



## Poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard

José Luis Fernández Castillo

University of Queensland  
Australia

[j.fernandezcastillo@uq.edu.au](mailto:j.fernandezcastillo@uq.edu.au)

---

**Resumen:** Este artículo parte del análisis de la relación entre poesía y filosofía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard para explorar la forma en que la palabra poética se articula como pensamiento

en torno a sus propias posibilidades y límites de representación. Se estudian las conexiones que dicho poemario entabla con las obras de Nietzsche y Deleuze en lo referente a la crítica de la tendencia abstraccionista de la filosofía. La palabra poética, desvelando la condición ficcional de todo lenguaje, se hace apertura a una realidad rebelde siempre a su completa conceptualización. El dolor y la muerte amenazan constantemente el espacio de autocomprensión del hombre y obliga a la experiencia del lenguaje a convertirse en creación perpetua.

**Palabras clave:** Chantal Maillard, Platón, creación, Deleuze, poesía española contemporánea.

## 1. El conflicto poesía y pensamiento

La aproximación entre poesía y pensamiento, dos instancias tantas veces contrapuestas en la historia de Occidente, constituye una de las tensiones esenciales que dominan la obra poética de Chantal Maillard (Bruselas, 1951). Maillard, estudiosa de la obra de María Zambrano, comparte con la autora de *Poesía y filosofía* una análoga necesidad de llegar a una conciliación entre el conocimiento racional y el sentir poético reparando de ese modo el desgarramiento entre el mundo universal de las ideas y el ámbito de lo particular que el arte representa para ambas escritoras. La razón poética de Zambrano se le ofrece a Maillard en su libro sobre la filósofa, *La creación por la metáfora*, como «expresión de una ambivalencia original hondamente padecida» (Maillard, 1992:9). Una común inquietud difícil de soslayar pues -como escribe Zambrano- «quien de este conflicto sufre no puede retroceder ante él y no puede dejar de manifestar la doble irrenunciable necesidad que siente de poesía y pensamiento en su sentido más estricto» (cit. por Maillard, 1992: 9).

Acaso sea *Matar a Platón* el poemario donde Maillard haya indagado con mayor intensidad las tensiones que rigen ambas experiencias del lenguaje, el pensamiento y la poesía, en la medida en que la autora toma como objeto explícito de reflexión la célebre condena a los poetas que podemos leer en la *República* de Platón. En uno de sus pasajes, paradigmático por su resonancia en la historia filosófica de Occidente, el pensador griego concibe a la filosofía en su «confrontación» y su diferencia con la poesía (Rep., 607b-c). Los poetas son expulsados de la *polis*, considerados como meros imitadores de la excelencia sin «acceso a la verdad». La poesía se complace así en la mentira, mientras que al pensamiento filosófico le corresponde la censura de aquellos mitos poco ejemplares para el beneficio del estado.

*Matar a Platón* constituye, en efecto, la transgresora respuesta de una poeta a dicha desautorización filosófica de la palabra poética. La rebeldía de Maillard no sólo se dirige contra la tradicional contraposición entre poesía y filosofía sino que es capaz de crear textos de carácter heterogéneo, en el cual se hibridan narración, reflexión, objetividad descriptiva y lirismo, dando como resultado una obra que pretende situarse fuera del marco de lo que convencionalmente llamamos literatura.

Maillard ha expresado en varias ocasiones su desconfianza acerca del hecho literario como construcción estética heredera del concepto de individualidad romántica. Pero no es tan sólo de la búsqueda de un cierto *novum* lo que la lleva a romper con una concepción tradicional del poema como expresión estética de un sujeto poético [1]. El alejamiento de la literatura como estética no significa en su caso una anulación de aquellos recursos formales característicos de la poesía (ritmo, metáfora, aliteración...) sino un distanciamiento crítico, *especular*, del lenguaje con su propio despliegue en el poema. Se logra así en muchos de los últimos textos de Maillard (nos referimos ahora también, junto con *Matar a Platón* a su último poemario *Hilos*) un ámbito de radical cuestionamiento de ciertos antagonismos constitutivos de Occidente entre los cuales la oposición pensamiento-poesía tiene un lugar privilegiado.

En efecto, Maillard señala en un artículo reciente la posibilidad de que, a fin de cuentas, la pregunta por la relación entre poesía y pensamiento no sea más que «otra de tantas falsas dicotomías». La autora de *Hilos* evoca una bella imagen del profesor de ética Miguel Palacios sobre la recepción de la palabra filosófica: «el que lee filosofía, decía, levanta a menudo la cabeza, como hace un pájaro al beber. Así, lo leído se filtra, como el agua en la garganta del pájaro, y se asienta en el entendimiento». La lectura de *Fiat umbra* de Isabel Escudero le suscita a Maillard «el mismo gesto»: «la misma necesidad había -escribe- de dejar que el agua se filtrase y hallase su camino hacia el núcleo. Si, pues, para beber el verso hay que levantar la cabeza, ¿qué diferencia existía entre el poema y el pensamiento?» (Blanco, 2009).

