pero que al no estar presentes explícitamente en su obra no alcanzan la categoría de territorio poético que tiene la India. El espacio geográfico del litoral occidental de Andalucía es uno de los más importantes, como prueba el hecho de que los ‘Poemas a mi muerte’ escritos en España fueron escritos “al suroeste de la península, concretamente, a los confines del litoral gaditano en los alrededores del cabo de Trafalgar” (Poemas a mi muerte: 7). En los años 90, periodo de consolidación de la obra diarística de Maillard siguió visitando la zona, concretamente Isla Canela, en Huelva, y fue allí donde redactó algunas de sus obras más importantes, como *Matar a Platón*. También es interesante mencionar la querencia maillardiana por el Pirineo, a donde acude regularmente para recuperar ese sentimiento de “inocencia que se me antoja camino de vuelta al origen. Anterior al juicio que distingue y sopesa” (Hainuwele y otros poemas: 11), y que la autora identifica con ese personaje tan idiosincrático que es Hainuwele.

Todos estos lugares permiten a Maillard ir más allá de la mente racional, dicotómica, y abrir la visión a un estado diferente, en el que la presencia del yo individual y su batería de juicios, comparaciones, deseos y dudas no está presente, o al menos está bastante atenuada. No ha de sorprendernos, en consecuencia, que la escritura en estos espacios tienda a manifestarse textualmente como poesía, el género que mejor encarna dicho estado. Pero a pesar de su importancia en el nivel biográfico, lo cierto es que no trascienden al nivel textual de la misma forma que lo hace la India, y por esta razón no he considerado pertinente comentarlos en mi investigación. Si lo menciono ahora es para dejar claro que la importancia de la ruptura con lo acostumbrado en Maillard va más allá del territorio físico de la India, al que acude una y otra vez en busca de ese extrañamiento. El gusto por el viaje es, en realidad, un rasgo de su

personalidad apátrida, de *outsider*, constantemente viajera: un intento de ampliar el territorio de su escritura más allá de las fronteras de lo conocido, de lo acostumbrado.

Se cierra así el primer círculo concéntrico con el que estoy describiendo la trayectoria de Maillard. Aquél que forman los viajes de ida y vuelta entre Málaga y la India (y otros lugares que permiten la apertura poética, como he apuntado) y que es responsable tanto de la consolidación del diario en tanto escritura de la ‘cotidianeidad del pensamiento’ (*Filosofía en los días críticos*) como del diario en tanto mecanismo de observación desapegada del yo (*Benarés*) y su dolor (*Husos*). Esta querencia por el viaje procede, según explica Maillard, de un intento por recuperar la sensación infantil de libertad que surgía en ella cuando le permitían abandonar el internado (ya en Málaga). En aquel entonces no había aún escritura, pero ya estaba el impulso poético, que se puede rastrear en el uso de términos claramente positivos, como ‘gozo’, ‘júbilo’ ‘sensación de lo abierto’, etc.

“Viajar. Esta querencia del viaje que nunca me abandona, ¿acaso no es, en mí, el deseo, acuciante de renovar aquella primera sensación de libertad? Con permiso especial, salía del colegio y paseaba por el pueblo. Oía el eco de mis pasos sobre el asfalto y seguía el trazado sinuoso de las calles, un mapa del mundo que por primera vez se abría ante mí. *Den Haan, Coq-sur-Mer, Notre Dame*: palabras amadas, memoria secreta del primer júbilo, la primera sensación de lo abierto. Un mundo por descubrir, y el gozo de perderse para hallar lo nuevo, hallar el camino que conduce a la casa después del periplo. Allí, en el rasante de la calzada desierta, antes de volver a entrar, consideraba la extensión del mundo: las hermosas casas, las dunas, los raíles, las playas inmensas y blancas, los pinares. Viajar no ha sido, desde entonces, otra cosa que situarme en el cambio de rasante, sentir abrírseme el pecho y respirar hondo: el gozo de la libertad, eso es” (Bélgica: 249).

#### § Bélgica.

‘Viajar no ha sido, desde entonces, otra cosa que situarme en el cambio de rasante, sentir abrírseme el pecho y respirar hondo: el gozo de la libertad’. La apertura que tiene lugar en Bruselas comparte con lo descrito en esta cita el ser una sensación de plenitud, de apertura inmotivada: el gozo de la pura existencia, recuperado a través de los ‘destellos’ de la memoria. En este sentido, se puede considerar *Bélgica* como una



continuación de este impulso maillardiano, si bien enfocado de una forma bastante más sistemática que diarios precedentes (al menos desde el punto de vista de las dimensiones: más de 300 páginas, ocho viajes).

Pero desde otro punto de vista el viaje de retorno a Bélgica es cualitativamente diferente de los demás, precisamente por ser un viaje *de retorno* y no de descubrimiento. En *Bélgica* Maillard recupera su pasado, lo integra en un nivel más amplio de comprensión, comprensión que podríamos calificar de psicológica pues afecta esencialmente al nivel psicológico de la persona: su vida, su *bio*-grafía. Al mismo tiempo, continúa la reflexión contemplativa, analizando el papel que juega la memoria en la cognición e indagando en esa sensación de libertad pura e inocencia que brilla de forma constante, al margen de las dolorosas circunstancias que afectan (sólo) a la persona.

Respecto al primer punto, la partida de Bélgica fue la primera experiencia de desgarramiento interior y de extrañamiento, y por ello traza el comienzo del primer círculo concéntrico, el más externo, el que envuelve los desplazamientos posteriores. En aquel momento se produjo en Maillard una ruptura con la infancia, y es ese dolor lo que guía la búsqueda posterior, el sentido oculto los demás viajes. Así lo afirma la propia autora en unas líneas de extraordinaria sinceridad y fuerza:

“Me gustó Calcuta por sus tranvías, Navarra por las vigas a vista de sus fachadas, Madrid por sus parques y porque olía a ciudad de interior, me detuve en Cádiz por sus dunas, en Normandía por el trigo en los prados y, en cualquier lugar me estremecieron las buhardillas, las escaleras de madera, el estaño, el olor de los libros de segunda mano, el de los locales donde se alquilan bicicletas, los arándanos, la compota de manzana y un sinfín de cosas. Mi vida se había convertido en un errático y eterno paso atrás del que ni siquiera era consciente” (Bélgica: 20).

Llama la atención que Maillard plantee de manera tan tajante y explícita una explicación psicológica para el sentido de sus viajes, pues como vimos una constante de toda su obra es la insistencia en la falsedad del constructo psicológico con el que solemos identificarnos. No obstante, éste no es más que uno de los niveles en los que opera Bélgica como territorio literario, y desde luego no el más importante. *Bélgica* fue, sobre todo, el lugar que permitió a Maillard salir del pozo de *Husos*, recuperando la sensación de gozo por la existencia a través de la memoria de la infancia.

---

Tal y como vimos en las conclusiones, no hay retorno posible a al estado original, y tampoco puede Maillard recuperar los lugares del pasado, que incluso cuando siguen intactos le resultan ajenos (lo pudimos ver en su retorno al internado, y en el sexto viaje, donde recorre ‘Las casas’). Pero a Maillard no le importa el fracaso: “no tuve éxito, respondo siempre con una sonrisa” (Bélgica: 337), afirma al final del texto, pues aunque no pudo ‘ensanchar la imagen’ de la carretilla, ganó algo mucho más importante: la comprensión de su propio horizonte personal (los círculos concéntricos de los que estamos hablando) a través de la recuperación del pasado remoto de la infancia en el presente (su amigo Antoon, la inscripción del poema en el muro del cementerio de Ixelles). De Bélgica también se trajo a *Cual*, ese misterioso y tierno personaje que represente mejor que ningún otro símbolo la culminación de la indagación contemplativa-vital de Maillard. Y se trajo también la identidad del zinneke, íntimamente relacionado con la no-identidad de Cual y profundamente bruselense al mismo tiempo<sup>201</sup>.

La importancia del espacio físico de Bruselas fue, sin lugar a dudas, capital en este proceso, pues gracias a que la autora no había vuelto allí en más de 40 años, los destellos se conservaron intactos. En este sentido, Bruselas es un espacio privilegiado de auto-indagación tan importante como lo es Benarés, pero por razones radicalmente opuestas: no hay un choque del yo con un espacio totalmente ajeno, con lo desacostumbrado, sino que éste se deshace al contacto con lo radicalmente íntimo que fue olvidado: la sensación de gozo primigenio que acompaña a la existencia. Además de esto, Bruselas se convirtió en un espacio de deterritorialización, como se puede ver en el desarrollo de *Bélgica*, un diario que se fue convirtiendo en algo muy diferente de lo que la autora pensó en un primer momento. Maillard, primero dejándose guiar por la memoria sonora, pero después empujada por la fuerza de las casualidades, va abriéndose a dimensiones de sí misma completamente inesperadas.

En definitiva, *Bélgica* no es tan sólo un espacio de recuperación de la memoria de la infancia y de indagación sobre un tema nuevo como son los ‘destellos’. Es

---

<sup>201</sup> Recupero la cita en la que se explica la relación entre la estatua del zinneke y la manifestación de Cual: “Durante aquel invierno de 2006, aquel perro de bronce, su presencia segura en la esquina de al lado, hacía que me sintiese acompañada. Pero, a medida que iba habitándome de forma más estable, su apariencia se iba transformando, y llegó un día en que dejó de tener cualquier parecido con un espécimen canino. Se parecía a mí. Mejor dicho, se parecía a aquello que todos somos dentro de mí. Y así apareció Cual, un día en el que el cielo estaba especialmente gris, cuando me dirigía a la estación del norte. Cual me acompañó al andén y, luego, subió conmigo en dirección a Ostende. Lo que ocurrió durante aquel viaje es difícil de contar. Sólo puedo decir que, desde entonces, me siento extrañamente Cualificada” (Cual, la película; primer cuaderno: página 1).

también un territorio donde se prolonga el proceso de desidentificación respecto al yo individual y donde se buscan nuevas estrategias para expresar ese estado. Respecto al primer tema, vimos que la conclusión que extrae Maillard del análisis de los mecanismos mentales que sostienen la memoria es que la recuperación del estado no-dual primigenio es imposible y que, en consecuencia, no se puede desandar la temporalidad. Respecto al segundo, sin embargo, no es tan pesimista, pues contempla la posibilidad de abrirse al gozo, gozo ‘recobrado’. Una vez más, Maillard cierra su libro con una apertura hacia la luz, prueba de su intenso deseo de vivir y de no claudicar frente a la desesperanza: “La materia se cansa, dicen los físicos. También la memoria. A fuerza de repetirse. Entonces, es el momento de borrar las huellas. Después del olvido, la memoria; luego, una planicie blanca y, en el filo del tiempo, nada. Y, allí, finalmente, el gozo recobrado. Así sea. Así pueda ser, algún día” (Bélgica: 303).

Con esta conclusión parcial hemos de quedarnos, hasta que la publicación de más diarios por parte de Maillard nos aclare (y nos complique) el panorama. Es el momento de cerrar mi reflexión con una valoración final que trata al mismo tiempo de señalar la repercusión de la obra maillardiana más allá del contexto escríctamente literario.

#### § Valoración final.

En la trayectoria vital de Maillard conviven dos rasgos radicalmente diferentes que la autora se esfuerza por unificar en una propuesta coherente. Por un lado, está la tendencia filosófica, que vigila cada concepto y cada premisa. Es esta extraordinaria capacidad inquisidora está intrínsecamente unida a un trabajo incansable por parte de Maillard para encontrar formas nuevas con las que expresar su búsqueda: en la primera etapa tratando de superar la división entre filosofía y poesía inspirándose en María Zambrano y proponiendo una visión diferente sobre el lenguaje y la metáfora; en la segunda a través del diario y de la propuesta irónica, lúdica y especular de *La razón estética*; y en la tercera etapa con el radical cuestionamiento epistemológico de *Husos-Hilos*. En todos ellos, Maillard trata de llegar a donde muy pocos escritores han llegado: al punto de conexión primero entre el yo, la mente y el lenguaje.

Esta faceta analítica de la mente de Maillard es un rasgo fundamental de su carácter, que le lleva a cuestionar toda noción que se le presente, aún a riesgo de asfixiar

la vitalidad necesaria para fluir con lo que acontece. Jesús Aguado, durante varias décadas compañero de la autora, lo resume gráfica y humorísticamente en unas líneas de su serie ‘De lo que nos llevaríamos a una isla desierta’, que aparece recopilada en su poesía reunida, titulada *El fugitivo*:

“Chantal se llevaría un detector de mentiras. Lo primero que haría con él sería usarlo con la propia isla desierta; con ello comprobaría si realmente era una isla y si realmente estaba desierta. En seguida, porque el viaje habría sido agotador, le haría pasar la prueba a las ganas de dormir, a la noche y a las estrellas, al aire cálido, a la arena seca del claro del bosque; entonces, por fin, se acostaría e, incansable en su afán verificador, perseguiría sus sueños con el detector a cuestas. Cuando, después de transcurridos unos meses, estuviera segura de que no la mentían los habitantes animados e inanimados de la isla, buscaría otros a los que someter al detector. Así, tendrían que dejarse interrogar el ser y la nada, la furia irracional, la noción de infinito, las pruebas de la existencia de Dios y la misma verdad. Esta última, sin embargo, haría saltar en mil pedazos al detector de mentiras (al fin y al cabo, uno de sus hijos), con lo cual Chantal se quedaría en la isla desierta sin certezas y tendría que aprender la belleza de la duda y la ignorancia, de la imprevisibilidad y la ilimitación, lo cual la haría más temblorosa pero más feliz” (Aguado, 2011: 138).

La capacidad de Maillard de abrirse a ‘la imprevisibilidad y la ilimitación’ de la que habla Aguado no es, sin embargo, tan reducida como parecen mostrar estas líneas. A través del desarrollo metódico de la actitud contemplativa, Maillard se abre completamente al presente, dejando fluir su impulso poético sin por ello renunciar a la capacidad crítica de la mente. De esta manera consigue no caer en las trampas de la mística (la mística mal entendida), y evita completamente la trascendencia en su obra. En este sentido, su radical antiplatonismo no es un rasgo exclusivamente filosófico, sino que se traslada también al plano de la elaboración poética, afectando a las tres operaciones constitutivas del discurso. Considero que ésta es una de las claves de la modernidad de Maillard, la explicación de su importancia en el panorama literario español, pues es una escritora capaz de mostrar, en todos los niveles del texto, la superación del paradigma romántico de escritura, aquél que inventó el Arte y que Germán Gullón califica muy acertadamente como ‘Edad de la Literatura: “Hacia 1800, la literatura y su interpretación sufre una transformación impresionante. Se llena de

poder, de autosuficiencia y se declara independiente, autónoma. Digamos, de momento, que el origen de esta infatuación se halla en la filosofía idealista” (Gullón, 2005: 180).

Gullón acierta al señalar a la filosofía idealista como origen de esta hipóstasis del yo individual que domina el panorama literario desde el Romanticismo hasta nuestros días. También acierta al apuntar que dicho paradigma está agotado (su artículo se titula ‘La edad de la literatura. 1800 – 2000’, y estamos en 2012), como desde su propio lenguaje apunta Maillard en la conclusión de *Cual*:

“Cual con un casco en la mano  
recorriendo la Historia.

En la edad romántica, el casco  
como un cáliz, alzado.

(...) Cual

agotado, contempla el horizonte.

Pronuncia la palabra hermosura o, mejor  
lo intenta. Intenta pronunciarla.

Lleva el casco sus labios.

*La orina del héroe se ha secado”*

(Cual: 187).

Para esta radical crítica del yo individual y de los paradigmas filosóficos que se ha construido sobre él y sobre la Idea que lo sustenta Maillard se inspira en corrientes del pensamiento indio como el Sāṃkhya- yoga, el śivaísmo de Cachemira y ciertas nociones que la Vedānta Advaita comparte con todas ellas, como la concepción del órgano interno (*antaḥkaraṇa*). También toma del budismo muchas nociones, en especial lo que tiene que ver con el desarrollo del método contemplativo: desapego, observación silenciosa, rechazo de la trascendencia. Como apunté varias veces en mi lectura, no se trata de una escritura orientalizante, sino que Maillard siempre actúa con una actitud crítica, incorporando tan sólo aquellos elementos que tienen sentido dentro de su particular visión del mundo y de la mente que lo observa.

Esta es otra de las razones que explican el fenomenal éxito de Maillard como escritora, pues es capaz de *actualizar* corrientes de pensamiento muy antiguas,

adaptándolas a la circunstancia actual y mostrando su validez para un público occidental contemporáneo. Creo que, en este sentido, Maillard es una autora profundamente innovadora, que está a la par con las tendencias más actuales de los estudios entre oriente y occidente. Me gustaría apuntar, a este respecto, que su obra va en una línea similar a la marcada por los llamados *Contemplative Studies* que, en fechas muy recientes, ha empezado a construir puentes entre ramas del saber que la concepción utilitarista del paradigma científico contemporáneo (centrado en la especialización, olvidando la visión holística) ha separado. Vale la pena señalar, en este sentido, que en varias universidades norteamericanas existen hoy en día programas de posgrado que abordan la relación entre contemplación y mente desde el punto de vista fisiológico al tiempo que integran en sus currículos técnicas de meditación y otras contribuciones del budismo<sup>202</sup>.

Por otro lado, el *Mind and Life Institute*, entidad pionera fundada por Francisco Varela y Tenzin Gyatso, el 14 Dalai Lama de Tibet, lleva desde 1985 “building a scientific understanding of the mind to reduce suffering and promote well being”<sup>203</sup>. Esta institución organizó recientemente (en abril de 2012) un simposio internacional de tres días en el que estudiosos de disciplinas tan variadas como neurología, psicología, filosofía de la ciencia (Michel Bitbol), budismo (Matthieu Ricard), medicina preventiva (Mark Greenberg), educación (Jerome Murphy, antiguo decano de la facultad de educación en Harvard), y un largo etcétera discutieron las diferentes aplicaciones que la indagación contemplativa puede tener en el mundo actual. Se subrayó entonces la importancia de incorporar las humanidades a este discurso que trata de tender puentes entre las diferentes ramas del saber con el objetivo de comprender mejor el funcionamiento de la mente humana<sup>204</sup>.

A pesar de las diferencias superficiales entre estos programas de estudio y la muy personal e idiosincrásica obra de Maillard, me parece indudable que forman parte

---

<sup>202</sup> Entre las más destacadas, está la universidad de Brown ([www.brown.edu/academics/contemplative-studies](http://www.brown.edu/academics/contemplative-studies)), así como las universidades de San Diego ([www.sandiego.edu/cas/contemplativestudies](http://www.sandiego.edu/cas/contemplativestudies)) y New York University, cuyo programa de posgrado trata de aunar la psicoterapia, el psicoanálisis y la indagación contemplativa ([www.postdocpsychoanalytic.as.nyu.edu/page/contemplative.studies](http://www.postdocpsychoanalytic.as.nyu.edu/page/contemplative.studies)) Más heterodoxa es la Naropa University de Colorado, fundada a mediados de los años 70 por Chögyam Trungpa Rinpoche con el objetivo de difundir el budismo tibetano en Occidente.

<sup>203</sup> Como dice en su página web: [www.mindandlife.org](http://www.mindandlife.org)

<sup>204</sup> El instituto tiene incluso un programa de becas dedicado exclusivamente a esto: las contemplative studies fellowship, cuyas bases se pueden consultar en [www.mindandlife.org/grants/contemplative-studies-fellowship](http://www.mindandlife.org/grants/contemplative-studies-fellowship) para tener una idea más clara del grado de exigencia intelectual e innovación que estos estudios representan.

del mismo movimiento de la humanidad por crear un entorno intelectual más humano, en el que la comprensión del funcionamiento de la mente ocupe un lugar central, y en el que se promuevan formas más holísticas de entender el conocimiento (algo que hace Maillard cuando incorpora toda la tradición estética india a su propuesta filosófica contemporánea: *La razón estética*). La insistencia en que el conocimiento debe servir para eliminar el sufrimiento (‘understanding of the mind to reduce suffering and promote well being’) es, sin lugar a dudas, una afirmación profundamente maillardiana, en consonancia con lo que hemos visto en *Husos*, *Hilos* y otras obras de importancia.

Finalmente, me gustaría señalar que estos dos polos que considero como claves en la importancia de Maillard como escritora (el antiplatonismo maillardiano y su tendencia a la observación interior –la actitud contemplativa–) se configuraron en su obra como un aprendizaje de humildad, como un progresivo despojamiento de los elementos que refuerzan la egocencia. Esta humildad es muy difícil de conseguir, y en mi opinión es un gran mérito de Maillard, la razón de que sea una autora premiada y apreciada, pues predica un mensaje radical, a contracorriente. Sin ella, no se puede entender la serenidad, la calma, los verdaderos objetivos de Maillard con su escritura contemplativa. Concluyo mi tesis con una cita que resume perfectamente este hecho:

“Asisto a mi calma. Sé que no hay otro horizonte que el del retorno ni otro paraíso que aquel del que tengo noticia en mi interior. Esta cercanía me apacigua.

(...)

Sed débiles, amigos. Erradicad la tristeza: está cargada de esperanza. La tristeza es deseo engastado en la impotencia.

(...)

Acercaos a la debilidad, atended al desprendimiento al que convida y a esa lucidez que en la desdicha arde, ese fuego frío que mora en permanencia, sin alumbrar apenas, testigo, simplemente. Acercaos a la debilidad, haced acopio de desencanto.

Sed débiles, amigos. Hay en la debilidad una virtud mayor que no se alza, que yace, difícil de aprender por la renuncia a la que invita” (Bélgica: 116 - 117).





## BIBLIOGRAFIA



## 19.1.- Fuentes primarias: obras de Chantal Maillard.

Nota: Al tratarse de las obras de Chantal Maillard, objeto de estudio de esta tesis doctoral no he seguido el sistema de citación característico de las bibliografías, basado en la pareja autor – año, pues sería redundante. He preferido dar la relación del lugar de edición, la casa, y el año de la publicación. Para la bibliografía secundaria, por el contrario, utilizo el método habitual.

### 1.- POESÍA.

*Azul en ré menor.* Málaga, ediciones la Farola, 1982.

*Poemas del té.* Benarés, edición artesanal, [1987 -1988?].

*Semillas para un cuerpo.* Soria, ediciones de la diputación provincial de Soria, 1988.

*Cinco poemas.* Edición de Ángel Caffarena. Ediciones de la librería anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1988.

*La otra orilla.* Sevilla, Qüasyeditorial, 1990.

*Hainuwele.* Córdoba, publicaciones del ayuntamiento de Córdoba, 1990.

*Poemas a mi muerte.* Madrid, ediciones La Palma, 1994.

*Conjuros.* Madrid, Huerga y Fierro, 2001.

*Lógica borrosa.* Málaga, Miguel Gómez, 2002.

*Matar a Platón.* Barcelona, Tusquets, 2004.

*Hilos.* Seguido de *Cual.* Barcelona, Tusquets, 2007.

*Cual. La película.* Doble DVD con lectura de poemas sueltos de *Hilos*, una sección inédita titulada “Cosas de Cual” y un corto interpretado por la autora. Málaga: Centro de la Generación del 27, 2009.

*La tierra prometida.* Barcelona, Milrazones, 2009.

*Hainuwele y otros poemas.* Barcelona, Tusquets, 2009.

## 2.- DIARIOS.

*Jaisalmer.* Málaga, [sin editorial], 1996.

*Bangalore.* Málaga, Hebe [?], 1998.

*Benarés.* Con ilustraciones de A. L. Calvo Capa. Málaga, Árbol de Poe, 2001.

*Filosofía en los días críticos.* Valencia, Pretextos, 2001.

*Diarios indios.* Valencia, Pretextos, 2005.

*Husos. Notas al margen.* Valencia, Pretextos, 2006.

*Adiós a la India.* Málaga, Puerta del mar, 2009.

*Bélgica. Cuadernos de la memoria.* Valencia, Pretextos, 2011.

3.- ENSAYOS.

Tesis doctoral: *La Razón Poética en María Zambrano*. Universidad de Málaga.

*El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. Málaga, servicio de publicaciones de la Diputación Provincial, 1990.

*La creación por la metáfora*. Barcelona, Anthropos, 1992.

*El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid, Tecnos, 1993.

*La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Akal, 1995.

*La razón poética*. Barcelona, Laertes, 1998.

*Rasa. El placer estético en la tradición de la india*. Indica Books: Varanasi, 1999. 2ª edición: José J. Olañeta e Indica Books, 2006. Con prólogo de Raimon Panikkar.

Conferencia en Círculo de Bellas Artes, para el curso de Poesía y Filosofía, el 4 de junio de 2008.

<http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=960&keyword=Maillard%2C+Chantal> (fecha del último acceso: 16 de septiembre de 2012).

*Pequeña zoología poética*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2008.

*Contra el arte y otras imposturas*. Valencia, Pretextos, colección textos y pre-textos, 2009.

4.- EDICIONES, INTRODUCCIONES Y PRÓLOGOS.

IBN GABIROL, Salomon. *La Meter-Malkut de Ibn Gabirol: La corona, el reino*, de Salomon Ibn Gabirol. Introducción y estudio de Chantal Maillard. Sevilla : Ed. Andaluzas Unidas, 1986.

VV.AA. *Chandogya, Taittiriya, Aitareya y Kena Upanishades*. (Libros de Benarés: libros sagrados de la India). Versión castellana, introducción y notas de Félix G. Ilárraz; edición de Chantal Maillard y Jesús Aguado.

*Estética y hermenéutica*. Edición de Chantal Maillard y Luis E. Santiago Guervós, Málaga, sección de filosofía de la universidad de Málaga, 1998.

MICHAUX, Henri. *Escritos sobre pintura*. Edición, traducción y prólogo de Chantal Maillard. Murcia : Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia : Librería Yerba : CajaMurcia, 2000.

MICHAUX, Henri. *Retrato de los Meidosems*. Edición, traducción y propuesta de lectura de Chantal Maillard. Valencia, Pretextos, colección la cruz del sur, 2008.

VV. AA. *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Edición e introducción a cargo de Chantal Maillard. Barcelona, Kairós, 2001.

PUELLES ROMERO, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Prólogo de Chantal Maillard. Málaga, Servicio de publicaciones de la universidad de Málaga, 2002.

TANEDA Santôka. *El monje desnudo*. Edición y traducción de Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales. Prólogo de Chantal Maillard, titulado “Orinar en la nieve”. Madrid, Miraguano, 2006.

DANIÉLOU, Alain. *Mitos y dioses de la India*. Traducción de Antonio Rodríguez. Prólogo de Chantal Maillard. Girona, Atalanta, 2009.

5.- ARTÍCULOS DIVERSOS.

“María Zambrano y lo divino”. En *Jábega* (1984), 46: 76 – 84.

“Filosofía y poesía o los límites del tiempo: Trazos de María Zambrano y Emilio Prados”. En *Jábega* (1985), 50: 223 – 226.

“Ideas para una fenomenología de lo divino en María Zambrano”. *Anthropos: Boletín de información y documentación* (1987), 70 – 71: 123 – 127.

“Antes de la aurora. En torno a una fenomenología de lo divino en María Zambrano”. *Azafea. Revista de filosofía* (1989), 2: 101 – 111.

“Apuntes sobre el cuerpo: Lectura de María Zambrano”. *Jábega* (1989), 65: 54 – 57.

“Una cuestión de estética india. El grito del pájaro krauñca (de Karuna a santarasa)”. *Arbolays* (1990), 2. También publicado en Sevilla, Kronos, 1990.

“Apuntes para una poética. Para una poesía fenomenológica”. Sin nota de edición. 1991. Recuperado para *La razón estética*.

“María Zambrano y el Zen”. *Cuadernos hispanoamericanos* (1991), 490: 7 – 20.

“Acerca de la razón poética”. En *María Zambrano: el canto del laberinto*. Edición coordinada por María Fernanda Santiago Bolaños y Mercedes Blesa (1992): 73 – 78.

“Cuerpos imaginarios y cuerpos imaginados”. *Revista de Filosofía* (1994 – 1995), 17 – 18: 9 – 24.

“Experiencia estética y experiencia mística”. *Contrastes. Revista internacional de filosofía* (1997), 2: 177 – 191.

“La sonrisa del gato de Cheshire. La salvación por la ironía”. En *La memoria romántica*, coordinada por Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (1997): 107 – 118.

“Diosas y esclavas”. Según la autora, la primera versión es de 1997, “en el Instituto Superior de Ciencias Religiosas de Murcia, en 1997” y “fue publicada en el nº 2 de la revista *Sarasvati*, con el título “Las diosas oscuras”” (Contra el Arte: 300). Esta afirmación es inexacta, pues el título del artículo que aparece en *Sarasvati* es “El poder de la Diosa Oscura. La mujer y lo femenino en India”. *Sarasvati. Estudios de Oriente-Occidente para impulsar un renacer humanista* (1999), 2: 55 – 70.

“Salvar las fronteras”, artículo acerca de India, publicado en “*Microfisuras* nº 5, Vigo, 1998” (Contra el arte: 301).

“Lugares sagrados: el espacio sonoro de la India”. *Archipiélago* (1998) 34 – 35: 78 – 86.

“María Zambrano. La mujer y su obra” En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, capítulo: “Las mujeres en la filosofía española”. Edición de Iris M. Zavala, Volumen 5 (1998): 267 – 296.

