

LO IN-DECIBLE EN LA VOZ POÉTICA DE CHANTAL MAILLARD
Francisco AROCA INIESTA
Université de Picardie-Jules Verne

Resumen: Chantal Maillard (Bruselas, 1951) es filósofa y poeta española. Tanto en sus ensayos como en sus diarios y poemarios, la autora lleva el lenguaje al límite con el fin de explorar las contradicciones y misterios de la realidad así como para poner en tela de juicio la existencia del "yo". En su obra también se denuncian atrocidades colectivas como los genocidios que empujan a los pueblos al éxodo. En clave personal o colectiva, Chantal Maillard explora lo indecible que siempre sobrepasa la realidad convencional y los insuficientes conceptos abstractos.

Résumé : Chantal Maillard (Bruxelles, 1951) est une philosophe et poète espagnole. Dans ses essais, ses journaux et ses poèmes, l'auteur porte le langage jusqu'à ses limites afin d'explorer les contradictions et les mystères de la réalité et aussi pour mettre en question l'existence du « moi ». Son œuvre dénonce également des atrocités collectives comme les génocides qui poussent les peuples à l'exil. D'un point de vue personnel ou collectif, Chantal Maillard explore l'indicible qui excède toujours la réalité conventionnelle et qui rend insuffisants les concepts abstraits.

Abstract : Chantal Maillard (Brussels, 1951) is a Spanish poet and philosopher. Both in her essays and in her diaries and poems, the authoress takes the language to its limits in order to explore the contradictions and mysteries of reality as well as to question the existence of the "I". In her work she also denounces that collective atrocities such as genocides which push people to exile. From a personal as well as collective point of view, Chantal Maillard explores the unspeakable which always exceeds conventional reality and makes abstract concepts insufficient.

*El poema habita el lenguaje, se sirve de palabras muertas a las que traslada y reaviva.
Vehicula algo (¿vivencias, sentimientos, saberes ocultos?) que difícilmente puede hallar,
en las palabras, la manera de decirse en su totalidad.*

Chantal Maillard, *La baba del caracol*

Introducción

Chantal Maillard (Bruselas, 1951) poeta y filósofa española fue galardonada con el Premio Nacional de Poesía 2004 por el poemario *Matar a Platón*¹ y con el Premio Nacional de la Crítica 2007 por *Hilos*². Como han observado los críticos, tanto la escritura de sus poemarios como la de sus diarios se caracteriza por la mezcla de géneros y la síntesis del lenguaje poético y del especulativo³, aunque la autora tienda a diferenciar claramente la finalidad de la filosofía y de la poesía :

En cuanto a la pregunta por la relación entre poesía y filosofía (creo haber contestado a esto con cierto detenimiento en *Contra el arte* y en *La baba del caracol*), hay que entender que son, en principio, dos

¹ MAILLARD, Chantal, *Matar a Platón*, Tusquets editores, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 2004.

² MAILLARD, Chantal, *Hilos*, Tusquets editores, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 2007.

³ Como declara la autora en una entrevista realizada a finales de noviembre de 2014 en Barcelona durante el festival de filosofía *Barcelona Pensa*, organizado por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona : «En *Matar a Platón*, como en *Benarés* o *Filosofía en los días críticos*, se opera una síntesis de lenguajes : poéticos, especulativos, descriptivos, teóricos..., estableciéndose un lugar compartido donde todos ellos se potencian y se interrogan ». « Chantal Maillard : la escritura es mi casa », entrevista realizada por Leonardo Rivera e Ingrid Solana. En línea : <<http://revistacritica.com/contenidos-impresos/entrevistas/chantal-maillard-la-escritura-es-mi-casa-por-leonarda-rivera-e-ingrid-solana>>

cosas bien distintas. Dificilmente puede escribirse un buen ensayo dejándose seducir por el aliento poético o hacer un poema introduciendo en él explicaciones teóricas.⁴

Para Chantal Maillard la poesía no « trata de llegar a unas conclusiones desarrollando una argumentación a partir de ciertas premisas » como hace la filosofía siguiendo « las leyes de la causalidad » sino que procede « sincrónicamente, por asociación y contigüidad »⁵ dado que lo suyo no es buscar respuestas mediante la teoría y la metodología.

Entre los temas principales de su poesía destaca el desenmascaramiento del « yo » como producto de los *hilos* (o temas) que va hilando la mente en su incesante actividad. Chantal Maillard rehúye, sistemáticamente, abstracciones tales como la existencia de un « yo » monolítico y solidificado, en este caso femenino, y trata de expresarlo a través de imágenes metafóricas como la de acumulación o, mejor dicho, trabazón de « pliegues » que conforman el « yo ». Así, en el espacio poemático la autora se reconoce « Irrevocablemente **urdida** entre los pliegues », entre los cuales « no hay nadie » :

Irrevocablemente urdida entre los pliegues
me convoco.