La ligadura entre poesía y pensamiento entraña, no obstante, no pocas dificultades, puesto que como ha señalado la propia poeta, no es posible hacer «filosofía cuando se hace poesía ni poesía cuando se hace filosofía». La poesía, nos dice Maillard, «trae a la pantalla lo singular y la filosofía juega con los universales» (Blanco: 2009). La filosofía, como nos recuerda a su vez Zambrano, busca la virtud de la abstracción, la fundamentación de lo permanente que el concepto representa, mientras que la poesía permanece apegada a «la superficie del mundo», a «la inmediatez de la vida» (Zambrano, 1987:17).

Dilucidar el posible cruce o relación entre lo poético y lo filosófico en *Matar a Platón* invita, pues, a indagar el ámbito propio a partir del cual su palabra es capaz de organizarse como pensamiento desde su más estricta contextura poética. Trataremos de mostrar cómo en *Matar a Platón* la palabra poética especula sobre su propia naturaleza descubriendo con ello el sentido eminentemente ficcional del lenguaje. La palabra poética no propone *su verdad* frente a la filosofía, sino que explora el carácter de creación que toda verdad comporta al tiempo que manifiesta aquellos ámbitos que permanecen para la autora rebeldes al proceso de conceptualización filosófica: el dolor y la muerte. El pensar poético pretende confrontar la universalidad y la abstracción de la palabra filosófica con el propio acontecer del lenguaje como apertura nunca plenamente conceptualizable de la realidad.

*Matar a Platón* está compuesto por dos poemas, *Matar a Platón* y *Escribir*, que, aun independientes y de rasgos formales muy diversos, entablan como veremos vínculos de sentido que explican su publicación conjunta. Dedicaremos, pues, en nuestro comentario un apartado a *Matar a Platón* para estudiar acto seguido sus relaciones con *Escribir* [2].

## 2. Matar a Platón: el lenguaje como *acontecimiento*

*Matar a Platón* es un largo poema dividido en veintiocho fragmentos estrechamente relacionados entre sí por el acontecimiento central que los origina. El hecho desnudo que trama la estructura del libro es un trágico accidente: un hombre es atropellado por un camión en la calle de un pequeño centro urbano y se debate entre la vida y la muerte. Cada uno de los textos regresa al mismo acontecimiento multiplicando vertiginosamente las imágenes que de él recibimos. El instante del accidente se dilata en un despliegue de perspectivas diversas o puntos de vista que muestran una larga serie de detalles y circunstancias vinculadas al trágico hecho central.

El tiempo del poema es intensivo: el transcurso textual que propone despliega la suspensión indefinida de un solo instante en todos sus efectos interrelacionados, a la manera en que podrían estudiarse las ondas que en el agua de un estanque provoca la caída de una piedra. La narración se convierte, por ello, en puntillosa descripción. El sujeto poético oscila entre la primera, la segunda y la tercera persona en su tentativa por ofrecernos, en la suma de cada una de los puntos de vista proyectados sobre el accidente, una imagen plural del acontecimiento. Los distintos fragmentos del poema nos van mostrando las reacciones de los testigos del accidente: el conductor del camión, un anciano, una mujer, un niño pequeño ajeno a la tragedia, una joven que pasea con su novio, un perro que lame la sangre del accidentado...

El poema contrae con la composición cinematográfica un explícito vínculo que exhibe ya desde el subtítulo: «V.O. subtitulada». En efecto, la parte inferior de la página va desarrollando a manera de subtítulos de una película, en diferente tipografía, una línea narrativa en primera persona que se corresponde temporalmente con los momentos previos al instante fatal del acontecimiento generador del poema. Al final de *Matar a Platón*, la trama subtitulada nos deja de nuevo a las puertas del accidente mortal que desencadena el movimiento del poema. La complejidad del juego narrativo que Maillard despliega aumenta si consideramos que la narradora de los subtítulos refiere un encuentro casual con un amigo poeta que está escribiendo un libro llamado *Matar a Platón*. Hacia el final de dicha trama subtitulada se nos da a entender que es él el hombre atropellado.

El poema, pues, combina dos líneas narrativas que parten y desembocan en el mismo acontecimiento originador sin llegar nunca a encontrarse del todo, o dicho de otro modo, formando un bucle incompleto desde el final de una al principio de la otra. Este artificio del *libro dentro del libro* representa, como ha señalado Miguel Casado, «la estricta reflexión: la palabra se refleja a sí misma como forma de pensarse y, a la vez, de anudarse en la trama del mundo» (Casado, 2004).

