



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

**“Descosiéndose del mí”
La actitud contemplativa de Chantal Maillard en
Hilos y su renuncia al sujeto individual.**

Lara Rubert Bonilla

Grau de Llengua i Literatura Espanyoles

Any acadèmic 2015-16

DNI de l'alumne:43180057H

Treball tutelat per Maria Payeras Grau
Departament de Llengua i Literatura Espanyoles

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:
Literatura, poesia, filosofia oriental, Chantal Maillard.

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Contexto.....	6
2.1. La poesía.....	8
3. La obra de Chantal Maillard.....	21
3.1. Etapa malagueña	21
3.2. Etapa de Benarés.....	25
3.3. Etapa de Bélgica.....	26
3.4. Conclusión	27
4. Pensamiento hinduista	28
5. Hilos.....	35
5.1. Conceptos básicos.	35
5.2. Estructura.	36
5.3. La espacialidad de la identidad.	38
5.3.1. Dentro.	40
5.3.2. Fuera.	44
5.3.3. Arriba y abajo.....	48
5.3.4. Vacío.	49
5.4. Las representaciones del yo.	50
5.4.1. Del <i>uno</i> al <i>otro</i>	50
5.4.2. El sujeto poético.....	60
5.4.3. Cual.	64
6. Conclusión.....	73
7. Bibliografía.....	75

1. Introducción

En mi primer acercamiento a la obra de Chantal Maillard e *Hilos* encontré algo especial que me llamó la atención. Siempre me he sentido atraída por la poesía que refleja conflictos identitarios y, sobre todo, por aquella que busca —casi de forma desesperada— la solución en las palabras. Eso es lo que hallé en *Hilos*.

Adentrarse en los versos de Chantal Maillard era algo extraño, comprendía las sensaciones que transmitía pero sabía que algo más se encerraba tras ellas. Entonces, fue cuando descubrí que el pensamiento hinduista era esencial para entender la realidad de lo que estaba leyendo. Posiblemente, esta fue la mayor dificultad con la que me topé al intentar acceder al significado profundo del poemario, pero, a su vez, tener que sumergirme en aquel mundo —tan desconocido para mí—, me permitió enriquecer cualquier análisis que pudiera haber realizado desde la ignorancia de este. Por lo tanto, mi objetivo ha sido doble: por una parte, en un sentido personal, he tratado de comprender una poética que me atraía, pero que se resistía a mi comprensión. Investigar ha sido una forma de acercarme a esta obra en un plano más profundo. Creo que a lo largo de este proceso de aproximación he ido creciendo, aprendiendo y entendiendo algunos aspectos que explico en el trabajo, a la vez que he podido intuir la importancia de otros aspectos de su obra que quisiera seguir explorando en un futuro. Mi deseo sería haber contribuido también a que otros puedan entender y valorar mejor la obra de esta autora.

Construir una base de conocimiento hinduista era imprescindible para que no se perdieran muchos matices —tan importantes para la propia autora— y realizar un análisis mínimamente efectivo. Tras allanar el terreno, se mostró otra perspectiva desde la que analizar *Hilos*: la psicoanalítica. Este es un poemario catártico, lleno de dolor y esperanza de hacerlo desaparecer, por lo que es más que posible —casi necesario— realizar una lectura psicológica, una que con el tiempo me gustaría poder realizar. La importancia del lenguaje en el acto de decirse a sí misma y de nombrar la realidad del mundo que la rodea, pone de manifiesto la importancia de profundizar en la conciencia lingüística que Chantal Maillard muestra de forma constante a lo largo del poemario, cuestión que he abordado en este TFG en lo relativo a los aspectos que han centrado mi estudio sobre la autora, pero que debería ser objeto de atención preferente en posibles estudios posteriores.

La estructura general del trabajo pasa —como ya he dicho anteriormente— por todas las fases de asimilación que yo misma he tenido que recorrer y se divide en dos grandes apartados. El primero supone una aproximación al contexto histórico y literario en el que se enmarca la poeta, así como un breve análisis de su obra en general —sus distintas etapas—. También un resumen con las ideas esenciales del pensamiento hinduista que me dieron las claves para acceder a *Hilos*. La naturaleza y la extensión de este trabajo obligan a simplificar la aproximación al conjunto de corrientes filosóficas que lo forman, tratando principalmente de resaltar los aspectos que destacadamente repercuten en la construcción poética de la autora.

La segunda parte está dedicada íntegramente a *Hilos*. Para introducir el poemario, un primer apartado define varios elementos básicos en el imaginario de la poeta. El segundo apartado describe la estructura del poemario y las secciones en que se divide. Los dos grandes núcleos temáticos son la espacialidad de la identidad y las representaciones del yo, en ambos se refleja el gran peso que tiene el pensamiento hinduista en Chantal Maillard. En el apartado dedicado a la espacialidad me he ocupado de analizar las significaciones de los distintos lugares que la poeta ocupa —o pretende ocupar— a lo largo del poemario tras dibujar mapa conceptual. Al abordar el yo me he encargado de analizar las distintas manifestaciones de este que aparecen a lo largo de *Hilos* como resultado de la conflictividad que muestra con el sujeto individual occidental, del que pretende huir.

La riqueza de *Hilos* y el gran trabajo de construcción que hay detrás hacen que la considere una obra relevante en el mundo literario actual. En el contexto de la transición política a la democracia, los nuevos aires de libertad permitieron la difusión de perspectivas filosóficas y espirituales diferenciadas del pensamiento oficial, de fuerte arraigo escolástico. En la red alternativa de formas de pensar que fue abriéndose paso en aquellos años, la poesía de Chantal Maillard, de fuerte arraigo filosófico, se volcaba en una expresión que refleja de muchos modos la influencia del pensamiento oriental. Asimismo, se observa en la obra maillardiana la construcción de un sujeto poético proteico, representado mediante conceptos espaciales, que una clara apertura a lo exterior, típico también de la época. Todo ello, hace que este poemario sea especialmente complejo a la vez que representativo de un panorama literario mucho más libre y amplio.

Por último, no quiero ocultar que una de las razones principales que me condujeron a abordar este trabajo fue la reivindicación de la literatura de autoría

femenina, tantas veces relegada en los manuales y en los estudios literarios a un segundo plano. Uno de mis grandes objetivos ha sido traer al foco de atención la figura de una mujer poeta, cuya obra considero de extraordinario interés. Aunque breve y modesta, esta es mi pequeña aportación al conocimiento y la consideración de la mujer como escritora.

Para terminar, me gustaría realizar una pequeña confesión que es a la vez razón y propósito de este trabajo. Inevitablemente, escoger a una mujer como objeto de estudio fue una decisión tomada a conciencia, a modo de reivindicación. Queriendo evitar aquello de lo que siempre he sido víctima: ser sometida a la ignorancia de la ingente cantidad de obra literaria escrita por mujeres

2. Contextualización.

Una nueva etapa en la historia de España se abrió tras la muerte del dictador Franco en 1975. Este acontecimiento permitió la entrada de la democracia en un país cerrado al exterior durante cuarenta años. A pesar de tener el 1975 como referencia, existe un gran desacuerdo al determinar la fecha de nacimiento de la Transición española. Algunos apuntan ya al 69 y al nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor al jefe de Estado para señalar el inicio del cambio político en el país. Otros, en cambio, hablan del año 73, cuando Carrero Blanco murió como resultado de un atentado terrorista —hecho que marcó un antes y un después en la historia nacional—. Una realidad completamente desconocida para el pueblo español señalaría el rumbo hacia un nuevo país, el Gobierno demócrata reflejaba la efervescencia de un nuevo sentimiento.

Juan Carlos I —después de la muerte de Francisco Franco— encargó la presidencia del Gobierno a Carlos Arias Navarro, quien formó gabinete junto con Fraga, Areilza, Garrigues u Osorio. Este tipo de decisiones fueron las que provocaron una gran cantidad de movilizaciones en la calle, además de una importante y numerosa huelga general que terminó con cuatro muertos.

En el mes de julio, con la dimisión de Arias Navarro, el rey nombró como nuevo representante a Adolfo Suárez —de los aparatos del Movimiento—, quien dio impulso al proceso de Transición. Empezó a mostrar una clara intención de cambio político a partir de la declaración de la primera amnistía política y la redacción de un proyecto de Ley de Reforma Política, en la presentación de la última declaró que «El futuro no está escrito, porque sólo el pueblo puede escribirlo», afirmación muy significativa.

Todo ello llevó a la convocatoria de las primeras elecciones generales por sufragio universal —directo y secreto— para elegir a los representantes del Congreso y el Senado. El 15 de diciembre tuvo lugar un referéndum —que Suárez ganó— para que el proyecto se aprobara. Tanto los socialistas como los comunistas y los nacionalistas —ilegales— pidieron la abstención.

El presidente advirtió que era necesario legalizar todos los partidos para que las elecciones tuvieran absoluta legitimidad. Tomó esta decisión la Semana Santa de 1977, provocando uno de los momentos más delicados de aquel año junto con el asesinato de cinco abogados laboristas por parte de una banda ultraderechista. Las elecciones se realizaron el 15 de junio, Suárez se presentó y ganó como representante de Unión de Centro Democrático —formado por falangistas, liberales, socialdemócratas, y demócratacristianos—.

A partir de su victoria, fue posible constituir el Parlamento democrático y, a su vez, la comisión constitucional, —uno de los acontecimientos más relevantes de este período—. La comisión estuvo formada por siete miembros representativos, los cuales se mostraron de acuerdo en declarar una monarquía parlamentaria con los fundamentos básicos de un estado democrático, social y de derecho. La declaración de los estados autonómicos fue especialmente significativa, aunque también muy conflictiva en algunos sectores. Lo que estaba claro es que aquel fue el inicio de la descentralización —el 25 de octubre de 1979 se aprobarían los estatutos de Cataluña y el País Vasco—. La Constitución se oficializó con el referéndum del 6 de diciembre de 1978.

El 1 de marzo de 1979 se realizaron las primeras elecciones generales en función de la Carta Magna y por segunda vez consecutiva UCD salió vencedora. A pesar de esto, las fuerzas de izquierda comenzaron a ocupar posiciones de responsabilidad en el Gobierno, como fue el caso de Tierno Galván — gran trascendencia del pacto entre el PSOE y el PCE—. Fue Felipe González quien abogó por la moderación del PSOE, así que propuso que su partido renunciara a su adscripción marxista. Durante esta legislatura, aprovecharon para proponer una moción de censura —fallida— pero que le sirvió para mostrar un programa alternativo a UCD, que en esos momentos se presentaba como un Gobierno poco unido. A esta idea de decadencia, se le sumó la crisis económica que estaba sufriendo el país, el impulso terrorista de ETA, la política exterior demasiado neutral y una ley de divorcio que dividía internamente al partido. Estos factores hicieron que Suárez se viera obligado a dimitir. En su discurso confesó lo siguiente «No quiero que el sistema democrático sea un paréntesis en la historia de España».

Leopoldo Calvo Sotelo fue propuesto como sustituto y en su segundo intento de investidura, el 23 de febrero, el coronel Antonio Tejero dio un Golpe de Estado —la ultraderecha veía la situación política como la desintegración de la patria—. Esa tarde se

declaró el estado de Guerra, y Juan Carlos de Borbón mostró su apoyo a la democracia, pieza clave para que el Golpe de Estado fuera debilitándose.

Se realizaron nuevas elecciones en 1982 y, en esta ocasión, la victoria se la llevó el PSOE —el país volvía a virar políticamente—. A pesar de suponer un claro giro a la izquierda y, por lo tanto, una mejora en los aspectos sociales, el Gobierno de Felipe González no estuvo libre de problemas. El partido propuso nuevos proyectos —la LODE o la regulación del aborto— que tuvieron una grave contestación por parte de los más conservadores y católicos. Además, bajo su mandato hubo episodios muy conflictivos y delicados relativos a los ataques terroristas, ya que empezó a llevarse a cabo una guerra sucia entre ETA y los GAL (Grupo Antiterrorista de Liberación), —vinculados con los funcionarios de Interior—. Todo ello sumado a los problemas relativos a la OTAN, con los que el presidente estableció una relación complicada.

El sentimiento que definía aquella época era el de libertad, que tuvo un gran reflejo en la cultura y el arte, lo que supuso una de las grandes novedades para la población española. Después del sometimiento de la creación a la dura mirada de la censura franquista, los escritores se encontraron con una libertad irreconocible, así como el público con un mercado completamente nuevo a su disposición. La novela se convirtió en el género estrella, así como la literatura escrita por hombre la más relevante, sin olvidar la gran irrupción de la mujer escritora en el panorama literario.

2.1. La poesía.

Un momento como la Transición afectó a la sociedad en todos sus ámbitos —en una especie de efecto dominó—, la nueva libertad civil y política con la que contaban ahora los españoles tuvo una repercusión directa sobre la literatura: el panorama cultural cambió radicalmente. Con la desaparición de la censura, la creación se volvió un ejercicio sin límites que permitió la aparición de un amplio abanico de perspectivas, corrientes y creatividades las cuales no pueden recogerse bajo una única etiqueta generacional ni estilística.

La libertad cultural no solo benefició a los jóvenes, el nuevo contexto propició la oportunidad de recuperar, al fin, las obras de grandes figuras como Rafael Alberti o Miguel Hernández, cuya ideología disidente los había desterrado por completo del país. También se empezaron a dar a conocer —después de mucho tiempo— personalidades imprescindibles de la generación del 27 como Rosa Chacel o Ernestina Champourcin.

Todos estos factores contribuyeron a la riqueza y a lo inusual del panorama literario de las últimas décadas del siglo XX. Las nuevas generaciones convivieron con las anteriores y los exiliados con aquellos que jamás se marcharon. Así, se podía encontrar en el mercado cultural poetas desde la generación del 27, con Jorge Guillén, hasta los más jóvenes como Carmen Jodra, pasando por la generación del 36 o la del 50, cuya obra iba a alcanzar su época de madurez durante la Transición.

Es cosa bien sabida: cada generación pacta —en lo literario, y quizá no sólo en ello— con sus abuelos, a espaldas de sus padres; hoy, los más jóvenes vuelven los ojos, antes que a quienes fuimos «novísimos» a fines de los años 60, a los poetas de la generación de los 50, del mismo modo que nosotros, antes que con estos o con cualesquiera otros, quisimos dialogar con los grandes supervivientes del 27. Perfectamente diáfana en sí misma, esta mecánica no debe hacer olvidar a nadie dos hechos esenciales: que, por lo general, los poetas de la generación de los 50 jamás estuvieron en guerra literaria o personal con los «novísimos», y que —y lo uno tiene sin duda relación con lo otro— el 27 fue, precisamente, modelo común para ambas levas, aunque en cada caso se atendiera a zonas específicas de tal enseñanza (Gimferrer 1989:7)

Esta última generación —junto con la del 68— se convirtió en el objeto de reivindicación y reconocimiento en el sector cultural, por eso, su recopilación en distintas antologías sufrió un auge provocando la consagración de algunos de sus componentes. Los *novísimos* representaron la ruptura y el cambio. Este grupo fue bautizado por Josep María Castellet y su antología *Nueve novísimos españoles* (1970), entre los cuales se encontraba Ana María Moix, la única mujer.

Este gran cambio se caracterizó por el alejamiento de la imperante poesía crítico-política —tan de moda en la década de los 50 y 60—. Buscaban darle paso a una nueva forma de acercarse a la realidad desde la introspección lingüística. Iban tras lo inefable, el intento de expresar aquello que las palabras no alcanzaban explicar. Ángel González de forma muy representativa en *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* le dio por título a uno de sus capítulos “Metapoesía”.

Los nuevos poetas se acercaron al *yo* en la poesía —lo redescubrieron como su propia identidad— como fruto de aquel alejamiento de la poesía crítica que abogó por una separación clara del sujeto poético y del autor —una forma de evitar la subjetividad—. Esta tendencia nació de lo declarado por Guillermo Carnero como «la pérdida del miedo a la expresión directa al menos en cierta medida y con ciertos

requisitos irrenunciables» (Carnero, 1983: 55) a lo que se le suma «la definitiva desaparición de la censura del autobiografismo lírico» (José Lanz, Juan 2007: 75).

La poesía rupturista de los *novísimos* quedó desfasada ya en la década de los 70 debido al cambio histórico y social. Por lo tanto, su estética fue superada, sin que ello implicara una ruptura total, años más tarde, nuevas generaciones recuperaron algunas de sus aspectos más característicos.

La desaparición de la estética novísima del centro del panorama literario dejó lugar a una nueva corriente cuyos antecedentes se remontaban a Jaime Gil de Biedma o Cernuda: la poesía de la experiencia, que tomó su nombre de Robert Langbaum y su obra *The poetry of Experience* (1957). Esta poesía se define cómo

Un texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo (si pensamos, por contraposición, en la pintura abstracta, de significados inconcretos o con otra lente) con una base narrativa o anecdótica. Este poema estará escruo en un lenguaje *natural* —no sofisticado— y en tono de conversación. [...] Una poesía así habla de la vida cotidiana y de situaciones habituales y urbanas de un individuo cualquiera (Villena, 1997: 23-24)

Esta corriente llevó —una vez más— a la modificación de la relación del sujeto poético con el poeta rompiendo su identificación. De este modo el autor contaba con un gran número de posibilidades de creación y voces e identidades que construir. Mediante el uso del sujeto *creado*, los autores tenían la oportunidad de escribir toda una serie de textos artísticos que podían ser insertados en la historia: sus composiciones estaban dotadas de historicidad al extraer al sujeto poético de una realidad e instantaneidad inalterable, dando lugar a «una realidad teatralizada » (L. Prieto de Paula, Á. y Langa Pizarro, M. 2007:101).

Referente externo en la historia [...] en la historia como ciencia social, de carácter científico y humano, en el matiz que los sujetos, como seres históricos, representaban en los textos, y en lo que allí se contaba. Que los sentimientos atiendan a su historicidad, puesto que no existe una misma lectura de lo que significan a través de los siglos. (Abril, 2008:20)

Estos poetas harían uso del monólogo dramático que —siguiendo a Langbaum— se define a partir de la capacidad de permitirle al poeta acoger «extraordinarias posiciones morales» y «extraordinarios puntos de vista», con esta flexibilidad se logra que el lector obtenga una visión más amplia desde la que realizar juicios morales (Langbaum, 1957). Por lo tanto, estos poetas se opusieron a la idea de emplear el sujeto poético como centro de su poesía y optaron por una con un sujeto histórico al que dar

voz. A pesar de la tendencia dominante a tomar esta posición, algunos abogaron por volcar su propia intimidad en sus letras, como Javier Salvago o Andrés Trapiello.

