

El yo como encuentro: Chantal Maillard y el discurso cinematográfico

Ana Hidalgo Rodríguez
Universidad de Granada
España

1. Aproximaciones entre cine y poesía: La deconstrucción de la metafísica

En su famosa intervención, *Cine de poesía*, Pier Paolo Pasolini aproximaba el discurso cinematográfico al discurso poético a la vez que los contraponía al discurso filosófico. El cine, según Pasolini, nunca podría utilizar el lenguaje abstracto y conceptual de la filosofía ya que, al estar constituido por imágenes, su lenguaje es siempre material, concreto:

El autor cinematográfico nunca podrá recoger términos abstractos. [...] La institución lingüística, o gramatical, del autor cinematográfico está constituida por imágenes: y las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas. Por este motivo, el cine es, de momento, un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. (Pasolini, 16).

De esta manera, Pasolini separaba cine y filosofía, situándolo de parte de la poesía ya que ésta también poseía la materialidad y presente que, según el director italiano, caracteriza al cine. Todos recordamos la expulsión de los poetas en *La República* de Platón. La razón de esta expulsión se debe a que la poesía eludía a las ideas, esas ideas que constituyeron el eje de la filosofía platónica y que terminarían siendo la base de la filosofía occidental. La filosofía, concretamente la metafísica, se construye discursivamente con la utilización de conceptos estáticos e inmóviles en torno a los cuales giraría el texto, los sustantivos abstractos. La poesía en cambio sería un habla adverbial, esto es, un habla circunstancial constituida por los componentes descentrados y temporales de la oración. La diferencia entre filosofía y poesía –o entre filosofía y cine– se corresponde con otras dicotomías occidentales como pueden ser unidad/multiplicidad, razón/percepción o espíritu/cuerpo. Tal y

como expresó María Zambrano, siempre preocupada por superar la dicotomía entre filosofía y poesía, habitando ambos discursos y a la vez deshabiéndolos: "En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser" (Zambrano, 2001: 13). Sin embargo, algo falla en estas dualidades: la poesía –o el cine–, así como la multiplicidad, la percepción o el cuerpo, anulan cualquier dicotomía, y la anulan porque son el continuo, los nexos siempre abiertos, entretejiéndose, sin separación. Hay una contradicción en decir que el cine o la poesía se oponen a la filosofía porque cine y poesía, en su materialidad y presencia, serían la imposibilidad de cualquier dualismo, ya que las dicotomías, todas las dicotomías, son abstracciones, es decir, son filosofía. Cine y poesía serían así la inutilización del pensamiento dicotómico, justamente aquello que desde hace más de un siglo, con la crisis del sujeto, estuvimos buscando, desde la muerte de Dios de Friedrich Nietzsche a la deconstrucción derridiana o el feminismo de Hélène Cixous: la posibilidad de estar, habitar y sentir, no excluyentes sino incluyentes, y esta posibilidad puede dárnosla tanto el cine como la poesía.

La crisis del sujeto romántico, un sujeto que había evidenciado su imposibilidad ante la vida, su limitación y frustración, sintiéndose finalmente responsable de los grandes crímenes del siglo XX –Auschwitz y los totalitarismos–, hizo que la filosofía, discurso del sujeto en tanto reducción de las diferencias y organización dicotómica de la realidad, fuera igualmente puesta en crisis: "lo que hay que cuestionar, y perturbar, es el discurso filosófico en tanto que impone la ley a todos los demás y constituye el discurso de los discursos" (Irigaray, 55) . Así, en el siglo XX, diversos pensadores han buscado la descentralización de la filosofía, aproximándose al ser y al lenguaje poético en tanto atención, escucha, multiplicidad. De este modo, el discurso filosófico ha sufrido cambios, perdiendo su rigidez semántica, su univocidad, constituyéndose palabra diversa, metafórica, interpretable. En esta contaminación del discurso filosófico, una contaminación que supondría un viraje hacia una escritura abierta, disolviendo finalmente la distinción entre poesía y filosofía, sólo escritura, se situaría la obra de Chantal Maillard.

En un primer momento, Maillard intentó una escritura bifurcada, una escritura en la que ella poseería la doble condición tanto de poeta como de filósofa pero en la que ambas condiciones nunca se entremezclarían. De este modo, inicialmente, Maillard publicó, por un lado, libros de filosofía como *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino* y, por otro, libros de poesía como *Hainuwele* o *Poemas a mi muerte*. Sin embargo, posteriormente, y debido en gran parte a la influencia que recibiría del pensamiento oriental especialmente de India, esta bifurcación se acabaría anulando, dando lugar a una escritura que fluiría unida, sin barreras, y que sería la escritura de sus diarios, una escritura material, radicalmente presente. Así, Chantal Maillard proclamará en sus diarios la necesidad de acabar con la filosofía, y para ello propondrá “matar a Platón”, siendo éste el título de su poemario más conocido, poemario contra la abstracción metafísica pero, sobre todo, poemario de la simultaneidad y la escucha, un tratado de la compasión.

Con *Matar a Platón* Chantal Maillard no sólo se opondrá al discurso filosófico sino también a la poesía en cuanto género literario sometido a unas formas y retóricas que impiden el contacto con el otro, siendo así un lenguaje de aislamiento en lugar de escucha y percepción. La poesía, como hemos visto, había sido señalada como el lugar donde, en contraposición con la filosofía, la multiplicidad de la existencia es captada. Sin embargo, la poesía, sometida a unas formas y figuras, se habría acabado convirtiendo en tradición, esto es, en lenguaje conceptual, perdiendo por tanto ese presente y fluido que la hubiera hecho palabra a ras de suelo. De este modo Chantal Maillard luchó por deshacerse de los automatismos del lenguaje, de todos los lenguajes, incluidos los del lenguaje poético, buscando una escritura desnuda, sin trabas, una escritura que no cercara sino que uniera, escritura que fuera gesto, acto, conjuro, es decir, escritura que fuera vida, temporalizada en tanto que corporalizada, y así leemos la indicación que la propia Maillard se haría a sí misma: "No medirás la llama / con palabras dictadas por la tribu, / no pondrás nombre al fuego, / no medirás su alcance. / [...] Mi cuerpo es una antorcha que alumbrá los espantos / que la razón construye en sus tinieblas. / Hay que bajar al cuerpo, muy adentro, / tocar el centro ardiente, abrirlo y propagar / el gozo

de la lava." (Maillard, 2001b: 46). De esta manera la poesía de Chantal Maillard sufrirá un proceso de despojamiento que le hará perder lirismo para ser cuerpo, intemperie. Desde su primer libro de poemas *Azul re menor* (1982), un poemario de juventud de rasgos modernistas, pasando por poemarios de deconstrucción como *Lógica borrosa* (2002) o *Matar a Platón* (2004) donde el lenguaje deviene espacio, acontecimiento, hasta llegar finalmente a esa escritura física que son sus diarios –*Filosofía en los días críticos* (2001), *Diarios indios* (2005), *Husos* (2006) y *Bélgica* (2011)– en los que toda marca de género se ha borrado, disolución de las dicotomías: una escritura fenomenológica:

Me ha perseguido la necesidad de dar cuenta en el relato, tanto en la prosa como en el poema, del tiempo de la escritura. [...] Por ello quise que mis cuadernos de reflexiones aparecieran en forma de "diarios", tal como habían sido escritos, sin subterfugios ni ornamentos, evitando someter su contenido a clasificación, temática u otra. No estamos ya en los tiempos en que se entendía que el lector debía ser guiado; antes bien, un texto ha de proponerse para que el lector descubra en él itinerarios posibles. [...] Mis cuadernos pretendían, y pretenden, limando las fronteras entre los fragmentos autobiográficos, reflexivos, poéticos, etcétera, mostrar la sucesión de planos mentales que en el día a día se van sucediendo según el orden de los actos cotidianos y su representación (Maillard, 2011: 318).

