

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO
INSTITUTO DE HUMANIDADES

EL PENSAMIENTO DEL POEMA Y LA LOGOFAGIA EN LA OBRA
POEMÁTICA DE CHANTAL MAILLARD

Estudiante: Collipal Bahamonde, Camilo.

Profesor guía: Rojas Canouet, Gonzalo.

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura

Santiago, diciembre de 2022

RESUMEN

Esta investigación aborda la obra poemática de Chantal Maillard en tres libros: *Hilos* (2007), *La herida en la lengua* (2015) y *Después de Medea* (2022). El objetivo es analizar la figura de la *herida* de un cuerpo que no alcanza a hablar, pero que dice a otro en clave *logofágica*, aproximándose a los *bordes del poema*, en la borradura de un yo que enuncia. En ese sentido, el análisis se centra en las perspectivas teóricas de Mario Montalbetti y Túa Blesa desde una mirada hermenéutica que nos permite reinterpretar tanto el corpus poético seleccionado como el aparato teórico utilizado. La investigación permitió una relectura de la obra de Maillard desde el borde del poema como una posible imagen ciega, donde el silencio se torna un -no- discurso individual, de rebeldía, de perturbación.

| | |
|---|----|
| Índice | |
| RESUMEN | 1 |
| 1. CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO | 6 |
| 1.1. Revisión de fuentes teóricas | 6 |
| 1.1.2. Mario Montalbetti - El pensamiento del poema | 7 |
| 1.1.3. Túa Blesa. Logofagia | 11 |
| 1.2. Revisión de fuentes críticas | 15 |
| 2. CAPÍTULO II MARCO METODOLÓGICO | 20 |
| 2.1. Antecedentes | 20 |
| 2.2. Problematización | 23 |
| 2.3. Hipótesis | 28 |
| 2.4. Objetivo General | 28 |
| 2.5. Objetivos Específicos | 29 |
| 2.6. Las directrices analíticas | 29 |
| 2.7. Categorías de análisis | 30 |
| 2.8. Obra Poética de Chantal Maillard | 30 |
| 2.9. Corpus | 32 |
| 2.10. Descripción del corpus | 33 |
| 2.11. Selección del corpus | 34 |
| 3. CAPÍTULO III ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN | 35 |
| 3.1. El desgarrar del otro en el cuerpo del yo | 35 |
| 3.2. El movimiento expresivo del borde del poema: “en el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada” | 41 |
| 3.3. Logofagia: entre el dolor y el hambre - Túa Blesa | 50 |
| 3.4. La logofagia como la lógica de la incertidumbre | 51 |
| 3.5. Medea y la desarticulación del habla | 54 |
| 4. CAPÍTULO IV CONCLUSIONES | 66 |
| 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 70 |

INTRODUCCIÓN

Kenneth Goldsmith en su libro *La escritura no creativa* (2015) proporciona un interesante concepto de reinención de las artes en la era tecnológica. Sostiene que la pintura necesitó de una nueva exploración artística con la aparición de la fotografía; los trazos nítidos de la pintura ahora eran reemplazados por la tecnología fotográfica, como respuesta a ello la pintura suavizó sus trazos, surgiendo así el impresionismo. Situación semejante sucede con la literatura y la aparición del internet y las plataformas digitales declara Goldsmith. Se puede entender, por ende, que la literatura está en un proceso también de cambio en sus formas de expresión. Esa innovación es lo que identificamos en la poética de Chantal Maillard que utiliza las formas del silencio y las tensiones del habla en el ámbito lingüístico para nombrar el dolor de un cuerpo que no alcanza a hablar y que si lo logra lo hace en clave fragmentada por las agresiones de un poder que borrona el habla.

Una pregunta que surge ¿Quién está autorizado para hablar dentro de un lenguaje que está impregnado con las dinámicas del poder? Siguiendo a Barthes (2021) quien arroja bastante luz a este respecto cuando distingue dos formas de lenguajes, uno que está amparado de acuerdo a las formas del poder y otro que va en contra de él y se muestra tajante, quebrado, movedizo. En esta segunda dinámica del lenguaje le nombra acráticos y es donde, justamente, se identifica la problemática en la expresión poética de Chantal Maillard, dice lo importante no diciéndolo, pero proporcionando las claves para leer los trazos de silencio y la experimentación de un sentido escondido, de difícil acceso, pero interpretable de acuerdo a la noción del borde del poema propuesto por Mario Montalbetti (2019). Utiliza, por ende, la fuerza del silencio y como sostiene Barthes (2021) en la lógica crítica contra el poder siguiendo las dinámicas de un habla acrático. La pregunta que subyace es la misma de Spivak “¿Pueden hablar los subalternos?” (2009). Se considera que en la obra poemática de Chantal Maillard lo hace, pero en clave

logofágica y con las formas poéticas de una exploración vinculadas con el borde del poema.

Este trabajo está dedicado a la problemática del dolor y de cómo la voz que enuncia desaparece, dando cuenta de un sujeto que se caracteriza por un discurso poético que porta una semántica fragmentada y con incrustaciones de espacios en blanco en sus maneras de articular su herida en el texto.

Las perspectivas teóricas que se abordarán en este trabajo son dos, por una parte, los trabajos del poeta y lingüista Mario Montalbetti con las nociones del Pensamiento del poema, seleccionando dos conceptos fundamentales: el borde del poema y la ilusión desgarradora. Por otra, los estudios de Túa Blesa relacionados con las herramientas silenciarias de la logofagia, se utilizarán tres figuras literarias: el criptograma, el leucós y la lexicalización. Ambas teorías literarias tanto del pensamiento del poema como la logofagia dialogan espléndidamente desde perspectivas distintas para analizar la obra de Chantal Maillard, puesto que la primera analiza desde el ámbito de la lingüística y el segundo desde la retórica del silencio.

El siguiente trabajo de está basado en una revisión bibliográfica tanto de la obra poética de Chantal Maillard como de los dos teóricos literarios antes mencionados. En vista del acervo productivo de la poesía de Maillard se acotó el corpus en tres poemarios: *Hilos* (2007), *La herida en la lengua* (2015) y *Después de Medea* (2021). En relación de la extensión de este trabajo se realizará, a su vez, una selección de poemas dentro del corpus de estos tres libros para identificar las figuras que posteriormente se analizarán. Para ello fue necesario hacer una revisión teórica de otros investigadores literarios para dimensionar la compleja propuesta poética de Maillard, destacamos dos: el de Virginia Trueba y de Lola Nieto. Ambos trabajos fundamentales para adentrarse en la poesía de Maillard. En nuestro marco metodológico recabamos los antecedentes de nuestro estudio e identificamos las problemáticas en relación a su producción poética. A partir de estos antecedentes y nuestros objetivos se especifica que nuestro trabajo es de orden cualitativo con un método hermenéutico para la interpretación del corpus. Nuestro análisis e

interpretación lo organizamos dividiéndolo en dos partes. La primera dedicada los estudios de Mario Montalbetti. La segunda con el estudio de Túa Blesa. Finalmente, nuestras conclusiones las determinamos en el orden de la unión de ambas teorías literarias y de cómo entendemos la propuesta coherente de Maillard en relación con su poesía.

1. CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO

1.1. Revisión de fuentes teóricas

Para abordar la obra poética de Chantal Maillard se ha seleccionado dos teóricos contemporáneos, Mario Montalbetti y Túa Blesa, que han pensado la poesía desde lugares distintos, uno desde lo lingüístico y otro desde las distintas formas de silencio textual. Esta elección obedece a buscar teóricos de habla español y sobre todo que posean una especial capacidad para interpretar el presente histórico pos pandémico. La poesía de Maillard posee un basamento teórico que subyace en sus libros, la misma autora justifica su enorme aparataje filosófico para entender su particular propuesta poemática, no obstante, se optó por otros teóricos para analizar su propuesta escritural. Se pensó en el riesgo que podría constituir, sin embargo, no carente de dificultades al estudiar las teorías de Montalbetti y Blesa nos permite abordar de un modo particular sus poemas.

Mario Montalbetti es un poeta y lingüista peruano. Actualmente es profesor asociado de Lingüística en la Universidad de Arizona y la Pontificia Universidad Católica del Perú. También es profesor visitante en la Universidad de California (Los Angeles) y Cornell. Posee un doctorado en Lingüística por el Massachusetts Institute of Technology, donde estudió con Noam Chomsky. Ha publicado numerosos artículos especialmente enfocados en metalingüística y metapsicología. También ha publicado numerosos libros de poesía entre ellos: *Fin desierto y otros poemas* (1995), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revolver para dos* (2008), *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* (2016), *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018), *Cabe la forma* (2021)

Túa Blesa es catedrático de la Universidad de Zaragoza en Teoría Literaria y Literatura Comparada, fundador de Tropelías, Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada en 1990, crítico literario y autor de los libros *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995), *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), *Tránsitos: escritos sobre poesía* (2004), *Gimferrerías* (2010), *Lecturas de la ilegibilidad en el*

arte (2011), *Leopoldo María Panero, poeta póstumo* (2019), *Maurice Blanchot. La pasión del error* (2020). Su quehacer teórico se centra en el estudio de vanguardias.

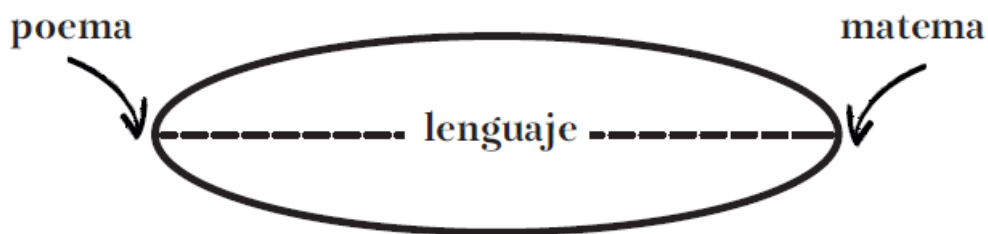
De ambos catedráticos hemos hecho una selección acotada de sus teorías para enmarcar nuestro estudio, la cual se especifica en las siguientes partes centradas primeramente en Montalbetti y luego Túa Blesa.

1.1.2. Mario Montalbetti - El pensamiento del poema

Para efectos de nuestra investigación, nos vamos a centrar en dos ideas que el autor trabaja en su libro *El pensamiento del poema* (2019), concentrándonos en los capítulos 1, 2, 4 y 5, respectivamente: 1) El borde del poema y, 2) el afuera del lenguaje, o la ilusión desgarradora.

Para tener una aproximación sobre lo que entendemos como *borde del poema*, primero debemos visualizar que el lenguaje es un objeto cerrado, clausurado por el significado, que posee dos bordes: poema y matema, puesto que “son -poema y matema- los que determinan los bordes del lenguaje” (Montalbetti, 2019, p.19). Siguiendo esta lógica, podemos identificar lo que hay dentro y fuera de él, en un ejercicio dificultoso que nos genera una imagen imposible: la contemplación del lenguaje entero delante de nosotros. Así, el autor nos sugiere el siguiente esquema:

Esquema N°1 El pensamiento del poema



Fuente: Montalbetti, 2019, p. 24.

El esquema anterior viene a señalar que tanto el poema como el matema existen en la periferia del lenguaje y que ambos vendrían a definir sus límites. Una manera de entender este paisaje sería compararlo con la imagen de una ciudad con sus murallas: Poema y matema son parte del lenguaje de la misma manera en la que las murallas de una ciudad son parte de la ciudad (p.24).

Tanto poema como matema son formas abstractas que combinadas con valores específicos pueden ser aplicadas para significar en un sistema lingüístico determinado, puesto que “el significado es la muleta infalible del lenguaje hacia la que embestimos inevitablemente” (p.27).

El objeto borde que nos interesará será el poema que forma parte del objeto cerrado lenguaje donde, por una parte, hace borde y que, por el otro, mantiene una relación peculiar con el cuerpo del lenguaje por el cual se conecta según distintas aplicaciones textuales, para hacer que el poema “piense” (Montalbetti, 2019). El poema, al igual que el matema “no significa nada, es una mera fórmula abstracta. Pero si canjeamos sus valores podemos aplicarlos” (p.22). Y dicho borde contiene lo que es común tanto a lenguaje como a no lenguaje: la significación y la no significación (saltándonos la discusión sobre qué significa realmente el “significado”).

Para efectos de nuestra investigación, cabría mencionar que la inserción del matema por Platón (Zambrano, 2016) surge como una interrupción crucial que logra desacralizar la validación poética como ejercicio válido para generar pensamiento, y lo descarta por carecer de verdad, por ser un discurrir lógico sin sustento. Esta sería la oposición fundamental entre poema y matema. Puesto que donde el poema operaría sin leyes, el matema es un discurrir argumentativo encadenado, contrario al poema, en su totalidad sometido a la imagen, a la inmediata singularidad de la experiencia (Montalbetti, 2019, p.38).

El borde del poema como ejercicio sería entonces una suerte de intento por rescatar al poema de ese lugar como registro de un fracaso, siguiendo a Bern Lerner

(2017), condenado estructuralmente por una «lógica amarga» que ningún nivel de virtuosismo podría superar.