Como arma de doble filo, la estrategia del *yo* creado y ficcionalizado empezó a interpretarse como un engaño y a derivar en el absoluto patetismo a medida que se iba acercando el fin de siglo — la poesía de la experiencia se fue deteriorando, corriendo la misma suerte que la corriente *Novísima*—. El desgaste se dio, sobre todo, en la temática —que se hizo repetitiva— y en los aspectos formales —que fueron descuidados según Juan José Lanz—. Los recursos como el coloquialismo o el relativo intimismo —heredados de los primeros poetas de la corriente— empezaron a carecer de verdad y dejaron de ser efectivos en sus manos. Luis García Montero señalaría en *Confesiones poéticas* que la falta de ambición fue uno de los grandes fallos de la corriente en sus últimos años (García Montero, 1993).

Todo ello condujo a una nueva etapa literaria que puede dividirse en cuatro grandes corrientes: una tendencia neosurrealista o neovanguardista —con representación en Blanca Andreu— ; una minimalista con doble estética —la del silencio y la del neopurismo—; una neoépica; y, por último, la *poesía figurativa*, corriente bautizada por Egea, Salvador y García Montero (Rico, 2003:124). Dentro de esta última son reconocibles, a su vez, distintas vertientes de expresión: la “otra sentimentalidad”, la neosimbolista y la neo-impresionista.

La irrupción de la mujer en el mundo de la poesía ha sido visto como el acontecimiento más importante en las últimas décadas como señala Biruté Cipjuskaitė en su artículo *Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer* (1995). Resultaría imposible entender el panorama poético de los años 80 sin Ana Rosetti y Blanca Andreu. Aunque ambas representaban el cambio y el rupturismo, nada tenían que ver ni sus poéticas ni formas de expresión. Trazaron dos líneas muy distintas que se convirtieron en el modelo a seguir de las siguientes generaciones

Desde la diferencia de ser mujer se reconoce una identidad poética universal, la creatividad femenina se multiplica, se impone, y no quiere desaprovechar la esperanza de una plenitud en la palabra que las equipare y sitúe a la misma altura que los poetas. O, como en la década de los ochenta, quizás muy por encima de ellos. (Jiménez, 2002: 14)

El momento histórico en el que se insertaron estas generaciones de mujeres poetas implicaba la apertura de un nuevo cauce de expresión. Aunque cabe resaltar que la revolución lírica femenina del país no tenía nada que ver con la que paralelamente

estaba teniendo lugar en Estados Unidos —esta se apoyaba en el despertar de un movimiento social con repercusión en ámbitos tan indispensables para la literatura como son la crítica o el canon—. La evolución en España se estaba dando más paulatinamente desde el sujeto renunciante de la posguerra.

Tanto Blanca Andreu como Ana Rosetti publicaron su primera obra en el año 80: *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, premiada con el Adonáis y *Los devaneos de Erato* respectivamente. Después de cuarenta años de dictadura y de la reducción de la mujer al ámbito doméstico, estas poetisas debieron enfrentarse a una realidad distinta y abrir otros caminos de expresión para las mujeres. El género femenino empezaba a ocupar nuevos espacios tras el largo periodo de recato y domesticación. Para romper con ello, pusieron de manifiesto su cuerpo sin tapujos en los versos —celebraron su corporalidad— haciendo caso omiso del pudor que se les exigía años atrás. Si Blanca Andreu escribía desde la urgencia —con versos llenos de furia aunque con ciertas bocanadas de aire—, Rosetti optó por la diversión, lo lúdico en lo malicioso que, en ocasiones, tenía cierto aire de prohibido «en aquella, la intemperie a cielo abierto; en esta, la intimidad del jardín secreto» (Benegas, 1997:59)

Las poetisas de la Transición tomaron el relevo de las anteriores generaciones y mantuvieron a la conciencia lingüística como uno de los centros de su poesía —se dieron cuenta de que el pensar no existe fuera de las palabras, creando, así, una gran dependencia—. De este modo, comenzó «un forcejeo con la materia verbal» (Benegas, 1997: 51) que Alejandra Pizarnik ya ejemplificaba a la perfección. Esta autora argentina empezó a ser conocida en España en los 70, por lo que su influencia es indudable. Ella mostraba los excesos relativos a la materia verbal de una forma más extremada.

Gracias a la nueva libertad de la que disfrutaban, hicieron de lo celebratorio del cuerpo, del erotismo y la sensualidad una de sus grandes características a la hora de escribir. El decirse en su propio cuerpo representó una parte fundamental de la identidad rupturista que encarnaban, ya que en la tradición más inmediata —de ideología franquista y conservadora— su cuerpo era propiedad del hombre, se decía por y para él. Para ello, desconocedoras de las antiguas voces de poetisas o narradoras, debieron enfrentarse al desafío de crear un lenguaje para poder representarse en su nueva realidad. El proceso de interiorización del cuerpo —así como los conflictos que creaba— tuvo tantas manifestaciones como poetisas existían.

Arrojar sus propias experiencias sin miedo en los versos fue un aspecto especialmente transgresor, con ello dificultaban la distinción de la voz poética de la biográfica —los límites se difuminaron—. Cualquier aspecto vivido cobró suficiente relevancia como para conseguir que las categorías de poético y no poético desaparecieran, así rompieron con ese convencionalismo para introducir elementos innovadores en la poesía.

Tras haberse criado en la dictadura —haber ido a colegios franquistas y vivir en una sociedad tradicional y conservadora— las poetisas de los 80 se encontraron con grandes conflictos, de nuevo, relacionados con la identidad. Representaban a todo un grupo de jóvenes entre dos épocas drásticamente diferentes —dos sociedades que nada tenían que ver—, por lo que sentían y expresaban la imposibilidad de no haber sido jamás niñas libres. En este marco cuadra perfectamente la primera obra de Blanca Andreu en la que alude a esa niña de provincias para que finalmente se manifieste y se deje ver.

El papel activo pasó a interpretar en su poesía fue uno de los mayores condicionantes a la hora de expresarse, es por ello que aprovecharon para usarlo a modo de reivindicación —además de cómo crítica a toda una tradición y sociedad que se había dedicado a relegarla al papel pasivo—. Imponiendo su merecida presencia, las nuevas poetisas se mostraron, incluso, en la decadencia física, en su dolor y enfermedad, ya que todos estos aspectos formaban una parte ineludible de la aceptación del propio cuerpo. Así, particularizaron el cuerpo femenino alejándose de la universalización que hasta el momento les había condenado a su reducción a un tipo «deshistorizado y desrealizado» (Benegas, 1997: 62).

Además, su relación con el *yo* y los *otros* durante esta época se vio obligada a cambiar radicalmente. Renunciando al constructo social del sujeto tipo —del grupo universalizado de la mujer— se aproximaron a la realidad con un rol individual. Para ello, recuperaron figuras mitológicas y revisaron a sus sujetos femeninos —repetidos a lo largo de la historia— para separarlas, por ejemplo, del origen prestigioso y convertirlo en humilde.

En esta forma de desenvolverse con el otro se reflejaba la salida al espacio público —hasta el momento, la mujer había sido reducida a la esfera privada— su poesía, por lo tanto, surgió como un lugar de continuidad entre ambos. De este modo, el *yo* se mostraba activo y podía rechazar o adoptar comportamientos ajenos. En muchas ocasiones, esta nueva posición les llevó a la creación de *alter egos* que les permitían

adoptar todas las situaciones disponibles para ellas, las identidades que podían tomar en la sociedad.

La mujer poeta, pues, no estaba limitada a un sujeto fijo ni monolítico lo que era una consecuencia inevitable de un mundo con mayor cantidad de realidades —muy distintas entre ellas—. Se mostraban, claramente, inconformes con la simpleza de definirse en una sola dirección

En su apertura hacia lo público, buscaron nuevas formas de relacionarse con el medio y lo creado, ya fuera desde el sentido original de lo religioso —a través del hinduismo como hará Chantal Maillard— o desde el aprendizaje de la fusión de los contrarios como reequilibrio de fuerzas —como Pilar González España—.

En cuanto al estilo, las autoras debían ir con cuidado con el empleo del lenguaje ya que corrían el peligro de —al seguir la tradición de las antiguas voces líricas femeninas— ser olvidadas y absorbidas como estas mismas. Como dice Noni Benegas, la tradición es peligrosa por poder convertirse en traición en el momento de traspasar las palabras al papel, borrando la voz propia de las nuevas autoras.

Así, cada nueva generación de autoras, más allá de condenarse a sí misma al olvido, perpetúa la exclusión de las vendieras, que deben recomenzar todo desde cero, sin una tradición detrás que las legitime. Urge, pues, transmitir y afianzar esa herencia para que las poetisas puedan contribuir al establecimiento de una verdadera “gran literatura” (Benegas: 1997: 84)

Al contrario que sus predecesoras, las nuevas fueron reconocidas y difundidas, permitiendo su mutua influencia. En la década de los 70 ya se había comenzado una tradición que las del 80 y 90 conocieron y de la que pudieron beber. Tanto Rosetti como Andreu recogieron un lenguaje tradicional casi petrificado y se lo apropiaron para hablar de su realidad —una transgresión y apropiación muy diferente a la que habían realizado los Novísimos—: relataron la experiencia del sujeto femenino a la vez que se burlaban del propio lenguaje. Autoras como Escolano, Luque, María Antonia Ortega, Luca... de los ochenta siguieron con este acercamiento, relacionándolo en muchas ocasiones con la reinterpretación de los mitos.

Así, evidenciaron las paradojas del propio lenguaje en un intento de alejarse de su solemnidad y cursilería como forma de ruptura necesaria para definir su propia voz. Desde este lugar, consiguieron fusionar lo antiguo con lo propio. La revisión irónica del lenguaje que hicieron las poetisas de los ochenta es indispensable para comprender el lenguaje actual y acercarse al tradicional.

Quizás el resultado de las pioneras de los ochenta parezca más espectacular porque al trabajar con unos lenguajes extremadamente connotados, sus efectos fueron sorprendentes; en los noventa, en cambio, una vez asimilada aquella ruptura y asado el choque, carece de sentido repetir la fórmula punto por punto.(Benegas, 1997:79)

La renovación del lenguaje y estilo de las poetas del noventa estaba mucho más relacionada con la vuelta a formas menos evidentes o sonoras, además recurrieron a un lenguaje mucho más coloquial —incluso mediante el empleo de palabras denostadas por su propio uso— sus versos perdieron la evidencia lírica y musical. Existieron diversas formas y líneas de elaboración de aquel lenguaje: una corriente que buscaba evocar vivencias cotidianas usando formas métricas clásicas y léxico actual (*bar, flash, whisky*) con incorporación de citas de autores clásicas —manteniendo siempre la ironía como es el caso de Mengíbar, Escolano, Luque, Rosal...— ; otra que empleaba un contexto preciso para mostrar una experiencia con un lenguaje delimitado y definido por ese marco espacial o mental —como muestra el hospital en Correyero o la filosofía oriental de Chantal Maillard— u una forma alternativa que recurría al lenguaje de hoy evocar lugares antiguos.

Regresando al espectro general de la poesía y a la década de los 80, en 1982 otra mujer fue reconocida por su obra: Amparo Amorós obtuvo el accésit del premio Adonáis por su poemario *Ludia*, el cual marcó la conocida como “retórica del silencio”.

Capaz de plasmar en imágenes la pasión de vivir y de convertir la vida en pensamiento y el pensamiento en vida [...]. Una poética en la que el silencio no sea fin sino punto de partida y medio potenciador al servicio de la palabra. Y la palabra gozo, revelación, destino, presencia y regreso al origen (Requeni, 1986)

Este fue un movimiento importante pero que ya se encontraba muy cerca de su final —aunque de esta surgiera, más adelante, la *poesía metafísica*—. También en el mismo año Luis García Montero ganó el primer premio con su poemario *El jardín extranjero*, que se insertaba en la “otra sentimentalidad”. Por lo tanto, la edición de los premios de poesía de aquel año resulta muy útil para delimitar el momento por el que estaba pasando el panorama literario.

La palabra *cambio* era aquella que definía mejor las últimas décadas del siglo XX, especialmente en un contexto urbano. La transformación acabó por reflejarse en la poesía por ser un aspecto inherente en la realidad social del momento. Para hacerlo se

abrieron dos líneas de tratamiento aparentemente incompatibles pero que se volvieron complementarias. La primera, buscaba captar la esencia inmutable, constante y subyacente que permanece a pesar del cambio continuo —poesía pura, arte por el arte...—; la segunda centraba su atención en el cambio y en captar el fragmentarismo de la realidad cambiante

Enfocar el cambio de un modo u otro iba a distanciar a las dos corrientes en su forma de entender y acercarse al poema. La corriente fragmentarista iba acumulando imágenes independientes entre sí para plasmar estas fracciones de la realidad, mientras que la poética del diálogo optaba por presentar en sus poemas un lugar de encuentro entre la voz poética y el lector —un espacio extraliterario en el que conversar con este— necesitando, pues, su colaboración.

Como forma de completar los preceptos de la corriente fragmentarista se desarrolló la conocida como *poesía esencialista*. Esta fue más allá de las imágenes fraccionadas y posicionó a la palabra como esencia de la compleja realidad. En el intento de explicarla, la poesía se convirtió en el nexo perfecto entre esta y el lenguaje.

El espacio poético se transforma de esta manera en un espacio de confluencia mágica en el que cada palabra supone un viaje a su origen, un espacio en el que el poeta, como quiere Mestre, recordando a Foucault, en una poética reciente, “Reencuentra los parentescos huidizos de las cosas” y busca, en opinión de Riechmann, “atinar con el nombre verdadero de éstas. El poeta a través de la palabra no busca solo la esencia íntima de la realidad en continuo cambio, sino la esencia misma de la palabra, su ser íntimo. (Lanz, 2007:177)

Al trasladarse al panorama literario actual y sus poetas, hay que tener en cuenta que su obra se encuentra aún en una etapa de evolución. Estos están intentando alejarse de ciertas tendencias anacrónicas —inadecuadas para el momento en el que están viviendo— pero con las que no han conseguido romper del todo, como defiende Villena. Aquellos poetas realistas-meditativos —relacionados con la poesía de la experiencia— están tomando una tendencia curiosa en su estilo, se encuentran en proceso de intensificar el aspecto más meditativo e introspectivo:

Es un camino en el que utilizan dos voces que han sido tradicionalmente antagónicas: la *voz lógica* y la *voz órfica*. La voz lógica es la poesía que es clara, siendo a la vez luminosa, siendo a la vez misteriosa: profunda pero con claridad; y esa voz órfica, que es la voz que viene desde el origen de los tiempos en la poesía [...] es una voz hermética, que trata de indagar lo inefable, lo que no está dicho. Aquí la poesía se deja influenciar por el psicoanálisis. (Villena, 2000:172)

A la mediatización le ha tocado un papel muy importante en esta época, lo que ha jugado en contra de muchos de los estos poetas. El panorama cultural actual ha creado una estrategia de marketing que consiste en erigir a determinada personalidad como referente de moda provocando su glorificación. Este mecanismo comercial ha acabado por convertirse en un arma de doble filo ya que este modo de publicitación provoca el olvido de muchos de los autores tras su éxito esporádico.

Algunos de los ejemplos son Blanca Andreu, olvidada tras el encumbramiento de su primera obra, o Almudena Guzmán que sufrió la misma suerte con su *Usted* (1986), siendo sustituida en el foco de atención del mercado por Carmen Jodra y su *Las moras agraces* (1999). El golpe de Elena Medel y *Mi primer bikini* (2002) parece haber sido menos brutal en comparación con los anteriores casos. Podría decirse que la llamada maldición del «poeta de moda» es especialmente dura para las mujeres.

Poder afirmar la existencia de una Generación del 2000 —poder considerarla como tal— es uno de los grandes problemas en el estudio de los nuevos poetas. En gran parte, se debe a la recurrente confusión de sus integrantes con la anterior Generación del 80 —década en la que ya empezaron a publicar determinados autores como Luis Muñoz o Álvaro García—. Y es que dentro de la estética del realismo meditativo se encuentran las primeras obras de Luis Muñoz, *Septiembre* (1991) y *Manzanas amarillas* (1995). Al imitar dicha tendencia logró refugiarse bajo el prestigio de la anterior generación. Pero la dirección de sus obras giró drásticamente en el 2001 con la publicación de *Correspondencias* (2001) y más tarde *¡Querido silencio!* (2006).

Otorgarle a la Generación del 2000 la condición de epígonos es una postura muy común en la crítica. Este acercamiento resulta demasiado reduccionista porque —a pesar de que sus autores no rompen drásticamente con la estética anterior—, sus poemas sí suponen un cambio estético importante. Por lo tanto, muy lejos de ser una simple segunda hornada de la generación anterior, sus obras presentan nuevos postulados para un nuevo tiempo.

En la gran mayoría de los autores aquí (*Deshabitados*) reunidos no sólo no existe pelea alguna o litigio con la generación precedente —los ochenta alargados para algunos, los noventa en cualquier caso por extensión—, sino más bien al contrario, se podrían ejemplificar los casos de sintonía, de amistad, colaboraciones, influencias y relaciones... Además, si atendiéramos a ciertas indagaciones temáticas —y quizá se pueda rastrear en alguno de ellos particulares rasgos léxicos o sintácticos también comunes a varias promociones— como a

rasgos distintivos propios, encortaríamos huellas de los novísimos, pero también de la poesía de los ochenta y gran parte de los noventa...

Evidentemente hablamos de posmodernidad e intertextualidad, y no de la conocida *angustia de las influencias*, porque mientras que la noción de fuente o influencia implica una idea de filiación del nuevo texto con otro precedente que le sirve de origen y sin el cual difícilmente puede ser comprendido, la noción de intertexto muestra un desapego profundo por el texto precedente, y el nuevo texto puede y debe ser leído sin su paternidad. (Abril, 2008: 12)

Juan Carlos Abril es uno de los grandes defensores de la Generación del 2000, le da la suficiente importancia como para dedicarle una antología *Deshabitados* (2008). Los poetas recogidos demuestran ser cultos y eruditos tanto en filosofía como poesía, rasgo que entronca con la estética novísima.

Esta erudición y ademanes filosóficos los muestran, especialmente, en sus distintas poéticas: Alberto Santamaría cita fragmentos de filósofos como Derrida, John Ashbery o Platón; Carlos Prado con Wagner. Es a partir de este afán intelectualista que Villena decide bautizarlos como *poetas del pensamiento* y titular su antología *La inteligencia y el hacha*. Por todo esto, la propuesta que parecen plantear es la de construir el poema sobre la inteligencia y dejar en un segundo plano la emoción, aspecto que hace que llamen la atención como «Poetas intelectuales».