*Matar a Platón* no sólo nos muestra la inevitable naturaleza prismática que adquiere la realidad cuando es contemplada desde diversas perspectivas, sino que hace manifiesto, desde la explícita condición textual de la realidad narrada, los límites y el proceso de la representación. Pone a prueba el lenguaje para ver en qué medida puede dar cuenta de lo que ocurre sin someterse a los supuestos y prejuicios de las ideas con las cuales juzgamos normalmente la realidad. Pues lo que Chantal Maillard enfrenta en este poema, bajo la advocación implícita de Nietzsche y explícita de Deleuze, es el *acontecimiento* contra la *idea*, el inagotable suceder que se fragmenta infinitamente en múltiples posibilidades de sentido contra la abstracción del pensamiento.

La palabra *acontecimiento* aparece ya en los exergos que encabezan el poema, extraídos de *Logique du sens* de Deleuze: «el acontecimiento no es lo que ocurre (el accidente) es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre» (Deleuze, 1969: 175). En cierta medida, podríamos considerar al propio Deleuze como un pensador que también buscó a lo largo de sus obras, llevado por el influjo de Nietzsche, *matar* a Platón, en un sentido análogo al que apunta el título del poemario de Maillard. Deleuze

quiere contrarrestar la tendencia a la abstracción del pensamiento occidental socavando la retórica altura-profundidad, esencia-superficie, que domina el discurso filosófico desde su tradicional dicotomía entre realismo e idealismo. Maillard nos muestra en su poema que lo que ocurre no puede tener «correlato ideal» (MP: 39), sino que se expande en una compleja red de interpretaciones que definen el carácter abierto de la realidad.

Deleuze sostiene una inversión del esquema platónico entre ser y devenir análoga a la preconizada por Nietzsche. Se trata ante todo de «destituir las esencias para sustituirlas por el acontecimiento (*événement*) como fuente de singularidades» (Deleuze, 1969: 69). El psiquismo ascensional del filósofo por antonomasia (filósofo *platónico*), que se purifica a medida que se eleva a una concepción abstracta y universal del ser alejada de las fluctuaciones de la materia y el devenir, queda clausurada merced a un principio que anula el propio marco espacial de dicho pensar. Para el autor de *Logique du sens* «No hay ya profundidad ni altura» (Deleuze, 1969: 155). El *acontecimiento* ha sustituido a la *esencia*. Por ende, el sentido de la realidad no se reconoce como el resultado de un orden central de significación superior (Dios, individuo, espíritu absoluto) sino que emerge, impersonal y singular a la vez, de los múltiples «efectos de superficie» que el acontecer mismo despliega.

El autor de *Logique du sens* se remite a los estoicos, a su manera desenfadada de subvertir con paradojas el pensamiento urdido con grandes conceptos abstractos merced a un empirismo de signo opuesto, centrado en una superficie sin profundidad formada por «un devenir ilimitado que se convierte en el acontecimiento mismo» (Deleuze, 1969: 77). Un acontecimiento «infinitamente divisible», que no puede ser ya sometido a los principios de semejanza y mismidad que constituyen las herramientas básicas de la idea, sino que obra por rupturas, grietas, como principio diabólico que encuentra en la paradoja su forma más característica.

Comenzar a abrir grietas en el orden petrificado de las ideas precisa de un cuestionamiento de la forma en que miramos a la realidad: tanto de nuestra situación o perspectiva ante lo mirado (aspecto donde lo cinematográfico y lo poético encuentran en el poema una común fuente de dilemas) como de la selección de materiales significativos que hacen de la mirada una construcción de lo real, una ideación. Y la mirada no puede comprenderse sino desde el lenguaje que elabora y fija sus construcciones, las solidifica finalmente en verdades, en atalayas desde las que juzgar y contemplar el mundo [3].

La obra de Maillard cuestiona precisamente a esa mirada que quiere ante todo conservar las inercias interpretativas con las que juzga la realidad. El acontecimiento sería por ello una apertura perpetuamente inaugural, ámbito en el cual el lenguaje puede descubrir el juego de la representación en el cual está inmerso. El instante del acontecer, indefinidamente fragmentado, abarca «el universo entero, / en superficie, el universo en extensión, / como una enorme trama» (MP: 36). Un mínimo lapso de tiempo se convierte de esta forma en un nudo de relaciones que revela la inagotable e immanente red de lo real, así como cada ideograma del *I Ching* relaciona entre sí cada una de las facetas del instante que acontece para el que sabe analizar las conexiones [4]. Y el libro se abre, precisamente, con una «extraña conjunción / de metal y tejido, lo duro con su opuesto / formando ideograma» (MP: 13): el hombre moribundo y el camión que lo ha atropellado se ofrecen aquí a un desafiante desciframiento que rechaza los órdenes convencionales de interpretación de lo real, pues la autora de *Matar a Platón* no sondea el significado oculto del acontecimiento, no pretende *desvelar* una esencia simbólicamente inscrita en dicha figura, integrando con ello lo que sucede en un orden previo y ya esclarecido.