Al iniciar este artículo hemos recordado las palabras de Pasolini en las que aproximaba poesía y cine. Sin embargo, esta materialidad que Pasolini defendía poseían tanto el cine como la poesía, uniéndolos, ese rechazo a las abstracciones, la poesía lo habría perdido debido a su fosilización como género, lo cual no le habría sucedido al cine. Esto se debe, en primer lugar, a que el cine, al ser un arte joven, aún no ha sido lastrado por una tradición como en cambio sí le ha sucedido a la poesía. En segundo lugar está el hecho de que el cine, al no estar constituido por palabras sino por imágenes, elude siempre cualquier abstracción, ese fondo y soporte de esencialismo en el que fácilmente incurre el lenguaje. Por ello el cine permitiría, con más facilidad que la poesía, la disolución del pensamiento dual, la construcción de un discurso no jerarquizado, discurso absolutamente corporal y, por tanto, discurso de encuentro y para encuentro, encuentro del uno con los otros, del uno en los

otros. No es de extrañar que pensadores post-estructurales como Gilles Deleuze vieran en el cine la posibilidad de construir una filosofía no metafísica: "La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica dio comienzo con Nietzsche, y debe proseguirse hoy en relación con la renovación de otras artes, como, por ejemplo, el teatro o el cine" (Deleuze, 2002: 74).

El cine, por tanto, podría ofrecernos las pautas necesarias para la elaboración de una escritura simultánea, esa escritura fenomenológica que Chantal Maillard alcanzó en los diarios y cuyo lenguaje a la intemperie se nos muestra cercano a la obra de ciertos directores de cine como Tarkovski, Béla Tarr o Resnais. En la escritura de Maillard encontramos alusiones directas al cine: referencias a películas –tales como *Memento*, *Solaris*, *Jeanne Dielman* o *Nostalgia*–, el sobrenombre de "V.O subtulado" que ella misma dio a *Matar a Platón*, así como el particular remake que realizó de *Film*, la película de Samuel Beckett protagonizada por Buster Keaton. Pero sobre todo, lo que une a Chantal Maillard con el cine es el uso de procedimientos y construcciones que podríamos calificar de cinematográficas y que conformarían la escritura material, abierta y ética de los diarios, entendiendo por ética la atención y el cuidado de los otros. En las siguientes páginas, analizaremos estos procedimientos y preocupaciones cinematográficos que podemos rastrear en la obra de Chantal Maillard con el fin de revelar cómo se constituyó la escritura presente de sus diarios superando consigo las dicotomías del lenguaje. Se trata por tanto de un estudio interartístico pero cuyo comparatismo desembocaría justamente en la disolución de los bordes porque, como ya hemos dicho, la materialidad del cine impide cualquier separación, cualquier identidad cerrada.

2. El rechazo a la interpretación: Materialidad del cine y escritura literal

En su libro, *Esculpir en el tiempo*, el director ruso Andréi Tarkovski expresaba, en relación a un hipotético simbolismo de sus películas:

A menudo se me ha preguntado qué simboliza exactamente la zona y hay quien se ha lanzado a las más aventuradas hipótesis y sospechas. Preguntas y suposiciones de ese tipo siempre consiguen

abocarme a la desesperación y a la cólera. En ninguna de mis películas se simboliza algo. La zona [el lugar donde transcurre la acción de *Stalker*] es sencillamente la zona. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta. (223).

Esta desesperación y cólera de Tarkovski, unido a su reiterada oposición de vincular cine y literatura –"Ya va siendo hora de que separemos la literatura del cine" (Tarkovski, 34)– hemos de juzgarlo desde esta materialidad que hemos dicho caracteriza al discurso cinematográfico. La materialidad del cine, su radical fisicidad, haría del cine un arte que rechaza las interpretaciones, entendiendo por interpretación la distinción entre un significante y un significado. De esta manera el cine poseería únicamente significante, lo cual no lo convertiría en un arte meramente "formal", entendiendo por formal un arte desvinculado del espectador, carente de vivencia, sino que este "formalismo" haría del cine un arte de emoción y empatía, de experiencia y participación. Cuando el cine nos presenta a un hombre caminando por la calle, el sonido de sus pisadas, su ropa movida por el viento, no hay símbolo en tanto que no hay reverso, únicamente hay lo que vemos, y lo que vemos es la simultaneidad de la existencia, la relación corporal que nos une al mundo. El cine nos muestra esta relación temporal y física que somos, esta unidad múltiple y temporal que somos, y por ello nos sentimos más partícipes del discurso cinematográfico que del metafísico pues en éste último los cuerpos, en su aislamiento, desaparecen, y sin cuerpo no es posible la experiencia. El espectador de cine se reconoce en la insignificancia de ese hombre que camina por la calle, un hombre que respira agitadamente, que es mojado por la lluvia, descolocado por el viento. No hay más significado que este formar parte, saliéndonos de nosotros mismos para habitar el afuera. Así, con el cine, perdemos nuestro yo, nuestra inmortalidad, y devenimos otro, impersonales pero más humanos que nunca. En esto residiría la ética del cine, una ética basada en la materialidad de nuestra existencia.

No sólo Tarkovski defendió la literalidad del cine. En *Contra la interpretación*, Susan Sontag expuso su oposición a la búsqueda obsesiva de un significado oculto en la obra de arte. Con el auge de las teorías marxistas y

psicoanalíticas, el arte se había convertido en un mensaje velado cuya única finalidad era ser descifrado. De esta manera, las teorías de la sospecha habían acabado con la vivencia directa y emocional del arte, es decir, habían acabado con toda vivencia. Ya no se trataba de escuchar a la obra artística sino de hacerle decir, confirmar lo propio, insistir. Por ello, para retomar al arte como encuentro y escucha, Sontag propone acabar con este exceso interpretativo, un exceso interpretativo que en su opinión el cine evitaría:

Es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, la más vívida, la más emocionante, la más importante (Sontag, 35).

El cine, por tanto, en su rechazo a toda interpretación oculta, en su vivencia directa, asentaría las bases de un discurso ético e implicado en el que el espectador se situaría a la intemperie. Pero si el cine nos da la posibilidad de volver a hacer del arte una experiencia de vida, en cambio la literatura, según Sontag, es el arte más sometido a los excesos interpretativos. La cuestión aquí sería si es posible alcanzar esta materialidad y corporalidad del cine en la literatura, esto es, cómo se podría lograr una escritura literal y que en su literalidad sea respeto y atención a los otros. La urgencia de esta cuestión se debe a la importancia que el lenguaje ejerce en nuestras relaciones. El lenguaje es justamente el instrumento que utilizamos para comunicarnos con los otros, para atenderlos, para aguardarlos. Por ello necesitamos que el lenguaje salga del círculo del yo y sea un lenguaje ético, lenguaje de la alteridad, irreductible, múltiple. Para lograr este lenguaje, la primera condición sería que el lector se despojara de su sospecha ya automática y en su lugar sencillamente escuchara, manteniéndose atento, dejando que irrumpiera en él el "claro del bosque" (Zambrano, 2011: 121). La segunda condición sería que el autor se convirtiera él mismo en lector, es decir, que su palabra fuera ante todo palabra escuchada y no dicha, una palabra que abriera el texto más que lo cerrara, lo que en *La razón estética* Maillard llamaría "poesía fenomenológica" (Maillard, 1968: 165) y que al final

de *Matar a Platón*, preludivo los diarios, daría lugar a ese poema de entrega y cuerpo que es *Escribir*:

escribir / con palabras pequeñas / palabras cotidianas / palabras muy concretas / palabrosojo / palabras animales / [...] escribir / para no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas / para poder decir tan sólo lo que cuenta / [...] escribir / inútilmente / para ejercer lo inútil / para abrazar lo inútil / para hacer de la inutilidad un manantial / [...] que las cosas presionen / que un mundo se abra paso / [...] escribir / ¿y no hacer literatura? / ¡y qué más da! / hay demasiado dolor / en el pozo de este cuerpo / para que me resulte importante / una cuestión de este tipo (Maillard, 2007: 71-89).