Por ser claros sucesores de la Generación del 80, presentan influencias de esta, así que es conveniente tener en cuenta las direcciones en las que evolucionó y que llevaron al panorama literario actual. Algunos autores optan por intensificar el carácter realista meditativo de sus obras —a favor de la meditación y en detrimento de la metafísica—. La nueva generación parte de esta vertiente —optando por un realismo más radical— con la antigua poesía social de Gabriel Celaya como referente para la consagración de la poesía de carácter del «realismo crítico-social» (Villena, 2010: 24). Toman conciencia social de la realidad de forma muy distinta, la ética no va a ir jamás en detrimento de la estética. Isabel Pérez Montalbán y su libro *Siberia propia* (2007) es un buen ejemplo de este cambio en la perspectiva con la que acercarse a la realidad.

Aparece una nueva línea a partir de la poesía de la experiencia, la cual ha influenciado a poetas como Joaquín Pérez Azaustre. En su adaptación le dan cierto aire intelectualista y culturalista a la vez que meditativo. En la poesía de cuño realista es posible encontrar diversas tendencias representadas por distintos autores: de tipo clasicista con González Iglesias; del análisis psicoanalítico de la realidad con José Luis Piquero; de tipo plural mediante la protesta con imágenes cotidianas y cierto aire

clasicista con Rodríguez Marcos; y de enfoque muy concreto —casi abstracto— con Luis Muñoz acercándose, incluso, al irracionalismo. En esta última, de tipo metafísica e irracionalista, destaca Josep María Rodríguez con *Raíz* en la metafísica. Al tener en cuenta todas las vertientes mencionadas, se puede decir que

Nos hallamos con las diversas maneras de enfocar una poesía intelectualista o hermética, siempre de carácter irracional, pero en cuyos poemas las imágenes buscan más el referente intelectual (mental) que el estrictamente real o culturalista. (Villena, 2010: 30)

Otros estilos y poetas destacables son el esencialismo intelectualista de Mariano Peyrou, altamente idealista en ocasiones; la cercanía de Carlos Prado que juega constantemente con el hermetismo; el irracionalismo abstracto desplazado hacia la claridad con Juan Carlos Abril; o el estilo intelectualista cercano a lo ensayístico de Alberto Santamaría. La figura de Lorenzo Plaza en la vertiente metafísica muestra el psiquismo tembloroso que abre grietas hacia la otredad — aspecto fundamental en la poesía de la época—. En estos casos, no se trata ni de racionalismo ni de irracionalismo, sino de un intento de mostrar la lucidez en momentos de turbación, y es que los poetas luchan por mantenerse a caballo entre la “voz lógica” y la “voz órfica”.

El gran problema con el que se van a encontrar los poetas de la posmodernidad es el de encajar en un tiempo, el de encontrar cómo ser representativos de una nueva época sin mimetizarse con la tradición ni pecando de silenciosos.

Será vital para distanciarse de las vivencias de ausencia de identidad, que es la vivencia más terrible que puede tener un ser humano. Es la sensación de muerte psíquica, siendo en realidad la única vivencia de muerte que tenemos los humanos.

Posiblemente sea el ser humano el único, dentro de las especies más desarrolladas, que se organiza en torno a aspectos de identidad pseudos, puesto que es el que más necesidades de dependencia tiene, así como dificultades para sus procesos de identificación (López Atienza y Blajakavis, 2006: 79)

¿Dónde encajan los nuevos poetas? ¿De qué deben hablar? ¿Qué lugar ocupan en estos tiempos que corren? «Entre el silencio absoluto y la reproductibilidad, la poesía contemporánea, la literatura y el arte deberían cuestionarse en profundidad su sentido en un sistema social que cada vez prescinde más de ellos» (José Lanz, Juan, 2007: 180).

Así que, como hemos visto, abarcar a los nuevos autores de la lírica en una única tendencia o grupo —como existe la costumbre de hacer en el estudio de la literatura— es del todo imposible. Estos nuevos poetas son abanderados de su propia originalidad,

se apartan, pues, de una etiqueta común para crear un coro de muchos *yoés* que conviven en una misma época.

Si no es de extrañar la abrumadora presencia del género masculino, sí es destacable el despertar de un cierto interés en la literatura escrita por mujeres. Tardíamente —como ya era costumbre tras cuarenta años de hibernación del progreso—, en esta época empezó a tener lugar el enfoque crítico feminista en el país. Se comenzaron a publicar distintas antologías de poetas como la de Ramón Buenaventura con *Las diosas blancas* (1985) o las de Sharon Keefe Ugalde *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, (1991), quien ha dedicado gran parte de su trabajo a la reivindicación de dicha literatura. El gran trabajo de las escritoras será rebatir y discutir hasta la saciedad la etiqueta de autoría femenina puesta únicamente como forma de reivindicación de su derecho a ocupar un lugar en la literatura.

En la época contemporánea cuentan con una mayor visibilidad e importancia, siempre comparándolas con sus antecesoras, aspecto que hace muy sencillo realizar dicha sentencia. Como defienden Noni Benagas (2000) y Sharon Keefe Ugalde (2000) las nuevas poetas destacan por su autonomía e independencia, hecho que dificulta catalogarlas —como se ha hecho tradicionalmente— en poesía escrita por mujeres; cuentan con una voz propia, un estilo tan particular como variado.

3. La obra de Chantal Maillard.

En la aproximación a la obra de Chantal Maillard, se puede hablar de tres grandes etapas, las cuales Nuño Aguirre se encargó de nombrar —además de establecer determinadas características—. Las etapas son: la malagueña, que sigue la estela de la autora María Zambrano; la de Benarés, que supone el hallazgo del observador; y la etapa belga, más allá del gozo.

3.1. Etapa malagueña (1970 - 1988)

El estilo y ética que caracteriza a la poeta durante toda su vida, se empieza ya a formar durante esta primera etapa. Su producción inicial marca la dirección que toma toda su obra. Su esencia es siempre la misma: un tinte filosófico en sus letras que se convierte en su seña de identidad, aunque aún —en sus primeros años— no llegue al punto más álgido.

Al acercarse a Chantal Maillard como escritora de poesía, es necesario tener presente que su carrera literaria va a ir siempre de la mano de su carrera como filósofa —campo en el que se doctora— por lo que no es nada extraño que una línea filosófica-reflexiva atraviese todas sus etapas, conectándolas y cohesionándolas

Continuo ir y venir entre dos polos expresivos que con frecuencia han sido planteados en la tradición occidental como antitéticos: la filosofía y la poesía. Este enfoque es, para Maillard, erróneo, y gran parte de su esfuerzo como escritora está destinado a encontrar estrategias de escritura que combinen de forma orgánica el análisis racional de las premisas, la reducción de los fenómenos a sus principios, con el impulso intuitivo sintético que va más allá de las diferencias y que capta la unidad en la diversidad. (Aguirre de Cárcer, 2015: 184)

En más de una ocasión, la propia Maillard ha hablado sobre la relación entre ambos mundos en su realidad y la relevancia que tienen a la hora de crear su pensamiento. Así lo muestra en la poética previa a sus poemas en la antología de Munárriz y Benegas (1997)

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. (Maillard,1997:147)

La figura de María Zambrano aparece como una oportunidad inmejorable en el intento de la poeta de romper con una ideología heredada y, a su vez, impuesta por un período como la Ilustración, en el que la razón ocupaba el centro de todo. Aquella época y su pensamiento se presentan como un espacio en el que Maillard se siente poco cómoda y en el que encuentra a María Zambrano como apoyo. De esta forma, se advierte que queriendo ocupar el lugar que hasta el momento le había pertenecido a Dios, el papel de libre y creador

La razón caminaba por el cauce de una desmedida ambición religiosa. El hombre quería ser. Ser creador y libre. Y seguidamente: ser único. Son los pasos, sin duda decisivos de la historia moderna, de eso que propiamente se llama Europa. Y su angustia y su tragedia. (Zambrano, 1993: 80)

Zambrano, y más tarde Maillard, tomó la poesía como herramienta de autoconocimiento. De este modo, Maillard se sitúa en el extremo opuesto de los intentos de racionalización que impregnan toda la Modernidad, los cuales asientan al racionalismo como foco y epicentro en Occidente. Aunque niegue ciertos aspectos tan ilustrados como el comentado, toma de este movimiento una herramienta tan propia como el ensayo, el cual usa de forma repetida para expresar sus ideas sobre campos muy variados, incluyendo el literario.

No solo es destacable la influencia de Zambrano en aquella crítica al racionalismo y la angustia heredada de la Ilustración. Filosofía y poesía comparten en ambas el espacio de reflexión, lo cual queda reflejado en los distintos trabajos que le dedican ambas a la conjunción de estos mundos. Es especialmente interesante el estudio que realiza Zambrano en *Filosofía y poesía*, en el que logra plasmar la división histórica que se ha hecho de ambas disciplinas ya desde Platón, una división contra la ambas luchan —consciente o inconscientemente—,

Hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre; el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su

historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método. (Zambrano, 1993: 13)

En ese mundo compartido, la metáfora tiene gran importancia para la poeta porque se convierte en la mejor herramienta posible —un elemento fundamental que domina— para lograr aunar las dos dimensiones que definen su personalidad como autora: lo filosófico y lo poético. Da noticia de una unión que ya había marcado Zambrano:

«(La metáfora) Es la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia para ser captada de otro modo. Y es también la supervivencia de algo anterior al pensamiento, huella en un tiempo sagrado, y por lo tanto, una forma de continuidad con tiempos y mentalidades ya idas, cosa tan necesaria en una cultura racionalista.»(Zambrano, 1989: 33)

Siguiendo su estela, Maillard habla de dicho recurso de la siguiente manera:

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

La conjunción entre dos realidades —aparentemente tan alejadas por la razón— encuentra en su segunda etapa, con *Husos* e *Hilos*, su máxima y más fiel representación. Es fácil, pues, extraer la conclusión de que Chantal Maillard en la metáfora encuentra el mejor aliado para expresar ciertas ideas en una realidad —especialmente abstracta y compleja en su mundo— a la que el lenguaje más trivial es incapaz de acceder.

Tal vez, este afán de resolver conflictos y ambigüedades (filosofía -poesía) fue lo que me llevó, mucho más tarde, y ahora más que nunca, a estudiar a fondo el mecanismo de la metáfora y a entender su actividad como el fundamento de una razón híbrida y creadora: la razón poética. (Maillard, 1997: 147)

Estas ideas de tan complicado acceso tienen mucho que ver con su conexión con el mundo oriental que empieza a tener lugar con sus viajes a la India en esta etapa. Es de este modo que se empieza a construir la base de su ideología y pensamiento: el mundo budista e hindú, cuya interacción se convierte en imprescindible para comprender el

desarrollo de su obra. Solo así cobra sentido que Maillard, siendo hija política de Occidente, se sitúe en el otro extremo por elección convirtiéndose en hija espiritual de Oriente.

En el período malagueño ya se intuye la particular concepción maillardiana sobre el *yo* en el mundo, así como su forma de desenvolverse en él. Se perfila un *yo* dependiente y que, entre otras cosas, solo se crea a partir de determinadas circunstancias. Es en este aspecto, de nuevo, que se hace indudable la influencia de María Zambrano. Se evidencia en el concepción compartida de la poesía como herramienta de auto-conocimiento, aunque el resultado del análisis introspectivo sea muy distinto.

El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable; es decir, no deja de ser secreto para él primero que para nadie, y tal vez para él únicamente, pues el sino de todo aquel que primeramente tropieza con una verdad es encontrarla para mostrarla a los demás y que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido. (Zambrano, 1989: 35).

Maillard —valiéndose de la doctrina hindú *Shankara*— presenta un *yo* sin esencia, budista, constituido por un conjunto de atributos sin un sostén racional: la unidad es tan solo apariencia, y al otorgarle determinadas atribuciones al sujeto, no se hace más que crear un *yo* comprendido como un bloque unitario, monolítico e inamovible, por ello, el suyo es un acercamiento tan original. Pretende analizar y poner en duda la categoría de verdadero que se le atribuye —sin análisis real— al constructo creado a partir del *yo*, que ella concibe como una falsedad.

La crítica realizada por la poeta sobre el sujeto como constructo occidental es especialmente dura ya que esta surge del intento —anteriormente mencionado— de superar la crisis de la Modernidad. Esta es una sociedad que —de la mano de pensadores como Descartes— ha creado una angustia de la que no se puede huir. Estos pensadores descubren el sujeto que —en posesión de sí— desconfía de lo que le rodea. «La razón al desconfiar y alejarse, se afirmaba a sí misma con una rigidez, con un “absolutismo” nuevo de verdad. La razón se afirmaba cerrándose y después, naturalmente, ya no podía encontrar otra cosa que a sí misma.» (Zambrano, 1993: 87) Desde este momento, Maillard sigue desarrollando y perfeccionando la ideología relativa al *yo*, hasta llegar al punto más álgido en su segunda etapa.

3.2. Etapa de Benarés. (1990-2004)

La India y los diversos viajes que realiza allí se convierten en el contexto perfecto para seguir con la indagación en el *yo* —el descubrimiento ya estrenado en la primera etapa—. Particularmente, Benarés se en el lugar idóneo para practicar el acercamiento a la actitud contemplativa.

Si hay un método efectivo para llevar a cabo la auto-observación, ese es la redacción de diario. Es, entonces, cuando encuentra en el empleo de este recurso una muleta para sus poemarios. Es la estrategia perfecta para combinar ambos géneros y así convertirse mutuamente en una forma de dar apoyo a sus ideas y pensamientos, haciéndolos más accesibles al lector.

A principios de esta segunda etapa se dan dos acontecimientos que marcan tanto su vida como su obra, afectando especialmente a *Husos* e *Hilos* —los libros por excelencia de la siguiente etapa—. Chantal Maillard debe enfrentarse al diagnóstico de un cáncer en octubre de 2001, así como a la muerte inesperada de su hijo el abril de 2003. Su estética y tono cambian de rumbo en una época en la que la sanación y la reflexión se presentan como necesarias. Realiza una búsqueda desesperada de sentido a un mundo que se ha convertido en doloroso y abismal debido a las recientes desgracias.

Regresando a la importancia de los diarios en la obra de la poeta, en este período destaca *Diarios de Benarés*. A pesar de las diferencias que pudiera presentar con el publicado en la tercera etapa, *Husos*, existe entre ambos un gran núcleo de unión consistente en la tan deseada fusión entre filosofía y poesía, en un intento de plasmar dos importantes formas de estar y vivir en el mundo: «La mirada orientada hacia fuera, que da cuenta de lo real desde el distanciamiento contemplativo, y la mirada que se vuelca hacia adentro y emplea el análisis para reflexionar sobre la naturaleza paradójica del yo individual. (Aguirre de Cárcer, 2015: 194).

La negación de aquel *yo*, que ya había estado desmintiendo en su primera etapa, obliga a la definición de uno nuevo —sensitivo, abarcador de todo lo que se perciba— al que llama *observador*. Justo frente a este posiciona al *mí*, definido como «los estados (senti)mentales que aparecen en continua sucesión» (Aguirre de Cárcer, 2015: 194), por lo tanto es el juicioso y el que experimenta.

3.3. Etapa de Bélgica. (2004-Actualidad)

El gran peso de esta etapa se encuentra en *Husos* e *Hilos* en los cuales hay una intensificación de la auto-indagación y delimitación del *yo*, por lo tanto se muestran formalmente muy apegados a la etapa anterior.

El nuevo mundo de identidad con conceptos como *el observador*, *el mí*, los estados (*senti*)mentales, se ven perfectamente reflejados en la metaforización de los conceptos de *Husos* e *Hilos*:

los «husos» son los estados anímicos por los que la persona va pasando, mientras que los «hilos» son los contenidos mentales, que se vuelven emocionales al irse «tiñendo» por el contacto con los «husos», provocando así la implicación del observador en la observación y el surgimiento del *yo* psicológico, individual. (Aguirre de Cárcer, 2015:195).

Durante el período de parálisis —como lo bautiza Aguirre de Cárcer— busca de forma desesperada la sanación, la racionalización de un mundo que es incapaz de comprender debido a las desgracias ya comentadas. Todo esto da paso a una Maillard que decide emprender un viaje mucho más placentero hacia el gozo, transportándola de forma inevitable a la infancia. En esta época inicial de la vida, el gozo se da siempre con más fuerza, ante la inocencia es imposible cuestionarlo. Así, la infancia es un refugio lleno de felicidad al que recurrir cuando se ha vivido una experiencia traumática

Durante este último período, escribe *Bélgica*, un nuevo diario que arrastra ciertos aspectos de los anteriores. En las secciones llamadas “Intervalos” deja entrever a la Chantal Maillard de las primeras etapas, en contraste con el resto de las secciones “Los viajes”. De este modo, conviven en un mismo espacio textual —*Bélgica*— dos espacios mentales y subjetivos —representados en “Intervalos” y “Los viajes”— como la poesía y la filosofía, aspecto convertido casi en costumbre en su obra.

En esta obra evoluciona hacia la sencillez estilística, sin llegar jamás a renunciar, o cuestionar las premisas presentadas en las obras de la etapa anterior. Un nuevo cambio, además, es que en la segunda parte de esta, vira el rumbo para centrarse en aspectos más biográficos que, incluso, permiten hablar de «un polo auto-*bio*-gráfico».

(Aguirre de Cárcer, 2015:202), entre los cuales destacan las referencias a las historias familiares, recuerdos de infancia...

Chantal Maillard no abandona la elaboración de ensayos —un recurso personal para ordenar la reflexión— y destacan *El árbol de la vida* y *Escritos sobre la pintura*, en los cuales realiza una revisión de la filosofía india en toda su obra, a la vez que aclara que la elaboración de su pensamiento también ha sido elaborado a partir de algunos referentes occidentales como Deleuze, aspecto que apoya la idea de la complejidad de toda su obra y pensamiento.

3.4. Conclusión

La obra de Chantal Maillard se muestra como un perfecto ejemplo del perfeccionamiento de una ética y estilo literario que —tras muchos esfuerzos— ha sido capaz de fusionar en su trayectoria a partir de la gran diversidad de aquello que ha escrito y publicado, que va desde el ámbito más académico —con los ensayos— a lo más personal —con los diarios—.

Su obra es una obra fuertemente unificada a pesar del amplio abanico que supone, moviéndose desde grandes temas como el intento de expresión de un yo distinto al tradicional —que representa al pensamiento Occidental—, hasta el uso de la metáfora como herramienta para expresar una nueva realidad inefable para el lenguaje ya existente. Caracterizada, pues, por una gran cohesión que le otorga la unión particular entre ética y estilo, poesía y filosofía en una trayectoria de perfeccionamiento ascensional.