Montalbetti nos dirá que fuera de estos dos bordes el significado titubea, considerando “la idea de que el significado no es esencial para el lenguaje, ni siquiera para el lenguaje natural humano” (Montalbetti, 2015, p.421), en una zona donde se vuelven inestables las nociones de sentido y su funcionamiento desde una perspectiva semantizante que concibe el lenguaje como un dispositivo que “hace sentido” y que produce significación. Desde esta perspectiva diremos que poema y matema serían las materias primas de la significación, el recurso simbólico con el cual las representaciones lingüísticas interpretan al mundo con sus formas en palabras concatenadas, adheridas al centro del lenguaje (el matema opera sobre la lógica de las ciencias naturales y el poema de la prosa). Entonces, el poema haría borde con lo que no es lenguaje, se escurre por sus murallas, desciende como un texto que saldría en busca de la nada remando a sus orillas hacia la no significación, donde el atisbo imposible de un afuera se presentaría como una suerte de espacio utópico que, poniendo el sentido en suspenso, le haría trampas al lenguaje para perforarlo. Sin embargo, para nuestro análisis, nos valdremos de variadas consideraciones semánticas.

El significado *per se*, según las tradiciones lingüísticas desde Benveniste en adelante (Montalbetti, 2015); entienden que es consustancial a la noción de lenguaje natural y que el significado “es un comodín indispensable para determinar regímenes de discurso” (p.418), así la realidad puede ser dividida en cosas existentes y definidas por sus nombres y por tanto verificables, decantando en una irrefutable idea de “verdad”, a partir del concepto ser y su negación racional: “no-ser”.

El ejercicio del poema que hace borde, finalmente busca experimentar el sentido no accesible, un no sentido escondido detrás de los signos, pues allí es donde la ilegibilidad aparece como legible, según Mario Montalbetti siguiendo a Badiou, “el poema piensa allí donde no significa” (Montalbetti, 2019, p.27) curvándose sobre el lenguaje.

El escritor, traductor y ensayista argentino Damián Tabarovsky nos dice que: “La literatura no piensa, no da sentido; al contrario: lo congela, lo pone en suspenso. Es el mundo quien da sentido, y la literatura se opone al mundo. La gracia de la literatura está en volcar: estaba haciendo surf y una ola me atrapó” (Tabarovsky, 2015, p.95). En esa misma línea diríamos que el poema que hace borde adopta dicha posición con respecto a los objetos designados, puesto que no conecta con la realidad, sino con el lenguaje. No habla de los objetos ni de lo que ocurre allá afuera con el mundo (Montalbetti, 2019, p.60).

Pero nos encontramos con una especie de ilusión: el afuera del lenguaje es una falsa salida, puesto que “no se sale del lenguaje significando. Lo que llamamos “fuera del lenguaje” sigue estando perfectamente acomodado dentro de él” (Montalbetti, 2019, p.19). Esa salida falsa del lenguaje nos retrotrae a la mente la idea de que no existe un exterior en el lenguaje humano y que es más parecido a una puerta cerrada que no abandona su materia comunicativa: “significando no se va afuera” (p.19). No obstante, esta imposibilidad, o más bien, esta ilusión desgarradora produce cambios de estados físicos en el lenguaje, donde es posible nombrar de una forma distinta a como nombramos cotidianamente: “El mundo es azul como una naranja” citaría Mario Montalbetti a Paul Eluard en Sentido y ceguera del poema (2019); puesto que el poema que hace borde vendría a renegar de los objetos con los que las palabras no guardaría aprehensión alguna, sospechando de las convenciones pragmáticas, pues en sus interconexiones debe existir una fisura capaz de tensar la sintaxis entre zonas vacías y zonas de significado.

“Los vacíos que anulan su transmisibilidad *-de las palabras y sus tonos -*, no obstante, están en que las palabras son exactamente las mismas que sirven para cualquier objeto y para todas las artes, y en que las reglas son tan flexibles que parecieran desvanecerse en el aire” (Mattoni, 2018, p.16). Y en efecto, cuando el poema hace borde abre un espacio donde el reduccionismo instrumental del lenguaje como vehículo transmisor de ideas, conceptos y efectos, genera una compleja situación contraria que deviene en un modo no instrumental de la comunicación lingüística, es decir, opuesto a toda forma de comunicación, como un

nudo en lo desconocido. Desde allí abordamos en nuestra investigación la obra poemática de Chantal Maillard.

Si la humanidad es signo y su cultura es palabra, ahora, el poema que hace borde en Chantal Maillard apelaría a la borradura de la proliferación de señales comunicativas, mediante procesos de singularización por la fabricación de un vacío relacionado a la incapacidad de narrar el horror que se extiende desde los imperios hacia lo radicalmente otro, a lo otro innombrable, pues “los mecanismos del poema pensante están articulados en torno a lo innombrable” (Montalbetti, 2019, p. 64), cuestión que la autora lleva a cabo rompiendo la clausura semántica, inaugurándose como una interrupción.

Así, la ilusión desgarradora planteada por Badiou, se traduciría en que el poema, pese a su imposibilidad de salirse nombrando, logra despojar materia semántica “para que la filosofía se restituya, pero de una forma en que finalmente será inteligible para todos, de una forma en la que la verdad del poema salga a la luz” (Montalbetti, 2019, p. 66). En síntesis, la poesía no puede decir la verdad, pero puede mostrarla, el poema nombra, pero sustrayendo para desplazar las reglas gramaticales mediante la indecidibilidad y la indiscernibilidad.

1.1.3. Túa Blesa. Logofagia

En nuestro estudio nos centraremos en tres figuras literarias que propone Túa Blesa en su obra *Logofagias, los trazos del silencio* (1998): criptograma, leucós y lexicalización.

El rótulo al que se refiere Túa Blesa con logofagia es la forma de cómo se escribe el silencio en un texto, haciendo la diferencia de que no se refiere a que hable de o sobre el silencio, sino en su particular manera de inscripción en el texto. Las figuras retóricas se vinculan con la expresión del lenguaje, ampliamente utilizadas en la poesía y poseen un extenso análisis desde los griegos. El silencio textual como

escritura del silencio, no posee el mismo estudio. Túa Blesa, quien investiga los recursos textuales y la incorporación del silencio en la escritura, sostiene que este se hace texto y el texto se hace silencio mediante la logofagia; considerada una forma de escribir un acto y un pensamiento vinculado con la naturaleza del silencio. La logofagia es “aquella que, llevando un bucle, muestra cómo la palabra ha sido devorada y, sin embargo, una vez borrada, regresa al texto como huella” (Blesa, 2004, p. 200). La interrogante que se plantea Blesa es desentrañar cómo opera la dicotomía de la palabra y su ausencia; la aparente contradicción entre sonoridad y el silencio en la palabra, su significación y manifestación en el texto.

La logofagia es una técnica que busca dar espacio material al silencio con el objeto de equiparar sincrónicamente el binomio escritural de sonoridad-silencio, materialidad y desmaterialidad textual. Es un acto de carácter destructivo entendiéndolo en los términos de Walter Benjamin “sigue una consigna: hacer sitio; solo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y de espacio libre es más fuerte que cualquier forma de odio” (Benjamin, 2018, p.91) en este sentido las figuras logofágicas abren un espacio para que habiten otras nociones que el lenguaje no alcanza a articular.

La escritura logofágica, por ende, acepta la existencia de espacios vacíos y no intenta callar la palabra sino, por el contrario, la conduce quebrada y movilizadora hacia un lugar no frecuentemente habitado por el lenguaje formal. En términos de Túa Blesa “La escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos o se dice en una lengua que no le pertenece a nadie, un habla sin lengua o, finalmente, se hace críptica” (Blesa, 2004, p.200).

Para evidenciar los trazos de silencio Túa Blesa se vale de recursos logofágicos de los cuales en este estudio nos centraremos en tres figuras retóricas silenciarias para luego abordar la obra poemática de Chantal Maillard en el corpus de estudio:

a. Criptograma: es la utilización de símbolos y letras con un valor diferente al convencional. Es de aclarar que esta figura no está asociada a la onomatopeya, su

dimensión es apelar a una red de signos distintos al del lenguaje y a su uso, se puede utilizar signos matemáticos, flechas como también la repetición de una letra o la unión de letras para dar un sentido distinto. Es de mencionar que lo que plantea Blesa está muy vinculada a las teorías de la recepción por Hans Robert Jauss, donde implica una actividad y participación de parte del lector. “La obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida” (Jauss, 2013, p. 172). El valor radica es que se quiere decir algo y se constituye en un valor gráfico con imposibilidad de lectura, constituyéndose así una escritura de silencio con la incapacidad de ser leído, pero sí ser graficado. Los criptogramas habitualmente están acompañados con la figura de leucós y lexicalización.

b. Leucós: utilización de espacios en blanco para señalar la ausencia de discurso entre los fragmentos de un texto. Los espacios en blanco son espacios de silencios en el área de la forma que también tienen una lectura y su ritmo a modo de pentagrama. Indican el acercamiento a una palabra ausente, no borrada, sino presente en un espacio vacío. Se puede asociar a la fragmentariedad del mismo o la incapacidad de continuar sostenidamente la palabra, también Blesa le llama “metáfora del silencio” (p. 50).

c. Lexicalización: enuncia la fragmentariedad del texto. La discontinuidad y la ruptura la escritura tiene una noción de trazos alejándose de la unidad y la estructura lingüística de un discurso gramatical. Dinamiza el lenguaje hacia los terrenos de una palabra que enuncia y a la vez es fragmentada en su discurso. El lenguaje está en el borde de decir algo y no lo dice, se quiebra, se fragmenta, da un giro o se retrotrae hacia lugares otros.

El silencio en la obra de Chantal Maillard da cuenta sobre una escritura otra plagada de susurros espasmódicos e interjecciones en la que el silencio, o la textualización de este, forma parte de una contra narrativa del lenguaje.

El silencio tiene una larga data en la literatura, pero enmarcada dentro de una figura enigmática: encuentro y reencuentro con lo interior, y sus lazos con la misticidad son ineludibles. El silencio es poliédrico en su taxonomía y algunos se

centran en su figura como ruptura ante un mundo ensordecedor, como David Le Breton, por ejemplo, quien la percibe como una afloración del mundo interior y no como una falla del habla: “cuanto más se extiende la comunicación más intensa se hace la aspiración a callarse, aunque sea por un instante, a fin de escuchar el palpito de las cosas” (Le Breton, 1997, p. 3). George Steiner, en cambio, en su obra *Lenguaje y silencio* (1985) de una manera más crítica, denuncia la ruina social de una política epocal donde el lenguaje es parte de ello y posee la capacidad tanto de construir como destruir, observa, por tanto, que por el derrumbe social el lenguaje se agota y aparece, en consecuencia, el silencio como un habla otra. Con la mirada en la literatura analiza dos casos literarios de silencio, el de Hölderlin y el de Rimbaud, “ambos llevaron la palabra escrita a los sitios más lejanos de la posibilidad sintáctica y perceptiva” y prosigue “más allá de los poemas, casi más vigorosos que éstos, está el hecho de la renuncia, el silencio elegido” (p.66). El silencio lo ve como una opción de retiro y de ausencia. El lenguaje, siguiendo a Steiner, es secuencial en relación con el silencio, no sincrónico; la presencia del lenguaje aleja al silencio, pero lo acerca cuando ya no existen formas de nombrar lo innombrable. Lo que indica es que no existe una coexistencia entre lenguaje y silencio, sino sucesión. Ahora bien, el teórico Túa Blesa hace una revisión de las características que se han desarrollado en el último tiempo en la literatura y observa una conjunción de este binomio de lenguaje y silencio. Es una conjunción donde se observa que la pared que divide al imperativo jerárquico de la palabra y del silencio se unen en un texto.

Las prácticas logofágicas están vinculadas a las distintas herramientas para invadir el texto con una noción de escrituras silenciarias. El silencio en este caso está muy lejos de un discurso vacío, sino más bien desgarrar el texto haciendo incrustaciones, fragmentándolo, hiriéndolo con signos que no le son propios a la lingüística como parte de una dinámica textual.

1.2. Revisión de fuentes críticas

Los estudios que se han llevado a cabo sobre la obra de la autora, fundamentalmente en España, están centrados en su producción filosófica por sobre su obra literaria. La complejidad para encontrar dichos estudios desde nuestra región resultó ser limitante, puesto que en su mayoría las investigaciones están indexadas a distintas universidades españolas cuyos accesos están restringidos. No obstante, fue posible desarrollar una organización temática sobre la cual comenzar a operar una búsqueda que se adecuara a nuestro marco teórico.

De este modo, llegamos a la filóloga Virginia Trueba, quien amablemente nos facilitó parte de su trabajo investigativo en torno a Chantal Maillard y María Zambrano.

Virginia Trueba es doctora en Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona. Actualmente es académica titular e investigadora de dicha universidad. Imparte los cursos de Filología Hispánica y Estudios Literarios. Sus áreas de interés en torno a la investigación están orientadas hacia los "Usos de la Teoría en la literatura y cine españoles del siglo XXI" y "Pensamiento contemporáneo posfundacional. Análisis crítico de las ontologías contemporáneas de la negatividad y la cuestión de la violencia del fundamento", aplicados sobre la literatura, el cine y otras expresiones artísticas. Es especialista en María Zambrano y dirige el seminario que se imparte sobre la filósofa en la Universidad de Barcelona. Además, desde el 2018, dirige la revista Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano.

En febrero del 2022 aparece por la editorial Galaxia Gutenberg la Poesía Reunida de Chantal Maillard, cuya edición y estudio preliminar estuvieron a cargo de Virginia, titulado "Impropia mente. Virginia Trueba. Estudio preliminar en Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua". En su estudio es posible dar cuenta sobre las relaciones entre poesía y pensamiento cuando se genera una escritura que desprograma las lógicas de los géneros, comprendiendo dicha escritura como un corpus artístico imposible de clasificar, por los variados matices que componen

la obra y que no resultan ser precisamente textuales (espacios en blanco, cortometrajes, coreografías, dibujos, pinturas, fotografías) como versiones de un texto no escrito, o un fuera de texto, cuestión de suma relevancia para el desarrollo de nuestro análisis de los textos en la obra de Maillard.