La literalidad de la escritura de Maillard, su rechazo a la interpretación, se logró en primer lugar por el "género" que adoptaría su escritura: los diarios. Un género que, tal y como ella lo desarrolló, superó toda categorización para ser ya no literatura sino solamente escritura, huella de una vivencia continua. Los diarios de Chantal Maillard poco tienen que ver con el género de diario tal y como habitualmente lo entendemos. No se trata, a diferencia de otros diarios como pudieran ser los de Kafka o Pavese, de un diálogo con uno mismo, reforzamiento de la subjetividad, sino que son justamente desprendimiento del yo, pero un desprendimiento que se realiza como exposición, sin que esto suponga una contradicción. Maillard se opondrá al sujeto, se sumará a su deconstrucción, sin embargo su manera de acabar con este sujeto será a través de su manifestación directa, de su desnudez y literalidad, de tal forma que este yo, en su fisicidad, se acabe constituyendo tú. El yo de Maillard será por tanto un yo impersonal, cambiante y externo, semejante a esos caminantes que recorren el cine de Béla Tarr. Películas como *El hombre de Londres*, *El caballo de Turín* o *Sátántángu*, nos presentan a hombres y mujeres extremadamente concretos, hombres que hacen, que preparan la comida, que van a trabajar, que caminan de una casa a otra, que se pelean entre sí, y esta exterioridad es tan extrema, tan minuciosa, que dejan de ser hombres y mujeres para ser procesos, fluidos, pasos, es decir, cuerpos indefinidos y transitorios en los cuales nos reconocemos, reconocemos nuestra condición humana y mortal, y esta impersonalidad será justamente nuestra responsabilidad, nuestro compromiso, nuestro estar viviendo frente a frente. El

yo del cine así como el yo de Maillard es un yo que no está cerrado sino en tránsito, ya no ser sino estar-siendo, ya no yo sino tú, adquisición de un cuerpo:

Un cuerpo siempre es ob-jetado desde fuera, a *mí* o al prójimo. Los cuerpos son primeramente y siempre otros -al igual que los otros son primeramente y siempre cuerpos. Yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo justo *ahí mismo* donde "corpus ego" es una certidumbre sin reservas. A los otros, por el contrario, los conoceré siempre en tanto que cuerpos. *Otro es un cuerpo* porque sólo *un cuerpo es otro*. Tiene esa nariz, ese color de piel, esa protuberancia, tiene esa estatura, ese hoyuelo, ese fruncimiento. Pesa ese peso. Despide ese olor. ¿Por qué ese cuerpo es tal y no otro? *Porque es otro* -y la alteridad consiste en el ser-tal, en el sin fin de ser tal y tal y tal de ese cuerpo, expuesto hasta las extremidades. El *corpus* inagotable de los rasgos de un cuerpo (Nancy, 28).

Para Maillard hablar desde el yo, desde la primera persona, es, en primer lugar una cuestión de responsabilidad, de ética. Se trataría de la aceptación de la propia corporalidad y tránsito, lo cual hace que el yo pierda su aislamiento, su pensamiento dual, y se haga abierto, casi tú, casi otro:

Podría contar las cosas en tono impersonal, universalizar los hechos, las impresiones, al modo en que lo hace la filosofía. Pero la verdad es que no confío en que sea transferibles las vivencias y, en todo caso, no es honesto, nunca, hablar en plural cuando se habla de sí. Decir yo, al fin y al cabo, ya es un plural, el único lícito (Maillard, 2001a: 149).

El yo de Maillard en los diarios no es el espíritu, no es ninguna esencia, tampoco es el yo cartesiano, sino que es un cuerpo, un cuerpo que incluye a la mente, la percepción, siendo ésta tan física y sensible, tan susceptible a la herida, como la piel, y así en los diarios asistimos a las posturas del cuerpo, esto es, los distintos estados que atraviesa la conciencia, relaciones que el cuerpo establece con el mundo, y esto acercaría a Maillard al cine, a la materialidad del cine. Porque el discurso cinematográfico es encuentro, la simultaneidad de las relaciones, relaciones que nos sedimentan, que nos afectan, como afecta la lluvia a la tierra o el viento a la montaña, pero sin que haya una causalidad en las relaciones, sencillamente es contacto, tal como nos muestra Theo Angelopoulos en películas como *Paisaje en la niebla* o *La*

eternidad y un día donde los planos continuos y lejanos nos presentan al hombre, un hombre, entretejido al espacio, formando una red entre sí, el cielo y la tierra.

Hablar desde el yo, desde la propia corporalidad, es dejar las marcas de la escritura, indicar las pertenencias, los nexos, la finitud. Maillard efectuará una escritura donde las marcas del propio escribir no sólo no son borradas sino que son señaladas, lo que en cine se llamaría la ruptura de la cuarta pared, dejando constancia de su propia materialidad, desde ese yo indefenso y corporal hasta esa narración presente, fragmentaria y movediza que son sus diarios:

He querido mostrar los fragmentos sin más artificios que los que la propia escritura desencadena en su actividad. Por ello, estos cuadernos, lejos de presentarse como una obra que siguiera los patrones o pactos de lectura de la época, se han mantenido fieles al orden cronológico y muestran lo que fueron en su momento: alientos-sacudidas (Maillard, 2001a: 250).

Los diarios son así escritura material en tanto impureza, y este dejar las marcas de la escritura acercaría a Maillard al cine, esa literalidad del cine que es adquisición de un cuerpo, intraducible. En la película *El hombre con la cámara de cine*, Vertov reflexionará sobre los procedimientos y funcionamientos del discurso cinematográfico, una reflexión que no será pensamiento sino manifestación, dejando las marcas de la propia construcción cinematográfica, mostrándonos el presente de la propia cámara, la corporalidad del fotograma. De esta manera el ojo cinematográfico de Vertov será un ojo-materia, directo, sin nada oculto, sin reverso, lo que Susan Sontag llamaba "lo que es", anulando todas las dicotomías del pensamiento metafísico y haciéndose superficie, lugar de encuentro entre cuerpos:

El cine ojo, el ojo no-humano de Vertov, no es el ojo de una mosca o de un águila o el de cualquier otro animal. Tampoco es, a la manera de Epstein, el ojo del espíritu, que estaría dotado de perspectiva temporal y aprehendería el todo espiritual. Es, por el contrario, el ojo de la materia, el ojo en la materia, que no está sometido al tiempo, que ha "vencido" al tiempo, que accede al "negativo del tiempo", y no conoce otro todo que el universo material y su extensión. (Deleuze, 1984: 118).