4. Pensamiento hinduista.

Para poder comprender en su integridad la obra de Chantal Maillard — especialmente aquellos trabajos escritos a partir de su primer viaje a la India— hay que realizar un pequeño acercamiento al pensamiento hinduista que se constituirá como base de su ética y filosofía. No hay manera de entender la identidad poética presentada si no se entiende antes en qué consiste la doctrina filosófica hindú sobre la que construye Maillard su pensamiento. Para ello usaré esencialmente dos obras: *La filosofía de los hindúes* de Von Glasenapp que permitirá asentar el contexto en el que nace toda filosofía hindú y unas cuantas pinceladas que la caracterizan como conjunto; y el *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la india* —editado a cargo de Chantal Maillard— este será útil al querer adentrarnos en los conceptos más singulares. Ambos permitirán comprender el gran mundo de matices al que hay que enfrentarse.

Antes de comenzar, es necesario alejarse del bagaje occidental —desprenderse de la visión antropocéntrica que caracteriza a esta sociedad— para acoger la cosmovisión que singulariza al pensamiento hindú: ser humano y mundo —como realidades interdependientes— forman parte de un mismo tejido universal. La base textual de la que parte dicho pensamiento es la que constituyen los *Vedas*, los cuatro textos sánscritos y más antiguos de la literatura india, escritos entre el XVI a.C y VIII a.C. Estos forman los cimientos del hinduismo, construido sobre la originaria *religión védica*.

Dentro del vasto abanico de perspectivas y direcciones que ofrece el pensamiento oriental, la poeta abogará por el sistema ético-religioso de los *Brahmanes*. A diferencia de los sistemas occidentales, la validez de este no estará condicionada por una determinada época histórica, por lo tanto no desaparecerá por la irrupción de un nuevo sistema más adecuado para el contexto histórico-social. Todas estas tendencias tendrán vigencia a lo largo de la historia —desde sus orígenes más ancestrales hasta la actualidad— aunque con pequeñas modificaciones para su actualización y adecuación a los tiempos.

La corriente de los *Brahmanes* parte de dos grupos: las doctrinas relativas a dos grandes sectas —los *vishnuitas* y los *shivaitas*— y el de los seis *dárshana* —siendo este último el que me interesará para el presente trabajo—. «La palabra *dárshana* (de la

raíz «drash», «ver») significa «opinión, forma de concepción»; cada *dārshana* es así en cierto sentido una tentativa de exponer cómo el mundo puede ser «visto» desde un determinado punto de vista. » (Von Glasenapp, 1977:157)

Aquello que diferencia a unos *dārshanas* de otros se basa en el método que emplean para acceder al conocimiento de la realidad, dividiéndolos en la *Mīmāṃsā*, el *Vedānta*, el *Sāṅkhya*, el *Yoga*, el *Nyāya* y el *Vaiśeṣika*. De estos tomaré el *Vedānta* y una de sus doctrinas —el *shankara*— para comprender el mundo que plantea Chantal Maillard en su obra.

Siguiendo el *Veda*, el *Vedāna* parte de la aceptación de que la causa de todo ser o devenir es un principio supremo cósmico, por lo tanto, surge de la idea de que el mundo constituye un todo ordenado y unitario. A pesar de las diferencias entre las doctrinas, todas tienen como autoridad los textos upanishádicos —*Bṛihadāraṇyaka*, *Chāndogya*, *Taittirīya*, *Aitareya* y *Kaushītaki*—. La diferencia más relevante reside en la posición que toman al caracterizar a la fuerza superior cósmica *Brahma*: «The Absolute Reality manifested as the active creator of the universe, who is personified as one of the three gods of the Hindu Trinity (Brahma, Vishnu and Rudra)»¹(Grimes, 2009: 94).

La gran fuerza puede representarse como un dios-hombre (*purusha*) o como un espacio (*ākāsha*). Aunque no hay que dejar de tener en cuenta que, sea cual sea la forma que acoja, este ente será absoluto:

Así *Sanat Kumāra* le enseña a *Nārada*, después de exponer la sucesión escalonada de las grandes fuerzas de la existencia, que gobiernan el mundo (nombre, palabra, pensamiento, decisión, idea, meditación, conciencia, fuerza, alimento, agua, calor, espacio, memoria, esperanza, aliento vital, verdad, etc.) que sólo lo ilimitado (*bhūman*) que no se fundamenta en nada diferente de sí mismo es eterno. Este es el todo y éste es el *Ātman*. Por eso aquel que ha llegado a conocer esto puede decir de sí mismo: Yo estoy abajo y arriba, yo estoy en el oeste y en el este, yo estoy en el sur y en el norte, yo soy todo esto. (Von Glasenapp, 1977:170)

La poeta, pues, tiene una base filosófica sobre la que construir todo su discurso relativo al concepto de la totalidad como negación del dualismo del mundo: el todo es abarcado por la pluralidad. Será culpa de la ignorancia —*avidyā*, conocer erróneamente—, que la multiplicidad se perciba de forma equivocada, ya que es «una superimposición (*adhyāsa*) injustificada, cuando nosotros atribuimos la realidad (que solo le corresponde a lo espiritual, al *Ātman*, al sujeto eterno) a los objetos del mundo

¹ La Realidad Absoluta manifestada como el creador activo del universo, quien se personifica como uno de los tres dioses de la Trinidad Hindú (Brahma, Vishnu y Rudra). (Traducción al castellano realizada por mí)

exterior que nosotros percibimos como corporeidad, etc. son también propias de nuestro yo» (Von Glasenapp, 1977:171). La figura de *Âtman* tiene gran relevancia y es definido por Grimes como

The Reality which is the substrate of the individual and identical with the Absolute (Brahman), according to Advaita Vedanta. It cannot be doubted, for it is the basis of all experience. It cannot be known by thought, as the knower cannot be the known. Yet there is no experience without it. It is the basis of all proofs. Yet cannot be proved itself, though it can be experienced (Grimes, 2009: 68)²

Aquello que se entiende como cuerpo propio, emociones o representaciones son *upâhdis*: simples adiciones del *Brahma* —espíritu único—. Usando la comparación de Von Glasenapp, estos entes mencionados relativos a lo externo tienen tan poco que ver con el *Brahma*, como el color azul que se cree percibir en el espacio del cielo con el mismo cielo.

Así, entra en juego el primero de los términos indispensables: el *Brahma*. Este es absoluto, definido por Gómez García como lo único que existe con seguridad de no ser ilusorio

Podemos identificarla como la conciencia o principio espiritual del individuo y también como la capacidad de conocimiento. Esto significa que el *Brahman* o absoluto, principio y fin de todo cuanto es, no es otra cosa que mi propia interioridad inmaterial. No hay diferencia real entre eso y yo, entre objeto y sujeto, en una concepción no dualista. (Gómez García, 2012: 173)

De este modo, hay que entender el *Brahman* como el que todo lo abarca —huele, gusta, desea— como fundamento de todo lo que existe «Advaita Vedanta says it is not possible to explain *Brahman* in words. It transcends all concepts and ideas and is therefore *nirguna* —beyond conceptualization—. It is declared to be the only Truth.»³ (Grimes, 1988: 96).

Este es el Todo y, a la vez, guarda un Sí-mismo. Este Sí-mismo es común a todos los seres, es su interioridad —entendiéndolo como lo particular e individual—. Este concepto —a medida que se va avanzando en el acercamiento al pensamiento

² Realidad la cual es el sustrato de lo individual e idéntico junto con el Absoluto (*Brahman*), de acuerdo con el Advaita Vedanta. No puede ponerse en duda porque es la base de toda experiencia. No puede ser conocido a partir del pensamiento, igual que el conocedor no puede ser el conocido. Aun así, no hay experiencia sin este. Es la base de toda prueba aunque no pueda probarse a él mismo, aunque sí puede ser experimentado. (Traducción al castellano realizada por mí)

³ Advaita Vedanta dice que no es posible explicar el *Brahman* con palabras. Este trasciende todos los conceptos e ideas y está más allá del *nirguna* — más allá de la conceptualización—. Proclamado como la única Verdad. (Traducción al castellano realizada por mí)

hinduista— se va planteando como un pequeño gran conflicto cuando entra en juego la actitud contemplativa: «La paradoja consiste en el hecho de que la desposesión de sí mismo requiere un mínimo de voluntad individual, subjetiva y, por ende, de afirmación de sí» (Iveković, 2001: 83). La comprensión del ente Sí-mismo —de su realidad e implicaciones— será aquello a partir de lo cual se defina la doctrina que tomará la poeta: la *Shankara (Advaita)*.

La doctrina concebirá el *Sí-mismo* como el *Brahma* —conocimiento puro, inmutable—, así, el sabio toma conciencia de su propia identidad. Regresando al punto de partida, hay que recordar que uno de los requisitos más importantes para acceder al estado *Brahma* es el ejercicio de liberación de la existencia dolorosa y perecedera. Es por ello que la identidad de la que se tome conciencia debe situarse por encima del dolor, de este modo se le puede atribuir el verdadero ser. Se da «La identificación con lo Absoluto que tiene lugar en los momentos en que se realiza el apartamiento del mundo.» (Von Glasenapp, 1977:206), entonces, empieza a encajar la actitud contemplativa que, como mostraré más adelante, la autora quiere alcanzar.

Antes de pasar a explicar el proceso para el acceso a dicha actitud, hay que ser conocedor de los conceptos relativos a la conciencia, necesarios para comprender en su totalidad las ideas que se plantean desde Oriente. La conciencia tendrá dos planos esenciales: la vigilia y el sueño

Para la conciencia dormida, el mundo es ilusorio; para la conciencia despierta, el mundo es el propio *Śiva*, o el *Brahman*, o Nirvana (no-soplo, extinción). *Nirvana*, en efecto, porque la Conciencia absoluta no es consciente de ninguna cosa, de ningún ente, no es consciente de nada salvo de sí misma. [...] Así pues, desde esta perspectiva, el mundo se ofrece al individuo como el campo del despertar y el campo de su estar-despierto, momento en el que, en términos de la escuela *sāmkhya*, el “observador del campo” y el propio “campo”, *purusa* y *praktri*, se unifican. (Maillard, 2001:27)

Uno de los grandes problemas relativo a la división de la conciencia viene dado por el efecto poder-*māya* de la *Sakti*, como lo denomina Maillard. Lo ilusorio funciona como oscurecimiento de la Conciencia, este poder se le atribuye a *Māya* «The force which shows the unreal as real and presents that which is temporary and short lived as eternal and everlasting, [...] It is described as the beginningless cause which brings

about the illusion of the world.»⁴ (Grimes, 1988:189). Este efecto presenta algunas paradojas ya que sin la ilusión no habría mundo. Si no fuera por la ignorancia nacida de lo ilusorio, no existirían diferencias ni «sujeto que pueda percibir; no habría *quién* para el percibir. No existe conocedor ni objeto conocido ni conocimiento, afirmaba Abhinagupta: no existen en realidad. No existen para la conciencia despierta» (Maillard, 2001:25).

A la complejidad del pensamiento, se le añade una geografía propia que divide la conciencia en cuatro estados distintos entre sí que definen al *yo* y que Chantal Maillard lleva a sus libros. En gran parte, estos estados coinciden con la división que hizo *Patañjali* —autor de las *Yogasutras* y figura esencial de la literatura india en el siglo III a.C— que por pertenecer a la doctrina *Yoga* se centra en los aspectos pragmáticos. Por lo tanto, se aleja de la teoría para acercarse a los actos rituales que permitan el acceso al estado contemplativo.

Patañjali entiende que el acto contemplativo se da mediante un proceso ascensional constituido por tres grados, durante los cuales la multiplicidad del individuo se va disminuyendo. Para comprenderlo partiré del análisis que realiza Óscar Pujol. El primer grado se conoce como *Dhāraṇā*: la mente se mantiene en un objeto determinado teniendo siempre presente el contexto de este —su trasfondo, aquello que lo rodea— el objeto que está siendo contemplado ocupa toda la atención dejando, en cierto modo, al resto de objetos en un espacio marginal. «Hablando en sentido figurado, se puede decir que la mente queda finalmente cogida (*Dhrta*) por el objeto» (Pujol, 2001:54). En el momento en el que el sujeto toma conciencia de estar meditando sobre un objeto es cuando uno se desplaza al segundo grado. Solo se ascenderá al tercero, conocido como *Samādhi*, cuando se dé la gran convergencia entre objeto y mente. El nombre que se le da puede ser traducido, a grandes rasgos, como *contemplación*:

Etimológicamente, la palabra *samādhi* supone colocar juntas una serie de cosas en un lugar determinado. [...] Es, pues, un agrupamiento de las funciones mentales en el punto único del que hablamos anteriormente; agrupamiento de la mente y el objeto de la contemplación en un solo acto contemplativo, donde desaparece la noción de que la mente contempla algo distinto de sí misma y se produce la fusión entre el contemplador y el objeto contemplado. (Pujol, 2001:54).

⁴ Fuerza la cual presenta lo irreal como real, además muestra lo eterno como temporal y caduco. [...] Es descrito como la causa eterna —que siempre ha existido— que provoca lo ilusorio del mundo. (Traducción al castellano realizada por mí)

Sabiendo, entonces, cómo funciona el proceso de acceso al estado contemplativo, se puede pasar a ver cómo se desarrolla este en la poeta y su poesía. El primero se presenta en estado vigilia y no es independiente del exterior. Tiene conocimiento de este y se desenvuelve en él, correspondiéndose, pues, con el *Dhāraṇā*. El segundo se traslada al conocimiento interior que se alcanza a partir del sueño, durante este se crea «el ego ilusorio consistente en la observación del yo que actúa en superficie y, por tanto, la falsa identidad con los estados mentales.» (Gómez, 2012: 174) en el caso de Maillard, este segundo estado se identifica con aquello que llama *mí*. El tercero se adentra más para llegar al sueño profundo, donde no hay nada perteneciente al exterior, aun así, en ocasiones las sensaciones interfieren y empeñan la conciencia. Por lo tanto, en los dos últimos se da un proceso semejante al *Dhṛta*. El cuarto y último es el *Atman* —la existencia absoluta y sin interferencias de lo ilusorio, prescindiendo, incluso, de la propia conciencia— es en este en el que se accede a la máxima felicidad: se ha alcanzado la actitud contemplativa.

No se trata, pues, de salir del mundo, sino de adoptar la actitud del espectador (*sahdraya*), es decir, aquel estado en el que uno está vacío de sí, libre de preocupaciones cotidianas. La Conciencia se recupera a sí misma cuando se contempla en la vacuidad de alguna de sus partes. Si una parte, por tanto, un fragmento, un individuo es capaz de vaciarse de aquello que conforma, a sus ojos velados, su “personalidad” y contempla el mundo desde esa vacuidad (o pureza), hallará en lo otro lo mismo, y ese reencuentro será gozoso. (Maillard, 2001: 28)

Del *Atman* es especialmente importante comprender que se da en un lugar sin tiempo —este desaparece— por lo tanto, se debe eliminar la concepción de la linealidad occidental en el que uno fue, es y será, ya que el tiempo pertenece a los tres primeros estados que se definen como ilusorios.

Todas las tentativas para representarse mediante relaciones espaciales, temporales o causales la relación en la que se encuentra lo Absoluto con el mundo y las almas individuales, solo son medios de ayuda que utiliza la escritura sagrada para enseñar la completa unidad de Brahma, las almas y el mundo. (Von Glasenapp, 1977:210)

Comprender conceptos tan absolutos y que le atribuyen a lo exterior la condición de falsedad es muy complicado para una mentalidad creada y educada en Occidente, ya que en esta cultura el conocimiento se construye a partir de lo externo

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. Sería recomendable el desmayo. Desmayarse un poco hacia dentro para dar paso, para abrir el cauce, para estrangular el innecesario meandro formado por la acumulación de sedimentos en la cuenca este del cerebro. (Maillard, 2005: 53)

Maillard traslada toda la geografía propia del pensamiento hindú a su poesía, donde el espacio se dividirá en *dentro, fuera, la superficie, el arriba, el abajo...* Pasa por todos ellos en un intento de habitar desde el *otro*, desde la contemplación — que se constituye como el único lugar desde el cual adquirir el conocimiento real—. Por lo tanto, lucha contra el ego manifestado como *mí*, que en su caso se presenta desbordante de dolor. Es esencial recordar que la adquisición de la actitud contemplativa se da como ejercicio de liberación de la existencia dolorosa. El *mí* es contrario a la totalidad — principio básico del *Brahman*— ya que introduce el dualismo: deseo-temor, placer-dolor. Por ello, querer alcanzar el estado contemplativo se muestra como la fuga de escape: deshacerse del *yo* construido occidentalmente —el *yo* de las emociones— significa deshacerse del dolor que falsamente se le atribuye a la conciencia, ya que en la filosofía occidental:

El sujeto es un proceso, una jerarquía, un juicio, una voluntad, una actividad, un esfuerzo por dominar el mundo. [...] es perspectiva, por lo tanto movimiento hacia el otro[...]. En tal sentido el sujeto es siempre, en sí mismo, algo político. El sujeto es la garantía de continuidad, una excrescencia arborescente, estructuración más o menos lineal. El término sujeto en cuanto tal no existe en la filosofía india aunque existan otros términos que tengan que ver con él. [...] El pensamiento indio ha preferido [...] no insistir en la diferencia, en la oposición sujeto/objeto, yo/el otro, lo interno/lo externo, cultura/naturaleza, alma/cuerpo, etcétera, buscando más bien cómo armonizarlos, establecer puentes, coser as desgarraduras (Iveković, 2001: 83)

El proceso para llegar a la indiferencia y la contemplación absoluta es en dirección hacia el vacío. Solo si el espíritu es puro y está vacío, se podrá conocer de verdad, la vacuidad permite ver las cosas de forma transparente, por lo que, al fin, se encontrará el espacio de libertad precisado en el que se encuentra el *Atman*. Resulta complicado llegar a este estado final pero para ello usará la escritura, vehículo desde el cual deberá inventar un nuevo lenguaje para poder acceder a las significaciones de un mundo aparentemente inefable.

La escritura [...] necesita un nuevo tipo de lenguaje para vencer esa dificultad. La palabra será esquizofrénica. Por un lado estará la palabra pesada, el concepto que nombra la superficie, que busca un acuerdo en aquello necesario para la supervivencia. Éstas son parte del equipaje del *mí*. [...] La escritura que expresa el *yo* usa otras palabras, las palabras del silencio, las que rozan el silencio. Llevan a una verdad lejos del concepto. (Cavallé, 2006: 44)

5. Hilos

5.1. Conceptos básicos:

Antes de ahondar en el poemario es necesario realizar unas escuetas definiciones —muy alejadas de abarcar toda su significación— de determinados conceptos básicos en el ideario maillardiano y que resultan imprescindibles para poder acceder al mundo que plantea en *Hilos*.