“El croar de la rana”, texto que fue leído por dos veces, “en el IX curso de Verano de la UNED en 1998 y en la Universidad de La Laguna en 1999” (Contra el Arte: 301), antes de ser reescrito para la publicación final en *Contra el arte*.

“La razón estética”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (1999), 36: 132.

“La ciencia como ficción o Sócrates ejercitándose en la música”. *Nómades. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* (1999), 0.

“Emociones estéticas”. *Thémata. Revista de filosofía* (2000), 25: 49 – 53.

“Allá por el siglo XIX”. *Guadalimar. Revista bimestral de las artes* (2000), 155: 10 – 11.

“Emociones estéticas” y “Arte y político” [Sic: Placeres Inmorales: sobre arte y política]. Según la autora “estuvieron en germen en conferencias impartidas en 1999 en las VII Jornadas de Arte Contemporáneo de Málaga y ene. 2001 en la Facultad de



Ciencias de la Información de Sevilla y el Congreso sobre “Emociones” organizado en 2000 por el Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga” (Contra el arte: 301).”El mundo como objeto estético”. *Investigaciones fenomenológicas. Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, (2001), 3: 225 – 236.

“Tener el azúcar bajo llave. Palabras para Eva”. *Arte y parte. Revista de Arte – España, Portugal y América* (2002), 38: 70 - 74.

“Secretos y misterios”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (2002), 52: 39 – 44.

“Sobre el dolor”, conferencia que fue leída en el “Foro de Debate sobre la Salud Pública que se celebró en Córdoba en octubre de 2002” (Contra el arte: 300). Publicado en *Revista Humanitas. Humanidades Médicas* (2003), Volumen 1, número 4.

“La recuperación del saber enigmático”. *Thémata. Revista de filosofía* (2003), 31: 119 – 128.

“Una cuestión de lenguaje”. *Lectora. Revista de dones i textualitat* (2003), 9: 89 – 96.

“Cinco ratones ciegos: la educación como violencia o acerca de la enseñanza de la filosofía en la Universidad”. *Paradigma. Revista universitaria de cultura* (2007), 3: 17 – 21.

“Los mundos de Buda”. *El País*, 19/08/2004.

“La violencia de la palabra: algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía”. En *María Zambrano, 1904 – 1991: de la razón cívica a la razón poética*. Edición coordinada por Jesús Moreno Sanz, 2004.

“Desde la ignorancia”. En *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, edición de Oscar Pujol y Amador Vega, Barcelona: Trotta, 2006”

“¿Cree usted en Dios?”. *Sileno* (2005), 19: 7 – 10.

“Gorka”. En *Significados de la memoria. Homenaje al profesor Jorge V. Arregui*. Edición coordinada por Araceli Callejo Pérez y Gemma Inés Vicente Arregui (2007): 61 – 64.

“La verdad del discurso. Nagarjuna”. Reseña de la publicación de *El abandono de la discusión* de Nagarjuna en editorial Siruela. Publicado en El País, 25 de agosto de 2007. [http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997429\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997429_850215.html) (fecha del último acceso: 30 de abril de 2012).

“Eso que dice yo”. En *Rimbaud, el otro*. Edición coordinada por Miguel Casado y Michel Collot. Madrid: editorial complutense, 2008.

Discursos dende a multiculturalidade: podería ser hoxe un bo día para empezar unha conversa? Chantal Maillard y Xosé Freixanes. *Grial. Revista galega de cultura* (2008), 179: 151 – 155.

“Mur XL”. Junto con Emilio Manuel López-Menchero Ordóñez. *Revista de Occidente* (2010), 345: 111 – 116.

La India globalizada: ¿quién gana y quién pierde?. El País, 13 de abril de 2012. <http://blogs.elpais.com/tormenta-de-ideas/2012/04/la-india-globalizada-quien-gana-y-quien-pierde-la-india-ha-ejercido-desde-siempre-en-los-occidentales.html> (Fecha del último acceso: 13 de octubre de 2012).

6.- ENTREVISTAS.

En [www.literaturas.com](http://www.literaturas.com), sin fecha. Entrevistada por Susana Guzner.  
<http://www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm>  
(fecha del último acceso: 13 de abril de 2011).

8 de Mayo de 2004. “Ya no creo en la literatura”. Por Javier Rodríguez Marcos.  
[http://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973824\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973824_850215.html)  
(fecha del último acceso 22 de julio de 2009).

Entrevista con Alberto Hernando. *Lateral* (2004) 114: 19.  
“La escritura es un viaje”. Entrevista con Paula Kuffer Dinerstein. *Quimera* (2005),  
260: 66 – 72.

"Yo creo que corazón ya no tengo"  
16 de Junio de 2007. El País. Entrevistada por María Luisa Blanco.  
[http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html)  
(Fecha del último acceso: 31 de octubre de 2009).

“No creo en la poesía como forma de vida, no me gustan las grandilocuencias”.  
6 de mayo de 2007. Periódico ‘El sur’. Entrevistada por M. Martínez.  
[http://www.diariosur.es/prensa/20070506/cultura/chantal-maillard-creo-poesia\\_20070506.html](http://www.diariosur.es/prensa/20070506/cultura/chantal-maillard-creo-poesia_20070506.html)  
(fecha del último acceso: 14 de octubre de 2009).

Noviembre de 2009. [www.conoceralautor.com](http://www.conoceralautor.com)  
<http://www.conoceralautor.com/entrevistas/ver/MTI2Mw==>  
(fecha del último acceso: 22 de marzo de 2011).

“El respeto no es una virtud occidental” . En el periódico digital ymalaga.com, entrevistada por Cristina Consuegra. 31 de diciembre de 2009.

<http://www.milrazon.es/Noticias/ymalaga-entrevista-a-escritora-poeta-chantal-maillard.aspx>

(Fecha de la última consulta: 12 de enero de 2010)

Enero de 2010. Reserva natural, Radio Nacional de España, con motivo de la publicación de *La tierra prometida*. <http://www.milrazon.es/Noticias/Reserva-Natural-entrevista-a-Chantal-Maillard.aspx>

(fecha del último acceso: 3 de febrero de 2010).

Diario de Noticias de Navarra. “Cada vez tenemos más tecnología pero entendemos menos el sentido de las cosas importantes de la vida”. Entrevistada por Ekñiñe Pla.

Obtenido a través del blog:

<http://islakokotero.blogspot.com/category/chantal-maillard>

(fecha del último acceso: 9 de octubre de 2011).

“El no saber cargado de compasión”. Entrevista de Laura Giordani, Arturo Borra y Víktor Gómez. En *Manuales de instrucciones, 7/II*. 2010. Fundación Inquietudes.

[http://www.nodo50.org/mlrs/weblog/images/el\\_no\\_saber\\_cargado\\_de\\_compasion-digital.pdf](http://www.nodo50.org/mlrs/weblog/images/el_no_saber_cargado_de_compasion-digital.pdf) (fecha del último acceso: 4 de marzo de 2012).

Charla con los internautas en El País. Viernes, 10 de Junio de 2011.

[http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=6646&k=Chantal\\_Maillard](http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=6646&k=Chantal_Maillard)

(fecha del último acceso: 11 de Julio de 2011).

Charla con los internautas. Miércoles 5 de mayo de 2010.

<http://www.elpais.com/digitales/entrevista.html?encuentro=8157>

(fecha del último acceso: 11 de Julio de 2011).

"Mi escritura es un ejercicio de conciencia". Entrevistada por Francesc Arroyo. El País, 16 de Julio de 2011.

[http://elpais.com/diario/2011/07/16/babelia/1310775145\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/16/babelia/1310775145_850215.html)

(fecha del último acceso: 2 de noviembre de 2011).

## 19.2.- Fuentes secundarias. Textos teóricos.

AGUADO, Jesús (2011): *El fugitivo. Poesía reunida (1985 – 2010)*, Madrid, Vaso roto.

AGUDO, Marta (2005): *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España. (1990 – 2005)*, Barcelona, DVD.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1988 – 1989): “Semántica y sintaxis del texto retórico: *Inventio, dispositio y partes orationis*”, En *E.L.U.A.* 5 : 9 – 15.

--- (1998): “Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (la *rhetorica recepta* como base de la retórica moderna”, en RUIZ CASTELLANOS, A., VIÑEZ SÁNCHEZ, A. y SÁEZ DURÁN, J. (eds.) (1998). *Retórica y texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

--- (2005): “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, en *Revista de investigación lingüística*, VIII: 7 – 33.

ALFARO AMIEIRO, Margarita (2007): *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Prólogo de Tomás Albaladejo Mayordomo, Madrid, Calambur.

ALONSO RODRÍGUEZ, Pilar (1997): “Metáfora y discurso literario”, en Cuadernos de filología inglesa, 6 (número 2): 247 – 257.

ANDREWS, Chris. “Newly minted” [Donald L. Shaw - Spanish American Poetry after 1950 - Beyond the vanguard . Severo Sarduy - Obras I - Poesía . Pere Gimferrer - Amor en vilo. Interludio azul . Chantal Maillard - Hilos. Husos - Notas al margen . Carlos German Belli - En el coto de la mente. Sextinas, villanelas y baladas] (2008): en *The Times Literary Supplement*, 5496: 9. [London, Times Newspapers Ltd.]

ARDUINI, Stefano (2000): *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia.

--- (ed.) (2007): *Metaphors*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura.

ARNAU, Juan (2005): *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, México, Fondo de Cultura Económica.

--- (ed. y traducción) (2006): *Abandono de la discusión*, de Nāgārjuna, Siruela, Madrid.

--- (2010): *Elogio del asombro. Conversaciones con Agustín Andreu*, Valencia, Pre-textos.

BAENA, Enrique (2004): *El ser y la ficción. Teorías críticas de la literatura*, Barcelona, Anthropos.

--- (2007): *Metáforas del compromiso (configuración de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra.

--- (2010): *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Barcelona, Anthropos.

BARROSO RAMOS, Moisés (2006): *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*. Tesis doctoral leída en la universidad de La Laguna, 2006.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=966>

(fecha de la última consulta: 15 de enero de 2011).

BHATTACHARYA, Shashthi Prasad (1976): *Śanta rasa and its scope in literature*, Kolkatta (Calcutta), Sanskrit College research series, número 110.

BENDRISS, Yassine (ed.) (2009): *Yoga sutras de Patanjali*, Madrid, Dilema.

BERMEJO, Luis M. [sin fecha de edición]: *Varanasi city guide*. Ed. Good Earth.

BERNARD, Suzanne (1959): *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.

BITBOL, Michel (1998): “Le réel-en-soi, l'inconnaissable, et l'ineffable”, en *Annales d'Histoire et de Philosophie du Vivant*, 1: 143-152.

<http://michel.bitbol.pagesperso-orange.fr/Reelensoi.html>

(fecha de la última consulta: 1 de febrero de 2012).

BLACK, Max (1954 – 1955): “Metaphor”, en *Aristotelian Society Proceedings*, new series, vol. 55.

<http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/Black1954.pdf>

(fecha del último acceso: 15 de septiembre de 2012).

--- (1967): *Modelos y figuras*, Madrid, Tecnos.

BULLITT, John T. (2005): “Dukkha”, en *Access to insight*.

[www.accesstoinight.org/ptf/dhamma/sacca/sacca1/dukkha.html](http://www.accesstoinight.org/ptf/dhamma/sacca/sacca1/dukkha.html)

(fecha de la última consulta: 14 de febrero de 2012).

BUNDGAARD, Ana (2000): *Más allá de la filosofía*, Madrid, Trotta.

BUSTOS GUADAÑO, Eduardo (1994): “Pragmática y metáfora”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica.*, 3.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p0000001.htm#4>

(fecha de la última consulta: 14 de enero de 2010).

BUYDENS, Mireille (2005): *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, J. Vrin.

CABALLÉ, Anna (2004): *La vida escrita por mujeres*, Barcelona, Lumen.



CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y GULLÓN, Germán (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica* (eds.). Amsterdam / Atlanta, Rodolpi B. V.

CALDWELL, Sarah Lee (2001). *Oh terrifying mother: sexuality, violence and worship of the Goddess Kali*, New Delhi, Oxford University Press.

--- (2003) *Kali. Slayer of illusion*, San Rafael, (California), Mandala Pub.

CARSE, David (2009): *Perfecta brillante quietud*, Madrid, Gaia. Traducción de Jorge Viñez Roig.

CASADO, Miguel (2004): “La conducta de escribir. Una lectura de Chantal Maillard”, en *Ínsula*, 695: 14 – 16.

CAVALLÉ, Mónica (2002): *La sabiduría recobrada*, Madrid, Oberón.

--- (2008): *La sabiduría de la no-dualidad. Una reflexión comparada entre Nisargadatta y Heidegger*, Barcelona, Kairós.

CHATTERJEE, Satischandra y DATTA, Dhirendramohan (2004): *An Introduction to Indian Philosophy.*, Calcutta, Calcutta University Press.

CHANDLER, Daniel (1999): *Semiotics for beginners.*

[www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html)

(fecha de la última consulta: 17 de agosto de 2010).

COHEN, Jean (1996): *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

COMPAGNON, Antoine (2001): *La notion de genre*. Curso de la Universidad Paris IV-Sorbonne. *UFR de Littérature française et comparée*.

[www.fabula.org/compagnon/genre.php](http://www.fabula.org/compagnon/genre.php)

(fecha de la última consulta: 28 de enero de 2008).

CORRALES ZUMBADO, Cristóbal (1991): “El estudio de los campos semánticos”, en *Revista de la Universidad de La Laguna*, 10: 79 – 93.

CUESTA ABAD, José Manuel (1991): *Teoría hermenéutica y literatura: el sujeto del texto*, Madrid, Visor.

CULLER, Jonathan (2002): *The pursuit of signs*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.

DAKPO TASHI NAMGYAL (2008): *Mahāmudrā. The Moonlight. Quintessence of Mind and Meditation*. Translated and annotated by Lobsang P. Lhalungpa, New Delhi, Motilal Banarsidass.

DALAI LAMA (Tenzin Gyatso) (1998): *The Dalai Lama at Harvard*, Ithaca, NY: Snow Lion Publications.

<http://viewonbuddhism.org/compassion.html>

(fecha de la última consulta: 19 de noviembre de 2011).

--- (2004): *Con el corazón abierto*, Barcelona, De Bolsillo.

<http://es.scribd.com/doc/8009249/Dalai-Lama-Con-El-Corazon-Abierto>

(fecha de la última consulta: 22 de noviembre de 2011).

DANESI, Marcel (2004). *Metáfora, pensamiento y lenguaje*, Sevilla, Kronos.

DELEUZE, Gilles (1964): *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France.

--- (1968): *Différence et répétition* Paris, Presses Universitaires de France.

- (1969): *Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit.
- (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de minuit.
- (2008): *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France (reimpresión de la 13ª edición).
- y GUATTARI, Félix (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit.
- (1980): *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de minuit.
- (1991): *Qu'est ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de minuit.

DESMARAIS, Michele Marie (2007): *Changing minds. Mind, Consciousness and Identity in Patañjali's Yoga-sūtra and Cognitive Neuroscience*, New Delhi, Motilal Banarsidass.

DIDIER, Beatrice (1991): *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France.

ELORDUY, C. (1991): *Chuang Tzu*, Caracas, Monte Ávila.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles (2004) y CABALLÉ, Ana (eds.): *Autobiografía en España, un balance : actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor.

GARCÉS, Marina (2005): “La vida como concepto político: una lectura de Foucault y Deleuze”, en *Atenea digital*, 7.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1147485>

(fecha de la última consulta: 21 de enero de 2011).

GARCÍA BERRIO, Antonio (1979): “Lingüística, literalidad/poeticidad: (gramática, pragmática, texto)”, en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, II: 125 – 170.

--- y HUERTA CALVO, Javier (1995): *Los sistemas literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra.

GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris, Seuil.

--- *Introduction à l'architexte* (1979): Paris, Seuil.

GNISCI, Armando (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GNOLI, Raniero (1985): *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office.

GODMAN, David. (ed.) (1985): *Be as you are. The teachings of Sri Ramana Maharshi*, New Delhi, Penguin.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf.

GONZÁLEZ ESPAÑA, Pilar (ed.) (2004): *Poemas del río Wang, de Wang Wei..*  
Traducción y edición de Pilar González España. Prólogo de Julio César Abad Vidal.  
Caligrafías realizadas por el maestro Zeng Ruoqing, Madrid, Trotta.

--- (2012): *Las veinticuatro categorías de la poesía* de Si Kongtu. Preludio de Gong Bilan. Edición de Pilar González España. Madrid, Trotta: 2012.

GRIMES, John (2009): *A concise dictionary of Indian Philosophy. (New and revised edition)*, Varanasi (Benarés), Indica Books.

GUÉNON, René (1925): *L'homme et son devenir selon le Vedânta*, Paris, Bossard.

--- (2003): *Oriente y Occidente*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.

--- (2006): *Introducción al estudio de las doctrinas hindúes*, Madrid, Ignitus: Sanz y Torres.

--- (2008): *La metafísica oriental*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.

GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

GUIRAUD Pierre (1969): *La Sémantique*, Paris, Que sais-je?.

GULLÓN, Germán (2005): “La edad de la literatura”, en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Boulder, University of Colorado, 30, 1-2: 170 – 204.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-edad-de-la-literatura-18002000--0>

(fecha de la última consulta: 7 de agosto de 2012).

GUSDORF, George (1991): *Lignes de vie 1. Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob.

HAWLEY, John Stratton y WULFF, Donna Marie (1996): *Devī: Goddesses of India*, Berkeley, University of California Press.

HARDING, Douglas (1986): *On having no head*, London, Ringwood, 1986. Hay traducción española con el título *Vivir sin cabeza. Una experiencia zen* (1994), con prólogo de Huston Smith y traducción de Swami Vit Nisheddha, Barcelona, Kairós.

HARDT, Michael (2004): *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, traducción de Alicia Bixio, Buenos Aires, Paidós.

HEREDIA RÍOS, Elkin Andrés (2009): “Duns Escoto en Deleuze : Univocidad y distinción formal”, en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 65: 1 – 10.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/elkin65.pdf>

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3037595>

(fecha de la última consulta: 6 de noviembre de 2010).

HERNÁNDEZ BETANCOURT, Juan Pablo (2009): “Ontología y lenguaje en Deleuze. De *Lógica del sentido* a *Mil mesetas* y *Foucault*”, en *Eidos*, 10.

[http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572009000100005&lng=es&nrm=](http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572009000100005&lng=es&nrm=)

(fecha del último acceso: 22 de mayo de 2009).

HEIDEGGER, Martin (2003): *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, Buenos Aires, ed. Biblos y ed. Almagesto.

HJEMSLEV, Louis (1971): *Essais linguistiques*, Paris, éditions de Minuit.

HULIN, Michel (1978): *Le principe de l'ego dans la pensée classique indienne: la notion d'ahamkāra*, Paris, Institut de civilisation indienne.

INWOOD, M. J. (2002): *Heidegger. A very short introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press.

JANÉS, Clara (2010): *Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela.

JAKOBSON, Roman (1977): *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil.

JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (1991): “El estudio de los campos semánticos en *Revista de filología de la Universida de La Laguna*, 10: 79 – 94.

KAPLEAU, Philip (1966): *The three pillars of zen*. New York: Harper & Row, 1966.  
Edición en español con el título *Los tres pilares del zen*, traducción de María Carpio Carrión, México D. F., editorial Pax México.

KAPOOR, Subodh (2002): *Sakta philosophy: Saktism and goddess worship*, New Delhi, Cosmo.

KARUNADASA, Y. (1994): “The Buddhist Doctrine of Non-Self, and the Problem of the Over-Self”, en *Middle Way*, 69 (2): 107).

<http://www.andrew-may.com/zendynamics/nonselself.htm>

(fecha de la última consulta: 1 de febrero de 2012).

KESHAVA MENON, Y (2006): *The mind of Adi Shankaracharya*, Mumbai, Jaico Publishing House.

KITTAY, Eva Feder (1987): *Metaphor. Its cognitive force and linguistic structure*, New York, Oxford University Press.

KINSLEY, David (2005): “Kālī”, en *Encountering Kālī. In the Margins, at the Center, in the West*, McDERMONT, Rachel Fell y KRIPAL, Jeffrey J., New Delhi, Motilal Banarsidass.

KÖVECSES, Zoltan (2002): *Metaphor. A practical introduction*, New York, Oxford University Press.

Kṛṣṇānada, Svāmī (2008): *El yoga como ciencia universal*, edición de Javier RUIZ CALDERÓN, Madrid, Biblioteca nueva.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press.

--- (1987): *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*, Chicago, University of Chicago Press.

--- y TURNER, Mark (1989): *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, Chicago, University of Chicago Press.

--- y JOHNSON, Mark (1999): *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge of western thought*, New York, Basic Books.

--- , Yuan Gao y Fuyin Li (2007): *Lectures on Cognitive Linguistics*, Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press.

--- (2008): *The political mind: why you can't understand 21st-century politics with an 18th-century brain*, New York, Viking.

Swami LAKSHMAN JOO (2007): *Vijñāna Bhairava. The Practice of Centring Awareness*. Comentario de Swami Lakshman Joo, Varanasi, Indica Books.

--- (1991): *Kashmir Shaivism. The secret supreme*, New Delhi, Sri Satguru publications.

LEDESMA PEDRAZ, Manuela (Ed.) (1999): *Escritura autobiográfica: II seminario [del] Aula de Literatura Comparada*, Jaén, Universidad.

LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

--- (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.



---- (2005): “De l’autobiographie au journal: de l’Université à l’association: itinéraires d’une recherche”.

[www.autopacte.org/Itin%27raires\\_d%27une\\_recherche.html](http://www.autopacte.org/Itin%27raires_d%27une_recherche.html)

(fecha de la última consulta: 26 de marzo de 2008)

--- (2006): “Antologie du Journal”.

[www.autopacte.org/AnthologieCordoue.html](http://www.autopacte.org/AnthologieCordoue.html),

(fecha de la última consulta: 27 de marzo de 2008)

--- (2012): *Aux origines du journal personnel. (France 1750 – 1815)*.

[www.autopacte.org/Origine.html](http://www.autopacte.org/Origine.html),

(fecha de la última consulta: 1 de agosto de 2012)

MAQUEDA CUENCA, Eugenio (Noviembre 2009 – Febrero 2010): Reseña de *Contra el arte y otras imposturas*, en *Especulo, Revista de estudios literarios*, 43.

[www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html)

(fecha de la última consulta: 13 de marzo de 2012).

--- (Noviembre 2009 – Febrero 2010): “Poética y estética en *Matar a Platón*”. *Especulo, Revista de estudios literarios*, 43.

[www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html)

(fecha de la última consulta: 13 de marzo de 2012).

MARCUS, Laura (1994): *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester, Manchester University Press.

MARTÍN, Consuelo (1991): *El silencio creador*, Madrid, Mandala.

--- (ed.) (2002): *Gran Upaniṣad del Bosque, con los comentarios advaita de Śankara*, Madrid, Trotta.

--- (2005): *Śankara. La vision advaita de la realidad*, Madrid, Dilema.

--- (ed.) (2006): *Discernimiento. Estudio y comentario del tratado Drig-Drisyá-Viveka de Śankara*, Madrid, Trotta.

MARTIN, Jean-Clet (2004): “La escoba de la bruja”, en *Laguna*, 5:.. Texto extraído de J-CI MARTIN (2001): *Figures des temps contemporains* Paris, Kimé. Traducción de M. Barroso Ramos.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José (2009): “Ontología y diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze”, en *Ekasia*, 23: 33-335.

<http://www.revistadefilosofia.com/23-03.pdf>

(fecha del último acceso: 8 de abril de 2010).

MASCARO, Juan. (edición y traducción) (1984): *The Bhagavad Gita*, London, Penguin.

MILLÁN ALBA, José A (2007): “*Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo*”. Edición digital a partir de *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.) (1989): Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 29-36.

[www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25019&portal=0](http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25019&portal=0)

(fecha de la última consulta: 18 de agosto de 2010).

MISHRA, Kamalakar (1999): *Kashmir Śaivism. The central philosophy of Tantrism*, New Delhi, Sri Satguru Publications (Indian Books Centre).

MISHRA, Kanhu Charan, MISRA, Trilocha, et alii (1995): *Studies in Saktism*. Orissa, Institute of Orissan Culture.

MOHANTY, Seema (2004): *The book of Kali*, Pequin Books India, New Delhi.

MOOKERJEE, Ajit (1988): *Kali: the feminine force*, New York: Destiny Books.

MORATALLA, Tomás Domingo (2003): “La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, 24.

[www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html)

(fecha de la última consulta: 5 de septiembre de 2010).

MORENO SANZ, J. (ed.) (2004): *María Zambrano, 1904 – 1991: de la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes.

MUNÁRRIZ, Jesús y BENEGAS, Noni (eds.) (1997): *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión.

NAVARRO CASABONA, Alberto (2005): “De la estética de la basura (basura de la estética) o de redefinir el acontecimiento”, en *Stadium*, 11: 189 – 204.

NIETO, Lola (2011): “La memoria sonora”, en *Las nubes. Revista de arte, filosofía y literatura de la Universidad de Barcelona*.

[www.ub.edu/las\\_nubes/autores/Nieto\\_Maillard.htm](http://www.ub.edu/las_nubes/autores/Nieto_Maillard.htm)

(fecha de la última consulta: 15 de marzo de 2012).

--- (2012): “Balbucear es hablar márgenes”, en *Caleidoscopio*, 49.

[www.caleidoscopio.net/2012/01\\_Enero/Letras08.html](http://www.caleidoscopio.net/2012/01_Enero/Letras08.html)

(fecha de la última consulta: 17 de abril de 2012).

--- (2012): “Cantar haikus: correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski” en *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, 2: 115 – 137.

NIKHILANANDA, Swami (1931): *Drg-Drasya-Viveka. An inquiry into the nature of the 'Seer' and the 'Seen'*. Traducción, edición y notas de Swami Nikhilananda, Sri Ramakrishna Ashram, Mysore.

<http://www.archive.org/stream/drgdrsyaviveka030903mbp#page/n1/mode/2up>

(fecha de la última consulta: 4 de marzo de 2012).

NISARGADATTA MAHARAJ (1981): *I Am That. Talk with Nisargadatta Maharaj*, Bombay, Chetana.

NÚÑEZ GARCÍA, Amanda (abril de 2010): “Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética”, en *Bogotá. Revista de estudios sociales*, 35: 41 – 52.

OLABUENAGA GARCÍA, Alicia (Junio de 1997): “De la técnica a la techne”, en *A parte rei. Revista de Filosofía*, 1.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/techne.html>

(fecha de la última consulta: 4 de enero de 2009).

OLNEY, James (1972): *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press.

--- (ed.) (1980): *Autobiography. Essays theoretical and critical*, New Jersey, Princeton U. P.

ORBE, Juan (1992): *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor,.

ORTEGA, Antonio (8 de mayo de 2004): “La constancia del instante” en El País.

[http://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973827\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973827_850215.html)

(fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2009).

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1994): *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, Fondo de cultura económica.

PANIKKAR, Raimon (1996): *El silencio del Buddha: una introducción al ateísmo religioso*, Madrid, Siruela.

--- (1988): *La plenitud del hombre*, Madrid, Siruela.

PANIKKAR, Raimon et alii (1977): *The vedic experience*, Berkeley, University of California Press.

PARAÍSO DEL LEAL, Isabel (1976): *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.

PASTOR CARBALLO, Rosa (1998): “Cognición, género y metáfora”, en *I Jornadas de psicología del pensamiento*, VALIÑA GARCÍA, M<sup>a</sup> Dolores y BLANCO RIAL, Manuel L., Santiago de Compostela: 351-360.

PATNAIK, Priyadarshi (1997): *Rasa in Aesthetics*, D. K. Printworld, New Delhi.

PEÑA, Cynthia (2003): “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica”, en *Céfiro. Enlace hispano cultural y literario*, 3/2: 34 – 43.

PETITMENGIN, Claire y BITBOL, Michel (2009): “The validity of first-person descriptions as authenticity and coherence”, en *Journal of Consciousness Studies*, 16/10 – 12: 363 – 404.

[http://michel.bitbol.pagesperso-orange.fr/JCS\\_Introspection.pdf](http://michel.bitbol.pagesperso-orange.fr/JCS_Introspection.pdf)

(fecha de la última consulta: 23 de abril de 2012).

PICARD, Hans Rudolf (1981): “*El diario como género entre lo íntimo y lo público*”, en *1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV: 115-122.

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18429>

(fecha de la última consulta: 20 de abril de 2008).

POZUELO YVANCOS, José María (1988): *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

--- (2006): *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica.

del PRADO, Javier (1997): “Aproximación al concepto de teatralidad”, en *Los Géneros Literarios. Curso superior de narratología* PÉREZ, María Concepción (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla.

PRADHAN, Baman Chandra (1997): *The origin and development of Saktism*, Calcutta, Punthi-Pustak.

PUJOL, Òscar, y DOMÍNGUEZ, Atilano (2009): *Patañjali · Spinoza*, Valencia, Pre-textos.

RAHULA, Walpola (2007): *What the Buddha taught*, Oxford, Oneworld publications, (first edition 1959).

RAMANA MAHARSHI (1955): *Talks with Sri Ramana Maharshi*, Chennai, Sri Ramanasramam.

RAMÓN, Esther (febrero de 2009): “Tejer el grito: una teoría del conocimiento”, en *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10: 53 – 55.

<http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=5786>

(fecha del último acceso 14 de septiembre de 2012).

