

El lenguaje del espacio: Chantal Maillard y el giro performativo

The Language of Space: Chantal Maillard and the Performative Turn

Ana Hidalgo Rodríguez (Universidad de Granada)

RESUMEN

El presente artículo analiza las consecuencias de un giro performativo en la escritura y en el pensamiento del siglo XX centrándonos en la obra de la filósofa y poeta Chantal Maillard. La crisis del lenguaje ocasionó la búsqueda de un lenguaje del espacio que se opusiera a la escritura lineal, un lenguaje espacial que será inseparable de una ética, pues el lenguaje del espacio supone el encuentro con el otro, la superación de la dicotomía yo-tú. Para ello, fueron fundamentales las reivindicaciones del género teatral que, en su crítica al logocentrismo, priorizó el espectáculo por encima del texto, ocasionando así un giro performativo no sólo en el teatro sino en todas las artes.

Palabras clave: espacio, alteridad, cuerpo, performance, ética, Chantal Maillard.

ABSTRACT

This article examines the impact of the performative turn experienced in the literature and thought of the 20th-century, and highlights its particular relevance in Chantal Maillard's poetic and philosophical works. The performative turn, now present throughout the entire spectrum of the arts, originated in contemporary theatrical practices, whose critique to logocentrism established the priority of performance over the text. From this language crisis arises Chantal Maillard's search for a spatial language in writing, as opposed to a more linear style. This spatial language also contains an ethical dimension, as it seeks to overcome the Me/You dichotomy, and encourages an encounter and a dialogue with the Other.

Keywords: space, otherness, body, performance, ethics, Chantal Maillard.

Introducción: la ética de la diferencia

En 2013, Maillard participó en el libro colectivo *Indignación y rebeldía*, una recopilación de textos de diversos pensadores actuales con un tema en común: el movimiento ciudadano del 15M. En su artículo, *La indignación*, sorprenderá señalando que el problema es que sólo nos indignamos de acuerdo con aquello que nos concierne, es decir, aquello que marca la ética de la semejanza, lo cual al final no es más que seguir perpetrando la estructura del capitalismo, la misma que ha producido nuestra indignación (35). Ante ello, propondrá la ética de la diferencia, una transformación radical del sujeto, no sencillamente una salida de la crisis ni una respuesta a la indignación ciudadana, sino la constitución de otro modo de ser que anularía los principios del capitalismo, su consumismo, su individualismo, la globalización –contra los que ya se había manifestado crítica en los textos de *Contra el arte y otras impostura* (2009) o aún antes en *La razón estética* (1998).

La revolución de esta ética consistiría pues en la demolición de la subjetividad, del solipsismo cartesiano (el cual, a pesar de la postmodernidad, aún seguimos reproduciendo) para la constitución de una identidad basada en la alteridad. La ética de la diferencia invalida el concepto mismo de semejanza, el principio lógico de identidad: el ser vivo es una diferencia constante, transformación continua, ni siquiera es semejante a sí mismo (Maillard, 2015b: 148). De esta manera, la ética de la diferencia se opone a la conceptualización de la metafísica y concibe al ser no como igual, es decir, no como “ser”, sino como cambio, una alteridad irreductible e inapresable. Lo que somos no lo somos de manera absoluta sino como acontecimiento, entrecruzados en el espacio, una red de circunstancias –no “yo” sino ahora, aquí, en este día, en este lugar, escribiendo estas páginas, mientras. Por tanto, la relación que establezcamos con el otro será la del encuentro, la del instante de convergencia, en un devenir donde, mediante los cuerpos expuestos y multiplicados, se entrecruza nuestra vulnerabilidad, nuestra fragilidad, con la del otro.

Si bien la ética de la diferencia se evidencia en los últimos libros de Maillard, desde *La tierra prometida* (2009) a *La herida en la lengua* (2015), esa poesía que diga el hambre, la desolación y la extrañeza (2014b: 113); sin embargo hemos de rastrear su formación en la reflexión sobre el acontecimiento que es *Matar a Platón* (2004)¹ así como en *Husos* (2006) e *Hilos* (2007), la práctica de una escritura metadiscursiva, de un lenguaje corporalizado que capta la diferencia y variación de los cuerpos que sobre

¹ De la conexión entre *Matar a Platón* y *La herida en la lengua*, conexión que es la construcción de una escritura que responda a la ética de la diferencia, es consciente la propia autora. Así, en la presentación de *La herida en la lengua* realizada el 16 de febrero de 2015 en el centro Ars Santa Mònica (Barcelona), tras recitar textos de su último trabajo, Maillard finalizaría con la lectura de “Escribir”, enlazando así los poemas políticos de “Balbucesos” con el grito poético que es el final de *Matar a Platón* –para ver video de dicha presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=jCJqCpUazew>

el mundo. Y no sólo Maillard: su proyecto de una alteridad irreductible está vinculado a lo que podemos calificar como un lenguaje del espacio que tiene lugar en el siglo XX (Foucault, 1999: 263), en un giro performativo de las artes y del pensamiento, filósofos y creadores como Artaud, John Cage, Deleuze o Derrida, una tradición antimetafísica no sólo aún vigente sino imperiosa, como muestra la crisis social, económica y política en la que estamos enquistados.