¡Escuchad: no somos!
No hay nadie tras los pliegues.
El mí es un compendio de gestos habituales.

No es algo lo que ocurre.
Tan sólo lo es aquí tan
sólo aquí.⁶

Su poesía, aunque tenga como punto de partida el sentir del cuerpo femenino, acaba proponiendo la deconstrucción de un « yo » (sin distinción de sexos) ilusorio e inmerso en una realidad inestable y moviente que resulta irreductible a parámetros fijos, como puedan ser conceptos o ideas preestablecidas. Según Antonio Colinas, cuando la voz mallardiana se asoma al mundo exterior ésta encuentra símbolos que la rescatan : piñas, mirlos, orquídeas, los cuales « devuelven a la autora a la realidad que alivia, pero lo que cuenta es la experiencia de ser y de testimoniar en los límites »⁷. Efectivamente, lo que más resalta en este libro es ese

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ MAILLARD, Chantal, *La herida en la lengua*, p. 77.

⁷ Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) se refiere a ciertos poemas de la sección «Polvo de avispa», por ejemplo, al breve poema próximo al haikú: «En el árbol de orquídeas / un mirlo / La soledad... ¿en qué árbol?» o bien a «Recuerdo el cerezo en flor / Ahora tacho las palabras escritas», entre otros. Ver el artículo de Antonio Colinas sobre *La herida en la lengua*, publicado en *El Cultural* 15/04/2015. Consultable en línea: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-herida-en-la-lengua/36257>>.

indagar en lo indecible del ser, lo cual no es óbice para abrirse al Otro y a la colectividad, tras la estela de otros autores que exploraron igualmente los límites, como veremos.

Lo indecible y la poesía

En este estudio seguiremos el eje de lo no-dicho, esto es, lo que se resiste a ser expresado directamente por el lenguaje y sólo puede ser insinuado. En los textos poéticos de Chantal Maillard, lo indecible es aquello que escapa al razonamiento filosófico, pues como declara en una entrevista la misma filósofa : « la poesía proporciona respuestas que ni la filosofía puede darnos »⁸. En otra entrevista que hemos transcrito en parte, Chantal Maillard lo expone muy claramente y nos habla de su concepción de la escritura poética y la función de ésta : la palabra escrita lo que hace es « traer cosas » de planos más profundos que contienen « las cosas inconmensurables » a un plano más superficial o « superficie » en el que puede establecerse la comunicación a nivel comunitario y servir de bálsamo al sufrimiento. En este trasvase entre planos, se produce inevitablemente una pérdida de contenido pero, pese a todo, el lector puede « recuperar [...] su propia experiencia inabarcable » y, en algún caso, alcanzar el plano más profundo para poder ver incluso a través de las « brechas » de la realidad aparente :

Yo pienso que la escritura se mueve en distintos planos. O sea, el poeta, digamos, y el artista, nos movemos en distintos planos cuando actuamos y se trata de buscar esos túneles entre estos planos, y con la palabra pues intentar traer cosas de uno a otro plano. Por ejemplo, pues el de comunicación, aquel en el que podemos comunicarnos con las cosas, es lo que yo llamo superficie. Luego, está el abajo, yo lo llamo así, eso es una especie de tipografía personal. En el abajo, las cosas son inconmensurables, es cuando tienes experiencias fuertes, pues es imposible decirlo en ese plano, y absolutamente inabarcable. En el momento en que tú intentas con el lenguaje expresar eso, la estás limitando, por supuesto. Hay una pérdida pero también hay una posibilidad de comunicación en la cual los demás pueden recuperar también su propio “abajo”, su propia experiencia inabarcable. Y esto, pues, no soluciona las cosas, no hace menos difícil, no hace menos duro el sufrimiento, pero sí que hay una especie de bálsamo por la comunidad en la que estamos, digamos. La palabra hace comunidad, entonces esto es un plano donde estamos todos, en esa superficie donde el lenguaje es posible, luego hay otro, hay otro más, bueno hay otros muchos más, pero hay otro desde donde podemos a veces entreabrir brechas y ese es el más curioso, ese es el más importante, si logramos hacer eso algo se abre.⁹

⁸ « La poesía proporciona respuestas que ni la filosofía puede darnos » es el título de la entrevista de Javier Yuste a Chantal Maillard en *El Cultural*, 15/04/2015. En línea : <<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Chantal-Maillard/7661>>.