RICHARDS, I. A (1934): *Principles of Literary criticism*, New York, Harcourt, Brace.

RICOEUR, Paul (1975): *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil.

RIFFATERRE, Michael (1979): *La production du texte*, Paris, Seuil.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1971): “Subclases de palabras, campos semánticos y acepciones”, en *Revista española de lingüística*, 1 (fasc. 2): 335-354.

ROMÁN, Isabel (1991): “La metáfora en los estudios estilísticos: Revisión”, en *Anuario de estudios filológicos*, 14: 449-474.

ROMANO, Marcela (2007): “Ensayo sobre el fragmento. Cuatro inéditos de Chantal Maillard”, en *Adarve*, 2: 14 – 23.

<http://www4.ujaen.es/~dmanero/Adarve/Adarve2/Adarve2.pdf>

(fecha del último acceso: 23 de febrero de 2012).

ROMERA, José et Al. (eds.) (1993): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor.

RUIZ CALDERÓN, Javier (ed.) (2009): *Vedāntasāra. La esencia del Vedānta*.

Traducción y edición de Javier Ruiz Calderón, Barcelona, Trotta.

SAMANIEGO FERNÁNDEZ, Eva (1998): “Estudios sobre la metáfora, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8.

[http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/e\\_saman1.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/e_saman1.html)

(fecha de la última consulta: 16 de noviembre de 2008).

SANCHEZ MECA, Diego (2000): “Nietzsche en Deleuze: hacia una genealogía del pensamiento crítico”, en *Endosa: Series Filosóficas*, 12, 1: 167 – 186.

SASSO, R. y VILLANI, A (2003): *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999): “Pourquoi la fiction?” (Entrevista).

<http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm>

(fecha de la última consulta: 18 de abril de 2008].

SCHNETZLER, Jean-Pierre (1988): *La méditation bouddhique. Une voie de libération*, Paris, Albin Michel.

SEGARRA, Marta (ed.) (2007): *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Barcelona, Icara.

SEGRE, Cesare (1970): *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta. Traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández-Esteban.

--- (1973): *Semiotics and literary criticism*, The Hague; Paris, Mouton.

--- (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica. Traducción de María Pardo de Santayana.



--- (1990): *Semiótica Filológica: Texto y modelos culturales*, Murcia, Secretariado de publicaciones, 1990. Traducción de José Muñoz Rivas.

SENSHARMA, Debrabata (2007): *Aspects of Tantra Yoga*, Varanasi, Indica Books.

--- (2009): *An introduction to the Advaita Śaiva philosophy of Kashmir*, Varanasi, Indica Books.

SESHA (1997): *La búsqueda de la nada*, Madrid, Gaia.

--- (2000): “Inercia y hábitos mentales”. Artículo correspondiente a la charla número 5 del seminario de meditación celebrado en Pamplona en Septiembre del 2000.

<http://www.vedantaadvaita.com/cms/mediateca?Dir=Mediateca/Transcripciones+Sesha/Textos+en+espa%F1ol>

(fecha de la última consulta: 12 de marzo de 2010).

--- (2005): *Vedanta Advaita. No-dualidad, estados de conciencia, práctica meditativa y cosmología Vedanta. Comentarios al Drg Drsya Viveka*, Madrid, Gaia.

--- (2010): *El eterno presente*. Edición digital de Junio de 2010. Impreso en papel con el título *El sendero del Dharma*.

<http://www.vedantaadvaita.com/cms/es/el-eterno-presente>

(fecha de la última consulta: 15 de febrero de 2009).

SILBURN, Lilian (ed.) (1961): *Le Vijñāna Bhairava*. Traducción y comentario de Lilian Silburn. Paris: Bossard, Insitut de Civilisation Indienne, 1961.

--- (1998): *Kundalini. Energy of the depths*, Albany (NY), State University of New York Press.

SINGH, Chitralekha, PREM, Nath y SINGH Lipika (2006): *Kali, the goddess*, New Delhi, Indiana Pub. House.

STEEN, Gerard (1994): *Understanding metaphor in literature*, London; New York, Longman.

Lama SURYA DAS (2007): *Buddha is as Buddha does. The ten original practices for enlightened living*, San Francisco, Harper.

SUZUKI, Shunryu (2011): *Zen mind, beginners mind. Informal talks on Zen meditation and practice*, Boston / London, Shambala.

THICH NHAT HANH (1997): *The heart of understanding. Commentaries on the Prajñāparamita Heart Sutra*, New Delhi, Full Circle.

TODOROV, et alii (1979): *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil.

TRUEBA, Virginia (2007): “El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard”, en *Políticas del deseo: literatura y cine*, SEGARRA, Marta (ed.) (2007), Barcelona, Icaria: 145 – 168.

--- (2007): “Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke”. *La nueva literatura*, 11, 121-140.

--- (2009): “Volver a las palabras (sobre Hilos de Chantal Maillard)” en *Salina*, 23: 191 – 200.

--- (2009): “De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard), en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXXV: 385 – 406.

TURBAYNE, Le Murray (1974): *El mito de la metáfora*. México: Fondo de cultura económica, 1974.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2010): *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

VAILLANT, Pascal (1999): *Glossaire de Sémiotique*. Publicado como parte de *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion.

<http://www.vaillant.nom.fr/pascal/glossaire.html#seme>

(fecha de la última consulta: 22 de mayo de 2008).

VASCONCELLOS, Jorge (1998): “Imanência & vida filosófica, considerações preliminares acerca da idéia de plano de imanência em Gilles Deleuze”, en *Principios* V, 6: 115 - 122.

VÉLEZ DE CEA, Abraham (ed.) (2003): *Versos sobre los fundamentos del camino medio. Mūlamadhyamakakārikā* de Nāgārjuna, Barcelona, Kairos.

VILLANI, Arnaud (1999): *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin.

WATTS, Alan (1971): *El camino del zen*, Barcelona, Edhasa.

WHEELWRIGHT, Philip (1979): *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe.

WHITEHEAD, Alfred North (1929): *Process and Reality*, Macmillan, New York.

ZAMBRANO, María (1971): *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar.

--- (1986): *De la aurora*, Madrid, Turner.

--- (1987): *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.

--- (1989): *Notas de un método*, Madrid, Mondadori.

--- (1991): *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela.

- (1992): *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.
- (1995): *La confesión. Género literario y método*, Madrid, Siruela.
- (1993) *Filosofía y poesía*, México, Fondo de cultura económica.

ZOURABICHVILI, François, Anne SAUVAGNARGUES, Paola MARRATI (1996): *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, Presses Universitaires de France.

ZOURABICHVILI, François (2003): *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris.

VV.AA. *Digital Dictionary of Buddhism*. University of Tokyo.

<http://www.buddhism-dict.net/ddb/>

(fecha de la última consulta: 3 de septiembre de 2011)

VV. AA. *Webster's online dictionary*.

<http://www.websters-online-dictionary.org>

(fecha de la última consulta: 5 de febrero de 2012)

VV.AA. *Diccionario de la lengua española*. Versión on-line.

(fecha de la última consulta: 16 de agosto de 2012).

SIN AUTOR CONOCIDO, acerca de la ciudad de Jaisalmer:

<http://www.indiasite.com/rajasthan/history.html>

(fecha de la última consulta: 12 de marzo de 2010)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/299547/Jaisalmer>

(fecha de la última consulta: 12 de marzo de 2010)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/299547/Jaisalmer>

<http://www.jaisalmer.org.uk/history.html>

(fecha de la última consulta: 12 de marzo de 2010)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/299547/Jaisalmer>

### 19.3.- Películas y documentales.

*Children of the pyre.*

Dirigida por Rajesh JALA.

2008.

*Banaras me.*

Dirigida por David VARELA.

2010.

Tráiler disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=eYGMicnu7II><http://www.youtube.com/watch?v=eYGMicnu7II>



20.- ANEXO.

RESUMEN Y TRADUCCIÓN AL INGLÉS  
DE LA INTRODUCCIÓN  
Y LAS CONCLUSIONES

(con vistas a la obtención del Doctorado Europeo)





## SUMMARY

As the title of this PhD dissertation clearly indicates, the main subject of study is the work of Chantal Maillard. This is the first academic work that undertakes the critical commentary of her complete works, both philosophical and poetical. Chantal Maillard was born in Belgium at the turning of the 1950's, but was raised in Málaga, where her family moved when she was only eleven. It was there that she developed her career as philosopher, first by writing a PhD dissertation devoted to María Zambrano, then by publishing essays and articles, and finally by entering the Philosophy Department of Málaga University, where she was responsible for the foundation of the Aesthetics section. There she taught for nearly a decade, until her early retirement due to a severe illness at the beginning of the 2000's.

Tired of the Western philosophical rationalism and its limitations, Chantal Maillard started exploring Eastern thought very early, aiming to find there answers for her inner quest. She focused first on yoga and zen buddhism, and then on the Indian traditions, particularly Kashmir Shaivism, Mahayana buddhism and Shamkya Yoga. In order to deepen her knowledge of these schools of thought she moved to Banaras in 1987, where she remained for almost a year studying the works of Abhinavagupta and other great scholars of the aesthetic Indian tradition. After that, she returned to Spain, but the experience of India was so strong that Maillard kept coming again and again to this country, visiting different regions (although Banaras always remained the axis of her Indian experience) and leaving her thoughts behind in one of her most important journals: *Diarios indios*. The influence of India in Maillard cannot be assessed easily, for it affects each and every level of her work. I think it is fair to say that it radically changed her in all dimensions of her being, from the strictly philosophical point of view to the vital and poetical. As she clearly assesses, “it is likely that there, in Banaras, the best part of me remained trapped in the memories of a perception of sounds that enveloped my dreams like a ritual of daily steps, the murmur of dawn in the ghats, that unforgettable sound of sandals and sarees, of mantras and bells. A simple murmur, that trace, the only thing from the ‘me’ that I would want remaining after the dance” (Hainuwele y otros poemas: 15; la traducción, tentativa, es mía).

Her talent as poet was first recognized at the beginning of the 1990's, when she won several prizes for her poetical works: *Semillas para un cuerpo*, *Hainuwele* and

*Poemas a mi muerte*, this last one deeply influenced by her first experience in India. But it was not until she published her first literary journal, *Filosofía en los días críticos*, that her talent as a writer truly emerged. She had found the literary genre that best suited her spirit, and in my dissertation I give a long and documented explanation of this finding, both from the biographical and the generic perspective.

A few years later, in 2004, she entered the literary canon by being awarded the National Poetry Award for *Matar a Platón*. She was the second woman ever to win it. In this work, she manages to create a kind of poetry completely unheard of in the Spanish literary panorama, by developing an extremely austere language in which she subverts the platonic perspective, dominant in Western thought. The official acknowledgement of her importance as a writer continued in 2007, when she obtained the National Critics Award for *Hilos*, a poetic book that continues the effort of *Husos*. Together undoubtedly constitute her highest achievement as a writer, and for this reason I have devoted a great deal of time and pages to explain in detail its style. The main topic of these two works is the functioning of the mind from the contemplative perspective; that means from a detached attitude that allows the subject to understand the movement of the I as it associates with thoughts and desires.

From this perspective Maillard also wrote another book, *Bélgica*, in which she revisits her hometown, aiming at recovering the feelings of innocence and happiness that she felt in her childhood. In this literary diary she adopts a more biographical approach than in preceding books, without losing her ability to detach from personal feelings and innovating once again in the level of style.

For all these reasons, we can say that Chantal Maillard is an extraterritorial author, a writer whose only true home is her literature. Not being Spanish by name or race (her pale skin and intense blue eyes immediately give her away in a city like Málaga), and not being Belgian by choice of language and nationality, she floats in the margins, as she likes to say (the full title of *Husos* is *Husos. Notas al margen*). This allows her the liberty of creating a universe completely of her own, borrowing freely from French literary tradition (mainly Henri Michaux, her fellow countryman) as well as from Spanish tradition (María Zambrano, as I already said, but also Emilio Prados, Blanca Varela and many others).

Her extraterritoriality is even more intense due to the fact that she is deeply influenced by Indian thought, to the point that she might be considered as one of the pioneers of the connection between Spain and India, together with Òscar Pujol, Jesús

Aguado and other intellectuals. Her essays and articles have influenced later generations, and are widely read today, not only by specialist but also by the general public (for example, a collection of three articles devoted to modern India was published in *El País* on April 2012, and was widely read).

Many problems were encountered during the research that has led to this PhD dissertation. Due to the fact that it is the very first academic work devoted to the complete works of Chantal Maillard, it was necessary to begin by defining the object of study; that is, by organizing all the literary compositions undertaken by Chantal Maillard over the last forty years. This proved to be an extraordinary difficult effort, for some of her early works were published in Banaras at the end of the 1980's, and is completely impossible to trace down. Also because many of her early works have been re-written, and the original version is not available to the general public. Therefore, my dissertation starts with a full account of her works, including editions and revisions. While doing this, the need of a critical periodization of Maillard's works arose, since it is not possible for a contemporary critic to merely present a list of books without any kind of conceptual frame. For this, I chose a double approach, both chronological and genre related, because I consider these two elements to be essential for the understanding of Maillard's literary development. Also, I chose to focus my discursive analysis on the metaphors developed by Maillard over the years, combined with a modern rhetorical approach that allows me to link Maillard's literary innovations to a more general theory of discourse and culture.

In the Introduction of my dissertation all these methodological elements were dealt with, and I also provided a critical definition of what I intended to analyse in Maillard's work: the problem of the egotical identity and the contemplative attitude as a method to overcome its limitations. In chapter one I analysed the works of I consider her early period: from the very first poems published by Maillard to the first turning point of her career: the use of the literary diary as means of expressing herself. In dealing with her philosophical works, I showed that even though they are focused on Zambrano, they provide key concepts to the later development of her work. In relation with her poetry, I carried a throughout analysis of all texts, searching for features of style that might be related to her major works. I finished this chapter with a long discussion of the literary diary as a genre from the point of view of General and

Comparative Literature. This enabled me to analyse, in the next chapter, the language and themes of her diaries with the correct analytical tools.

In the second chapter I divided my study in three main blocks, one for each of the major texts of this period: (1) *Filosofía en los días críticos*, her first truly achieved piece of work; (2) *Matar a Platón*, the poem that earned her official recognition; and (3) *Benarés*, the first text where the contemplative attitude is fully developed, and that contains an inner breakthrough that is responsible for what I called in my dissertation her mature style. Around this three major text there are a constellation of different texts that help us understand the development of Maillard's mind, and all of them found a place in my study. The most important of them is clearly *La razón estética*, which contains the philosophical stance of Chantal Maillard. In this book she leaves behind the trace of Zambrano, and integrates the influences of Indian aesthetics and postmodern Western thought into a coherent and totally personal system of thought. It is, without a doubt, her most achieved philosophical text, the work of a fully grown philosopher.

In the third chapter I studied in great detail what I consider to be the two key texts of Chantal Maillard. In *Husos* and *Hilos* her radical style is carried to the very limits of language, pushed by the dramatic circumstances in which they were written: during the recovery of a long cancer, interrupted by the suicide of one of her two sons. These extremely painful events are the centre of the texts, but Maillard doesn't lose her contemplative attitude, and manages to survive thanks to the distance created in her mind between the sorrowful mental contents and her sense of identity, which as she clearly assesses, is not the I but a mysterious figure that she calls 'the observer'.

In order to understand this observer, and other features of the contemplative attitude developed by Maillard in these texts, I included in my dissertation a section where I compare concepts belonging to the main Indian schools of thought (mainly, vedanta advaita and Kashmir shaivism on the one hand, and mahayana buddhism on the other) with the key notions developed by Maillard. With this comparative spirit in mind, I managed to explain the deep meaning of notions such as ahamkara (the I-sense, that explicitly appears in Maillard's work), viveka (the discerning ability of the mind), and many others. These elements were also useful in my study of *Bélgica*, a text where Maillard studies the relationship between the mind and some particular contents arising from the memory of her early childhood.

I concluded my dissertation with an essay that provides a slightly different perspective than what was offered in the three chapters, strongly focused on the

discursive features of Maillard's work: style, use of metaphors, evolution of her thought through the texts, etc. The title, 'Málaga, Benarés, Bélgica. A journey through Chantal Maillard's works' summarises this aim of opening my dissertation to a more general perspective, in which the literary conclusions obtained in my reading of the texts into the biographical journey of Chantal Maillard, and also relating her achievements with the cultural contemporary system, literary and beyond.

*The contemplative attitude in the work of*  
*Chantal Maillard*

Nuño Aguirre from Cárcer Girón.  
Universidad Autónoma de Madrid.

# Introduction

0.- Presentation of the author and present state of affairs.

1.- Textual problems.

1.1.- Determination of the textual corpus and dating.

1.2.- Periodization.

1.3.- Reading approach.

2.-A general overview of Maillard's work.

2.1.- Experiential knowledge

2.2.- The contemplative attitude.

2.2.1.- The self as the problem.

2.2.2.- Contemplation as the method.

3.- Methodology. The metaphor as the crux of my research.

3.1.- The metaphor in literary studies

3.2.- Reading method.

0.- Presentation of the author and present state of affairs.

§ Brief presentation of the author.

Chantal Maillard is considered nowadays, practically unanimously, one of the most important writers of her generation. Her rise in the contemporary literary panorama of Spain has been extraordinary from the mid 90s, due to her original and intense style, that radically breaks with dominant poetical tendencies and raises a universe of complex questions on the mind, the I and the world which are at the same time present and timeless. However, it was not always so, because for a long time Maillard remained in the margins of the literary field, experimenting and researching into different traditions. It is true that she obtained a few important awards for her first books of poetry (*Hainuwele* obtained the Ricardo Molina Award in 1990 and *Poemas a mi muerte* obtained the Ciudad de Santa Cruz de la Palma), and it is also true that her essays started focusing on María Zambrano, the most important woman philosopher of the 20<sup>th</sup> Century in Spain, but it was not until the National Poetry Award in 2004 that she acquired relevance at the national level. In order to explain this process, it is necessary to consider briefly her biographical journey.

Born in Brussels in 1951, Chantal Maillard moved with her mother to Málaga when she was eleven years old, leaving behind her birth land and her mother tongue. This breaking-off was key in her later development, forging her character in many different ways, mainly two: the adoption of Spanish nationality when she turned 18 and, more important, the conscious decision to use Spanish to express herself, both poetically and in her philosophical discourse (her essays). This process of adaptation to Spain, and more specifically to the cultural atmosphere of the city of Málaga, carried on during the 80s, and culminated in her obtaining a position as a Teacher in the University of Málaga. Her essays and articles devoted to the work of María Zambrano, and also her studies on Oriental Aesthetics contributed to this. The latter was something completely foreign to the cultural roots of her hosting land.

In order to go deeper in the study of this particular subject, and of Indian traditions of thought in general, Maillard travelled to the city of Banaras in 1987, in whose University (the Banaras Hindu University) she specialised in the aesthetic tradition of India, particularly the figure of the Shaiva master Abhinavagupta. This journey turned out to be a transformational experience for Maillard's young mind, who in the following years came back in numerous occasions, recording her development in



*Diarios Indios*, an intense notebook that covers the period 1992 – 1999. While this was happening in the trips to India, Maillard started to compose her creative work of those years in Málaga, and for that she used mainly the literary diary as a way of expressing herself.

In those years the work of Chantal Maillard underwent a radical transformation, and it was in that period that it began to acquire recognition within the Spanish literary field. In my opinion, a key moment in this process was the publication of some of her poems in *Ellas tienen la palabra* by Jesús Munárriz and Noni Benegas in 1997, for it is possible the most influential women writing anthology published so far in Spain. The publication in the early 2000 of her first diary, *Filosofía en los días críticos*, in an editing house as important as Pretextos, was also very important. The official recognition of Maillard as a writer came with the publication in 2004 of *Matar a Platón* in the editing house Tusquets, and the National Poetry Award obtained thereafter. Her rise was confirmed with the publication of two powerful and revolutionary texts as *Husos* and *Hilos* in the three following years, whose radical novelty was acknowledged in 2007 by the National Critics Award for *Hilos*.

During the decade 2000 – 2010, Maillard began the composition of her ‘memory notebooks’ in which she recorded her impressions during some trips back to her birth town. The publication in 2011 of those text, under the title *Bélgica*, surprised admirers and critics, both because of the theme being so different and because of the novelty of the approach, much closer to the biographical circumstance. Without any doubt, this is proof of her ability to innovate and of the validity of the work, which keeps exploring new paths both aesthetically and philosophically.

I provide now a scheme with the complete works of Maillard classified by genre and distributed chronologically. It is merely a presentation, with the idea that the reader may familiarise himself with the texts and may understand, in just one eyeshot, the totality of her work. The dates in brackets correspond to the publication year, not the writing year. In my reading proposal I will provide a much more detailed and deep classification.

	Azul en Ré menor (1982).
	Semillas para un cuerpo (1988).

<p><b>POETIC</b></p> <p><b>WORKS</b></p>	<p>La otra orilla (1990).</p> <p>Hainuwele (1990).</p> <p>Poemas a mi muerte (1993).</p> <p>Conjuros (2001).</p> <p>Lógica borrosa (2002).</p> <p>Matar a Platón (2004).</p> <p>Hilos (2007).</p> <p>La tierra prometida (2009).</p>
<p><b>DIARIES</b></p>	<p>Filosofía en los días críticos (2001).</p> <p>Diarios indios (2005).</p> <p>Husos. Notas al margen (2006).</p> <p>Adiós a la India (2009).</p> <p>Bélgica (2011).</p>
<p><b>ESSAYS</b></p>	<p>El monte Lu en lluvia y niebla. Lo divino en María Zambrano (1990).</p> <p>La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética (1992).</p> <p>El crimen perfecto. Aproximación a la estética india (1993).</p> <p>La sabiduría como estética. China: confucianismo, budismo y taoísmo (1995).</p> <p>La razón estética (1998).</p> <p>Rasa. El placer estético en la tradición de la India (1999).</p> <p>Henri Michaux. Escritos sobre pintura (2000).</p> <p>El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India (edición e introducción, 2001).</p> <p>Contra el arte y otras imposturas (2009).</p>

§ Current state of affairs.

In most PhD dissertations the presentation of the states of affairs takes a great amount of pages, essentially devoted to explain in detail the stance of the author in the whole of studies devoted to that particular topic. However, in my case this is not required, for it is the very first work devoted exclusively to the analysis of Maillard's works. There are, nevertheless, some articles that study particular aspects of her work, and given the fact that there are not many and that they are good, I will spend some time explaining them.

Without a doubt, it is Virginia Trueba, professor of Spanish Literature at the University of Barcelona, the person who has given more attention to Chantal Maillard's figure, both from the comparative perspective and from the analysis of the individual literary works. In her 'introduction to Spanish poetry in the present day' entitled "Perplexity stands alone", Trueba evaluates Spanish poetry written by women and places Maillard as one of the main authors of her generation, together with Olvido García Valdés. In this article, and also in the one entitled "the *gesture* of desire in Olvido García Valdés and Chantal Maillard", she shows some very interesting similarities, that I have found very interesting in developing my research.

Nevertheless, Trueba's stance is radically different from the one I have used in my dissertation which, as the title clearly shows, focuses on contemplation. On the other hand, Virginia Trueba has been the very first critic in opening the scope of analysis of Maillard's work, connecting it with Philosophy –by comparing her with her immediate predecessor and greatest influence, María Zambrano–, and pointing out the relation between her work and cinema, in "the folds of fiction: Chantal Maillard and Michael Haneke".

Another critic, Lola Nieto, has carried on this comparative line of work by highlighting the parallels between Maillard and one of the highest geniuses of the history of cinema, Andrei Tarkovski, in "Singing haikus: correspondences between the writing of Chantal Maillard and the cinema on Andrei Tarkovski". In other articles, she has focused on the analysis of individual texts, particularly *Bélgica* in "The echoing memory" and *Husos* in "Babbling is speaking margins". Her contributions are of great use, since they combine the comparative perspective, which helps locate Maillard within her literary and cultural field, and the textual analysis perspective. Eugenio Maqueda Cuenca, from University of Jaén, has contributed to spread the knowledge of Maillard's work with his accurate reviews of her most recent books: *Contra el arte y otras imposturas* and *Matar a Platón*. Both reviews place Maillard's work in her context and provide an interesting interpretation of her work, particularly on the relation between the work of Gilles Deleuze and Maillard's writing.

The contemplative attitude, the second pillar of my research, is also an unexplored area, particularly from the literary studies perspective. Recently there has been a significant increase in the number of disciplines willing to analyse, from a rigorous and scientific perspective, the connection between mind, world and conscience,

but very few people has tried to study it from the point of view of Literary studies, or Linguistics, or the study of language in general. The reason for this lack is, in my opinion, quite simple: very few writers have devoted their writing to the study of the mind, to a detailed description of its movements. And none with the efficacy and the influence of Chantal Maillard.

During my dissertation I will try to prove that the development of the contemplative attitude, that particular way of looking at the world that allows for a certain detachment between the observer and the observed, is the interpretative key to Maillard's work, the thread that connects all the points in a coherent proposal, and also the reason behind her success, even more than her extraordinary ability for stylistic innovation.

## 1.- Textual problems.

It is impossible to conduct a satisfactory research of these characteristics without having determining the objective of the study with precision, due to which I begin my thesis by tackling the textual problems. At present, one of the major hindrances faced by a scholar of Chantal Maillard's work is that the works are scattered and unclassified, so that it becomes practically impossible to find one's way in her complex creative universe, made up essentially of diaries, essays and poems. With my research, I hope to contribute to fill this lacuna, laying the foundations for subsequent studies.

The difficulty in determining Maillard's textual corpus lies in the fact the author tends to frequently rewrite her works, even to the extent of merging some works with others. This phenomenon, which is particularly frequent in her early writings, makes intense comparative research work imperative in order to be able to establish with an optimum level of reliability the origin of each of the texts as well as the exact order of writing, which does not necessarily coincide with the order of publication.

Most of the references which I have used in order to date the writing are derived from the paratexts of her own works. As my basis, I have concretely used the biographical notes present in *Azul en re menor y Semillas para un cuerpo*; the prologue to the 2<sup>nd</sup> edition of *Poemas a mi muerte* and the prologue to *Diarios Indios*, along with its edition note, the end of *Adiós a la India*; the bio-biographical annotations which

appear in *Retrato de los Meidosems*, the final note of *Contra el arte*, which explains the origin of the texts, the final compilation of *Hainuwele y otros poemas* and the text of *Bélgica*

Crossing-referencing all of this data I have prepared the following outline.

### 1.1.- Determination of the textual corpus and dating.

Firstly I have designed a table in which the totality of Maillard's works, ordered chronologically by the year of publication, can be seen at first glance and in a chronological order. Subsequently, I have carried out a more detailed genre-wise explanation that will act as the base for my study, in which I have also taken into account the time of the writing of the texts.

	<b>POETRY</b>	<b>DIARIES</b>	<b>ESSAYS</b>
<b>1980</b> – <b>1990</b>	Azul en Ré menor (1982) Semillas para un cuerpo (1988)		
<b>1990</b> – <b>2000</b>	La otra orilla (1990) Hainuwele (1990) Poemas a mi muerte (1993)	Jaisalmer (1992) Bangalore (1996) Diario de Benarés (1999)	El monte Lu en lluvia y niebla (1990) La creación por la metáfora (1992) El crimen perfecto (1993) La sabiduría como estética (1995) La razón estética (1998) Rasa (1999)
<b>2000</b> – <b>2012</b>	Conjuros (2001) Lógica borrosa (2002) Matar a Platón (2004) Hilos (2007) La tierra prometida (2009)	Filosofía en los días críticos (2001) Diarios indios (2005)	Escritos sobre pintura (2000) El árbol de la vida (2001) Pequeña zoología poemática (2008)

Hainuwele y otros poemas (2009)	Husos (2006) Adiós a la India (2009) Bélgica (2011)	Contra el arte (2009)
---------------------------------	---	-----------------------

§ Generic Classification.

0) DOCTORAL THESIS

Titled “La razón-poética en la obra de María Zambrano. Su posibilidad y validez epistemológica”. University of Málaga.

Read at the beginning of 1987.

[Biographical note: Maillard graduated in Psychology in 1981 and commenced her doctoral studies in Philosophy. She dedicated herself to researching the work of María Zambrano between the years 1982-1986. The essays dedicated to this author would appear published in the following years, and are the fruit of these years of research].

1) POETIC OEUVRE

**1980 - 1990**

→ *Azul en Ré menor*. Published en 1982.

→ First stay of Maillard in Banaras, which corresponds to the period 1987-1988 Here part of the writing of *El río y La otra orilla* takes place. Publication of some poems in an artistic edition known as “Los libros de Benarés”, with the title *Poemas del té*. At present, the original book is not to be found in any library, but it can be read in digital format, thanks to its re-issue in 2011 under the title *Poemas Tempranos*.

→ *Semillas para un cuerpo*: written along with Jesús Aguado. Published in 1988.

→ *Cinco poemas*. Ángel Caffarena's edition. Ediciones de la librería anticuaria El Guadalhorce: Málaga, 1988.

→ *El río*. This text is divided in two parts: “El río”, was written in Banaras 1987 – 1988, “A los pies del monte Langtang”, which the author has dated in Nepal, 1988, where he traveled after his stay in Banaras in 1987 – 1988. [Source: *Hainuwele y otros poemas*].

→ On returning to Spain from Banaras in the summer of 1988, she wrote *Hainuwele*. [Source: back cover of *Hainuwele* and *otros poemas*].