Toda palabra forma parte de un mismo texto

El poema 21 de *Matar a Platón*² sintetiza y conecta entre sí los conceptos que fundan una escritura y un pensamiento del espacio, conceptos que reaparecen en el resto de su obra y que son detectables en los pensadores postestructuralistas, tales como acontecimiento, cuerpo, instante, gesto o simultaneidad. Con el “instante” no podemos sino ver el afán de Maillard por situarse en el presente que encontramos en su obra desde la “poesía fenomenológica” (1998: 194) a los primeros versos de *Matar a Platón* (13) o el modelo de creación del caracol (2014b: 33). Un presente, un instante que describe en el poema 21 como “atemporal” en tanto convergencia de los tiempos en el cuerpo sensitivo. No hay ni pasado ni futuro más que como reactualización y potencialidad del aquí –el cuerpo que desde el presente recuerda el pasado o imagina el futuro, pero siempre desde el presente, sin organización causal. El instante, la sensación, en su piel, es simultaneidad, encuentro, una “encrucijada” nos dice en el poema (53), la encrucijada del cuerpo, el acontecimiento.

Al hablar de acontecimiento en Maillard no podemos sino remitir a Deleuze –las citas de *Lógica del sentido* con las que se inicia *Matar a Platón*³. Sin embargo, no sólo Deleuze: el término de “acontecimiento” es uno de los más reiterados por la tradición filosófica antimetafísica –Heidegger, Vattimo o Derrida, entre otros. Žižek definiría de manera general el acontecimiento como “lo no previsible, lo no causal, que interrumpe el

² “No existe el infinito: /el infinito es la sorpresa de los límites. /Alguien constata su impotencia / y luego la prolonga más allá de la imagen, en la idea, /y nace el infinito. / El infinito es el dolor /de la razón que asalta nuestro cuerpo. /No existe el infinito, pero sí el instante: /abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido; /en él un gesto se hace eterno. /Un gesto es un trayecto y una encrucijada, /un estuario, un delta de cuerpos que confluyen, /más que un trayecto un punto, un estallido, / un gesto no es inicio ni término de nada, /no hay voluntad en el gesto, sino impacto;/ un gesto no se hace: acontece. /y cuando algo acontece no hay escapatória: /toda mirada tiene lugar en el destello, /toda voz es un signo, toda palabra forma /parte del mismo texto” (53).

³ Los estudios de *Matar a Platón* que nos preceden, como el de Eugenio Maqueda (2009), se han detenido en la relación Deleuze-Maillard y en concreto en el concepto del acontecimiento. Nosotros no profundizaremos en ello sino que sólo esbozaremos algunos aspectos que resultan imprescindibles para el tema que en este trabajo nos ocupa: la espacialidad como fundamento de la ética de Maillard.

curso normal de las cosas. Sólo parece poder justificarse retroactivamente, pero con argumentos circulares” (16). La sencilla definición del esloveno se adaptaría a lo que plantea el poemario. Por un lado, lo que esboza casi teóricamente en las notas a pie de página del libro (29). Por otro, o no por otro sino a la vez, justamente el “a la vez”, lo que efectúa en la parte central de la página, cuando en el primer poema nos plantea la historia ya iniciada, que “Nadie asistió al inicio del drama” (13), esto es, que no hay origen, no hay causa, sólo el instante, la escena ya dispuesta, el hombre atropellado⁴.