El huso es un instrumento que sirve para hilar. En su sentido metafórico en el poemario, este será cada una de las emociones y los estados de ánimo del individuo. Debido a su función, en los husos se irán enrollando todos los hilos —contenidos mentales— lo que provocará, inevitablemente, que estos se condicionen y se conviertan en emocionales. Es así cómo el individuo se implica y, alejándose de la contemplación, se convierte en el yo individual que Chantal Maillard identificará con el *mí*, «Ese personaje interno que emite juicios al tiempo que experimenta agrado o desagrado, que piensa, cree, se emociona, se turba, se atemoriza, se defiende, se admira o se confunde, y en todos los casos, se identifica con sus estados» (Maillard, 2005: 13).

El tejido que crean — el conjunto de los husos con el hilo — dan como resultado el mundo tal y como lo conocemos. Considerando las definiciones dadas, este conocimiento es solo una visión mental de un mundo que ni es consistente ni sólido, sino emocional. Serán las imágenes mentales las que crearán cierta estabilidad y continuidad.

En aquel tejido entran en juego también los *temas*, aquellas emociones en las que el *mí* es capaz de anclarse y que le permite mantenerse *dentro* e impidiendo a salida hacia la observación.

5.2. Estructura.

Hilos se publicó en 2007, un año después que *Husos* —el diario poético que lo acompaña—. De este último parte la reconstrucción de una sección muy importante del poemario “Poemas-Husos”. Con la publicación de ambos se consolida la ética y filosofía característica de Chantal Maillard que, como ya se ha visto, impregna toda su poesía.

El poemario, se divide en nueve secciones: «Poemas-Husos», «La calma», «Irse», «De pie», «Irse», «El cuarto», «Visitas o sueños. Visitaciones.» «La luz, el aire el pájaro», «Cual.». La última de ellas puede verse, incluso, como un libro independiente ya que el rumbo que toma la conciencia poética es radicalmente diferente. En esta se acerca a la impersonalidad y neutralidad, aspecto que comentaré más adelante. Las secciones funcionan como una superestructura del trayecto hacia la actitud contemplativa que va a realizar la poeta, de esta forma, convierte los títulos en la conceptualización de sus pasos.

En la primera de las partes se presentan todos los conceptos y problemáticas que quedan resumidas en «Los husos». En «La calma» —desde la conciencia de la propia inmovilidad— empieza a asumir el largo trayecto hacia el *otro* que le queda por recorrer. El concepto de *calma* —entendido desde la doctrina filosófica hinduista— tiene especial importancia ya que encierra una dimensión más complicada que la convencional:

En el plano estético, aquel en el que se sitúa el individuo que adopta la actitud del espectador, esta ecuanimidad es denominada, en la terminología propia de los filósofos de Cachemira, *santarasa*, el estado emocional que corresponde, en la contemplación estética, al estado de calma o serenidad. También 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. (Maillard, 2001:15)

Tras asimilar la necesidad de emprender el viaje, en «Irse» intenta reunir las fuerzas que la lleven a la tercera sección «De pie», aunque no logra dar el primer paso.

Por ello, es necesaria una nueva sección con el título «Irse», en la que sigue insistiendo en la idea de partir y convencerse para seguir escalando en su camino hacia la contemplación. El intento de huida —en ocasiones fallido— se da en un lugar determinado: «El cuarto», donde la inmovilidad se hace física. Este espacio representa las cuatro paredes simbólicas que la atan al lugar en el que se encuentra y del que pretende irse, topándose siempre con el mismo obstáculo: el *mí*.

Toda una sección está dedicada a lo onírico y a los sueños, dimensiones esenciales en el marco filosófico en el que se mueve la poeta. Le da, pues, la suficiente relevancia como para describir sus propios sueños en «Visitas o sueños. Visitaciones».

La primera gran parte del libro — que precede a «Cual» — se cierra de la única forma posible: tras un largo proceso de indagación y auto-reflexión, la poeta se vuelve hacia la propia poesía para someterla al mismo interrogatorio al que ha sometido a la vida y la realidad.

Como se ha mencionado anteriormente, el suicidio del hijo de Chantal Maillard y su propia enfermedad tienen un gran peso en toda su obra. Este aspecto se refleja especialmente en la primera parte, caracterizada por un *yo* dolido. En el paso a la segunda parte comienza a recuperarse, incluso introduce cierto optimismo. En esta está siempre presente la posición de observador así como la neutralidad a la que el *mí* pretende engañar. Por lo tanto, «Cual» cierra el libro representando la no implicación del ser, que —significativamente— ocupa la posición de sujeto.

De este modo, durante la lectura de *Hilos*, el lector asiste a un proceso íntimo, a un acto de introspección en un intento de alcanzar la perfección espiritual según la doctrina hinduista explicada anteriormente. La poeta le permite seguir el proceso hacia la actitud contemplativa a la que quiere acceder. Esta transformación la obliga a replantearse la verdad y la falsedad, lo real y lo ilusorio, su propia identidad, teniendo como consecuencia irremediable un poemario de reflexión introspectiva, dubitativa y con un alto grado de titubeo.

5.3. La espacialidad de la identidad.

Las coordenadas espaciales se convierten en un aspecto fundamental para seguir la trayectoria hacia la posición contemplativa que la poeta busca alcanzar. Para ello, a lo largo de todo el poemario, dibuja un mapa propio por el que el individuo transita durante el conflictivo viaje motivado por un desesperado intento de supervivencia. La propia autora ha confesado el uso premeditado y la elección consciente de esta especie de táctica «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.» (Blanco, 2007)

El más clarificador de los poemas en relación a este asunto es “Aún” (Maillard, 2007: 29).

En superficie.
Para sobrevivir,
para seguir viviendo sobre.
Aún.

Porque abajo no.
Y en el dentro no hay.
Abajo es dolor.
Aún.

Abajo no llora.
El llanto es el límite
Entre arriba y abajo.
Abajo, atónito,
dice lágrima y
no entiende. Es más.

Más que lágrima. Llanto
detenido
Por la caída.
Oblicua.

Entonces el rito.
La mano, a tientas con el óvalo.
Y el mí vuelve a decirse
en el trazo,
Conmovido.

Y el trazo

conduce al mí más
abajo del abajo,
en el dentro
donde a veces se detiene

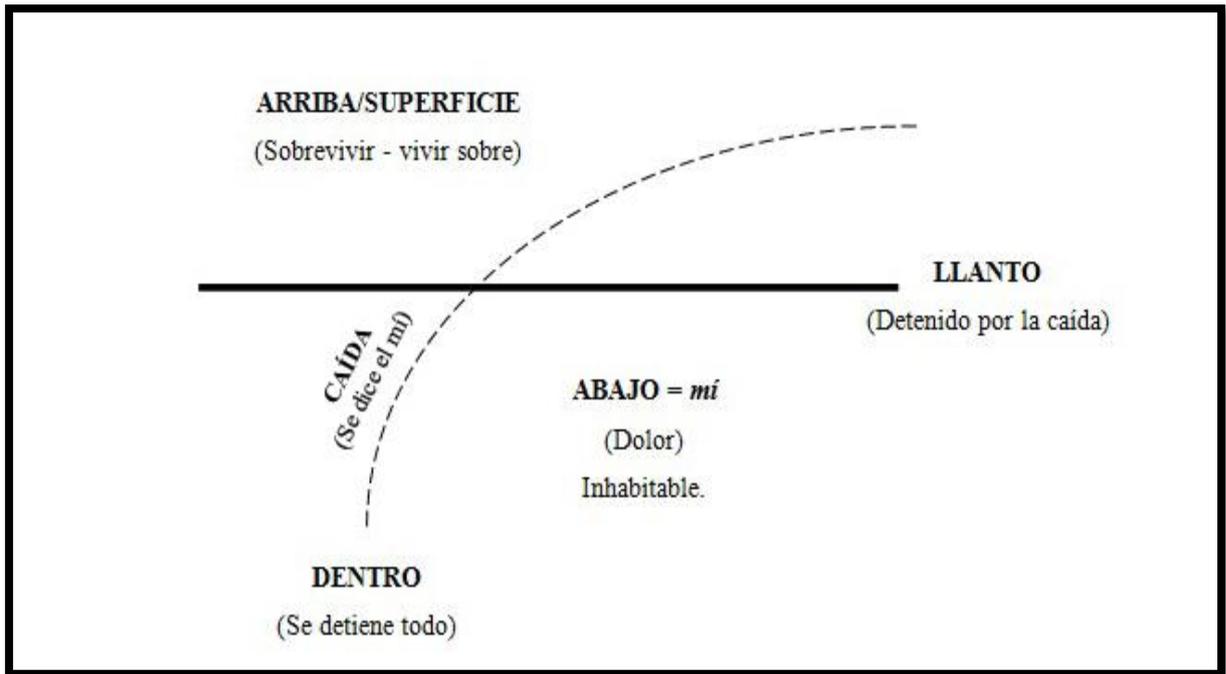
todo.

La poeta presenta con gran detalle el plano espacial y las implicaciones de habitar cada uno de los lugares descritos: *arriba* y *abajo*, *dentro* y *fuera*. El *arriba* también se reconoce como *superficie* —donde se da la supervivencia— es el lugar que se habita «para seguir viviendo sobre». El uso del prefijo *super-* es bastante esclarecedor, según el DRAE, este —junto con *supra*— designa una posición *superior* o por *encima de*. Inevitablemente, la superficie implica el estar por encima del *abajo*, así, remarca su posición. En el *abajo* se asienta el dolor, aunque no el llanto. El *llanto*, pues, es el límite que separa ambos planos.

¿Cuándo sé en qué lugar me encuentro? ¿Arriba o abajo? Chantal Maillard da la clave: el llanto se detiene con la caída, en el momento en el que esta se da, empiezo a ocupar el *abajo*. Este espacio es el mismo que el *dentro* pues comparten la mayoría de rasgos. En el proceso de caída hasta este, empieza a decirse el *mí* —es aquel del que se intenta huir—. Al finalizar la caída se llega al *dentro*: punto en el que se detiene todo. Esta nueva coordenada se sitúa por debajo del llanto «el dentro de la superficie, que/ no es un dentro sino un debajo» (Maillard, 2007: 35).

Por lo tanto, el intento de supervivencia —el viaje hacia la actitud contemplativa— debe recorrerse de forma ascendente, aun así la poeta opta por mostrar el trayecto a la inversa, mediante la caída. En “Aún” va de la superficie —donde se sobrevive— al dentro —donde el sujeto ya ha caído—, por lo que se reencuentra, forzosamente, con el *mí* del que quiere alejarse y el único camino viable es el ascensional.

A continuación, he añadido un sencillo mapa conceptual que trata de ayudar a la comprensión de este primer acercamiento a la espacialidad planteada por Maillard.



5.3.1. Dentro.

El individuo parte del *dentro*, de este modo, la línea que une todos los poemas es el intento de desprenderse tanto de este como del *mí* —sujeto individual egoísta que se implica y siente—. El trayecto de huida es aquel del cual el lector es espectador.

Entonces, el *dentro* parece ser el destino ineludible tras la caída provocada, entre otros, por la rendición. Como ya he enunciado, en este espacio todo se detiene en una especie de pausa por entumecimiento, idea que recuerda de forma repetida en diferentes poemas, como en “Lo irremediable I” (Maillard, 2007:45): «Después, hacer al dentro. Donde / lo irremediable / paraliza», así la presencia de este espacio a ocupar siempre lleva encerrada en sí misma emociones como «El cansancio. La sed. El pánico» (Maillard, 2007:21), angustiosos *husos* que condicionan al individuo.

El empeño en escapar se refleja en la búsqueda desesperada de consuelo. En ocasiones, es desgana por culpa de la creencia de estar luchando contra una causa ineluctable.

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. La conciencia que es
esa continuidad.

Algo despierta y mira dentro
(el dentro de la superficie, que
no es un dentro sino un debajo, como
el forro de un abrigo), buscando algo
en lo que anclarse. Un tema, busca [...]

(Maillard, 2007:35)

Un sujeto falsamente despierto y consciente —en la doctrina *shankara* la conciencia despierta solo es tal al conocer el *Brahman*, el resto se sitúa en el sueño y lo ilusorio— insiste en encontrar un lugar de salvación en el *dentro*. Se aferra la gran esperanza de encontrar el punto de anclaje necesario para sobrevivir, punto llamado *tema*, una supervivencia falsa y engañosa, como el mundo en el que despierta.

Al mismo tiempo que se avanza en la lectura, la poeta lo va haciendo en su trayecto definiendo —implícitamente a partir de las sensaciones— los respectivos lugares y delimitando sus acepciones e implicaciones. La repetición constante de que en el *dentro* queda todo detenido y encerrado — incluso el *mí*— lleva a identificar esta dimensión con un lugar estancado, que atrapa. Chantal Maillard reconoce la necesidad de oxigenar dicho espacio, dejar que el viento corra en este. Por lo tanto, el viento es un nuevo elemento que parece ser muestra de trayectoria fluyente y cambio a lo largo de todo el poemario.

[...]
Orear los sedimentos. Aventarlos.
para ¿oxigenar?, ¿resucitar?
Sin para. Por el entumecimiento.
Y el hastío. Por eso. O tampoco.
Tal vez por la trampilla. Demasiado
tiempo cerrada, la trampilla,
clausurada

Algo queda
atrapado en un dentro.
Falso.
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, es lo mismo. Casi.

[...]

(Maillard, 2007:87)

Se asiste a la tentativa de desprenderse de aquello aprendido y asimilado por la convención de la tradición occidental, un dogma contra el que se enfrenta pero que está arraigado en el *dentro*. La única forma de deshacerse del lastre es abrir y si antes era el viento, ahora debe dejar correr el agua, que usa como símbolo de la memoria.

Tan solo un poema después, la poeta declara que

Importar es traer
adentro. Será
por eso que el dentro

asfixia.

(Maillard, 2007: 89)

El *dentro* sirve como almacenamiento de todo lo que importa —como seres individuales occidentales—, lo que pesa. Cuando todo el peso se acumula no queda espacio para el oxígeno. Sobrevivir resulta imposible cuando la conciencia está ocupada por la preocupación. Por ello, es tan necesaria la tarea de aventar el *dentro*, en un acto que tiene como claro detonante el instinto de supervivencia.

A partir de la sección «De pie», esta claustrofobia es un motivo recurrente:

Hay otras cosas.
Las heces, por ejemplo.
Como tercera pierna. La
sensación de escozor, donde la boca.
Sellada.
Leve hormigueo, tensión
en la abertura,
ahora impedida. Por
la memoria. 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.

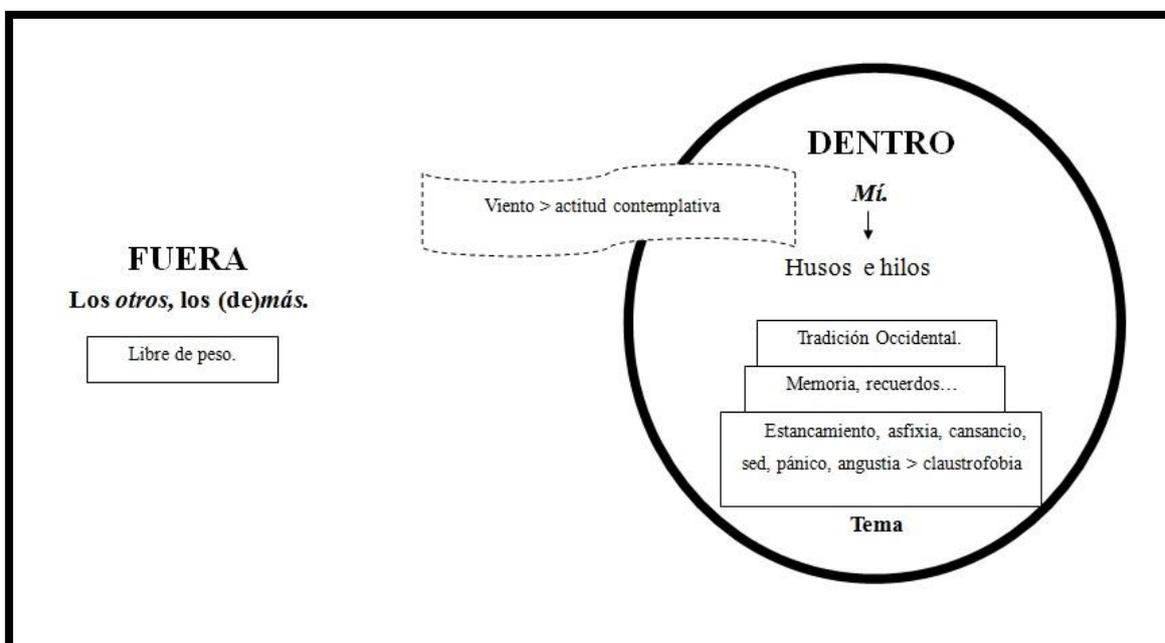
Las heces: lo más cálido de mí.

(Maillard, 2007: 95).

Como aclara en el mismo poema, no puede deshacerse de aquella podredumbre de la que habla debido a la inmovilidad de los labios que parecen sellados por la memoria, atributo del *mí*. Además, la misma agua que —como he comentado antes— fluyendo se convierte en una forma de liberación, al quedar encerrada se estanca convirtiéndose en *heces* y, así, corrompe al individuo. El mayor de los conflictos se crea al afirmar que estas heces son la parte más cálida del *mí*, los recuerdos sustentan a este ente, por lo tanto, es a partir de estas que sigue creciendo: crea su presente y su futuro a partir de las semillas infectas de lo antiguo, de allí, surge la putrefacción. Esas heces también pueden identificarse con el pensamiento moderno y occidental que forma parte del sujeto muy a su pesar.

Para representar la paradoja con la que se enfrenta, es especialmente curiosa la denominación que usa en una ocasión para denominar el espacio interior «Humedad que traspasa la / casa-huesos [...]» (Maillard, 2007: 21). Es destacable, pues, cómo el concepto *casa-huesos* simboliza a la perfección la relación que tiene con aquel de quien se quiere alejar —el *mi*— pero que, al fin y al cabo, forma parte del individuo, es su propia casa.

De nuevo, he añadido un nuevo mapa conceptual, que — en esta ocasión— pretende simplificar la división de atribuciones del *dentro* y el *fuera*.