Dicho fuera de texto es el signo poemático que representa una escritura proveniente de lugares diversos que problematizan los límites del arte mediante una reinterpretación tanto del pensamiento como del significado, comprendiendo este último como un efecto y no una propiedad de las palabras. Desde allí, la investigadora conjetura la idea de que la poesía en este caso vendría a enseñar a no hablar, proponiendo una suerte de práctica extrema del lenguaje que consistiría en hacer que la palabra se fragmente buscando no significar, colisionando con los bordes del lenguaje, operando sobre él y no sobre los objetos de la realidad, puesto que aquello que no se puede decir constituye un punto ciego en la obra de Chantal Maillard.

La nominación metafórica que se desprende de este estudio, y que para efectos de nuestra investigación nos va a interesar, es aquella vinculada con la herida en relación a lo que puede un cuerpo, ya que “hablar de una muerte es también hablar de un cuerpo, pues es siempre un cuerpo el que muere. Es el cuerpo lo que siempre escapa, al fin, al sentido” escribió Trueba en el prólogo sobre la obra de Chantal (Maillard, 2022, p.18), y por otro lado, la herida en la lengua, pues pese al dolor del cuerpo, todo lo que es revelado por el lenguaje, nunca es más que la lengua misma (Nancy, 2014, p.8).

Si nos detenemos en los poemas del libro *Hilos* (2007) podemos comprender, siguiendo el estudio de Trueba, que la escritura en esta producción textual pierde todos los elementos básicos de la estructura sintáctica. De los quince artículos revisados, precisamente es este el que más nos da aproximaciones a los conceptos desprendidos desde Mario Montalbetti y Túa Blesa. La académica viene a corroborar que las mismas palabras en la obra *Hilos* se desdican al grado de contradecirse entre variadas interrogaciones que intentan volver a rectificarlas. Existe toda una intencionalidad por parte de la autora en alterar los órdenes

gramaticales para producir textos que exigen ser leídos interiormente, “los artículos se separan de los sustantivos (El / cansancio), los sustantivos de los adjetivos (llanto / detenido), los sujetos de los predicados (yo soy / mis imágenes), se afirman y se niegan al mismo tiempo (¿no / la hay?)” (p.22), con ciertos ánimos por desautorizar las ficciones propias del lenguaje y dismantelar su gramática y las ideas metafísicas.

Al momento de enfrentarnos a la inquietante obra que es *Hilos* (2007) podemos dar cuenta sobre un intento de su autora por aproximarse a la intersección entre el lenguaje y su complemento, el no lenguaje (Montalbetti, 2019). Así, *Hilos* es un texto roto que posibilita las grietas que fisuran el lenguaje, que busca salirse del orden simbólico, del imperio gramatical, intentando “hablar como el caballo que come avena, sin derecho al lenguaje” (Montalbetti, 2019, p.120). Así, los gestos desdoblados y repetidos en la articulación de lenguaje que la autora propone, podrían leerse en estas líneas de Derrida: “Ahora bien, nunca esta lengua, la única que estoy condenado así a hablar, en tanto me sea posible hablar, en la vida, en la muerte, esta única lengua, ves, nunca será la mía. Nunca lo fue, en verdad (Derrida, 1996. p.14)

La fragmentación del texto nos aproxima a la desestabilización del sujeto que a su vez nos lleva a los vacíos semánticos como un proceso de co-creación y devenir, llevando al lector hacia un pasaje que lo interne a la comprensión de que tanto él/ella (como lector/a) están conectados con los cuerpos borrados de la historia, y de sus conciencias.

Así, diríamos que los estudios llevados a cabo sobre la obra de Chantal Maillard, intentan evidenciar la experiencia de dislocación que se genera en su escritura, que la autora propone como articulaciones fantasmas, quebradas, susurros espasmódicos de un lenguaje roto, desgarrado, tirado a la basura junto a los cientos de víctimas de los imperios democráticos-financieros que organizan las actuales necropolíticas del sistema mundo.

Por otro lado, Lola Nieta, doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona y académica de la misma institución, quién también es poeta y ensayista, logra descifrar en su artículo “Araña, otra lógica. Escritura como urdimbre en Chantal Maillard” (2013) cómo la escritura de la poeta española está constituida por un despliegue estético que resalta una elaboración discursiva disruptiva en tanto géneros literarios, contraria a cualquier tipo de interpretación metafísica.

La importancia de este artículo en nuestra investigación guarda relación con la perspectiva que adopta la investigadora al contrastar el trasvasije entre las distintas obras de la autora (en esta caso el vínculo ineludible entre el diario Husos y el poemario Hilos, ambos conceptos que la investigadora explica indistintamente valiéndose de las propias explicaciones que Chantal Maillard nos ofrece en sus diarios *Filosofía en los días críticos (1996-1998)*, conceptos que mencionaremos a continuación), siendo estas la permanente reescritura o reelaboración de una teoría en una expansión constante asistida por el desdoblamiento.

Las bifurcaciones a un nivel textual, presentes en la totalidad de la obra literaria escrita de Maillard, cumplen la función de aunar una idea indistinta al género donde se desplaza el pensamiento o los tópicos con que la autora esquematiza la fragmentariedad del discurso valiéndose de elementos que apelan a las contradicciones pragmáticas o performativas, donde más el gesto performativo vendría probar, a través de la enunciación, “lo contrario de lo que pretende declarar el testimonio, a saber, una cierta verdad” (Derrida, 1996, p.16), donde el desdoblamiento es clave para la construcción del sentido desprogramático, a saber, de dos nociones, una ya mencionada, pero la segunda, tal vez por sobre la primera: la desmantelación de las tradiciones epistemológicas occidentales.

Para poder avanzar, invariablemente debemos detenernos de manera solapada en una pequeña explicación sobre los Husos e Hilos que trabaja la autora como mecanismos para entender los procesos mentales.

Chantal Maillard nos explica de la siguiente manera que entre cada imagen hay un Hilo que las entrelaza. Los husos le darían forma representacional a dichas

imágenes, que devienen en estados anímicos. Mediante estas dos metáforas - Husos e Hilos- busca evitar que la mente vague, “la araña es la mente, y su presa somos nosotros” (Maillard, 2020, p. 17). Estos dos conceptos podrían ser la clave de su escritura. Mediante los Hilos y los Husos como operaciones conscientes, es posible asistir a los procesos mentales para contradecir todo aquello que creemos ser, para desaprender las ideas que hacen al yo en adherencias a los sentimientos que instauran las creencias. Con estos dos conceptos dice que no hay mente, y que solo hay procesos mentales observables, que la mente es una metáfora creada por el lenguaje y que existe porque lo ordena, para hacer manejable lo inestable (Maillard, 2020, p.24). Dice que no hay mente, que hay proceso, que hay Hilo. El hilo puede ser observado, es una imagen, y mientras el proceso (no la mente) procesa, nos situamos en un estado de ánimo. El estado de ánimo es lo que se denomina Huso, y que también puede ser observado: ambos conceptos nos vendrían a ocupar los lugares de la conciencia.

Huso e Hilos marcarían la estructura rizomática (Deleuze y Guattari, 2008) en la obra de la autora como un gran entretejido múltiple, no tan solo de textos y fragmentos estéticos discursivos, sino que también de numerosas bifurcaciones y desdoblamientos en intentos por suspender el pensamiento y sus modos prácticos.

Lola Nieto nos dice que existe una intencionalidad para poner en evidencia la fallida representación de la escritura y del habla, contradiciendo así mismo al sujeto que se dice a través del lenguaje como un pliegue gramatical, en palabras de Mario Montalbetti: “la cuestión es si es posible decir algo independientemente de lo que el lenguaje nos hace decir: si es posible decir algo paralelamente a lo que el lenguaje nos hace decir” (Montalbetti, 2019, p.27).

Así nace una propuesta en relación al decir discontinuo de las palabras, cuestión a la que nos abocamos en nuestro análisis interpretativo sobre los textos de la autora, utilizando estos antecedentes investigativos previos junto al aparatage teórico propuesto por Mario Montalbetti y Túa Blesa.

2. CAPÍTULO II MARCO METODOLÓGICO

2.1. Antecedentes

En este nuevo escenario de aprendizaje y reflexión en torno a los acontecimientos políticos contemporáneos, dentro de un marco interpretativo crítico en torno al tiempo histórico que nos sucede; es que, como estudiantes de Lengua y Literatura, llegamos a una obra poética en particular, que elabora un aparataje teórico que cuestiona la razón occidental imperativa, entendida como un paternalismo que descansa en las grandes descompensaciones ecológicas dispuestas por los engranajes de la sociedad de consumo, cuyo estado natural es la violencia, y que inevitablemente recae sobre una otredad. Dicha obra poética es la de Chantal Maillard, de la cual nos referiremos más adelante de manera pormenorizada.

Mientras tanto diremos que Chantal Maillard nació en Bruselas, Bélgica, en 1951. Es filósofa y poeta. En 1969 abandonó la nacionalidad belga y adoptó la española, momento en que comienza a escribir en castellano. Es doctora en Filosofía y especialista en Filosofía y Religiones de la India por la Universidad de Benarés. Durante un tiempo prolongado fue académica titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Málaga, carrera interrumpida el año 2000 producto de una grave enfermedad. A partir de ese entonces, su obra escritural se transforma en un movilizador importante, haciéndose cada vez más extensa y profusa.

Su repercusión en el campo literario español podría situarse durante el año 2004, momento en el que aparece *Matar a Platón* por la editorial Tusquets, con el cual obtiene el Premio Nacional de Poesía de España y el 2007 el Premio de la Crítica de Andalucía por la publicación de *Hilos*. No obstante, su quehacer poético se remonta al año 1987. Además, su obra está constituida por un corpus interdisciplinario importante, como un conjunto proveniente de lugares diversos, compuesta por diarios, ensayos, obras teatrales, cortometrajes, pinturas, dibujos, entre otras vertientes que arrojan una multiplicidad de fragmentos que trazan un yo

quebradizo, dando lugar a la conmoción, abriendo paso a una propuesta ética en la elaboración de una ecosofía (una sabiduría de lo propio) del compadecer, desde el *no decir*, que desestima los valores antropocéntricos.

El 2019 fue un año marcado por el crecimiento de las tensiones globales, que desembocaron en grandes despliegues policiales y militares en la mayoría de los países en una posición de desigualdad importante. Cabe mencionar, entre otras, la crisis del golfo pérsico, la guerra civil en Sudán, el conflicto en Afganistán, los constantes bombardeos hacia Palestina, la mayoría conflictos amparados por el gobierno de Estados Unidos comandados por Donald Trump y la Unión Europea y, por otro lado, la seguidilla de revueltas sociales en gran parte de nuestra región sudamericana sufriendo los embistes de la extrema derecha. Dicho año también, según estadísticas de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN, 2020), veinticuatro especies fueron declaradas oficialmente extintas, entre ellas, plantas, aves, peces y mamíferos; donde la gran cantidad de masivos incendios forestales alrededor del mundo, además, evidenciaron la catastrófica situación de la actual emergencia climática.

Así, en este marco de violencia global, en extensas discusiones previas a la revuelta social del 18 de octubre del 2019, llegamos a la siguiente reflexión de la autora:

Ha de quedar claro que la afirmación de la superioridad del ser humano sobre los demás no es propia de todas las culturas; lo es, ante todo, del individuo tecnocrático que habiendo dejado de poner su tekne al servicio de la supervivencia la pone al servicio del beneficio. Esto es lo que distingue a las sociedades, fundamentalmente agrarias, basadas en el principio de subsistencia de aquellas otras basadas en el principio de productividad. El concepto, occidental y patriarcal, de la naturaleza como recurso explotable, productivo, inferior y dominable, es algo que no puede desvincularse de la tradición judeocristiana (Maillard, 2018, p. 36).

Encontramos en Chantal Maillard un depositario de ideas sobre la obsolescencia del modelo de pensamiento programado por el capitalismo que nos fuerza y obliga a pensar que el actual sistema de economía mundo es el único posible en una creciente degradación de los sistemas democráticos, propiciadores de sangrientas operaciones militares, al servicio de los intereses de los grandes conglomerados económicos. Sin embargo, hasta ese entonces, hablábamos de sus ensayos y artículos, mas no habíamos ingresado a lo esencial de su escritura: la poesía.

A partir de ese momento, pudimos dar cuenta que la autora no era muy frecuentada en nuestro territorio, que sus libros eran escasos en las librerías de la capital, y nos tuvimos a leer los ensayos de la autora que circulaban en PDF de manera casi restringida. En más de un esfuerzo pudimos adquirir parte de su obra poética, momentos antes al estallido social que movilizó un cambio desde abajo a la par con los movimientos indígenas, estudiantiles, feministas, de disidencias sexuales, buscando generar transformaciones vitales profundas, más allá del Estado y la democracia partidista, forjando vías pos-estatalistas por un intento de cambio de paradigma; previo a la institucionalización de la movilización, en un pacto político por un cambio constitucional a través de una convención electa por la ciudadanía.

En medio de la dura crisis propiciada por las sistemáticas violaciones a los derechos (meramente) humanos, en Asia se comenzó a gestar el origen de un virus que, además de perturbar el comportamiento agresivo del mercado mundial y las interconexiones técnicas del capitalismo, devino en la muerte de cientos de miles de personas a nivel mundial, propiciando un estado de catástrofe sanitaria, que llevó a los estados nacionales a realizar un intento por confinar a la mayoría de la población, destapando una evidente y desoladora situación de desigualdad transversal.