⁹ Transcripción de la entrevista radiofónica. En línea: <<http://www.rtve.es/alcarta/audios/el-ojo-critico/ojo-critico-chantal-maillard-ensena-herida-lengua-11-06-15/3166099/>>

La herida en la lengua

Estas repuestas no son pues más que el *balbuceo* de una lengua herida, como reza el título de su última entrega: *La herida en la lengua* (2015). En este libro, la voz poética insiste en mayor grado en la incapacidad de la lengua de expresar ciertas « realidades ». Adviértase que el término « lengua » debe ser entendido en sentido polisémico, pues tanto se refiere al órgano muscular como al sistema de comunicación, o sea, al lenguaje. En las tres secciones del poemario *La herida en la lengua*, la primera parte de título homónimo, la más extensa, se divide en siete subsecciones : « Adherencias », « Desprendimiento », « Polvo de avispas », « La cereza », « La aguja/Merodeos », « Morderse la lengua » y « El desgarró ». Es de destacar que algunas de las subpartes de « La herida en la lengua » ya habían sido publicadas anteriormente bajo forma de cuadernillo, como es el caso de « Polvo de avispas » (2011). A la sección « La herida en la lengua », sigue « Sidemirtas » con 19 textos y « Balbucesos » con 12 textos procedentes de un cuadernillo con el mismo título que fue editado en 2012. Adviértase el hecho de que la ausencia de título en estos poemas confiere mayor grado de indefinición aunque, en ocasiones, comprobemos que muchos de ellos no son más que variaciones que giran en torno al título de la sección o subsección en la que se incluyen. En cualquier caso, nos serviremos del incipit como título de los textos citados.

La dislocación del yo y del lenguaje

Volviendo a la cuestión que nos ocupa, en *La herida en la lengua*, lo indecible se encuentra inextricablemente *adherido* a la representación de un « yo » dissociado en un continuo proceso de autoobservación « desde fuera », sin por ello subestimar lo corporal como símbolo y medio de « expresar » lo que escapa al dominio de la razón. Cabe precisar, además, que el vislumbre de lo otro, digamos lo metafísico, se produce únicamente a partir del cuerpo. Lo otro es lo que escapa a la realidad visible y lógica : ya sea ese abismo negativo en que el « yo » mallardiano cae derrotado, ya sean los símbolos salvadores que no sólo rescatan de ese abismo sino que permiten penetrar en otro tipo de abismo más allá de la mente y de los conceptos.

Estas experiencias que rozan lo « inefable » son únicamente sugeridas por un lenguaje en sí mismo insuficiente y lastrado por la fosilización o la manipulación, según la autora. De ahí que uno de los leitmotiv del libro sea el balbucir y que la última sección reciba el título de « Balbucesos ». Es claro que la autora se refiere a los balbucesos del poeta o a los del sabio ante los distintos tipos de heridas y ante lo indecible del dolor generado por la violencia y, sobre todo, por los innúmeros genocidios cometidos en nuestro planeta. Este *balbuceo* poético que, en realidad, abarca gran parte de los textos

de su obra poética, lo vemos reflejado en el aspecto formal y rítmico mediante rupturas sintácticas o frases inacabadas, así como en la tipografía vanguardista de unos versos, a menudo, quebrados y separados por barras oblicuas o por espacios en blanco. Todas estas técnicas formales cumplen la función de sugerir la desmembración o la dislocación del cuerpo y de los procesos mentales y, al mismo tiempo, la de dar indicios sobre la duda, la perplejidad o lo in-decible.

En « La aguja/Merodeos », incluida en la primera sección de *La herida en la lengua*, la voz poética ya se muestra categóricamente crítica hacia el lenguaje, desenmascarando su impostura en varios poemas, entre los cuales destaca « Lenguaje », un breve poema sentencioso compuesto por un endecasílabo y un pentasílabo. En este texto, la voz poética pone en tela de juicio los libros que pretenden contener el conocimiento en el lenguaje, cuando lo único que hacen es *encuadernar lujosamente* la ignorancia, esto es, deslumbrar con sus destellos engañosos de falsa sabiduría o de conocimiento prestado que pretenden abarcar la vasta realidad ni a su complejidad abismal :

Lenguaje: lujosa encuadernación
de la ignorancia.¹⁰

El tema de las limitaciones del lenguaje –como ocurre con el de la disolución del « yo » y el de la mente ilusoria-, aparece en varios textos a modo de variaciones¹¹ que van añadiendo matices, sin cambiar la idea de fondo. Valga como ejemplo « Oídmе. Hablo », donde convergen el tema de la limitación del lenguaje y el de la fatuidad del yo, ávido de saber cada vez más : « Fortalecí el ansia de saber porque el yo / se refuerza sabiendo y / quería ser más / Pero al fin sigue siendo nada / el yo bajo el decir ». Es importante asimismo detenerse en la *dislocación* de la estructura de este texto poético mediante recursos sintácticos y tipográficos tales como los abundantes encabalgamientos versales (« Hablo/de cosas »; « eufonía/confortante »; « su/cadencia »; « brillo/impertinente »; « el yo/se refuerza ») así como el uso del hipérbaton (« Pero al fin sigue siendo nada/el yo bajo el decir ») o de espacios en blanco que reflejan dudas, circunloquios y rupturas en el razonamiento lógico :

Oídmе. Hablo
de cosas muy concretas.

