

ALGUNAS CALAS EN LA POESÍA DE CHANTAL MAILLARD

F. MORALES LOMAS

*Presidente de honor de la Asociación Andaluza
de Escritores y Críticos Literarios*

La lírica de Chantal Maillard persigue la trascendentalización del universo poético y la profundidad sensible de la materia lírica. Sus poemas, una vez leídos dejan una profunda huella vital en el lector, que se siente perturbado y conmovido ante el valor visionario de su palabra. Por este motivo la poesía para Maillard es una forma que encierra la interioridad y las emociones, lo más profundo del ser:

No creo en la poesía como literatura, ni creo en la literatura. Creo que hay formas de expresión que nos permiten conectar con el interior más profundo de nuestro ser, comunicar aquello que no se comunica fácilmente, la interioridad y las emociones, y que para eso ayuda la musicalidad de la poesía. (Rodríguez Marcos, 2004: s. p.).

Sus dos grandes líneas maestras son el despertar a la vida, al amado, al ser en su plenitud, y la muerte, como cauce donde se pierden las palabras, donde la nada adquiere un fundamento extraño y ganador. Entre los límites de una y otra se estremece con la destreza que ofrece el dominio de la palabra y su certidumbre estética:

La escritura de Chantal Maillard (Bruselas, 1951) hace tiempo que dejó de ser literatura para dar cuenta del dolor sin abstracciones retóricas. Lo importante no es el sujeto que escribe, sino ese “mí” que se (pro)pone frente a las cosas, a los otros y a los (de)más: “Os hablo de cosas muy concretas. / Quien habla es lo de menos”. Desordena el género poesía para “subvertir (...) el territorio del logos”, haciendo de su escritura un bloque fragmentario, una disociación unitaria de abrupta y tensa sintaxis, un no sé qué, herido, que

queda balbuciendo ante un desamparo que busca la compasión del que “advierde / en sí / la herida que es de otro / y le arde”. (Ortega, 2015: s. p.).

Lo que nos llevaría a una síntesis de vitalismo y epicureísmo, por una parte, frente a otra mucho más nihilista y profanada. Unas veces reflexiva y trascendente, otras directa y exultante. No solo existe un constructo vital y existencial en su obra sino una recreación en el hecho estético como instrumento retórico, como en su obra *Matar a Platón*, donde reflexiona sobre la posibilidad o imposibilidad de la escritura:

Así, pensamientos y sentimientos estarían hechos de la misma materia, los unos conducen a los otros –y viceversa– y el ser se deja llevar por ellos en sus acciones y parálisis, si es que no se para a observarlos, reconociendo su filiación, con una cierta distancia. No olvidemos que, en su raíz etimológica, «texto» –participio pasado de la voz latina *texo, texui, textum*– significa tejer, entrelazar, trenzar, pero también escribir, componer (una obra literaria). (Ramón, 2008: s. p.).

Siempre creyó que la creación es la capacidad de diseñar mundos posibles: formas actuantes; y en su poesía de corte narrativo, reflexivo, intenta construir ese universo poético que tiene la particularidad de transmitirse, asentarse o modificar la visión y, por tanto, de formar la cultura. Su poesía, de este modo, es una constante reflexión, no ya solo sobre el hecho poético, que también, sino sobre la hondura de nuestras sensaciones, sobre la correspondencia entre la palabra y la formación de nuestras ideas:

La aproximación entre poesía y pensamiento, dos instancias tantas veces contrapuestas en la historia de Occidente, constituye una de las tensiones esenciales que dominan la obra poética de Chantal Maillard (Bruselas, 1951). Maillard, estudiosa de la obra de María Zambrano, comparte con la autora de *Poesía y filosofía* una análoga necesidad de llegar a una conciliación entre el conocimiento racional y el sentir poético reparando de ese modo el desgarramiento entre el mundo universal de las ideas y el ámbito de lo particular que el arte representa para ambas escritoras. (Fernández Castillo, 2009: s. p.).

Narrativismo expresivo, prosa poética, coloquialismo, trascendentalización del cuerpo y del espíritu, asentamiento en la profundidad de las cosas y los hechos que la conforman. Y, en ese camino, el poema como ficción de un sentimiento, de un estado de ánimo, la captura de un instante, una forma también de penetrar, a través del lenguaje, en la mente y desbrozarla. Un hecho que se mueve en las grandes ideas de la lírica oriental de cuya filosofía es especialista, como cuando dice que “Amar es detenerse un instante con gran intensidad en algún punto”:

La escritura de esta autora se destaca principalmente por su ruptura con el «hilo» argumental lineal y por el fragmentarismo constante, podemos destacar además que no hay un «yo» poético al uso, sino que hay una voluntad de supresión de un sujeto poético hegemónico en el texto. Si bien es cierto que esta concepción se debe en gran medida a la influencia de la filosofía hinduista (Tort, 2015: 205), de la cual la autora es experta, también se debe a la influencia del pensamiento postestructuralista europeo que comparte con el pensamiento oriental la eliminación o cuestionamiento de un «yo» lineal (Medina Puerta, 2017: s. p.).

Aunque su primer poemario es de 1982, antes había escrito *Palabras del silencio* (1978), *De par en par* (1979-80) y *Sombras de luz* (1980).

Azul en re menor (1982) lleva una introducción en la que la escritora ofrece las claves de un poemario que transita por el mundo de los recursos imaginarios cercanos al inconsciente para revelar una realidad que le obsesiona, sobre todo en su discurso de trascendentalizarla en sus rudimentos: el más extraño e intenso para todos es la conquista de una paz y esencia que la haga compatible con la felicidad, en un tramo poblado por esa difícil oscuridad de la claridad –en una antítesis que le fascina-, y en la consistencia de un ser que no se esclerotiza ni se acostumbra a ser:

Maillard da sus primeros pasos en busca de una escritura personal que le permita unir en un solo movimiento el afán analítico de su mente filosófica con el impulso sintético de su parte poética. (Aguirre de Cárcer Girón, 2012: 31).

Una búsqueda de horizontes, una continua obsesión por el tiempo y la muerte, su aliada; como intento, el conocimiento del Misterio, y el eterno, la eternidad en la ambigua realidad, en el laberinto: “Por ello, si nos extravían las palabras en nuestro laberinto, es posible que puedan salvarnos por el uso poético al desvelar lo oculto sin llegar nunca a ser su homónimo”.

Una poesía que intenta trascender metafísicamente lo que somos, adentrarse en el silencio y en las sombras, penetrar en lo eterno o rozarlo. Una poesía conscientemente pesimista, íntimamente transgresora, donde la palabra tiene continuamente que explicar lo que somos o para lo que hemos venido al mundo: una búsqueda de una esencia en el presente (con su araña de tiempo conquistado), pero también un buceo en el pasado para intentar comprender ese ser que somos en el tiempo improvisado (en el obsesionante tiempo que padece la escritora como un estigma):

El tiempo del acontecimiento integra las limitaciones de lo sucesivo en un presente puro, sin influencia del pasado y sin proyección hacia el futuro. Es un tiempo sin medida, que abarca todos los tiempos y por ende todos los espacios (‘el universo entero’). La manifestación de esta temporalidad es el instante y la persona que es capaz de integrarse en ese instante lleva a cabo la acción inspirada, fruto de la comprensión del acontecimiento. (Aguirre de Cárcer, 2012: 383).