Durante el 2020, en este contexto de claustro, durante un curso de Literatura Europea impartido por el poeta y académico Héctor Hernández Montecinos, en una revisión de escrituras contemporáneas producidas durante la segunda mitad del

siglo XX e inicios del siglo XXI hasta la fecha, volvimos al nombre de la autora, profundizando más allá en una poética que busca transformarse en un gesto por encarnar el dolor colectivo, alejándose de los imperativos categóricos. El curso nos llevó hacia una poética sumamente particular, que se enmarca dentro de una ética de lo singular como un método escritural que conlleva una teoría en plena gestación, llegando a Hainuwele, a nuestro juicio, uno de sus libros más importantes.

En uno de sus viajes a España, quien fuera nuestro profesor de Literatura Europea, le proporcionó casi la totalidad de la obra poética de la autora a Patricio Inzunza. Allí vimos la posibilidad de poder realizar una investigación centrada únicamente en la obra poética de la autora, aceptando así el desafío de iniciar una tesis desde un renovado marco conceptual para abordar una obra poco estudiada desde la literatura en nuestro territorio.

2.2. Problematización

El mundo poético de Chantal Maillard está estructurado en su propia dislocación. Dicha dislocación se presenta como la apertura a una alternativa: “la cuestión si es posible decir algo independientemente de lo que el lenguaje nos hace decir” pero también “si es posible decir algo paralelamente a lo que el lenguaje no hace decir” (Montalbetti, 2019, p. 27).

Dicha dislocación se enfrenta hacia la imposibilidad de lidiar con la literalidad tanto del poema como del decir, trasladando el texto hacia el tartamudeo que dobla las palabras y las ideas (Zumelzu, 2010), generando una pérdida de “fe” en el lenguaje que comprende que somos dichos por el lenguaje y no lo contrario.

Si es posible afirmar algo paralelamente a lo que el lenguaje nos hace decir en la obra de la poeta, es que también es admirable no plantearlo, pues allí “el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (Foucault, 1997, p.7). Entonces, la idea de ser dichos por el lenguaje, en los poemas

seleccionados, se presenta como un problema, donde la voz que enuncia desaparece, configurando el cuerpo de otro y el devenir de un territorio devastado.

Este problema, sin embargo, nos lleva a un determinado decir, a un decir discontinuo de las palabras (Montalbetti, 2018), que nos fuerza a pensar sobre el nivel de automatismo con el que debemos habitar nuestro presente y que resulta funcionalmente exacto a las lógicas productivas del sistema mundo, pero balbuciendo, en tiempo presente, siendo, donde el gerundio es funcional al contenido del poema que se vale del silencio no proveniente de una emoción estetizada:

Formalmente seducidos por los ardidés del arte, responderemos a la forma creyendo que respondemos al tema. En eso consiste la perversión del lenguaje artístico. Sin arte, en cambio, sin atractivo formal, otras imágenes, mostrando la misma realidad, nos resultarán indiferentes. Podemos seguir tranquilamente sentados en el autobús o en el metro frente a un anuncio de niños esqueléticos. Porque, más allá de la posible afectación que puedan producirnos las imágenes, ocurre que *entendemos* que no nos concierne. (Maillard, 2018, p.17).

Si entonces el lenguaje nos hace decir un modo y la lengua un contenido, el significado es un efecto y no una propiedad de las palabras (Trueba, 2022) ya que las palabras del lenguaje se tensan abruptamente contra los objetos del mundo exterior, a lo que el ser humano, en palabras de Mario Montalbetti (La cuarta exclusión, notas sobre lingüística formal, 2015) en su cansada condición de ceguera, inventa una “prótesis” para que el lenguaje valga por sí mismo, una suerte de “anteojos” llamado significado. Maillard reconoce este problema como una restricción, ya que “nuestro aprendizaje del lenguaje es un aprendizaje sobre los términos por los cuales un mundo llega a ser visto. El lenguaje es el medio de

nuestra socialización, nuestro medio de iniciación dentro de una cultura (la nuestra)” (Bernstein, 2013, p.51).

En este sentido, lleva a la praxis la idea anterior que subyace bajo lo que Bernstein (2013) nos plantea: los lenguajes no tienen hablante, "si por esto nos referimos a alguien que se comunica a través de estos lenguajes [...] Toda la naturaleza, en la medida que se comunica a sí misma, se comunica en lenguaje, y finalmente en persona [...] Así como el cuerpo es para una persona, el lenguaje es para el mundo. " (p.52). Maillard erradica cualquier tipo de creencias y las reemplaza por el respeto “a todo lo que sufre” (Maillard, 2019, p.90), para esto, arremete contra las palabras, donde no existe ningún substrato, ningún yo, y la pérdida de fe en torno al lenguaje la hace tomar una distancia de sí misma en la concentración de la escritura donde pesa su pensamiento “como un pez o una mesa” (Maillard, 2020, p.20) ya que:

El mundo animal y vegetal nos descubre organismos de una complejidad neuronal asombrosa, cerebros no centralizados, relaciones, lenguajes (literalmente) inauditos. Y otras dimensiones se nos abren, temporales, espaciales, relacionales y, sobre todo, conceptuales. Aprendemos lo que al parecer habíamos olvidado: que no hay esencialmente diferencia entre los seres que pueblan este planeta, que todos respiramos, todos nos relacionamos con todo, que habitamos y somos habitados por otros y, lo más importante, que todos nos transformamos los unos en los otros”. (Maillard, 2022, p.188)

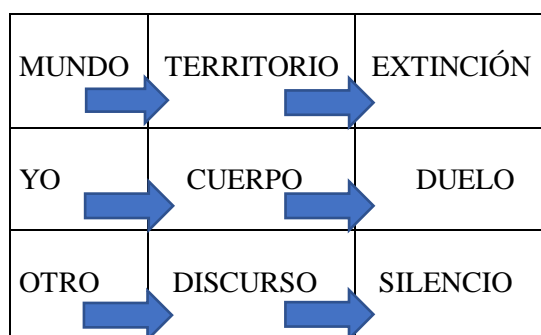
Si en palabras de Maillard, la historia de la humanidad no es acaso toda entera, desde sus inicios, la historia de un crimen (Maillard, 2022), ¿cómo es posible textualizar el horror para llegar cabalmente a una comprensión política de la experiencia humana (y no humana) del sufrimiento? Creemos, entonces, que el distanciamiento que la autora establece utilizando el silencio, el balbuceo, la

anulación del yo que enuncia es como un medio que podría transformarse en una formulación del presente inmediato.

Cristina Rivera Garza (2011) señala que “sólo una historiografía centrada en el cuerpo puede albergar estudios sobre el dolor: cuando estudiamos el dolor en realidad estamos acercándonos con todas nuestras herramientas teóricas y metodológicas al cuerpo” (p.37).

Chantal Maillard respondería a dicha historiografía bajo el siguiente esquema:

Esquema N°2 El mundo, el yo y el otro.



Fuente: Creación propia

Y es que el tema en Chantal Maillard está intrínsecamente vinculado a la siguiente reflexión, “¿cómo compadecer a quién dispara sin hambre?” (Maillard, 2019, p.30), y llevada a cabo sobre sus versos más que otro elemento de la escritura, podemos intentar aproximarnos a la manera en que la frase modificada por el verso mismo y sus espacios de silencio, son capaz de interrumpir la frase sin cerrarla, situando a los cuerpos en sus relaciones de poder con otros cuerpos, donde “el lenguaje del dolor se convierte en un productor de significado” (Rivera Garza, 2013, p.37). Donde el otro, el “yo, y el mundo, “deviene discurso del límite, de la subjetividad quebrantada, de la transgresión” (Foucault, 1997, p.10)

Si pensamos esquemáticamente la obra poética de Maillard se podría traducir en las tres dimensiones expuestas en el esquema N°2 para poder mirar lo que problematiza. La primera columna vertical es el nivel de representación del sujeto en tres aspectos: el “yo”, el “otro” y el “mundo” (este último como suma de la

otredad). La segunda columna vertical es la que crea vínculos posibles entre: el “cuerpo”, el “discurso” y el “territorio” respectivamente. Lo que problematiza Maillard es la tercera columna vertical donde la violencia, el horror, aparece en el discurso como silencio (que dista de ser estético, sino que surge como una perturbación, como un quiebre); el cuerpo, por otra parte, con el duelo, con la desaparición del cuerpo tan presente en el libro *Daniel* (2020) escrito a dúo con Piedad Bonnett; por último, siguiendo el esquema, entendemos que el territorio implicaría una extinción que es nuclear en poemarios como *Herida en la Lengua* (2016) y también en su obra poética ensayística *La Compasión difícil* (2018). Si seguimos esta línea de pensamiento también podemos dar en la clave de cómo entiende Maillard el arte y su vínculo con la ausencia. La ausencia es lo que fragmenta al yo, la otredad y al mundo tornándola mudable, dubitativa, alejados de conceptos totalizantes. Ya Maillard sostiene en *Trazos. Pequeña zoología poemática* (2008) la inestabilidad de la realidad denominándola suceso.

Es muy probable que el presente en la obra de Chantal Maillard ya no aparezca en forma de identificación, es más, allí se marcan los límites de la identidad, donde la operación principal consiste en un intento por narrar la catástrofe y a la vez construir futuro bajo nuevas formas de inscribir la violencia, la ruina, el borde, pero también la esperanza y las nuevas utopías, como señalaría Héctor Hernández Montecinos (2010) sobre las poéticas antologadas en *4m3r1c4*, pues lo de Maillard también se trata de desechar:

El mundo. Retroalimentación productiva de los elementos. Auto-producido. Auto-reproducido. Máquina perfecta. Movimiento integrado. Cada uno de los seres dotado de un sistema de procesamiento (nutrición y deyección) autónomo. Cada uno de ellos dispuesto a ser pasto de otros que a su vez lo serán de otros, y así hasta cumplir el círculo. La autonomía como aglutinante, como concatenante.

El mundo. Un mundo. Multiplicidad sonora. Diversificación de la energía proyectada. ¿Por una voluntad?

Todo supuesto es lícito; toda creencia, ilegítima”. (Maillard, 2019, p.15)

Para averiguar el marco de nuestra indignación, personal y colectiva, “para establecer la relación entre nuestra economía -de la que deriva la serie de gestos que nos resultan cotidianos y que, entre todos, constituyen nuestro modo de vida- y los horrores que otros seres soportan en Otra parte” (Maillard, 2018, p.22)

2.3. Hipótesis

En la obra poemática de Chantal Maillard se evidencia cómo habitan dos variantes de silencio que logran manifestar una herida tanto colectiva como individual en el plano del lenguaje. Esta herida está relacionada con las demagogias imperialistas, el predominio de la razón occidental, el borramiento cultural en la reconfiguración de la otredad y, por otro lado, en la fragmentación de la sintaxis y en la anulación persistente de un yo que enuncia en clave logofágica, pues la generalizada desensibilización colectiva carece de medios para enunciar el horror.

2.4. Objetivo General

Analizar un corpus de textos en la obra poemática de Chantal Maillard que se presenta como una posibilidad para textualizar el silencio bajo la primicia de que se dice lo importante precisamente no diciéndolo, desde variadas perspectivas teóricas en torno al lenguaje y el pensamiento del poema, siguiendo como antecedente el trabajo de Mario Montalbetti en relación a la teoría de la Logofagia de Túa Blesa.

2.5. Objetivos Específicos

1. Seleccionar un conjunto de poemas que sean representativos dentro de la obra de Chantal Maillard y que evidencie el tratamiento particular sobre el lenguaje y las formas de representación poética en conflicto entre lo dicho y lo no dicho, para vincular un análisis interpretativo con los teóricos de este estudio.
2. Comprobar cómo opera la teoría de Mario Montalbetti sobre el corpus seleccionado de la obra poemática de Chantal Maillard.
3. Analizar cómo se articula la logofagia desde Túa Blesa en el corpus seleccionado para evidenciar el horror en una escritura que es discontinua por las herramientas silenciarias de la logofagia.

2.6. Las directrices analíticas

Nuestra investigación se plantea desde un marco interpretativo de tipo cualitativo, cuya perspectiva estará orientada en torno al método hermenéutico, siguiendo las estrategias de Bernal (2010) y Flick (2007), por dos razones. La primera, el silencio en la obra de Chantal Maillard, se nos presenta como una posibilidad de escritura (Blesa, 1998) cuya textualización puede ser interpretada. La segunda, existe una marcada intención por demostrar que la lengua no es aquello que hablamos, sino aquello que nos habla (Trueba, 2022), y en base a esta suposición, podemos acceder al “pensamiento del poema” en la obra de la autora, despojando al poema de materia semántica desde un yo que se rehúsa a aparecer, para finalmente hacer “borde”, (Montalbetti, 2019).

Siguiendo a Gadamer (1998), en el círculo hermenéutico la interpretación no es lineal: el conocimiento de la hermenéutica es parcial, ni es totalitario ni es absoluto, pues carecemos de una capacidad para concebir el mundo en su totalidad, ya que solo podemos hacer interpretaciones y aproximaciones a partir de nuestra propia formación e historicidad, vale decir, de nuestra propia relación con el tiempo.

Entonces, entendemos que por naturaleza tenemos una “mente” hermenéutica, como una maquinaria que siempre está intentando encontrarle el sentido a lo que observa o lo que está pensando en base a distintas estrategias intersubjetivas (Flick, 2007).