Hace tiempo me atrajo la eufonía
confortante de las palabras su
cadencia y el brillo
impertinente del espíritu -¿espíritu?-

¹⁰ *La herida en la lengua*, op. cit., p. 69.

¹¹ En uno de sus ensayos, la autora afirma la necesidad de la variación de un tema poético para su completa representación : « Y un poema que contara la calma sería evidentemente bien corto, pues son necesarias las variaciones para que algo pueda ser representable», *Contra el arte y otras imposturas*, Chantal Maillard, Pre-textos, Valencia, 2009, p. 149.

en la cuerda floja de la nada.
Fui de aquéllos.
Fortalecí el ansia de saber porque el yo
se refuerza sabiendo y
quería ser más.
Pero al fin sigue siendo nada
el yo bajo el decir.

Os hablo de cosas muy concretas.
Quien habla es lo de menos.¹²

Repárese en la paradoja que trasmite la voz poética en su apóstrofe al lector (« Oídmeme »; « Os hablo ») al negar la consistencia del yo y la del saber acumulado, al mismo tiempo, afirmar que habla de lo concreto. Nos preguntamos entonces si no estará refiriéndose a experiencias vitales que forman parte de lo concreto in-decible.

La voz poética, sin embargo, no puede prescindir del lenguaje y por eso sigue *adherida* a él, pese a las limitaciones de éste, como nos desvela el texto incluido en la subsección de la primera parte « Adherencias ». De hecho, lo que nos puede parecer contradicción, no es más que matización puesto que también en la ignorancia existe la posibilidad de un efímero « destello » o de un atisbo, esto es, de la conjetura sólo susurrada :

Presa
la escritura. Libre
sólo
para el destello.

Al acecho. Entre las cuerdas.
Susurrando.¹³

Adviértase la expresión « entre las cuerdas », alusión al cuadrilátero de los boxeadores, lugar donde el la escritura personificada mantiene una lucha contra un temible contrincante que no se nombra. Podría tratarse de la terrible y violenta realidad o acaso del espacio insondable donde se debate la conciencia fragmentada en busca de la palabra que produzca el « destello » en la oscuridad del abismo.

Otros planos de lo indecible

El poema « Ventanas », por su parte, comunica al lector con un plano más profundo que permite abrir esa « brecha » de la que habla en su entrevista radiofónica¹⁴. En este texto, la voz maillardiana evita la primera persona del singular y la sustituye por el infinitivo, a fin de universalizar una experiencia que parte del desamparo individual. Gracias al paralelismo estrófico en que se repite la palabra « ventana » pasamos de la experiencia concreta a la experiencia de lo abstracto y, finalmente, llegamos a lo

¹² *La herida en la lengua*, p. 81.

¹³ *La herida en la lengua*, p. 29.

¹⁴ Ver nota 9.

puramente irracional como salvación, en el verso parentético donde se reemplaza « ventanas » por « alféizar » :

Ventanas

para la mano trémula
para la boca áspera y el
espíritu en fuga

el cuerpo erguido sobre el hambre
en su endeblez de ramo
de huesos sorprendidos
en la caída
por
la caída

ventanas
para fugarse / franquear

el límite
que protege a los débiles

ventanas para oír
el eco
que al abismo convoca

desde lo no cifrado
al otro lado de
al otro lado tiempo
la otra oscuridad
de sin dolor sin sombra
ni tan siquiera de
cuando tan sólo
sin

(alféizares:

polvo de vidrio
para cortar los hilos)¹⁵

Las simbólicas ventanas (versos 1, 11, 15) sirven aquí de apertura al cuerpo cuyo espíritu sólo ansía fugarse, « franquear el límite ». Es un cuerpo caído y derrotado por cualquier sufrimiento físico o moral : « la mano trémula », « la boca áspera », « el cuerpo erguido sobre el hambre », « ramo / de huesos sorprendidos / en la caída / por la caída ». El espíritu de ese mismo cuerpo es el que se asoma a lo desconocido, acto que es sugerido mediante el desplazamiento tipográfico a la derecha de las estrofas que siguen a la palabra « ventanas » del primer verso. Del mismo modo, los paralelismos y repeticiones anafóricas de las preposiciones « de » y « sin », en el interior de la misma estrofa evocan ese abismo (« la otra oscuridad ») que es situado de modo incierto y aproximativo, como indican las expresiones interrumpidas sin complemento del nombre : « al otro lado de » o la condensada expresión que funde espacio y tiempo : « al otro lado tiempo ». Se trata de un espacio desconocido donde no existe nada sino un estado nirvana o algo próximo a él : « de sin dolor sin sombra / ni tan siquiera de / cuando tan sólo / sin ». Desde el punto de vista tipográfico, llama la atención el nuevo