3. La ruptura de la causalidad: De la imagen cinematográfica al texto reticular

El cine, en su materialidad, nos muestra las relaciones del hombre con el mundo, relaciones que son simultáneas, esto es, que no obedecen a una jerarquía o causalidad sino que suceden a la vez, en una red donde el hombre está entre el cielo y la tierra pero sin que unos sean consecuencia de otros, sin que unos puedan ser convertidos en otros, y esto es la compasión, esa alteridad irreductible que Lévinas planteó en *De otro modo que ser o más allá de la esencia* y que Maillard desplegará en *Matar a Platón*, el libro que escribirá justo antes de adentrarse de manera total en la prosa literal e impura de sus diarios. *Matar a Platón* narra un accidente de tráfico que va a desencadenar una multitud de puntos de vista, los de cada uno de los transeúntes que asisten al accidente formando parte de ese instante. *Matar a Platón* es así una reflexión sobre la representación a la vez que, como bien indica el título, una crítica a la metafísica. Maillard nos muestra la multiplicidad de la existencia, una multiplicidad entrelazada que da lugar al espacio sobre el que nacemos, vivimos y morimos, un espacio que es un vacío y que sólo se constituye como espacio en cuanto presencia nuestra, encuentro y mirada de los unos con los otros. Cómo no recordar de nuevo el ojo-materia de *El hombre con la cámara de cine* ante poemas como el siguiente, donde los puntos de vista se incluyen los unos en los otros, absorbiéndose, hasta constituir una realidad diversa y simultánea:

Ellos miran un punto, un cerco o un alud, / algo que ha sucedido,
un algo que se ensancha, / les llama, les succiona, se adentran en el
cerco / y suceden en él al tiempo que les miro, / ellos suceden dentro del
punto que se ensancha, / me cerca, me succiona, y es otra la mirada /
que nos observa a todos y escribe lo que usted / acaba de mirar (Maillard,
2007: 39).

Es muy recurrente en el cine el uso de una narración múltiple que converge en un mismo punto, tal y como podemos ver en películas como *Sátántango* de Béla Tarr o *Límite* de Mario Peixoto. De este modo la historia cinematográfica carece de resolución, incluso de progresión, siendo únicamente unión de cuerpos que habitan un mismo espacio, que son en su

convergencia un espacio, y éste es nuestro reconocimiento, nuestra compasión, esa "herida que nos precede" (Maillard, 2007: 39). Así, sin avance, sin dialéctica, sólo nuestra mirada convergiendo, entrelazándose, nuestro cuerpo en contacto con otro cuerpo, la causalidad se pierde, y ya no hay dialéctica, tan sólo ética, esa rama de la filosofía que tras Auschwitz parecía la única posible, la única que podíamos y necesitábamos reclamar. En *Lógica del sentido*, Deleuze nos muestra la superficie sobre la que transcurrimos y vivimos, y de esta manera Deleuze concluirá que: "No hay causas y efectos en los cuerpos: todos los cuerpos son causas, causas los unos en relación con los otros, unos para otros" (Deleuze, 2011: 30). No es de extrañar que *Matar a Platón* se inicie con una cita de *Lógica del sentido*, como tampoco es de extrañar que las ideas que Deleuze expone en su libro sean retomados en sus estudios sobre cine *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento*. En *Matar a Platón*, Maillard participa de esta estructura cinematográfica múltiple y convergente que observamos en *Sátántango* y *Límite* así como en los cortometrajes documentales de Serge Losnitza y Artavazd Pelechian, y no sólo participa de esta estructura sino que la corporaliza hasta las últimas consecuencias, corporaliza el cuerpo hasta la exposición de su propio funcionamiento, esto es, la mente, exposición y materialidad de la mente, la cual es, como ya dijimos, tan vulnerable como la piel, tan física y expuesta como nuestro rostro desnudo frente a otro rostro:

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 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 escapatoria: / toda mirada tiene lugar en el destello, / toda voz es un signo, toda palabra forma / parte del mismo texto (Maillard, 2007: 53).

En *Matar a Platón*, tal y como acabamos de leer, el texto se concibe como convergencia de cuerpos. Recordemos que texto, etimológicamente, significa tejido, y a esta etimología se referirá Maillard en más de una ocasión. En general, Maillard retomará el valor etimológico de las palabras como una forma

de hacerlas corporales, literales, desposeyéndolas de su tradición y automatismo. En cuanto al texto-tejido, plantear el texto como tejido significa rechazar cualquier jerarquía que pudiera establecerse entre sus partes, haciéndolas simultáneas, sin descendencia. De esta manera, el texto se concibe como superficie atemporal en tanto que no se organiza verticalmente sino horizontalmente, siendo así una literatura del espacio. Pero en Occidente la literatura ha sido sobre todo tiempo, esto es, narración, una literatura no del acontecimiento sino de la causalidad y por tanto jerarquizada, donde hasta la lírica era narrativa, sometida a la estructura principio, medio y fin, a diferencia por ejemplo del *haiku*, la poesía del budismo zen que la misma Maillard identificaría como poesía fenomenológica, y donde todo el lenguaje será instante, nudo entre nosotros y el mundo:

Llamo *poesía fenomenológica* al acto poético que da lugar a la mínima expresión capaz de manifestar el instante, y hago extensiva la expresión a la obra poética a la que tal acto diese lugar. Expresión inmediata, sencilla, que capta el objeto justo entre su detención especular y su movimiento esencial, entre su tiempo y su eternidad, entre su ser-objeto y su no-ser. Y en aquel estar-siendo del objeto, la expresión capta asimismo la mirada que objetúa, la mirada de aquel que habla, mirada que es, casi simultáneamente, la garra y el vuelo: la garra que apresa y posee a las cosas, y el vuelo del ave que planeando suelta su presa y ve cómo se quema con el roce del aire en su caída (Maillard, 1998: 194).

Por otro lado, sucede que el lenguaje mismo parece favorecer esta concepción del texto como narración en lugar de como instante. El hecho de que las oraciones no sean simultáneas, que la coordinación oracional sea imposible aún cuando usemos los nexos sintácticos correspondientes, pues no poseemos más que una boca, y siempre pronunciaremos primero una oración y posteriormente la otra, estableciendo así una cadena, una serie, una sucesión tan natural que justificaría la inercia del pensamiento causal. Sin embargo, el cine sí favorecería el discurso horizontal, ya que los distintos elementos que componen una imagen no aparecen de manera progresiva sino simultánea, constituyéndose como imagen justamente en su convergencia. Aunque es indudable la existencia de un cine que no podemos sino calificar de narrativo, sin embargo el cine de autor, el cine que no es propaganda y

consumo, sí se despliega ante todo como espacio, tal y como podemos ver en películas como *El color de los granados* de Paradjanov o *Un perro andaluz* de Buñuel, películas donde presenciamos una sucesión de imágenes que rompen la inercia de la causalidad y conforman una estructura reticular no jerarquizada. De esta manera la literatura del siglo XX, en un intento por escapar de la dictadura del racionalismo, el lenguaje como causalidad, se dirigió al cine en busca de un modelo para construir un discurso simultáneo y múltiple. Así, bajo la influencia del cine, apareció en los años veinte la poesía surrealista, una poesía de imágenes en la que el texto se despojaría de los nexos de tiempo y progresión y se construiría como convergencia, siendo el núcleo de esta convergencia nuestro cuerpo a la intemperie, nuestro cuerpo hecho tú, entrega, tal y como podemos leer en poemas como *Nudo de espejos* de André Breton, poema que, a pesar de su larga extensión, consideramos merece la pena reproducirse no sólo por su construcción reticular sino por su propia reflexión de la red:

NUDO DE ESPEJOS

Las bellas ventanas abiertas y cerradas
Suspendidas de los labios del día
Las bellas ventanas en camisa
Las bellas ventanas de cabellos de fuego en la noche negra
Las bellas ventanas de gritos de alarma y de besos
Encima de mí debajo de mí detrás de mí están menos que en mí
En donde sólo forman un único cristal azul como los trigos
Un diamante divisible en tantos diamantes como se necesitarían para
bañar a todos los bengalíes
Y las estaciones que no son cuatro sino quince o dieciséis
En mí entre las cuales está aquella en donde el metal florece
Aquella cuya sonrisa es tenue como un encaje
Aquella cuyo rocío al atardecer une las mujeres y las piedras
Las estaciones luminosas como el interior de una manzana de la que se
hubiera desprendido un trozo
O como un barrio excéntrico habitado por seres que están en
combinación con el viento
O como el viento del espíritu que de noche hierra de pájaros sin límites a
los caballos con collares de álgebra
O como la fórmula

Tintura de pasionaria	{aa 50 cent. cúbicos
Tintura de majuelo	{aa 50 cent. cúbicos
Tintura de muérdago	5 cent. cúbicos

causalidades, y para ello entendían que había que cambiar el funcionamiento de la mente, desautomatizar y desautorizar los automatismos del lenguaje que eran los automatismos de la vida. En Maillard encontramos ensayos como los que conforman su libro *Contra el arte y otras imposturas* donde se muestra una postura muy crítica con el capitalismo, la globalización, la sociedad de consumo, y estos ensayos no están separados del proyecto estético que llevó a cabo en sus diarios, todo lo contrario, son el mismo proyecto, el mismo imperativo. Así, oponerse al liberalismo económico es oponerse al discurso como progresión. La construcción de un texto-tejido supone un compromiso político y también ético, pues las relaciones de simultaneidad permiten el reconocimiento del otro, impidiendo así la dominación, la jerarquía:

"[...] Luego está el dolor. Y es el dolor de todos el que en mí se recibe. El dolor de todos rodando en mí por los siglos de los siglos. La redención es posible si un cuerpo asume lo que no es: el dolor de todos, la carne de todos abriéndose en la propia." (Maillard, 2006: 42).

Tras la Segunda Guerra Mundial, la literatura no poseería la virulencia del surrealismo, pero sí su afán por construir un discurso comprometido y sobre todo ético, un discurso que atendiera y cuidara de las diferencias sin reducirlas al yo, y así la literatura mantuvo del surrealismo la concepción del texto como espacio, aunque cambiando los procedimientos, pues bajo la influencia del existencialismo, la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, la literatura se acercaría más a este ascetismo y exterioridad que será la escritura fenomenológica de Maillard, dejando de lado la abundancia surrealista, tal y como podemos ver en la *nouveau roman* de los años sesenta con autores como Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Nathalie Sarraute. La *nouveau roman* revolucionaría la narrativa mediante un discurso de superficie, externo, literal, en el que el tiempo se interpreta no como sucesión de pasado, presente y futuro, sino como convergencia, nudo del cuerpo, tal y como podemos ver en la novela de Robbe-Grillet *En el laberinto*. Y si la poesía surrealista tomó como modelo al cine, igualmente lo haría la *nouveau roman*,

directamente emparentada con el cine de la *nouvelle vague*, así, Marguerite Duras escribió novelas muy cinematográficas en cuanto a su materialidad, su exterior, novelas pobladas por personajes que eran ante todo cuerpos, pronombres más que nombres, novelas que fueron llevadas por ella misma al cine, siendo el caso más destacado el de la película *India Song* basado en su libro *El vicecónsul*. *India Song* desvincula el diálogo de la imagen, desincronizándola, y en esta desincronización logra romper la causalidad del discurso tradicional, disolviendo cualquier atisbo de narratividad o progresión, haciendo que la relación entre la imagen y el diálogo sea simultánea y no causal. En definitiva, tanto el surrealismo como la *nouveau roman* nos muestran cómo la literatura del siglo XX, tras la crisis de la filosofía y del lenguaje, en su búsqueda de un discurso posible, un discurso que rompa con el pensamiento dicotómico y las leyes de la causalidad, tomará como modelo al cine. Una predominancia del texto como espacio que señalará y explicará Foucault:

El siglo XX es quizá la época en la que se rompen estos parentescos. El retorno nietzscheano clausuró de una vez la curva de la memoria platónica, y Joyce cerró la del relato homérico. Lo cual no nos condena al espacio como la única otra posibilidad, durante demasiado tiempo descuidada, pero desvela que el lenguaje es (o, quizá, se ha convertido en) cosa de espacio. [...] El desvío, la distancia, lo intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia no son los temas de la literatura de hoy; sino aquello mediante lo cual el lenguaje se nos ofrece ahora y llega hasta nosotros: lo que hace que hable. [...] Esta "curva" paradójica, tan diferente del retorno homérico o del cumplimiento de la Promesa, es sin duda, por el momento, lo impensable de la Literatura. Es decir, lo que la hace posible en los textos en los que podemos leerla hoy (Foucault, 263).

Pasado ya el siglo XX, Chantal Maillard continuará esta literatura del espacio. En la actualidad, con todo lo que ha supuesto los medios de comunicación para la sociedad, el cambio en las formas de consumo —donde hemos de incluir el consumo artístico—, se ha instalado más que nunca una cultura de la velocidad, la ansiedad por lo nuevo, por estar "al día", y quizá por ello más que nunca se hace preciso construir un texto que ante todo sea espacio, lugar, esto es escucha, atención, y de ello fue consciente la propia

Chantal Maillard en *Contra el arte y otras imposturas*. Por tanto, Maillard construirá un texto reticular no sólo para anular el pensamiento jerárquico, la crisis de la filosofía de fines del siglo XIX, sino también para la crisis del siglo XXI, una crisis en la que actualmente estamos insertos cuya máxima evidencia es la crisis económica; pero la crisis no es sólo económica, es también política, es la crisis del capitalismo y de la democracia, y es una crisis también ética. De hecho, en primer lugar, es una crisis ética por ello, para salir de la crisis, el primer paso es la expulsión del yo, su corporalidad, de manera que el yo se encuentre con el otro, la mirada a la diferencia, esa diferencia que la globalización se ha encargado de anular:

Luego, por supuesto, está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos, de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en los otros. Pues, en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos. Puede que los estímulos que nos emocionan sean diferentes, pero la capacidad de emocionarnos es la misma; puede que las teorías que construimos sean distintas, pero la capacidad de construirlas es la misma. Cada pueblo elabora estrategias para soportar el dolor y la idea de la impermanencia que todos compartimos. Nos compete, pues, sabernos diferentes en superficie, semejantes en lo esencial. Y esa constatación no puede, no debe hacerse desde otro lugar que desde una conciencia compasiva, es decir, una conciencia secundada por las categorías básicas de una sensibilidad depurada. Una conciencia que no asuma tan fácilmente, por ejemplo (es uno entre mil), que las ayudas del primer mundo tengan como destino exclusivo los países potencialmente consumidores, que un *sunami* en Indochina sea noticia y no lo sea una sequía en África, que los seres humanos tengamos más derecho a seguir viviendo que los (demás) animales. (Maillard, 2009: 39)

