

www.elboomeran.com

En un principio era el hambre

ANTOLOGÍA ESENCIAL 1990-2015

En un principio era el hambre

ANTOLOGÍA ESENCIAL 1990-2015

CHANTAL MAILLARD

Prólogo de
Virginia Trueba Mira

Selección de
Antonio F. Rodríguez Esteban y Chantal Maillard



POESÍA

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2015

Maillard, Chantal

En un principio era el hambre. Antología poética 1990-2015 / Chantal Maillard ; pról. de Virginia Trueba Mira ; antología de Antonio F. Rodríguez Esteban, Chantal Maillard. – Madrid : FCE, 2015

176 p. ; 23 x 15 cm – (Colec. Poesía)

ISBN: 978-84-375-0730-9

1. Poesía española 2. Literatura española – Siglo XX-XXI I. Trueba Mira, Virginia, pról. I. Rodríguez Esteban, Antonio F., antología III. Maillard, Chantal, antología IV. Ser. V. t.

LC PQ6175

Dewey 861 M322e

Esta SERIE de ANTOLOGÍAS ESENCIALES está a cargo de Jesús Aguado

© 2015, Chantal Maillard

© 2015, del prólogo, Virginia Trueba Mira

© 2015, de la selección, Antonio F. Rodríguez Esteban y Chantal Maillard

De esta edición:

D.R. © 2015, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ESPAÑA, S.L.

Vía de los Poblados, 17, 4.º-15. 28033 Madrid

editor@fondodeculturaeconomica.es

www.fondodeculturaeconomica.es

© 2015, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S.A. DE C.V.

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D.F.

www.fondodeculturaeconomica.com

Empresa certificada ISO 9001:2008

Fotografía de cubierta y sobrecubierta:

© David Escalona, *Muro del Albaicín*, 2015

Diseño de cubierta y sobrecubierta: Armando Hatzacorsión

Maquetación: ERAI Producción Gráfica

Impresión y encuadernación: Tecnología Gráfica, S.L.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluido el diseño tipográfico y de portada–, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN: 978-84-375-0730-9

Depósito Legal: M-19833-2015

Impreso en España

SUMARIO

Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua, <i>por VIRGINIA TRUEBA MIRA</i>	9
Bibliografía escogida	27
Diarios indios (1990-2001)	31
Matar a Platón. V.O. subtitulada (2004)	47
Escribir (2004)	59
Husos. Notas al margen (2006)	77
Hilos (2007)	95
Cual (2007)	121
Bélgica. Cuadernos de la memoria (2011)	131
Polvo de avispas (2011)	143
La herida en la lengua (2015)	153
La mujer de pie (2015)	161
Epílogo, <i>por CHANTAL MAILLARD</i>	169
Índice general	173

LO QUE EL PÁJARO BEBE EN LA FUENTE Y NO ES EL AGUA

VIRGINIA TRUEBA MIRA

1

¿Por dónde —me pregunto— empezar a hablar de la obra de Chantal Maillard, de los más de treinta títulos que contiene? Como le recomendó el Rey al Conejo Blanco, quizás podría empezar por el principio, luego seguir hasta el final y entonces parar.

2

La obra de Chantal Maillard nos propone un viaje, un particular viaje ya que, en realidad, no busca conducirnos a ninguna parte sino más bien que nos perdamos, por eso la única orientación que ofrece es tomar los caminos que salgan al paso. “No he visto lo que importa, pero presiento que está en todo aquello que he visto y que por verlo, precisamente por verlo tal como lo veía, he dejado de ver realmente”, escribió Chantal Maillard en el diario *Filosofía en los días críticos* (2001). Este viaje, por lo tanto, no nos conduce al re-conocimiento (de lo que ya sabíamos) sino al olvido (de las certezas que arrastramos). Y esto en las distintas capas, o estratos, de la conciencia, que incluyen la memoria personal: “Desnuda de recuerdos, la memoria es más”, escribe también en *Bélgica* (2011), su último diario publicado hasta la fecha. Una sola advertencia: al emprender este viaje es importante no cargar demasiado el equipaje. Algunas palabras, por ejemplo, pesan mucho y no son útiles en un viaje así, son aquellas que pretenden decir *la* verdad, como si *la* verdad existiese y como si las palabras fueran capaces de contenerla, transparentarla o revelarla —los filósofos emplearon esas palabras con frecuencia, aunque no solo ellos—. Como en la verdad todo encaja, es muy cómodo quedarse en ella, como si no hubiera más sitios a los que ir. Chantal Maillard, insiste: “Desestablecer. Descolocar lo que / por uso o por repetición se acumuló” (*Hilos*, 2007). El viaje, en el fondo, sirve para eso, para des-entumecernos, despertarnos la atención y disponernos al *acontecimiento*. Como el golpe de *kiosaku* del maestro zen.