Para ello opta por un título que podría resultar modernista, por su asociación con el azul y la música, sin embargo estos versos están muy lejos del modernismo y sí cerca de un discurso que aspira a comprenderse, que ansía penetrar en la metafísica de las emociones, en el magma de nuestra propia realidad, aunque ésta no aparece nunca como tal sino en su esencia simbólica. Los girasoles no son girasoles sino su trascendentalización, y la tarde es siempre un símbolo, lo mismo que la detención en el silencio, en la calma de una poesía contemplativa y ensimismada que contempla el ritmo del hastío, el miedo, la soledad, el muerto que llevamos dentro, la imagen, el

reflejo en el espejo de lo que somos o parecemos ser. El paso del tiempo se puede descubrir en muchos poemas, sirva de ejemplo “Notre-Dame”, donde recuerda los años de la infancia, la alcobas negras, los recuerdos malditos, los llantos y las risas, la muerte de la niña que fue: “Y se deprime la mañana/ con un sollozo desgarrado/ lamiendo el tiempo”.

El amor puede ser entendido como la lucha de dos buscando el centro (“Dos/ abismados/ en un SEMENterio”), y la mentira como un personaje que se apodera de casi todo, la soledad (“hembra solitaria”), la espera... En “La hora ninguna” imagina esa esperanza de la que es portadora pero “los hombres habían desertado./ Y es que no aciertan, los hombres,/ a vivir sin número, sin nombre, sin rótulo”. Una increpación que es todo un discurso declarativo que progresivamente se va agostando hasta hacerse portador de la nada: “Y entonces/ comió su sangre... porque no había/ caricia que alimentar”.

Siempre es desesperanzada y con un discurso que es toda una propuesta con ansias visionarias, con grandes palabras que nos hablan de tardes dormidas, de sangre que corre por los pasillos del hielo, de silencios permanentes, de desencanto, de desengaño, de soledad y la noche, “que sabe a flores muertas”.

En el poema “Se hicieron carne las horas”, se observa esa desazón que inunda todo tu discurso: lechos oxidados, un sueño tristemente vuelto de espaldas, estériles persianas, las esquirlas del destino y el olvido. Un discurso de profundización en la alegoría del delirio, en la prisiones personales, “hurgando en las heridas/ siempre a medio abrir”. Venimos a estar colgados boca abajo en el salado mar de vida, también mar de espinas, muertos de olvido, “mientras iba la muerte afilando niños en la madrugada”.

Una poesía que busca continuamente pero no encuentra absolutamente nada. Nihilista: “Esperaba/ aunque nada esperaba,/ Miraba /aunque nada miraba”. En esa búsqueda se siente llevada por el viento al encuentro (¿modernista?) de la música, “de esferas blancas/ donde las escaleras son arpegios”, pero arpegios que no llevan a ningún sitio. Una escalera que es el símbolo de no subir a nada ni trascender ese ser que lo intenta. Una lírica conceptual que apuesta por la creación de un mundo personal y abstraído en su esencia. Por este motivo, la noche es permanente en su presencia, el silencio, la oscuridad, lacerante la memoria, el alma con esquinas y la tristeza en los colores que cuelgan de los balcones. Una poesía introspectiva que ahonda en una consciente desazón:

Es curioso ver en esta cita cómo le cuesta asumir el gozo como estado emocional válido, tras tanto sufrimiento. O mejor, cómo algo dentro de ella –el yo psicológico– rechaza la serenidad e insiste en el dolor y la pena. (Aguirre de Cárcer Girón, 2012: 554).

Hacia final de esta década publica *Semillas para un cuerpo* (1987) y *Poemas del Té* (1988). El primero escrito al alimón con el poeta Jesús Aguado, que era entonces su pareja, aunque sufrió bastantes variantes. Cada uno escribe una de las dos partes del libro dedicado a la pasión amorosa donde cuerpo y espíritu se concitan en poemas con relevancia corpórea y espiritual según los casos:

El encuentro amoroso tiene un carácter menos físico y más trascendente, con referencias a procesos naturales como la aurora o el viento. El ambiente en el que se sitúan los poemas es urbano como en el libro anterior, pero en este caso los versos crean una atmósfera envolvente y armónica, acorde con la dimensión unificadora del encuentro amoroso. (Aguirre de Cárcer Girón, 2012: 126).

Y ya en la década de los 90, *La otra orilla* (1990), *Hainuwele* (1990) y *Poemas a mi muerte* (1993).

Preside *Hainuwele* (1990) un mito de las *Marind-anim* de Nueva Guinea que cuenta que Hainuwele se instaló en el centro de la danza y durante nueve meses ofreció

dones a los danzarines para después, en una fosa que cavaron, enterrarla y bailar los hombres sobre su cuerpo sepulto. Es uno de sus libros más querido, y reeditado por completo y sin retoques en 2009 como parte de un proyecto más amplio en el que la autora reunió junto a otros textos variados ya publicados algunos inéditos de lo que considera su primera etapa poética.

En ella hay historia atroz que resulta todo un grito a una felonía. Quizá una traición también a la propia mujer que, una vez entrega sus frutos –como dice en el poema último- es abandonada, cuando no masacrada. Una forma de penetrar desde el mito en el presente en un acercamiento de naturaleza y ser, de muerte y vida, de posesión y comprensión de una naturaleza humana no siempre agraciada:

De formación filosófica y con conocimiento del pensamiento oriental, Maillard plantea en su escritura, siempre lírica, preguntas centrales, el ser, el yo (“Digo tú / y estoy diciendo yo” o “Los demás / hacen el yo, ‘me’ hacen”), la muerte, etc., y, pese a que hace decir a su personaje “no me diste el don de esa palabra nueva / que inicia toda creación”, es eso precisamente lo que sucede en sus poemas, escritos desde una libertad tal que la sitúa en una singular posición en el campo literario: la de quien posee el don de la palabra nueva, la de una palabra que da vida a otra realidad: “cierro los ojos / lo cierro todo / y de repente me abro / veo / veo lo que no hay”, aquello de lo que por ser dicho ya puede predicarse que “hay”, por mucho que su existencia sea poética, es decir, una cierta forma de conocimiento, pues en definitiva eso es lo que está en juego, romper a hablar para decir al lector, y decirse, aquello que otros discursos no aciertan a atisbar. (Blesa, 2010: s. p.)

Sus tres apartados, el primero sin título alguno, y los otros con “La visión” y “Lago pardo” no poseen un valor diferenciador y sí ofrecen una continuidad a lo que muchas veces es una historia, una historia de una presentación, de un proceso: El comienzo es la búsqueda del tesoro que encierra Hainuwele y sólo “un hombre ciego puede hallar”.