Alguno de los procedimientos que Chantal Maillard empleó para construir el texto como espacio, dando finalmente lugar a sus diarios, ya los hemos señalado: el uso de múltiples puntos de vista que convergerían sobre una

superficie vacía tal y como sucede en *Matar a Platón*; o también la práctica de un lenguaje despojado, lenguaje de silencios, de huecos, de tal manera que nuestro propio cuerpo se hace superficie, lugar para el acontecimiento, como sucede en *Hilos*. Pero otro procedimiento será el de hacer que el texto sea en sí mismo dos textos, dos textos donde no habría uno superior y otro inferior, pues eso habría sido construir el texto como dualidad, sino sencillamente dos textos puestos frente a frente, hablando a la vez, haciendo posible la coordinación, esa coordinación que dijimos no era posible, y no era posible porque no poseíamos dos bocas, pero Maillard se constituirá como doble, poseerá dos bocas, ser uno y sobre todo ser otro, ser otro y otro. *Matar a Platón*, como ya hemos dicho, relata un accidente de tráfico que es presenciado por diversas personas, pero a su vez, acompañando a estos poemas, como notas a pie de página, asistimos a otro encuentro, el de dos conocidos que dialogan sobre un poemario posible. De este modo el texto se bifurca, se vuelve coordinado, y aunque por momentos el lector pueda sentir la tentación de jerarquizarlos, de convertir a uno en la explicación del otro, esta causalidad se vuelve imposible cuando al final del libro ambas narraciones convergen, se entretajan de manera definitiva, haciéndose círculo y no resolución. De manera similar sucederá en *Husos*, donde el texto tendrá dos niveles simultáneos, donde los fragmentos remitirán a notas a pie de página, pero rompiendo toda causalidad. En *Husos* ni siquiera habrá dos historias, sino que lo que presenciamos son los distintos puntos nerviosos que componen nuestro cuerpo, ese cuerpo arrojado al mundo, nuestra existencia simultánea. De esta manera, la página es una superficie sobre la que acontecemos y sobre la que nos encontraríamos frente al otro, respirando el mismo aire, sin subordinación, mortales, externos. Cuando en *Persona* el director sueco Ingmar Bergman nos muestra los rostros de Bibi Andersen y Liv Ullmann mirando al frente, los rostros de ambas actrices convergen el uno en el otro, y hay una relación, pero no es de poder ni de dominación ni de causa, sino únicamente es la pertenencia, la misma exposición, la misma fragilidad.

4. Cine y memoria: La constitución de un sujeto otro

La deconstrucción del lenguaje supuso la deconstrucción del sujeto. De esta manera, no es de extrañar que en el siglo XX tuviera lugar el psicoanálisis, el cual emprendió una búsqueda del sujeto más allá de su conciencia, lo que el psicoanálisis llamaría el inconsciente. El inconsciente se plantea no como desenlace de la experiencia, ni mucho menos como interpretación de lo vivido, el significado del significante conciencia, sino como acumulación de los sedimentos, el pasado actuando en el presente, lo que fuimos siendo, un instante que englobaría todos los tiempos, haciéndose en esta simultaneidad atemporal. Para el psicoanálisis la memoria se organizaba en capas, yuxtaposiciones, y no linealmente. Así, podemos decir que el psicoanálisis entendía la memoria del hombre no como progresión, es decir, no narrativamente sino cinematográficamente. La utilización en el cine de los sueños, la hipnosis, el lapsus o el *déjà vu*, tal y como podemos ver en películas como *El último verano en Marienband* de Resnais, *Carretera perdida* de David Lynch o *Mi Winnipeg* de Guy Maddin, que nos muestran de manera muy evidente la vinculación entre psicoanálisis y cine. Todas estas películas tienen en común la concepción de la memoria no como desarrollo sino como yuxtaposición, así como la convergencia de los tiempos, de manera que tanto presente como pasado y futuro se unen para dar lugar a un destello, a un instante, y ese instante es el hombre y su vivencia, el hombre y su edad, los cuales poco tienen que ver con una narración en pasado sino con una sensación, un reconocimiento más físico que racional, una imagen tan íntima como ajena. Cuando en *El espejo* de Tarkovski la misma actriz interpreta tanto a la esposa como a la madre estamos no ante una incoherencia narrativa sino ante la representación del funcionamiento de la memoria, y la memoria es simultánea, no causal, no progresiva, ni siquiera apresable o controlable, porque la memoria no actúa bajo nuestra voluntad, no es un uso intencionado de las formas verbales pretéritas, sino que es sensación, piel, es decir, la memoria es nuestro cuerpo, y el cuerpo siempre es otro, nunca yo. El recuerdo es así no una historia sino un olor, un tacto, un estímulo físico que nos devuelve de golpe a nuestro cuerpo, esa superficie donde converge todo lo vivido, el cuerpo envejecido del protagonista de *Fresas salvajes*. La memoria,

en su corporalidad, en su salida del yo, haciendo simultáneos los tiempos, dará lugar a lo que Maillard llamará el gozo y que Deleuze identificará como la situación óptica pura: "sin respuesta ni reacción. Los ojos, el vientre, un encuentro es eso" (1996: 12). La situación óptica pura, como ese fuego que contempla fijamente la niña Ana en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, es un instante de memoria absoluta en el que ya no somos más que superficie de contacto, sin yo, sin consciencia, sólo memoria, nuestra memoria más allá de nosotros mismos, y toda nuestra vida a la intemperie: "El gozo es hallarse situado, de improviso, en dos tiempos simultáneamente, en un no-tiempo, por tanto, en el que uno cobra conciencia de ser, de ser uno desde el comienzo de su tiempo" (Maillard, 2011: 327).

En su proximidad con el discurso cinematográfico, identificamos en Maillard el mismo afán por indagar en la memoria, en el subconsciente. En todos los diarios de Maillard son recurrentes los sueños de igual manera que lo son en el cine. El sueño posee una importancia fundamental en tanto que muestra el tejido reticular de nuestra vida, anulando la organización lineal y causal del tiempo occidental. En *Filosofía en los días críticos* Maillard dirá: "Me gustaría fingir que el sueño es una manera de descansar. Creer que se trata de tomar aliento para un nuevo día, la continuación del anterior. No es así; en el sueño el trabajo es intenso: se trata de reconstruir en lo posible lo que nos empeñamos en descomponer durante la vigilia" (Maillard, 2001a: 55). El sueño es para Chantal Maillard, como lo es para el psicoanálisis, el lugar donde el yo se encuentra libre, sin restricciones, sin fronteras, es decir, justamente donde el yo puede dejar de ser yo, nuestro ser completo y por tanto sin bordes. El interés de Maillard por los sueños se corresponde a su interés por deconstruir el pensamiento causal. En los diarios Maillard intentó, con su escritura simultánea y presente, desautomatizar las inercias del comportamiento y desvelar los mecanismos de la conciencia, elaborar una teoría del conocimiento, con el fin de encontrar el núcleo de nuestra percepción, el punto cero de nuestra percepción, y poder, desde ese punto cero, deconstruir las inercias del yo: "Desautorizar el texto, dejar al texto huérfano, matar al autor, destruir al que dice yo bajo el texto, al que dice yo sin decir digo, desplazar al

que escribe, dejar huérfano al que escribe, huérfano del texto" (Maillard, 2001a: 55). A partir de ese punto cero de la percepción, márgenes entre los fragmentos de sus diarios, Maillard intentará constituir otro sujeto, otro sujeto que podríamos llamar tú, un sujeto que es apenas soporte, lugar, únicamente materiales, pronombre, y ese sujeto será Cual, personaje que aparece hacia el final de *Hilos* inspirado en el protagonista de *Film* de Beckett, y que nos recuerda a las criaturas a medio hacer y deshacer que pueblan los cortos de animación de los hermanos Quay, personajes externos, pura percepción, puro mecanismo de percepción, sin revestimiento, apenas soporte: "Cual a dos palmas suspendido / por debajo de sí. / El sí, arriba. Como nube / o nubarrón. Oscuro. // Cual boca arriba, esperando el aguacero." (Maillard, 2007: 167). Estos personajes serán los que desplegarán la imagen óptica pura, la memoria absoluta y atemporal, ese gozo con el que finalizará *Husos* y que dará lugar al, hasta la fecha, último de los diarios de Chantal Maillard, *Bélgica*.