El tiempo de este viaje es siempre, por otra parte, el presente, el verdadero tiempo del suceder (o de *lo-que-ocurre*), un tiempo en el que, sin embargo, pocas veces estamos debido a ese sentido teleológico de la historia, aún pre-dominante, según el cual el presente es mera culminación del pasado o anticipación del futuro. El *présent*, ha advertido François Jullien en un interesante libro, *Filosofía del vivir* (2011), tiene en francés dos acepciones, la del momento actual, pero también la del don —la lengua española es asimismo generosa en esto—. Tal vez podría hablarse entonces del *presente* como del tiempo de la hospitalidad y de la compasión, tan importantes en este viaje, gestos que reclaman necesariamente el *ahora* para darse. El tiempo presente es también el de un tipo de poesía al que Chantal Maillard ha prestado una especial atención, el haiku japonés, en la que la forma verbal del infinitivo es la que materializa muchas veces ese tiempo. En un texto sobre Taneda Santôka (y Henri Michaux) recogido en *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema* (2014), se detiene en este haiku de Santôka: “Cruzar / el lecho seco de un río”. El infinitivo nos sitúa en el presente pero es también la forma que asegura la posibilidad futura de ese presente, la posibilidad “de que lo que debiera acontecer una sola vez pueda ocurrir cada una de las veces sin por ello llegar a generalizarse”, escribe Chantal Maillard. ¿Quién cruza, por otra parte, el lecho seco de un río en este haiku? Aquí, en realidad, ya *nadie* cruza, más bien *se cruza*. El infinitivo sirve también para despersonalizar, algo fundamental en este viaje que no admite equipajes pesados —y el sujeto es siempre una carga excesiva—.

Lógica *borrosa* entonces la de este suceder, donde nada es como nos lo representamos habitualmente, delimitado, simplificado. Por eso Platón expulsó a los poetas de la polis, por mostrar precisamente que “lo-que-ocurre no tiene correlato ideal”, escribe Chantal Maillard en *Matar a Platón* (2004), el libro por el que obtiene el mismo año de su publicación el Premio Nacional de Poesía y que supuso el inicio de su importante proyección pública hasta la actualidad. A *Matar a Platón* le han precedido, no obstante, otros libros de poemas que participan de unas inquietudes similares, aunque su lenguaje sea otro. Un libro temprano es *Hainuwele* (1990), al que más tarde volveré, pues merece considerarse aparte. Le sucede *Poemas a mi muerte* (1994), un poemario escrito entre Benarés, Nepal y la costa gaditana, cuyos versos despliegan dos versiones opuestas de la muerte: la occidental, como ruptura y ausencia, y la india, como continuidad y participación en el ciclo de la vida. De esta producción anterior a *Matar a Platón* hay que destacar asimismo *Conjureros* (2001) y *Lógica bo-*

rrosa (2002), que derivan en cierto modo de la prosa de *Filosofía en los días críticos* (2001), diario del descubrimiento pulsional, vital de la existencia. No es la primera vez ni será la última que partes de un libro se trasvasen a otro.

Hay en la escritura de Maillard desde fecha temprana un interesante juego de repetición y variación que la particulariza muy en especial, al tiempo que la vincula con cierta estética conceptual contemporánea, o con aquellas *Variaciones Goldberg* que interpretara, casi jazzísticamente, Glenn Gould, atentando de ese modo contra la idea de *origen* de la obra (el origen ha sido una de las *verdades* más pesadas, intocables, de la historia de Occidente, Chantal Maillard lo ha repetido muchas veces). Ocorre entonces que de un fragmento de diario deriva un poema, de un poema una reflexión filosófica, de esta un espacio en blanco, del espacio en blanco una nota a pie de página, de la nota un libro entero, del libro una pequeña película o una fotografía, etc. Todo forma parte aquí de esa retícula, desdoblada en la escritura, que es la forma del vivir, la forma de la realidad en su sucederse. Solo una puntualización: la reflexión filosófica en concreto (en *Husos* o en otros diarios) también forma parte de la obra-retícula, y a veces proviene de un libro entero, fruto de muchos años de investigación en la materia. Se trata de un esfuerzo que, en el caso de los poemas, tal vez no esté a la vista, pero está, como la preparación del adepto zen en el arte del tiro con arco cuando finalmente se da en el blanco.