El encuentro con una naturaleza primigenia donde se oyen crecer los árboles, no impide la tristeza que como una corriente puede embravecerlo todo: “Es mi llanto el rocío”. Pero se inaugura el discurso yo/tú, en el que hay un referente apostrófico en permanente debate y configuración: unas veces es el Señor de los bosques, otras el hombre; otras, ella misma, desdoblada. Y, en este transcurso, todo un conjunto de necesidades vitales perentorias: la carencia del vértigo y del abismo.

A veces la voz del referente puede ser un águila, en otras un hombre: “Hoy he mirado a un hombre y él/ no pudo desprenderse de mis ojos”. En esa construcción de seres, ella misma se construye y deconstruye: “Es tan penoso a veces/ vivir muy dentro de mi cuerpo”. Una necesidad por la que transita la esperanza, una necesidad que es una forma de ser uno mismo en esa especie de naturaleza humana y hostil de la que se siente el yo poético rodeado. La interacción, a veces, se produce como cuando dice: “De la tierra ha surgido el fuego/ y en mis manos ha dado forma/ a los pájaros”, o incluso puede tener andares de bosque. Pero en última instancia se aspira a dos grandes principios del misticismo quietista: el silencio y estar parado:

Hay una libertad primera:

la de estar callado.

Y otra tal vez más alta:

la de permanecer muy quieto.

Pero el principal referente, el principal apóstrofe, lo configura un tú, Señor (escrito con mayúscula, el Señor de los bosques, dirá más adelante en una tradición presente en la cultura oriental, desde Asia hasta el Pacífico) que si no nos advierte de una divinidad única, sí de un ser divinizado donde surge la luz, la palabra y la naturaleza, y que puede ser identificado con un Dios en quien de forma dialógica se

plantea su existencia en un ámbito en el que la naturaleza está poblada de símbolos transitorios y recreados en su propio magma imaginario:

*Y los seres a ti regresan
para dormir el mismo sueño.
La luz hace a los cuerpos.
La oscuridad, Señor,
los devuelve a tu boca.*

En ese juego dialógico se define también como “flor movida por el viento”, cuando antes había definido a Él como “la sombra de una flor movida por el viento”. Curiosa definición que introduce el motivo de la «sombra» como elemento diferenciador, porque tanto se identifica con ella como con la luz: “Casi luz era el surco de tu voz,/ alborada de extraños universos”; pero también dirá: “¿Qué tengo yo, Señor, menos que un haya,/ que tu fuego no quiere poseerme?”; y más adelante: “Tú eres el fuego y mis manos que no arden/ el haya ennegrecida y seca”.

Un apartado, el titulado “La visión”, donde los diversos pronunciamientos en torno a la necesidad de ser uno mismo desde la proyección a la que está sometido por la razón de una existencia de dependencia de alguien superior. Si más allá de los bosques sólo Él tiene la visión, ella, en cambio, no puede alargar su vista allende. Es una alegoría definitoria sobre ese tú apostrófico que se va conformando como un dios sobre el que pivota nuestra existencia: “Es allí donde viertes tu poder/ y te transformas” (se refiere al centro de la existencia). Y en ese proceso de esclarecimientos y dilucidaciones de quien sea uno u otro, ella se define como “tu propia mirada del bosque”. Hay muchas alusiones al tiempo, a la quietud, a la conformación de un ser que trata de ser él mismo y progresar en la luz, quizá ajeno a los propios hombres.

La pérdida de la identidad: “Hainwele ha perdido a Hainwele” y la conquista de la muerte, el ser sombra entre las sombras, catapulta la esencia del apartado que lleva por título “Lago perdido”, donde la espera en él, es la asunción de la muerte que llega: “La muerte de la que hablo es mi muerte”, una forma también de existencia en todo aquello que se ve, en medio de una naturaleza de la que formamos parte como cualquier árbol o como cualquier fruta.

En un proceso contemplativo en el que, a veces, es ella el objeto de contemplación (“El bosque me contempla”) cuando en otro momento es quien trata de conformar ese proceso contemplativo donde la pérdida de la identidad es el principio alegórico consentido, y donde se aspira a renacer en el brillo del agua mientras el espíritu quietista, la inmovilidad, se mantiene tensa. La presencia de la muerte se produce a través de las sombra que devora las formas del bosque, a través del silencio: “Yo, sombra entre las sombras, secreta y dúctil como el fuego/ que arde en el centro de las rocas”:

Desgraciadamente la muerte no es ninguna metáfora. En la primera infancia, simplemente no existe; de niños, ocurra lo que ocurra, somos inmortales. Más adelante, nos permitimos jugar con la palabra: le ponemos mayúscula y la utilizamos en los poemas. Queda bien. Los grandes conceptos son a la literatura lo que la sal a la comida: la hacen más comestible. Se dice Amor, Dios, Muerte, y parece que se ha dicho algo importante... Pero la muerte literaria no es la muerte. De ésta nada puede decirse, nada. Tan sólo el asombro, y la angustia. Porque, en realidad, la muerte no existe, lo que existe son los muertos o, mejor dicho, las ausencias. Lo que existe es el dolor de la desaparición de unos y la anticipación de la nuestra propia. Y el vértigo. Y la náusea. (Guzner, 2005: s. p.).

Todo un proceso ritual en la que su condición victimaria es perfectamente aceptada porque es una forma de imbricación en esa naturaleza a la que alude permanentemente en la forma del Señor de los bosques:

Cuando dance, Señor, seré contigo

*la flor, la savia y la semilla,
todos los nacimientos y todas las imágenes
y todo lo que ahora distingo por su sombra.*

Una abertura hacia la noche que también es un canto a la vida a partir de esa novena luna que alude a un nacimiento y entonces su cuerpo será “simiente de frutas abundantes”.

Poemas a mi muerte (1994) plantea la relación con su muerte como si se tratara de una vieja conocida con la que comparte la existencia. Poemario de alcance metafísico donde el discurso de la realidad se presenta desde su sublimación cotidiana a través de un lenguaje reflexivo e intempestivo que aborda con valentía la muerte, a la que considera como parte de uno mismo y de la que frente al discurso elegíaco tradicional enerva una serie de razones de su existencia y su convivencia con un ser del que se apoderará.

Sus esencias filosóficas en este discurso de la conquista de uno mismo a través de la naturaleza y el eterno vuelco de lo perecedero nacen de la India, de una tradición oriental en la que la esencia de la muerte no tiene razón sin la presencia de la vida y todo va y vuelve, fluye en su normalidad, en su poderosa serenidad.

Esencialmente está organizado en dos grandes apartados: el homónimo “Poemas a mi muerte” y “El río”. En los primeros versos nos dice: “Llevo ya muchos años compartiendo con ella/ mi cuarto y un fragmento de existencia”. Se trata de un primer poema donde asienta una serie de principios sobre ella, a la que toma en un plano confidencial y a la que define como disfrazadora, manipuladora del tiempo, delicada y tierna, de sonrisa triste, discreta..., pero finalmente “la muerte no es nada/ si no hay quien la piensa y la anticipa”.