5.3.2. Fuera.

Un *dentro* implica — irremediablemente— la existencia de un *fuera*, que no se definirá por sí mismo si no a partir del primero. Hay que recordar la forma en que se puede explicar el *Brahman* —el conocimiento puro e inmutable— que debido a su condición de máximo abarcador y absoluto —muy alejado del conocimiento occidental— solo puede definirse a partir de negaciones.

En el primer poema ya introduce el espacio externo explícitamente. No se tarda ni tres versos en leer la palabra *fuera*.

Uno.
Porque hay más.
Más están fuera.
Fuera de la habitación.
Fuera de las demás habitación.
Fuera de la casa.
La casa es demasiado grande.
Se extienden cuando duermo.
Pero 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.

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.

A veces se rompe
el hilo. Porque es endeble,
o porque la otra habitación
está oscura. Sin
querer, tiramos de él y se rompe.
Entonces queda el silencio.

Pero no hay silencio.
No mientras se dice.
No lo hay. Hay hilo,
otro hilo.
La palabra silencio dentro.
Dentro de uno— ¿uno?

(Maillard, 2007:13)

En cambio, el espacio *dentro* tiene una primera representación implícita. El lugar interior se presenta como la *habitación*. Aun así, en este primer contacto, solo se sabe sobre el *fuera* que es todo aquello que se encuentra al atravesar la puerta de la habitación: todo lo que no sea *dentro*, es *fuera*. Este primer acercamiento con el mapa que dibuja Chantal Maillard marca el tono que impregnará todos sus poemas — especialmente los de la primera sección—. En «Uno» crea un estado angustioso y de incapacidad anunciando la lucha interna que desarrolla a lo largo de todo el poemario. Como ya había enunciado anteriormente, la poeta se encuentra en un momento vital complicado —la muerte de su hijo y su propia enfermedad— es en circunstancias como estas en las que la impotencia vence al ánimo y uno mismo se convierte en un lugar abismal. El *mí* está plagado de recuerdos, el *dentro* es pesado. De esta pesadez de no solo habitar, sino ser un lugar lastrado, nace el intento desesperado de salir *fuera*.

En este primer poema aparece otro gran elemento imprescindible: la metáfora que representan los *hilos*. Ante la posibilidad de haber conseguido salir al lugar donde nada duele, no debe darse por supuesto que el *hilo* que ata la habitación se rompa. Los contenidos mentales se mantienen aunque crea alejarme del lugar que los provoca. En el extraño caso —debido a su complejidad— de que consiguiera romper el *hilo*, aparecería el silencio, que se corresponde con la última de las fases de las que habla la *Shankara*, la fase llamada *Atman* —la existencia absoluta y sin interferencias de lo ilusorio, prescindiendo, incluso, de la propia conciencia—. El conflicto, pues, viene dado de la mano del lenguaje: mientras se diga o se nombre el silencio, este no es real y el hilo se mantiene entero.

Por lo tanto, desde el inicio ya se define el *fuera* como silencio y el lugar que habitan los (de)*más*. Pero el partir no es tan sencillo como dar pasos hacia el exterior mientras se dice el silencio, ya que el *dentro* es una gran fuerza asfixiadora y es donde está el *uno*, más precisamente el *mí*.

Si en el *dentro* se encierra el pánico, el cansancio o la sed —estados de necesidad y desesperación— el *fuera* es quietud, pero no entendida como carencia de movimientos, sino como un estado estable e inalterable que se mantiene de esta forma incluso en el mismo movimiento: el «Fuera no se mueve» (Maillard, 2007:21). Son los *otros* —que habitan este lugar— quienes crean el movimiento, aquel que el *uno* busca desde su posición —el *dentro*— para evitar el pánico y lograr alejarse de él. Se da la gran primera explicación de lo que implica acceder a la contemplación.

Así, en el poema «El Pánico» (Maillard, 2007:22) representa perfectamente el estado en el que le ha sumido el gran cuestionamiento de las premisas relativas al individuo.

El cansancio. La sed. El pánico.

Dentro.

Fuera no se mueve.

Dentro, pánico.

Humedad que traspasa la
casa-huesos. Entonces voy
donde hay muchos. Como
si algo fuese cierto.

Como si algo cambiase y por eso
fuese cierto. Entre todos. Entre
muchos.

Cierto porque se mueve.

Como si hubiese meta. Si no se
alcanza no importa. Mejor no
alcanzar. Como si. Para que sea
cierto —¿cierto?

La hora estimada.

La hora de llegada estimada.

Como si algo ocurriese. Por
el movimiento. Por el nombre
que cambia. El del lugar. El de los
ojos, no. Los ojos siguen fijos en el
rostro. El rostro que no veo. Siguen
mirando fuera. Yo nunca veo la
mirada de mis ojos mirando fuera.

El movimiento atrapando la
atención. Reteniéndola. Guiándola.
Llaman historia a ese movimiento
que retiene la atención. Cuando no
hay movimiento fuera, la historia
ocurre dentro. Pueden haber muchas
historias a partir de un solo
movimiento. Entre todas forman una
situación. La situación es un nudo, a
veces una madeja, pero siempre es
un nudo. Algunos nudos retienen el
pánico.

Se produce en el silencio,
antes del movimiento, y
también después. El pánico es
un furor detenido. En un principio
fue el pánico. Tuvo que serlo. Luego,
el furor fue las formas, ésas que el

movimiento produce en razón de sus
detenciones, de sus sacudidas.

Cuando el espacio entre las
sacudidas se prolonga, decimos
que alguien ha muerto. Entonces vuelve
el pánico o, mejor dicho, se abre. Se
abre el pánico y el furor se detiene.
Suele ocurrir también que alguien,
en el movimiento aún sostenido,
caiga en la abertura del pánico. Es
por efecto del vértigo que arrastra
como un esfínter los bordes de
la abertura. Su tiempo,
entonces, queda detenido. En el
pánico.

En este describe el funcionamiento y las implicaciones del movimiento en el plano exterior —donde están los demás— que sale a observar. Las historias suceden de los movimientos, y todos estos se convierten en situación, el peligro que se corre es que el nudo que allí se crea reúne las condiciones perfectas para retener el pánico. Después, aparece el furor —siempre falso— por las formas creadas en los parones—sacudidas— entre movimiento y movimiento. Al llegar a este punto pueden ocurrir diversas cosas: alguien que prolonga el tiempo entre sacudida y sacudida se condena a la muerte que no es más que quedarse atrapado en el pánico; la otra opción es seguir con el movimiento, observarlo y creer que algo ocurre como estrategia para huir del pánico, camino que toma la conciencia poética.

Por lo tanto, ante el vértigo que provoca el movimiento y que amenaza con paralizar al individuo, se refleja la necesidad de salir *fuera* para encontrarse con el movimiento ajeno para contemplarlo y convertirlo en propio. Este método le permite mantenerse alejada del pánico que encierra *dentro*.

No es hasta la séptima parte del poemario «Visitas o sueños. Visitaciones.» que logra abandonar el *hilo* en el exterior —aunque sea solo en sueños—. En primera persona confiesa haber tomado la decisión de alejarlo del *dentro* para poder observar aquello que la rodea *fuera* al haber prescindido de los contenidos mentales.

Dejé el hilo fuera.
Para sentir el peso. Para
sopesar. Las losas agrietadas,
el bermellón ajado de la tapicería,
presencias. [...]

(Maillard, 2007: 123)

5.3.3. Arriba y abajo.

Las referencias al *arriba* y al *abajo* son mucho menores ya que en la gran mayoría de casos se fusionan con el *fuera — arriba —* y el *dentro — abajo—*. Estos dos espacios dividen dos grandes estados: la supervivencia y la no-supervivencia, respectivamente.

El espacio *arriba* es donde se vive, también es llamado *superficie* —que, como ya he comentado anteriormente— implica su situación por encima del *abajo*. Esto lleva a leer el *abajo* como el lugar donde vivir es imposible. Estar en la superficie implica dejar atrás el *abajo* —el más abismal de los lugares— todo aquello que se aleje de este implica, aunque sea, conformarse con la supervivencia.

La poeta en «Estrategias» (Maillard, 2007:41) —título más que significativo— hace explícita la intención de huir de la profundidad como única salida para sobrevivir «No abrir el abajo. Acudir / en superficie. Allí, / el grito cada vez más débil». No viene de más recordar, en este momento, las connotaciones del *dentro* que está ocupado por un excesivo peso. Así que si se le da esta misma atribución al *abajo*, se entiende que el grito del que habla debe ser excesivamente ensordecedor, siendo uno de los numerosos motivos que hace inhabitable el *abajo*.

El adjetivo *inhabitable*, de hecho, es usado por la propia autora «Lo vivo, abajo. Inhabitable» (Maillard, 2007:119). Si se hace una lectura superficial sin prestar demasiada atención, podría parecer contradecir aquello que he estado afirmando a lo largo de este apartado: la vida cotidiana tiene lugar *arriba*. En este verso es necesario fijarse en que *lo vivo* es el individuo, no el lugar. Ahora el foco de atención está puesto en este. ¿Quién es ese individuo que no se desenvuelve en la supervivencia de la superficie? El *mí*, el sujeto individual constantemente implicado y del que la poeta desea alejarse, aunque resulte casi imposible. A pesar de sus intentos de alejarse del *mí* —que pertenece a la cultura occidental— renunciar a todo lo que significa es muy complicado, ya que se ha criado en ese sistema y es inevitable que arraigue en ella en ciertos aspectos. Por lo tanto, se puede interpretar del verso anterior que el *yo psicológico* o el *mí*, en realidad, es lo que convierte el *abajo* en un espacio inhabitable, ya que aquel está irremediabilmente vivo, sobreviviendo por simple costumbre («Querer sobrevivir/ ha de ser la costumbre» (Maillard, 2007:119).

5.3.4. Vacío.

El *vacío* aparece también como *oquedad* y *nada*. Estos conceptos están directamente relacionados con el estado que se quiere conseguir: según *Nāgārjuna* — uno de los filósofos indios más influyentes y fundador de la escuela madhiamaka del budismo majaiana—, el vacío solo surge a partir del estado contemplativo:

No se trata, pues, de salir del mundo, sino de adoptar la actitud del espectador (*sahdraya*), es decir, aquel estado en el que uno está vacío de sí, libre de preocupaciones cotidianas. La Conciencia se recupera a sí misma cuando se contempla en la vacuidad de alguna de sus partes. Si una parte, por tanto, un fragmento, un individuo es capaz de vaciarse de aquello que conforma, a sus ojos velados, su “personalidad” y contempla el mundo desde esa vacuidad (o pureza), hallará en lo otro lo mismo, y ese reencuentro será gozoso. (Maillard, 2001: 28)

Así, en un poema como *El círculo* (Maillard, 2007:31), Maillard muestra su compromiso con la voluntad de conseguir la *nada* —siempre a partir del sueño— aunque se interponga en esta intención la vigilia, el paso previo:

Trazar un cero en la nada.
Indefinidamente.
Trazar la nada en un círculo.
Apresada en el círculo trazando
nada. Ocuparse en el
círculo, Ocuparse.
En nada. En la nada
-¿la nada? - una oquedad.
Ocupar una oquedad.
Una oquedad de sueño, la vigilia.
Entre sueño y sueño. Una oquedad
ocupada, ocupándose
en nada.

Este poema pertenece aún a la primera sección, «Poemas-husos», así que queda aún largo camino para conseguir llegar al vacío. Es una fase demasiado prematura y el *yo* no está preparado: la *nada* con la que debería comprometerse le provoca congoja, la *nada* la puebla de angustia. «La angustia es esa nada / que de pronto florece/ en la oquedad.»

5.4. Las representaciones del yo.

La identidad es el núcleo temático más importante de todo el poemario, el punto alrededor del cual giran todas las reflexiones, poemas y espacios que ya he comentando. Al insistir en el estado contemplativo, inevitablemente, el foco de atención se pone en la identidad. Llegar a la contemplación significa implicarse en el *otro*, ser el *otro* y a su vez un alejamiento del *mí*. Si la teoría resulta casi sencilla de comprender, existe un problema ya desde la misma raíz: «La paradoja consiste en el hecho de que la desposesión de sí mismo requiere un mínimo de voluntad individual, subjetiva y, por ende, de afirmación de sí.» (Maillard, 2001: 83).

Teniendo esto en cuenta, es de esperar que las páginas de *Hilos* estén plagadas de gran cantidad de matizaciones sobre la identidad, la cual va a estar muy lejos de ser sólida y monolítica. Leer a Chantal Maillard es presenciar un proceso de autoconocimiento que plasma los pensamientos anteriormente arrojados en el diario *Husos*, así que el discurso relativo a la conciencia y sus manifestaciones no son ni uniformes ni lineales.

5.4.1. Del *uno* al *otro*.

Como he señalado, salir de *dentro* a *fuera* implica ir del *mí* al *otro*, este trayecto se manifiesta ya en los mismos títulos: «Uno»(Maillard, 2007: 13) —el primer poema— y «Más de uno» (Maillard, 2007: 33) —otro no muy alejado—. Es bastante explícito el camino que desea seguir —cuál el origen y cuál el destino— su propósito es abrirse paso de la individualidad a la otredad, posición desde la cual se revela la consecución de la última fase: la contemplación.

Los primeros versos de «Uno» son toda una declaración de intenciones: «Uno./ Porque hay más./Más están fuera». Sabiendo qué es el *fuera* y todas sus connotaciones, no resulta demasiado complicado interpretar la relevancia de que los *más* —los *otros*— se sitúen *fuera*. Si he subrayado la urgencia de salir del *dentro*, la misma tendrá la de deshacerse del *uno* para alcanzar al *otro*. En este poema se manifiesta un yo desesperanzado por la imposibilidad de abandonar los hilos, aquellos contenidos mentales que la aferran al lugar que ocupa y, a la vez, aborrece. Este tono que muestra cierta desorientación es muy obvia en el cierre del poema: «Dentro de uno —¿uno?».

La interrogación es un recurso constante a lo largo del libro, muestra a la perfección el proceso de indagación. La pregunta planteada queda sin respuesta: *¿Uno o más?* lo único que se sabe a ciencia cierta es que los *demás*, «Porque hay más» están *fuera*, de esta forma el *dentro* —o *la habitación*— se hace abismal.

Siendo aún pronto para llegar a ser por completo el *otro*, al avanzar hasta «Más de uno» ya se puede percibir la angustia construida sobre la paradoja de depender de la voluntad del *mí* para deshacerse del mismo. Este es el mayor de los obstáculos con los que se encuentra. A pesar de ello en este poema, se está dando un acercamiento real a la otredad: «Llegar a otro» sentencia en un poema que se centra en la contemplación del exterior, del sol, las hojas...

[..]
Atender a l.as hojas
que vuelven a caer.
Estacionarse.
Luego,
entredós, aspirar al sol.
No hay sol.
Hay tan sólo aspirar a haberlo.[...]

Estos versos recuerdan a Panikkar y una de sus explicaciones sobre lo que implica llegar al estado contemplativo:

Conocer a los lirios es llegar a ser lirio- no como consecuencia de una transfiguración- desde luego. Pero esto no es posible si tenemos miedo de perder nuestra identidad al convertirnos solamente en una planta, aun siendo una bonita flor. [...] Cuánto más somos el otro, más somos nosotros mismos. [...] No queremos dejar de ser nosotros mismos y ser convertidos en lirio. Pero para ser nuestro ser verdadero debemos trascender nuestro ego y llegar a ser también lirios; esto es, llegar a ser lo que todavía no somos. (Panikkar, 2001:47)

Por lo tanto, observar el sol, por ejemplo, es una forma de conocerlo y es así cómo conseguiré reunir las condiciones para ser este —para convertirme en él, en *otro*—. A estas alturas del poemario, es tan solo una aspiración —un intento aún demasiado temprano para ser efectivo— y poco a poco, se va viendo que a pesar del destacable empeño por cumplir este propósito, se da de forma fallida en repetidas ocasiones:

El cansancio. De nuevo, el
cansancio. El esfuerzo por
sobrevivir. Reiterado.

Observar las nubes.

Dentro.
Barrer.
Dentro.

Elegir quedar.

Toda nube
lleva una trayectoria. Asumir
la trayectoria. Imposible
barrer todo siempre. Está el
cansancio.

Aunque también el de
las trayectorias. De ver pasar las nubes.
También ese cansancio.

Entonces,
por un momento, ahora.
Sin voluntad. Y casi está bien.
Hasta pensar el estar bien y convertirlo
en nube. En trayectoria.

(Maillard, 2007: 25)

En el «El cansancio», la poeta hace explícita la voluntad de hacer propio lo ajeno: asumir la posición de las nubes —su movimiento—, aunque el cansancio se muestra como un obstáculo que, paradójicamente, impide su propia superación.

La conciencia poética busca al *otro* no solo como aquella identidad que quiere alcanzar sino como un grito desesperado de ayuda. Ante una sensación constante de desorientación a la que se siente condenada, en «Aquí» (Maillard, 2007: 51) emite una señal de auxilio

Dime lo que he de hacer. Las palabras
se agolpan. Dime algo, dices, dice
él. 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.

Dime lo que he de hacer. Llévame a
donde me digan lo que he de
hacer. Sus ojos. tus
ojos —¿tus?— sí,
cálidos ojos-lago, ojos-aquí.
Aquí, como los niños
y los idiotas. Por eso tus ojos,
para quedarme. Para
seguir aquí. Para aguardar
aquí. ¿Aguardar qué? No importa.

Para aguardar.
[...]

En esta ocasión, el *otro* —que se personaliza en un *tú*— es una forma de salvaguardarse de su propia duda, espera que se le ofrezca un seguro *aquí* donde comprender lo que pasa «Por eso tus ojos/ para quedarme. Para / seguir aquí. Para aguardar/ aquí». La vacilación se muestra mediante el avance en el poema a base de tropicónes y que crea en el lector cierta sensación de ansiedad. En «Dime» (Maillard, 2007:53) repite uno de los versos más significativos del poema anterior insistiendo en el deseo de ser rescatada de su propia angustia

Partir, quedar, querer. Dejar
de querer. Dime lo que he de hacer.
Rituales. Dime. No preguntes,
dispón. Dejar de querer. Sin
respuestas. Sin voluntad. Para estar
aquí. Más. Cuéntame una historia
que no tenga final. Que no
tenga principio. No preguntes,
dispón. Partir, quedar, contar.
No dejes de contar.

Dime qué fue de mí.

Existe una ligera diferencia y es que, en esta ocasión, la apelación realizada al *tú* se acerca más a una imposición, un imperativo reflejo de la desesperación. Se topa con la problemática del decirse en este proceso de despojarse del *mí* que, además, es el creador de esa sensación de alienación. Además, la temporalidad —concepto ilusorio— pertenece a los estados previos a la contemplación, este último se da en un lugar sin tiempo, por lo tanto, se puede ver cómo la preocupación por lo que se fue implica aún un fuerte apego al *mí*.