→ 1989: Writing of the second part of *Poemas a mi muerte*, which corresponds to the homonymous section of "Poemas a mi muerte". Dated by the author in Caños de Meca, 1989. [Source: *Hainuwele y otros poemas*].

## 1990

→ *La otra orilla*. Sevilla: Quasieditorial, 1990.

Divided in two sections: “La otra orilla” and “Atardecer en Jaipur”. The second part, which contains 13 short poems, has completely disappeared in the subsequent editions. “La otra orilla”, in its turn, was reduced to 7 poems from 12.

→ *Hainuwele*: Published in 1990. Reprinted in 2001 with the prologue of Jesús Aguado (with slight variation in the text) and was reprinted once again in its integral form in 2009 in the compilation of the work of her youth with the title *Hainuwele y otros poemas*.

→ Writing of *Jaisalmer*: 1992. There exists a venial edition of 1996. Published within *Diarios indios*, 2005.

→ Publication of *Poemas a mi muerte*: 1994.

The first edition is composed of two sections: “Poemas a muerte” and “El río”, written in the preceding years. The first edition contains 36 and 38 poems, respectively, while the second edition excludes many poems, re-elaborates the structure and moreover includes 7 poems from *La otra orilla*. In *Hainuwele y otros poemas* just some section of it is preserved, whereas the poems from *La otra orilla* have completely disappeared from the final revision.

[I have given a detailed explanation of these changes in the section dedicated to this text.]

## 1995

→ Writing of Bangalore: 1996. Published in *Diarios indios*, 2005.

→ Commencement of the writing of diaries in the proper sense, with *Diario de una razón dividida* (inedited). The beginning date is indefinite, but the completion date is clear: before 1996.

→ 1996 – 1998: Writing of *Filosofía en los días críticos*.  
Simultaneously, Maillard writes *Conjurios* (1996) and *Lógica Borrosa* (1997).

→ Summer of 1998: Writing of *Matar a Platón*. [Source: testimony of the author herself].

→ Writing of Benares: 1999 – 2000 Summer of 1999, [Source: Introduction to *Diarios Indios*]. First published in non venial edition, Malaga: *Árbol de Poe*: 2001, with illustrations by A. L. Calvo Capa. Later included in *Diarios indios*.

## 2000

[Biographic note: Maillard suffered from a terrible cancer and its most acute phase was between 2000 and 2001. In October of 2002 she gave a lecture on "Sobre el dolor (on pain)" (included in *Contra el Arte*), in which she signalled that the acute phase is over now, although physical recovery is going to take quite some time. Later, in April



2003, her son committed suicide, the incident which would give rise to the writing of grief in *Husos*<sup>1</sup>].

→ 2000: Writing of *Escribir*.

→ 2001: Publication of *Filosofía en los días críticos y Conjuros*.

→ 2002: Publication of *Lógica borrosa*.

→ Writing of *Husos*: From the end of 2002 to the beginning of 2004. *Hilos* is written in a consecutive manner: The first part of *Hilos* was directly based on directly re-elaborations of *Husos*. The second part was written in 2004.

→ December of 2003: first visit to Brussels, and first notes of *Bélgica*.

→ 2004: Publication of *Matar a Platón*, together with *Escribir*. National Award for Poetry. [Premio Nacional de Poesía]

## 2005

→ August 2004 – October 2008: Writing of *Bélgica*, during a total of eight journeys in this period.

→ January, 2005: Writing of *Adiós a la India*, according to the notes of the edition of her own text.

→ 2006. Publication of *La calma*, a section included later in *Hilos*.

→ May, 2006: Publication of *Husos. Notas al margen*.

→ March, 2007: Publication of *Hilos*.

---

<sup>1</sup>This information is derived from a cross-reading of *Husos* and *Bélgica*. In the 53<sup>rd</sup> note of *Husos* she says that “My son has committed suicide in April”, and by means of the dating detailed in *Bélgica*. Concretely, in the section titled ‘This book: his place in the ‘diaries’), we know that this note was written after December 2003, date of the first journey to *Bélgica*. (Belgium)

- February, 2009: Publication of *Adiós a la India*.
- November 2009: Publication of *La tierra prometida*.
- 2009: Reprint of her works 'De juventud', with the title of *Hainuwele y otros poemas*.
- December 2009: Publication of *Cual. La película*. Ed. Centro Cultural Generación del 27. The movie, directed by Gerardo Ballesteros, is accompanied by a section of the poems of *Cual* and other poems extracted from *Bélgica* titled "Cosas de Cual".
- 2011: Publication of *Bélgica*.
- 2012: Digital edition of her first poems in the editorial Musa at 9, with the title *Poemas tempranos*.

## 2) ESSAYS

- *La Meter-Malkut de Ibn Gabirol*. 1<sup>st</sup> edition: Deputation of Málaga, 1983. 2<sup>nd</sup> edition: Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

## **1990**

Works devoted to the figure of María Zambrano

- 1990: *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*.
- 1992: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*.

Works of erudition on oriental aesthetics:

- 1993: *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*.
- 1995: *Sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*.

→ 1999: *Rasa. El placer estético en la tradición india.*

Actual Essay-based works, personal thought:

→ 1998, January: *La razón estética.*

→ 1999: Writes the introduction to *El árbol de la vida*. Despite not being a complete essay but an introduction of 30 pages, it contains important keys for the comprehension of her work.

## 2000

→ 2000: Publication of *Escritos sobre pintura*, of Henri Michaux. Introduction, translation and prologue by Chantal Maillard.

→ 2001: Publication of *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Compilation of edited articles and prologue by Maillard.

→ 2006. *El monje desnudo. 100 Haikus* de Taneda Santôka. Prologue by Maillard.

→ 2008. *En la traza. Pequeña zoología poética. (Little zoological poetry collection)*. Conference pronounced at the Centre of Contemporary Culture of Barcelona on 11 of February 2008. [Source: note the edition of the book].

→ 2008. *Retrato de los Meidosems*, of Henri Michaux. Introduction, translation and reading proposal by Chantal Maillard.

→ 2009: *Contra el arte y otras imposturas*. Compilation of the articles from the year 1997 to 2003.

[Given that it is a general characterization, I have left out the articles published by Maillard in magazines, prologues and collective works, as well as some of the interviews which she has given during last few years out of this outline, and out of which very valuable information can be obtained. All of them are systematized in the bibliography, so that it will be possible for future researchers to find practically all of the primary sources].

## 1.2.- Periodization: the 3 phases of the work of Maillard.

I have divided the creative production of Chantal Maillard in three phases, taking the stylistic development and approach to the contemplative attitude as core themes of the periodization.

The first phase, which we could call ‘the youth phase’ with no offense meant to the author (as she herself has used this term in *Poema a mi muerte*, 2<sup>nd</sup> ed. pg. 9), consists of the poems and essays published from 1982 to 1994, at which point the genre which will alter the equilibrium of forces between essay-based and poetic production begins to consolidate in Maillard’s work: the diary. In poetry, it includes the work from *Azul en ré menor* to *Poemas a mi muerte* (1994), and in the sphere of essays, from her early academic studies to the publication of *La creación por la metáfora* in 1993.

The second phase commences with *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996 - 1998*, as explicitly recognized by the author: “the second phase, which has already commenced in those diaries” (*Hainuwele y otros poemas*: 14), and includes the writing of *Benarés*, in 1999. In between, we witness Maillard’s consolidation as a writer on the following fronts:

- (1) the academic writer focusing on oriental aesthetics, and chiefly India: *El crimen perfecto* (1993), *La sabiduría como estética* (1995) y *Rasa* (1999).
- (2) diary writer, written in the following years: *Jaisalmer* (1992), *Bangalore* (1996), *Filosofía en los días críticos* (1996 – 1998), *Benarés* (1999).
- (3) creative essay writing: *La razón estética* (publicada en 1998), which brings together fragments composed during the entire decade of the 90s.
- (4) poetic oeuvre, written in the second half of the 90s: *Conjuros*, *Lógica borrosa* y *Matar a Platón*.

As it can be seen, the production capacity of Maillard in this phase increased vertiginously, at the same time as she overcame the generic duality of her initial writing. The diary as an intermediary possibility, capable of laying a bridge between the two thought tendencies, was added to the opposition between the two dominant genres- poetry and essay

The third phase starts with the writings of *Benares*, at which point the ‘observer’ figure – vital and textual strategy– allowed Maillard to take a final qualitative leap which leads to the mode of writing which I have called contemplative. It includes the binomial *Husos* (diary) – *Hilos* (poetry), which represent the apex of contemplative investigation due to the radical tendency in the proposal for writing, such as *Adiós a la India*, in which Maillard bids farewell to that much loved space going back to places and old subjects, and *Bélgica*, where she investigated the relation between mind, memory and joyful conscience of existence. This phase also includes important reflections in the form of essays such as the one included in *El árbol de la vida* on Indian contemplation and tradition, or on Henri Michaux and her conception of poetry in the edition of *Retrato de los meidosems*.

It has to be said that, in the last few years, the creative capacity of Maillard has hardly diminished, as she has published diaries, essays, poetry collections, but which lack the surprise and the formal innovation of the earlier texts of this third phase. Neither in *Adiós a la India* do we find the subtlety of *Benarés*, nor the refinement of *Hilos* in *La tierra prometida*, although both texts are interesting and possess literary value. *Bélgica*, in this respect, is an important exception, the only book which continues the inquiry into the conscience which characterizes the most important works of Maillard, for this reason, I have considered it as the most important book of the last few years, dedicating more space to it than to the others.

The periodization that I have just suggested is, of course, not the only one possible, however it responds to the reading approach stated in the title of this thesis: the study of the contemplative attitude in the work of Chantal Maillard. On account of this, conceptual as well as stylistic aspects related with the development of this way of looking at the world, which we have called ‘contemplative attitude’, and which I consider to be the thread of her evolution as a writer, are prioritised. Accordingly, I consider it necessary to explain briefly what will be my reading approach in connection with the previous chronological approach, with the objective of making my intentions and my point of view, when tackling the totality of Maillard’s work, absolutely clear.

### 1.3.- Reading approach.

From the preceding chronological proposal it follows that there are two main milestones in Chantal Maillard's creative writing: on one hand, the arousal of the diary, which marks the transit between the youth period and the following, and on the other the consolidation of the contemplative view of the world, which is translated in a kind of writing based on the 'observer' figure. These two changes are the turning points that divide Maillard's work, and my reading approach throughout the thesis will be to comment on these two aspects separately, focusing on the development of the personal self-inquiry and the contemplative quest, while explaining the most relevant style choices of each period.

In the first chapter of my thesis, more specifically, I will tackle what I consider to be a 'training' phase, in the sense that it is a moment in which our author is very much influenced by external figures, particularly María Zambrano. I will begin by explaining which aspects in particular of this philosopher influenced Maillard, and then I will, by the reading of her essays, show how she managed to overcome what she considered to be failures in Zambrano's thought, developing a personal point of view. After that, I will cover all the poetic works published in those first years, focusing on the experience of India and in the stylistic choices that lead towards the contemplative attitude.

Next, I will devote the second part of the first chapter to analyse the diary from the point of view of the literary genre, studying the main characteristics of this particular and unknown genre. I will study it both from the synchronic and the diachronic point of view, in order to give a panorama as wide as possible, for in my opinion it is not possible to understand how much the advent of this genre in the vital horizon of Maillard did radically change the path of her writing if we don't pay attention to all the generic particularities of the diary as a space of creation (free of stylistic and thematic impositions, and of internal coherence), and how this historical configuration came into being. I will also include a section which will study the particular use that Maillard does of this genre, for hers are not common diaries but are characterized by a style and a degree of thematic elaboration which is very special. On the one hand, even if the form is prose, her diaries are strongly oriented towards the pole of subjectivity, reinforcing the lyrical inclination, which is complemented by a scope more introspective than analytical and rational. On the other hand, the themes are not focused on the telling of external facts and anecdotes, but in the description of the

movement of the mind, by a heterodox collection of reflections and notes which constitute what I will later define as ‘the daily routine of suffering’.

With this I will conclude the first chapter and will move on to the commentary of the texts belonging to the second phase, which starts with the writing of *Jaisalmer* in 1992 and is consolidated with the writing of Maillard’s first major book, *Filosofía en los días críticos*. It’s the first text in which we can observe a coherent and systematic development of the stylistic features which will lead to the work of her maturity. On the other hand, with this proposal, Maillard manages to overcome the generic division of the earlier phase, where essay-based reached and poetic trajectory traversed separate paths. Thus unite two tendencies present in the creative spirit which usually tend to be separated in occidental tradition: synthetic knowledge, characteristic of poetry, and analytical knowledge, characteristic of philosophy. The ultimate objective of Maillardian writing is to find a way of overcoming the rift between the knowledge of the world based on analogy and intuition and deductive and rational comprehension of the functions of its parts. To put in another way: unify philosophy and poetry, life and thought.

During this phase, Maillard’s creative system becomes centered in the diaries, which condense around themselves the rest of the production: on the one hand, the diary fragments are incorporated in the poems, in such a way that they become hypotexts of the poetic compositions (incorporating, in a more or less literal manner, fragments of the diary in the poems) and on the other hand, the strategies of aesthetic estrangement proposed in the essays (*La razón estética* and to a lesser degree, *Rasa*) find their expression in them. The vital experience (the journeys, the recovery from illness) is also filtered in through this genre.

However, there runs another fundamental line of work through this phase parallel to the diaries, and which is centered in the research regarding aesthetics. This alternative expressive vein delves into the problem posed by the aesthetic estrangement with respect to the action, departing from the basis of the researches concerned with the aesthetics and the philosophy of the Kashmir Shaivism which Maillard carried out since the late eighties. Ten years on, she was already capable of articulating a solid and coherent proposal, in which she integrates the notion of aesthetic estrangement within a vital proposal: it is *La razón estética*, an essay in which Maillard reflects in a theoretical manner over the vital application of the aesthetic assumptions regarding estrangement and emotional purification. The importance of this previous step in the development of

an attitude of contemplative detachment in the later years of maturity is fundamental, to the extent that one of the focal points of my research is demonstrating how Maillard reaches contemplation through aesthetic reflection.

I have named this second block of texts as ‘the cycle of *Matar a Platón*’, as the crowning work of this line of research is the collection of poems of the same name. In it, Maillard applies the theoretical approaches of the essay to poetic research, enquiring regarding the possibility of achieving an authentic reaction in the event of someone else’s death and about the possibility of a writing in which emotional estrangement will be the dominant aesthetic pattern. I have also included in this block the poems of *Escribir*, as they are part of the same volume as *Matar a Platón* and also go into the question of emotional estrangement (although from another point of view, that is more problematic due to the proximity of the emotions).

The second chapter of my thesis ends with *Benarés*. Without a doubt, we are talking about the most important notebook which make up *Diarios Indios* and in it converge the two lines of research of this phase: on the one hand, the diary as a method (of life and of writing) for delving in her own inner world, and on the other hand, the application of aesthetic estrangement to her own life. The result is a thoroughly mature text, in which the observation of the mechanisms by which the brain perceives its own creations, whether of an intellectual nature (thoughts) or of an emotional one (feelings), is the core objective of the writing. The diary, in this way, becomes a mechanism of introspection, of interior inquiry, in which the movements of the brain following the evolutions of the journey are described: In ‘48 Ghats’ (first part of *Benarés*) the movement of the brain is attended to while Maillard goes through the steps of the Ganges, and in ‘Diario de Benarés’ the discovery of an interior ‘persona’ is described, from whom the contemplation is carried out: the observer. Thus gets configured for good what we might call ‘the contemplative maillardian method’, which essentially consists of a process detached observation of the mental contents which sustain the self.

I would like to clarify that *Benarés* belongs conceptually to the phase of maturity. If I have included it in the second chapter, it is for demonstrating how the two predominant lines of this phase converge in this text. With the critical reading of this diary, we will see the culmination of the interior inquiry, concretely with the appearance of the figure of the ‘observer’, impartial witness of the movements of egoic implications which take place in the mind. This discovery will mark the second qualitative leap – after the incorporation of the diary– in the work of Maillard, giving rise to a completely



‘contemplative’ style in which the writing is exclusively dedicated to realizing the process of inquiry in the conscience, and in which all the resources of expression (the three constituent operations of the discourse: *inventio*, *dispositio* and *elocutio*) are focussed towards showing the reader the process of interior observation. It is, as we shall see, a poetry with an unprecedented degree of innovation in contemporary Spanish poetry and with increasingly important influence on contemporary poets and thinkers.

I will dedicate the first section of the third chapter of my research to define what exactly constitutes the contemplative method of Chantal Maillard, with as much degree of precision as possible. For that purpose, I am going to quote reflections which appear scattered in her essays, systematizing them in a unitary and coherent proposal in which the question of the individual self is confirmed as the fundamental problem. After this, I will analyze in detail how this contemplative proposal is manifested in the concrete style of *Husos* and *Hilos*, a cycle of diary and poems with which Maillard turns up a notch her attempt to transcend the generic divisions, and which culminates in *Cual*, a collection of poems which arises in one of the journeys to Belgium for writing the homonymous diary.

The degree of formal innovation of these three works and the radicalism of her approaches has not been achieved by Maillard in any of her other works, due to which I consider that they are the ones which deserve a more systematic analysis. In them the predominant theme is pain, an element which is present in all her work but which, in this moment, due to the vital circumstances, comes to occupy the main place in her writing. Maillard probes all the facets of suffering, right from physical pain caused by cancer to psychological pain inflicted by the suicide of her son, but always with an attitude of estrangement. This allows her, in her own words, to ‘survive’ so much pain and loss, showing how the wisdom acquired is applied to her own life.

After the analysis of these three works, I will carry out a comparative study between the contemplative Maillardian proposal and certain notions belonging to the tradition of thought in India, in order to demonstrate how Maillard adapts them her particular way of looking at the world. The aim of this comparison is not to point out the similarities with oriental thought, but aims to demonstrate how, adapting certain concepts belonging to far-off traditions, Maillard manages to create a totally contemporary work, in an original style and with extraordinary effectiveness. As I anticipate, we can see how the author sums up the influence of the study of Indian philosophy, signalling directly towards the problem of the illusoriness of the individual

self and the relation of this question with the method of observation of the mental processes:

“Everything that Indian thought has been for me, and which is *summed up in this illusion of me*, but also above all *in the capacity which we possess for observing our mind* or that which we say is our mind. That they are no more than threads, threads which are strips of images which follow successively. And there is nothing more to it, and the me, in the end, is nothing more than it. What we believe to be is nothing more than this perpetual strip of images that draws from another strip of images. That is what I have learnt from all that is Indian thought. (Maillard, conference in C.B.A. 04/06/08; the emphasis is mine).

Thus, we see that the last thing which Maillard seeks in India is a spiritual consolation or a lost paradise. In fact, she only incorporates what goes with her own experience and her conclusions in the process of internal investigation, never with the objective of eluding reality but to understand it better and to integrate into it. As she affirms eloquently:

“Let those who seek a state of beatitude or supreme happiness in the suspension of mental agitation stop deluding themselves; let the paradise hunters who have turned *nirvāṇa* into one of their own! (...) *Nirvāṇa* is a state of consciousness, the one in which judgment is suspended. *Nirvāṇa* means no opinion, no supposition, no intentionality. The one who is without a ‘mind’, is in a state of *nirvāṇa*. This word does not mean anything else” (Contra el arte: 171-172).

With respect to the rest of the works published by Maillard in this phase, I will go in depth only in *Bélgica*, as it is the diary in which the investigation started in *Husos* finds its continuation, although there is a change in the thematic direction, the core issue of the investigation being the systematic study of the relation between memory and joy, giving rise to what Maillard calls ‘flashes’. In many aspects, *Bélgica* is a work that differs from *Husos* and *Hilos*, but not in the fundamental aspect: the approximation towards contents of the conscience (in this case, those of memory) is carried out from the perspective of internal estrangement, thoroughly contemplative. The rest of the books published by Maillard in this phase point in different directions, and hence, I will confine myself to gloss them briefly.

§ Summary.

In the first chapter I will lay the foundations on which Maillard's trajectory initiates, in the sphere of the essay as well as that of poetry. Taking the work of María Zambrano as the starting point, Maillard takes her first steps in search of a personal writing which allows her to unite in a single movement the analytical zeal of her philosophical mind with the synthetic impulse of her part. The transition from the youth phase to the following takes place with the appearance of the diaristic genre, a space in which an own style would go on configuring thanks to the specific characteristics of the genre.

In the second chapter we will see how the said style is organised around a nucleus of metaphors with which Maillard gives vent to her first attempts at internal investigation. During this phase the presence of other authors diminishes progressively, while the internal quotidian space goes on to occupy prime position. At the same time, along with the stylistic configuration, a critical assimilation of the influences of the assumptions of the aesthetics of Kashmir Shaivism and other oriental sources, which will first give result in the form of a reflection over aesthetic estrangement (*La razón estética, Matar a Platón*) and subsequently the definitive configuration of a project of contemplative estrangement with respect to personal experience (*Benarés*). From the moment in which the definitive leap towards contemplation takes place, the process of internal investigation becomes the core theme of our author's writing.

In the third chapter I will explain in detail what exactly constitutes the contemplative Maillardian proposal, and how it is manifested textually in the most important works of this period. I will complete my reading with a comparative study between the said proposal and oriental traditions of wisdom which inspire the author, in order to show how she uses the description of the mental mechanism made by the Orient as a basis for creating her own method of investigation by means of observation and writing (as well as her manner of innovating with respect to these sources). In this way, we are in a condition to appreciate the originality and the independence of the criteria of her work. After this, I will dwell on the most important aspects of *Bélgica*, the last of her diaries till date, which sums up her current position.

## 2.- General overview of Maillard's work.

Maillard's body of work, consisting of poetry as well as essays, arises out of a fundamental concern which has given meaning to so many years of exploration in fields as varied as aesthetics, oriental philosophy and diaries. In a very synthetic manner, it can be summarised as a constant attempt to unify two aspects which have been separated in modern occidental culture: thought and life, reason and experience. Maillard rejects outright that intellectual speculation could remain separated from vital experience, in an ideal, abstract sphere, and she writes her work in order to salvage this rupture. For her, knowledge cannot be reduced to a mere accumulation of information, to pure aimless erudition, but she suggests that the quest for the truth must be reflected in the vital experience of the individual. This mode of knowledge, which we describe as 'experiential', does not appear as something defined since the author's youth, but is the fruit of a long quest and thus it goes on configuring itself with the passage of the years, until managing to unite in a single expressive movement intellectual reflection- which includes the diary and poetry- with lived experience. The evolution of this quest is what I will go on glossing throughout the three chapters of this thesis.

It is indispensable to link this vital quest with the opposition between philosophy and poetry in the philosophical paradigm and occidental aesthetics, as it is a fundamental question for the comprehension of Chantal Maillard's trajectory. In fact, although her poetic oeuvre has brought her fame, she has always considered herself first a philosopher and then a poet, and a mere look at her curriculum makes it understandable why: doctor in pure philosophy, permanent lecturer of Aesthetics in the Department of Philosophy of the University of Málaga during more than ten years, expert in Indian thought, author of various articles regarding thought. It is, thus, evident that both poles of expression, both ways of understanding the relation between the real, coexist in the creative spirit of our author.

When I distinguish between 'philosophy' and 'poetry', I refer to two modes of thought: analytical thought on the one hand, based on the duality subject-object, on rational premises, on causality, and whose use of language is aesthetic rather than communicative. For Maillard, this separation is an artificial and limiting division which has to be overcome, and she keeps coming back to it, especially in her first few years. For her, rational knowledge has already proved its insufficiencies and it's indispensable to go beyond it integrating in it the poetic vision, nevertheless avoiding at all times a return to the ingenuous belief regarding the neutrality of language. As way of example,

we can see that on commenting the Zambranian reason-poetics, she speaks of finding a solution “to this problem which was as much hers as it has been mine” (La creación por la metáfora:10)

Her defence of the poetic thought is in no way a pre-critical assertion of the magical power of the word, but an attempt to integrate individual introspection, the refuge of the poetic with discursive reason. This she achieves through her diary, which as opposed to philosophical discourse, does not hide the place from where the enunciation of the premises takes place, but situates them as an integral part of the discourse, something which the poet does as well. Maillard refuses to eliminate the concrete and personal circumstance from where her certainties arise, disguising them beneath the appearance of deductive logic, which she considers to be deceptive. On the other hand, she incorporates it in different ways, by way of profoundly modern strategies of expression. The concrete reference to the journeys (*Diarios indios*), the writing at two levels (original version and subtitles in *Matar a Platón*, main text and margins-notes in *Husos*) or the incorporation of photographs and the intervals between the journeys in *Bélgica*.

On finding the ideal genre for her interests, Maillard went on losing interest in the opposition between philosophy and poetry. She would keep on referring to it in lectures and conferences, but it would no longer be a core theme of her diaries. Recently, in an interview, she summed up her position saying: “Certainly they are two counter-attitudes. One is vigorous: Trying to find a conclusion departing from a premise and argumentation, the other is receptive. The advice I would give is: don’t mix, indeed. Write philosophy when you want to and don’t make poems (poiesis is subsequent, it’s a filing down and a cleansing) when you want to do so” (Interview in El País, 10-07-11)

This quote sums up perfectly what Maillard has been doing from the 90s onward: She does philosophy when it suits the topic (oriental aesthetics, for example) and poetry when it interests her. Let us now see in greater detail what this unifying form of knowledge, to which I alluded with the expression ‘experiential knowledge’ exactly consists of.

## 2.1.- Experiential Knowledge.

It is necessary to identify with exact terms this type of knowledge being referred to, which is qualitatively different from the usual one, in order to avoid vagueness and ambiguity, enemies of any critical work worth its salt. The terminological revision which I am going to carry out is indispensable, given that for commenting on Maillard, it's necessary to resort to concepts steeped in western tradition for more than 25 centuries (Greek and Christian, as specified by Agustín Andreu), and which have undergone a tremendous erosion in this time. Raimon Panikkar rightly points out that "as a consequence of the erosion of words and the abuse of religious power, neither Father, nor Mother, nor God, nor Void nor Mystery echo any longer in the minds of many contemporaries. Perhaps because the mind has been "mechanised" along with the heart, as was already foreseen by Lao-tse" (Panikkar, 1998:132). Thus, before beginning the research it's necessary to coin new expressions and polish the existing ones.

The case of the term 'philosophy' is perfectly representative, as the 'love for wisdom' is nowadays a rare phenomenon nowadays. In most of the cases it is treated as a mere academic discipline, with no repercussions on individual existence. In this sense, the Indian tradition which inspires Maillard differs quite strongly from the contemporary western vision:

"Practically all Western philosophers of all schools have worked on the tacit assumption that intellectual processes alone can discover truth. (...) Philosophy for Shankara [and all other Indian traditions] is not intended merely to satisfy intellectual curiosity, or to serve as training in dialectic. Nor is a philosopher one who can talk "about" philosophy, or who knows the scriptures by heart; but one who has learned by intuitive experience, which is possible only when philosophy is **lived**" (Keshava Menon: 2006: 15).

For this reason, I have searched for an alternative terminology that might cast away the ghost of 'philosophy' as it is understood in western (rationalist) tradition, and that might recover at the same time the transformative dimension that it had at its beginnings. Various words, each one with its own particularities and difficulties, are within our grasp, allowing us to point towards that mode of thought which Zambrano defined as reason-poetics and which Maillard pursues throughout her work.

The first phrase I am going to put forward is 'experiential knowledge', an expression that emphasises the direct nature of knowledge, 'vital', in the sense that it

affects the knowing entity . Experiential knowledge is, thus, 'poetic' in the purest sense of the term, as it is creative knowledge. We have just seen that the insistence that knowledge is not merely the fruit of theoretical learning but of a profound internalization on a vital level, is a constant of oriental thought, and given that Maillard is an expert on the East, I deem it appropriate to indicate briefly that I take the expression 'experiential knowledge' from a scholar on these questions. Concretely, from the introduction of A. Vélez de Cea to *Versos sobre los fundamentos del camino medio* of the Buddhist philosopher Nāgārjuna. The author stresses the importance for Buddhism of knowledge that is not merely intellectual, coinciding fully with what we have said apropos Maillard.

“The MMK [*Mūlamadhyamakakārikā*, verses about the fundamentals of the middle path ] are consequently a means for attaining peace, achieving first a better philosophical comprehension of the empty nature of reality (level 1) and thereafter the experiential comprehension of the said empty nature. (level 2)” (Vélez de Cea, 2003: 31). And also: “Mere philosophical knowledge of emerging in dependence and vacuity is insufficient, although doubtlessly convenient and helpful for facilitating the access to experiential knowledge” (Vélez de Cea, 2003: 31).

These affirmations about Buddhism can be extensively applied to all Indian thought. It is the now old thesis of René Guénon, who underlines in a persistent manner in his writings that one of the constants of reflection in the Orient has been that all superior knowledge has to manifest itself on the vital level. As explained by him, both the vedānta as well as by Buddhism or Taoism, they are means for spiritual realisation, not mere theories. Thus we gather from the following quote, precisely for the chapter about the vedānta: “ This knowledge, in order to be really what it is, does not confine itself to plain theory, but rather carries in itself the corresponding realisation” (Guénon, 2006: 248). Thus, theory is subordinated to the realisation of the intellectual experience: “The theory, therefore, does not have any value itself other than that of preparation, it should be subordinated to realisation as the means are to the end” (Guénon, 2006: 249),

Another key term in my research is 'wisdom', capable of adding a touch of critical rigour to personal experience. If experiential knowledge can be accused of being subjective in the worst sense of the word, by affirming that it deals with a mere individual impression without epistemological validity, fruit of the very autosuggestion (this is, in fact, the rational critique of many devotional and mystic experiences, and

continues to be justified if experiential knowledge obtained through direct experience doesn't pass through the filter of reason), the experience of the wise man or the sage brings together internal discernment with rational critique, which allows him to integrate the two levels in the same intellectual act, which are not perceived as being exclusive, but complementary. This terminological line has been utilised recently by Mónica Cavallé in *La sabiduría recobrada* and in this sense I incorporate it in my thesis.