¹⁵ *La herida en la lengua*, p. 39-40.

alejamiento que se produce entre los versos finales parentéticos desplazados a la derecha respecto al íncipit donde figura la palabra « ventanas ». El dístico desgajado de la última estrofa (« polvo de vidrio / para cortar los hilos ») aporta asimismo una nota irracional difícil de descifrar, aunque gracias a otros textos y al poemario *Hilos* deduzcamos que los hilos no son los de las Parcas sino los de la mente¹⁶. Antes de terminar esta parte, citaremos otro poema de *La herida en la lengua* por su semejanza temática y tipográfica que, por razones de espacio, no será comentado : « La verdad no ¡el aire! / Para abrir a / g / u / j / e / r / o / s / por los que introducir / la cabeza y mirar / hacia otro lado »¹⁷.

Balbuces del yo

« Balbuces » es precisamente la palabra que da título a la última sección de *La herida en la lengua*. En esta parte, la autora da paso a la dimensión colectiva, esto es, a la evocación de otras heridas irremediables e inexpresables por su desmesura : los distintos genocidios cometidos en el siglo XX, la existencia de los campos de refugiados políticos y el fenómeno de la emigración masiva del Tercer Mundo. Es de notar, que estos temas se encuentran separados por un poema central, « La superficie no resiste », en el que se alterna la prosa y el verso y el « mí » balbuces impotente en soledad ante el vacío existencial que recuerda la náusea sartriana. En « La superficie no resiste », ese sentimiento negativo de extrañeza se produce invariablemente en cualquier ciudad : Málaga, Damasco o Delhi, pero ahora el « mí » asolado ya no encuentra la salvación en las simbólicas « ventanas » (« Todas las ventanas son la misma ventana »), sólo le queda el « balbuces » o « el murmullo soterrado, apenas inquietante » de la escritura :

Después del grito
el balbuces.

Asolada
el balbuces.

Mis pasos doblándose hacia dentro.
La mente desposeída de estrategias.
Sólo
el balbuces.

Dolor, ni tan siquiera –palabra sin sentido-. No abro las cortinas. Ninguna cortina. La habitación a oscuras. Málaga, Damasco, Delhi, en todas las ciudades la vida me es ajena. Todas las ventanas son la misma ventana. Todas las aceras reciben el mismo cuerpo. La misma soledad cayendo, excesiva. Morir es un exceso. Me excedo. Balbuces.

¹⁶ Así en un texto de *Hilos* (2007) leemos: « Siempre están los hilos. / La maraña de hilos / que la memoria ensambla por / analogía », *Hilos*, op. cit., p. 107.

¹⁷ *La herida en la lengua*, p. 31.

Sigo alimentándome tan sólo para poder decir el exceso.
A contra-vida.
Abajo.

Y a nadie que esté vivo ha de importarle lo que digo.
No es más que un murmullo soterrado, apenas inquietante.¹⁸

Como vemos, el uso del verso corto y del verso quebrado, así como la presencia de los abundantes espacios en blanco no parecen ser suficientes y se acude –para mezclarlas con este tipo de verso- a la prosa. De hecho, « La superficie no resiste » fue previamente publicado en el diario *Husos. Notas al margen* en 2006 como texto en prosa poética. En su reedición en *La herida en la lengua*, el texto sólo sufre ligeros cambios : algunos párrafos prosísticos se descoyuntan para ser versificados y aparecen en forma escalonada. Visiblemente, se ha querido plasmar gráficamente el « balbuceo », palabra que se repite seis veces en el poema entero y cuyo plural sirve de título y de hilo conductor a la sección.