Los diarios, especialmente *Husos*, suponen la desautomatización de la conciencia hasta alcanzar la diseminación del sujeto, su distanciamiento, su separación. *Husos* efectúa así un movimiento de vagabundeo por las distintas habitaciones de la conciencia, un viaje interior cuyo fin es el deshacimiento del yo, una pérdida que permitirá el nacimiento del otro, el contacto con el otro, con lo otro, el encuentro, lo que Maillard llamará el gozo, inicio de una comunicación posible, de un estar otro posible. Deleuze destacará la recurrencia en el cine de las historias de vagabundeo como medio para obtener la imagen óptica pura: "De la crisis de la imagen-acción a la imagen óptica-sonora pura hay un paso necesario. Unas veces se pasa de un aspecto al otro por virtud de una evolución: se comienza por films de vagabundeo, con nexos sensoriomotores debilitados, y luego se alcanzan situaciones puramente ópticas y sonoras" (1996: 14). El vagabundo es el personaje sin identidad, envuelto en una vida sin objeto, es decir, sin causalidad, y este movimiento errante hace del vagabundo un ser exterior, corporal, ese sujeto "otro" que nos permitirá constituir un lenguaje de sintaxis coordinada. El cine ha incidido en los personajes vagabundos, personajes sumergidos en un viaje indeterminado, porque estos personajes nos permitirían, en su errar, en su ruptura de la

causalidad, abrir el tiempo a la simultaneidad del acontecimiento, tal y como vemos en la filmografía de Angelopoulos, desde *El viaje de Ulises a La eternidad y un día*. Maillard en sus diarios también nos cuenta historias de vagabundos de la misma forma que son historias de vagabundos *Memento* de Nolan o *Nostalgia* de Tarkovski. Los diarios son cuadernos de viaje, y lo son temáticamente, como es el caso de *Diarios indios y Bélgica*, pero también son viajes lingüísticos, como *Filosofía en los días críticos* y *Husos*. El viaje que Maillard emprende en los diarios no tiene finalidad, no supone equipaje, y cuando los tiene, finalidad o equipaje, así en *Bélgica*, estos se perderán en el tránsito, y si Maillard inició su viaje como si de una búsqueda se tratara, con toda su conciencia, con todos sus recuerdos, lo terminará con las manos vacías, esto es, con el lenguaje vacío, y a partir de ahí, con este lenguaje vacío, con esta pérdida, en la desterritorialización del sujeto, se podrá empezar a construir otro lenguaje, otro sujeto, otro lugar. El afán de Chantal Maillard en sus diarios fue ser una vagabunda, esto es, romper las inercias de la percepción y del lenguaje, situarse a la intemperie de los fenómenos, y con este propósito todos sus diarios serían escritos:

Proceder a la observación de la propia mente es más sencillo cuanto más desacostumbradas sean las circunstancias a las que deba enfrentarse. Y ésta era mi intención, la primera y la única intención, la que me ha guiado en mis viajes y me ha sostenido en toda circunstancia fuera de ellos: lograr averiguar el funcionamiento no tanto del mundo como del instrumento de percepción del mundo (lo cual, al fin y al cabo, resulta ser lo mismo), no tanto del mí como de la conciencia del mí. Empresa utópica donde las haya, y evidentemente pretenciosa, por la que aún entiendo que pudo haber valido la pena vivir lo que he vivido y como lo he vivido. La escritura de mis "diarios" no es sino el testimonio de una voluntad comprometida en ese empeño; son una obra en marcha que terminará al tiempo que mi capacidad de observarme y dar cuenta de ello. (Maillard, 2005: 11)

En este fragmento de *Diarios indios* que acabamos de reproducir, Maillard explicita su afán por desvelar el funcionamiento de la mente, por trazar una teoría del conocimiento, y no sólo ello, sino que manifiesta su compromiso con este propósito, un compromiso que no es únicamente estético sino también ético y vital. La razón por la que Maillard adopta este compromiso se debe a su

manera vinculada de entender la escritura, una vinculación que nos hace responsables de nuestro lenguaje. Para Maillard la escritura, la práctica de lo que ella llamará la razón estética, supone el lugar donde podríamos desajustar las inercias del comportamiento, deshacer las esencias, y lo es porque la escritura, el arte, es un juego, y el juego, en su creación de posibilidades, multiplicidad de la realidad, nos permitiría poder atender al otro, a los otros, con todas sus diferencias: "Saberse poseedor de la fuerza creadora –saberse creador de ficciones– es, en la actualidad, el punto de partida de toda convivencia; saber utilizarla es el punto de partida de toda ética. No creo, por tanto, que mi discurso se inhiba de lo que suele llamarse problemas reales" (Maillard, 1998: 82). El compromiso que Maillard asume en su escritura es un compromiso por tanto social, ético y existencial, y este compromiso, que podemos sin duda llamar total, se manifiesta en el hecho de que su escritura se entremezcla consigo misma. Ya dijimos que Maillard en sus diarios escribió desde el yo, y lo hizo justamente por responsabilidad, la responsabilidad de dejar las marcas de la escritura, la responsabilidad de exponerse, de no ocultarse y exponer su yo a la intemperie, visible, literal, vulnerable. Sus diarios dan así cuenta de su propia vida: los viajes que nos relata en los diarios son sus propios viajes, sus duelos y pérdidas, sus enfermedades. No hay "ficción", si entendemos por ficción el velo que el arte extiende sobre el lenguaje, de manera que la escritura de Maillard es no-ficcional en tanto que, como hemos dicho, todas las marcas se explicitan, todas las impurezas son mostradas, y éste es el compromiso estético y vital de Maillard, su implicación y exposición. Hemos de incidir en que no se trata de hacer autobiografías, sino únicamente de no ocultar el lugar desde el que se habla, desvelar los mecanismos de nuestro lenguaje y percepción, ir al motor de ese mecanismo, y ese motor es lo que el arte ha intentado ocultar, el arte como género, es decir, el arte como separación y anulación de las diferencias.