Así, el análisis estructural recaerá sobre un corpus de poemas seleccionados como objetivo, pues tanto las partes de los poemas como los libros de los que se desprenden, se ajustan de manera tal a los conceptos delimitados en nuestro marco teórico, por lo que creemos pueden ser comunicables a partir de un análisis intersubjetivo, donde las estrategias metodológicas se concentran, particularmente, en cómo las formas de la heterometría (versos anisosilábicos) con la que la autora hace que el poema pierda su ritmo como un motor de decrecimiento, nos aproxime tanto a la textualización del silencio como al impulso de un afuera del lenguaje en la bimetración de los versos como una suerte de insuficiencia lírica.

2.7. Categorías de análisis

En primer término, se utilizarán las investigaciones de Montalbetti (2019) y la noción que identificamos como “borde del poema” que permite dar cuenta teórica a la noción de traslado semántico que permite que signifiquen otras cosas dentro del ámbito del lenguaje. En segundo término, se trabajará con Blesa (1998) y las figuras de la logofagia, centrándose en tres herramientas silenciarias que son criptograma, leucós y lexicalización. Estas nociones permiten identificar una escritura particular en Chantal Maillard que es abordable bajo esta perspectiva planteada.

2.8. Obra Poética de Chantal Maillard

Chantal Maillard cuenta con una vasta obra escritural que, para economía de nuestro estudio, solamente señalaremos su obra relacionada con su producción

poética, dejando de lado su creación diarística y filosófica. El objetivo es poder dimensionar su trayectoria como poeta. Además, es relevante mencionar que hay un derrumbe de lo que se entiende como géneros literarios al existir, en el caso de Maillard, una intercomunicación entre ellos. En este sentido sostiene Trueba (2022) que es común que a partir de un fragmento de un diario surjan un poema, de un poema una reflexión filosófica, de ésta un espacio en blanco, del espacio en blanco un libro entero, del libro una película. Por lo tanto, no se concibe el género como una noción cercada para la creación, el cual no funge como fractal exactamente, sino como un desarrollo constantemente creativo.

Primeramente, señalaremos su obra poética publicada y organizada cronológicamente, sin las reediciones de alguno de los títulos hasta la fecha, para luego determinar nuestro corpus de estudio:

1987 Semillas para un cuerpo (en colaboración con Jesús Aguado). Soria:

Diputación Provincial de Soria.

1990 La otra orilla. Coria del Río: Qüásyeditorial.

1990 Hainuwele. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

1993 Poemas a mi muerte. Madrid: La Palma.

2001 Conjuros. Madrid: Huerga y Fierro. Editores, S.L.

2002 Lógica borrosa. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

2004 Matar a Platón. Barcelona: Tusquets.

2007 Hilos. Barcelona: Tusquets.

2009 Hainuwele y otros poemas. Barcelona: Tusquets.

2009 Cual. DVD. Contiene lectura de "Hilos" y un corto interpretado por la autora. Málaga: Centro de la Generación del 27.

2009 La tierra prometida. Barcelona: Milrazones.

2011 Polvo de avispas. Málaga: Árbol de Poe, (cuadernillo).

- 2012 Balbuceos. Málaga: Árbol de Poe, (cuadernillo).
- 2015 La herida en la lengua. Barcelona: Tusquets.
- 2018 Cual menguando. Barcelona: Tusquets.
- 2020 Daniel. Voces en duelo. Chantal Maillard y Piedad Bonnett. Barcelona:
Vaso Roto.
- 2020 Medea. Barcelona: Tusquets.
- 2021 Después de Medea. Arroyo de la Manía, TREINTA Y 1.
- 2022 Lo que bebe el pájaro en la fuente y no es el agua: poesía reunida
2004 - 2020 Galaxia Gutenberg.

2.9. Corpus

Se determina nuestro corpus por tres obras de la autora: *Hilos* (2007), *La herida en la lengua* (2015) y *Después de Medea* (2021). Cabe mencionar que tanto *Hilos* (2007) como *La herida en la lengua* (2015) fueron publicados por la editorial Tusquets y a su vez, cuentan con más de 3 reediciones hasta la fecha. Por otro lado, *Después de Medea* (2021) se publica por Ediciones Rafael Inglada, bajo la colección Arroyo de la Manía, sello editorial Malagueño, ciudad donde Maillard inicia su trayectoria escritural.

Esta selección del corpus da cuenta de una determinada escritura a la que se percibe en su materialidad con ciertas nociones de roturas en el ámbito lineal del texto, es común dentro de estas obras que las palabras no se nombren completas o se escriban separadas por espacios, como también se utilicen signos matemáticos. Refieren este corpus a prácticas poéticas que buscan salirse de lo nombrado e intentan narrar la otredad desde las prácticas de silencio. Finalmente, la selección de estas tres obras refleja el horror y su incapacidad de narrarlo con los

términos cotidianos, por lo tanto, lo lleva hacia sus extremos expresivos lingüísticos y de visualidad textual.

Por las características antes señaladas estas obras se configuran como un corpus cuya intencionalidad es triple. Primeramente, es de carácter discursivo que relaciona y equipara la palabra escrita con una inscripción del silencio en el espacio del texto; segundo, con los cuerpos que se relaciona esencialmente con la herida y con el duelo; por último, con los territorios víctimas de las prácticas de exterminio propiciados por el capital global. De este modo se vincula con el gráfico anteriormente expuesto.

2.10. Descripción del corpus

La particularidad del libro *Hilos* (2007) radica en una pérdida radical de la tonalidad, del sonido, junto a los elementos básicos de la estructura común que se posee sobre el objeto del libro. Hilos es un intento por “quebrar” el lenguaje, pues no existe en la autora la idea de una naturaleza propia de las cosas, mucho menos de las palabras. En Hilos, la autora lleva a la praxis un ejercicio de “esquizofrenia controlada mediante el que se procura establecer una distancia entre el mí (los estados sentimentales que aparecen en continua sucesión) y la conciencia que observa” (Maillard, 2020, p.219).

Por otro lado, *La Herida en la Lengua* (2015), viene a corroborar que ese intento por quebrar el lenguaje surge de dos heridas difíciles (Trueba, 2022), con la que nuestra autora buscará salir del orden simbólico desde una perspectiva poshumanista, con una variedad de voces que, sin embargo, no alcanzan a constituir un sujeto de enunciación: “la herida en la lengua es la herida de un cuerpo que no alcanza a hablar” (Trueba, 2022, p.38). Tanto en *Hilos* (2007) como en *La Herida en la Lengua* (2015), se comparte esta última definición.

Por último, *Después de Medea* (2021) es el último libro de poesía escrito por Chantal Maillard. Este poemario posee una estructura híbrida que desactiva conceptos normativos de una linealidad textual y numérica, no es un texto numerado concebido como una obra dentro de la lógica del pliegue. En términos generales es una obra que incluye imagen, palabras, números, signos matemáticos, tamaños diferentes de letras, buscando un lenguaje ecléctico para encontrar uno que logre interrogar en todas sus dimensiones “cómo reproducir / qué signo para / hacer signo para / interpelar” (Maillard, 2021).

2.11. Selección del corpus

Teniendo consideración lo antes dicho se especifica áreas de trabajo dentro del corpus señalando las siguientes partes que se utilizarán para el análisis:

Del libro *Hilos* (2007), se utilizarán para el análisis los poemas:

1. De pie.
2. Hilos.
3. El pánico.
4. Más de uno.
5. El cuarto.

Del libro *La herida en la lengua* (2015), se utilizarán para el análisis los poemas:

1. El Desgarro: Hasta que de repente un eco.
2. Balbuceos: Siete millones de vietnamitas.
El campo de Kobe.
3. La abuja/merodeos: Subvertir dice.

Del libro *Después de Medea* (2021) el poemario completo.

3. CAPÍTULO III ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

El siguiente análisis está dividido en dos partes. Primeramente, se aborda al teórico Mario Montalbetti con los conceptos de borde del poema y la ilusión desgarradora presentes en el corpus seleccionado, donde se identifican posibilidades para pensar “el pensamiento del poema”. Seguidamente se realiza el análisis desde la perspectiva de las herramientas silenciarias de la logofagia planteadas por Túa Blesa, especificadas en leucós, criptograma y lexicalización. Hacemos esta división con el objeto de dividir ambas teorías para la mayor comprensión de ambas perspectivas teóricas.

3.1. El desgarro del otro en el cuerpo del yo

La herida en la lengua (2017) se presenta como un tiempo quebrado que elabora una cartografía sobre la rotura unidireccional de la historia de Occidente, su violencia y su contrato político con el tiempo, señalando el amparo de los imperios bajo distintos tipos de dispositivos de poder que justifican el horror, basados sistemáticamente en la desemejanza para ejercer su hegemonía, valiéndose de las fuerzas armamentísticas, ideológicas y económicas sobre las *otras* naciones “periféricas”:

“¿La historia de la humanidad no es acaso toda entera, desde sus inicios, la historia de un crimen? Las naciones europeas no cesan de recordarse mutuamente el holocausto judío, pero ¿es este el único? ¿en qué ciudad se decretó el genocidio de Namibia (1904-1908)? ¿en qué mes el de Armenia (1915-1923), el de Ucrania (1929), el de España (1936-1975), el de la Franja de Gaza? ¿Lo recordamos?” (Maillard, p.442)

Así, la autora diversifica una crítica desde la poesía, para repensar al otro incognoscible, realizando una especie de mapa centrado en el cuerpo y el dolor, acercándonos a la idea de que el cuerpo dolorido habla, pero de un modo determinado, desde un lenguaje del dolor que se convierte en un productor distinto de significado (Rivera Garza, 2015) desde la compasión -la capacidad de compartir el padecimiento ajeno- pues “no precisa de ninguna encomienda, no responde a doctrinas, no atiende a preceptos ni se rige por código alguno” (Maillard, La compasión difícil, 2019, p.144):

“Hasta que de repente un eco

distorsiona

sacude y atraviesa

el paisaje

lo traspasa

e impulsa

adentro de la córnea

la extraña coincidencia

de lo desemejante.

Entonces algo

en este ser de hueso

cartílagos endebles

y bajo entendimiento

torpemente advierte

en sí

la herida que es de otro

y le arde” (Maillard, 2022, p. 425).

La conciencia de lo desemejante se hace presente en las formas transitivas del verbo que provocó la violencia que se sucinta en el poema, pero sobre una forma sin cuerpo, como la metáfora de un eco que ha perdido su origen, cuyo recurso es un lenguaje disuelto, abandonado en la otredad, en la subjetividad quebrantada, lo que nos aproxima a cierto “pensamiento del afuera” del que hablaba Foucault, un tanto similar a la propuesta de Montalbetti (2019): “el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (Foucault, 1997, p. 7).

El pensamiento del afuera se mantiene sobre las subjetividades para que sus límites broten en los bordes, en su exterior, mediante la dispersión del discurso y su irrefutable ausencia. Siguiendo esta idea presente en Foucault (1997), el poema en Chantal Maillard haría borde en el sentido que el lenguaje aparece como un discurso llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, abandonando la interioridad de la conciencia, encarnándose en el sufrimiento de la carne, en el desgarramiento del sujeto mismo. Dice Maillard: “para llegar a otro tan sólo es preciso aquietarse y descender bajo el mí, bajo la personal historia que nos define, nos distingue y nos separa [...] Nadie penetra en esos territorios comunes cargado de creencias o de ilusorios paraísos” (Maillard, *La compasión difícil*, 2022, p.104).

Al final de *La herida en la lengua*, Maillard elabora una especie de poética de las “listas”, en palabras de Trueba (2022), es decir, el trazo de los múltiples genocidios que Occidente ha llevado a cabo durante los últimos 60 años:

siete millones de vietnamitas

dos millones de camboyanos

dos millones de kurdos

quinientos mil serbios

un millón doscientos mil argelinos

sesenta mil haitianos

ochocientos mil tutsis e hutus

doscientos mil guatemaltecos

trescientos mil libaneses

un número aún creciente de palestinos

¿los recordamos? (Maillard, 2022, p.453)

Antes haría el mismo ejercicio en un libro titulado *La tierra prometida* (2009), donde se nombra distintas especies animales en extinción, en medio de la actual crisis climática, donde el rol disruptivo de la sintaxis invade lo largo del texto que anuncia la voz que la autora proyectará más adelante:

Tal vez aún apenas sea posible nunca tal vez

aún apenas sea posible nunca tal vez aún

apenas sea posible nunca tal vez aún apenas

sea posible nunca **lobo** tal vez aún apenas [...] (Maillard, 2020, p. 245)

En el libro *La tierra prometida* (2009) incluye los nombres de las especies en peligro de extinción en color rojo, según la lista roja de la IUCN (2006) que mencionaba unas veintiocho mil doscientas setenta y dos especies animales ya extintas y unas mil quinientas veintiocho mil ochocientos treinta y siete en estado crítico y/o muy vulnerables. Para el año 2021 la cifra de animales ascendió a unos sesenta y tres mil ochocientos treinta y siete.

En *La Herida en la Lengua* (2015), de este modo la autora decodifica la complejidad lingüística a la que nos somete durante el transcurso de la obra dividida en nueve partes, desde “Adherencias” (la primera parte del libro) hasta “Balbuceos” (la última y novena).

Pareciera que en “balbuceos” la praxis poética que Maillard construye se ve interrumpida abruptamente por otra forma de pensamiento que a ratos duda en aparecer, el ensayo:

El campo de Kobe, al sudeste de Etiopía.

Los campos saharauis de Tinduf.

Los campos de Saklepeha, en Liberia.