Por tanto, lo que define al acontecimiento, por lo que estos pensadores recurrieron a él, fue por su oposición a la causalidad, al pensamiento de la línea en el que reconocen una organización jerárquica y por tanto violenta, opresiva, de la realidad. La crítica a la causalidad en Occidente nos lleva a Nietzsche: “El pretendido instinto de causalidad no es sino el miedo ante lo inhabitual y la tentativa de descubrir en él algo ya conocido, una búsqueda no de causas, sino de lo ya conocido” (544). El filósofo alemán interpretaría la causalidad como un mecanismo de defensa del sujeto, al igual que diagnosticara Maillard: “La razón encadenada a su mecanismo causal piensa los actos bajo el signo de la repetición impidiendo así el enriquecimiento del ser y su crecimiento. No es el cuerpo lo que tiene tendencia a repetirse, sino la mente” (2001: 58). De las líneas de Maillard destacamos su distinción entre el cuerpo y la mente: la causalidad es un método de defensa de la mente que busca la igualdad para garantizar su identidad, aunque ello suponga la pérdida de la experiencia, mientras que el cuerpo es pura diferencia, variaciones y regeneraciones celulares, cambios de intensidad, de temperatura, circulaciones sanguíneas, contacto con el afuera –como dijera Nancy “Un cuerpo es una diferencia. [...] Diferencia de todos los otros cuerpos [...]. También difiere de sí.” (18) –y por ello, tal y como supiera Deleuze, el cuerpo suprime la causalidad (2005: 30). Vemos pues la relación entre la corporalidad y el acontecimiento, el vínculo entre ambos: un cuerpo es siempre un acontecimiento en tanto su exposición y contacto con el afuera, su absoluto presente. De este modo, *Matar a Platón*, como relato del acontecimiento, es un relato sobre los cuerpos: el cuerpo del hombre atropellado (13), del conductor (31), de los espectadores (25) pero, sobre todo, como veremos, el cuerpo de la enunciación (71).

En *Filosofía en los días críticos* Maillard aseveraría la necesidad de “Devolverle al gesto lo que es del gesto, y a la palabra, lo que es suyo” (28). La palabra es el concepto, el cerco de la realidad, su sustracción de diferencias; mientras que el gesto es la palabra encarnada, actualizada en

⁴ También Deleuze señalaría lo irreductible a causalidad como característica del acontecimiento (2005: 83). El libro de Maillard despliega entonces una organización no lineal sino simultánea, que en su desenlace entreabrirá una circularidad, coincidiendo también con aquello que reconociera Žižek, que sólo con “argumentos circulares” –y de ahí esa última nota al pie que nos lleva al inicio del libro: “Voy a volver sobre mis pasos: ha sido justo detrás de la esquina” (67).

su decir, en el instante diciendo, en el cuerpo que la sostiene (Cfr. 2014b: 60)⁵. El problema, como se entrevé en el fragmento del diario, no son las palabras, por ello se refiere a “devolver”, sino su intromisión en el gesto, su pretensión de ser lo único. La ética, nuestra relación con los otros, no puede fundarse en la palabra, porque en ese caso nunca estaremos realmente frente al otro como tal otro, su vida en curso, su ser “una vida...” (Deleuze, 2009: 37). Por tanto, la ética ha de ser acontecimiento: relación entre cuerpos, cuerpos situados sobre el mundo, en el aquí, presente sin causa, fuera de los cercos de los conceptos –y esto es lo que relata *Matar a Platón*, ese acontecimiento que funda la ética de la diferencia, el encuentro de los cuerpos, tal y como experimentará el conductor (31). Se trata de lo que Lévinas describía como “la inmediatez a flor de piel” (1995: 121) y que supondría el “Desnudamiento hasta el uno incalificable, hasta el puro alguien único y elegido; es decir, exposición al otro sin sustracción posible, el Decir en su sinceridad de signo dado al Otro me absuelve de toda identidad” (104). Fijémonos como Lévinas se refiere a “Decir”, esto es, la consideración de la palabra no por su sentido, no por su ser concepto, sino por su dirigirse a otro (2000: 40) –y si Lévinas se posicionaba en el “decir” y no en lo dicho, Maillard dirá “escribir” y no escritura.

Situarse en el “escribir”, en “el decir”, es la continua preocupación de Maillard por una escritura que dé cuenta de sí misma, del lugar desde donde habla, preocupación que se reitera en sus textos, desde *Filosofía en los días críticos* (73) a *La mujer de pie* (24), y que se imbrica en su compromiso ético, la crítica a la discursividad metafísica, su rechazo a la conceptualización, apostando por un lenguaje que sea exposición al otro, explicitando el lugar desde el que se habla –no pretender que la palabra no es de alguien concreto tan concreto que envejece, que muere, que afuera –no pretender que nuestro cuerpo no es frágil. Leemos en el poema 21 que “toda palabra forma parte del mismo texto”, y esto mismo es lo que podríamos señalar de la escritura de Maillard: toda palabra forma parte del mismo texto y ese texto es el cuerpo de Maillard, el cuerpo de la enunciación, el cuerpo desde el que habla, y que como todo cuerpo reside en sí lo vivido y la potencialidad de lo por vivir, lo escrito y las nuevas hebras desde las cuales se seguirá tejiendo, por ello sus desdoblamientos (Nieto, 374), su hipertextualidad (Tort, 63), una escritura sin órganos como el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari⁶.