Por tanto, sólo en nuestra mente puede pervivir. Una comprensión de la muerte que está muy lejos de aquel catálogo de agravios con la que la había visto el mundo occidental. A medida que avanza en el trasiego de ordenar su existencia y la de la propia compañera (la muerte) su lírica opta por la narración, por el cuento tradicional, entreverada de consideraciones, para llevarnos sus sensaciones igual que una historia o un proyecto de tal en el que nos inmiscuimos.

Pero también hay una percepción de la muerte interior: si nada es ella, la muerte está en nosotros (como en el verso del cantante, si cada hombre lleva un viejo encima, cada ser humano lleva a su propia muerte desde el nacimiento): la luz que surge de las sombras. Existe una forma de enamoramiento con ese ser deportado y soportado con la consciencia y la existencia, ese ser que duerme a nuestro lado, que se imagina que somos nosotros y por el que se siente atraído si no fuera por “el tiempo” que los separa y su no resolución. Un tema, el del tiempo, que adquiere dotación obsesiva y corre pareja y se imbrica con la propia muerte a la que dota de consistencia y que, a la postre, es la verdadera valedora y vencedora porque se ha apoderado de nuestro tiempo. Dos viejas conocidas que se odian y se quieren, que se plantean historias de encuentros y desencuentros.

En ese proceso, en el poema V surge la estética de un pintor de la época Tang que la llena de vida y se siente repelida por esa celosa compañera que repudia la alegría: “Pues me gusta la vida, le grité”. Es una muerte tan humanizada que sus pómulos son de jade, tersos como los de diosa asiática, con dos cavernas en sus ojos, que se alimenta de flores diminutas... Toda una proposición estética sobre la construcción de la muerte como ser individual, dotado de apariencia, conformado con un ser independizado que es capaz de dormir en el límite de las cosas, entregándose al no ser. Digamos que construye la alegoría mortuoria como si se tratara de una representación escénica en la

que la contemplación de la escritora conforma una estructura de pensamiento y aclimatación a un estado de cosas y situaciones: “Enfriaba sus aliento con peces congelados/ en alta mar y el vaho oscurecía/ su mirada”. Y a través de una antítesis inmanente afirma que sólo la vida tiene sentido con su presencia: “No concibo, sin ella,/ ni el frescor de la aurora (...)”.

El poema en ocho apartados “¿Cuántos ángeles caben en la punta de una aguja?” se inicia con la proyección de los ojos y un tú apostrofico que se convierte en el verdadero hacedor frente a un estado de pasividad presidido por el tiempo, “diminuto, atómico”.

La poeta, que forma parte como una cosa más de todas ellas, intenta el abandono pero es una forma de reencuentro: una alegoría presidida por elementos marinos: el mar, las gaviotas..., pero también por la casa (el mundo interior, habitado por los objetos): “De repente me siento al este de mí misma/ y crece la tormenta en mis acantilados”.

Una lírica que hilando símbolos va erigiendo el discurso interior y metafísico. Todo un transcurso que le lleva a la consideración del amor (“No encontré la manera/ de amar como tú amas”) pero también la trascendencia de lo temporal y la “infinitud del instante”. Relación entre uno y otro que son definidos metafóricamente de esta guisa en el poema VIII: “La eternidad:/ una yegua a punto de parir./ El tiempo: un caballo de tiro”.

En definitiva, la eternidad como esencia de la existencia siempre en permanente razón creadora, y el tiempo, consecuencia cotidiana que preside nuestra azorada existencia. Y todo ello en una permanente aceptación oriental que enfrenta dos polos: el occidental: la muerte y el miedo; el oriental: la muerte y su aceptación: “Morir es un privilegio de los hombres”. Conceptos, pues, como la eternidad y su correlato el tiempo, el amor, la memoria, el sacrificio, los gestos, son abordados con múltiples perspectivas

metafóricas en torno al discurso de la muerte y sus simbiosis. Amor que lo preside su antítesis, y la necesidad de que los gestos no traicionen nuestro espíritu, nuestro cuerpo, esa “ladera que a su paso el agua va gastando” (agua que es tiempo permanente).

Se presenta al ser humano como un vigilante arraigado que aguarda su llegada protegido por la noche; y el tiempo ahí, con su vigilia de siglos; y nosotros sus eternos compañeros en un eterno retorno que a veces se rompe, intentando ser llama que no se consume nunca, palabra, universos.

Pero siempre encontraremos una disertación diestra y una forma de abordar la vida con pasión y fuerza inusitada:

*Afirmar que la vida se esparce en cada instante
no es resignación, ni huida, ni terror (...)
de que sólo en el gesto la existencia se afirma
que surge y se concluye sin tiempo en lo eterno.*

Vida, existencia/ muerte, eternidad, tiempo. Instrumentos retóricos para la construcción del pathos humano. El sufrimiento en este ámbito es una forma de claridad, de evidenciar lo evidente ante lo que se avecina, en absoluto renuncia, una forma de pérdida ansiada del dolor en busca del “centro palpitante”:

Escribir se construye en el diálogo de dos elementos: el que da nombre al poema, la escritura, y, a modo de antagonista, el dolor; ambos se confrontan en una suerte de letanía, una estructura salmódica cuyo ritmo y tensión sugieren un espacio de plegaria y rito, de acompañamiento, consuelo y conjuro. En el diálogo así mantenido, el «dolor» viene a formularse como pregunta, para la que «escribir» sería respuesta y acción. Es el dolor sufrimiento moral y físico, insinuación tal vez de la muerte detrás de lo cotidiano; su entidad aparece comprensiva y abarcadora, más que abstracta, pues el poema tiene el poder de evocar una larga cadena de situaciones reales apenas con dos palabras en cada caso. (Casado, s. p).

Una muerte dulce, una muerte que será una consagración del día: “Pues es la muerte propia la llave de un destino/ que al nacer nos convoca, mas puede no cumplirse”. Y como en el poema de Juan Ramón Jiménez, nuestra muerte no interesará a nadie, seguirá girando el mundo con su habitual monotonía: “Nadie se dará cuenta de que el tiempo/ dejaba de existir/ con un resto de océano en mis dedos”. Una ausencia en primavera, para ir creciendo.

Once poemas conforman la segunda parte, “El río”, de los que “La crecida”, “El canto de Párvati” y “A los pies del monte Langtang” son los más extensos con diez poemas respectivamente. Un apartado que iría desde una especie de nacimiento (“Eres pequeña y frágil como una flor de té/ abierta en mi regazo”) hasta la muerte, el poema finisecular (“Me han condenado a morir por diez gramos de/ arroz”). Esta flor de té que va naciendo es el instrumento retórico (su apóstrofe): “Serás hermosa, aprenderás de mí”..., el discurso pedagógico de la existencia a través del lenguaje de los símbolos y el ritual de las alegorías de la tradición oriental. Y de nuevo, en permanente zozobra el tiempo, presidiendo ese duelo de titanes entre las antitéticas vida/muerte.

En el poema “La muerta” se contempla a sí misma, en su muerte, en la India, según los rituales orientales (oliendo a incienso, perfumada en aceites, bañándose a los pies del Ganges) con la eterna presencia del río, como símbolo mágico entre ésta y la otra vida, y “los mil ojos de Siva sajándome la piel”.