Besides these two expressions, which shall constitute the base of my research, there exist other possibilities which allude to the link between knowledge and experience which, however, are not suitable for describing the aim of my study. I explain them briefly in order to avoid the work of Maillard, as happens often, from being confused with 'mystic writing'.

The term 'mystic knowledge' refers, in principle, to a type of vision which is over and above rational knowledge and which integrates individual experience within a spiritual dimension. Hence, it points towards the holistic nature of human thought, which is not only rational and sensory, but also spiritual and 'mystical', as Panikkar explains: "We are closed to the sense behind these affirmations (the ones of the gospels) if our life passes solely on purely rational and sensory levels, that is, if we are insensitive to the third dimension of reality, blind towards mystic knowledge" (Panikkar, 1998:118). However, the weight of western tradition has imposed certain markedly religious connotations over this word, which allude to an experience which is qualitatively different from the one described in Maillard's work. She herself uses this adjective at the beginning of her work, in *El monte Lu en lluvia y niebla*: "Widening the conscience, opening it to that essential wisdom, is precisely accessing the mystic sphere". (Monte Lu:79), but quickly she detaches from it and opts for words with lesser religious connotations and more in keeping with her personal experience. I, therefore, consider, that speaking of 'mystic knowledge' is not suitable for describing Maillard's inquiry, as it does not go with what we find in her texts. Besides, the road by which she reaches the experience is aesthetics, which points towards a completely different dimension of cognition.

Another terminological possibility which has been traditionally utilised in order to describe this unifying mode of knowledge is 'intuitive'. We find it in the work of the afore-cited René Guénon, one of the most important representatives of the so-called *philosophia perennis* of the 20<sup>th</sup> century, but he himself recognises that the term might



be confused with irrationality or sentimentality: “This pure intellectual intuition (...) should not be in any way with the intuition spoken of by certain contemporary philosophers, as this is, on the contrary, infra-rational. There is an intellectual intuition and a sensitive one; one is beyond reason but the other is more here”. (Guénon, 1984:22)

Guénon issues an assertion of purely intellectual and contemplative knowledge (which, according to his point of view is fully functional in the Orient and lost in the Occident), affirming that the intellect is not to be reduced to instrumental reason as considered by rationalist western tradition. Without a doubt, this is an opinion shared by Maillard but I consider that speaking of ‘intuition’, no matter how much it is described as ‘intellectual’ or ‘pure’, as Guénon does, does nothing to clarify the research, but rather hampers it. Thus, I have avoided it throughout my study, although I deem it necessary to point out that the intellectual knowledge or wisdom which I talk about in the case of Maillard is, without a doubt, a sort of direct and immediate knowledge. Consequently, I shall speak of ‘inquiry’, a term which reflects the method and the purpose of Maillard’s writing in a more exact way, and which does not have the disadvantage of the adjective ‘intuitive’.

In short, throughout my thesis, I will use the terms experiential (and vital) knowledge and wisdom in an alternate manner, according to the nuance required by the concrete context. Both beckon towards a mode of knowledge which integrates vital experience and philosophical learning, and which we could define in the following manner.

#### § Experiential knowledge: definition.

Beyond the differences between the different periods of Maillard’s production, I have been able to identify two features which prevail throughout her work with regard to the quest for experiential knowledge: the transformational character of the same, and the fact that it has to do more with an attitude rather than concrete content. Let’s see each of these aspects separately.

#### 1) Transformational knowledge.

Experiential knowledge is transformational knowledge in the sense that it implies a radical renovation in the concrete human being. In keeping with the traditions of oriental wisdom, Chantal Maillard insists that knowledge is valid only when it a real metamorphosis takes place in the inner world of a person. The accumulation of theoretical knowledge is not equivalent to vital comprehension, which has not stopped Maillard from writing erudite works such as *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india o Rasa. El placer estético en la tradición india* (but even in these particularly academic cases there exists an important connection between the subject under analysis and the vital evolution of the author, as we will have occasion to analyse).

The transformation which we are talking about is not a merely emotional or psychological change, but it affects the totality of the individual, all the levels of his vital experience. It's an essential and profound of the entire person, and can thus be described as 'ontological', as done by Panikkar:

“The word *experience* is ambiguous and polysemic. Here, we are not dealing with a mere psychological 'experience' but, so to say, with an ontological 'touch'. It's an experience which transforms our most profound being, it's a feeling of being trapped by a more potent reality which penetrates and transforms us- but we do not intend to go neither into the debate about what should be the criteria for establishing the authenticity of such a touch, nor about the diverse forms which this experience of human fulfilment can take on. (Panikkar, 1998: 45)

However, we must be prudent when it comes to speaking of radical transformation in Maillard's person, as it could appear that we are talking about a transcendental state in which the person evades or detaches itself from the vital circumstance. This could not be further from the reality, as her writing is completely anchored in the circumstance, and never loses sight of suffering. Consequently, the development of the contemplative attitude and radical transformation in the person have to be understood as an attempt to overcome the constituent limitations of humanity, but without thus postulating transcendental states, mystic fits or radical external transformations.

## 2) Life attitude

On the other hand, it is important to underline that the experiential knowledge consists of a *how* rather than a *what*. Maillard postulates a different mode of knowledge, an *attitude* distinct from rationalism, considered by her to be a form of knowledge that entails a mere accumulation of information with an instrumental purpose. The contemplative gaze is characterised by interior aperture and the transcendence of the split between subject and object. In other words, the radical transformation which comes along with experiential knowledge does not refer to any knowledge object, but to a change in the knowing subject itself. A change occurs in the way of looking, not in what is being looked at, and for this reason, it is said that wisdom is transformational, as it affects the life of the one who knows directly. All experience, the circumstances surrounding the author, are seen through this understanding and compassionate attitude pointing directly towards the observation of mental states and the superseding of the limitations of the personal ego. In my thesis, I have christened this way of confronting reality as ‘contemplative attitude’.

Let’s see now what it consists of.

## 2.2.-The contemplative attitude.

### 2.2.1.- The self as a problem.

The essential feature that characterises the development of this vital attitude I am describing as being ‘contemplative’ is the insistence of the transcendence of the individual self. This has been, without a shadow of a doubt, our author’s fundamental concern, which has guided her creative impulse over the years, as she herself recognises by saying that “the chief concern which cuts across my works, and which is ever-present since even the early poems and the diaries, and that is the idea reflected in *Husos*”, is none other than that of the “illusion of identity” (Conference in C.B.A. 04/06/08).

Like in the case of experiential knowledge, we are on slippery terrain, because on speaking of the ‘self’ it’s not very clear as to what exactly we are referring to. Its existence is generally taken for granted, at least in the model of western thought, where

the self is treated as a self-evident truth that does not require any definition, a sort of identity axiom. However, the demarcated and concrete existence of this construct which we call the 'self' is quite questionable, and neither is it clear that it's the ultimate and only sustenance of human identity. If we stop to think and try to find the contours of that which we call the 'self', we will realise it is not possible to demarcate it, as it's an entity which changes with the passage of time: not only am 'I' the same as the child who bore my name, but my preferences, my opinions and my affections (all those mental habits which configure, as we will see, the personality) change constantly, in accordance with the movement of action-reaction inside the mind along with the internal impulses. Consequently, and against the subjective evidence to which we tend to cling, we cannot treat the self as a substance, as there is nothing strictly verifiable corresponding with it: the principle of identity cannot be applied to it as easily as it seems.

Thus, we find that in the centre of human identity there is an enormously problematic element which we normally tend to dodge. This essentially paradoxical nature of individual subjective experience is highlighted by Ramón Panikkar in a couple of lines with an autobiographical tone which just as well might have been written by Maillard: " Since I was young, I was told that it was God who had created 'me', but since then, although I was not able to state it explicitly until much later, I used to experiment with that 'me' which I was not exactly. I do have indeed have a 'me', but I am not identical to that 'me'. (Panikkar, 1998: 110).

What Panikkar indicates in these lines is something which any person can experience on their own: the fact of being, at the same time, subject and object of that very subject. That is, there are a series of mental reactions on the one hand, and a series of internal contents and psychological habits (Panikkar's 'me') and on the other hand there is a presence –someone?–who perceives the movement of these mechanisms. This someone can be described as the subject ('I', form of the subject of the personal pronoun) as it is the agent of this perception. It is where comprehension takes place, it is the one that observes. The contents merely appear and vanish in front of it.

Delving deeper into the reflection, we can speak of an identity associated with the mental objects flowing in the conscious as a result of sensory stimuli and own mental mechanism, and another one free of these impulses. This second way of

understanding and living the relation between the perceiving subject and the different mental objects is what is being designated here as contemplation, and it is essentially defined as an exercise of self-observation, by means of which the subject goes on becoming increasingly aware of the fallacies embedded in the psychological entity with which it identifies.

The identification I am referring to is not (only) the precise identification with an external impulse, be it a fit of rage or a transient desire. The mind basically functions by inertia, and according to the identifications which go on repeating over time, the reactions keep on turning into habits, until generating a series of character traits that are accumulated and perpetuated. This fixing of the transience of the mental flow in a series of traits (more or less) fixed brings about an illusion of consistency: an internal personality, subject of actions and object of emotions and thoughts. It is this construct that we refer to as the 'self', and to which we attribute the quality of permanence, something which in reality it does not possess. Obviously, I am not negating the empirical and conventional existence of the self. There is doubtlessly a series of phenomenal subjects which interact amongst themselves and which experience desires, respond to stimuli, suffer, become happy etc. However, as Maillard's work shows, this self does not resist radical self-analysis which takes place in contemplative investigation, as in reality it's a tag with which we refer to mental mechanisms which allow the organisation of the sensory stimuli, the experiences and the necessity of action which enable us to function in the world in an effective manner. Thus, when we speak of the 'self', we refer to the state of identification of the subject with respect to the contents of its own mind, be it thoughts, emotions, opinions or memories. When this happens, a feeling of psychological detachment with respect to the content emerges, which bears fruit in the form of an extraordinarily primitive and intuitive sensation of belonging and identity, due to which what occurs in the brain is experienced as one's very own, 'mine': my feelings, my concerns, my aspirations and desires, etc.

On account of the mental movement being incessant and extraordinarily swift, the psychological implication causes the 'self' to be perceived as unitary, as 'one'. In the same way as in a film the rapid succession of individual sequences creates an effect of continuity which captures the attention of the spectator; the movement of psychological implication *captures* the conscious activity of the subject, who is subordinated to the chaotic internal movement, identifying with it. With repetition over time, this psychological implication becomes the foundation of the identity, conferring a

consistent and stable appearance on the illusory relation of belonging between 'I' and the contents of 'my' conscience. The result of this process is what is known as 'personality', a repetition of the identification with the same contents and reactions.

The problem arises from the fact that the functioning of the mechanism slips away from the control of the (supposed) subject, who is incapable of controlling his own mind. Proof of it is that, for the majority of the persons, it's practically impossible to maintain the attention focussed on a single thought for more than a few seconds: immediately other impulses through the visor of the conscious, drawing attention and enveloping the individual in emotional implication processes: this happened to me (to me), I should avoid this and seek this other, this one or that one are responsible for what's happening to me, this pleasure belongs to me etc. Thus, the process generating the mental impulses functions to a great extent by inertia, by pure habit, following its own impulse. On dragging the subject in this flow, a personality is configured which in reality is the reification of certain determined mental states, which in their turn condition our future responses, closing the circle.

Hence, we can define the self as a psychological conglomeration composed of mental habits which go on repeating and whose functioning is scattered and impetuous, and over which the subject has a very limited amount of control. The reality, clearly, is that this 'me' is not the subject, as Panikkar pointed out, but the result of an essential epistemological error that needs to be rectified. Otherwise, as this petrification with which we identify will go on distancing itself from the concrete real experience, a rupture will be brought about between what the subject is and what the individual believes or wants to be. And this rupture will invariably bring on suffering. This is the reason behind the presence of pain in existence, suffering in the subtle sense of the term which Maillard tries to surmount with her writing. The Buddhist leanings of this approach are obvious for anyone who is familiar with the Four Noble Truths expounded by Siddharta Gautama, Buddha. We will return to these and other questions in the third chapter.

As a consequence of this analysis, the contemplative person embarks on a path which enables him to liberate himself from the self and from its configuration in the form of habits, as otherwise he is condemned to live life from a partial, representative subject, which drags him towards a life of emotional implications and attachments, pursuing the capricious movement of desire. The method is direct, though not simple: undoing the erroneous identification. If the root cause of the identification is the

ignorance of the true nature of the self, it follows that the limitations will be surmounted through an awareness of this folly. Thus, the contemplative attitude can be defined as an effort to comprehend that psychological identification is not for real, that there is no 'self' beyond them, they are the self. In other words: my memories, my beliefs, my opinions etc. are in fact my self.

This is the key of the contemplative attitude, which I call in this thesis the 'contemplative intuition'. In the first few essays itself it can be seen clearly that the self is considered as the fundamental problem of human experience, the agent of the initial rupture which creates the separation of the individual with respect to the world and the mode of dual cognition in which we move about: self as opposed to no-self. Following in the wake of María Zambrano, Maillard puts forth the necessity of overcoming the psychological personality, in order to accommodate a different relation with the world. However, she promptly separates from her predecessor and devotes herself to constructing her personal method, with which she confronts the problem of identity, or as it would be better to say, of 'the illusion of identity'.

The said contemplative method is based on the profound understanding of the functioning of this identification process with the 'self' *by means of the cultivation of conscious attention*'. In order to free oneself permanently from its influence, it's necessary to understand and internalise, as Maillard does throughout her work, that no self exists beyond the mental contents, but they are two facets of the same thing. If what we usually feel the 'self' to be is the result of (erroneous) identification with the emotions and thoughts which are generated in a mechanical and uncontrolled manner in the mind, the only possible way out of this epistemological tangle entails the awareness of the ultimate fallacy of this mental construct, undoing the identification and enabling the contents to flow without leaving psychological residues. As is evident, a merely intellectual understanding does not suffice, as was pointed out when speaking about experiential knowledge, but it's necessary to vivify the understanding in concrete experience. For that to happen, an intense work of disidentification is necessary, exercising constant attention. Only in this way can a vision estranged from one's own existence can be attained.

Thus, the paradox of the identity phenomenon lies in mind and 'self' and they are not two different identities but are two facets of the same process. What we call 'self' in reality is a mental function, concretely the appropriation function of both internal and external contents, (generated from the memory or as a consequence of sensory stimuli)

as well as the actions and results of the same. It is the mind which halts the constant flow of ever-changing thoughts and it fossilizes them giving rise to 'my' opinion and 'my' point of view. This closed and monolithic 'self' does not in reality rather it is a creation in which we have unconsciously locked ourselves. In brief, there is no self as such distinct detached from the mental contents which can be located as an entity independent of the mental contents, however the presence of the self relies on the association with the contents (from the Buddhist perspective, it is said that 'they emerge in dependency'). The only thing that exists is thought, emotion, memory and particular content appropriating or rejecting them, depending on there being pleasant, worrying or perturbing.

There is an immense influence of the Indian traditions on this conception. According to the tradition of Vedanta (the most widespread orthodox Indian tradition) internal 'judgment' (*viveka*) and a constant practice of 'detachment' (*vairāgya*) is necessary to transcend the self. The moment the 'self' disappears 'liberation' (*mukti*) is brought about and the person ceases to be bound to the results of his own actions and the effect of the compulsive habits of the mind. In Buddhism, the vocabulary changes but essentially both the quest of the perfect vision (*Prajñāpāramitā*) and the method as well as the culminating point coincide: overcoming the limiting sense of the individual self. For Maillard, the objective is more humble and concrete than the Buddhist or Hindu liberation, as she does not believe in transcendental departures from this world. Certain equilibrium free of disturbances and desires and the capacity to be at peace with oneself and with one's own past ("I sat with the dead. It was/a peaceful afternoon", she says in *Hilos*: 123) is sufficient. Equanimity, calmness: that is her vital horizon, which she is trying to reach through contemplative attitude.

Although we will discuss the influence of Indian tradition later on (in the third chapter), it is important to point out that Maillard draws abundantly from Indian sources, however incorporates many of these notions in a very individual manner in her writings and in her relation with the world: she eliminates those aspects which accounts for a transcendental dimension of the conscience. Her perspective is profoundly critical in respect to these postulations and these are expressly questioned in her writings: "the other type of conscience (*sat-chit-ananda*<sup>1</sup>) is, from now on, a supposition"(*Filosofia*:179). The result is a vital contemplative method exclusively directed towards the immanent plan of the real.

---



Finally, to conclude this section, I would like to briefly explain the different nuances of the vocabulary technique which I am going to use to refer to the phenomena of 'self'. If we return to the quote with which we began the section, we observe that the use of stylistic strategy of contrast between the subjective and objective forms of the personal pronoun in the first person ('I' as opposed to 'me'), is something which we find in Maillard, along with the same objective present in Panikkar's quote: to reflect on the page the opposition between the two types of identity. In *Benarés* and in other works of maturity we see how this resource is put to a systematic use, developing it to the very limit of the expressive capacity of language. But while speaking about 'I' and 'me' within the creative context of Maillard's diaries and poems is absolutely valid, it is not an acceptable proposition for an academic work of this nature where the terminological clarity and the rigor must prevail over the aesthetic expressiveness. It is patently obvious that we cannot take the opposition between two personal pronouns as the basis for a systematic exposition because we would inevitably fall in terminological ambiguity and confusions which could complicate the reading instead of making it lucid. Due to this reason I have opted to define what exactly I understand by 'self' in the thesis, while explaining in detail the technical vocabulary that I am going to use to refer to the different facets of the phenomenon of individuality. It seems evident to me that till unless we are clear to what this 'me' that she refers to means we cannot comprehend how it is analyzed thoroughly with her contemplative strategy. Therefore, once again we end up needing previous terminological explanation.

The expression 'psychological self' alludes to the senti-mental character of the identification which sustains the identity, which is 'psychological' as far as it is based on the level of the psyche and of the emotions. They are nothing more than responses, mostly mechanical, to the impulses generated according to their nature the different contents of the conscience according to their nature: a pleasant thought produces attraction and a terrible sensation produces disgust. These are easy to comprehend but the important thing to understand contemplation is that both are the forms of psychological attachment (one is affirmative while the other is not), and it is important to estrange oneself from both if we want the mental inertias sustaining the identification to stop as well as the subject to perceive the inner world without reacting to it in a compulsive manner. The contemplative attitude therefore consists of a distancing mechanism against any psychological reality presenting itself. So it makes sense to

speak of the 'psychological self ', as all the contents are tinged with emotional implication, they are 'psychological' in a broad sense.

Another valid term is 'individual self', which we have been using. This expression lays emphasis on the closed character of the psychological identity as opposed to the open identity indicated by the state arising in contemplation. Speaking about the 'individual self' presumes the epistemological split between 'the self' and 'the world', and therefore it is a valid resource to indicate the state of dual conscience in which we usually move around. Other variants which I consider to be valid are 'empirical self', 'objective self', or 'empirical subject', as all these refer to the phenomenal reality of the experience of the 'self', the reality which is solely conventional and which dissolves in the contemplative state where a qualitatively different form of cognition takes place: The appropriating function of the 'mind' (of the self) either does not manifest itself or it is seen as just one more movement of the conscience, to which it's not worth getting attached. I will also utilise more general words such as 'person', whenever I think the context makes it sufficiently clear that I am referring to the same phenomenon.

It seems important for me to point out that I am not going to use the term 'ego', in spite of it being widespread in secondary literature dealing with the Advaita epistemology and Indian tradition, as I think it refers too directly to the psychoanalysis, a school of thought completely different from the one taken up here, and which draws a series of connotations which do not find any space research. Nevertheless I will indeed use occasionally the adjective 'egoic' since it's more neutral than the substantive. For example I will talk about 'egoic individuality' to describe the closed and self-referential character of the individual psychological self.

### 2.2.2.- Contemplation as a method.

To overcome the impostures of the personality and to be capable of transcending the pernicious influence of the individual self is, thus, the objective pointed out by Maillard through the adoption of the contemplative attitude. In those early years this quest was incipient and coexisted with many other concerns such as the nature of desire

and romantic relationships (*Filosofía en los días críticos*) or the journeys throughout India (*Jaisalmer* and *Bangalore*). However as I have pointed out in the reading approach, at the end of the nineties it was already holding a predominant position and after *Benarés* became an exclusive motor of her writing taking the form of methodological process of observation of the mental content, be it emotional or intellectual. The author defines it in the following way: “inner path (i.e., something which has to do with the knowledge regarding emotions as well as ideas, or, to put it more briefly, with the knowledge regarding the mental process” (*Contra el arte*:170).

Applying the contemplative observation systematically is how Maillard discovers that there is one path to reach the unravelling of the individual self: to become aware of its fallacy. Neither any physical nor psychological force nor any exterior action permits transcending the fundamental epistemological error which divides the real in ‘self’ and ‘not-self’, creating the first splinters of the suffering. Only the profound realisation of the contemplative reality – there is no self beyond the contents of the conscience- enables us to avoid pinning our identity on that instable entity which condemns us to the cycle of desire and attachment to existence. The meditation techniques (*dhyāna*, not to be confused with 'contemplation') or the exercises of *haṭha yoga* suggest certain quieting of the mental movement and can be advisable when the influence of the psychological self is overwhelming. However under no circumstances can these equal the profound realization of the illusory and unreal nature of the self in the inner world of the person.

Therefore the contemplation is an internal opening and not an external change of conduct. Contemplating exclusively consists of the constantly and firmly becoming aware of the shams of the personality. Not for substituting them with other ‘better’, ‘purer’ or more ‘spiritual’ shams (it is here that Maillard differs from Zambrano), rather to allow the individual self to collapse, to lose meaning and finally resolve its paradox in a different state of conscience: the observation. Once again the oriental influence is very important in the configuration of the contemplative attitude as it is visible in the following quote:

“We could learn from Buddhism by looking at oneself from a distance, a distance, which does not allow us to identify ourselves that much with what we believe to be. Understand that the self is constructed and like any other construction it is somewhat fictitious, do not have any perennial consistency and is liable to be demolished. It's an illusion constructed by us during our existence. Not identifying with

such an illusion allows us to be less rigid because we won't have any barriers for protecting what we have constructed" (interview with Maillard in *Diario de Pamplona*; 27/04/10).

The transience of the individual self in the words of Maillard, that is no more than an 'illusion' in Maillard's words, is comprehended only when the person learns 'to look at oneself from a certain distance' and is capable of 'not identifying that much'. In other words, the key to contemplation lies in the estrangement with respect to one's own emotions, with respect to one's own thought. This internal movement is called 'observation' by Maillard but this is nothing but the materialization of the process of estrangement. Òscar Pujol makes a reference to this term while commenting on the contemplative method taught by Patañjali, the founder of yoga. His words could be perfectly applied to Maillard:

"(the) observation of the mental processes from the privileged perspective offered by the conscience that allows to take a step back, and to observe, to know and to feel oneself. In short we are referring to meditation techniques that enable to return the focus of attention towards the mental processes as they become perceptible to the mind's viewfinder" (Pujol, 2009: 48).

This 'step backwards' from the conscience the reference that Pujol refers to enables estrangement with respect to one's own contents. Without this space, this 'stronghold' as Maillard calls it in one of her essays, there would be no possibility of transcending the implication mechanism of the psychological self. In my opinion this aspect is one of the most complex of all the contemplative processes and one of the most difficult to explain as occidental language lacks univocal terms to describe these states. The merit of Maillard as a writer lies precisely in her capacity to create a writing mechanism which gives an account of internal estrangement using for this purpose the description of different quotidian states of conscience (in the diary). Contemplation and writing go hand in hand in Maillard's work and this enables the reader to follow the swings of his conscience in the struggle to transcend individuality and to be capable of identifying the stronghold in his own mind from where the contemplation is carried out.

The focal point of the process of detached observation is the mysterious figure of the 'observer', who, as any reader of Maillard's important works knows, is the pivot around which the entire contemplative experience of our author revolves. The

investigation which she conducts in the works of her maturity is the result of the internalisation and the refinement of notions belonging to diverse traditions of Indian thought which I will describe as I have already pointed out in the third chapter. Suffice to say for now that the figure of the observer is the key figure which enables the realisation of the ‘qualitative leap’ which leads to the radical transformation of the person that takes place in *Benarés*, 1999, and which we have identified as the phase of consummate maturity in Maillard’s work, in which writing turns into a strategy of life, embracing all the facets of existence.

In short, Maillard’s work is an epistemology, “a philosophy of the self, or if one pleases, of the conscious, worked out not by dint of logical reasoning but by introspection” (Filosofía: 251), which besides includes a method for the dissolution of the mind. Thus, it is experiential knowledge. Although the influence of Indian philosophy is prime, it’s important to once again underline the fact that Maillard incorporates it in a very personal manner, eschewing plunges into transcendentalisms which separate it from concrete experience. In fact, her true merit does not lie in incorporating elements from Buddhism and other Indian traditions, but it resides in having been capable of finding a modern and contemporary way of writing to breathe life into these propositions regarding the dissolution of the mind and the individual self, which, ultimately, does not concretely belong to any tradition.

### 3.- Methodology. The metaphor as the crux of my research.

In her attempt to find an appropriate strategy for her aims, Maillard would pass through different stylistic phases and would experiment with diverse generic phases, as I have suggested in my reading approach. However, there is one constant throughout the length of her work: the constant use of the metaphor as a privileged mechanism of expression. From her early essays, in which she reflects in a theoretical manner about the central role of the metaphor in surmounting the limitations of the Zambranian reason poetics, to the books of maturity like *Husos* or *Hilos*, where the very title possesses metaphorical character, this expressive procedure occupies a central place in the process of self-knowledge and internal self-investigation.

---

For this reason, the study of the functioning of the metaphor is an indispensable requirement for understanding the Maillardian universe, as well as the evolution of her style over the years. It is worth pointing out that the theoretical propositions regarding the metaphor have evolved a lot during the last 50 years, and nowadays, various streams with differing assumptions exist side by side making a relatively detailed explanation imperative, in order to make it absolutely clear what exactly I understand by ‘metaphor’ and ‘metaphorical thought’ in the sphere of this research. In other words, I shall now proceed to specify the theoretical-conceptual framework which provides the basis for the language analysis I conduct in this doctoral thesis.

For this, I will start by explaining the chief contributions of the most important authors of the school known as the Anglo-Saxon school of thought regarding the metaphor, and who exercised a great influence on the early Maillard, specially discernible in her essay *La creación por la metáfora*. Subsequently, I will concentrate on the most recent advancements, specially on the contributions of Cognitive Linguistics, which have enabled the expansion of the scope of the study of the metaphor beyond the limited horizon of literary studies. Finally, I will end the section with a brief description of my reading method, in which I will explain the concrete applications which the theoretical considerations of the study of the metaphor can have on the examination of a body of work as unique as that of Maillard.

### 3.1.- The metaphor in literary studies.

Since Aristotle’s *Rhetoric*, the metaphor has been considered as a transfer of meaning from one term to the other based on a pre-existing analogy. However, throughout the 20<sup>th</sup> century, thinkers like I.A. Richards, Max Black or Ph. Wheelwright began to question this traditional vision, offering an alternative explanation for the functioning of certain types of metaphors. These authors suggest that, contrary to what is considered by the traditional Rhetoric, it is the metaphorical act that creates the reality of the link, and that in reality the analogy does not precede the appearance of the metaphor but it is a result of that process. Paul Ricoeur’s affirmation, when he says that “il est plus éclairant de dire que c’est la métaphore qui crée la ressemblance” (Ricoeur,

1975:113) is the common feature allowing us to speak of a 'school' with regard to the study of the metaphor.

What these authors put forward was that, as opposed to the approach of traditional rhetoric based on the adaptation of the image to the reality, the metaphor functioned on a different plane, creating what St. Arduini describes as a 'new perspective' about reality: "The traditional theory of truth as *adaequatio* or correspondance cannot take account of the status of metaphor, since, more than any other figure, it does not reflect external reality, but points to a new perspective" (Arduini, 2007: 15).

As a consequence of this change of perspective, the cognitive status of the metaphor has been radically modified, as it proceeds from reflecting a reality preceding the linguistic act to *creating it*. There exists a relation between two metaphorical terms thanks solely to the synthetic cognitive act which generates the metaphor, and before the said act it cannot be said that the similarity exists, strictly speaking. For this reason, these thinkers aver unanimously that the metaphor expresses a relation between two realities that is not ontologically interchangeable with an equivalent non-metaphoric expression. The possibility of reducing the metaphor to a mere discursive adornment, to a mechanism of linguistic ornamentation, is radically denied.