⁵ En su artículo, para referirse al gesto, Maillard habla de Deleuze, pero no de su obra, sino de la manera en la que sus manos se aproximaban una a otra en la entrevista de Claire Parnet (Cfr. 2014b: 61). No creo que sea azaroso que nombre precisamente a Deleuze: quizá una ironía –y una ternura– de Maillard que, para definir el de gesto, no comenta el pensamiento del francés sino que señala, de manera muy concreta, lo que es el gesto en Deleuze, sus propios gestos.

⁶ El “cuerpo sin órganos” sería, como dicen Deleuze y Guattari, no lo contrario a los órganos, sino a la clasificación y organización (2011: 35). Páginas antes habían planteado cuál sería el libro sin órganos, y su respuesta fue la siguiente: “En tanto que agenciamiento [el libro sin órganos], sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntarse qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina.” (15).

Explicitar el cuerpo de la enunciación, el lugar desde donde se habla, es escritura que muestra sus propios elementos compositivos, una escritura que se señala a sí misma, el metalenguaje recurrente de su obra y al que Maillard considera una cuestión de “honestidad”, esto es, de ética (2014a: 711). El metalenguaje es, tal y como indicó Derrida, la forma en la que el lenguaje se hace espacio (166) –una escritura detenida en sí misma, explotando el eje paradigmático, atendiendo a su materialidad. Si los cuerpos se sitúan en el espacio y no el tiempo, la escritura del espacio se alcanzará cuando el lenguaje se haga cuerpo, esto es, significativo. Las repeticiones, las reorganizaciones o los desplazamientos morfológicos que podemos distinguir en Maillard, así en su poemario *Hilos*, suponen un lenguaje que se expone a sí mismo como lenguaje, movimiento y desviación de los significantes que reactualizan incesantemente su contenido en función del devenir del encuentro, esto es, en función de sus posiciones en la extensión de la página, de la misma manera que el yo no es “ser” sino intersección del cuerpo en el mundo –y como ejemplo de esto, el significante “punto” en el poema de *Hilos* (27). El metalenguaje es así la superficie sobre la que el lenguaje acontece –el metalenguaje es el escenario del lenguaje, las palabras como el cuerpo tembloroso y sensible del actor⁷.

El teatro y la tradición antimetafísica

La constitución de un lenguaje espacial que pueda ser “decir” y no “dicho”, contacto con el otro, nos lleva ineludiblemente al género teatral, y no es extraño que en el primer poema de *Matar a Platón* Maillard se refiera al “inicio del drama” (13) o que posteriormente se llame “espectadores” a los transeúntes (25). El teatro se diferencia de los otros géneros literarios porque las palabras están destinadas no a la lectura sino a la representación sobre la escena. A pesar de esto la historia del teatro ha sido hasta el siglo XIX una historia de los textos teatrales, marginando el paratexto. Sin embargo, la crisis del lenguaje del siglo XX, el cuestionamiento de la palabra conceptual, ocasionará un desplazamiento del texto teatral y una reivindicación de la escena. Lo que el teatro vanguardista del siglo XX buscó fue un teatro en el que la palabra no fuera escritura sino cuerpo: palabras encarnadas en gestos. El teatro no puede estar supeditado al texto sino que ha de constituir su propio lenguaje, un lenguaje que será, tal y como señaló Artaud, espacial (57). De esta manera, la constitución de un pensamiento del afuera (Foucault, 1996: 298), la salida del yo para la constitución de un cuerpo, alteridad e inicio de la ética de la diferencia, se iniciaría en los cambios teatrales de principios del siglo XX.