Una lírica que proyecta continuamente imágenes, visiones y reflexiones. En este apartado se adentra por la «sociedad» oriental, por sus cauces expresivos y culturales, en una lírica muy explícita que proyecta hermosas imágenes virtuales sobre la existencia como en una concreción de ese ámbito entre la vida y la muerte, definiendo constantemente la proyección de su cuerpo y sus símbolos: su cuerpo “es una herida

abierta al barro”; el mundo, “un atardecer”, y, el río, “una salamandra/ bebiéndose la fiebre”.

Una poesía que nos transporta a una sensualidad en la que se trata de aclimatar el cuerpo y el espíritu, la esencia y la existencia, la muerte y la vida, en un *totum revolutum* en eterno maridaje, de donde debe proyectarse la luz permanente: “En sus innumerables brazos,/ el dios-río me ofrece, por mi muerte,/ la risa de los niños, una noche de luna”. De ahí esta necesidad de asociar la muerte con la vida y crear también una fiesta con ese vínculo, con esa perfecta armonía en la que quizá más que protagonistas somos una especie de espectadores que asisten a una puesta en escena. Como en el poema “La barca de luces”, donde la narradora, sentada frente al Ganges, contempla el espectáculo, la ofrenda, el agasajo de la muerte en su relación con la vida: “La tarde consagra una vez más el gran secreto de/ lo efímero”.

De ahí ese permanente ir y venir desde el origen a la muerte sin solución de continuidad, ese flujo permanente del río que nos anuncia que todo es una singladura eterna, un viaje: “Fui una llama pequeña/ que la corriente empuja en una hoja./ Hoy espero mi muerte:/ el cielo azul se refleja en las aguas/ del río”. Plasticidad que con breves trazos impresionistas nos revela el enigma de nuestra existencia y de nuestra aceptada pérdida. El nacimiento de las aguas no es un símbolo ni una metáfora, es una verdad trascendida, rehabilitada en una tradición que procede de Asia. Si el río, la vida, nos llama a su puerta cada día, cada amanecer; la tarde, la noche, nos invita a su muerte: “Luego he visto que todo/ se acuesta/ en la noche”. Se trata de la descripción imaginaria, modelable, de un proceso normalizado, de una costumbre que cada día se toma su respiro y está presente con la naturalidad de una conquista civilizada. En ese ámbito, la muerte es vista como un cuervo (como en el motivo poemático) que nos roba las uvas de nuestro tiempo: “Mis días: los racimos de uva/ que desgrana uno a uno y

estallan en su pico”. Valle-Inclán asociaba esos días a la arena de la clepsidra que baja hacia el fondo irremisiblemente. El silencio, el sueño, el símbolo permanente del río, la vida con sus hijos que crecen, y la normalidad de la muerte: “No llore nadie por mi muerte:/ el río me lleva/ como el pez lleva sus escamas”.

Toda el imaginario de la India forma parte de la esencia de sus creencias y motivaciones para intentar trasladar al lector su discurso existencial y su traslación mortuoria. A través de una leyenda de tradición oral: Párvati, enferma de amor, quiere convertirse en el Ganges para ir en busca de la suprema divinidad, Siva, de cuyos cabellos fluye el río sagrado. Una permanente interacción, como en cualquier tradición entre dioses y humanos, entre naturaleza y vida a través de las proyecciones alegóricas. En los diez poemas de “El canto de Párvati” se adentra en esa interacción simbólica ser humano/naturaleza: Se evoca la tarde en que un niño está enfermo, inasible ante las aguas; y eterno retorno, en ese agua que fluye por los valles desde las montañas nevadas y se adentra por los ríos.

Pero la presencia de la muerte y su constante definición permanece a través de una acumulación metafórica que nos la proyecta como “flecha encendida que rasga”, “luz que abrasa”, “fuego”, de día y en la tarde “fría”, la llama fría y eterna: “quien la bebe se hace eterno”. El motivo del desdoblamiento se abordará en el poema IV, ante el eremita que da consejos sobre la capacidad para desdoblarse y sus consecuencias condicionadas: si eres capaz de..., el río tal vez ofrecerá sus aguas para caminar en la tierra. El camino, el tao, la luz que transporta. El árbol de la vida, la eternidad con su consistencia, “abrir como una fruta el tiempo”, sumergirse en el magma de lo posible, la necesidad de que todo ocurra irremisiblemente con dotación de espectáculo y sencillez: “El aire se hace leve, nace el sol en mis manos: sé,/ como al morir se sabe,/ que todo ha sido necesario”. Todo un proceso que finaliza cuando se produce el olvido de sí mismo,

una vez olvidados la luz y sus senderos en una especie de antropología ascendente. En ese momento, llegará místicamente la ascensión “por encima de nosotros” el mundo que nos rodea. Si para Confucio, el hombre debe estar en armonía con el cosmos, la aceptación de la muerte será una forma de unidad en la diversidad y de perpetuación. Quizá Maillard esté pensando en aquellas palabras de Confucio: “¡El que sí sabe de mí es el cielo”.

En su último poema, “A los pies del monte Langtang” nos habla del lugar de reposo y su singladura hasta su cumbre como si fuera un águila y “nadie sabrá tampoco que ligera es la muerte cuando viste de blanco”. El tiempo yacerá y la luz dormirá, el silencio surgirá de las ranuras del espacio. Aparecen todas las imágenes de una orientalidad consentida y asumida en sus paisajes: los monjes recitando los sutras, la contemplación del universo y el camino de las estrellas fugaces, la necesidad del olvido de la existencia terrena, la metáfora de la lluvia que lava nuestras heridas, el encuentro con la naturaleza: la montaña, la tormenta, la luz y sus sombras, el silencio y el discurso cotidiano de lo normal que se hace cuerpo en nosotros y nos habita: “Todo está bien”. Un proceso que asume el *jing guan* (la contemplación pasiva) y el *xuan lan* (la intuición mística) en ese eterno retorno, las sucesivas transformaciones de fenómenos y seres como una transgresión que nace de la propia espontaneidad natural porque como decía Lao Tsé: “Si alguien desea ganar el mundo y en ello se empeña,/ bien veo que no saldrá con su intento./ El mundo,/ instrumento mágico,/ que no se puede manejar./ Si lo manejas fracasas,/ y lo pierdes si lo aferras”. El no aferrarse a las cosas, la aceptación de la muerte como un proceso normal es una forma de crecimiento interior, de elevación y de misticismo.

Hilos y Cual fueron reunidos en un mismo volumen titulado genéricamente *Hilos*. En ambos se produce la inhibición como una forma de renuncia a las prelaiones

del lenguaje, que sólo adquiere la capacidad de sugerencia o la consistencia de la demolición metódica, y el dolor, el malestar o la queja como formas de intervención en la realidad que siempre destruye lo creado. De ahí el juego de sístole/diástole cuando afirma que “la/ palabra irremediable no es lo/ irremediable”. A través de los hilos, nos trasladamos de un lugar a otro de nuestro consciente o de nuestro inconsciente, de nuestro miedo o de nuestra inhibición, de nuestra angustia o de nuestras ansias por transformar una euritmia no aceptada. Esta sistemática negación de la palabra alcanza su cúspide más efectiva y clara cuando dice la escritora: “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”.