Muy al contrario, provoca una fractura en esa forma, convencional, *metafísica*, de enfrentar la realidad: el poema no se constituye desde la profundidad de lo oculto sino desde la extensión ilimitada de la superficie. Una tentativa acaso de convertir la realidad, por anulación de la trascendencia, en simple revelación de sí misma, hacerla comparecer en toda su intensidad. No otra cosa es el acto de dar cuenta de un acontecimiento, pues éste se da «siempre que haya alguien lo suficientemente alerta como para que una pequeña nada le importe y haga impacto» (MP: 6). Se trata, por ello, de estar atento a lo real, de no intentar definir lo que acontece, ya que «un acontecimiento, / al contrario que una idea, / nunca puede ser definido» (MP: 29). *Matar a Platón* rehúsa así las definiciones: acontece como texto-realidad mostrando desde su compleja estructura escindida que los propios mecanismos que utilizamos para conocer lo real terminan inevitablemente convirtiéndose en obstáculos que limitan nuestra visión o la protegen de enfrentarse a una complejidad demasiado avasalladora e indomeñable.

El poema muestra cómo dicho acontecimiento encarna en distintas miradas y la vez nos remite al punto común en el que todas ellas, de una forma o de otra, confluyen irremisiblemente:

Ellos miran un punto, un cerco y 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. (MP: 39)

Lo que acontece expande sus efectos, multiplica sus consecuencias envolviendo como en un cerco a cada una de las miradas que lo encarnan. Por ello cada una de esas miradas *es mirada* a su vez por la apertura expansiva y sin límites del propio acontecer. Podría aplicarse a este respecto lo que escribe el científico Erwin Schrödinger a propósito de la relación entre mente y materia: se hace así imposible, a partir del poema, distinguir «entre el reino de las percepciones y el reino de las cosas que las causan» (Schrödinger, 1958: 76). Tampoco se respeta la distinción entre *realidad* y *texto*: la realidad se hace texto y el texto se concibe como ilimitada fragmentación del instante, expansión continua de sus efectos interrelacionados por el foco central que los ha originado, efecto de un acontecer y expansión del mismo en el lenguaje que ha de convertir también la recepción del texto, su lectura, en parte del mismo acontecimiento inicial.

El artificio del poema se exhibe, pues, a sí mismo como tal en varias ocasiones, se hace «puesta en escena de su propia performatividad» (Romano, 2007: 17) pues no distingue entre realidad textual y extratextual. Ambas son una y la misma. Lo poético se expone en lo que tiene de simulacro, de copia de «no se sabe qué realidad verdadera» (MP: 51) -ironiza Maillard- pues lo que acontece no se repliega en una incognoscible profundidad, en una esencia subyacente que es preciso ir a buscar *más allá* de lo que pasa.

La obra cuestiona así la propia jerarquía entre simulacro y fundamento, copia y original, que constituye el principio de la metafísica platónica. Maillard no ignora sin embargo que la dialéctica platónica entre ser y devenir, modelo y simulacro, realidad y lenguaje encierra una complejidad llena de matices. Muestra de ello es el breve comentario del *Cratilo* que podemos encontrar en su libro sobre María Zambrano, en el cual muestra cómo la confrontación entre ser y devenir no se produce en términos tan excluyentes en el pensamiento del filósofo. Frente a la interpretación tradicional de Platón como el pensador que destierra la poesía en beneficio de la razón, Maillard afirma que «el sentido tan propiamente poético y científicamente actual otorgado por Platón a las palabras que definen esta razón hace suponer que nunca renunció a lo que el conocimiento poético significa». El pensamiento es definido por el filósofo como «intelección del movimiento y del flujo»: un proceso en el cual las palabras acompañan -escribe Maillard- «a las cosas en su devenir» (Maillard, 1992: 36).

La subversión del orden original-simulacro que la confusión entre texto y realidad lleva a cabo en *Matar a Platón* manifiesta una condición crucial del lenguaje que Maillard refiere en el citado comentario: la palabra es «medio de revelación» a la vez que «viste la realidad según la época que la contempla y según la luz recibida, nunca la desviste, nunca la desvela; la vuelve a velar en las dos acepciones del término: la cubre con un velo apenas transparente y la cuida como un centinela para que no la dañen las miradas o, quién sabe, para que los ojos que la viesen no fueran heridos por ella» (Maillard, *Ibid.*).

Exhibir el artificio poético significa no olvidar esta condición siempre *veladora* de toda palabra, frente a la constitución de la idea como arquetipo opuesto al «carácter demoníaco del simulacro» (Deleuze, 1969: 296). Por eso la palabra poética de *Matar a Platón* tiene el efecto desasossegante de atreverse a mostrar la condición de simulacro de *todo* lenguaje, tanto del poético como del filosófico. De esta forma, fuera de la dialéctica entre esencia y simulacro, el lenguaje se convierte en el acontecimiento central: superficie sin profundidad [5].