This consideration regarding the metaphor as a creative mechanism implies a radical turnaround with respect to the previous consideration which viewed it as being solely a stylistic figure amongst others (metonym, simile, etc.) and affects all spheres of language, not only the study of poetry): from linguistics to social sciences, and from psychology to mass communication studies, the metaphor today occupies a pre-eminent place. In some academic circles, there is talk of 'cognitive turnaround' for designating this change which understandably locates the metaphor no longer as a linguistic mechanism but as a cognitive process, central to the configuration of human perception.

In short, the metaphor is the creative act par excellence, the creative movement that identifies an analogy where hitherto there was nothing more than scattered reality. It is this sense that Maillard incorporates it:

"The metaphor synthesises conceptually distinct fields superimposing them. And the further apart they are and the more surprising the 'superimposition', the greater will be their power of innovation. There doesn't have to be, in principle, any similarity between the two terms: *the metaphor is the integrating act which creates the said similarity*' (La creación de la metáfora: 99, the emphasis is mine).

Within this cognitive about turn, there is a great variety of thinkers and streams, each one with their hues and variations, and it is interesting to dwell upon certain details for analysing the most important milestones of this line of thinking, for two reasons. The first one being that, as I have pointed out, the aforementioned authors exercised an important influence on Maillard's first phase, especially on *La creación de la metáfora*. The second one being that, given that the metaphor is a key stylistic resource of her writing, the greater the theoretical depth of our analysis, the more the number of nuances we will be in a position to capture during the reading.

In the first block, I have situated writers who, between the years 1950 and 1980, have contributed to the demonstration of the central hypothesis: The creative character of the metaphor. They were the ones who went into depth in the application of these considerations to the study of the literary idiom. In the second section appear scholars who, once the vision of the metaphor as creative procedure was established in the context of literary and rhetorical studies, devoted themselves to studying the role played by the metaphoric thought in the configuration of our conceptual universe, giving much more wider flight to something hitherto considered as a mere stylistic figure, reduced to high culture circles. They were the ones who demonstrated the thesis expounded by Nietzsche that language is intrinsically metaphorical: "starting out from the idea that the structure of language is essentially figurative, Nietzsche reaches the idea of the intrinsically metaphorical nature of communication" (Arduini, 2007: 11)<sup>2</sup>.

#### § *The Anglo-Saxon school of metaphorical thought.*

For this part of the analysis I have drawn inspiration from revisions made by authors of diverse provenance, with the object of showing as coherent and complete a panorama as possible of this much diverse and heterogeneous line of thought. It is

---

<sup>2</sup> In his article "Metaphors, concepts, cognition", Stephano Arduini gives F. Nietzsche credit for being the first major Western thinker who recognized the essentially metaphorical nature of language. It seems important to mention that Nietzsche was one of the major influences of the western philosopher that most deeply influence Maillard's configuration of the text: Gilles Deleuze.

Further, in the first and second chapter, we will have the opportunity to see in detail his trace in Maillard's work. At this point, it is enough to point out a path that connects both authors: the importance given to the creative nature of metaphor.



commonplace to hail Ivon Armstrong Richards as the precursor of this school, as in his work *Principles of Literary Criticism* he initiates the questioning of the classical distinction between literal and figurative sense. According to Stefano Arduini, Richards is “the one who rejected for the first time the idea of the metaphor as an abbreviated simile” (Arduini: 2000,83), taking the first step towards the conception of the metaphor as a creative act. His work exercised a powerful influence on subsequent authors, particularly on Max Black, who definitively established the conception of the metaphor as a cognitive act in which creation of knowledge takes place.

Black argues that if we substitute the metaphor by a supposedly neutral equivalent inevitably a significant loss takes place, and this is the proof that the metaphor has a key epistemological dimension. Every metaphor carries in itself a personal vision of the two realities brought into contact and is, therefore, irreplaceable, as it *constructs* a personal image and irreplaceable image of the world. He calls the two realities brought into contact by the metaphor as ‘focus’ and ‘frame’ respectively. The focus is the centre of the metaphor: a word or expression which appears with a metaphorical use. The frame, on the other hand, is the rest of the sentence or context having a non-metaphorical use identifiable in common parlance. The tension between these two poles is what generates, in the opinion of Black, the creative effect in the mind of the reader who is “obliged to connect the two ideas”. (Black, 1967: 49).

A direct consequence of this consideration is that the study of the metaphor cannot remain confined to the level of the word, as the semantic transfer takes place at the level of the statement. This change is fundamental because on the basis of the same it is understood that it is the whole formed by the two elements that prompts the characteristic creative movement of the metaphor. In other words, an isolated term does not suffice to create a metaphor, in spite of the considerable emphasis being laid on the focus. It is the statement that is metaphoric, as Paul Ricoeur explains: “C’est un énoncé entier qui constitue la métaphore, mais l’attention se concentre sur un mot particulier dont la présence soutient qu’on tienne l’énoncé pour métaphorique (...) certains mots sont employés métaphoriquement tandis que d’autres sont employés non métaphoriquement” (Ricoeur, 1975: 110).

This approach receives the name of ‘tensive approach’, and we can sum it up saying that a metaphor is a reconciliation of two realities through a statement (now not a word) which consists of two poles, frame and focus (or vehicle and tenor). The semantic transfer between these two elements enables the creation of new meanings, new realities

which arise from the novel reconciliation of pre-existing elements. This approach fits in with the traditional vision of poetry as an element of the renovation of language, but confers on it a larger ontological dimension: That of increasing the comprehension of reality by means of the reality.

The relation of this approach with Maillard's purpose of unifying life and thought is evident. In *La creación por la metáfora* she affirms that one of the objectives of the essay is "investigating the creative role of metaphorical activity in the discovery of the person, in his self-creation". (*La creación por la metáfora*: 128), which is in keeping with the vision of the metaphor as a creative act that transcends the given reality of language and enables access to more profound regions. As Arduini underlines: "the poet must decipher the meaning in a forest of symbols and the metaphor becomes in this way the medium for going beyond the referential meaning and attaining a more profound and intimate truth." (Arduini, 2000:108).

Thus, Maillard incorporates Max Black's thought, but directing it towards the pole of self investigation and internal comprehension, which as we have seen is the focal point of her vital trajectory. On applying these general considerations of the Anglo-Saxon authors regarding the creative power of the metaphor as a self-construction of the person we must not lose sight of the fact that, for Maillard, the 'self' is a fictitious entity which has to be understood in its falsehood in order to be overcome. The metaphor, with its special capacity to create relations and understanding the world, manifests itself as an ideal instrument for this purpose.

If we dwell upon this connection between the linguistic plane where the metaphor comes to the fore and the ontological dimension of the person, we need to dwell upon and comment the fundamental influence of two authors of the same school, who are also analysed in detail in *La creación por la metáfora*: Le Murray Turbayne and Philippe Wheelwright. This is not the place to analyse in detail all the implications of her theories, due to which I will confine myself to pointing out the concrete points on which they bore an influence on Maillard. In the case of Turbayne, I will comment on the insistence on the active character of the metaphorical creation, and his reflection on the petrification of the metaphor and its socio-cultural implications. In the case of Wheelwright, I will dwell upon the defence of a more live language through the metaphor, and the insistence of this author on dissociating the metaphor from the understanding of reality.

---

Turbayne is, generally speaking, a perpetuator of the conception introduced by Black, and thus, considers the metaphor as an act which creates the relations between elements instead of being based on pre-existing analogies. He himself recognises this affiliation at the start of the book: “Max Black has demonstrated convincingly that the theory of similarity of the metaphor is inadequate; the aforementioned author draws the conclusion that it would be more obvious to say in some cases that “the metaphor creates the similarity, than saying that it expresses some previously pre-existing analogy.” (Turbayne, 1974:24).

His approach, nevertheless, goes to great lengths to underline the active character of the metaphor, the creative dimension of the poet. According to this author, every new metaphor presumes a creative intentionality, a creative will which illuminates hitherto hidden areas of reality, which are not perceived due to their absence from language. Consequently, he lays emphasis on the authorial pole of the metaphor, granting the author a solid foundation from which to vindicate his task as the creator of worlds. Maillard, in my opinion, must have been profoundly interested by this vindication of the individual creative dimension of the metaphor, as it points directly towards the capacity of each person to understand himself and self-construct in a conscious manner through language. As we will see in the first chapter, she uses considerations like these in order to fill up the lacunae in the reason-poetics put forward by Zambrano.

However, Turbayne warns that the metaphor can lose this creative capacity when the novelty of the connections between these two elements is lost and goes on to be perceived not as a language construct but as an absolute truth existing prior to the imaginative connections operating the metaphorical act. This leaves the door open for dogmatisms and absolutisms of all sorts, like the macro-metaphor of the ‘world as a machine’ established since Descartes and Newton, machine which, as such, has to obey to an exact causality and has to be pressed into the service of the human being. In his work, Turbayne condemns how this model of the world, which is the product of an act of thinking which binds two disparate universes (the machine and the world), has become an absolute truth in within the sphere of science, and has lost its innovative, creative character, becoming its entire opposite: a vision which imposes itself as an a priori, without being questioned. Turbayne warns us against the inherent danger of the metaphorical mechanism, something which Maillard undoubtedly agrees with. In fact,

all her writing is an attempt to dismantle the edifice of metaphysics (platonic inheritance), which in her opinion, is a linguistic operation which hides itself

“In short, speaking of language. Showing how (...) all metaphysical systems, without an exception, are reduced to a linguistic game. This is, to my mind and in view of the dogmatism which make an impact on present-day societies, an indispensable undertaking. To demythologise the most ancient myth, that of transcendence, not so much insofar as the impulse is concerned, whose origin could be debated, *as in what concerns the production of the topos which the imagination designs in order to consolidate it.* (Contra el arte: 157; the emphasis is mine).

The censure of dogmatism which comes to the fore when the metaphors (the ‘topos designed by the imagination’) is shared by both authors, as well as the consideration that the truth of a proposition resides in language and not in the (supposedly) external reality: “metaphor rejects the concept of truth as something subordinate to effectual reality” (Arduini, 2007:16), emphatically affirms contemporary literary theory. Turbayne, like the rest of the theoreticians of the metaphor of that time, insists that reality is created through language, and lends his personal nuance by pointing out that the truth can be misinterpreted when its linguistic and relational dimension is forgotten. On her part, Maillard makes an effort throughout her work to reveal the impostures contained within language, the prejudices (individual and socio-cultural) contained in the use of apparently harmless, ‘neutral’ metaphors. Summing up her own trajectory till date in her last diary, she asserts that her early philosophical calling culminated in the “mission to clarify the meaning of language” (Bélgica: 268), which is in keeping with Turbayne’s warning against metaphors morphed into dogmatic visions of the world.

We can, thus, conclude that the metaphor has an *epistemological* character enabling the expression of individual creative liberty, but at the same time it steers a certain vision of the world within the general system of the language. A vision which can become stagnated, petrified, turning the metaphor into the opposite of what it was in its origins. For this reason, the metaphor is a double-edged sword which has to be wielded with the utmost precision. It is capable of renovating language and create new relations between the elements of reality on the one hand, but on the other it just as easily become a constraint for our understanding of reality, when it petrifies into socially dominant metaphors In this sense the reflection of Turbayne is particularly

relevant in order to understand the Maillardian insistence on examining each of the words used. This stylistic feature, which is present throughout her work, is particularly intensified in the writing of *Husos*, where it becomes a fundamental writing strategy. It's enough to read the first few lines of the text in order to observe to what extent the questioning of inherited notions is important for Maillard. Concretely, the idea of 'self', which as we know is the fundamental touchstone of Maillard's contemplative investigation: "I stay - Who stays? consternated- who? I stay, to stay, consternation before the footprint images" (Husos: 7).

The other fundamental influence on the Maillardian consideration regarding the metaphor which I am going to dwell upon is Philippe Wheelwright, a thinker who laid emphasis on the vital dimension of the metaphorical operation and not only on its linguistic character. For him, the metaphor distinguished itself for its capacity to renovate the very foundations of the person, through a more creative, freer language. Wheelwright advocates an intense life: That is his initial approach in *Metaphor and reality*. Language, for him, is not something isolated from life itself, as in the case of many linguists with scientific zeal. The study of the metaphor, of language in general, has a spiritual, ontological dimension in his work; "Let's use the word 'spiritual' in such a way that it does not merely mean another series of neurosis on the one hand, and does not commit us to any theological or eschatological superbelief on the other. (Wheelwright, 1979: 17).

Without the shadow of a doubt, these sort of affirmations had to echo in the young Maillard's mind, who has never wanted to commit herself to any church or organised religion, but whose spirituality cannot be doubted by anyone dealing seriously with her texts. Wheelwright departs from the same basis as other thinkers we have analysed on considering the metaphor as a creator of meaning. However, his interest is more philosophical than linguistic, which is in keeping with Maillard's fundamental interest, which as we have seen comprises the attainment of the unification of life and thought, and of philosophical and poetic knowledge of the reality.

Wheelwright's first interesting contribution is the negation of 'semantic positivism'. Given that reality is characterised by the existence of a multitude of subjects, there exist a multitude of metaphorical perspectives, and therefore it's not possible to maintain a realistic approach at the level of language. The inherited notion of truth, which we have already seen being questioned previously, is also called into question by Wheelwright, following the same line by considering it as a linguistic and

not an ontological question: “The proposition “the truth must be ultimate and exact” cannot be proven (...) Historically, the idea of the exactitude of the truth is not any firmer. It hasn’t been always assumed, not even usually, that truth has to exact”. (Wheelwright, 1979: 41).

Subsequently, Wheelwright differentiates between ‘blocked’ and ‘live’ language, contributing for this purpose two interesting technical terms, although perhaps excessively technical. On the one hand, he speaks of ‘stenolanguage’, in order to refer to language which has lost its vitality and wherein the cognitive function of the metaphor has been lost and, on the other he speaks of ‘tensive language’, which “makes an effort to become adequate- in opposition to the signs and words with exclusive practical intention or words of mere habit” (Wheelwright, 1979: 48). Previously, we have already seen the importance of the tensionality of the metaphor, due to which I am not going to delve further into this facet. Now it is important to indicate that Wheelwright adds a nuance that is closer to the experience of the person to the line of his predecessors, which is important for Maillard. This interest in showing the ontological implications of the use of the metaphor is manifested clearly at the time of explaining the poetic realisation of a concrete expression. For this author, the conjunction of an individual perspective with an expressive tension (between tenor and vehicle, let’s remember), only has meaning when the metaphorical expression manages to touch the most profound spheres of reality. In the words of Wheelwright himself:

“The twin aspects which are tension and perspective individuality operate on the most simple level in the attainment of the first and simplest of all poetic virtues: the expression of *radical reality*, of what Alan Watts has called the *talit*y of things, the precise nature of something really observed” (Wheelwright, 1979: 54).

For my research, the figure of Ph. Wheelwright holds interest, as unlike other authors like Black, he does not confine himself to speaking about the metaphorical process like a linguistic operation, but he ventures to deal with what is beyond the metaphor, beyond language, and what he here calls ‘radical reality’. This radical reality is reminiscent of the Zambranian conception of the ‘the sacred’ as the ultimate and most profound core of things, due to which it is not surprising that Maillard has brought these authors together in *La creación de la metáfora*.

It has to be pointed out that Maillard, directly following Wheelwright, does not, in any moment, deny the existence of the metaphor understood as analogy put forward

by traditional rhetoric, but differentiates between *epiphora*, “the metaphor understood in the Aristotelian sense” (Creación por la metáfora: 100) and *diaphora*, which the metaphor understood as creation of meaning. For Wheelwright, the efficacy of the metaphor resides in the appropriate combination of these two tendencies: The metaphor, according to Wheelwright, is more efficient when epiphora and diaphora come together”. (Creación por la metáfora: 106). It is not worth the while dwelling upon this level of detail, as what has to be retained for the study of Maillard is that “the metaphor is above all an *act*” (Creación de la metáfora: 107) with cognitive character. It has, thus, an epistemological dimension. This conception has been consolidated since the seventies, and is almost unanimously recognised by the theoreticians who have subsequently handled the topic. By way of example, E.V. Kittay affirms in 1987 that “the metaphor is plumbed not for its rhetoric and affective efficacy, but not for its cognitive contribution” (Kittay, 1987: 2).

The connection between the linguistic element and the cognitive process is, thus, the main reason behind Maillard’s fixation with the metaphor. By defining it as “the fundamental capacity which the mind has for expressing relations transcending direct and customary meaning (...) a transfer mechanism which, applied to language, enables the surmounting of mere adaptation of meaning/signifier and the construction abstract worlds” (Creación por la metáfora:97), Maillard stresses the capacity of the metaphor to create realities (‘construction of worlds’) , as well as its importance as a reviving element of language ( which ‘enables the surmounting of the mere adaptation of meaning/signifier’). The writing of a metaphor in a poem acquires, in Maillard’s pen, an extraordinary dimension, as it’s paramount to realising the knowledge of oneself, in the most inaccessible and hidden regions. The metaphor is, thus, a creative and constructive procedure of external as well as well as internal worlds: knowledge and self-knowledge.

That said: “it is not enough to say that a metaphor does not reflect given similarities, but invents them. Thus the problem is shifted but not clarified. How can an ‘invented’ similarity have cognitive value?” (Arduini, 2007: 15). It’s here where the reflection made by Paul Ricoeur in his book *La métaphore vive* comes into play, undoubtedly an indispensable book for understanding the evolution of the studies on the metaphor. It is an immense treatise whose extraordinary complexity obviously cannot be reproduced here. Suffice to say, therefore, that Ricoeur differentiates between dead and live metaphors, and that the latter ones are characterised by their capacity for

‘semantic innovation’, that is, of showing new relations between elements belonging to the realm of reality *by means of clearly identifiable signs in the statements*. Domenico Jervolino, in his personal assessment of Ricoeur’s figure, describes the innovation of *La métaphore vive* as centred on this point: “semantic innovation, i.e. the type of linguistic creativity enacted in poetical and narrative texts, consisting in producing a [sic] “a new semantic pertinence by means of an impertinent attribution” in the case of metaphor” (Jervolino, 2007. En Arduini (ed.), 2007: 45).

We will later return to the notion of erroneous attribution in order to explain the exact functioning of the metaphor in individual statements. For now, we can conclude this section by pointing out that, from Max Black to Paul Ricoeur, it is established in contemporary criticism that the metaphor is a type of linguistic mechanism that enables the naming of the world ( cognitive or epistemological dimension), although all metaphors don’t have this capacity. Some, the dead metaphors of Ricoeur, have lost their semantic relevance, while others, the ones condemned by Turbayne, have not only lost their capacity to innovate but have grown into a mechanism of intellectual domination.

The metaphors which we are going to come across in Maillard’s work are undoubtedly live metaphors, thanks to whom her work possesses this singular capacity of ‘showing the world anew’. (“The force to show us the world a new”, says Jervolino (in Arduini (ed.), 2007: 51)). We will now proceed to comment the breakthroughs which have taken place in the study of the metaphor and which, as I have already indicated, enabled the rapprochement of the literary universe with other discursive genres, overthrowing the compartmentalisation of disciplines which does such a mean favour to the study of language.

#### § Cognitive Linguistics.

The consideration of the role of the metaphor has evolved quite a lot since the consolidation of the ‘cognitive shift’ in the seventies and the acceptance of the central role of the metaphor by the majority of the human sciences. The most important evolution has taken place in the field of Linguistics, through the studies of Lakoff and his collaborators, whose discipline has come precisely to be called as ‘Cognitive Linguistics’. It’s essential merit lies in having drawn the metaphor out of the scope of



literary studies and having introduced it in the general system of the language, departing from a now quite ancient verification: The metaphor is as much present in the literary ambit as quotidian language. The objective of these linguists is “to study the relations between metaphor, thought and language scientifically” (Danesi, 2004: 13), being aware that “the very fact that the metaphor manifests itself regularly in human discourse and can be easily understood makes it obvious that it is something other than a stylistic option or an anomaly” (Danesi, 2004: 25).

The presence of the metaphor in all walks of human behaviour had already been observed by Black and his followers by affirming that the metaphor is not a mere discursive adornment but a manifestation of the creative character of human thought and language. What Cognitive Linguistics manages to demonstrate is that, besides embodying the synthetic capacity of language and being able to create analogies, the metaphorical structures of languages constitute the scheme on which the world view of every civilization rests. In this sense, *we live in* metaphors, they form the very core of language insofar as the collective feminine and constitute the foundations of a symbolic edifice through which our perception of reality takes place. Therefore, the metaphor is not solely a “a simple ornament or a mere deviation from a neutral level which has to be necessarily reconstructed” (Arduini, 2000: 25), but it becomes a mechanism that sustains and transmits the world view of a society, including its prejudices, its concerns, its obsessions and its fears. (It has to be recalled that Turbayne was already pointing in this direction when he warned of the metaphor’s capacity to conceal dogmatic visions of reality).

The conclusions of Cognitive Linguistics in its analyses of diverse metaphorical structures undoubtedly constitute an important change, as they have done justice with the structural dimension of the metaphor, taking it out a strictly literary ambit and showing its connections with the other domains of language. In the final analysis, if it’s not understood how metaphors arise in generalised language and what are the mental processes configuring them in all textual manifestations, the value they bear in a literary work cannot be understood, as the process is exactly the same. Having said that, nor is it advisable to forget that my research is centred around a literary purpose characterised by a particularly symbolic language alienated from quotidian expression, and hence, the conclusions of the cognitive linguists have to be qualified in their application. In this sense, it’s worth taking into account that “in the poetry of an author, the knowledge

brought into play in the metaphorical projections is not necessarily (but at times indeed) a culturally shared stereotyped system". (Bustos Guadaño, 1994: 16).

Thus, with respect to the validity and utility of Lakoff's postulates for the examination of literary works, two complementary aspects have to be born in mind. On one hand, the individual writing of an author is always based on the metaphorical structure transmitted by language itself, and the author is influenced by this system of echoes and shades. But on the other hand, language is not solely a system created culturally (in a collective manner thereby), but every speaker (and specially a literary author) participates actively in it. In other words, the metaphorical structures of a language are not merely a cultural product, but individual and aesthetic in the modern western sense as well. This clarification enables the reintegration of the metaphor in literary analysis by adding the most valuable contribution of Cognitive Linguistics which R. Pastor sums up in the following way: "The reflection on language carried out by Lakoff underlines how the diverse contents of the metaphor configure the system of world

As far as Maillard is concerned, the breakthroughs of Cognitive Linguistics are important because they underline the fact that she, like any other Spanish speaker *lives in* the metaphors disseminated in the language and has to take a stand before them. The radical epistemological questioning in which her contemplative research culminates, which I have already referred to while speaking of *Husos* and *Husos*, is understood better upon these premises: as an active positioning *inside the metaphors*, in order to deconstruct those which transmit a vision of reality not shared by Maillard. On a much more concrete plane, we will see how the eminently spatial character of many of her metaphors is based on the cultural component of the language highlighted by the cognitivists. As we will see in the reading of *Filosofía en los días críticos*, the metaphorical structure of the diaries creates a network of internal echoes which can be only explained by resorting to the symbolical hierarchy shared by spatial relations in the general system of the language, upon which the maillardian world view is superimposed.

§ Present-day literary studies.

Although Cognitive Linguistics is right to point out the importance of the metaphor in the configuration of the cultural imagination of a society, it does not concern itself with unravelling concrete mechanisms giving rise to this phenomenon. The classical tensional theory, on its part, left out the exact relation between the two poles of the metaphorical statement, as well as the exact process that establishes the metaforicity of some statements leaving out others. It is true that Black spoke about a “system of associated clichés” (Ricoeur, 1975: 114) based on the cultural system shared by the speakers, but this proposition suffers from an obvious vagueness as well lack of efficacy in concrete analyses. For this reason, theories cropped up during the eighties attempting to clarify the process by which the metaphor designates reality. The most fitting theory, in my opinion, is the one called ‘controversal theory’, very much present in the current panorama of the study of the metaphor, and whose main argument is the following:

The metaphor consists of a statement which appears incongruous at first glance, but calls for a second reading in which one of the terms (the ‘vehicle’) is interpreted by the listener or reader in a non-literal way, thereby giving rise to an intelligible statement which we consider to be metaphorical. E, Samaniego sums it up perfectly in these lines:

“Fundamentally defended by Beardsley (1958) and partly by Kittay (1987), this theory defends all sorts of discourse in which the transmitter gives an obviously false message and thus points towards another interpretation (for example: “if he wins, I will eat up my shoe”). This is called ‘self-controverting’. Thus, when the recipient realises that the first interpretation does not measure up, he will immediately resort to a second level of meaning. The metaphor would then be a kind of “self-controverting discourse” which would contribute a certain degree of logical contradiction between its terms” (Samaniego, 1998).

Eva Kittay solves this problem by putting forward an approach based on the study of connotation and on the theory of semantic fields, which shows itself to be very appropriate in order to decipher the meaning of the metaphors in Maillard. She suggests that if we depart from the basis that there exists a semantic context wherein ‘tension’ is generated between vehicle and tenor, and that this tension is caused by a semantic incongruity at the denotative level, the transfer of meaning can only take place on the connotative plane. In other words, the connotation is the efficient cause of the tensionality of the metaphor: ““to explicate the idea of a double semantic content, I use

the notion of a *connotative semiotic*, which permits the two components not to be conflated but to be held in a tensive relation” (Kittay, 1987: 28).

A metaphor springs from an incongruity at the denotative level (called the ‘first level of meaning’ by Kittay) giving rise to a ‘self-contradictory’ statement (Beardsley) or a ‘semantic impertinence’ (Cohen) which compels the reader or the listener to turn to a second level of meaning, where some term might have a meaning which is distinct from the apparent one. In order to find out what might this term be and what is its meaning, the reader resorts to the connotative level of meaning, since he has exhausted the denotative meaning, and for navigating through it he falls back upon the network of connotations inherent in each one of the terms, which is shared by the language system but at the same time possesses certain flexibility. This connotative structure can be identified with the notion of ‘semantic field’, incorporating terminology from classical linguistics. Thus, the metaphor comes to be defined as “a transference across semantic domains” (Kittay, 1987: 139).

It is necessary to specify, when speaking of connotation, what exactly is being referred to, since there is considerable confusion regarding the term. Here, I understand by connotation all the procedures of creation of meaning which are not based on mere direct designation, but which call on social, cultural and psychological components, in order to get a term to evoke something in the recipient’s mind. As Daniel Chandler explains, “the term ‘connotation’ is used to refer to the socio-cultural and ‘personal’ associations (ideological, emotional etc.) of the sign. (...) Signs are more ‘polysemic’ – more open to interpretation– in their connotations than their denotations.”(Chandler: 1999). Thus, the connotation, being more comprehensive than the denotation, is capable of meaning in varied directions, and Maillard applies it in her writing in this sense. By creating new relations, the metaphorical movement designates unknown aspects of reality (pole of catachresis) and this directly affects the recipient, whose cognitive horizon is widened by reading. This broadening of meaning is not to be reduced to the semantic level of the words, rather it directly affects the vital development of the one who reads: experiential knowledge, again. On commenting the aesthetic theory of resonance developed by Anandavardhana, one of the theoreticians on the aesthetic of the Kashmir Shaivism, Maillard dwells precisely on the notion of connotation and says:

“Resonance does not have to be understood here as merely connotation, that is, as broadening of meaning at the semantic level by analogical suggestion, but also and

above all as the capacity to modify the recipient emotionally and evoke in him certain sentimental states” (Maillard, “Orinar en la nieve”, page V).

Therefore, the term connotation has to be understood in a broad sense which goes beyond the limits imposed by mere linguistic theory and which forays into the terrain of aesthetic reception. Of course, I do not seek to rekindle the age-old opposition between literal sense and figurative sense, which I think has already been overridden. My intention behind combining the tensive approach and the controversy approach is to explain conveniently how the process, by means of which the metaphor illuminates areas of reality, designates them and grants them a place in language as well as thought, takes place. It is important to dwell upon and comment this aspect, as it is the fundamental reason behind Maillard’s use of the metaphor as a privileged vehicle of expression.

§ Conclusion: The reason behind the metaphor in Chantal Maillard.

The essential theme in Chantal Maillard’s poetic oeuvre, as we already know, is the quest of that experiential knowledge that marries reflection with intuition in a single movement. After half a century of breakthroughs in different fields, the metaphor has shown itself as the textual and mental mechanism capable of carrying out this privileged action. In this sense, it is identified with poetry in the etymological sense of *poiesis*, creation, since it is capable of forging a link between two previously unconnected realities. Thus believes J. Culler, who describes it as the figure ‘par excellence’: “metaphor has long been thought of as the figure *par excellence* through which the writer can display creativity and authenticity” (Culler, 2002: 191). According to this author, the true metaphor is that procedure by which an author is capable of naming something that previously had no name, because it had not been seen or perceived before. The identification between poetry’s capacity to reveal and the metaphorical conduct is also present in the work of Jean Cohen, for whom poetry is characterised by a change of meaning (metaphor) between two elements of reality. The metaphor is the mechanism which engenders the analogy between two elements, but which is inexistent in an objective way. The analogy is thus subjective, created, *poiética*: “En absence de

toute analogie objective, surgit l'analogie subjective, le signifié émotionnel ou sens poétique" (Cohen, 1966: 215).

This cognitive value of the metaphor reminds us of Ricoeur's notion of the live metaphor, and brings our research closer to the phenomenon of catachresis, inasmuch as the metaphor's creative capacity consists of a figurative expression for a reality lacking a literal term in language. As we have seen, the power of the metaphor lies in connotatively recounting connections and analogies bereft of denotative terms, and on account of this, had not been 'seen' previously. Thus believes the aforementioned J. Culler who affirms that, "“a truly creative metaphor [is that] which names something that previously had no name, which discloses or identifies something that we have no other way of describing. In both cases there is no substitution of a figurative expression for a literal one” (Culler, 2002: 205). From the field of contemporary rhetoric, Arduini shares the following conclusions: “rhetorical figures are realized on the basis of conceptual domains, creating borders. We thus have Access to a kind of reality that would otherwise be indeterminate” (Arduini, 2007: 8).