La palabra no sirve para expresar la realidad ni para organizar un nuevo mundo sobre las cenizas que nos aquejan. La palabra ya no es nada. De ahí, el silencio, la contención, la renuncia: “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”. Ahora bien, en otro orden, la palabra en su cripticismo puede ser reveladora de misterios, puede sugerir múltiples significaciones; en cierto, modo se abre al mundo, a pesar de la tendencia a su inanición. Su lucha con la palabra (con, contra, a favor de) es prometeica. Sabe que no hay forma de expresar sino a través de ellas pero son insuficientes, limitadas, exiguas en sus significaciones. Existe, en consecuencia, una especie de amor/odio, posibilidad/imposibilidad con ellas, pero, al fin y al cabo, su existencia conforma una representación, una expresión que lleva a la respiración asistida de la escritora: “Volver a las palabras/ Creer en ellas. Poco. Sólo/ un poco. Lo bastante/ como para salir a flote y coger aire/ y así poder aguantar, luego,/ en el fondo”.

La renuncia, una forma de estar en el mundo y aspirar a una salida, también se proyecta como huida, un irse tras una decisión ordenada y querida. A partir del momento en el que el pánico crea su propia sensación de orden y se adueña, con su movimiento preciso, y se hace certero y contumaz. Pero también el cansancio, ese cansancio de la contemplación y de que nada ocurra en su movimiento.

A golpes de intuiciones veraces, de respaldos, de hilos que pierden su final y sucumben en la nada, como si se tratara de un monólogo interior, la escritora conforma retales de ese gran lienzo que es la existencia, de ese fragmentarismo que son nuestras vidas. Así dirá: “Por lo que vuelvo al telar y/ sigo confeccionando el tejido/ que me dice y me asegura que ayer/ y hoy se continúan...” Pero desde la sistemática fragmentariedad se alcanza la totalidad y, en el proceso, está el camino, como en el tao. El hilo puede ser el camino, su función es organizar el mundo y darle forma, darle un sentido. En este viaje la escritura necesita ser abstracta, pero se debe ir anclando en lo que realmente interesa, que es sobrevivir.

Pero, “-¿Sobrevivir? Decidme, ¿quién o qué/ sobrevive-“. La escritora no tiene respuestas veraces, todo son preguntas retóricas que tienen su respuesta en sí mismas. En muchas ocasiones las respuestas son dudas permanentes ante el desconcierto del existir. Así se entiende cuando dice: “La calma./ O tal vez sólo la escritura/aconteció. La calma, contenida./ Tal vez, acontecer...” Esta indeterminación sistémica es también una forma de definición. No cuenta la poeta con certificados o aseveraciones que conformen un espacio para la esperanza o la resolución de los conflictos vitales porque la incertidumbre sostiene el edificio. Hay una necesidad de dar respuestas, pero no existen porque se anda perdida: “Llévame a/ donde me digan lo que he/ de hacer”. Y en el poema “Dime” insiste: “Dime lo que he de hacer”. Y su agonía, su renuncia a casi todo se hace efectiva e irresoluta, como, cuando en ese proceso de construcción de la

memoria, ésta acaba recalando en sí y produciendo la propia asfixia. En algunos poemas hace referencia a ese fluir de la memoria en el interior y los procesos que conlleva, y cómo existe necesidad de que en determinados momentos la escritura tenga su propio sentido: “Debía haber un hilo, aunque ahora/ no. Para eso la escritura”. Y en esa singladura, la mirada, los ojos alcanzan una obligatoria presencia, pero también la necesidad de indagar y construir, dudar, observar desde el interior de sí o desde el exterior. Como si lo irremediable se fuera apoderando de la escena con su canchalesca de abusos y frágiles decisiones. Por este motivo, dirá en determinado momento, cuando trata de explicar el método: “Yo soy/ mis imágenes”. Y la disposición de estas en una galería es una forma de construir el yo, que nace como forma, como sistemática búsqueda, porque es “el yo el que quiere y necesita/ ser contado. El yo que no es nada/ sin una historia que lo cuente”. De ahí el lenguaje, su necesidad, pero también su imposibilidad de ser. Consciente de ello, la poeta en “Pez” se dirige al lector imaginario de su obra y le increpa: “Nada te obliga a terminar/ de leer este texto”. Y la imposibilidad del lenguaje: “Estoy tratando de decirte algo/ que no acierta a decirse. Entonces/ digo impotencia”.

La negación de sí misma es un principio rector del poemario y su vuelta sobre sí, como en esa imagen que nos transmite de la que se siente acucillada, envuelta en sí, o “bajo la mugre que tapiza/ la superficie de mi mente”. Lo vivido lo es. Y de ahí el lenguaje, la palabra, para revivir lo vivido o las mentiras de lo vivido, la mentira creída o soñada. Y nunca estar presa de la nostalgia, acaso de esa arenisca que suena en nuestro interior cuando nos proponemos recuperar el tiempo y la memoria.

En este tránsito, la escritora solo encuentra respuesta en el aire (“Sólo el aire es perfecto”), que nos recuerda mucho el mensaje de la canción de Bob Dylan, “Blowin’ in the wind” sobre el lugar donde están las respuestas: “Ya nada es importante, sólo el

aire”, porque también el aire es la solución al enigma: “El aire olía a ropa/ recién almidonada”.

Esta línea aérea comunica perfectamente hacia el final del poemario con el segundo, *Cual*, donde el primer poema anuncia la llegada de la luz en el que “cual” es cada uno de nosotros en su individualidad y en la celebración de esa luz: “Cual, sólido en la luz”. Una conexión que también se evidencia en la insistencia de las imágenes como cuando afirma “ser pájaro”, y más adelante: “Ser de vuelo. Ser”. Sólo en el vuelo se es. Sólo en la luz se es. De ahí ese presagio de lo anímico hecho luz, siendo, en la ligereza, en la pérdida del equipaje de la vida, de sus tormentas, en la huida. Huyendo es la última palabra del penúltimo poema. Pero, como en el poema de Machado, ligera de equipaje. A medida que la escritora es consciente de ese final aéreo, el hilo ya no tiene sentido. Ya no es necesario. De ahí que diga: “Sin hilo, es probable./ Líneas de suspensión tal sólo./ Puntos. De fuga”. Ya sí tiene una seguridad, la que le faltaba hasta ahora. La escritora lo ha visto todo meridianamente claro en su segundo poemario. Ante las dudas de *Hilos* en *Cual* se hace más axiomática. Ha encontrado una respuesta: la respuesta. Y, cuando eso sucede, la serenidad de ánimo se apodera del poema y pierde ese balbuceo de telas cortadas para ser unidas por los hilos de antaño. Esa seguridad está impregnada en el acontecimiento histórico que, de modo simbólico, reúne en el último poema: los héroes de las Termópilas. Con sus cascos como cálices (lo pagano y lo cristiano al unísono) en los que la orina se ha secado. ¡Pobres héroes! Siempre acaban siendo derrotados por algo que está encima de ellos: “El sol. Acaso ardiendo”. La imagen del héroe sediento que orina en su casco para resistir el combate de la existencia pero a la hora de la verdad algo que está por encima de él le ha desarraigado, suprimido, exterminado: “La orina del héroe se ha secado”. ¿De qué ha servido la lucha si aquello en que nos sosteníamos sucumbe ante otras fuerzas? Pero mientras llega este final, el

héroe tiene miedo “a que se escape la vida”. Se siente acosado por la vejez (“un tono más oscuro”), con la alacena vacía, con nadie que le recuerde, habiendo perdido la identidad (“Extrañado de ser otro ante otro”), menguando, perdiéndose, casi desapareciendo, indignado de existir... dejándose huir, siendo secado por el sol persistente, a la espera de su fuego aéreo.