Balbuceos y heridas colectivas

En el resto de textos de la sección « Balbuceos », se habla preferentemente de heridas colectivas causadas por la persecución, las hambrunas y el genocidio ; heridas todas que se suman a las existenciales de la voz poética mallardiana. Se trata, por lo tanto, de expresar lo que sobrepasa la realidad, lo indecible, y para ello se vuelve a poner en evidencia las limitaciones del lenguaje con la ayuda del lenguaje mismo, haciendo uso de la intertextualidad y de la intratextualidad. De este modo, en el poema « Recluido en un torreón a las orillas del río Neckar » se cita a Paul Celan al transcribir parte del poema « Tubinga. Enero », dedicado a Friedrich Hölderlin, y se introduce la expresión « *pallaksch, pallaksch* », esto es, las palabras que balbuceaba el poeta homenajeado, al final de su vida, en el torreón de Tubinga. El balbucir de Hölderlin ilustra la reacción de cualquier sabio ante realidades inenarrables como el exterminio judío, mencionado al final del primer párrafo del texto. A partir de ahí, la voz poética constata que lamentablemente el holocausto no fue el único genocidio, pues la historia de la humanidad es « la historia de un crimen » por eso, a continuación, procede a la enumeración de otros genocidios del siglo XX, en Namibia, Armenia, Ucrania, Franja de Gaza o en España durante la Guerra Civil :

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

¹⁸ *La herida en la lengua*, p. 162-163. Este poema fue publicado anteriormente en uno de sus diarios: *Husos. Notas al margen*, Pre-textos, Valencia, 2006 p. 20-21.

un mes de enero cuando los altos mandos de las SS se reunieron en Tubinga para decretar el exterminio del pueblo judío. Hay épocas, en efecto, en que la boca de un sabio no podría sino balbucir. Pero

¿ y en qué época no ? ¿ La historia de la humanidad no es acaso toda entera, desde sus inicios, la historia de un crimen ? Las naciones europeas no cesan de recordarse mutuamente el holocausto judío, pero ¿ fue éste 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 (1939-1975), el de la Franja de Gaza ? ¿ Lo recordamos ?¹⁹

La escalofriante enumeración continúa en los siguientes párrafos, pero esta vez no se precisan fechas sino que se cuentan los miles o millones de masacrados vietnamitas, camboyanos, kurdos, serbios, argelinos, haitianos, tutsis y hutus, guatemaltecos, libaneses y palestinos. La voz poética quiere, por una parte, denunciar la « [...] implicación di- / recta o indirecta de los gobiernos de Occidente [...] », es decir, las repercusiones de la colonización y, por otra parte, el efecto paradójico de alejamiento y de disminución del dolor que producen en nosotros las cifras *espectaculares* de masacrados :

¿los recordamos?

Y aunque así fuese, ¿nos sentiríamos concernidos? Cuanta más alta sea la cifra más espectacular será el suceso y, por lo tanto, menos habrá de implicarnos : el dolor siempre acude en singular. Sumamos y redondeamos como para ajustar la tasa de sufrimiento.²⁰

Sentimiento del dolor individual y colectivo

En el mismo poema, la voz poética mallardiana afirma que la única forma de expresar y de sentirse concernido por estas masacres es identificarse con el ser individual, pues « el dolor siempre acude / de en singular » y, después de todo, se pregunta si « cada uno de los seres que padecen, ¿no será siempre el mis- / mo, una y otra vez, infinitamente? »²¹. Esta universalización de lo individual justifica el abundante uso de la intertextualidad en el poema, así como el de la intratextualidad, como comprobaremos más adelante.

En ocasiones, quien expresa ese dolor compartido por todos en el poema puede ser un ente imaginario (proyección de la voz poética con tintes quizá feministas), como sucede en la adaptación del texto de Paul Celan, « Recluido en un torreón a las orillas del río Neckar ». En este texto, el atributo masculino de la « barba de luz » del sabio patriarca se transforma en una

¹⁹ *La herida en la lengua*, p. 147-148.

²⁰ *La herida en la lengua*, p. 148-149.

²¹ *Ibíd.*, p. 149.

alusión a la tierra y a la fertilidad gracias a la imagen de la « espiga de luz » que, en nuestra época, portaría una sabia matriarca imaginada, quien igualmente sólo debería balbucir ante el horror actual :

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

Si viniera,
si una mujer viniera, ahora,
si una mujer viniera al mundo con
la espiga de luz de
las matriarcas : debería
si hablara de este
tiempo
debería
tan sólo balbucir, balbucir
y así tal vez
tal vez así
asíasí
tal vez²²

La manera más efectiva de implicar al lector en este dolor indecible es entonces la vuelta a la individualidad de un « yo » que expresa y comparte su subjetividad, lejos del frío concepto y de las abstracciones.