This creative aspect of the metaphor is the one that particularly interests Maillard in her quest because, as we will see in different textual analyses, she goes into certain aspects of mental reality which have been disregarded by western tradition, and consequently devoid of a referential term. The metaphor is her privileged procedure of writing as it's the only one capable of solving this problem, naming something that does not have representation in language, and thus, has none in thought as well. This reflection lead us to the question how exactly does the process of pointing out new aspects of reality take place in concrete statements, as only by understanding it well will we be in a position to analyse it conveniently.

If we analyse the metaphorical transfer from the conceptual plane rather than the textual-linguistic plane, it is noticed that the metaphor establishes a correspondence between something that is known (which we will call here 'source domain') and something that is not ('target domain'). What happens in a metaphorical statement is that the target domain is represented according to the source domain, acquiring part of its system of connotative implications and its internal values. In other words, there takes place what Kövesces has called a 'highlighting' of certain elements of the target domain, emphasised by the basic scheme of the source domain. At the same time, inevitably, other aspects remain uncovered, so that the metaphor has, at the same time,

the capacity to name reality and hide it: “When a metaphor focuses on one or some aspects of a target concept, we can say that it *highlights* that or those aspects”. And, on the same page: “highlighting necessarily goes together with hiding. This means that when a concept has several aspects (which is normally the case) and the metaphor focuses on one (or maybe two or three), the other aspects of the concept will remain hidden, that is, out of focus” (Kövesces, 2002: 80).

It is in this process of transfer between domains where the metaphor’s capacity to forge meaning lies: its cognitive value. Maillard utilises diverse source domains with the objective of reflecting on the page the evolution of her contemplative investigation and with the objective of alluding to the functioning of the self, that unknown reality in which very few authors dare to enter. Highlighting unexpected analogies between the mental reality and many source domains, she goes on constructing throughout her work a complex metaphorical structure with which she alludes, connotatively, but effectively, to regions of the reality and movements of the mind for which there is no usual expression in language. The merit of her writing, the brilliance of her writing, lies in having been capable of creating a structure which any reader can identify them. In much the same way as one recognises the ‘neck’ of a bottle in the thinnest part, one can recognise the mental ‘threads’ and see them coming out from the ‘spindle’ which sustains them. Eventually, if the reader digs deep enough in his own inner reality, he is capable of recognizing the ‘observer’ that Maillard speaks of in Benarés, and of sharing the experience of contemplation through reading.

### 3.2.- Reading method.

The previous propositions have served to clarify the power of the metaphor as a mechanism creating realities, as well as the concrete functioning through which a term acquires metaphorical meaning within a statement. However, none of them provides a valid methodology that enables us to confront texts with heavy metaphorical content, like those of Maillard, in a coherent and rigorous manner. On the other hand, for understanding the meaning of a text, we cannot focus exclusively on the semantic aspect (study of the metaphor), neglecting other aspects of formal production, as the literary object is an artefact functioning on many levels, ranging from the micro textual

level to the level of the phoneme and from the level of the word to the macro textual level of the entire text, and it is imperative to bear them all in mind for understanding the work of an author. In my opinion, the integral approach of Rhetoric answers this call for exhaustiveness and rigour in literary studies, providing at the same time a general framework for demarcating the study in a methodologically coherent and progressive manner. For this reason, I incorporate it as the basis for method of reading Maillard's work.

It is necessary to specify that when we speak of Rhetoric we do not do so in the restricted sense of the study of stylistic figures but the sense this discipline has in contemporary literary studies like those of T. Albaladejo. This critic has played a fundamental role in revamping modern Rhetoric by restoring many of the postulates formulated by the classical tradition and which reach us as an organic corpus: the so-called *rhetorica recepta* (Albaladejo,1998). With his contribution and that of many authors, the prejudice that reduced Rhetoric to the analysis of isolated tropes has been definitively overcome, and it has now taken its place again in the study of the literary work:

“Rhetoric has stepped out of the situation of being reduced to *elocutio* to provide, thanks to its complete reactivation, an appropriate set of instruments of textual analysis deeply rooted in the rhetoric operations: *invention, dispositio, elocution, memoria and actio/pronuntiatio*” (Albaladejo, 1988-89:9).

The instruments which I shall use in my research are those alluded to by Albaladejo when he speaks of ‘operations of discourse’, and which are equivalent to the *pars artis* of the traditional approach. These are divided in constituent (*inventio, dispositio, elocutio*) y non-constituent (*memoria y actio/pronuntiatio*). The ones having more interest in my research are obviously the constituent ones, as strictly speaking, they are the creative or ‘poiétic’ ones. The following quote, brief and precise at the same time, sums up perfectly what they consist of:

“The *inventio* takes place with attention to all the elements comprising the referent of the rhetoric discourse. The *dispositio* is a purely macro structural operation. As for *elocutio*, in spite of its micro structural character, it cannot be conceived on the margins of the attention to the construction of the discourse in its totality”. (Albaladejo, 2005:12)

---



The application of this rhetoric model to my method of Maillard's analysis shall be carried out in the following manner. The *elocutio*, which deals with the macro textual level of the figures, will manifest itself in the commentary of certain stray metaphors, with the idea of bringing out the punctual expressive skill of concrete expressions. The *dispositio* and the *inventio* that refer to the macro textual ambit are more capable of giving an account of the comprehensive framework of the metaphorical structure, due to which I will rely upon them to describe the symbolic universe which sustains her works in a coherent and orderly manner. It has to be pointed out, nonetheless, that is difficult to distinguish between *invention* and *disposition* in the concrete analysis of literary statements, since they are procedures occurring the creator's mind, and as critics, we should confine ourselves to the final product of the discursive operations; that is, to the text. However, it is indeed possible to distinguish them on the conceptual level, as does Albaladejo, who underlines the semantic character of the *inventio* as opposed to the syntactic character of the *dispositio* : The *inventio* is semiotically a semantic operation , that is, it is semantic-extensional, as its purpose is obtaining the framework of the referential whole, and the *disposition* is a syntactic operation, as its purpose it the macro structural organisation of the discourse. (Albaladejo,1988-89 :11). In this sense, the very poetic material can be studied from the perspective of its position in the work (*dispositio*), in this way following the distribution and the development of the procedure of appropriation of the contemplative world across different semantic fields.

At this point, I would like to specify that although I will focus my analysis on Maillard's metaphors, under no circumstances shall I neglect the other formal procedures, but I will bring out the most important stylistic features of each text in my analysis: the importance of rhythm, the anaphora as a structural mechanism, the frequent use of paradoxes etc. The critical instruments of Rhetoric are undoubtedly well-equipped for the same, thanks to the enormous corpus of the *elocutio* that allows for the analysis and the categorisation of practically any formal production appearing in a text, from the phonetic plane to the pragmatic plane. In this sense, there is a wide variety in the resources employed by Maillard, as she utilises both rhythmic structures as well as figures of meaning (such as irony, with which she creates a style of writing both stripped of and loaded with aesthetic efficacy at the same time: *Matar a Platón*).

It is obvious, nevertheless, that not all the stylistic element can be dealt with the same level of detail, and that the critic's task includes making a selection of the most important aspects of each work. Thus C.Segre affirms: "The critic should always

highlight the elements that seem significant to him; in other words, he will never manage to capture *all* the functions of *all* the elements of the work. (Segre, 1970:35).

It is in the sense mentioned by Segre that I have considered the metaphor as the fundamental component of Maillard's creative writing, and for this reason I have focussed my analysis on this aspect of her writing. The first methodological conclusion is, therefore, that at the time of analysing the metaphorical framework of Maillard's works I will bear in mind the micro textual (*elocutio*) as well the macro textual level, understood as a double approach: with regard to content (*inventio*) and with regard to the composite structure (*dispositio*). These three elements, which I will apply to Maillard's entire work including poetry as well as essays and diaries, will form the basis of my analysis.

From another point of view, my study of Maillard's work will be focussed upon breaking down the meaning of her metaphors in order to be able to explain the reality (the 'target domain') they refer to. To achieve this, I am incorporating in my research the method designated by the cognitive linguists as 'mapping' and which I have translated as 'cartografia'. A mapping is basically a description of the structure of correspondences that arises when the domains of reality are brought into contact by means of a metaphorical incongruency:

"What does it mean exactly that A is understood in terms of B? The answer is that there is a set of systematic correspondences between the source and the target in the sense that constituent conceptual elements of B correspond to constituent elements of A. Technically, these conceptual correspondences are often referred to as mappings" (Kövesces, 2002: 6).

The importance of the cartographic analysis resides in the fact that metaphors are not studied in an isolated manner, rather the complex system formed by them in culture is analysed. In my case, it is the structure constructed by an individual upon this culture which obviously complicates the analysis, but does not alter the base procedure. I think that the cartographical procedure can be applied to a literary object if it is born in mind that the metaphors analysed are the result of a process of conscious production by a concrete individual having expressive and aesthetic zeal, and not the anonymous and collective production of a community of speakers. The method of analysis and the connections between metaphorical domains are the same, as well as the final result: an articulated and coherent world view permitting the understanding of certain aspects of reality in accordance with others. In Maillard's case, I am interested in elucidating how

she traces the field of contemplative investigation in her own conscience utilising a complex structure of metaphorical source domains.

In order to trace the mapping of the metaphors of each one of her Works, I will start by identifying the most important *isotopies* of the text, which will permit distinguishing the most important metaphors from the isolated cases, irrelevant from the macro textual viewpoint. The notion of isotopy allows distinguishing with clarity the lines connecting some metaphors with others in the course of a text or a sequence of texts. It stems from Greimas, who in *du Sens*, defines it in the following manner: “The redundant set of semantic categories facilitating the uniform reading of the text, as deduced from the partial reading of the statements and the resolution of the ambiguities” (Gómez Redondo: 1996.) In this sense, the seme is the minimum unit separating two related signifiers, and this allows distinguishing the significant differences between related metaphors. Once the sheaves of metaphors present in a Maillard text are demarcated, I will identify the connections forged between them, which, as I have explained, following a connotative movement across semantic fields. The recurring and relevant metaphors of the text, which will go on to occupy a central place in the mapping, can be studied in this manner.

## § Conclusions.

In conclusion, I will briefly sum up the steps my reading method will follow. The first operation consists of the formulation of a systematic mapping of each work, identifying the metaphors through the mechanisms of semantic incongruence which I have mentioned earlier. This process is particularly pleasing in Maillard since her style is characterised by a high degree of ungrammaticality which gives rise to self-contradicting statements of great efficacy and beauty. Once the metaphors are identified, I will proceed to study the connotative structure connecting them in order to see how the source domains are embedded in the target domains. The map of meaning transfers will be prepared in this way, although, obviously, this map can never be exhaustive since the metaphor possesses a considerable amount of potential meaning and Maillard’s texts are characterised by a high semantic density. I will, therefore, focus on the aspects most directly related to contemplation, the core theme of my analysis. The ultimate objective is to trace the most exhaustive mapping possible of the network of textual isotopies

which, on connotative level, bring together the different semantic fields across which the process of inner investigation is manifested textually.

I would like to conclude by reminding that the metaphor is the procedure employed by Maillard to undertake the quest of a knowledge which does not sideline the life experience, rather integrates it within a unitary vision of the person. The metaphorical thought, in a broad sense, makes it possible to overcome the limitations of the dualist vision of reality that separates the observer and the observed in a categorical and permanent manner, as it is a synthetic and integrating mechanism facilitating the conscious creation of new relations between elements of the real. This *poietic* capacity of the metaphor applied to the personality allows the individual to take the reins of his own life by transcending the limitations of the individual self by means of a radical awareness of its impostures. These impostures are present at all levels, even in language, and hence Maillard's writing would incorporate mechanisms of epistemological questioning, particularly in the phase of maturity.

My reading method will give an account of this entire metaphorical process without neglecting the rest of the formal elements appearing in the works. Through rhetoric analysis we will be able to elucidate the most important macro textual and micro textual stylistic resources of each work that complement the metaphor in the consolidation of the contemplative attitude in Maillard since her tentative beginnings influenced by the figure of María Zambrano until the most modern ones where her personal style becomes completely configured, along with a battery of textual strategies that give an account of the movement of attention in the interior of the mind itself.

The framework of my research is thus quite well demarcated: the study of Chantal Maillard's work following the development of what we have called as 'contemplative attitude', and which is defined as an attempt to overcome the impostures of the self by means of the development of the faculty of neutral, detached observation. In this development there are two important milestones that mark the division between different phases in Maillard's work: the appearance of the literary diary and the consolidation of the textual strategy of the 'observer'. Methodologically, the study of the metaphor is the most efficient mechanism to give an account of this evolution, as it is present at all times and in all the genres: From the early essays to the last few diaries, the fundamental metaphor- as a composite strategy and subject for reflection-. The concrete analysis will be based on the premises of contemporary Rhetoric, which

postulates an exhaustive analysis of the three main operations constituting a (literary) discourse: the *inventio*, the *dispositio*, and the *elocutio*.

My work intends to be a vindication of Literary Theory and Comparative Literature studies, in the sense that it combines both analytical perspectives depending on the concrete aspect of the analysis. With regard to the methodology and the concrete analysis of the texts, the use of the rhetoric corpus responds to the conviction that only one general theory of discourse can give an account of the stylistic processes taking place within a work, which under no circumstances are to be reduced to the mere semantic level nor to the study of isolated figures (Rhetoric, in the restricted sense). Similarly, the important role played by the study of literary genre in my reading is justified by the conviction that literary production operates on a pragmatic level as well. This holds for the author, who comes across a ready-made structure on which to exercise her creative liberty, as well as for the reader, who makes use of it to gain access to the work across the horizon of generic expectations operating in his mind.

The importance of the comparative approach with regard to Maillard is patently obvious, since, apart from being a writer born in Belgium writing in Spanish, her writing draws parallels between two distinct cultural universes: India and the Occident. Maillard's entire work is traversed by this influence and by the integration of the influence of the Indian experience, at all levels: from that of the most vivid and concrete experience by the Ganges, to the most abstract and conceptual one of Indian philosophy and aesthetics. With my research, I have tried to give an account of this process and explain the chief milestones through which the experience of deterritorialisation is converted into text.

## Final Conclusions

Usually, the conclusions of a doctoral thesis try to summarise in a few pages the contributions made in the course of the research, highlighting those aspects in which the one doctoring contributes a greater degree of knowledge to the academic field in which he participates. In my case, the field is Modern Literature Theory and Comparative literature, and the object of study, the work of Chantal Maillard, to the understanding of which I believe to have contributed modestly with my reading. I have tried to organise my closing reflection following the spirit of this general approach, but at the same time, venturing out of the field of the strictly academic, at times excessively neutral and dry. With this in mind, I have tried to confer a greater conceptual liberty and a greater expressive flight upon my last pages, weaving a very brief narrative of our author's life quest that covers the three fundamental territories of her life trajectory: Málaga, Banaras and Belgium. In it I have summarised what I consider to be the essence of the Maillard's contemplative quest.

I have also tried to briefly deal with the question of Maillard's identity as a writer in my conclusions, as well as the position occupied by her within the contemporary literary and cultural system. That is, situating her against her context in order to see what the repercussions of her contributions are as a writer investigating the relationship between the mind and the conscience. As is logical, my reflection will take off from the premises which we have gone on extracting from the chronological reading of Maillard's works, trying to indicate the ones I consider to be the fundamental lines of her life search.

In short, these conclusions constitute my personal reflection regarding the meaning and the transcendence of Chantal Maillard's work, the explanation of a critic who admires her and has tried to show the reasons due to which she is presently considered as one of the most important writers in Spain. These are but some open conclusions, bereft of any zeal for neither exhaustiveness nor coherence; like someone who concludes a journey and looks back, being conscious of the distance covered and of not being the same one who posed the first few questions.

## The journey of Chantal Maillard: Málaga – Varanasi – Belgium.

Maillard's life journey covers three large spaces, three territories that she covers with her steps and with her writing, and which will serve me as a pivot for organising these conclusions. Each one of Málaga, India and Belgium represent a different pole of her contemplative investigation, and permit the integration of the evolution of her thought and her style in her life journey. Each one of these places is at the same time a concrete physical space (where certain works were written) and a symbol of the inner process which occurs in them, and which is reflected in the writing. The three cities represent, in a very graphic and explicit manner, the three approaches with which Maillard tried to confront her life problems.

This approach allows us to view Maillard's work from a different temporal perspective which I have utilised until now: not the chronological line implicit in my critical reading, which stretches from the beginnings till *Bélgica*, but the circular evolution, the constant to and fro journey between these three points. It is for this reason that the image governing this journey is not that of a train going along a straight line covering various stops (Málaga-Varanasi-Belgium), that would suggest a teleological temporality wherein one place succeeds to the other in a dialectical manner, but it's the image of the circle. Or, to put in a better way, concentric circles. It can be said that the three cities form two circles, one contained inside the other: the first one comprises Maillard's circular journey since her departure from Brussels at the age of 11 years (1961) till her return in the 2000s. Inside it, there are other smaller circumferences formed by the to and fro journeys from Spain to India, which go on enveloping each other like a spiral.

We have to superimpose temporal development onto the bidimensional image, because, as I have analysed, Maillard's writing constantly advances in the direction marked out by the intensification of contemplative self-analysis that manifests itself in the radical refinement of her style in the works of maturity. It is for this reason that it would be convenient to endow the metaphor of the circular journeys with greater depth, by adding a third dimension enabling a look at how the work goes on growing, like *rings of a tree*, widening as time passes and delving deeper into the self-comprehension of mental phenomena.



Perhaps it is necessary to apologise to the author for suggesting an arboreal image for explaining her work, since we have already seen that for her, the preferential image of the book is the rhizome. Her radical rejection of dualist metaphysics that tend to be derived from vertical approaches, foundational in their roots and with dichotomous derivation is clear, as is her ‘radical inmanentism’ (the expression belongs to Francisco Varela) her vindication of horizontality in writing and of existence as a plain surface, where depth is substituted by folds (The ‘folds’ of Deleuze).

“However, maybe it may not be farfetched to speak of a tree after all, if we understand it to be an organic and live image. The author does so herself at the end of her journey back to Belgium (The prologue is situated at the beginning but is written after the journeys):

“There are journeys which can be told and others not. The ones which cannot be told, at times, are engraved in those that can be told, however, like the inscriptions etched in the inner side of a ring, these signs meant for the memory can be deciphered only by the one who has trodden the path. We say in this way that an inner journey is realised on the path.” (Bélgica: 11).

This, with this metaphor as a reading guide I intend to briefly characterise the three territories traversed by Maillard’s work, with the objective of extracting from them the general conclusions of my research.

#### § Málaga.

Coming to Málaga at the beginning of the sixties turned out to be an enormous change for Chantal Maillard as a girl. The differences were clear at levels, ranging from the geography and climate to the cultural sensibilities, undoubtedly including language, the most direct manifestation of the break with childhood that we, as readers, can perceive. As the very author points out in a few pages of *Bélgica*, the transition from French to Spanish was question of *rhythm* rather than (only) vocabulary:

“The familiar gestures with which we learn to recognize ourselves during childhood weave the warp with the most solid and resistant threads. The sonority of a language and above all the characteristic accentuation of sonorous sections are to

memory as colour to the thread (...). During childhood, language is first music and then meaning. It is the sound which rocks us, our amniotic liquid, at dawn.” (Bélgica: 279).

The loss of this underlying tonality was undoubtedly an experience full of anguish, which points towards a mysterious and profound connection between the personal internal cadence of Maillardian writing and what is brought about or sustained by the said rhythm, and which she intends to overcome: the individual identity, ‘ the most solid and resistant threads’. But not everything was a break, since Málaga rubbed off all the light and vitality of the Mediterranean onto Maillard. The author speaks of it in terms of *learning*, external learning manifested in inner development, like the rings of a tree. She says:

“I learnt important things: that the fragrance of jasmine intoxicates and foments love in the nights when the land breeze blows, that the lady of the night is powerful incense, or that orange blossom flowers stir up passion. One would still sing in Andalusia, and although I shirked its folklore, like any other, my ear, on the other hand, did not remain indifferent to the strange tonality of the seguidilla, a debbla or martinetes. I attended the swerves of the cante jondo as I would later attend to the *ragas*. I sang. But I also learnt that the voice can break. My voice broke with bad luck, or it was the soul. Maybe I should have strained it less, or been more humble. But, paradoxically, one learns when no voice remains to go on singing. Then, it’s necessary to attend to learning of a different kind, the learning derived from indulgence and the step backwards, as was customary amongst the farmhands at the time of lunch.” (Bélgica: 296).

Thus, in the first few years, Málaga is defined as a place of learning, where Maillard receives her training as a philosopher. The university years were a period of intense discovery and research, during which she explored several branches of knowledge, such as psychology (studies which she carried out before specializing in pure philosophy), language and the study of the metaphor (that gave rise to *La creación por la metáfora*), or oriental disciplines such the Zen and Yoga. The major influence of this period was undoubtedly María Zambrano, with whom she shared her characteristic temperament of an exile, of a person who has to search for a homeland in language and in thought because she was robbed of hers. In those years intense research work on philosophy was being carried out in the Universidad de Málaga (founded in 1972), and it can be said that by joining this stream with her doctoral theses Maillard attempts to

integrate into her city, going as far as to publish two of the first few critical essays exclusively dedicated to María Zambrano. However, it's not always advisable to simplify too much by viewing this choice as a psychological movement compelled by the desire of integrating in her host country, as the relationship between Maillard and Zambrano runs even deeper: It comes from a coinciding of agreements, a 'self-recognition' in the same wound, that of western reason and its limitations, "that problem as much hers as it has been mine" (La creación por la metáfora: 10). This formative phase culminated in Maillard's first journey to Varanasi, on a scholarship awarded by the Spanish Government in order to pursue the study of Indian philosophy and aesthetics in greater depth. I will not take it up now, as I am dealing with it later while commenting Varanasi.

After that first journey of discovery Maillard returned to Spain and was teaching philosophy at a secondary school in the province of Cádiz, concretely in Barbate, until she managed to get into the Universidad de Málaga (year 1990), where she was a permanent professor in the Department of Aesthetics till she had to retire due to illness. The most important consequence of this change is that in the nineties Málaga went from being a centre of learning to being the territory where Maillard practices philosophy as a profession. This translates into an intense philosophical exercise: she writes essays of erudition, delves into the research initiated in India, synthesises the work of a variety of authors for her classes, soaking up their influence. Eight years later, this deliberate process culminates in the publication of her philosophical proposition of maturity: *La razón estética*. In this sense it can be said that Málaga is the place where Maillard undertakes her *study*, in both the senses of the term: place of residence and place of work as well as study.

Along with philosophical discourse, Maillard begins to develop a personal Project of creative writing: the diaries. With regard to this it has to be mentioned that for her, the diary was not something she sought out, nor was it a conscious and premeditated decision, rather it was the logical consequence of her introspective method, her stark analysis of her own self. Thus she affirms at the beginning of the nineties: "I did not come to writing, rather writing came to me. I did not seek it out. I found it willing to make me before my own eyes, to make an object out of me (Chantal Maillard. En Munárriz and Benegas (eds.) 1997: 147). From a biographical perspective, we find affirmations which go even further, indicating that the diary is almost an innate tendency of the author, as she used to her put her life on paper during childhood itself.

This can be gathered from a side note in *Bélgica*, where she comments that she used to carry her diary tied around the waist: “In those years, I used to carry around two things hanging from my waist; one was the diary that I had made with the pages of my notebooks; the other one being an object that I had to use at night and that I used to keep in a white cloth bag that...” (Bélgica: 247).

In the critical reading we observed that the diaries constitute the pivot around which Maillard’s work revolves, as the fundamental research regarding the self and its movements is condensed in them. In this sense, she relies on inherent and historical determinants of the genre for making an aesthetic object out of her diaries in order to capture the movements of implication-dis-implication of the psychological self in the every-day circumstance: what we call the ‘routine nature of thought’. All this takes place in Málaga, although the physical space of the city is not shown much in the text. There are isolated references to classes, readings and conferences in *Filosofía en los días críticos*, but little else: the writing is oriented towards the irreferential pole, with the aim of showing the effective existence of a subject in a poetic manner – a state, a reality – that can be maintained 'outside', 'at the margin' of the subtle variations taking place in the course of individual implication.

Apart from a place of learning and philosophical reflection, of researching into the subtleties of the mind, Málaga is also Maillard’s refuge, the place where she goes in order to recover from her illness and the setback of the death of her son. This can be seen clearly in *Huesos* and in *Hilos*, where the physical space of the writer occupies a fundamental place in the text. In first place, as 'margins' that modify the poetic writing of the diary and later as semantic fields where she gambles with the identity, the question of the 'One' : the house, the room, even the keyboard... During this period (the 2000s) there is a progressive integration of the suffering in the life horizon, *thanks to writing*. In *Escribir* there is a section which condenses this process in a very intense manner:

“writing  
like des-pairing  
for cauterising  
for measuring pain  
for conspiring  
for swallowing the bait of life once again

for not giving in"

(Escribir: 74).

If we follow the development of the isotopy, we can clearly see a progression from the physical level ('cauterize') to the psychological one ('measuring fear') and from there on to the purely existential ('swallowing the bait of life once again' after having understood its illusoriness). This is a clear manifestation of how Maillard's desire to share her pain, de-individualizing it reaches the plane of rhetoric elaboration: *inventio*, by means of the subject; *dispositio*, in an ascending order; and *elocutio*, owing to the use of metaphors and other stylistic figures. Another interesting manifestation of Málaga's space on the textual level can be seen in the fact that this territory becomes an oppressive place at the same time (the house or the room where the author finds herself confined due to her physical difficulties), time and again the prose becomes suffocating and arduous, analyzing each premise to the point that the reader fails to go further. The importance of contemplative attention and of investigation into the premises on which we build our identity is thus transposed on to the plane of language. Writing, within this way of seeing reality and understanding her own self, is but a part of the method. The most visible, that which can be shared, but ultimately just a means (*upāya*, as Buddhism puts it), an aid: "Writing, simply hones attention, illuminates the strings" (Chantal Maillard. In Munarriz and Benegas (eds.), 1997:147). In this state, each gesture has to be carried out with utmost attention, like *rituals* that give meaning to the quotidian gesture, no matter how painful or eschatological it is.

From a wider perspective, we can understand Málaga as a refuge in the sense that it is the place where Maillard returns after her journeys, i.e. where her experiences settle down. In other words, Málaga offers Maillard the essential quietness and distance so what was lived (during the journey, as we shall see) transforms into true comprehension, and does not become a mere accumulation of exotic impressions and unusual experiences. In truth, as there is no difference between intellectual influences and vital experience in Maillard, I can be said that its function is the same, and that therefore Málaga acts as a place for absorbing both the philosophical influences and the vital experiences, including the most painful ones –particularly the painful ones, it should be said–.

In this respect I consider truly essential the presence of the intervals in Bélgica, as it manifests the externalisation of the writing space represented by Málaga *within the*

*text itself*. What had hitherto remained implicit or on the margins becomes evident and acquires a space of its own. In this way, Maillard recognises the importance of Málaga in the diary process, conferring it a space of its own in the writing, a space as important as that of the journeys.

In short, the physical space constituted by Málaga is not perceived that much in Maillard's texts because it is not manifested at the level of the statement across semantic fields, as it happens with India. But its presence is key for both the formulation of her philosophical proposition as well as for the comprehension of her diaries, each and every one of them. It is in Málaga that Maillard feels 'at home', it is the place of her studies and her refuge. However, Málaga is not her homeland, since Maillard is a stateless writer. The real territory of her refuge is her writing, it is in language where the decisive battle is fought. In this sense, the development of irreferentiality as a hallmark –the spatial rhizome, the metaphorisation of grammatical elements, etc.– is irrefutable proof thereof. She maintains a distance from Málaga, from the concrete place that Maillard doesn't completely belong to, but where settles down nonetheless. This distance is crucial for understanding her work, her extraordinary capacity to create live metaphors alluding to mental movements which create and sustain the self, movements which every reader can identify with.

Thus, I think that her figure should be studied as that of an outsider: someone who does not completely belong to either the space from which she has been ejected or the one that accommodates her. This term, used a lot in literary criticism to characterise key characters of the postmodern novel such as Winston Smith in *1984*, Mersault in *L'Étranger* or even *Jane Eyre* can come handy for understanding Maillard's position, both as a writer and as a person in the cultural life space accommodating her. Like Mersault in Camus' book, Maillard does not really belong to the community reached by her, separated by language and by the manifold expressions differentiating Belgium from Spain, and particularly from Andalusia.. This distance allows her to have a different perspective of reality, as she is not conditioned by the familiarity brought about by having belonged forever to the same place and the same value system.. If we add the Maillardian tendency towards introspection and analytical rigour to this biographical evolution, we have a sufficiently consistent explanation of the origin and the meaning of her diaries: They are Maillard's real territory, the life space where can evolve completely.