La primera lectura del poema *Hilos* (homónimo del título del libro) nos lleva hacia un lenguaje de grandes resonancias abstractas y relacionado con la epistemología. La poeta reflexiona sobre conceptos que trata de asegurar pero sobre los que permanece permanentemente la duda.

¿Hay permanencia de la carne herida? ¿O cicatriz? En el segundo verso nos dice que es esta la que existe pero más adelante afirma lo contrario: “Tampoco”. ¿Y la herida en la mente? Siempre hemos entendido esta como el dolor más profundo, acaso la sensación de angustia. Pero no parece estar conforme la autora sobre el concepto de existencia o permanencia de la herida porque llegando a un silogismo preciso casi en la línea del razonamiento de la lógica de Wittgenstein, “si hubiese cicatriz –dice la autora– sería evidente”. Este axioma sobre la evidencia de la herida no siempre es así. Hay heridas tan profundas en el ser humano que no se manifiestan puede pensar alguien. Pero es un razonamiento que no comparte la autora porque siempre existirá algo que nos delatará. Y, como si siguiera a Wittgenstein en ese razonamiento, hay algo profundo que nos delata y se manifiesta en el lenguaje. Nuestro lenguaje, nuestra palabra puede definir esa herida y manifestarla pero a veces puede no haber “palabras suficientes”. Acaso porque no exista la “cosa”.

Es una reflexión que nos conduce a la esencia del dolor y sus manifestaciones sobre el que incide la autora reflexionando sobre su esencialidad, e indagando en la epistemología de su razón de ser.

Sus afirmaciones dan paso a la duda y a un nuevo axioma con el que va hilando su hilo de Penélope. Así parece la escritora, una hilandera que teje y desteje el pensamiento al mismo tiempo. Si con seguridad afirma, con seguridad niega y siempre va quedando un apósito de duda. Eso se manifiesta también en el uso de algunos términos. Cuando emplea el verbo “acusar” para decir que “la mente acusa sentimientos: segrega”. ¿Qué quiere decir con acusar? Podemos encontrar hasta once entradas en el diccionario con este término: señalar a alguien culpa, delatar, notar, reconvenir, revelar...

Entendemos que quiere decir revelar, pero también puede poseer muchos otros valores semánticos y aplicado al concepto hilar nos da a entender puede ser discurrir, trazar o inferir. Pero parece que ni siquiera en esto de nuevo la autora está de acuerdo, porque para ella “solo hay hilo”, pero como saliva, es decir, un excretor que nos permite deglutir lo sustancial.

Y a medida que va construyendo el pensamiento la gramática textual nos permite construir el significante del mismo en una aleación de términos adheridos semánticamente en un campo de significación. Si la saliva determina una función, la boca seca facilita su antítesis.

Ese hilo que nos va conduciendo como Ariadna por el laberinto de las significaciones concita también imágenes del cuerpo si antes lo hacía de su herida o no, de su mente o no. Es un hilo conductor, un hilo facilitador, que cumple una función, como mecanismo.

Y en él surge una necesidad. Cuando el cuerpo, cuando la mente están faltos de algo, carestía sienten “hambre”. El hambre es un término que significa una carestía. La palabra no denota una significación en el texto sino que connota permanentemente. Cuando Maillard plantea estas disquisiciones me está recordando a Wittgenstein en su

obra “Sobre la certeza”. Decía que “del hecho de que a mí –o a todos- me *parezca* así no se sigue que *sea* así. Sin embargo, es posible preguntarse si tiene sentido dudar de ello”. El concepto de ser y parecer ser y el concepto de duda. No basta aseverar dirá Wittgenstein sino que “la aseveración «lo sé», no basta. Porque no es más que la aseveración de que (ahí) no puedo equivocarme: que no me equivoque *en esto* ha establecerse de un modo *objetivo*”.

Como vemos estas reflexiones van en la misma línea de Maillard. Y como consecuencia. En su pensamiento siempre existen las consecuencias impera la necesidad de levantarse como una experiencia objetivadora, de acción, de resolución de una duda. El levantarse no implica necesariamente un acto, sino que puede implicar un razonamiento constructivo en una línea creciente. En esa movilidad conceptual, la autora se sitúa en una habitación. Siempre una habitación es el receptáculo que nos habita, como el cuerpo, e inmediatamente en ese espacio imaginario que es nuestro propio ser, nuestro propio cuerpo, el efecto del teclado en movimiento puede significar esa búsqueda, esa resolución, esa prueba fehaciente, ese “establecerse de un modo objetivo”, que dice Wittgenstein. Al fin y al cabo, el teclear es una forma de crear y en consecuencia de resolver, de levantarse. Sin embargo, como decía en el verso anterior: ¿para qué? Y, más abundantemente, ¿para qué el para qué? Que significa la duda y su antítesis. Porque como estamos apreciando esta siempre está presente como instrumento para la reflexión permanente. Llega un momento que posiblemente no lleguemos a esa objetividad de Wittgenstein y no reconozcamos, en el sentido de que identifiquemos una identidad.

Si quedar es “estar en un lugar”, permanecer es “mantenerse”. Si estos dos términos tienen sus matices frente al antitético de marcharse, el nuevo que llega para afirmar la partida, la salida de esa habitación, de ese receptáculo, de ese ser en sí. Pero

en esa ida no todo se va, siempre queda el hilo como curso o evolución de una cosa, como continuidad en el interior de uno siempre y cuando establezcamos (la duda siempre persistirá) qué entendemos por “uno”. Decía Wittgenstein en su obra *Tractatus logico-philosophicus* que “solo puede existir duda donde existe una pregunta, una pregunta solo donde existe una respuesta, y ésta, solo donde algo puede ser *dicho*”.

En 2020 publicó *Medea* para vivificar los mitos y toda una reflexión sobre el arte de vivir. Medea siempre encarnó el paradigma de las contingencias y los límites del ser humano, a través de esa figura, mitad madre-mitad maga, que asume acaso el infanticidio, no ya solo como venganza ante el agresor (Jasón, su esposo) sino, en las versiones más antiguas, como forma de inmortalizarlos, al haber sido enterrados sus hijos en el santuario de Hera. Pero Medea también nos representa a todos, que olvidamos el arte de la ramificación de nuestros actos y las pautas que encierra el vivir. Con esta obra Chantal Maillard ha creado un libro de un pesimismo consciente, de un nihilismo activo en torno al dolor y la insatisfacción ante el recorrido humano, encarnado en una viva mujer que sufre la existencia y trata de encontrar rumbos, salidas a ella.