El componente antiplatónico del poema se concentra, pues, en el rechazo de una consideración esencialista de las ideas que olvida así su originaria e inevitable naturaleza simulacral. El texto último de la obra refiere en tono conclusivo el conflicto entre el acontecimiento y su recepción. «Lo real acontece / en lo abierto. Infinito. Incomparable», se nos dice. Una apertura desafiante que desasosiega, acaso porque el hombre, como afirmaba Eliot en *Four Quartets* «no puede soportar demasiada realidad». Es preciso, pues, *protegerse* en el mundo de las verdades:

Pero	el	ansia	de	repetirnos
Instaura		las		verdades.
Toda	verdad	repite	lo	inefable,
Toda	idea	desmiente	lo	que
Pero		las		construimos
Por	miedo	a	contemplar	la
De	aquello	que	acontece	a
Todo	lo	que	acontece	se
Y no estamos seguros del refugio				se desborda

(MP: 67)

Las ideas actuarían, pues, como una protección que asumimos necesariamente para limitar el desbordamiento continuo de lo real. La visión ilimitada de lo abierto suscita un temor que busca su apaciguamiento en un refugio del que sin embargo «no estamos seguros»: la palabra reflexiva de *Matar a Platón* revelaría la precariedad de ese frágil amparo que forman los conceptos. Ante una concepción metafísica que se aferra precisamente a las ficciones de sentido que constituyen sus fundamentos, la palabra poética es para Maillard aquella que muestra, sin resguardo, lo que el lenguaje con el cual pretendemos controlar lo real deja *fuera* de su propio decir, en una intemperie sin profundidad que permanece siempre como extensión sin límites e incontrolada, rebelde al conjunto de relaciones de significado que proyectamos sobre ella.

Para aclarar más qué es eso que, fuera del propio decir del lenguaje, rompe las pretensiones totalitarias del concepto, se hace preciso recordar al Nietzsche de «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», para quien el concepto no es sino el resultado de «la omisión de lo individual y de lo real», pues «toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen» (Nietzsche, 1990: 35)

Maillard parte, al igual que Nietzsche, de la lúcida premisa de que el lenguaje es metafórico en su integridad. En las páginas de su libro sobre María Zambrano la autora define el pensamiento -en afinidad con las reflexiones del filósofo alemán- como «una maquinaria lúdica» cuyo objeto consistiría en «inventar irrealidades y hacerlas creíbles hasta el punto de lograr que por la fe de los hombres tomaran cuerpo» (Maillard, 1992: 17). Esa lúcida autorreflexión de las posibilidades representacionales del *logos* atañe al lenguaje en general, poético, filosófico o científico: vertientes de la misma necesidad de representación, formas interrelacionadas de la *poiesis* por la cual construimos, mediante una «selección de trayectorias significativas» nuestro mundo (Maillard, 1999).

Maillard indaga en el carácter ficcional del lenguaje exhibiendo la condición de artificio de su poema, concibiéndolo en su desnuda naturaleza textual. *Matar a Platón* se muestra en tanto que *acontecimiento* que sucede en el *ahora* de su propia lectura, remitiendo una y otra vez a su propia instancia de discurso. Su autora manifiesta, por medio de la sutil especulación de la palabra llevada a cabo por su poema, que un acontecimiento (el «escenario» en el que tiene lugar, el *ahora* y el *aquí* al que remite su *deixis*) perdura sólo como instancia de discurso. El poema es el texto en el cual el acontecimiento está destinado a repetirse, puesto que todo tiempo poemático acarrea consigo, nos recuerda Giorgio Agamben, una naturaleza que abole toda estricta linealidad cronológica al presentarse, desde su constitución métrico-rítmica, como *versus*, es decir, como «acto de volver o retornar» en un «infinito temporal» que es «lugar de memoria y repetición» (Agamben: 2003, 124).

Y en ese *retornar* que es todo poema, señala asimismo Agamben, es donde sale a la luz el hecho crucial de que «el tener-lugar del lenguaje es indecible e inasible, que la palabra, teniendo lugar en el tiempo, adviene de tal modo que su advenimiento queda necesariamente no dicho en lo que se dice» (Agamben, 2003: 125). Eso *no dicho en lo que se dice*, que el lenguaje *sea*, «acontecimiento originario que contiene la posibilidad de todo acontecimiento» (Agamben, 2003: 139), es lo que se *muestra* en el poema de Maillard, contra la pretensión de los conceptos de fundamentar una visión total y definitiva de la realidad donde todo quedaría a salvo de la duda, representado en el dominio amparador de las certidumbres.

*Matar a Platón* intenta así mostrar aquello que se evade siempre en lo que sucede, que se sustrae siempre de lo dicho, esa «superficie del mundo» o «inmediatez de la vida» que Zambrano vinculaba a la palabra poética frente a la abstracción filosófica. Maillard quiere asimismo llegar a esa irreductible singularidad de lo real que el concepto no logra aprisionar. «La realidad está aquí, desplegada», escribe en el último texto del poema. Ese *deíctico*, «aquí», que regresa, *cada vez*, para señalar el lugar de un acontecimiento específico, no hace manifiesto otro espacio que la instancia misma del discurso, su acontecer como irrepresentable tener-lugar del propio lenguaje.