Los campos de Bahai, Ereba, Querida, Forshana, Goz-Beida y

Nigrana, Djabal y Goz Amer, en el Chad

[...]

Mientras tanto Europa, la esclarecida Europa,

duerme como aquel monje su sueño de

trescientos años oyendo cantar a un pájaro.

Otros pájaros, oscuros, habrán de despertarla (Maillard, 2022, p.464).

La forma ensayística previamente mezclada entre tachones y roturas sintácticas poco a poco nos revela una crítica a las identidades sociosimbólicas de los estados multiculturales europeos, que en un intento por luchar contra la demonización del otro, en su intento por subjetivarlo, hace consciente un “nosotros” que prima, un “nos” antes que “otros”, por encima de los “otros” que deviene contra

“otros” (Maillard, 2018), así las políticas migratorias, por ejemplo, se estructuran en base a esquemas jerárquicos verticales y bifocales que utilizan la inferioridad comparada como una noción articular sobre las poblaciones a las cuales se les consideran o no “sujetos”. A partir de este punto, las palabras del lenguaje comenzarían a chocar contra los objetos del mundo exterior, articularían un discurso, pero como se señala en el marco teórico, nos valdremos de ciertas consideraciones sintácticas para desarrollar nuestra idea, quizás tomando a ratos distancia, por el momento, de lo planteado por Montalbetti (2019).

Sin embargo, desde este lugar Chantal Maillard comienza a interceptar el lenguaje, desde una negación ética, donde el borde del poema iniciaría, bajo estos preceptos, a tomar forma desde el menguar:

La lengua tiembla al imaginar cómo se sirvieron de ella nuestras naciones para programar el exterminio de las tribus africanas. Qué palabras justificaron durante el segundo Reich las primeras alambradas y los primeros experimentos étnicos con los pueblos nama y herero. Con qué discurso celebraron los belgas la usurpación de los territorios congoleños y la masacre de su gente. Qué silencios encubrieron las mutilaciones, las torturas y vejaciones que infringieron los británicos a kikuyus y masáis y qué argucias emplearon para desplazarles en masa de Kenia y de Tanzania [...] La lengua inventa expresiones, lugares comunes: “genocidio”, “exterminio”, “masacre”, “desastre”, para disimular en el concepto de lo que de ella se desborda [...] La lengua falsea. La lengua miente. (p. 455 - 456).

Este cuestionamiento al lenguaje tiene sus antecedentes más fuertemente desarrollado en la obra *Hilos* (2007), un texto que parece residuos, restos de un intento por decir, un decir que, creemos, se materializa más fuertemente en *La herida en la lengua* (2017) para que en *Después de Medea* (2021) vuelva a balbucir.

3.2. El movimiento expresivo del borde del poema: “en el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada”

La vertiente semántica con la que Maillard remite a la identidad-sujeto, o al problema del yo, del otro y el territorio como mediador del trinomio presentado en la problematización, encuentra su modo de escribirse en cierta fuga del lenguaje, o desde el “afuera del lenguaje” como una “ilusión desgarradora” (Montalbetti, 2019), como un fenómeno que acontece entre silencios, pausas, rupturas, tropiezos, titubeos, contradicciones, cuestionamientos, para sacarnos del terreno morboso de la violencia y lo discursivo, para situarnos en lo innombrable, en lo inasible, en una constante por salir de los límites formales del lenguaje, apelando al extrañamiento:

“Subvertir dice
el territorio del logos. Un
nuevo aprendizaje
del mundo -¿mundo?- de
la realidad -¿?- de
la conciencia -¿? de
eso - ¿? [...] (Maillard, 2022, p.404)

Si el logos es la palabra como pensamiento (Olson, 2015), la maquinaria negativa del poema le sustrae materia a los objetos, y la sustracción de esa materia semántica “convierte a las palabras en objetos inestables, equívocos, contradictorios” (Montalbetti, p.55), en un decir continuo, dirá Montalbetti (2019), sobre el lenguaje: un decir sobre el lenguaje donde el mismo tiene poco dominio y casi nulo control, y en Maillard, un “decir mínimo” pues “eso es lo que nos permite decir algo” (Montalbetti, 2008, p.17).

El poema que hace borde no está conectado con aquello que llamamos realidad: busca la subversión del mundo en planos simbólicos, es una operación sobre el lenguaje y no sobre eso que suponemos “allá afuera” y que a veces denominamos “la realidad”, puesto que la determinación del lenguaje es la determinación del mundo, y en ese sentido, el lenguaje es en sí mismo una especie de vehículo para el pensamiento (Bernstein, 2013).

En este punto es interesante observar cómo el poema en Chantal Maillard crea sentido desde su propio flujo de pensamiento como ritmo y movimiento del poema, un mínimo “decir continuo, -como sentido- no diferencial, aquel decir que no es signo” pues “el sentido del verso, el sentido del poema, es la dirección en la que el verso o el poema se mueven” (Montalbetti, Sentido y Ceguera del poema, 2018, p.34), es decir, el ritmo del poema en Maillard es el ritmo del pensamiento transmitido en pausas versales (Levertov, 1982), la unión entre mente y oído que deviene sílaba, encarnando el pensamiento en la escritura, donde el texto toma cuerpo en los márgenes, en un signo que apenas refiere y que lleva la dirección de la armonía:

De pie. Boca sellada

Ojos arriba.

Por el espejo, que refleja.

De

lo contrario no hay ojos. 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, 2022, p. 182).

El desgarramiento del cuerpo de la voz que nos conduce también se manifiesta en el cuerpo del poema desde la forma en que se articula su expresión en el contenido y cómo se transmite su contenido: pueden ser una manera de pasar el pensamiento a palabras, o la transcripción de los “movimientos espontáneos de la mente” (Bernstein, 2013, p.64), pues la dinámica de las palabras organizadas por el pensamiento y los ritmos del habla vienen a corroborar una interesante reflexión de Montalbetti (2019) sobre el poema que piensa y cómo lo hace según los mecanismos que propician la creación de sentido en un lenguaje que ya no dice a través nuestro sino que es el ritmo, la línea prosódica, el movimiento de la letra, contra los tiempos del verbo, las prácticas menos susceptibles de ser manipuladas

por el lenguaje lo que nos proporciona el sentido como “algo distinto a su contenido, o a su significado” (Montalbetti, 2019, p.41).

Los poemas en Maillard no asumen una medida específica, es más, la encuentran y articulan desplazando la forma inminente de la imaginación matemática a la regla yámbica, es más un lance de dados silábicos para apercibirse a la sucesión de los actos de pensamiento, donde el poema esbozaría sus primeros intentos por hacer borde, pero fracasando:

ALGO tira del hilo. Lo tensa.

Lo corta.

Disociación. Retirada. Dis

locución

Entonces

una chispa un

ardor un nuevo impulso y

luego la caída y

un tumulto de voces ecos

de inalcanzables proporciones”. (p.429)

La escritura del verso en Chantal Maillard comienza como un acto de observación que abre un espacio de quietud fijando detalles en el tiempo y se contempla con el reconocimiento del pensamiento que ahí se textualiza, al igual que el silencio como veremos más adelante. El poema que piensa va indefectiblemente acompañado de una representación, pero dichas representaciones no utilizan ninguna palabra que contribuya directamente al sentido de la cosa vista, más bien

el poema le pone nombres nuevos a los nombres que les ponemos a los objetos (Montalbetti, 2019), pero para que aquello sea posible, en realidad se debe apelar hacia un avance versal contrario a la sintaxis o, en realidad, contrario a la gramática, cuestión que en la obra poemática de Chantal Maillard no ocurre de esta manera pero, no obstante, busca desautomatizar en un punto singular: es la forma en que un lenguaje logra despojarse de la forma del "yo" que enuncia, pues ¿"quién" enuncia, "*cual*" -sin acento- habla?:

"DE pie.

Para no enredarse con la sombra.

La sombra ensambla referencias

equívocas. Cabeza y rodilla,

por ejemplo. O peor,

hombro y objeto sanitario.

De pie

Para abreviar" (p.179)

La desestabilización del sentido en Maillard está vinculada hacia una comunicabilidad de la otredad desde una problematización por partida doble: 1) no se trata de representar al otro: el yo (o el mí) se diluye y; 2) se encarniza una lucha contra los límites del lenguaje, pues: "los límites de mi lenguaje significan los límites mi mundo (Wittgstein, 2009, p.246). Así, la obra de la autora se nos presenta como una búsqueda constante por hallar escapatorias de sentido según las lógicas lingüísticas, pero en torno a su propia poética, generando nuevos marcos de significación ante las violencias estructurales, la desolación y el hambre, buscando

un punto de observación externo, encontrando el poema su propia ceguera (Montalbetti, 2018):

“LENGUAJE: lujosa encuadernación

de la ignorancia” (Maillard, 2017, p.403)

A partir de esta idea Chantal Maillard comenzará a trabajar cierta resistencia a formar signo, particularmente en *Después de Medea* (2021), desde tres arbitrariedades lingüísticas posibles: 1) Desde Saussure (1945): el lenguaje no guarda una relación natural con el significado; 2) desde Lacan (2011): la pulsión de un significante puede ser otro significante cuanto significado y; 3) la arbitrariedad de la misma significación (Montalbetti, 2014). A Montalbetti entonces, le va a interesar el poema como aquel que “viene sin barra de significación [...] se materializa como tal, [...], no en el significado arbitrario que le demos sino en el que se lo demos” (Montalbetti, 2014, p.56), es decir, el poema como una especie de drenado de significado:

f f f

f ff v v nd d

d

d

cómo reproducir

qué signo para

hacer signo para

interpelar” (Chantal Maillard, 2021)

En *Después de Medea* (2021) la autora sitúa las palabras en los límites del lenguaje, frente al gran innombrable del lenguaje, valiéndose del mismo como un

discurso de ruptura, adquiere un equilibrio precario entre lo que “significa” y no lo que “no significa”, pues aquí el significado comienza a entenderse como un problema pues no es el conocimiento enciclopédico del mundo sino más bien lo que piensa internamente Chantal Maillard, algo por definir, haciendo que el poema entre en una especie de movimiento que nos fije en su flujo y no en las palabras, ya que desde ese vaivén ejecuta su crítica y establece una ruptura entre la cláusula semántica. Allí es donde el poema comienza a operacionalizar el borde, entre clases de palabras, de símbolos, espacios de silencio que sustraen la sintaxis en un comienzo, pero que luego decide enunciar su teoría:

VV---V---V-----V

s h h – s h h h –sw—swww---sh

cada especie su lengua cada árbol
su cadencia

÷ ÷Stt ÷ ÷ ÷ZZ

cada piedra

su mansedumbre

a mí la lengua se me traba
cada vez que la empleo [...]
(Maillard, 2021)

El sentido es una dirección en la que se mueve una cadena significativa en donde se rompe lo expedito y se posibilita lo irresuelto (Prado, El poema acecha en los intervalos, 2021), pues Maillard balbucea por sobre el lenguaje que utilizamos, como si nos señalara la obsolescencia de las palabras, desgastadas por su uso:

“Nada

[...]

entre las líneas que escribo

[...]

en mis palabras nada

nada sobre la nada

que describo

en cuatro letras

porque todo

lo que no cabe en ellas

se ha agolpado en el centro

de mi pecho

y late y luego

me devora

con voracidad [...] (Maillard, 2009, p.188)

La autora propone una suerte de salida ilusoria a la perpetuidad del lenguaje que se expresa a través nuestro, en una especie de artificio que apela a una fuerza libre de sentido, donde el silencio expresado en sus pausas se yergue como relación dialéctica en la obra de Chantal Maillard, relación estrecha y conectada al silencio, con una aproximación a ciertos límites:

Sin embargo,

sin embargo,

sin embargo... no me

fío de mí. Nada es
permanente. Menos
la palabra. [...] No me fío,
no te fíes de quien
dice, de quien
habla, de lo que se
dice, de lo que dices,
de lo que digo,
no me fíes,
no te fío (Maillard, 2009, p. 197).

Si bien es cierto, Montalbetti (2015; 2018; 2019) nos habla, digamos, sobre la autopoición de la enunciación, sobre el movimiento enunciativo que la lengua explora, abriendo la posibilidad de transferir un objeto y transformarlo en un valor desde la contradicción, sobre una maquinaria que no puede exclusivamente definirse en términos de significante, es decir, el poema como una vía entre un lenguaje y "un mundo que existe independiente de mentes humanas que lo piensen" (Montalbetti, 2015, p.427), poniendo por delante lo que el poema piensa (Montalbetti, El pensamiento del poema, 2019), los modos que Chantal Maillard utiliza para enfrentarse a ese "innombrable del lenguaje" que es el significado, resultan ser antagónicos, en apariencia, a lo que plantea Montalbetti (2019), pues son poemas que sí conectan con una sintaxis particular, pero que desdibuja la forma del hablante, le borra la huella, el yo que habla se fragmenta, desparramándose hasta desaparecer como una potencia creadora de resistencia, que libera una potencia interna al acto de creación: "muestra, sin decirlo, que el poema no solo podía no-ser, sino que podía ser distinto" (Montalbetti, 2019, p. 112), pues la herida

en la lengua es la herida de un cuerpo que no alcanza a hablar, como señalaría Trueba (2022).

El poema en Maillard no es discurso ni comunicación de sentido de algún modo, sino exposición del lenguaje en su abertura, un borde que despliega la exterioridad, la potencia e impotencia del decir desgarrado “como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje” (Foucault, 1996, p.5): la potencia e impotencia que lo creó:

“Ciertas palabras se utilizan

En vez de otras, dicen. Cuando

No hay palabras suficientes.