3

Matar a Platón es un libro importante en el conjunto de la obra de Chantal Maillard. También lo es en relación al panorama de la poesía española del momento. Elaborado en los meses de julio y agosto de 1998 en Isla Canela (Huelva), se publica en 2004, año en que esa poesía está dejando atrás tanto las hegemónicas apuestas realistas anteriores, como ese otro modo de poesía metafísica que convivió, mejor o peor, con el realismo. Se están abriendo nuevos caminos en los que la escritura de Chantal Maillard, entre otras, será decisiva. *Matar a Platón* es un libro de poemas, es cierto, pero en absoluto ajeno a las inquietudes filosóficas que han ocupado a su autora en los años anteriores. El título es ya una provocación que nos sitúa ante el recelo que el platonismo ha provocado en el pensamiento contemporáneo, desde Nietzsche como punto de partida, hasta la inflexión de Gilles Deleu-

ze, cuyas palabras abren precisamente este libro a través de dos sustanciosos epígrafes.

Chantal Maillard, hay que recordarlo, fue durante muchos años profesora titular de Filosofía y Estética en la Universidad de Málaga, donde leyó en 1987 su tesis doctoral sobre María Zambrano, que se publicaría en 1992 con el título *La creación por la metáfora*. En 1990 aparecía también un interesante libro, titulado *El monte Lu en lluvia. María Zambrano y lo divino*. Con el tiempo, se ampliará la distancia entre Zambrano y Maillard, o entre la “razón poética” de la primera y la “razón estética” de la segunda, es decir, entre un pensamiento metafísico y otro postmetafísico, como la misma Maillard considera en *La razón estética* (1998), un conjunto de ensayos a cuya luz puede leerse bien *Matar a Platón*. Ambas confluyen, sin embargo, en la voluntad de pensar el pensamiento, en la necesidad de pensar desde otro sitio que no sea ya el de los viejos sistemas. De modos distintos, eso sí, las dos acaban por entender que solo una escritura de signo poemático, ya no filosófico, les permitirá tantear en las sombras de la luz, en los intervalos del tiempo, en esa materia que tan poco de fiar fue siempre para ciertas metafísicas del alma, de las que, no obstante, Zambrano tal vez haya seguido siendo en parte deudora. Mientras que Zambrano se mira, en este sentido, en el espejo de san Juan de la Cruz, Chantal Maillard lo hace en el de Henri Michaux,¹ el escritor belga que forma parte de la estirpe de aquellos que no necesitan rectificar la falta de sentido sino que la enfrentan.

Los hilos de los que permite tirar *Matar a Platón* son muchos y no pueden seguirse todos aquí. Quiero destacar, sin embargo, la sugerente *puesta en escena* de algunas de las cuestiones que a Chantal Maillard le inquietan ya por esas fechas, por ejemplo, la de unos adormecidos hábitos perceptivos que incapacitan para el acontecimiento y, por lo tanto, para la com-pasión, palabra esencial aquí. Para los personajes en este libro, atrincherados como están en sus ideas, no “acontece” lo que ocurre. Lo que ocurre es la muerte de un hombre en un accidente de tráfico: y esto es precisamente lo que no pueden ver: esa muerte concreta, ese hombre que muere, o que ha muerto. En *Husos*, donde el tema adquiere una particular dimensión, leemos: “No existe la muerte. Existen los muertos”. Es el

¹ Chantal Maillard ha editado y traducido los *Escritos sobre pintura* (2000) y *Retrato de los meidosems* (2008) de Henri Michaux. Otro trabajo sobre el mismo autor es el ya citado “Michaux-Santôka. A trazos”, recogido en *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*.

miedo, el espanto, lo que hace que los personajes de *Matar a Platón* miren hacia otro sitio para protegerse entonces con una *idea* (estadística en este caso):

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.

El problema es que la muerte concreta es siempre in-con-mensurable, porque es única, no admite comparación con ninguna otra. Como todo lo concreto, por otra parte. De ahí la tendencia a reducirlo a concepto, para universalizarlo y hacerse entonces la ilusión de controlarlo. Una puntualización tan solo: lo in-con-mensurable no supone aquí ningún “infinito metafísico de una realidad ‘verdadera’ ni la no-finitud de la ausencia de designación”, como advierte Chantal Maillard en un texto de *Contra el arte y otras imposturas*, tras detenerse en la conocida escena de la raíz del castaño en *La náusea* de Jean-Paul Sartre, donde al personaje se le desborda la existencia sin que tenga posibilidad alguna de simplificarla. Otra cuestión es de qué modo el lenguaje puede decir esa inconmensurabilidad, esa dimensión infinita que el concepto oculta. El hombre teórico no es capaz de dar cuenta de ello. Le compete al poeta. El poema será entonces ese uso del lenguaje capaz de decir-la del único modo posible, es decir, sin decirla (sin convertirla en mensurable) apuntándola tan solo, un trazo apenas de escritura. El poema, *lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua*.²