En el teatro el lenguaje no puede ser concepto porque la palabra, desde el cuerpo del actor, se hace inapresable e irrepetible. Así, no existe el pasado ni el futuro porque las palabras son, sobre el escenario, presente y presencia de un cuerpo. Aunque el actor esté relatando su vida pasada

⁷ Virginia Trueba se refirió a *Hilos* como un libro donde el lenguaje sale a escena, la teatralización del propio lenguaje (193).

o por venir, su cuerpo está ahí, frente a nosotros, y su voz es ahí. Si en la escritura el cuerpo de la enunciación puede ocultarse, en el teatro, en la representación, éste cuerpo es explícito, convirtiendo la palabra en acontecimiento. Desde el cuerpo de la enunciación, nunca una palabra será dos veces la misma, presente absoluto, y como una palabra nunca será dos veces la misma, todas las definiciones de todas las palabras quedarían invalidadas, de tal forma que la palabra conceptual es imposible sobre la escena. La palabra teatral es por tanto gesto, una “encrucijada” de circunstancias que trasladan continuamente el significado: el cuerpo del actor, su tono de voz, la posición de su boca, la inclinación de su espalda; pero también la escucha del espectador, su atención y su cansancio, la forma en la que abrió los ojos; y aún más, la temperatura de la sala, la hora del día. De esta manera, y como señalaría Grotowski (36), el teatro es el encuentro entre el espectador y el actor, un encuentro que, en tanto convergencia de los cuerpos, sin jerarquía, sin causalidad, en la apertura espacial del tiempo, presente y sólo presente, es acontecimiento.

Las características del teatro que acabamos de exponer nos retornan a los conceptos de acontecimiento, corporalidad, gesto o simultaneidad –en definitiva, la concepción y práctica de un lenguaje concebido como contacto con el otro. *Matar a Platón* es así un libro teatral, y lo es por el acontecimiento, por la estructura circular, por los cuerpos de los transeúntes/espectadores, por la metadiscursividad que hace de la página espacio de lenguaje, las marcas explícitas de la enunciación y, sobre todo, por la compasión, la ética de la diferencia, la imposible reducción del otro (59). Aunque no sólo *Matar a Platón*, la escritura sin órganos de Maillard, su escribir, nos retrotraen a la experiencia teatral en tanto espacialidad y afuera del lenguaje, desnudez del sujeto para cuerpo expuesto, encuentro, como mujer de pie. De manera muy explícita, la hipótesis del componente teatral se confirma en su diario más reciente, *La mujer de pie*, en esa última sección compuesta por “Escenas”, descripciones externas de una tercera persona, una “ella” que efectúa una serie de actos sencillos en una habitación (2015b: 289). En la presentación del libro que tuvo lugar en Barcelona en la librería La Central el 16 de septiembre de 2015⁸, el filósofo Miguel Morey compararía estos fragmentos con las representaciones teatrales de Robert Wilson, director y teórico que forma parte de este movimiento teatral del siglo XX –ya XXI– que prioriza la representación por encima del texto, el paratexto antes que el diálogo.

No queremos decir que Maillard estuviera intencionalmente imitando al teatro, pero sí que en su lenguaje que diera cuenta de la vida en tanto diferencia, impureza, acabaría, como Blanchot o Duras, desarrollando un lenguaje espacial que está vinculado al teatro⁹. Así, en la segunda mitad

⁸ La presentación está disponible para su libre visionado en el canal de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=HOUACi4NGKA>

⁹ No olvidar tampoco, como señala Trueba (194), que Maillard estaría influida por la visión del mundo como representación que caracteriza a la cosmología india. Así, leemos: “Reduplicación del mundo, el drama es, en India, enseñanza sagrada, es el quinto veda, aquel al que, a diferencia de los otros cuatro, tienen acceso todos los seres humanos independientemente de la casta a la que pertenecen. Así como en la representación, así es el mundo en el que vives, se nos viene a decir. Así como entras y sales de aquél, así entras y sales de este otro al que crees más real. De la misma manera que te has emocionado con los personajes que salieron a escena, así es como te emocionas dentro de tu personaje. El mundo es representación, la gran representación universal del dios, su fuerza viva en movimiento. Eso nos dicen” (Maillard, 2014a: 592).

del siglo XX el teatro será por su oposición al pensamiento historicista y conceptual, por su pensamiento del afuera, un modelo para las otras artes, produciendo lo que Fischer-Lichte llamó el “giro performativo”: “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores” (45). El giro performativo supondría así una transformación en la concepción de la obra artística, la cual ya no será un objeto concluso y externo, ya no será escritura, sino procesos, de tal forma que no sólo no habrá una separación entre emisor y receptor sino que ambos roles se invalidarán el uno y el otro, siendo la obra encuentro, un acontecimiento irreproducible e irrepetible, la experiencia estética como experiencia ética, donde la finalidad ya no es la comprensión de la obra sino la transformación de uno mismo, y transformación no en otro sino en convergencia con el otro, devenir¹⁰.