Para regresar al camino hacia el *otro*, hay que adentrarse en la sección «Calma», donde se ve, especialmente, el alejamiento del *mí* hacia la contemplación. La conciencia poética describe cómo —separada de su cuerpo— observa una mano ajena moverse, una mano que es, en realidad, la suya:

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. Contempla los dedos,
ligeramente separados, ligeramente
curvados. El meñique agitándose en
su pliegue como un apéndice
desprovisto de fibra. Levanta la
cabeza, mira hacia adelante,
en dirección a la calma que dijo,
o la palabra calma,
en esa trayectoria. Espera.
Deja de esperar.
Vuelve el brazo. Quiere.
Quiere que baje el brazo. O la mano.
No sabe si el brazo o la mano.
Entonces, el silencio,
silbando en sus oídos.
Y la dureza del asiento,
y el calor intenso, y el temblor.
Piensa en levantar el cuello
—eso es fácil— y
poner los ojos paralelos
al suelo. Paralelos al brazo,
que sigue extendido, con la mano en su extremo.
Los ojos, es decir, la trayectoria
de los ojos alcanza el fondo
-¿fondo?- un vano o superficie
ahuecada en los oscuro. Donde
el sonido de la palabra. Sin
la palabra. Donde el sonido.
Allí, entonces, alguien extender.
Alguien —¿alguien?— otro alguien.
Extender. Porque extiende
complica. Extender la mano,
otra mano. También
el brazo. Otro brazo.
Decir calma.

Los verbos pasan a conjugarse en tercera persona, lo que indica cierto alejamiento. Además, el extrañamiento de su propia figura se hace manifiesto mediante el empleo de *alguien* —referente desconocido pero poseedor del cuerpo que observa mover—.

Aparentemente, en este poema se da la consecución de la calma ya que —como había dicho Maillard— la calma se da en la contemplación, es la consecuencia de vaciarse de uno mismo. Pero no es así, porque justo después de «decir la calma» afirma que «no aconteció la calma, digo» (Maillard, 2007:71). El cambio es radical con el mínimo gasto lingüístico. Es escueta en su expresión pero aun así, consigue desmentir la sensación anteriormente creada: pasa de los infinitivos impersonales y del distanciamiento a partir de la tercera persona del singular al pretérito a la primera persona. De nuevo se evidencia la prematuridad para la consecución de la contemplación.

Todo esto provoca una sensación de desconocimiento en la conciencia poética. Al situarse en la no-contemplación, esta manifiesta ser incapaz de diferenciar entre realidad e invención. El individuo habita desde la ignorancia, el conocimiento erróneo (*avidyâ*) entre aquello que le ha ocurrido y aquello que inventó —lo ilusorio funciona como oscurecimiento de la Conciencia, poder que se le atribuye a *Maya* —, se ve cómo la duda se da, incluso, en acontecimientos especialmente relevantes como el acto de cortar el hilo

¿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!

(Maillard, 2007:77).

Siguiendo con el efecto *maya* —que no es más que la niebla difuminando la realidad— Maillard muestra que «De pie./ Para no enredarse con la sombra./ La sombra ensambla referencias/ equívocas» (Maillard, 2007:91), por lo tanto, las sombras desvirtúan lo real. Como también lo hace la niebla «La niebla, alrededor,/ comprimiéndolo todo. —¿Todo?/ — Todo es donde se está» (Maillard, 2007: 119). Esto supone la afirmación de que el sujeto está muy lejos de ser un ente estático, es más

bien un huso de la conciencia, es el donde se está, el presente —de nuevo, la falsedad de la temporalidad—. Así, todo lo que rodea este centro en el que se está es un engaño (*maya*), una irrealidad que simboliza mediante la *niebla* que desdibuja la realidad.

Sin duda, el trayecto que debe seguir es duro y crea una compleja relación con el propio cuerpo. El extrañamiento de este se convierte en un efecto colateral y así se manifiesta en algunos poemas cuando la conciencia poética se contempla en el espejo. Su reflejo crea un conflicto con lo que se fue y el paso del tiempo evidenciado en el envejecimiento del cuerpo

Labios adelgazados. Boca
envejecida. Arrugada.
Como una fruta que rodó
bajo el armario.
Ésa es la idea. La que asoma,
ahora. Surcos prolongándose
en óvalo hacia abajo, el
mentón mediando. Esto último sólo
cando la idea dura. Entonces
las cosas adquieren movimiento,
proliferan. En
principio tan sólo es lo primero.
Si persiste, el rostro se levanta,
atiende al espejo. 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?

(Maillard, 2007: 93-94)

Es curioso cómo, en este acto de observación, se aplica a sí misma el acto contemplativo («Después hubo/ movimiento. De retroceso. El cuerpo/tomó asiento») la tercera persona, aparece de nuevo, existe un avance. Aun así, en este poema y en el que le sigue surge la problemática relativa a la memoria en relación con la autocontemplación —«Sembrar futuro con lo antiguo./ Hacer presente con semillas viejas,/ putrefactas» (Maillard, 2007: 95)—. Maillard considera el pasado como un tiempo engañoso porque es el lugar sobre el que el *mí* se construye. El pasado es, entonces, uno de los grandes soportes de los hilos que se busca romper.

La consecución total de la actitud deseada se acerca a medida que los poemas avanzan. En la sección «El cuarto», la conciencia está en la cama de una habitación observando,

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. Tanto
como infinito, inaudito,
inmutable, inextenso,
ilimitado, etcétera.
Etcétera también.
Como los atributos
de Dios. Palabras que entorpecen
las cosas en lo dicho.
Inconexo es ver algo conectado
a otro algo del que luego
se separa. Inconexo es decir la
distancia sin perder de vista
lo contrario. Imposible
entender sin imagen—. Así pues,

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.

(Maillard, 2007:107).

A pesar de ser consciente de que en el cuarto —físico y mental— es donde se encuentran los hilos, asume que son estos los que unifican la existencia. Este concepto se relativiza significativamente mediante la interrogación: ¿qué es exactamente la existencia? —asunto sobre el que se indaga a lo largo de la sección—. Los poemas llegan a parecer pensamientos en voz alta, ideas que llevan a conclusiones que la reafirman en sus convicciones. En este análisis que lleva a cabo en el cuarto, introduce dos elementos fundamentales: el *quién* y el *cuándo*. Ambos están condicionados por el contexto y necesitan de un referente.

La indefinición del pronombre *quién* permite plasmar la idea de un individuo que se construye a partir de aquello que lo rodea, circunstancias determinadas. Ante la falta de atribuciones permanentes e inequívocas, este puede modificarse de forma constante

Primero, el *quién*.
Luego viene el *cuándo*.
Peor el *cuándo*. O no es peor,
es peligroso.
El *quién* se ajusta con el *cuándo*
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*,
cada cual albergándose. Así

que mejor olvidar.
Acariciar al gato.
De bruces. A su altura.
Disminuirse.

(Maillard, 2007; 109)

Por lo tanto, el *quién* se define con el *cuándo* que es el contexto —también indefinido—. La poeta cataloga esta relación como peligrosa ya que estar sujeto a lo externo crea un miedo innecesario e inevitable a perderlo, lo que implicaría perderse a

uno mismo: la dependencia del exterior se muestra como algo negativo ya que provoca el estado de temor. La angustia creada lleva a cerrar el poema en el plano de lo cotidiano.

El *quién* se convierte en *quien* en el siguiente poema, la pérdida de la interrogación marca, a su vez, la pérdida de la duda. Se insiste en la idea del agobio que aumenta por culpa de la conflictividad de necesitar del *mí* para deshacerse del mismo

Además, también está el ahogo.
La carne incandescente, la estrechez
y el aire que se aspira
como se sorbe, a cortas bocanadas,
la faringe agitada por las voces
que lo espesan.
Leves espasmos al tragarlas. Como
para el vómito. Luego, 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.

(Maillard, 2007:111).

La continuidad —que ya se había mencionado con la maraña de hilos que ensamblan la existencia— vuelve a aparecer, en esta ocasión relacionado con un *quien* que está ausente.

Mientras avanzan los poemas, Maillard aboga por renunciar a todo ello —continuidad, cuándo, quién...— en pro de la neutralidad, la paz de la permanencia «En fin, no actuar,/ o lo menos posible» (Maillard, 2007:113). El mantenerse alejada de la acción, la parcialidad, es la única forma para, finalmente, poder llegar al siguiente estado:

Progresivamente,
el mundo detenido,
desprovisto de quienes. Sin
quienes, el cuando
no sucede.

En la sección «Visitas o sueños. Visitaciones» —durante la cual describe distintos sueños— se encuentra un poema especialmente relevante en el que, por primera vez, Maillard define al *yo*

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?

(Maillard, 2007:129)

Entonces, el *yo* es aquel *quién* que se construye con el *cuándo*, es quien le da color al hilo, lo carga de emociones. Por lo tanto, es un ente engañoso, una impresión falsa de la realidad en la que no se debe creer por estar construido sobre los contenidos mentales.

5.4.2. El Sujeto poético.

Al entrar en la sección «La luz, el aire, el pájaro», el poemario parece alejarse de la línea marcada a lo largo de todo el libro: la cuestión metapoética se convierte en el núcleo temático. Aun así, entronca a la perfección con todo el trayecto recorrido ya que se mantiene la crítica al *yo* moderno, en esta ocasión, desde la perspectiva poética: el *sujeto poético*.

Al hablar del *yo*, a partir de la poesía de Maillard, se debe tener en cuenta el concepto que la misma —mediante artículos, ensayos, etc.— ha delimitado. Centrado en el ámbito poético y literario, hay que dejar de lado los tipos de conciencia que he mencionado con anterioridad y que eran relativos al pensamiento hindú —*purusa* y *praktr*—.

La poeta aboga por el uso de la *conciencia* en detrimento del *sujeto* en un intento de huir de aquel ente definido por la modernidad que simplificó una realidad tan compleja y la redujo a relaciones íntimas con las emociones y con un mundo que convirtió en objeto

[...] pues esta sobrevive siempre a los conceptos que ella inventa, y el del «sujeto» es uno de ellos. Conciencia es todo darse cuenta: pensamiento, sentimiento, vivencia, impresión, conciencia de estar despierto, es todo lo que hay para mí, el mundo para mí, en mí. El mundo y yo misma no son sino la sucesión de mis actos de conciencia. Conciencia que, además, siempre interpreta, conciencia que es interpretación; en el *tomar* conciencia siempre hay un dar sentido. (Maillard, 1996:66)

Una vez ofrecida su visión de lo que es e implica la *conciencia*, realiza la diferenciación entre la *conciencia normal* y la *conciencia poética* —popularmente reconocido como *sujeto poético*—. La primera mantiene la historia, construye irreflexivamente con material ya usado por la tradición; al contrario, la segunda construye de forma activa y voluntaria, teniendo como resultado una construcción —el poema— que sirve como espacio que invita a ser habitado.

La *conciencia poética* intenta mostrarse como unificadora, un nexo de unión entre el individuo y el mundo, ya que este no es ajeno a uno mismo, coexisten y se construyen mutuamente. Por lo tanto, solo existe cuando se construye el lugar de convergencia, el poema — fuera de este no tiene vida—. Tan asumida tiene dicha concepción que afirma la inexistencia del poeta a favor de la del poema.

Lo que quiero decir, es que la actitud poética es aquella que nos capacita para entablar con el mundo una relación distinta de la común, en la que la distancia que nos hace ser, normalmente, sujeto-frente-a-su objeto se transforma dando lugar al ámbito de creación. (Maillard, 1996: 67)

En el apartado ya mencionado, «La luz, el aire, el pájaro», el análisis sobre el problema de la poética actual —relativo al sistema moderno, al egoísmo y egocentrismo de la sociedad— se hace más manifiesto, Maillard muestra mayor implicación.

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
que, dilatando el campo,
sujetan sin embargo, la mirada
al cerco empobrecido
de las comparaciones.
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
y la sostenga
el graznido de un cuervo en su aleteo,
el arrullo de una alondra, a lo lejos,
y el biselado roce de cigarras,
haciendo más compacto el aire

a medida que avanza el sol
hacia el cenit.

(Maillard, 2007: 133)

Plantea la existencia de una poesía escrita solo a partir del *yo* —altamente subjetiva— que tan solo habla del entorno a partir de la comparación de uno mismo. En contra de este uso, confiesa querer una luz conectada directamente con el mundo circundante y no una única mirada enfocada hacia dentro.

Desde la absoluta neutralidad, regresa a la división entre la vigilia y el sueño, ejemplificada a la perfección en el siguiente poema:

Ocupada por algo
que pretende vivir,
que insiste en respirar el aire
de la mañana y me despierta,
despierta al yo
(que acompaña los actos
como el pronombre al verbo)
para que aprecie. Hace mal.
Mejor sería dejarle dormir.
En cuanto despierte
irá a cobijarse,
según es su costumbre
en uno de los husos.
Lo hallaremos colgado
de una imagen-recuerdo o
revolviendo, febril, la caja
de herramientas

Así que el aire, ¿dónde,
el aire? Ah, sí, el aire, la mañana,
vivir, decía algo, alguien.

(Maillard, 2007:135)

Plantea la falsedad de creer que el despertar implica vivir en la realidad, ya que durante la vigilia el *yo* se arroja a los estados de ánimo —a sentir sus emociones— condicionándose una vez más y cobijándose en la comodidad de los husos. Al cerrar el poema, la poeta marca la impersonalidad mediante el uso de *alguien*, la indefinición del pronombre sigue el tono que ya había perfilado en los versos anteriores. Con la inserción de la duda final —mediante una pregunta indirecta— mantiene el alejamiento del individuo protagonista.

Continúa en esta dualidad de sueño- vigilia recuperando una imagen ya usada en la sección anterior: la figura de tres mujeres que en uno de sus sueños la visitaron

«Tres. Convocadas por el vértigo./ O de tres, una, las otras dos acompañando.»
(Maillard, 2007:129). En su segunda aparición son el recuerdo del sueño que la voz poética cuenta extrañada

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.

(Maillard, 2007:137)

Ante esta rememoración en la aparente conciencia, muestra su impotencia por la rigidez de los hilos, ya que asume que lo único perfecto es el aire, solo él fluye y corre por el mundo sin ataduras. Entronca el siguiente poema con el verso final de este. Chantal Maillard sigue en el intento de conectar sus dos grandes mundos: la filosofía y la poesía. Une, pues, la reflexión metapoética con su objetivo de lograr alcanzar el estado contemplativo, para lo que usará el símbolo del viento.

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.

(Maillard, 2007: 139)

Por lo tanto, si la metáfora es el modo de aprender las causas del mundo —y en el pájaro no hay causa—, en el mundo maillardiano, las palabras empiezan a ser irrelevantes al haberse anclado en el recuerdo —un hilo más del que desprenderse— porque hay que recordar que lo importante es el viento.

Entonces, desde su posición de poeta está renunciando, explícitamente, al sujeto individual moderno, del que reniega la filosofía a la que está adscrita:

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 este género.
Aceptad mi silencio; lo mejor
de mí. Huid del soplo que pronuncia,
en mi boca,
la amarga condición de lo humano.
Y, entretanto, dejadme contemplar
el vuelo de la ropa
tendida en las ventanas

(Maillard, 2007:143)

Desde el nuevo espacio de contemplación que ocupa, no puede entregarle al lector palabras que hacer suyas, pero sí sus propios silencios, que es aquello que está capacitada a realizar mientras se dedica a contemplar su alrededor —la escena más cotidiana posible— gracias al aire que corre .

5.4.3. *Cual*.

La última sección del libro lleva por nombre «Cual» quien, a su vez, es el sujeto de todas las acciones descritas en cada uno de los diecinueve poemas que la integran, en gran medida de carácter descriptivo.

El uso del pronombre relativo no es nada casual, Maillard encierra en este una carga simbólica. Este tipo de pronombres es definido por el DRAE como aquel « que desempeña una función sintáctica en la oración subordinada que introduce, inserta en esta en una unidad superior y tiene antecedente expreso o implícito.», por lo tanto, su carga semántica está muy lejos de ser absoluta —necesita elementos ajenos a él para completar su significación—. Es así cómo va a definirse esta nueva postura del individuo: *cual* es convertido en un pronombre vacío por sí mismo —es usado como sujeto de oraciones principales— solo así se le puede atribuir neutralidad a todo lo descrito. Maillard lo transforma en un pronombre (im)personal. *Cual* no es nadie y es cualquiera, *cual* parece ser la conquista del *otro* —haber alcanzado, al fin, la actitud contemplativa—. De este modo, la autora describe toda una serie de situaciones de la que *cual* es protagonista.

La sección se abre con «De repente la luz haciendo/ más sólidas las cosas, más rotunda/ la materia» (Maillard, 2007: 147) estos versos recogen lo dicho apenas dos poemas atrás «[...] aquello que debiera/ darse o devolverse/ en su más leve luz, la más escueta» (Maillard, 2007: 141). La leve luz iluminaba aquello que no necesitaba ser visto por carecer de verdad y representar rasgos de la individualidad, en cambio, desde esta nueva posición, la luz se ha intensificado — pasa de ser tenue a poderse materializar en su forma original—, ya no hay duda ni engaño. Entonces, «Cual desdibujándose» en el contexto correcto pero volviéndose sólido en la luz.

Ante la observación de una lámpara, nace en *cual* una gran reflexión que provoca que quede extrañado:

Cual extrañado de.
Extrañado de que
algunas cosas duren.
Por ejemplo, la lámpara,
en el centro del techo.
Y el techo, claro.
Aña 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.

La lámpara es capaz de crear luz artificial, un objeto que como toda la materia dura —en cierta manera—. En el sujeto no existe interés en este tipo de perdurabilidad, busca la naturalidad de una luz que fluye y no está condicionada por un lugar, un tiempo o los propios recuerdos. Ha llegado al punto en el que está «traspasando el umbral», y es que desde su extrañamiento —sus reflexiones— ya está «asomado a otro» (Maillard, 2007:153).

Como ya he dicho anteriormente, existe una relación complicada con el paso del tiempo, sobre todo con sus efectos.

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.