Matar a Platón es también un libro de poemas en la mejor tradición de cierta vanguardia que buscaba des-automatizar miradas. Los recursos para ello son diversos —determinadas metáforas, elementos metaficticiales y metapoemáticos, tono irónico resistente a todo lirismo, apelación al lector, etc.—. Hay un recurso en concreto, no obstante, que tendrá derivaciones fundamentales en la obra de Chantal Maillard con el tiempo. *Matar a Platón* se presenta en realidad con un subtítulo que dice: “V.O. subtitulada”. Como si se tratara de una película, empezamos a leer por la primera página, en efecto, un poema que tiene su subtítulo en la parte inferior de la página.

² Chantal Maillard, “L’*éveil*”, en *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*.

Lo más llamativo de *Matar a Platón* no es, sin embargo, este doble texto. Lo curioso es que el subtítulo no traduce el poema. Y esta no-traducción es uno de los modos en que la estructura de *Matar a Platón* mata al platonismo.

El texto al pie, en prosa, cuenta lo único que, en realidad, puede contarse: una historia. Los poemas de arriba, del texto principal, son expresión de otra cosa, de aquello que escapa a las posibilidades del relato (en este caso, el relato de la muerte concreta de un hombre), como esas películas que Pasolini integra en “cine de poesía”, imposibles, en realidad, de contar: hay que verlas. El juego aquí no se da, por tanto, entre un supuesto texto primero y su copia imperfecta sino entre dos textos que funcionan, esto es importante, simultáneamente y que, en un jugoso golpe de efecto al final del libro, o en una dialéctica que no es ya ni platónica ni hegeliana, demuestran formar parte, en verdad, del mismo texto. “Ser o no ser no es la cuestión, / la cuestión es saber deslizarse sin miedo / entre las superficies”, se lee en uno de los poemas.

Se ha acabado aquí la vieja jerarquía espacial que hablaba del mundo oscuro de la caverna y del mundo luminoso de la idea, lo que ahora hay es una inmensa superficie en la que sucede todo. Como decía Karoline Von Günderrode, recordada por Christa Wolf en *La sombra de un sueño* (1979): “podemos envanecernos de haber alcanzado las alturas o las profundidades, pero nos falta toda posibilidad de expansionarnos con comodidad”. La expansión es lo que se propone en *Matar a Platón*, el despliegue de aquella retícula de puntos que se modifican al encontrarse y que, por ello mismo, permanecen ajenos a toda identidad, asentada siempre, por necesidad, en la duración. Fue el reto de Duchamp: no repetirse. Expansión en superficie, o escritura a ras de suelo, como la danza contemporánea, cuyas figuras se desplazan horizontalmente con los pies desnudos sobre la tierra. Merce Cunningham también había leído a Nietzsche. Aquí nada dura, todo está haciéndose, tramándose, ocurriendo. No hay aquí avance teleológico, causal y sucesivo, que conduzca a sentido alguno. La única ley temporal en *Matar a Platón* es la simultaneidad.

No es la primera vez que este recurso del *aparente* subtítulo se da en la literatura española. En los poetas de los años setenta, practicantes de la que Túa Blesa ha denominado la *logofagia*, se encuentra con frecuencia y con la misma finalidad que en Maillard: invalidar jerarquías, desestabilizar el viejo logocentrismo. Lo que cambia ahora es el alcance que tiene el recurso en el interior de la propia obra de Maillard, en la que lo postmoderno

(lo postmetafísico) se entrelaza de modo insólito con las versiones más antiguas del pensamiento oriental, lo que convierte a esa obra en una de las apuestas más innovadoras en el panorama de la escritura poética de las últimas décadas en España.