El giro performativo influirá en todas los discursos, desestabilizando la historia del arte occidental (Fischer-Lichte, 45). La instalación en las artes plásticas o la improvisación en música son dos ejemplos del giro performativo de las artes. En cuanto a la literatura, se manifestaría por un lado en la constitución de aquello que Umberto Eco llamó “obra abierta” (31), así un famoso ejemplo de esto sería una novela como *Rayuela* o, por su disposición desdoblada, el propio *Matar a Platón*. Pero sobre todo, el giro performativo se manifestará en los recitales y lecturas públicas, que pasarán a ser algo más que reproducción sonora de un texto, convirtiéndose en una deconstrucción de los mismos, pues en la encarnación vocal, las palabras se matizan, se hacen inapresables, el “decir” del texto, el significado en devenir.

De la escritura al escribir

La estética performativa está, como podemos ver en las características que recién nombrábamos, muy presente en la escritura de Maillard¹¹, pero esto no sólo por su aproximación al pensamiento del afuera, la práctica común de una ética de la diferencia, sino que también se debe a la realización y montaje de espectáculos que ponen en escena sus textos –como

¹⁰ “Devenir”: Otro concepto procedente de Deleuze y Guattari que nos parece fundamental para comprender en qué consiste el encuentro de cuerpos que en estas páginas estamos proponiendo: “Devenir no es una evolución, o al menos no es una evolución por descendencia y filiación. [...] El devenir es del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el vasto dominio de las simbiosis que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible. Hay un bloque de devenir que atrapa a la avispa y la orquídea, pero del que ninguna avispa-orquídea puede descender. [...] Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación” (2001: 245).

¹¹ Hemos de recordar al respecto el artículo de Lola Nieto “Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard” en el que compara la estructura reticular, rizomática y abierta de *Hilos* con las esculturas-instalaciones arácnidas de Gego, analizando la espacialidad artística en común de ambas dentro de la constitución de un pensamiento otro en el contexto del postestructuralismo (386).

la representación de *Matar a Platón* que se realizó en el Teatro Español de Madrid el 26 de julio de 2011¹². Sin embargo, donde de manera especial llevó su escritura a la representación, encarnación de un cuerpo, fue en sus recitales. Nuestra autora ha encontrado en los recitales la manera de hacer múltiple el lenguaje, de escapar de los límites del concepto, de constituir un espacio de encuentro. Y no sólo en los recitales, sino también en sus conferencias. Quienes tuvieron la oportunidad de asistir a la conferencia “La creación” el 11 de febrero de 2008 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona presenciaron no sólo la exposición de sus reflexiones sobre los modelos de construcción poética, sino también la realización del afuera del lenguaje, el lenguaje dirigido y ofrecido a un otro¹³. Como si de un poema se tratara, daría cuerpo, mediante cambios en la entonación, silencios, pausas, giros y alteraciones de velocidad, a sus ideas sobre el texto poético, realizando con ello algunas de las mismas ideas que exponía: la inserción en el suceder, la realización del gesto (2014b: 40).

Maillard habitó en sus conferencias el lenguaje, porque la vivencia de la palabra no es exclusiva de la recitación de poesía, del género poético. Todo lenguaje es sonido. Las palabras no son abstracciones sino elementos concretos, y también las palabras del discurso científico lo son, también ellas proceden de un cuerpo que las dice (2001: 73). Como expresara Octavio Paz, “la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo” (40). Ritmo, dice el poeta mejicano, ese ritmo que Maillard prefería a la literatura porque entendía que el uno era cuerpo, encuentro, y la otra cerco (2006: 28). En *Filosofía en los días críticos*, describiría su experiencia como conferenciante de la siguiente manera:

Conferencia. –Dar. Recibir. Dar. Energía en movimiento. Si doy, recibo. Recibo y doy. Sólo es preciso poner en marcha el mecanismo. Abrir el hueco, trazar el cauce, dejar salir, dejar abierto. Recibir. El retorno se traza. Movimiento continuo. Hablo. Pero no hago. Hago sin hacer. Recibo. La atención es un regalo. Me alimento. Sigo hablando. Mi palabra me lleva. Yo: sobre la palabra. Energía en movimiento. Dirigida hacia ellos. Sus ojos me tragan. Me devuelven a mí. Transformada. Hablo: me doy. Yo: palabra. Yo en la palabra. Ellos en su escucha. Les recibo en el pecho, en mis poros, en mi rostro. Les recibo. La sala es pura vibración. Yo reparto.