La condición de artificio textual del poema lo revela una y otra vez como instancia del discurso. Ya en el primer fragmento, para indicar el espacio donde sucede el accidente se utiliza la palabra «escenario» (MP: 13). El poema se concibe así desde su comienzo como una *puesta en escena*, una sucesión de presencias que aparecen y desaparecen en el transcurso textual. Asimismo, se hace explícito el ineludible *suceder* conjunto del texto y su lectura cuando el sujeto poético adopta la segunda persona para interpelar al lector en múltiples ocasiones («Yo no soy inocente, ¿lo es usted?», MP: 67), e incluso para preguntarle por qué sigue leyendo pese a los detalles de un naturalismo escabroso con los cuales se presenta el atropello (vísceras, orina, sangre, la interioridad del cuerpo vuelta también *superficie*): «Pudo / cerrar las páginas del libro / y no lo hizo. ¿Qué le retiene a hacerlo?» (MP: 45).

Lo que acontece es ante todo instancia textual: un perro aparece y desaparece abandonando «*la escena, el verso y el poema*» (MP: 38). Lo que se muestra a la mirada lo hace en el curso del propio despliegue del poema: «No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo / -no pudo, es evidente, aún no estaba escrito-» (MP: 55). De otra de las testigos del accidente escribe la narradora «estoy a medio verso de ella» (MP: 41).

La estructura temporal de *Matar a Platón* desvela igualmente su artificio al jugar con el carácter coextensivo del tiempo del acontecimiento, el tiempo de la lectura y el tiempo del poema. Ello se hace claro no sólo en una consideración de las dos tramas textuales combinadas, sino al tener en cuenta los distintos tiempos verbales que aparecen en los veintiocho fragmentos que constituyen el poema. El tiempo del poema coincide en principio con el tiempo conflictivo del acontecer mismo aunque en algunos casos se producen saltos temporales que resaltan tanto el carácter de retorno de todo texto poético como las conexiones del instante con su pasado más reciente y su futuro más inminente.

La apertura del libro centra un *ahora* («Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora.», MP: 13). Es el *ahora* del instante que se sostiene en la oscilación de una agonía -la del hombre atropellado-, una muerte inminente que, como toda muerte constituye, nos dice Deleuze, «el acontecimiento por excelencia». Pero el

presente de indicativo pasa en el mismo texto a tiempos de pasado («nadie asistió al inicio del drama y no interesa»). Desde ese *ahora* inicial fijado en este primer fragmento («Lo que importa es ahora, / este instante») los fragmentos posteriores van deslizándose hacia atrás, recordando el accidente como algo pasado, cuyo “escenario” puede evocarse en pretérito imperfecto de indicativo («¿debo añadir que el viento ululaba...», MP: 15), captándolo en el despliegue del tiempo continuo («está creciendo el número de espectadores», MP: 25) o entrando definitivamente, en los fragmentos finales (MP: 26-28), en el pretérito anterior de lo ya clausurado («Pero ya terminó», MP: 65).

Otra forma de revelar el poema como instancia del discurso tiene lugar cuando la condición metatextual del poema se convierte en estrictamente metapoética y aflora como discusión sobre la estética que ha de adoptar la descripción del acontecimiento. El poema suscita de este modo sus propios cuestionamientos acerca de lo que cabe considerar poesía: «¿Es poesía el verso que describe / fríamente aquello que acontece? / Pero ¿qué es lo que acontece?» (MP: 19).

Si el poema exhibe el despliegue de su propia puesta en escena por medio de todos estos recursos lo hace para mostrar la dialéctica entre lo representado y lo que permanece fuera de dicha representación. La palabra poética de Maillard, por medio de su propia especulación, representando el acto ficcional de *representar*, asume en todas sus consecuencias esta concepción crítica del lenguaje como constructor de verdades estables sobre las que erigir las bases de lo real. Lo singular de los acontecimientos no podrá nunca residir del todo en la convención igualadora del concepto. Permanece *no dicho* en lo que se dice, no sometido nunca a definitiva conceptualización, en el propio *tener lugar* del acontecimiento del lenguaje. Puesto que el lenguaje como acontecimiento (la realidad que está «aquí, desplegada») presenta siempre una fractura, un desajuste, un descontrolado desbordarse que desbarata toda pretensión de representación plenaria de la totalidad.