A *Matar a Platón* sigue en la edición de Tusquets un extenso poema titulado *Escribir* (2004). En realidad son dos textos relacionados, aunque su estructura y su lenguaje sean distintos. A veces no tanto: “escribir / como aquel que se fuga de un hospital y arrastra tras de sí / las sondas, el goteo, la máscara de oxígeno y corre / sobre agujas envenenadas”. Son versos de *Escribir*, pero suenan a *Matar a Platón*, por su escenografía cinematográfica, por la voz distanciada que contiene el dramatismo, por la conciencia del lenguaje. *Escribir* viene introducido, por otra parte, por unos versos de Emilio Rosales Mateos que hablan de la compasión. ¿No ha sido precisamente, cabe preguntar, la ausencia de compasión la que se ha puesto de relieve en *Matar a Platón*, la incapacidad de los personajes de padecer con el otro? Ha cambiado, sin embargo, la dirección del foco, que ahora no ilumina ya al espectador del drama sino a su víctima.

Escribir es una letanía cuya voz aparece identificada con un terrible dolor físico. Se trata de sobrevivir. Por eso se escribe. Para crear distancia con el dolor y para seguir viviendo: “Escribir / porque es la forma más veloz / que tengo de moverme”. *Escribir* se empieza a elaborar más tarde que *Matar a Platón*, a finales del año 1999 y principios del 2000, cuando Chantal Maillard padece una grave enfermedad que de muchos modos condicionará su obra en aquellos años. No se vuelve indemne de la oscuridad. Por eso, “Escribo / para que el agua envenenada / pueda beberse”. Son los últimos versos del poema que de modo excepcional abandonan esa forma despersonalizada del verbo que es el infinitivo, para conjugarlo en primera persona del singular. El dolor es siempre *personal*. Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath son compañeras de viaje en esta escritura de la herida (en la lengua): “Escribir / para no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas / para poder decir tan solo lo que cuenta”, escribe Chantal Maillard. Otra vez lo importante, lo que ocurre, en el tiempo presente, ese tiempo que es también, por cierto, el de la infancia y cuya memoria acompañó a Chantal Maillard en ese viaje por la enfermedad, como ella misma recordará más tarde en *Bélgica*: “Recuperé gran parte de mi infancia durante aquellos años, cuando, libre de cualquier otra preocupación que no fuese la de evitar sentir mi cuerpo quebrantado, dejaba que mi mente se situara en algún resquicio del pasado”. Escribir es también, mientras la

enfermedad dura, un “sortilegio”, por eso, “Escribir / ‘otoño’ / para recordar cómo / uníamos castañas con palillos de dientes / y surgían princesas y perros y dragones”.

4

Hay que hacer ahora otro alto en el camino para hablar de India, pues sin India no puede entenderse una parte fundamental de la obra de Chantal Maillard. Son cinco en total los viajes que realizó al llamado *subcontinente* (contando solo aquellos que dieron lugar a los escritos que hoy conocemos). El primer viaje tiene lugar entre 1987 y 1988, una vez terminada su tesis doctoral. En Benarés se especializa entonces en estética india en la Banaras Hindu University. En 1992, 1996 y 1999 regresa por largas temporadas al país. Se suceden entonces ensayos académicos sobre estética india, nacidos de una intuición de signo intelectual: la de que Grecia, de donde se ha hecho arrancar la filosofía occidental, tiene un pasado llamado India, es decir, que Grecia no es el origen.³

Ahora bien, India no es solo para Maillard una cuestión intelectual, es sobre todo una experiencia. En esto Maillard es hija de su época, como ella misma ha explicado al inicio del volumen recopilatorio, *India*: “los que viajamos a Oriente en la década de los ochenta sin duda fuimos los últimos herederos de los movimientos contraculturales de los años sesenta”. Contracultura que buscó otro modo de existencia mientras Occidente se debatía en la política de bloques y la amenaza nuclear, y mientras tenía

³ Hay que destacar en este campo *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993), *Sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo* (1995) y el fundamental, *Rasa. El placer estético en la tradición india* (1999). En 2001 se edita *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, una compilación de artículos de diversos autores con un extenso prólogo de Chantal Maillard. Aparte de los libros, son numerosos los artículos, reseñas, ponencias... de Maillard sobre India a lo largo de los años. Parte de ese material más disperso apareció en el volumen recopilatorio *Contra el arte y otras imposturas*, aunque el grueso de todo lo publicado por Chantal Maillard acerca de India se encuentra en ese otro volumen, imprescindible ya para todo aquel interesado en temas de India y en la propia obra de Maillard, titulado *India* (2014), volumen que incluye asimismo *Adiós a la India*, el último de los diarios que escribe en India, en el viaje de 2005 (el texto apareció por vez primera publicado en 2009), en el que tienen un especial protagonismo las artes tradicionales indias y la pérdida de su valor comunitario. Aparte quedan otros diarios, en los que me detendré enseguida, pues son esenciales en relación a la experiencia de India.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

Poesía:

- La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2015.
La herida en la lengua, Barcelona, Tusquets, 2015.
Hainuwele y otros poemas, Barcelona, Tusquets, 2009.
La tierra prometida, Barcelona, Milrazones, 2009.
Cual, Málaga, Centro de la Generación del 27, Colección La sirena inestable, 2009 [DVD con lectura de *Hilos* y un corto interpretado por la autora].
Hilos, Barcelona, Tusquets, 2007 [Premio Nacional de la Crítica y Premio Andalucía de la Crítica].
Matar a Platón, Barcelona, Tusquets, 2004 [Premio Nacional de Poesía].
Lógica borrosa, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2002.
Conjurios, Madrid, Huerga y Fierro, 2001.
Poemas a mi muerte, Madrid, La Palma, 1993 [Premio Ciudad de Santa Cruz de La Palma].
Hainuwele, Córdoba, Ayuntamiento, 1990 [Premio Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”].

Diarios:

- India. Obras reunidas*, Valencia, Pre-textos, 2014 [incluye diarios, ensayo, poesía y crítica].
Bélgica. Cuadernos de la memoria, Valencia, Pre-textos, 2011.
Adiós a la India, Málaga, Diputación Provincial, Colección Puerta del Mar, 2009.
Husos. Notas al margen, Valencia, Pre-textos, 2006.
Diarios indios, Valencia, Pre-textos, 2005.
Benarés, Málaga, Árbol de Poe, 2001 [edición tipográfica].
Jaisalmer, Málaga, Árbol de Poe, 1996 [edición tipográfica].

Ensayo:

- La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*, Madrid-México, Vaso Roto, 2014.
India. Obra reunida, Valencia, Pre-textos, 2014 [incluye diarios, ensayo, poesía y crítica].
Contra el arte y otras imposturas, Valencia, Pre-textos, 2009.

En la traza. Pequeña zoología poemática, Barcelona, Colección Breus, CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), 2008 [próximamente también en versión digital].

Filosofía en los días críticos, Valencia, Pre-textos, 2001.

Rasa. El placer estético en la tradición india, Benarés, Indica Books, 1999, y Palma de Mallorca, Olañeta, 2007 [incluye selección de textos traducidos del sánscrito por Òscar Pujol].

La razón estética, Barcelona, Laertes, 1998.

La sabiduría como estética. China: confucianismo, budismo y taoísmo, Madrid, Akal, 1995.

El crimen perfecto. Aproximación a la estética india, Madrid, Tecnos, 1993.

La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética, Barcelona, Anthropos, 1992.

El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino, Málaga, Diputación Provincial, 1990.

Traducciones:

Henri Michaux: *Retrato de los meidosems*, Valencia, Pre-textos, 2008.

Henri Michaux: *Escritos sobre pintura. Textos reunidos*, Murcia, Colegio de Arquitectos y Aparejadores, 2000.

Ediciones:

El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India, Barcelona, Kairós, 2001.

Estética y Hermenéutica, Málaga, Universidad de Málaga / Contrastes: Revista de Filosofía, 1999 [en colaboración con Luis de Santiago Guervós].

Libros traducidos a otros idiomas:

Draden gevold door Wat, Lovaina, P, 2014 [traducción al neerlandés por Bart Vonck de *Hilos* seguido de *Cual*].

Amazzare Platone, Roma, Elliot, 2013 [traducción al italiano por Gabriele Blundo de *Matar a Platón*].

Platon töten, Zúrich, teamart, 2006 [traducción al alemán por Elisabeth Seifer de *Matar a Platón*].

Plato doden, Lovaina, P, 2006 [traducción al neerlandés por Bart Vonck de *Matar a Platón*].

Fils, Bruselas, Le Cormier [en preparación].

Disponibles en braille en la ONCE:

Matar a Platón

Hilos

Hainuwele y otros poemas

Más información en la página web: chantalmaillard.com

**Diarios indios
(1990-2001)**

JAISALMER

Es difícil llegar a uno mismo. Tal vez porque también sea difícil hallarse en situaciones desacostumbradas que nos hagan sentir desamparados. Todo se ha vuelto demasiado habitual, previsible. Las situaciones, llamémoslas “aporéticas”, en las que nos encontramos totalmente desprovistos de recursos son las que, al cerrarnos las puertas del mundo exterior, nos obligan a franquear los límites del nuestro, interior.

Nadie penetra en la profunda oscuridad de sí mismo si no es forzado de algún modo por las circunstancias. El abismo atrae, es un tópico, pero para que la atracción sea algo más que una inestable inclinación del ánimo, para que logre su fin y se convierta en caída, es menester que las formas hayan dejado de ser amables.