---

It must be pointed out that Maillard herself describes her personal investigation in these terms. The initial split from Belgium left her with a sensation of not really belonging to any place, with the obligation of ‘carving a niche’, of finding a territory and inhabiting it:

“To carve a niche, just on the edge, carving a niche in no man’s land could well be the motto of my life, or at least the unconscious tenacity with which I have tried to live in the face of conventions and in spite of them. A strange force is generated by adding up one’s own history and defending it because it is one’s own, simply because it belongs to us. When I discovered that assuming one’s own history does not mean choosing between one thing or the other, between one group or the other, between a before or an after, I started feeling that there was a sense of dignity to my situation of being, because although it’s true that the last moment is related to everything that goes before it, it is an outsider, always, the present and the present is the intensity that impregnates the fabric of existence. Writing merely hones ‘attention’, illuminates the threads.” (Maillard. En ‘Ellas tienen la palabra’: 147 - 148).

This vindication of her ‘stateless’ situation reveals, at the same time, the place occupied by Maillard within the Spanish literary scene. ‘Stateless’ but not a foreigner, which explains why the newer generations look up to her for inspiration, as her approach is radically different from the established streams of contemporary poetry, locked many a time in sterile debates (for example, poetry of silence versus poetry of experience). Maillard assumes a history of her own, which is that of exile, in a progressive manner till reaching *Belgium*.

Along with the notions of being stateless and an outsider, Maillard can be spoken of as an *extraterritorial* writer. This term is derived from an important article written by George Steiner (*Extraterritorial; papers on literature and the language revolution*; recently edited by Siruela). In it he maintains that a writer who has a command over several languages has a worldview based on different ways of conceiving reality possessed by each language which superimpose on the writer’s mind enabling him to invent a language of his own that the monolingual writer is incapable of imagining. We have already had occasion to point out what the significance of the split from childhood for the young Maillard, and hence I will not go back to that topic. Moreover, I think that Steiner’s theoretical propositions are barely applicable at the concrete level of textual analysis, although the fact that Maillard’s mother tongue is

French has influenced her peculiar way of writing in Spanish and quite a lot at that. I think it is more fruitful to indicate the relationship between this duality- French and Spanish- and the other one directly visible in the texts: the opposition between philosophy and poetry, which as we have seen was decisive in the first phase:

“Later, the problem was this insistence on reconcile two different forms of writing: philosophical and poetic. This problem eventually was none other than that of reconciling the distinctive life attitudes required by these forms and which engender them, paramount, in all probability, to the solution of the problem of an androgyne in the form. A problem reinforced by another duality, that of the two languages. A certain renunciation always pulsates in the tension between the two languages as well as something resembling a desire for struggle and acceptance in order to cut short the distance carved open by nostalgia.” (Maillard. En Munárriz y Benegas (eds.), 1997: 147).

Lastly, I have made a sincere and honest effort to avoid imposing any sort of external conceptual apparatus on Maillard’s work. Maillard defines herself as a *zinneke*, that is, as a hybrid, as a mixture. By explicitly vindicating her links with her hybrid identity, Maillard infuses her ‘stateless’ condition with new meaning: “My bastardy, always worn with pride, acquires new dimensions. I, *zinneke* in my own right, recover shared roots and due to my origin I am glad to at last belong to a community where dogs are not excluded.” (Bélgica: 200). But apart from reconciling Maillard with her history and her past, the notion of *zinneke* possesses a key philosophical projection as seen in *Cual the film’s* quote, where Maillard asserts that the people from Brussels identify with the *zinneke* ‘because they feel proud of not belonging to any pure race nor having to bow to the rules imposed by purity.’. Maillard, anti-platonic to the core, fights with all her might so that she doesn’t have to bow to the rules imposed on the real imposed by the purity of the Idea. She wants to open up her identity to the present moment, break with the habits forged by the mental mechanism in order to sustain the individual. This has been the reason of her very existence, and due to this reason she travelled to India in the late eighties. Let’s take a look now at this second territory.

---



Maillard's journey to Varanasi (Benarés in Spanish) towards the end of the eighties marks a before and after in her life trajectory and poetics. It was there that she came into direct contact with the philosophical sources which were to mark her subsequent evolution, and it was also the place where she discovered the possibility of a different rhythm with regard to the surrounding: a measured rhythm that does not create duality but reconciles the subject with the action, in the gesture. Within the logic of the concentric circles, Varanasi represents the complete opposite of Málaga, where her personality as a philosopher takes shape and where the deliberate observation of the mechanism of desire is carried out. For this reason, it is a place involving a split with the usual and an opening-up to the immense force of the real, of the existence in its present evolution.

As we have seen in the critical reading, the first stay in Varanasi was such a powerful experience for Maillard that it took her several years-books- to be capable of integrating it in an effective way in her writing: the *Poemas tempranos*, *La otra orilla*, the second half of *Poemas a mi muerte* are just attempts in this direction. However, with the appearance of the diary at the beginning of the nineties, (in *Jaisalmer*) the fundamental function to be carried out by this poetic and life territory during the entire decade takes shape: that of bringing about a banishment with respect to the thinking habits sustaining the self, that permits the destruction of 'inner walls'. Maillard cultivates this self-estrangement in a conscious manner, as we have seen clearly in *Jaisalmer*, where she explicitly links physical movement revealing the mind's automatism with the process of self-knowledge. "It is difficult to reach one's self. Maybe also because it is difficult to find oneself in unusual situations wherein one is absolutely vulnerable. This is the problem: Everything has become too regular for us, everything is ever-ready." (Diarios indios: 17). The split with the usual, in this sense, forms an essential part of the maillardian contemplative method. The very author categorically states that this is the fundamental reason for her trips to India:

"It is easier to proceed towards the observation of one's own mind the more unusual the circumstances that must be confronted, and this was my intention, the first and only intention, that has guided on my trips and that has kept me going in all sorts of circumstances beyond them: to manage to ascertain the functioning of not so much the work as the instrument of the perception of the work (Which at the end turns out to be

the same), and not so much the functioning of the *me* as that of the awareness of the *me*” (Diarios Indios: 11).

In this regard we cannot afford to leave out the influence exerted by Indian philosophical and aesthetic doctrines. In this sense, India is a live spring of philosophical inspiration which the author drinks from guided by her own zeal of comprehension, without worrying about orthodoxy or being faithful to any master or stream. In this way, her attempt to overcome the limitations of western reason is tinged with a deeply personal hue, anchored in her own life experience. Thus, we have to consider India as not being merely a physical space visited by her, but also an intellectual territory appropriated by her, although it should be remembered that the absorption and purification of influences takes place in Málaga, the place where Maillard develops her philosophy. Benarés is more of a poetic territory, a place for confrontation with the self but also for the opening-up of the mind.

This facet of poetic territory allows for the Indian space to be incorporated into the texts in an explicit manner, across the source domains connecting several predominant metaphors of the diverse *Diarios Indios*. We saw it in *Jaisalmer’s* ‘desert’, in *Bangalore’s* crude reality, and undoubtedly in the ghats of Varanasi, the city space where the particular Indian rhythm holding so much importance for Maillard can best be perceived. This life plane was as or more decisive than the philosophical influence on the life transformation that culminates in *Benarés* in 1999. It was there that resting on the other life and mental rhythm, she could turn her gaze in another direction, inwards, and understand herself.

The importance of this characteristic ancestral and ritual rhythm of Benarés is key to understand the Maillardian affection for this city. Maillard describes it alluding to the quotidian activities taking place on the Banks of the Ganges and which mark every-day life in Benarés: One rhythm, that of the oar cleaving the waters, the dragging of the slippers, the gait of the buffaloes heading towards the river, the recitation of Sanskrit verses, for example. One rhythm alone is enough to in-form the soul” (Adiós a la India: 11), and she asserts that this experience “transformed the lives of several of us who went there” (Adiós a la India: 11). Consequently, it could be said that Benarés embodies this dimension taken on by India as the Other (the Other of Málaga) better than any other Indian city.

Summing up, Benarés manifests itself in Maillard's work on two levels: the external plane, where the split from the habitual is brought about. It is the most evident level, as the people, the river, the intricate maze of streets, the animals, everything is different from the place of study, On the other hand, Benarés acts on an inner level compensating for the split from the usual self by means of an opening-up of the mind to the experience of the undivided subject, of the observer who observes himself observing. In this state, Maillard experiences a sort of liberation with regard to the compulsive movement that usually occupies the mind, which allows for a greater degree of attention to the movement of implication with thoughts, sensations, actions and the result of the same culminating in the suspension of the self.

In order to maintain this contemplative state in time, Maillard goes to Benarés in 1999: "I came in order to love being where I am" (Diarios indios: 80), that is, in order to be fully immersed in the present: without motivation, without projections of the individual self. This special degree of attention can only be cultivated when the mind is completely immersed in the present, as it happens on the path to Benarés, where the dissolution of the individual self and the entrance into a qualitatively different state takes place in an explicit manner: "all of me has become the observer on the path and he has stopped observing. All of me is here, on the path. The observer's attention has become pure attention. There is no self, no object of observation." (Diarios indios: 74)

Maillard considers these moments of contemplative fulfillment as the culmination of her life experience, and points out the importance of the external scenario in this process: "It is likely, that there, in Benarés, the best of me was imprisoned in the memory of a sonorous perception which enveloped my sleep like a ritual with an everyday rhythm, the noise of daybreak in the ghats, that unforgettable murmur of slippers and saris, of *mantras* and bells. A simple noise, that mark, the only thing I would like to be left of myself after the dance" (Hainuwele y otros poemas: 15). As I have already pointed out, the steps leading up to the Ganges are the fundamental chronotope of the poetic territory of Benarés, where the author returns (with her writing) time and again, in order to settle in that inner state which is infected by the rhythmic external rhythm: "Benarés has always been for me, the river, the steps and the terrain shared by animals. Then, the alleys and the long street running parallel to the ghats which leads to Godowlia" (Adiós a la India:70). This territory is inhabited by people as well as animals, and the latter play a fundamental role in shaping Benarés as a

positive space. The presence of these beings can be appreciated in a long quote where the biographical context for the writing of her 'Diario de Benarés' is described:

“In Benarés, in a room from whose window the Ganges was visible. Between the window and the river, in the dry season, the mud left behind by the waters on receding formed an esplanade which partly served as a dunghill. In the morning, the boy who served the tea and ran the errands released the rats caught in his trap during the night. Shortly thereafter, the cows came up to eat up the scraps, as well as dogs and some monkey or the other. Then the buffaloes would anxiously burst into the water. When they would submerge, I would feel inexplicably relieved.” (Hainuwele y otros poemas: 15).

The presence of the adverb 'inexplicably' in this long citation focussed on the external is interesting, as it reveals exactly what Maillard seeks in Benarés: The inexplicable, the joy which collides head on with the extremely critical tendency of her reason, and which allows life to be experienced in fulfilment, detached fulfilment. The presence of the buffaloes also brings about this opening of the mind, the renunciation of the controlling tendency of reason over the real and over the subject of perception, which Maillard happily surrenders to.

Hence, I think it is justified to say that Benarés is a privileged place for the practice of contemplation in Maillard, and this is the main reason that propels her to return time and again to sit on the steps of the Ganges. Throughout Maillard's work, this place keeps on appearing in her poetry collections, to the point that it can be considered as a witness of the author's inner development. Since her first journey in 1988 until the contemplative shift in the gaze towards her own self, the ghats of *Benarés* appear constantly in her works. In those poems, the evolution of her *poetic* style towards contemplation can be appreciated at more than any other point. The change in Maillard's inner state in the course of the years is reflected in the relation with this external space, which, at the same time, is a physical support of the author and a poetic territory for expressing her mental state. The intense sensation of harmony and surprise experienced by Maillard in her earlier journeys, as well as the astonished gaze before the rich diversity inhabiting the riverbanks are present in the poems of the first phase. Ten year later the individual self has been dismantled, and the gaze is fully submerged in what is being contemplated, abolishing duality although only for a few instants. The contrast can be appreciated in these two poems:

“The Vedas say that the Gods feed off the nectar of the moon.  
I read this comment seated in front of the Ganges  
While a sugary voice rings out in a rowboat  
Covered with garlands of calendula:  
The dead and the festivities, the marriages and the music  
Have the same light  
And the same sweetness”  
(Poemas a mi muerte:50)

#### “26. MANASAROWARA GHAT

Kite strings graze my neck. My tense buffalo neck craning forwards. Strings guided by little apprentices of God Yama, little apprentices of death. I am the beheaded one, the one the *sadhus* gape at from their boat, the one they look at without seeing, the one who is lapping up the dream of all those who play at being what they are. Kite strings graze my skin. My beheaded buffalo skin.” (Diarios indios: 63).

In her last journey, in 2005, Maillard returns to Benarés with the self-confessed objective of retracing her own steps and “confront some of my old ways of looking” (Adiós a la India: 9). Thus we see that the relationship with India marks the entire contemplative development of our author, even in those moments –*Husos, Hilos, Bélgica*– where she is focussed on other aspects of contemplative investigation. This is confirmed by the author herself, who emphasises the importance of this territory even in those texts in which it is not mentioned explicitly: “In one way or the other, India affected all my writings in this period (the period from 1988-99). In fact, it can be said that it has always been present and continues to be more, and more so the more veiled or apparently removed the subject matter is from her.” (Hainuwele y otros poemas: 13).

Consequently, we have to conceive India as not only as a space of liberty but as a place of quest that Maillard turns to in order to fill in the lacunae that her life in Málaga did not provide her, and which extend much beyond *Diarios indios* and the essays devoted to oriental aesthetics. It is certain that Benarés and India have changed a

lot since 1988 and in many cases for worse, But neither is Maillard the same, and in spite of it she returns time and again, and continues to find things to say: Benarés continues to inspire her, as its fundamental double function continues to be the same: (1) to cause a split from habits, an estrangement enabling the recognition of impostures and (2) Momentary relief in the face of personality tensions thanks to the contact the contact with the magical rhythm of India which leads her to declare, no sooner than disembarking in Mumbai in 2005 that “ Here, dying is of no consequence. Unexpectedly, everything is simple. There is no effort, there is no resistance” (Adiós a la India: 17).

In conclusion, I think it is important to point out that from the biographical point of view there are other places causing a split from habits in Maillard’s life, but as they are not explicitly present in her work they do not reach the category of poetic territory that India possesses. The geographic space of the western coast of Andalusia is one of the most important, as proven by the fact that the ‘Poemas a mi muerte’ written in Spain were written in the southeast of the peninsula, concretely on the confines of the coast of Cadiz around the cape of Trafalgar”. (Poemas a mi muerte:7). In the nineties, the consolidation period of Maillard’s diaristic work, she continued visiting the area, concretely Isla Canela, in Huelva and it was there that she wrote some of her most important works, such as *Matar a Platón*. It would also be interesting to point out the Maillardian affection for the Pyrenees, which she frequents in order to recover the feeling of “innocence that seems to be the path of return to the origins, preceding judgement which tends to distinguish and weigh up.” (Hainuwele y otros poemas:11), and which the author identifies with such an idiosyncratic character as Hainuwele.

All these places enable Maillard to go beyond the rational mind, dichotomous mind and open her vision to a different state, where the presence of the individual self and its battery of judgements, comparisons, desires and doubts aren’t present, or at least they are toned down. Consequently, it is of no surprise that the writing in these spaces tends to manifest itself textually as poetry; the genre which best embodies the said state. However, in spite of their importance on the biographical level, they certainly do not transcend the textual level the way India does, and for this reason I have not considered it pertinent to comment on them in my research. If I mention them now it is make it clear that the importance of the split with the habitual in Maillard goes beyond the physical territory of India, which she turns to time and again in the quest of that estrangement. The love for travelling is, in fact, a feature of her stateless personality of

*outsider*, of a constant traveller: an attempt to broaden the territory of her writing beyond the boundaries of the known, the habitual.

Thus closes the first concentric circle which I am using to describe Maillard's trajectory. The circle comprising the to and fro journeys between Málaga and India (and other places enabling the poetic opening, as I have pointed out) and which is responsible for the consolidation of the diary insofar as writing regarding the 'routine nature of thought' (*Filosofía en los días críticos*) as well as the diary insofar as the mechanism for detached observation of the self (*Benarés*) and her pain (*Husos*). This affection for travelling, as explained by Maillard, stems from an attempt to recover the infantile sensation of liberty that arose in her when she was allowed to leave boarding school (in Málaga itself). At that time writing was nowhere on the scene, but the poetic impetus was already there, which could be traced in the use of clearly positive terms such as 'joy', 'jubilation', 'sensation of the open' etc.

"Travelling. This love for travelling that refuses to desert me, is maybe but the ardent desire in me to renew that first sensation of liberty? With special permission, I would leave school and walk around town. I would hear the echo of my steps over the asphalt and follow the sinuous route of the streets, a world map opening for the first time in front of me. *Den Haan, Coq-sur-Mer, Notre Dame*: beloved words, secret reminiscence of the first jubilation, the first sensation of the open. A world waiting to be discovered, the joy of being lost to be found anew, to find the way home after the wanderings. There, on the slope of deserted road, before entering again, I would consider the extension of the world: the beautiful houses, the dunes, the rails, the immense white beaches, the pine forests. Travelling hasn't been since then, anything other than standing on the brow of a hill, feeling my chest opening up and breathing deeply: the joy of liberty, that's what it is." (*Bélgica*: 249).

#### § Bélgica.

'Travelling hasn't been since then, anything other than standing on the brow of a hill, feeling my chest opening up and breathing deeply: the joy of liberty, that's what it is'. There is a similarity between the mind opening that takes place in *Bélgica* and the sense of fulfilment, of unmotivated opening as it is described in this quote: the joy of pure existence, recovered through 'flashes' of memory. In this sense, *Bélgica* can be

considered as a continuation of the Maillardian impetus, although it is approached in a more systematic way as compared to the preceding diaries (at least from the point of view of the dimensions: more than 300 pages, 8 journeys).

But from another point of view, the return journey to Belgium is qualitatively different from the rest, precisely for being a *return* journey and not being a journey of discovery. In *Bélgica* Maillard recovers her past, integrating it on a much broader level of comprehension, comprehension which can be described as being psychological as it essentially affects the psychological level of the person: his life, his *bio*-graphy. At the same time, Maillard continues with her contemplative reflection, analysing the role played by memory in cognition and investigating in that sensation of pure innocence and liberty that shines constantly, on the margins of the painful circumstances affecting (only) the person.

With respect to the first point, the significance of the departure from Belgium that first experience of inner strife and estrangement tracing the start of the first concentric circle, the most external one, which envelopes the subsequent movements. In that moment a split from childhood took place in Maillard, and it is this pain that guides the subsequent quest, the hidden sense of the other journeys. This is asserted by the author herself in a few lines in which she goes over some of the spaces which we will visit in this brief recapitulation of her work:

“I liked Calcutta for its trans, Navarra for the beams visible on its façades, Madrid for its parks and because it smelt of a city in the hinterland, I stopped over in Cádiz for its dunes, in Normandy for the wheat in the fields, and in every place the attics, wooden stairways, tin, the smell of second hand books, that of the places where bicycles were lent out, blueberries, apple compote and innumerable things made me tremble. My life had turned into an erratic and eternal step backwards that was I was not even aware of.” (*Bélgica*: 20).

It is striking that Maillard puts forward a psychological explanation in such an explicit and emphatic way for clarifying the meaning behind her journeys, since, as we have seen, the insistence on the falseness of the psychological construct with which we tend to identify ourselves is a constant throughout her work. Nevertheless, this is no more than one of the levels on which Belgium operates as a literary territory. *Bélgica* was, above all the place that enabled Maillard to climb out of the depths of the well



represented by *Husos*, by recovering the sensation of joy at existing across the memories of childhood.

As we have seen in the conclusions, there is no possible return to the original state, and neither can Maillard recover the places of the past, that seem alien to her even when they remain intact ( we can this in her return to the boarding school, and in the sixth journey, where she revisits ‘the houses’. But Maillard is not bothered by failure: “I was not successful, I always respond with a smile” (*Bélgica*:337), she asserts at the end of the text, as although she could not “broaden the image” of the wheelbarrow, she gained something much more important: the comprehension of her own personal horizon (the concentric circles being spoken of) through the recovery of the remote childhood past in the present (her friend Antoon, the inscription of the poem on the wall of the Ixelles cemetery). She also brought along *Cual* from Belgium , the mysterious and tender character that represents the culmination of Maillard’s contemplative-life investigation better than any other symbol. And the identity of zinneke as well, intimately related to the non-identity of *Cual* and belonging profoundly to Brussels at the same time.

The physical space of Brussels was, without the shadow of a doubt, of prime importance in this process, as, thanks to the fact that the author had not returned there in more than forty years, the flashes remained intact. Brussels is a privileged space of self-investigation as important in this sense as Benarés, but for radically opposite reasons: There is no collision of the self with a totally alien space, with the unusual, rather the self disintegrate on coming into contact with the radically intimate which was forgotten. Moreover, Brussels became a space of deterritorialisation, as can be seen in the evolution of *Bélgica*, a diary that kept on becoming something far removed from what the author had thought at first. Maillard, first letting herself to be guided by sonorous memories, but thereafter pushed by the force of chance, goes on opening herself to completely unexpected dimensions of her own.

In short, *Bélgica* is not only a space of recovery of childhood memories and investigation regarding a new subject such as the ‘flashes’. It is also a territory where the process of disidentification with respect to the individual self is prolonged and where new strategies are sought for expressing this state. With respect to the first subject, we have seen that the conclusion drawn by Maillard from the analysis of mental mechanisms that sustain memory is that the recovery of the original non-dual state is impossible and that consequently, temporality cannot be retraced. Regarding the second

subject, however, she is not so pessimistic, as she ponders over the possibility of opening up to joy, to 'regained' joy. Once more, Maillard closes with an opening towards light, proof of her intense desire to live and not give in to despair: "The physicists say that matter wears out. Memory as well. By dint of repetition. Then comes the moment of erasing the traces. After oblivion, memory; then a white plane, and on the cusp of time, nothing. And there, at last, the regained joy. Let it be thus. Thus could be, some day." (Bélgica:303)

§ Final Assessment.

Two radically different features exist side by side in Maillard's life trajectory that the author attempts to reconcile in a coherent proposition. There is the philosophical tendency on one hand, keeping a close eye on each concept and premise. This extraordinary inquisitive capacity is intrinsically conflated by Maillard with a tireless body of work in order to find new forms for expressing her quest: Trying to overcome the division between philosophy and poetry drawing inspiration from María Zambrano and postulating a different vision with regard to language and metaphor in the first phase; in the second phase by means of the diary and the ironic, playful and speculative proposition of *La razón estética*; and in the third phase with the radical epistemological questioning of *Husos-Hilos*. In all of them, Maillard tries to reach where few writers have ever reached: to the first point of connection between the self, the mind and language.

This analytical facet of Maillard's mind is a fundamental feature of her nature, which leads her to question every notion that she comes across, even at the risk of stifling the vitality needed to flow of events. Jesús Aguado, companion of the author during several decades, sums it up graphically and humorously in a few lines of his series: 'De lo que nos llevaríamos a una isla desierta' (what we would take along to a deserted island), compiled in his collected poems, titled *El fugitive*:

"Chantal would take along a lie detector. The first thing she would do with it is use it on deserted island itself; with this she would verify whether it really was an island and if it really was deserted. Following this, since the journey would have been exhausting, she would subject drowsiness, the night and the stars, the warm air, the dry sand of the clearing in the forest to this test; then she would sleep and in her endless

verifying zeal, she would pursue her dreams armed with the detector. When, after the passing of a couple of months, she would be sure that the animate and inanimate inhabitants of the island weren't lying to her, she would seek others to subject them to the detector. Thus, being and nothing, irrational fury, the notion of the infinite, the proof of God's existence and the very truth will have to consent to interrogation. The truth, however, will cause the lie detector to smash to smithereens (being, after all, one of its offspring), on account of which Chantal would be stranded on the desert island sans certainties and will have to learn the beauty of doubt and ignorance, of unpredictability and boundlessness, which will make her more tremulous, but happier as well." (Aguado, 2011:138).

Maillard's capacity to open up to 'unpredictability and boundlessness' that Aguado speaks of, isn't, however, as minimal as these lines seem to suggest. By means of the methodical development of the contemplative attitude, Maillard opens up completely to the present, allowing her poetic impetus to flow without renouncing the critical capacity of the mind. In this way, she avoids falling into the traps of mysticism (misinterpreted mysticism) and completely shirks transcendality in her work. In this sense, her radical anti-platonism is not an exclusively philosophical quality, but it is transposed on the plane of poetic production as well, affecting the three constitutive operations of discourse. I consider this to be one of the keys of Maillard's modernity, the explanation for her importance on the Spanish literary panorama, as she is a writer capable of depicting the supersession of the romantic paradigm of writing at all levels of the text, the one that invented Art and that Germán Gullón describes very appropriately as 'The Age of literature': "Towards 1800, literature and its interpretation underwent an impressive transformation. It brims over with power and self-sufficiency, proclaiming independence and autonomy. Let's say, for the time being, that the origin of this infatuation is to be found in idealist philosophy" (Guillón, 2005:180).

Gullón gets it right when he points towards idealist philosophy as the origin of this individual hypostasis dominating the literary panorama right from the age of Romanticism to the present day. He also rightly points out that the said paradigm is obsolete (his article is titled 'La edad de literature 1800-2000', and we are in 2012), as articulated by Maillard in her own words in the conclusion of *Cual*:

“Cual with a case in hand  
traversing History.

In the romantic Age, the helmet  
Raised like a chalice.  
(...) Cual  
exhausted, contemplates the horizon  
Pronounces the word beauty or actually  
tries to. Tries to pronounce it.  
His laps carry the helmet.

*The hero's urine has dried out.*

(Cual:187).

For this radical critique of the individual self and the philosophical paradigms constructed around it and around the idea sustaining it Maillard draws inspiration from streams of Indian thought such as Sāṃkhya- yoga, the Shaivism of Kashmir and certain notions shared by the Vedānta Advaita with all of them, such as the conception of the internal organ (*antaḥkaraṇa*). She also borrows many notions from Buddhism, particularly having to do with the development of the contemplative method: detachment, silent observation, rejection of transcendence. As I have already pointed out several times in my reading, Maillard does not indulge in oriental writing; rather she always proceeds with a critical attitude, incorporating only those elements having meaning within her personal vision of the world and the mind which observes it.

This is another of the reasons explaining Maillard's phenomenal success as a writer, as she is capable of *updating* ancient streams of thought, adapting them to current circumstances and showing their validity for a contemporary western audience. I think, in this sense, Maillard is a deeply innovative author, on par with the most recent study tendencies between the Orient and the Occident. In this respect, I would like to point out that her work proceeds in a line similar to the one marked by the so-called *Contemplative Studies*, which has started building bridges in recent times between branches of knowledge separated by the utilitarian conception of the contemporary scientific paradigm (centred on specialization, sidelining the holistic vision) . In this sense, it's worth pointing out that in several NorthAmerican universities

post-graduate programmes dealing with the relation between contemplation and mind from the physiological viewpoint are offered whilst meditation techniques and other contributions from Buddhism are also integrated in their respective curriculums.

On the other hand, the Mind and life institute , an entity funded by Francisco Varela and Tenzin Gyatso, the 14<sup>th</sup> Dalai Lama has been ““building a scientific understanding of the mind to reduce suffering and promote well being” since 1985. Recently (in April 2012) this institution organised a three-day international symposium where scholars of disciplines as varied as neurology, psychology, science philosophy (Michel Bitbol), Buddhism (Matthieu Ricard), preventive medicine (Mark Greeneberg), education (Jerome Murphy, former dean of the faculty of education in Harvard ) and many more discussed the different applications that investigative contemplation could have in today’s world. The importance of incorporating the humanities into this discourse that attempts to build bridges between different branches of knowledge with the objective of having a better understanding of the human mind was underlined at this symposium.

In spite of the superficial differences between these study programmes and Maillard’s extremely personal and idiosyncratic work, I think there is no doubt that they form part of the same movement launched by humanity to create a more humane intellectual environment, wherein the comprehension of the functioning of the mind occupies a central position, and where more holistic forms of understanding knowledge are promoted (something that Maillard does by incorporating the entire Indian aesthetic tradition to her contemporary philosophical proposition: *La razón estética*). The insistence on the understanding of the mind to reduce suffering and promote well-being is, without a doubt, a profoundly Maillardian declaration, in keeping with what we have seen in *Husos*, *Hilos* and other important works.

Finally, I would like to point out that these two poles that I consider to be key in Maillard’s importance as a writer (the Maillardian antiplatonism and her tendency towards inner observation- the contemplative attitude) took shape in her work as a lesson in humility, as a progressive stripping of the elements reinforcing egocentricity. This humility is very difficult to achieve, and in my opinion, it is a great merit of Maillard, the reason for her being an acclaimed and prize-winning author, as she preaches a radical message, against the tide. Without it, serenity and calm, the real objectives Maillard hopes to fulfil with her contemplative writing, cannot be understood. I conclude my thesis with a quote perfectly encapsulating this fact:

“I bear witness to my calm. I know that there is no horizon other than the horizon of return nor any other paradise than the one I am aware of in my interior. This proximity placates me.

(...)

Be weak, friends. Eradicate sorrow: it is loaded with hope. Sorrow is desire set in impotence.

(...)

Come closer to weakness, attend to the detachment that it proffers and to the lucidity that burns in despair, the cold fire dwelling permanently, barely illuminating, a mere witness. Come closer to weakness, muster disenchantment.

Be weak, friends. There is a higher virtue in weakness that does not rear its head but lies in repose, difficult to learn on account of the renunciation it calls for.” (Bélgica: 116-17)