¹² Bajo una luz tenue, la lectura de los poemas realizados por Chantal Maillard se entrecruzó con la música de la chelista Bárbara Meyer y de la saxofonista y percusionista Chefa Alonso, a la vez que las notas a pie de página eran proyectadas en una enorme pantalla blanca al fondo del escenario. Un espectáculo múltiple, quizá la única forma de llevar a escena la simultaneidad textual de *Matar a Platón*. Visionado disponible en el canal de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7thDDR8Xn50>

¹³ La conferencia fue posteriormente publicada en la recopilación de ensayos *La baba del caracol* con el título “En la traza. Pequeña zoología poemática”. Además, la conferencia puede verse en la página web del CCB: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/la-condicion-humana-la-creacion/212594>

Reparto lo que me dan. Me dan lo que reparto. Comunico. Mi cuerpo es puro trayecto. Tiemblo. Vibro. Mi temblor es mi ritmo. El pensar es rítmico. [...] Hay acuerdo. Hay vías: sendas en el aire. El aire compacto. El aire que no es aire. Densa materia del entre-dos, del entre-todos (190).

Toda representación, todo acto de habla, supone un acontecimiento en tanto “un estuario, un delta de cuerpos que confluyen”, como definiera Maillard en el poema de *Matar a Platón*, lo que en este fragmento de *Filosofía en los días críticos* describiría como “Densa materia del entre-dos, del entre todos”, encrucijada de los cuerpos que ahí, en ese instante, se entretajan en torno a la voz, en torno al ritmo. En estas líneas, Maillard describe la relación con el público como contacto: sus palabras modifican al otro pero ella también es modificada por esa escucha, su palabra es modelada en esa escucha –lo cual nos recuerda a la descripción del teatro como encuentro de Grotowski así como a la que diera de la estética performativa Fischer-Lichte. Para Grotowski, para Fischer-Lichte o Maillard, la corporalidad y materialidad del lenguaje, el ritmo, crearía una comunidad, una “red”, un espacio en común, encuentro entre el espectador y el actor, entre el espectador y el conferenciante. Los recitales y conferencias dieron a Maillard la oportunidad de efectuación del encuentro, tal y como viera, o mejor dicho oyera, Trueba: “La resonancia transformada en empatía” (191).

Vemos pues en el recital, en la conferencia, la efectuación del decir ético de Lévinas, la palabra en tanto cuerpo expuesto a un interlocutor. Pero lo relevante es que en Maillard su propia escritura se hizo recital en el escribir, aproximándose así a la oralidad, en la vivencia material del lenguaje y en la explicitación del cuerpo. Si nos vamos a su último poemario encontramos, no casualmente, una canción de cuna, el poema “La cereza” (2015a: 55). Aunque no sólo en este tipo de composiciones; de manera general las repeticiones, la supresión de nexos sintácticos o el uso del verso breve en sus poemarios de madurez la aproximan a la palabra hablada, y esto con una finalidad subversiva –el poema “Escribir” con el que concluye *Matar a Platón* es un ejemplo de esto (71). Según, Octavio Paz la poesía se encontraría más cerca de la oralidad que la prosa y los motivos de esto se deben a que:

En la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados [...]. Esta operación es de carácter analítico y no se realiza sin violencia, ya que la palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos. El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo (12).

Por tanto, atendiendo a las palabras de Paz, la oralidad, la escritura como habla –que él sitúa en la palabra poética–, supone romper el cerco de la escritura y que el sentido sea abierto, potencial. La oralidad se opondría pues a la conceptualización, pues la palabra es libre en el discurso hablado, palabra resignificada en función de los contextos lingüísticos, del aquí y ahora. Por tanto, podríamos decir que la escritura de Maillard se hace “oral” cuando en poemas como “El punto” el significado de la palabra

es puesto en movimiento (2007: 27). Lo que captaría la escritura de Maillard es que todo lenguaje es “oral”, no sólo la poesía, también el discurso científico, sólo que hemos omitido las marcas de la oralidad, borrado el cuerpo de la enunciación, nuestra fragilidad. Su escribir, como dijimos, es la recuperación de este cuerpo, haciendo a la escritura habla, haciéndola “escribir”, y esto por la convicción de honestidad, de ética, al que nos referimos, no mentir, situarse frente al otro como otro, como vida, nuestra propia vida en curso.