En *Medea* es continuadora de libros anteriores como *Hilos* y *Cual* (de hecho, este referente conceptual está presente de nuevo) donde percibíamos, a través de los hilos, una traslación de un lugar a otro de nuestro consciente o de nuestro inconsciente, de nuestro miedo o de nuestra inhibición, de nuestra angustia o de nuestras ansias por transformar una euritmia no aceptada.

Organiza la materia lírica en tres libros con un preámbulo inicial donde nos habla de la patria de Medea, una historia que sitúa simbólicamente en el Mar de Alborán, su sufrimiento, su muerte. En un círculo se abre y cierra la obra con la descripción en cursiva en torno a la situación de Medea sentada en la barca, de espaldas

al horizonte, anciana, soportando el pasado y los muertos (“*Así los muertos. Ojos vaciados. ¿De qué? De voluntad*”); y la misma imagen al final, sabiendo que no hay velas (“*¿Las velas? No las hay. Dejó de haberlas hace tiempo. Amanece*”) como pérdida absoluta de toda esperanza ¿o no? La obra opera a través de fragmentos porque la existencia siempre es fragmentaria e incluso llegando al final lo sigue siendo y nos avisa de que el razonamiento en torno a ese fluir de la conciencia en torno a la existencia será permanente, no una detención, sino una respiración que fluye y se corta a cada paso, porque estamos hablando de la relación del ser en el *dasein* y su sentido más profundamente heideggeriano. El renacido de los poemas iniciales es alguien que vuelve como un fantasma, “como hilo de saliva”. En su alegorización es un renacido que vuelve entre los vivos, que quiere distinguir “las cosas por su luz”. Que se observa y penetra en sus errores vitales. Que busca otro mundo, un modelo de vida diferente, al tiempo que una reflexión sobre sí mismo en ese mundo creado, sabiendo que “todo lo vivido fue/ una estrategia dilatada” que acaso conduzca a la nada: “Todo círculo es vicioso”. Y en esa singladura, que siempre es personal, “el yo inventa sus fantasmas”, a través de la tela de araña que simbólicamente va girando siempre, trata de agarrarse a nuevos impulsos que lo proyecten vitalmente. Y surge el amor, ese profundo amor de Medea hacia Jasón, pero desde el inicio es advertida: “-*No hay mayor pena que el amor*”. En el fragmento 6, un gran poema, se encierra ese mundo, la representación de la palabra, su valor como metáfora que trasciende lo representado y se le advierte de que redimirse es vano afán. Germina entonces el hilo paradigmático: “Más corto es el camino de la araña/ que aquel de los océanos./ Más eficaz saber cortar el hilo”. Se sabe presa de la inmovilidad de un círculo que avanza como en una laguna. Y cómo sus hilos comienzan a anudarse y a crecer en esa tela de araña, que al fin y al cabo es el círculo tautológico de la existencia. Le advierte que es necesario cortar el hilo y la dinámica de

deseos/angustias, expectativas/decepción, mente/cuerpo. Un conjunto de antítesis que se resuelven en la paradoja del vivir siendo los hijos la versión simbólica de, acaso, una salida: “Maté a mis hijos, sí. O esa fue/ la historia que os contaron”. Pero, como decíamos antes, como una restitución hacia la luz porque, cuando nacen, en realidad los hacemos “compartir la violencia/ y el miedo al saber”. ¿Qué hacer? “¿Qué es lo que exhorta a seguir/ contando y dando cuenta?”. Son preguntas que trata de responder a lo largo del libro. Y se replantea toda la existencia, el concepto de falsos saberes, la sabiduría y sus axiomas, pero también su acusación al género humano y la alegorización en torno a la existencia, con palabras duras, enfáticas... muy propias de una tragedia de Eurípides. El dolor de la madre ante este terrible sudario y el concepto de caída, “oficio/ de tinieblas”. Cada idea es una honda en esa tela de araña que va construyendo su red en un mundo absurdo, “escenario de un furor/ sin tregua y sin comienzo”. Su tono siempre es admonitorio: amonesta, aconseja, exhorta... trata de que el lenguaje, con su impotencia para expresar, no rompa la cadena de pensamiento siempre anclado en la herida del vivir, el miedo, el dolor y sus eternos correlatos: “En este mundo ¿quiénes somos/ las víctimas y quiénes los culpables?”. Es una tela de araña infernal que no se rompe nunca y genera la náusea, porque no hay verdades que sostener, ni principios que fundamenten la derrota: “No hay nada que esperar/ nada que descubrir (...)// Desengáñate:/ sólo existe el hambre/ la herida del nacimiento/ su grito”.

Munch está aquí en un poemario desolador que como una gran tragedia trata de definir un mundo tenebroso e inútil pero lúcido.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, Jesús (10 octubre 2004). «La República de Chantal». *La Opinión de Málaga*.

- AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, Nuño (2012). *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma.
- BLESA, Túa (15 enero 2010). «La tierra prometida/Hainuele». *El Cultural*.
- CLAPÉS, Antoni (28 octubre 2004). «Matar Plató». *Avui*. Recuperado de <http://chantalmaillard.com/resenas/avui.pdf>.
- CASADO, Miguel (2004). «La conducta de escribir. (Una lectura de Chantal Maillard)». *Ínsula*, 695. Recuperado de http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20695.htm.
- FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis (2009). «Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/maplaton.html>.
- GÓMEZ, Sergio (2012). «Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor» en *Thémata. Revista de Filosofía*, 45, pp.169- 190.
- GUZNER, S. (2005): «Entrevista a Chantal Maillard». Recuperado en dirección URL: <http://www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm>.
- HIDALGO, Ana (2014). «El yo como encuentro: Chantal Maillard y el discurso cinematográfico», *Argus-a Artes y Humanidades*, 11, pp. 1-28.
- MAQUEDA, Eugenio (2009). «Poética y estética en *Matar a Platón*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [URL: 3/12/2016] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/mataplat.html>.
- MEDINA PUERTA, Carmen (7 marzo 2017). «Nombrar la herida. La poética de Chantal Maillard». *Círculo de poesía*.
- MORALES LOMAS, Francisco (5 julio 2008). «Sobre *Hilos* de Chantal Maillard» en *Libros de La opinión de Málaga*, p. 44.

- NIETO, Lola (2013). «Araña otra lógica. La escritura como urdidumbre en Chantal Maillard». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, pp. 373- 396.
- ORTEGA, Antonio (25 junio 2015). «Chantal Maillard, el alma entre los huesos». *Babelia de El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/06/19/babelia/1434702314_980161.html.
- RAMÓN, Esther (2008). «Tejer el grito: una teoría del conocimiento». Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=304>.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (8 mayo 2004). «Entrevista a Chantal Maillard». *El País*.
- TORT PÉREZ, Ana (2015). «¿Quién habla si se habla? La escritura polifónica de Chantal Maillard», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 200- 210.