Las palabras, en su condición conceptual, pueden llegar a convertirse en obstáculos que entorpecen o dificultan la visión, precisamente porque toda palabra ejerce un «cierto tipo de violencia por ser fruto de un alejamiento», traduce una «tensión del sujeto hacia la realidad a la que se refiere» (Maillard, 1992: 34). La comprensión de esta condición propia del lenguaje representa un postulado inherente a la actividad poética de la autora de *Matar a Platón*. Para que podamos llegar a un ámbito de apertura de la realidad donde esta puede de nuevo *manifestarse* es preciso descubrirnos como «hacedores de metáforas», llegar a una «conciencia del juego» (Maillard, *Ibid.*: 13) que el lenguaje representa y esto es precisamente lo que lleva a cabo la reflexión especular de la puesta en escena de *Matar a Platón*.

Hay algo inquietante y peligroso en el sostenimiento de una mirada tan lúcida sobre el acontecimiento, en la medida en que se renuncia a toda protección consolatoria que pudiera rebajar la intensidad que lo que sucede. Nos recuerda Maillard que aceptar la conciencia de juego del lenguaje no está libre, no obstante, de «angustia y desamparo» (Maillard, 1992: 13). Acaso por ello la deriva hacia la conceptualización de lo real, hacia su supuesto dominio tranquilizador bajo la capa protectora de las generalidades, no es algo de lo que Platón sea responsable en exclusiva, sino que constituye la estrategia recurrente y habitual: «delegamos con gusto, por miedo o por pereza / lo que más nos importa» (MP: 67), concluye la obra.

La palabra poética de Maillard descubre en su especulación el desbordamiento continuo en que consiste la realidad. Frente a la violencia del lenguaje conceptual que pretende reducir lo que sucede al ámbito de lo ya determinado, el pensar poético de *Matar a Platón* pretende confrontar la universalidad y la abstracción de la palabra filosófica con el propio acontecer del lenguaje como apertura nunca plenamente conceptualizable de la realidad.

Lúcida con respecto a sí misma, explicitando a la vez su condición de acontecimiento y su naturaleza textual, la palabra poética de *Matar a Platón* hace aflorar tanto la violencia que ejerce en lo real todo lenguaje como las posibilidades que la palabra tiene para romper con sus propias estructuras conceptuales y abrirse como espacio de perpetua revelación. Lo revelado, sin embargo, es algo que no está exactamente *oculto* sino que coincide con la superficie misma de las cosas. La palabra poética no muestra así ninguna trascendencia a la realidad sino la realidad como única trascendencia. Pensar desde el poema es en *Matar a Platón* ponderar los límites de la palabra y hacer de ella un espacio de mostración de lo que queda fuera de lo representado. Se acerca así el conocimiento poético a aquel saber tradicional de las filosofías orientales, «camino de liberación» que según Maillard, recuperan «el sentido del gesto en la palabra misma» (Maillard, 1992:19).

### 3. Escribir: un gesto

El segundo poema del libro, *Escribir*, presenta una forma poemática en todo diferente de la que caracterizaba *Matar a Platón*: distensión enumerativa frente a tensión narrativa, profusión anafórica frente a fragmentación textual. El poema discurre sin divisiones, apuntalado por la repetición del verbo «escribir» y el constante sondeo del sentido que posee la acción de la escritura frente al dolor y la muerte. El trágico accidente de *Matar a Platón* se convierte ahora en la muerte como tragedia colectiva, condición fatal que se

muestra en todo su absurdo. La escritura deviene entonces una forma de curación, un proceso que busca asumir un dolor colectivo, ser un ámbito de encuentro con el sufrimiento del otro, un *padecer con* capaz de superar los límites de una cerrada subjetividad y ser «escrito» a la vez desde el padecimiento singular y desde lo que hay en él de condición compartida y común del ser humano.

Las diferencias formales entre *Matar a Platón* y *Escribir* no pueden ocultar, sin embargo, significativas relaciones internas entre ambos poemas. *Escribir* es también un texto que explora las posibilidades de la palabra poética, atravesado igualmente por la tensión entre lo representado y lo que permanece fuera de la representación, a la busca de una realidad ajena a las abstracciones del concepto. La escritura deviene también una estrategia «para confundir las palabras y que las cosas aparezcan» (E: 82), pues «en la palabra está el engaño» (E: 80) pero también camino de rebeldía («escribir para rebelarse», E: 76), posibilidad de crear la inmediatez de una mirada abierta a una renovada revelación de lo real: «que estallen los cristales de mis manos / que abran ojos en las letras» (E: 83).