No mires atrás, le fue dicho a Eurídice —o así podía haberse transmitido el mito—, no mires atrás, sigue la música, sigue al cantor que construye en lo etéreo y te rescata de lo informe. Sigue al poeta que te lleva de vuelta hacia la luz. Pero ella miró atrás —así podía haberse escrito—, miró atrás como la mujer de Lot, tan fuerte es la atracción de lo oscuro en su extrema posibilidad de serlo todo. Miró atrás por cansancio, por nostalgia, porque aún ardía en su tobillo la mordedura de la serpiente. Miró atrás y detuvo su marcha. Se detuvo.

El abismo son las profundidades infernales, los íferos, 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. La materia informe haciéndose luz al vibrar. Y en la luz, diferenciándose. Nacer es arrancarse al abismo. Conformarse en la luz. La luz del ojo, el ojo-luz: tensión del entre-dos.

De lo que hablo es de un regreso a la oscuridad. De lo que hablo es de desnacer. El mundo de la existencia se asemeja a una gran llanura de colores.

La luz retoza en la llanura, y llamamos amor a ese modo que a veces tiene de permanecer admirándose a sí misma, detenida en alguna tonalidad, en alguna frecuencia inusitada. Amar es detenerse por un instante con gran intensidad en algún punto. Desear es querer que en ese punto crezca una montaña, un árbol, un ser de carne o cualquier cosa que pueda nombrarse. Y en el nombre la voluntad queda encadenada.

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. Para ello pueden elegirse dos caminos. El primero, reducir todas las llamadas a una sola: el grito de un grajo, el hocico húmedo de un ternero, la línea oblicua que la sombra del sol traza bajo el gnomon de un astrolabio, el pliegue sedoso de un sari, el olor de la piel cálida en el seno de una mujer de trenza oscura, el barro cálido en el umbral de una choza... Es el camino del *eros*.

El otro camino es el del *thanatos*. Este es el camino que he seguido para llegar a Jaisalmer.

*

Quise volver a divisar mis murallas, mi ciudad interior, y derrumbar de nuevo sus almenas demasiado fortificadas. Quise abrir brechas en sus torres erguidas, quebrantar sus bastiones, embestir sus puertas, violentar y escandalizar a sus habitantes. Todo estaba tan tranquilo, tan protegido, que empezaba a dar náusea.

Las ciudades interiores se edifican alrededor del núcleo, llegando a menudo a ocultarlo por completo. Son ciudades-dormitorio, ciudades-balneario, ciudades-fábrica, ciudades-estante u otras, nos mecen, nos distraen, nos consuelan, y siempre, de mil maneras, nos confirman. Su material de construcción es el hábito; reconocer es la consigna.

Para que tiemble el habitante de la ciudad interior es menester destrozarse el paisaje y quebrantar las costumbres. Confundirle hasta que el cansancio le venza, se tambaleen sus planteamientos más sólidos, sus más estoicas

propuestas, se disuelvan sus expectativas, su paciencia se agote, y el ánimo más severo se contraiga ante la perspectiva de un nuevo combate.

Arrasar las ciudades interiores es función del enemigo, aquel que posee la fuerza que proviene del vacío, el único capaz de convertirnos en lugar de fuerza. Pactar con el enemigo es ya, casi, obtener la victoria.

*

El desierto no tiene sombras, por lo que en él no puede medirse el tiempo a no ser que el propio cuerpo haga oficio de gnomon. El tiempo de las cosas se mide por su sombra; sólo el que no tiene sombra es eterno. El desierto, por eso, es eterno. Con el sol en el cenit alguien pierde su sombra. Puede decirse que entonces se le otorga la posibilidad de estar en su propio centro, de no distinguirse de sí mismo. Por un instante, es un iluminado. Pero a la luz le gusta jugar en la llanura. Basta que levante un brazo: hallará su sombra debajo. Cualquier movimiento lo devolverá a su ser de tiempo. Si, queriendo comprobar la ausencia de su sombra, se inclina lo más mínimo, se encontrará con ella a sus pies. Nadie puede ser iluminado y verse a sí mismo. El ser y el conocer no pueden darse al unísono si existe una llanura o una línea de horizonte. Ser y conocer simultáneamente sólo es posible en el vacío porque en el vacío no hay nadie.