Mejor cuando no hay

cosa [...] (Maillard, 2022, p.129)

3.3. Logofagia: entre el dolor y el hambre - Túa Blesa

Con la aparición de la escritura, por una parte, superó la naturaleza fugaz del habla como menciona Blesa (2012) que también, por otra parte, sugiere Platón (1994) actúa como fármaco de la memoria. A partir de la presencia de la escritura se impone como un imperativo y la escritura logofágica contrapone esta noción insertando hiatos, espacios para tensionar los límites discursivos. Bajo esta lógica se aborda en este estudio la problemática del hambre como un concepto que conduce no solo el corpus de este estudio, sino también gran parte de la obra de Chantal Maillard. El hambre para la autora es un motor que dirige, es una fuerza volitiva “No es el nacimiento lo que importa sino el hambre. Todo lo que vive se sostiene sobre el hambre. Y el hambre es el otro, la depredación del otro, la muerte del otro” (Maillard, 2019, p.12). El hambre es la medida para conocer al otro. De

alguna manera el grito del nacer y el de la muerte está mediado por el hambre. La escritura se devora a sí misma en el mismo afán del hambre. Existe un vínculo entre el hambre y la logofagia, puesto que esta última proviene de dos voces griegas. Logo: palabra y Fagia: cualidad de devorar. Por lo tanto, se entiende que es una palabra que se devora. La palabra se enfrenta a un abismo, ese abismo es el horror y en consecuencia la palabra sale herida, mutilada o devorada por sí misma. La palabra se asocia al silencio o en trazos abismales, mostrando una imagen de un texto perforado por huecos de silencio. Por lo tanto, al estudiar la obra Maillardiana se evidencia un movimiento de coexistencia entre la palabra escrita y el silencio presente en distintas formas de la logofagia. Desde esta perspectiva se puede entender que la poética de la autora es un ejercicio de subvertir lo normativo para permeabilizar un discurso y devenga como palabra otra, la cual se constituye en un elemento clave para entender su obra.

Se han seleccionado los poemas y fragmentos de poemas más representativos en relación con las figuras silenciarias de la logofagia. Los tres tropos logofágicos utilizados en este estudio son: leucós, criptograma y lexicalización.

3.4. La logofagia como la lógica de la incertidumbre.

En la obra de Chantal Maillard hay una resignificación del dolor mediante recursos logofágicos que evidencian la incapacidad de poder mostrar la herida en su dimensión total. Sus prácticas se articulan en el modo de cómo se plantean las incertezas, dudas, repeticiones y, sobre todo, los espacios no escritos. Ejemplos de ello se presentan en la dubitación: emergen conceptos que posteriormente se diluyen con las preguntas. Esta práctica indica un ejercicio de cuestionamiento por un hablante sufriente, que padece y que a ratos se nos presenta como un sujeto en conflicto.

“Permanece -¿permanecer?- la carne

herida. Hay cicatriz.

Y la mente- ¿la mente? - herida.

¿Herida? No, no hay herida. Si

la hubiese habría sangre. Hay

cicatriz. Tampoco”. (15 p.)

Existe una afirmación seguida por un cuestionamiento que suprime el enunciado. En el ejercicio de afirmación y negación hay un lugar intersticial de silencio, se anula la palabra y queda un concepto inhabilitado o desmarcado. Se evidencia en esta operación el leucós denominado por Túa Blesa (1998) que si bien es cierto es un espacio en blanco aquí se manifiesta como un espacio conceptual que deviene en texto como un fragmento en blanco. Este acto de escritura es permanente en el poemario

[...] “Como

si algo fuese cierto”. (Maillard, 2016, p.21)

Lo que se evidencia son las incertezas, la duda y el sentido de lo que es cierto. Siguiendo con el concepto de leucós en el siguiente poema (más de uno, p.33) donde para la claridad del análisis se ha agregado entre paréntesis la palabra leucós para indicar los espacios vacíos del poema analizado:

“Atender a las hojas,

que vuelven a caer.

Estacionarse.

(leucós) Luego,

(leucós)

entredós, aspirar al sol.

(leucós) No hay sol”. (Maillard, 2016, p.33)

Tenemos dos especies distintas de leucós, por un lado, un fragmento en blanco que ocupa el inicio del verso como se aprecia en “Luego” y “No hay sol”. Por otro lado, el verso ausente que está entre “Luego” y “entredós”. El verso en blanco indica una pausa, un hiato, una ausencia del discurso. Por lo tanto, la presencia del leucós sugiere un espacio en tensión, un trazo de silencio que fracciona el discurso, interrumpe su continuidad llevando a nuevos límites de experimentación, el silencio se lee en clave de una incompletud.

En el caso particular de Chantal Maillard se puede entender además que su trabajo poético se basa en una cartografía mental en que evidencia las pausas de pensamiento, las dudas, las incertezas que se interpretan dentro de espacios intersticiales. El hambre pertenece, justamente, a la idea insaciable que mueve a la humanidad de la que tenemos una huella traducida como un espacio en blanco, un discurso vacío. El ejercicio empleado es devorar las certezas, las palabras y de ello solo tenemos un espacio en blanco. Ahora bien, volviendo a la lógica de los recovecos de la mente como mencionó nuestra autora en una entrevista “visualizar un mapa ayuda a andar por los recovecos mentales” (2006). El mapa son sus poemas en clave de cartografía. Los poemas son hilos de la mente.

El dolor es traducido como un discurso vaciado, ausente del que ya ni se puede articular, ni decir.

El juego que también utiliza Chantal es la polisemia conceptual para desorientar y orientar hacia un sentido propio dentro del poema (como también sucede en otros poemas que veremos más adelante cuando se analice el criptograma). En este caso el caer de las hojas se refiere al otoño, de modo que utiliza el concepto de estación en una dimensión distinta a la estación del año sino de estacionarse. Siguiendo, por otro lado, la práctica de la polisemia antes dicha se enlaza con la figura del criptograma en el poema *El cuarto*. El criptograma es la utilización de signos distintos al signo lingüístico. Se juega con la acepción de cuarto como habitación y como denominación del número cuatro.

“El cuarto, dicen. Cuarto

de qué, no importa, suele ser de una

casa. Nunca los tres

coinciden con el cuarto”. (Maillard, 2016, p.105)

Si bien es cierto que no se utiliza el signo numérico, pero en esencia se evidencia el criptograma que genera un espacio de silencio conceptual y se juega con lo numérico.

3.5. Medea y la desarticulación del habla

Chantal Maillard trabaja en tres libros la figura de Medea. Primero en *La compasión difícil* (2019), luego en *Medea* (2020) y por último en *Después de Medea* (2021). Es decir, por tres años trabajó haciendo una relectura del drama griego. El trabajo particular de Maillard sobre Medea se articula en la modalidad de transgredir

los géneros y como se mencionó con anterioridad en su obra es habitual que de un libro de ensayo, surja un poemario. Así es el caso de la prosa de *La compasión difícil* (2019) a *Medea* (2020):

Je suis un re-venant. He vuelto de la muerte. De la nada enorme. Del inmenso vacío bajo el manto. *Je suis un re-venant.* He vuelto transparente, fantasmal, la palabra temblando como un hilo de saliva en la comisura de los labios. La boca entreabierta, boca idiota. In-vertido el cauce del habla. Revertido. (Maillard, 2019, p.167)

Ahora se aprecia el trabajo de trasvasije hacia el verso en el libro *Medea* (2020):

Je suis un re-venant

He vuelto de la muerte.

De la nada enorme

el inmenso

vacío bajo el manto.

Je suis un re-venant.

He vuelto transparente

fantasmal la palabra como un hilo

de saliva temblando entre los labios.

In-vertido el curso del habla. (Maillard, 2020, p.167)

Hay un ejercicio de quitar comas, palabras y también cambiarlas por otras, estas opciones obedecen a mantener un ritmo en el verso, también estos espacios de repetición remiten y complementan los distintos libros y otorgan una sensación de una obra en curso, en movimiento.

Ahora bien, en el poema *Después de Medea* (2021) es un libro que es particular en su formato. Primero es un libro que no posea páginas numeradas, es decir, en su constitución asemeja a una sola hoja que se extiende a manera de pliegue. También el libro es inaugurado con una imagen cardinal que es de un entramado de líneas cual tejido por múltiples hilos. El hilo está muy presente en la obra Maillardiana, está en sus diarios, en sus ensayos, prólogos y, por supuesto, en su poesía. Desde la perspectiva filosófica de la autora utiliza la metáfora de hilos para identificar los diversos pensamientos. Afirma “El hilo no es un concepto, es una metáfora. El huso no es un concepto es una representación. Y al igual que el hilo nos ayudó a comprenderla sucesión de los actos de pensamiento, los husos nos permitirán trazar un mapa topográfico que nos facilite la entrada en los territorios afectivos” (Maillard, 2020, p. 17). De alguna manera estas concepciones se insertan inevitablemente en su poesía.

“De la mente, no:

no hay. Hay hilo”. (Maillard, 2016, p.13)

Luego tenemos en otros poemas versos similares, utilizando el tropo de la repetición para generar vínculos con su basamento filosófico y poético y continua:

[...] “la mente, no. No hay.

Solo hay hilo. saliva.

[...]

De la mente, no. —¿mente? —

ya pregunté. Y no hay. Hay hilo”. (Maillard, 2016, p.15-16)

La pregunta que surge es si se corta el hilo, que en otros términos es la suspensión del pensamiento:

“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”. (Maillard, 2016, p.14)

Esta rotura hace aparecer al silencio, un silencio de habla, pero no de escritura. Entonces mediante la escritura ensaya un posible acercamiento al silencio. Aunque tenga apariencia de contradicción no lo es, si lo interpretamos desde la logofagia que como se ha dicho anteriormente, la logofagia consiste en escribir el silencio en el texto, trazar el silencio. Por ende, la imagen que inaugura el libro *Después de Medea* (2021) vincula a su obra filosófica y poética.

Después de Medea (2021) es el libro donde se evidencia con mayor claridad la figura del criptograma. Se aborda desde el lugar que intenta conectar signos distintos, disimiles, alternando una visualidad y un lenguaje para crear uno distinto. En este poemario hay una pregunta que indaga posibles respuestas junto con el lector ¿cuál es el lenguaje más adecuado para inquirir? De este modo están

inscritas formas logofágicas indagando la más genuinas de preguntar y preguntarse. En el inicio del poema enuncia la diversidad de lenguajes que posee cada especie y sugiere la experimentación de ellos bordeando sus límites. A manera de que se pueda visualizar la estética de la página se respetará los espacios y los tamaños de la tipografía:

v—v—v—v—v

shh—shhh—sw—swww—sh

cada especie su lengua

cada árbol

su cadencia

÷÷ st ÷÷÷ zz

cada piedra

su mansedumbre

a mí

la lengua se me traba

cada vez que la empleo

e

n

el territorio de lo humano

de

búho a

lechuza

me que quedo sin orejas

me enredo entre los hilos

d

e

las telas de araña.

Cuando las letras adquieren un significado distinto al convencional, indica que estamos en presencia de la figura logofágica del criptograma. El criptograma, se entiende como signos sacados de contextos con el objeto de proporcionar otros significados. En Maillard existe una asepsia a los conceptos cercados, abre la polisemia de los términos y de los distintos signos matemáticos y lo usa en su diversidad, juega con ello desorientándonos, se entiende además desde esta lógica el criptograma permite insistir en desarticular los muros del signo lingüístico.

Ahora bien, en relación con el poema en el primer verso, la letra “V” y su repetición pareciera indicar ve (v) de ver, observar con insistencia. Luego en el siguiente verso antecedido por un fragmento en blanco, un leucós, prosigue “shh—shhh—sw—sww—sh” y sugiere el sonido del viento entre las ramas de los árboles manifestando su cadencia. Después el leucós es evidente entre los espacios en blancos que se articulan como atentados al discurso. Posteriormente, el signo matemático de división ÷ también es una herramienta silenciaría, otro criptograma, por su incapacidad de leerse, puesto que indica una operación más que un signo que se pueda leer.

La lexicalización se manifiesta en la dimensión de fragmentar la palabra, hace una ruptura a la escritura. Es apreciable en las preposiciones “en” y “de” escritas en modo vertical. Esta figura logofágica no necesariamente amplía el discurso, sino que remite a una interrupción. Su disposición de fragmentar las palabras en el orden de la lectura no es una omisión o ausencia conceptual, esta alteración se puede concebir como un respiro textual. La pregunta que surge y acontece es el porqué de la interrupción. A este respecto cabe mencionar que no hay una necesidad de llenar el espacio vacío con otro discurso, la división del espacio no es conceptual, sino que actúa bajo la lógica del puente, un puente en blanco y espacial que une, aunque pareciera que cortara, pero no es así debido a que no se pierde el sentido de la palabra fragmentada.

qué haces aún aquí

Medea

qué

te impide

atravesar

el

lugar

del

desgarr

o

C

o

n

t

e

m

p

l

t

e

M

e

d

e

a

El horror y el dolor no se articula con la palabra convencional en el poema de Maillard, sino que adquiere un dramatismo donde la palabra desgarró, gráficamente está desgarrada, fragmentada y herida. Existe un acercamiento relevante desde el

territorio de la visualidad textual. La imagen de la palabra irrumpe en un estado de perturbación:

v

v

z

s

h

W

W

÷÷

s t stt ÷÷÷ ZZ

Es una lectura que no deja indemne al lector, lo ubica en el abismo humano, en el horror de la desaparición de lenguas, de pueblos o simplemente con la imposibilidad de decir, dejando como una herida abierta lo innombrable.

cómo reproducir

qué signo para

hacer signo

para

interpelar

A partir de estos versos busca inquirir, preguntarse y lo hace de la siguiente manera:

;
,
:
.
!
...
.

no eso no

Se aprecia una acumulación de signos de puntuación que buscan hacer pausas, detenerse, pero con una sensación de avance por la forma en que están dispuestas en la hoja y finaliza con la exclamación y puntos suspensivos indicando que no es la forma que busca de interpelar. Luego la otra forma es:

.
.
.
.
.
.
.
.

eso tampoco

Los signos de puntuación caen oblicuamente, también es una forma de leucós y criptograma. Y finaliza las pregunta en:



¿e
so?