Hilos es quizá el poemario donde más percibimos la oralidad, la corporalidad del lenguaje. En este libro, hallamos versos en los que autora se va a referir a otros textos, pero lo hará no como un confróntese o una cita, sino a la manera en la que, a veces, cuando hablamos, con desprendimiento, como paráfrasis de nuestra experiencia, somos imprecisos, la imprecisión del discurso oral, sin esa pulcritud de la escritura, como vemos en los siguientes versos: “Avanzar es dar pasos fuera. Aunque eso ya lo dije en alguna / parte, ¿o era partir?, partir es / dar pasos fuera. Es igual. / Con el hilo. El mismo hilo. El que” (74). Maillard olvida si había dicho “partir” o “avanzar”, porque en el habla olvidamos, alter-amos, nos sobrescribimos –porque el cuerpo, variación continua de sí, es simulacro y no copia (Cfr. Deleuze, 2005: 325). Reparamos también en ese “Da igual”, cierto giro expresivo común de la conversación que en el poema genera una proximidad física, casi cómplice. Y aún más: en estos versos percibimos otra característica muy presente en su obra de los últimos diez años que la acercan al habla, y es la sintaxis entrecortada, incompleta, “El que”, balbuceo, frase entrecortada como *sfumato* del discurso (Maillard, 2009a: 229), como hueco en blanco, como carencia que es potencialidad del vacío, la posibilidad de que el otro, para el otro, ocupe ese lugar, se inserte ahí. Recordemos a este respecto las palabras de Barthes en *El susurro del lenguaje*: “Hablamos continuamente dejando las frases sin acabar [...]. Por el contrario, abramos un libro: no hay una sola frase que no esté terminada, gracias a una sobredeterminación de operadores” (155). Lo que Barthes llama “sobredeterminación” nosotros lo identificaríamos con la operación de conceptualizar de la ética de la semejanza: separar, detener, concluir. Por tanto, la sintaxis entrecortada de Maillard es, como ella decía en el fragmento “Conferencia”, “Abrir el hueco”, la potencialidad de lo incompleto para el otro, para hospedar al otro, para permitir la transformación en común, comunidad, esa comunidad perdida por el capitalismo y la globalización (2009a: 19).

La oralidad de los textos de Maillard da lugar así a una palabra que podríamos llamar conjuro entendiendo por tal modificación y apertura del mundo, palabra acontecimiento –recordemos la recurrente alusión al rito y lo sagrado en la performance (Cfr. Fischer-Lichte, 2011: 89). Volvamos a la descripción de la conferencia en *Filosofía en los días críticos*: más que conferencia, era un conjuro, transformación del lugar, de los que allí, vínculo. Por supuesto, si hablamos de conjuro en Maillard lo primero que nos viene a la mente es ese poemario aún de juventud que es *Conjuros*, pero no sólo este libro: toda su escritura a partir de *Matar a Platón*, incluido

“Escribir”, va ser un conjuro –y el ejemplo más evidente de esto sería la letanía para la salvación de los animales que es *La tierra prometida*. Y un conjuro para qué, podríamos preguntar, cual es su finalidad. Se trata del conjuro para hacer el conjuro: el conjuro para abrir el instante, para en el mundo, la transformación de nuestras relaciones con los otros, de nuestro estar con el otro, la ética de la diferencia que nos permita vivir nuestras vidas en su multiplicidad y potencialidad. Un compromiso, como dijimos, vigente e imperioso en nuestro tiempos.

Bibliografía

- Artaud, Antonin (1997). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- (2009). "La inmanencia: una vida...", en Giorgio, G. y Rodríguez F. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 37-44.
- Derrida, Jacques. (1970). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eco, Umberto. (1966). *Obra abierta*. Barcelona: Seix-barral.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Grotowski, Jerzy (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Lévinas, Emmanuel (1995). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.
- (2000). *Ética e infinito*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Maillard, Chantal (1998). *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- (2001). *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos.
- (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.
- (2006). *Husos*. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *Hilos*. Barcelona: Tusquets.
- (2009a). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- (2009b). *La tierra prometida*. Barcelona: Milrazones.

--- (2013). “La indignación”, en Duque, F. y Cadahia, L. (eds.). *Indignación y rebeldía*. Madrid: Abada editores, 38-50.

--- (2014a). *India*. Pre-textos: Valencia

--- (2014b). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto.

--- (2015a). *La herida en la lengua*. Barcelona: Tusquets.

--- (2015b). *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Maqueda, Eugenio (2009). “Poética y estética en Matar a Platón”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 43, sin paginación, *online*.

Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.

Nieto, Lola (2013). “Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard”, en *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, vol. XVIII, Málaga, 373-396.

Nietzsche, Friedrich (2006). *Fragmentos póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Madrid: Tecnos.

Paz, Octavio (1979). *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Trueba, Virginia (2009). “Volver a las palabras (Sobre Hilos de Chantal Maillard)”, en *Revista Salina*, n.º 23, Universitat Rovira i Virgili, 191-200.

Tort, Anna (2014) *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, tesis doctoral inédita.

Žižek, Slavoj (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Editorial Sexto Piso.