(Maillard, 2007: 151)

En este poema se describe a una persona mayor que muestra la «Artesanía del andar caduco», un cuerpo encuentra un reto en la sencilla acción de subir unos centímetros de acera. El cuerpo es ajeno, no le pertenece a la conciencia poética, no es aquel que lleva arrastrando a lo largo de todo el poemario. Esto se refleja en la significación de los *huesos*, un símbolo que retoma y que sirve a la perfección para ejemplificar la evolución respecto al inicio del poemario. En «El pánico» aparecían como la «casa-huesos» —una representación del espacio interior— pero tras todo el trayecto recorrido han perdido la categoría de casa para convertirse en un simple esqueleto, sin carácter subjetivo ni emocional.

Por lo tanto, la complicada relación con el paso de los años se insinúa mediante la descripción de un cuerpo envejecido al que tareas altamente cotidianas se le presentan como una ardua tarea, actos de supervivencia. El enfrentamiento —el cara a cara— del individuo ante la realidad ineludible de envejecer se hace explícita

Cual cerrando esfínteres
por miedo a que se escape
la vida. Luego,
encaramándose al espejo,
constata el deterioro.

(Maillard, 2007: 155)

Ante esta situación *cual* se siente inevitablemente «emboscado», aunque a pesar de la crudeza —casi traumática— de asumir que la vida tiene un fin, toma una actitud serena ante esa vejez que acecha, representada como fuerza destructora, ineluctable «La vejez es un tono más oscuro,/ tan sólo, que en el rostro/ se extiende y lo conquista» (Maillard, 2007: 157).

Esta tranquilidad —que tiene mucho que ver con la contemplación— no es constante. El vivir desde el *otro* presenta sus propios obstáculos, como es el hecho de

que las fuerzas exteriores quieran irrumpir de nuevo, las sensaciones pueden volver para interferir y empañar la conciencia. El *mí* —de quien ya se ha deshecho, supuestamente— insiste en regresar tras haber sido desterrado: los contenidos mentales situados fuera de la contemplación constituyen siempre una amenaza

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.

(Maillard, 2007: 159)

El argumento que requieren conecta directamente con aquel tema que necesitaba el *mí* para anclarse algunas secciones atrás, pero estos intentos han resultado inútiles, no han encontrado lugar en el que quedarse y, por lo tanto, se han convertido en desperdicios. El *mí* no es capaz de sobrevivir en el nuevo contexto que constituye el individuo. Y así lo constata con una de las referencias más explícitas a la consecución de la actitud contemplativa:

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.

(Maillard, 2007: 161),

El sujeto poético, *Cual* le otorga la jurisdicción de actuar, de tener memoria y emociones a los *otros*. Habiéndose alejado de los contenidos personales e íntimos —en forma de imágenes y datos— percibe a partir de los *demás*, es de este modo que —sin memoria ni recuerdos que lo afecten— halla vacía la alacena. Ante esta situación se ve

autorizado a reír, posiblemente la señal más optimista de todo el poemario, un gozo alejado del dolor y sufrimiento arrastrado durante tantos versos.

La extrañeza de *Cual* se recupera dando un paso más allá, ya no solo se siente *extrañado de que algunas cosas duren*, sino que «*Cual* extrañado ante otro./ Extrañado de ser otro ante otro» (Maillard, 2007: 163), se mantiene en la explicitud de la contemplación, de convertirse en otro y no solo eso «*Estima la quietud de la sombra,/ bajo un pino. La ocupa./ Aprende a menguar con ella*». Este es, pues, un trayecto de aprendizaje en el que poco a poco *Cual* va disminuyendo, y así lo muestran los poemas a partir de este, solo así cobra sentido que en este proceso quepan los errores «*Queda el hábito. Algunos./ Los más estables./ Sordos.*» (Maillard, 2007: 165).

La consecución de la contemplación se repite en el tramo final del poemario, en más de una ocasión se plantea la absoluta separación del *mí*:

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

Cual boca arriba, esperando
el aguacero.

(Maillard, 2007: 167)

La aparición del *sí*, obliga a recordar su relación con la doctrina filosófica ya mencionada. El *Sí*-mismo es común a todos los seres y construye su interioridad, lo que plantea un gran conflicto: «La paradoja consiste en el hecho de que la desposesión de sí mismo requiere un mínimo de voluntad individual, subjetiva y, por ende, de afirmación de sí» (Iveković, 2001: 83). Por lo tanto, *Cual* ya se ha deshecho del *sí*, se ha alejado de este —que ya es externo— pero, inevitablemente, pasa por la afirmación de su existencia.

La voz poética muestra una actitud muy significativa en este hecho: afirmarlo y esperar la lluvia que procede del *mí* implica una clara superación y, por lo tanto, la capacidad de dejarse tocar por las emociones y no ser afectado por ellas —quedar impasible y no condicionado—. La seguridad de haberlo conseguido vuelve a recuperarse «*Cual, rostro vuelto hacia la nube,/ esperaba, ansiando la descarga.*» (Maillard, 2007: 179)

La gran diferencia entre habitar el *mí* y habitar el *cual* se ve en

Cual.
Adelantado siempre a sus pasos.
A su grito también, a su gemido.

Dice el miedo es una flor
que crece sobre el humus.
También dice llamamos
memoria al abono que la nutre.

Temblor de metáforas
impregnando el aire. Tibio.

Cual sobre sus pasos,
atribulado

(Maillard, 2007: 173).

Por lo tanto, el situarse sobre sus propios pasos —el *mí*— y no alejado de ellos —el *cual*— provoca una sensación de congoja, aflicción. La autora se encarga de recordar que el miedo crece gracias a la memoria que es el «abono que la nutre». Van a volver a tener lugar distintos episodios de duda en el que se usa la descripción del movimiento de las manos 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 sin uñas que morder.
Treinta años mordiéndolo.
Al menos.

(Maillard, 2007: 175)

Los puntos de los que aquí habla, posiblemente, hagan referencia a un concepto filosófico de la doctrina de los Vedantas: el *bindu*. Este es el punto que constituyó el inicio de todo el universo «A dot, point. The compact mass of spiritual power or energy

(Sakti) gathered into an undifferentiated point, ready to manifest as the universe. A form made of light (Blue Pearl). The material cause and substance of creation»⁵ (Grimes, 2009: 93).

Siguiendo la línea planteada, Maillard habla del inicio del universo, uno sin individuos habitándolo, sencillo.

Hubo un tiempo, tal vez,
en que todo era un punto.
No una concentración;
sin Cuales en el centro,
no era necesario. [...]

(Maillard, 2007: 177)

El conflicto nació con la aparición del *mí* y todo aquello que implica —las emociones, los husos e hilos, que habitan dentro de este—. El exceso vino de la mano de la creación del espacio interno:

[...]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.

En oposición a quedar condicionado, Maillard presenta el símbolo más representativo de libertad para hablar del deseo de un *cual* que aspira a dejarse fluir sin ataduras: el pájaro, el ave migratoria cuyo cuerpo no pesa ni tiene carga. Es puro movimiento, por ello, su existencia en el mundo es ligera, fácil y sin lastre emocional. No hay causa para el pájaro (Maillard, 2007:137).

Ser pájaro.
Cual considerando.
Andar desnudo. Las heridas
cauterizadas por el aire.
Entre las plumas, disimuladas.
Cuerpo sin carga, movimiento.
Ser de vuelo. Ser

⁵ Un punto. La masa compacta de un poder o energía espiritual (*Sakti*) reducido a un punto indiferenciado, preparado para manifestarse como el universo. Una forma construida de luz (Perla azul). La causa material y sustancia de la creación. (Traducción al castellano realizada por mí)

pájaro. Tener por límite tan sólo
la helada imprevista o la bala o

el ansia de la carne
por otra carne ajena...

Presagiando la urgencia de
las migraciones, Cual.

Aleteo.
Un rumor
de horizonte en el pulso
batiendo.

(Maillard, 2007:181)

Cual, buscando el horizonte, pretende huir en migración para salvarse del mundo en el que vive y al que —aunque no lo quiera— está atado. Ante este impedimento, la única salida es ser vuelo, aletear como un pájaro ya que «En el dulzor del aire. Ligereza/ envolvente.» (Maillard, 2007:183). Tras toda la carga que como *mí* ha llevado dentro, la ligereza del aire es lo más apetecible, hay que recordar que «Solo el aire es perfecto» (Maillard, 2007:137),

Para cerrar el poemario, la autora amplía la perspectiva aunque manteniéndose en el sujeto al que el lector ya está acostumbrado. Su último poema se inserta en un marco histórico, un episodio básico del mundo clásico y que ha servido de pilar para la construcción del mundo moderno.

El sol. Acaso ardiendo.
En las Termópilas.
Los héroes, sedientes,
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 esquilada
y la vergüenza, Cual
agotado, contempla el horizonte.
Pronuncia la palabra hermosura o, mejor,
lo intenta. Intenta pronunciarla.

Lleva el casco a sus labios.
La orina del héroe se ha secado.

(Maillard, 2007: 187)

El protagonista es un héroe, un soldado de la primera batalla de las segundas guerras médicas. Chantal Maillard está realizando una crítica al mundo occidental y a los grandes acontecimientos sobre los cuales se erige, para ello usa la Grecia Antigua, el símbolo más representativo de la civilización moderna, la gran madre de Europa. Va a desmitificar la figura de los grandes héroes, a los que desciende de categoría mediante su humanización, lográndolo a partir de la descripción de una escena de máxima desesperación, en la que se ven abocados a beber su orina de sus propios cascos.

Esta pieza de la armadura —atributo bélico—, interpretado como cáliz, le sirve para arremeter también contra el romanticismo. La edad a la que alude se caracteriza por su idealización y, por lo tanto, un claro intento de darle la categoría de divino y mítico a un acto denigrante de supervivencia. Entonces, es cuando tiene lugar una nueva crítica a toda una cultura obsesionada por la individualidad que constantemente busca otorgarle la consideración de dios a determinados personajes. El ensalzamiento de ciertas figuras provoca el olvido del pueblo, de la colectividad.

Por lo tanto, qué podría ser hermosura en ese contexto. Qué podría entenderse como belleza en un entorno bélico en el que los soldados se ven obligados a beber su propio orín, en ese acto no hay nada de mítico ni bello. *Cual* es consciente y se avergüenza, no solo por eso, sino por el hecho de ignorar conscientemente a la población, la tierra esquilhada y el pueblo sin voz.

Los versos que cierran el poemario tienen una gran carga significativa «Lleva el casco a sus labios./ *La orina del héroe se ha secado* », la orina se ha secado, ya no es tiempo para los héroes— son seres anacrónicos—, ha llegado el momento de renunciar a la individualidad.

6. Conclusión

En este trabajo de investigación he analizado los elementos que he considerado más importantes del poemario *Hilos* de Chantal Maillard y que muestran una realidad psicológica muy compleja acentuada por la dimensión filosófica de la doctrina *shankara*.

Tras repasar las diversas etapas por las que pasa la obra literaria de la poeta —la malagueña (1970-1988), la de Benarés (1990-2004) y la de Bélgica (2004-actualidad)— se ha demostrado que —con ciertas diferencias— existe un hilo conductor capaz de unificarlas. Con clara influencia de María Zambrano, gran parte de su obra está dedicada a aunar filosofía y poesía. Maillard busca el modo de que estas dos dimensiones logren complementarse mutuamente y así estar más cerca de comprender el mundo que la rodea. A este gran afán de fusión, le suma la crítica a la modernidad y sus principios de egocentrismo y racionalidad —ya realizada por Zambrano—. Como respuesta al sistema en el que se ha criado, presenta y lucha por un *yo* budista —sin esencia ni individualidad—, de este modo, encuentra en la filosofía hindú el mejor vehículo de expresión para sus ideas.

Tanto los elementos simbólicos, como la estructura o la temática hacen de este un poemario espectacularmente trabado y trabajado. El modo en el que realiza la crítica a la tradición occidental y al mundo en el que ella misma ha crecido es especialmente interesante, ya que se da tanto explícita como implícitamente. El simple intento de querer deshacerse del *mí* es una declaración de intenciones. La doctrina que ella acoge como suya —tras varios viajes a la India— le permite encontrar los recursos necesarios para deshacerse de aquel sujeto que desprecia y, a la vez, conseguir desprenderse de la pena.

El poemario analizado pertenece a la etapa de Bélgica, marcada por dos desgracias biográficas que dejan una gran huella en su obra y especialmente en *Hilos* y *Husos*: la muerte de su hijo y su propia enfermedad. La presencia del dolor en *Hilos* es inevitable, ya que está condicionado por la auto-indagación que implica haber usado un diario como apoyo para sus poemas. Maillard recurre a la escritura a modo de cura, la poesía como catarsis, a la que solo cree poder llegar a partir del estado contemplativo. Este es un arduo viaje reflejado en las nueve secciones del libro y sus respectivos títulos —representando cada uno el punto del trayecto en el que se encuentra la voz poética—.

Para ejemplificar esa ansia de dejar atrás el *yo* individual crea un mapa conceptual a modo de metáfora que recrea los espacios por los que la voz poética se va desplazando. Ni el *arriba* ni el *abajo* son lugares utópicos para la poeta, aun así, el primero implica la supervivencia, un estadio más cercano a la calma que busca conseguir. Los espacios constituidos por el *dentro* y *fuera* son los más relevantes. El *dentro* encierra todo el dolor y lo relacionado con el *mí* —los recuerdos asfixiantes y lo aprendido por la tradición occidental—. La única forma de liberarse y alcanzar el gozo es salir *fuera* —donde se encuentran los *otros*— accesible solo a través de la contemplación. Por lo tanto, la apertura hacia afuera se convierte en la mejor y mayor oportunidad de abandonar —finalmente— el pánico y sufrimiento en el que su vida se encuentra en esos momentos. Contemplar al resto —ser el resto— la aleja de sí misma.

El imaginario —ya comentado— hace de este un poemario altamente unificado. Las imágenes y símbolos se retroalimentan unos a otros. Así, Chantal Maillard provoca que sus poemas se muestren en permanente diálogo, consiguiendo que para comprender *Hilos* en su totalidad resulte indispensable realizar una lectura completa y lineal. El mayor ejemplo de que se asiste a un proceso de progresión —por parte de la voz poética— se refleja en los distintos elementos que cambian su significación, evolucionan para poner de manifiesto el trayecto de aprendizaje llevado a cabo.

Leer *Hilos* implica asistir a una manifestación desgarradora de dolor, aunque siempre contenida. Siguiendo con una tradición histórica, refleja a la perfección la idea de encontrar en la filosofía las respuestas a las preguntas existenciales más graves. En esta ocasión, el pensamiento oriental es el que permite la sanación y otorga las herramientas necesarias para comprender un mundo inefable que en la cultura occidental solo promete egoísmo, individualismo y el ser enterrado por las propias emociones. Ante esta realidad, Chantal Maillard propone desterrar las íntimas emociones y abrirse al otro, entregarse a la multiplicidad y pluralidad del mundo.

7. Bibliografía:

- ABRIL, Juan Carlos. (2008) *Deshabitados*. Granada: Diputación de Granada.
- AGUIRRE DE CARCER GIRÓN, Nuño. (2015). Málaga-Benarés-Bélgica: las principales etapas de la obra de Chantal Maillard. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (23), 184-206.
- BLANCO, María Luisa. (2007). «Entrevista a Chantal Maillard: “Yo creo que corazón ya no tengo”», *El País* (16/06).
http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html
- CARNERO, Guillermo. (1983). “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23, pp 43-59.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. (2000). “Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española : algunas reflexiones sobre un falso problema”. En VV.AA, *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, (p.111-128)
- GARCÍA MONTERO, Luis. (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación de Granada.
- GIMFERRER, Pere. (1989). «Con Caballero Bonald», en José Manuel Caballero Bonald, *Doble vida*, Madrid, Alianza, 1989, 7-11; reimpr. Bajo el mismo título en ABC, Madrid, 12 de marzo, p.3.
- GOMEZ GARCÍA, Sergio (2012). Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor. *Thémata. Revista de Filosofía*, (45)
- GRIMES, J. (1988). *A concise dictionary of Indian philosophy*. Madras: Radhakrishnan Institute for Advanced Study in Philosophy, University of Madras.
- HIDALGO, Ana, (2015). *El lenguaje del espacio: Chantal Maillard y el giro performativo*. *Resvista Letras*, (15), 63-75
- LANZ, Juan José, (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir

- LANGBAUM, Robert. (1957). *The poetry of experience*. Nueva York: W.W. Norton & Company
- LÓPEZ ATIENZA, José Luis, y BLAJAKIS LÓPEZ, María Isabel (2006): «Los trastornos de personalidad: reflexiones desde la experiencia clínica, grupal, familiar, y multifamiliar», *Revista psicoterapia analítica grupal*, nº1, Asociación de Psicoterapia Analítica Grupal (A.P.A.G.), Barcelona, pp.75-103
- MAILLARD, Chantal. (1996) Sobre el sujeto poético. Modos de conciencia *Urogallo*, 122-123, 65-66
- _____ (2005). *Diarios indios*. Valencia: Pre-Textos
- _____ (2007). *Hilos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (2009). *Tejer el grito. Una teoría del conocimiento*. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (10), 53-55.
- _____ (ed.), R. Panikkar, Ó. Pujol , B.Bäumer, K. Vatsyayan, A.Coomaraswamy, J.M.de Mora, K.D.Tripathi. (2001). *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Barcelona: Kairós.
- MESTRE, Jesús. (1997). Atlas de la transición. Barcelona: Ediciones
- MUNÁRRIZ, Jesús y BENEGAS, Noni (eds.) (1997): *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión.
- NIETO ALARCÓN, Lola. (2013). *Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard. Contrastes: revista internacional de filosofía*, (18), 375-398.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y Mar LANGA PIZARRO. (2007). *Manual de Literatura Española Actual*, Madrid: Castalia.
- RICO, Francisco (coord.) (1980- 2008) *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona: Crítica; volúmen: 8 (YNDURAIN, Domingo, *Época contemporánea 1939-1980*)
- REQUENI, Antonio. (1986). *Una Poética de la Intensidad*. Buenos Aires: La prensa.

- TORT, Anna. (2014). *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. (Tesis doctoral inédita) Universidad autónoma de Barcelona.
- TRUEBA, Virginia (2009). “Volver a las palabras (Sobre Hilos de Chantal Maillard)”, en *Revista Salina*, n.º 23, Universitat Rovira i Virgili, 191-200.
- VILLENA, Luis Antonio (2000) “Estilos en la generación del 80” En VV.AA, *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, (p.163-174)
- _____ (2010). *La inteligencia y el hacha*. Madrid: Visor Libros.
- _____ y GARCÍA LÓPEZ, A. (1997). *10 menos 30*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- VON GLASENAPP, Helmuth, (1977). *La filosofía de los hindúes*. Madrid: Barral.
- ZAMRABO, M. (1987). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- _____ (1993). *Filosofía y poesía*. México Madrid: Fondo de cultura económica