Recursos literarios para expresar lo in-decible

La escritora, como ella misma declara, no hace más que proceder « por asociación y contigüidad »²³. Es lo que sucede en el poema « Sobre el puente Mirabeau » donde lo que se asocia son las dolorosas historias personales de varios personajes célebres. Por ejemplo, el ya citado sabio Friedrich Hölderlin, que sólo supo « balbucear » ante el horror desde su locura ; o Paul Celan, quien decidió suicidarse en abril de 1970 en París. Estos nombres aparecen junto a otros de personas menos conocidas que fueron asesinadas por defender a los otros seres humanos desvalidos como Ken Saro-Wiwael, ahorcado en defensa del pueblo ogoni en 1995 o Susana Chávez, defensora de las mujeres de Ciudad Juárez asesinada en su misma ciudad en enero de 2011. Nótese que dichos nombres aparecen a modo de horrores individualizados después de la evocación de atrocidades y desastres colectivos como los de las alambradas de los campos nazis, el exterminio de las tribus africanas o la contaminación con plomo y mercurio de las costas de Ghana, de Benín y de Liberia. Esta desbordante y angustiada yuxtaposición de horrores individuales y colectivos culmina, al final del poema, con las palabras de Hölderlin, el único lenguaje articulado que el ser humano puede emitir ante tanta desmesura : « Pallasksch. Pallasksh ».

Sin embargo, el recurso a la asociación y a la contigüidad no se agota en estos ejemplos. La imagen metafórica del mes de enero, verbigracia, actúa asimismo como elemento intertextual en los textos

²² Ídem.

²³ Ver nota 3.

« Recluido en un torreón » y en « Sobre el puente Mirabeau ». Así, en ambos textos la figura de Hölderlin en su torreón sobre el río Neckar en enero permite *sincronizar* con la tragedia de Paul Celan y con la cita de su poema « Tubinga. Enero ». Las asociaciones que realiza la voz poética a partir de la evocación del mes de enero, empero, siguen operando y entrelazando épocas y textos para volver a recordarnos el holocausto hacia el final del primer párrafo de « Recluido en un torreón » :

Era
un mes de enero cuando los altos mandos de las SS se reunieron en Tubinga para decretar el exterminio del pueblo judío.²⁴

Es necesario añadir asimismo que en « Sobre el puente Mirabeau », la voz mallardiana nos precisa que el asesinato de Susana Chávez se produjo « En el mes de enero del año 2011 fue asesi- / nada en Ciudad Juárez ». Estamos pues en otra ciudad, en otra época, pero el mes de enero resulta igual de gélido por la maldad del ser humano que reduce a *nada* al otro (nótese el juego de palabras : « asesi- / nada »).

Además de estas sincronizaciones asociativas, se producen también en el espacio poemático mezclas entre poesía y otros géneros como la crónica y el diario. En algunos textos, aunque no sea una práctica totalmente innovadora, la combinación de la descripción cronística o diarística de la realidad con la imaginación poética puede alcanzar resultados sorprendentes. En « ¿Que qué pasó? », sin ir más lejos, la transcripción del relato de la superviviente de un genocidio empieza suscitando la compasión en el lector por su tremenda ingenuidad y, ante todo, por su generosidad. Sólo la sucinta nota aclaratoria entre paréntesis (desgajada del relato-poema) logra contener la emoción mediante la distanciadora objetividad :

¿Que qué pasó? Señora, eso aquí nadie lo pregunta.
El diablo se escapó y anduvo por los poblados.
Durante cien días anduvo entre nosotros con
el machete afilado.
No, Señora, aquí nadie pregunta.
Quién no aprende a perdonar
no tendrá paz dentro de sí.

(le respondió a la periodista la
superviviente de un genocidio)²⁵

Otro ejemplo de combinación de crónica o diario y de imaginación nos lo ofrece « A los campos provisionales » precedido de « El campo de Kobe » donde se enumeran más de veinte campos de refugiados de todo el mundo y se denuncia la indiferencia de Europa ensimismada en su malogrado sueño. De hecho, la lectura de « El campo de Kobe » intensifica emocionalmente el sentido de « A los campos provisionales », texto donde, al final, se introducen grandes dosis de subjetividad :

²⁴ *La herida en la lengua*, p. 147.

²⁵ *La herida en la lengua*, p. 159.

El campo de Kobe, al sudeste de Etiopía.
Los campos saharauis de Tinduf.
Los campos de Saklepeha, en Liberia.
Los campos de Bahai, Ereba, Guerida, Forshana, Goz-
Beida y Nigrana, Djabal y Goz Amer, en el Chad.
Los campos de Kibati, Bulenbgo, Buhimba y
Mugunga, en la República congoleña. Los de Mweso y
Masisi.
El campo somalí de Dadaab, al nordeste de Kenia. Los
de Hagadera, Ifo, Dagahale, en su frontera.
El campo de Domeez, en el Kurdistán iraquí.
El campo sirio de Za'atari, en Jordania. El de
Muraiyeb al Fohud y el de Anmar al Hmud.
La Franja de Gaza.