Ninguna es una forma adecuada para preguntar, pero la lleva a una posible respuesta que condensa la poética de Maillard al final del libro:

¿Por qué vienes a oírnos?

no hay nada en las palabras

que no sea importante

salvo aquello que sabes

que ya sabes.

El poema es la concha que acercas a tu oído

como antiguamente el medico acercaba

un espejo pequeño

a los labios del muerto.

Se puede concluir que la escritura logofágica infringe el concepto normativo de las reglas del discurso, lo hace equiparando el decir y el no decir, es una operación en el cual se evidencia un espacio en blanco, una palabra ahuecada, un tachón de una palabra que de ella solo tenemos su huella como un gesto mínimo. Se puede entender, en efecto, como un discurso perforado por otro discurso, un

discurso silencioso que prueba la capacidad lectora para leer los espacios que devienen distintos. Invierte lógicas y deja un lenguaje en ruinas y evidencia un riesgo que es el decir y su ausencia en una operación de sincronidad entre la palabra y el silencio. Se evidencian las prácticas logofágicas centradas en criptograma, lexicalización y leucós en la obra de Maillard como herramientas de desgarro en el plano lingüístico. El dolor se traduce en silencio tanto en el plano individual como colectivo donde se cuestiona el hambre de una humanidad que es capaz de matar en los planos del discurso (acallar la palabra), de los cuerpos (como duelos o ausencias) y territorios (lugares donde se practicaron genocidios).

4. CAPÍTULO IV CONCLUSIONES

Según los planteamientos postulados por Mario Montalbetti y su interés por aquello que no se puede nombrar, por “el nombre que no se puede nombrar” que sería “la sintaxis puesta en vacío” (Montalbetti, 2019, p.114), el poema en Chantal Maillard no haría borde, pues: 1) hay un tipo de discurso enlazado a una sintaxis, y 2) apela a cierta visualidad. El primer punto no es necesario explicar puesto que se ha constatado a lo largo del análisis, pero el segundo punto es relevante y, de algún modo, se desprende del primer punto, pero materializado a través del artificio logofágico que la autora despliega en Después de Medea (2022):

“Hay ciertas cosas que visualmente no podemos pensar. Por ejemplo, primero, visualmente no podemos pensar la contradicción: ser y no ser, que las cosas son y no son. La visualidad puede reflexionar las paradojas, como en el caso de Escher, etcétera, pero no la contradicción. Segundo, la visualidad no puede hacer preguntas. Tú no puedes hacer preguntas con las imágenes, a menos que aparezca una persona y diga una pregunta, pero la pregunta es esencialmente verbal. Y tercero, la imposibilidad de la imagen de reflexionar sobre sí misma, porque la reflexión sobre la imagen siempre es verbal”. (Montalbetti, El problema no es tomar el poder sino destruirlo – Entrevista a Mario Montalbetti – Por Sergio Guerra y Miguel Masías, 2022)

Sin embargo, el poema en la obra poemática de Chantal Maillard piensa, pues su imagen es ciega ya que nace desde la siguiente reflexión:

Mucho se ha hablado acerca de la cultura del espectáculo y de la responsabilidad de los medios en lo que respecta a la indiferencia. Ciertamente es que recibimos los hechos convertidos en imagen como recibimos la ficción,

por el mismo conducto y con el mismo formato, el de la pantalla [...] Las figuras son intercambiables, se archivan en carpetas con etiquetas que dicen: <<emigrante>>, <<terrorista>>, <<maltratadas>>, etc: mercancía serializada [...] Descontextualizadas las personas devienen en personajes sin otra vida que aquel fragmento que se muestra en la imagen” (Maillard, 2018, p.16)

Dicha ceguera hace borde desde un lugar diferente, desde el estado de confusión y la imposibilidad de nombrar al otro, generando una desautomatización de la realidad cuando al entrar en tensión el lenguaje y el poema mismo, ya no como una cosa más en el mundo para dibujar los límites del lenguaje o imaginarlos, pues “el don del poema no cita nada, no tiene título alguno, ya no es histriónico, sobreviene sin que te lo esperes, cortando el aliento, cortando con la poesía discursiva y, sobre todo, literaria” (Maillard, 2014, p.33)”: así excluye el espesor de las imágenes que a veces son, como diría Foucault (1997), la transparencia de las figuras más neutras o las más improvisadas, donde la figura indeleble tanto del “mí” como del otro se aproximan al vacío en el que van a desaparecer, ya que “no se trata de interpretar “simplemente” o representar “interiormente”, sino de no interpretar en absoluto” (Bresson, 2016, p.77)

Por ende, se puede concluir que la poesía de Chantal Maillard se vale de distintos recursos para hacer que el poema piense desde la perspectiva de Mario Montalbetti bajo otros medios. En este acto de escritura el poema piensa y se vale de una mixturización de lenguajes usando recursos ajenos a la dimensión de lo lingüístico “escribir / para confundir las palabras / y que las cosas aparezcan” (Maillard, 2004, p.85), convirtiéndolo en un canal reflexivo, crítico, insatisfecho.

El poema no es poema en el sentido tradicional, es un ejercicio pensante y filosófico desactivando verdades o lo que tiene apariencia de serlo. Su poética se rehúsa al encierro categórico de una definición. Desde este punto de vista es pretencioso decir que el borde del poema y las herramientas silenciarias de la logofagia son su método principal de escritura. Las utiliza como un recurso de un

aparato crítico vinculativo a su obra en prosa y comprendemos que la culminación de ello es su último libro Después de Medea (2021).

Este libro parece ser un alarido en distintas lenguas para inquirir, se ensayan formas nuevas mediante signos distintos al lingüístico; hay un cruce de signos matemáticos con acumulación de comas o de letras en apariencia inteligibles, pero que forman una nueva lógica dentro del mismo cuerpo textual. Ante esto se puede sintetizar nuestras conclusiones en:

1. Se evidencia la relevancia que posee en su poética el concepto del hambre. El hambre es lo que mueve a los seres vivos hacia los lugares más instintivos de supervivencia. A este respecto tiene una noción pesimista de la humanidad, observando que es de una "Difícil compasión". El dolor de ello se expresa en una escritura herida, fragmentada con trazos de silencios que disputa y ensaya formas de preguntarse y de expresar genuinamente la herida de una concepción imperialista que destruye impunemente y que siempre tiene algo que decir o esconder. De este concepto, el hambre, se desprende la logofagia como una forma de devorar a la palabra y de ella solo tenemos vestigios de una palabra que no se alcanza a decir, titubea o simplemente se ausenta como resistencia a la noción efectista del lenguaje.

2. Se determina que existe una correspondencia entre la teoría de la logofagia planteada por Túa Blesa y El pensamiento del poema por Mario Montalbetti y permiten un vínculo dialogante para la interpretación de la poética de Chantal Maillard. La herida de una sociedad por las nociones de una vida devastada por las concepciones capitalistas se manifiesta poéticamente con el silencio en la poesía de Maillard. El silencio actúa sobre el lenguaje y el lenguaje sobre el silencio, derribando paredes que las separan.

Se comprueba en consecuencia la hipótesis propuesta al evidenciar que habitan dos tipos de silencios en la obra de Chantal Maillard tanto colectiva como individual. Para ello se comprobó que el silencio es un discurso individual, de rebeldía, de perturbación, incluso de duda y como el borde del poema con la ilusión

desgarradora dialoga con el silencio logofágico, extremando las nociones de un dolor indecible y las formas de poder expresarlo en distintos términos.

Las proyecciones de este trabajo se pueden ampliar hacia una dirección de identificar a lo largo de la obra diarística de Chantal Maillard los vínculos que presentan la logofagia en aquellos textos. También el seguimiento de su obra poética y de cómo se constituye su último libro de poemas *Después de Medea* (2021) como testamento poético, entendiendo a Medea como representación de la poesía.

Para finalizar se concibe que abordar la obra poemática de Chantal Maillard es un reto por la expresa representación filosófica que posee la autora, la que permea todo su mundo creativo que, como se ha dicho, no solamente está enmarcada dentro del género literario como poesía, diarios o guiones, sino también gráficos tales como dibujos, fotografías y cine. Cada uno de ellos dialoga con los otros, se complementan, se recrean y se desarrollan en dimensiones diferentes donde la noción de la repetición adquiere un sentido fractal ascendente. Es un desafío de una exquisita delicia poder adentrarse a su poética en la que se confirma el gesto del ave mirando hacia arriba determinando que lo que se bebe no es agua, sino poesía, puesto que como la misma autora confirma su acto de escritura: “escribo / para que el agua envenenada / pueda beberse” (Maillard, 2004, p.92)

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (2021). *El susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona.

Bernstein, C. (2013). *L=E=N=G=U=A=G=E ¡Contraataca! Poesía selecta (1975 – 2011)*. ALDVS. CDMX.

Blesa, T. (2012). La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 18 (2012), 204-205.

Blesa, T. (2013). Escritura sin lectura. La jalousie de Alain Robbe-Grillet y La jalousie. Exposición de Simon Zabell. *Castilla: estudios de literatura*. 4 (2013), 581-603.

Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus. Barcelona.

Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia.

Gadamer, H-G. (1998). *Verdad y método II*. Ediciones Sígueme. Salamanca.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra. Buenos Aires.

Hernández, H. (2010). *4M3R1C4. Novísima Poesía Latinoamericana*. Ventana Abierta Editorial. Santiago de Chile.

Lacan, J. (2011). *Seminario III. Las psicosis*. Paidós. Buenos Aires.

Levertov. D. 1982. <https://hablardepoesia.com.ar/2020/05/21/denise-levertov-sobre-la-funcion-del-verso/>

Lerner, B. (2017). *El odio a la poesía*. Alpha Decay. Barcelona.

López Zumelzu, V. (2010). *Guía para perderse en la ciudad*. Ripio Ediciones. Santiago de Chile.

Maillard, C. (2001). *Filosofía en los días críticos (1996-1998)*. Pre-textos. Valencia.

Maillard, C. (2007). *Hilos*. Tutsquet. Barcelona.

Maillard, C. (2009). *Hainuwele y otros poemas*. Tutsquet. Barcelona.

Maillard, C. (2015). *La herida en la lengua*. Tusquets.

Maillard, C. (2018). *¿Es posible un mundo sin violencia?* Vaso Roto Ediciones. Madrid.

Maillard, C. (2018). *¿Es posible un mundo sin violencia?* Vaso Roto Ediciones. Madrid.

Maillard, C. (2019). *La compasión difícil*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Maillard, C. (2020). *Medea*. Tusquets. Barcelona.

Maillard, C. (2020). *Daniel*. Vaso Roto Ediciones. Madrid.

Maillard, C. (2021). *Después de Medea*. Arroyo de la Manía, TREINTA y 1. Málaga.

Maillard, C. (2021). *Las venas del dragón. Confucianismo, taoísmo y budismo*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Maillard, C. (2022). *Lo que bebe el pájaro en la fuente y no es el agua*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Mattoni, S. (2018). Tekhné. Cuadro de Tiza. Santiago de Chile.

Molina, R. (2017). Sobre la convivencia del silencio y la palabra. *Dirasat Hispánicas*. 4 (2017), 59-77.

Montalbetti, M. (2008). El lenguaje es un revolver para dos. Colección Underworld N°12. Estudios Generales. Letras. PUCP.

Montalbetti, M. (2015). La cuarta exclusión. Notas sobre lingüística formal. Lexis Vol. XXXIX. PUCP.

Montalbetti, M. (2018). *Sentido y ceguera del poema*. Editorial Bisturí 10. Santiago de Chile.

Montalbetti, M. (2019). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Marginalia Editoriales. Santiago – Valparaíso.

Olson, C. (2015). El verso proyectivo. <https://www.vallejoandcompany.com/el-verso-proyectivo-por-charles-olson/>

Prado, N. (2022). *El poema acecha en los intervalos*. Bisturí 10. Santiago de Chile.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada. Buenos Aires.

Soria, J. (2020). Logofagias: La voz del silencio “místico” de la “razón poética” en la poesía de José Verón Gormaz. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 7 (2020), 521-533.

Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los sbalternos?* Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

Steiner, G. (1985). *Lenguaje y silencio*. Gedisa. Barcelona.

Tabarovsky, D. (2015). *La Literatura de Izquierda*. Das Kapital Ediciones & Libros La Calabaza del Diablo. Santiago de Chile.

Trueba, Virginia en Maillard, C. (2022). *Lo que bebe el pájaro en la fuente y no es el agua*. Poesía reunida 2004 – 2020). Galaxia Gutenberg. Barcelona.

UICN. 2020. Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza informe anual 2019. <https://portals.iucn.org/library/node/49120?cookies-complaint=1>

Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Investigaciones filosóficas sobre la certeza. Editorial Gredos. Barcelona.

Zambrano, M. (2016). *Filosofía y Poesía*. Fondo De Cultura Económica. CDMX.