Matar a Platón
V.O. subtitulada
(2004)

Un hombre es aplastado.
En este instante.
Ahora.
Un hombre es aplastado.
Hay carne reventada, hay vísceras,
líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,
máquinas que combinan sus esencias
sobre el asfalto: extraña conjunción
de metal y tejido, lo duro con su opuesto
formando ideograma.
El hombre se ha quebrado por la cintura y hace
como una reverencia después de la función.
Nadie asistió al inicio del drama y no interesa:
lo que importa es ahora,
este instante
y la pared pintada de cal que se desconcha
sembrando de confetis el escenario.

Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace
tarde y aún no he almorzado.

¿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.

Acabo de encontrarme con un viejo amigo.
Me ha pedido consejo
acerca de unos poemas que está escribiendo.

Está creciendo el número de los espectadores.
No como una marea, no:
como crecen los sueños
cuando el que sueña quiere saber qué se le oculta.
Crecen desde los huecos, desde los callejones,
desde la transparencia de las ventanas, desde
la trama, el argumento,
complicando la historia
ocupan las rendijas, los ojos de las tejas,
cruzan por las cornisas,
por los desagües bajan,
crecen en todas direcciones,
dispersando complican,
añaden, superponen, indagan desde dentro
lo que fuera no alcanzan, gigantesco
cuerpo vampiro que procura
saberse vivo por un tiempo,
saberse vivo por más tiempo,
saberse vivo tras la página
que le invita a crecer, denso, fluido y compacto,
urdiendo sus defensas
al tiempo que investigan la manera
de saber sin sufrir,
de ver sin ser vistos.

Le dije que no entendía por qué lo titulaba
Matar a Platón.

Cual
(2007)

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.
La mirada otro día, otra noche,
otro año colgada de la lámpara.

Cual, con un ojo en la mano
traspasando el umbral.

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, inclinada.
Temblor en la cintura.
La mano sobre el fémur sosteniendo,
perpleja,
la vestimenta.

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

Cual boca arriba, esperando
el aguacero.

**La herida en la lengua
(2015)**

Recluido en un torreón a las orillas del río Neckar, en los últimos años de su vida, Friedrich Hölderlin, según se cuenta, a cualquier pregunta que se le hiciese, contestaba invariablemente “*pallaksch, pallaksch*”, una expresión con la que se remeda el balbuceo de los niños pequeños. Celan alude a ello en el poema “Tubinga. Enero”: *Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas: / debería, / si hablara de este / tiempo, / debería / sólo balbucir y balbucir, / siempre-, siempre- / así así /* (“Pallaksch. Pallaksch”). Era en un mes de enero cuando los altos mandos de las SS se reunieron en Tubinga para decretar el exterminio del pueblo judío.

Hay épocas, en efecto, en que la boca de un sabio no podría sino balbucir. Pero

¿y en qué época no? ¿La historia de la humanidad no es acaso toda entera, desde sus inicios, la historia de un crimen? Las naciones europeas no cesan de recordarse mutuamente el holocausto judío pero ¿fue este el único? ¿En qué ciudad se decretó el genocidio de Namibia (1904-1908)? ¿En qué mes el de Armenia (1915-1923), el de Ucrania (1929), el de España (1936-1975), el de la Franja de Gaza? ¿Lo recordamos?

Tan sólo en los últimos sesenta años, con implicación directa o indirecta de los gobiernos de Occidente, fueron masacrados

siete millones de vietnamitas
dos millones de camboyanos
dos millones de kurdos
quinientos mil serbios
un millón doscientos mil argelinos
setenta mil haitianos
ochocientos mil tutsis y hutus
doscientos mil guatemaltecos
trescientos mil libaneses
un número aún creciente de palestinos

¿los recordamos?

Y aunque así fuese, ¿nos sentiríamos concernidos? Cuanto más altas sean las cifras, más espectacular será el suceso y, por lo tanto, menos habrá de implicarnos: el dolor siempre acude en singular. Sumamos y redondeamos como para ajustar la tasa de sufrimiento. ¿Puede acaso sumarse el sufrimiento? ¿Será más el dolor de todo un pueblo que el de cada uno de sus miembros? ¿Cómo sufre “un pueblo”? ¿Existe el Pueblo o la Nación independientemente de su gente? Y

cada uno de los seres que padecen ¿no será siempre el mismo, una y otra vez, infinitamente?

Ahora, cuando todo es aquí, irremediablemente aquí y ahora, ante la permisión del horror yo digo:

Si viniera,
si una mujer viniera, ahora,
si una mujer viniera al mundo con
la espiga de luz de
las matriarcas: debería
si hablara de este
tiempo
debería
tan sólo balbucir, balbucir
y así tal vez
tal vez así
así así
tal vez