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.²⁶

En cuanto al poema «A los campos provisionales», observamos que en la primera parte se denuncia de forma muy general la violencia que empuja a los refugiados a los guetos pero, a continuación, se introduce una historia personalizada que apela directamente al corazón del lector. En esta estrofa, la locutora contempla desde fuera (« Yo pasaba en un coche ») la siguiente conmovedora escena : gracias a algo tan simple como la ingenua sonrisa de su hija, un padre olvida por unos momentos las condiciones infrahumanas del campo de refugiados donde malviven. Las llamas de la fogata son aquí menos intensas que las llamas de amor paterno en la mirada del adulto :

A los campos provisionales de Chhattisgarh, de Bhairamgarh, de Gedam, de Bijapur no se llega huyendo de otra gente, sino empujado con violencia por la propia para que no se estorbe o se entorpezca el beneficio de unos cuantos. Desiertos de piedra estéril a cambio de las tierras confiscadas, de los que si se sale será para acabar en otros guetos: *zhopadpatti, shanty towns, slums, bustees*, poblados de detritus y hojalata que atraviesan las ciudades bordeando las vías de los trenes, zona franca de miseria de la que no se escapa

Vi una fogata. Y a una niña oscura en brazos de su padre.
Ella le sonreía mientras él la miraba. Y las llamas ardían
más rojas y más vivas en los ojos del padre que en la propia
hoguera. Yo pasaba en un coche.²⁷

En este caso, la voz poética nos pinta algo in-decible desde el punto de vista puramente emocional y, a la par, denuncia las condiciones vergonzosamente infrahumanas de este gueto que representa a todos los guetos. Gracias al artificio retórico, el distanciamiento del locutor que sólo « [Yo] pasaba en un coche » desaparece automáticamente en esa hipérbole que concentra subjetiva cercanía y humanidad.

A modo de conclusión

²⁶ *Ibídem*, p. 165.

²⁷ *Ibídem*, p. 167.

En *La herida en la lengua*, la voz poética de Chantal Maillard logra, en muchos momentos, sugerir y transmitir la hondura de lo indecible al lector ; lo hace sin incurrir en patetismos o sentimentalismos y sin quedar del todo atrapada en ideologías y posturas más o menos politizadas que asoman en algunos versos. Acaso la voz mallardiana resulte más interesante e innovadora cuando se adentra en el « yo » (el « mí » urdido o perdido entre los pliegues) para deconstruirlo. Nótese que tanto la exploración del « mí » evanescente como la del inefable abismo de la nada que habita el ser humano son temas que ya encontrábamos en sus primeros poemarios, diarios e incluso ensayos. *La herida en la lengua* puede considerarse como una continuación de esos « balbuceos » versales o prosísticos que pretenden superar la incapacidad del decir cuando la realidad se ve desbordada y ya no valen los conceptos hueros.

Dicho esto, es de notar ciertas contradicciones subyacentes en los textos de *La herida en la lengua*, por ejemplo, llama la atención en ellos ese anclaje en lo concreto, esto es, en la experiencia vital y subjetiva del « yo » como condición inexcusable para ser objeto de exploración en el espacio poemático. Pese a su naturaleza *ilusoria*, el sujeto poemático resulta necesario para comunicar lo indecible subjetivo y conectar de algún modo con el « yo » lector, a quien se le permite proyectar su propia subjetividad y vivencias de lo difícilmente decible. Esta naturaleza inaprensible del « mí » se ve reflejada en el texto mediante recursos como la interrupción del discurso previsible y lógico con rupturas o dislocaciones sintácticas producidas por la disposición recurrente de los espacios en blanco (equivalentes a silencios) y otras técnicas tipográficas vanguardistas. Lo inesperado del lenguaje propicia así el acercamiento a lo difuso y misterioso que no cabe en los conceptos comunes falseados y vaciados. Sin embargo, es necesario aclarar que esos mismos conceptos abstractos tan repudiados, al fin y al cabo, no están del todo ausentes de los textos puesto que muchos versos están basados en lo intelectual y podrían ser calificados de sentenciosos. Esta paradoja, empero, es resuelta con habilidad al utilizar esos conceptos abstractos (compartidos por la « comunidad ») con la intención de volver a conectarlos con la vida y forzarlos a decir lo indecible. En resumidas cuentas, la voz poética mallardiana utiliza instrumentos imperfectos como los conceptos abstractos de una lengua fosilizada llena de trampantojos para debatirse dentro de ese « cuadrilátero » donde los límites lindan con el dolor sin forma ni fondo –ya sea éste individual o colectivo- o para alcanzar ese otro abismo del vacío meditativo.