Volviendo a *Husos*, estamos como hemos dicho ante el libro más radical de Maillard. En *Husos* Maillard llega más lejos que en cualquiera de sus otros diarios pues aquí el movimiento de diseminación del lenguaje, el vagabundeo del yo, así como la constitución de un texto reticular, suponen el despojamiento

progresivo del lenguaje hasta alcanzar ese punto cero de la conciencia. *Husos* es un libro doloroso, y sin embargo en este dolor cada vez más crudo, más nuclear, finalmente se adquiere una esperanza: la constitución de otro espacio, la relación directa con los fenómenos, con la tierra, el estar-siendo del cine que sustituiría al ser del lenguaje y que se manifestaría finalmente en el gozo, esa imagen óptica pura: "No el tiempo, no, sino aquello irrepetible, aquel gozo, aquella libertad gozando de estar viva" (Maillard, 2006: 93). Como hemos dicho, la escritura de Maillard fue una escritura vinculada, implicada, vital, y por ello tras *Husos*, Maillard no pudo sino continuar en el mismo punto en el que acabó *Husos*, en esta imagen atemporal que era la simultaneidad entre la mirada y lo mirado, contacto entre sujeto y objeto, supresión de los bordes, *Bélgica*:

A menudo ocurre que veamos la infancia como un paraíso perdido. Nos volvemos hacia ella con nostalgia y regresamos a los lugares donde transcurrió en busca de no se sabe muy bien qué. Cuando entreví aquel charquito de agua, supe que aquella nostalgia no se refería a la infancia ni a ningún momento de ella en particular, sino que era la de un gozo profundo ajeno a la conciencia temporal. No sabría, hasta mucho después, que aquel estado de gozo era el de la propia vida, que venía dado con ella, y que si lo perdemos –cosa que suele ocurrir con aquello que llamamos "edad de la razón"– es por efecto de la reflexión, palabra ésta que ha de tomarse tanto en su sentido literal como en el más cotidiano. La re-flexión, en efecto, es un primer doblez. Es pensamiento que nos dice y, al hacerlo, nos flexiona, nos divide y enfrenta. Cuando el niño empieza a hablar de sí en tercera persona aún está a salvo: aquel personajillo del que habla le incumbe sólo relativamente, pero, en cuanto dice yo, entonces el pliegue se efectúa y, con ello, la separación. [...] Cuando el niño dice yo, se ha enajenado en su reflejo, en su doble, y aquel ser primero que no se sabía siendo ha quedado asombrado, reducido a una sombra. Y el gozo, junto con todo lo que ocupaba esa plenitud, es relegado al lugar del olvido o del misterio, lo que ya no se sabe y no puede saberse porque ahí aún no había palabra. [...] Para volver a ella, el lugar demanda un sacrificio. El sacrificio del mí, ese aluvión de repeticiones, el cúmulo de pliegues desde el que damos por conocido todo cuanto somos. (Maillard, 2011: 16-17)

Maillard sentirá esa imagen como un recuerdo del pasado, un recuerdo que no logra situar temporalmente, por ello *Bélgica* será la búsqueda de ese lugar, el intento por contextualizar esa imagen, con el deseo de, desde ahí,

prolongar el gozo que aquella imagen le despierta, nuestro origen. *Bélgica* es un libro muy cinematográfico por su uso del *flash-back*, fragmentos desordenados del pasado, sensaciones y múltiples puentes abiertos en torno a esas sensaciones, la presencia de los sueños así como del *déjà vu*, un reconocimiento continuo sin lograr determinar con precisión a qué se debe esa familiaridad, esa pertenencia. El viaje al pasado que Maillard emprende en *Bélgica* no es ni mucho menos una narración ordenada históricamente sino que posee una organización fragmentaria, radicalmente presente, y ante todo vivencia, la corporalidad y herida con la que se rememora cada recuerdo, rememoraciones llenas de errores, de imprecisiones, los cuales abren al yo, ese yo que intenta reconstruir lo que ha sido su infancia. La memoria en *Bélgica* se estructura de una manera similar a como la estructuró en su cine Alain Resnais en películas como *El último verano en Marienbad*, *Je t'aime, je t'aime* o *Hiroshima mon amour*. Tanto Resnais como Maillard comparten su esfuerzo por desentrañar la mente, hallar los hilos, y ambos, en su indagación, encontrarán que la memoria es circular y en cierto modo atemporal. La memoria en Resnais no asienta al yo, no reafirma al sujeto, al contrario, disemina su identidad. Así, al final de *Je t'aime, Je t'aime* el protagonista se dispara. Igualmente *Hiroshima mon amour* concluye con la pérdida de la identidad personal y la obtención de una identidad colectiva –"Hiroshima, ese es tu nombre". Maillard en *Bélgica* ha desentrañado su memoria, pero esta memoria no ha servido para asentar al sujeto sino justamente para perderlo, para fracturar su unidad, y convertirlo en un tú, en un otro irreductible, inaprensible. La memoria por tanto nos lleva fuera, nos aleja del yo aún cuando su punto de partida fuera este mismo yo, una superficie maleable, simultánea y presente. Maillard inició *Bélgica* con un propósito muy claro: poder localizar esa imagen del gozo con la que finalizó *Husos*. Sin embargo no logró su objetivo, la imagen no pudo ser localizada, y de hecho si lo hubiera hecho el gozo se habría perdido, la imagen óptica pura hubiera vuelto a ser una imagen-acción:

Así pues, la memoria de la infancia, al cabo inútil. La búsqueda, un ardid decimonónico para la conservación de una vieja idea, la que denominamos yo y que sostiene la ilusión de una libertad. / El problema de la conciencia es el problema del tiempo, no albergo duda al respecto.

Hay una lentitud que permite estar en perfecta unión con lo vivido, éste es el tiempo de la infancia. Pero, a golpes apresurados de lanzadera, tejemos el tiempo de los calendarios. Los destellos, en él, advienen como esas partículas ligeras, desprendidas que el calor de las llamas hace ascender y se vuelven ceniza al enfriarse. Destellos: pequeñas hebras, ora multicolores, ora grises, sobre la tela agujereada de la araña. (Maillard, 2011: 303).

Bélgica termina con fotografías, no con palabras, sino con las imágenes de la infancia de Chantal Maillard, retratos de su familia y de ella misma, y aunque estas fotografías no son las fotografías de nuestra infancia y familia, nos reconocemos en ella, porque la memoria, cuando rompe las leyes de la causalidad, es colectiva y en su simultaneidad nos implica a todos. Maillard ha alcanzado con su escritura ese sujeto otro que en el siglo XX, con la crisis del lenguaje, con su culpa, se nos hizo más imperioso que nunca, un sujeto otro que atendiera a la diferencia, que fuera esa misma diferencia y cuya memoria se abriera más allá de la experiencia individual, reconocimiento de todos. Los procedimientos que Maillard ha usado para ello, para alcanzar este sujeto otro, han sido más cinematográficos que literarios, gracias a los cuales ha podido alejarse de las inercias del discurso tanto filosófico como poético, construyendo un lenguaje presente, directo y material. No es nuestra intención decir que Maillard haya recurrido conscientemente al cine –aun cuando en sus libros encontramos algunas pequeñas referencias a películas–, pero sí evidenciar lo que consideramos son procedimientos similares, procedimientos que han dado lugar a esa escritura fenomenológica y ética que son los diarios, permitiéndonos habitar en un lenguaje de la escucha, lenguaje del cuerpo y nuestro ser viviendo.

© **Ana Hidalgo Rodríguez**

BIBLIOGRAFÍA

- Breton, André. *Poemas I*. Madrid: Visor, 1978.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.
- Maillard, Chantal. *Bélgica*. Pre-textos. Valencia: Pre-textos, 2011.
- Maillard, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2009.
- Maillard, Chantal. *Hilos*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Maillard, Chantal. *Husos*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Maillard, Chantal. *Diarios indios*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Maillard, Chantal. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Maillard, Chantal. *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos, 2001a.
- Maillard, Chantal. *Conjuros*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 2001b.
- Maillard, Chantal. *La razón estética*. Barcelona: Laertes, 1998.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo; Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 2000.
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Zambrano, María. *Filosofía y pensamiento*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2001.