El poema también parte de una singularizada deixis espacio-temporal («a las once / de la noche de hoy», «en este aquí hecho de extraña / duración en lo mismo», E: 75) para introducir las circunstancias desde las que el sujeto poético va a hacerse instancia expresiva de un dolor *propio* y *ajeno* a un tiempo: «todas las muertes son mi muerte / mi grito es el de todos» (E: 76). Si el dolor (físico y moral) de un ser humano constituye una instancia plenamente singular, el poema plantea en qué medida se hace posible compartirlo, *con-padecer* en el sentido más estricto de la palabra. ¿Qué distancia se establece entre mi dolor y el dolor del otro, entre el proceso de mi muerte y el de la muerte del otro? Heidegger en *Ser y tiempo* señala que «nadie puede tomarle al otro su morir (...) El morir debe asumirlo cada *Dasein* por sí mismo. La muerte, en la medida en que ella es, es por esencia, cada vez la mía» (Heidegger, 1997:261). En este punto, cabe recordar el fragmento 24 de *Matar a Platón*, en el cual el sujeto poético intenta adoptar el punto de vista del hombre atropellado, enfrentándose a la imposibilidad lógica de *morir la muerte del otro*:

Aquel	hombre	aplastado	sin	el	cual	el	poema
no			tendría				sentido
es	el	único	al	que,	por	más	que yo me
no		puedo	que,		describir	sin	empeñe,
-	y	eso	es	lo	que	le	invención
no	sé	qué	es	lo	que	hace	singular.
no		sé	si	le	da	percibe	(...)
a	pensar	en	futuro	o	en	pasado	tiempo
un	poco	vivo	y	muerto	a	un	(...)
	desafiando la lógica. (MP:59)						

La mirada de aquel situado en una agónica suspensión entre la vida y la muerte no puede reconstruirse sin invención. La experiencia común (aquella experiencia que un sujeto comparte con los otros y puede comunicar con sentido por medio del lenguaje) no sirve para penetrar en ese espacio de negatividad absoluta donde toda composición de identidades entra en crisis. *Matar a Platón* insiste en señalar el carácter singular y a la vez compartido de dicha experiencia: lo que el lenguaje no puede representar, su propio acontecer, está asimismo afectado por esa vacilación oscilatoria entre el ser y el no ser. Hay algo, sin embargo, que no puede inventarse sino tan sólo *reconocerse* en el acontecimiento central que constituye el poema:

Pues	quien	construye	el	texto
elige	el	tono,	el	escenario,
dispone	perspectivas,		inventa	personajes,
propone	sus	encuentros,	les	dicta
pero	la	herida	no,	los
no	inventamos	la	herida	nos
	a ella y la reconocemos. (MP: 63)		herida,	precede,
				venimos

La *herida*, como conciencia compartida, a un tiempo de la realidad y del dolor, ámbito contradictorio, ilógico, en el que la palabra poética rompe los límites del sujeto para acercarse al otro. Lo que acontece se presenta por ello como «una herida que aguarda encarnarse», una «seña» (MP: 57) que espera una respuesta, una apertura en aquel que la recibe. Recibir el acontecimiento, como vimos, implica ser sensible a su singularidad nunca del todo agotada en el lenguaje. *Matar a Platón* denuncia cómo el concepto y la identidad cerrada del yo («esa historia concreta, personal / que nos mantiene a salvo», MP: 65) impiden el acceso a la singularidad del dolor ajeno o la agonía del otro: «el orden nos exime de ser libres / de despertar en otro, de despertar por otro» (MP: 27). Los que se niegan a recibir el influjo del acontecimiento son aquellos que se refugian en lo ya «conocido» de las estadísticas («el sesenta por ciento de los muertos / por accidente en carretera / son peatones», MP: 27), en una «seriedad» que «nos ayuda a ser otro, / a construir distancias / a creer que la piel es un límite» (MP: 47). La universalidad tranquilizadora del concepto hace de la muerte tan sólo un fenómeno habitual. Es el modo de afrontar el morir que Heidegger determina como propio de la «publicidad [*Öffentlichkeit*] del convivir cotidiano»: un morir que comparece «como un evento habitual dentro del mundo» (Heidegger, 1995: 273).

El poema, en la medida en que se presenta como acontecimiento, es más bien un gesto («un gesto no se hace: acontece», MP: 53) dirigido a señalar ese ámbito único y singular en todo lo que sucede. El acontecimiento deja que lo no conocido, un espacio entre el ser y el no ser, superficie de la realidad, se haga manifiesto desde su no representación, tan sólo *señalado* en su propio acontecer, una vez eliminadas las generalidades que lo habían ocultado.

Ante la imposibilidad lógica de sufrir en el otro, de padecer desde el dolor ajeno, la palabra poética se hace cauce expresivo del dolor del único modo en que le cabe hacerlo: aconteciendo como grito y gesto verbal. Así, frente a la narratividad especulativa de *Matar a Platón*, *Escribir* hace de su estructura anafórica y caótica el desarrollo de un acto de lenguaje: una queja que no pretende, pues, explicar o determinar la naturaleza del dolor sino manifestarse como expresión desnuda del mismo.

*Escribir* muestra el vínculo profundo que relaciona la muerte como un evento que le acaece siempre a los *otros* con el morir que acontece a cada instante para *todos*: la condición del dolor y de la muerte es la de un *éxtasis*, una salida de sí, una ruptura de las clausuras solipsistas del sujeto. Ante la muerte y el dolor, la palabra poética irrumpe en *Escribir* como aquella palabra que puede mostrar la negatividad que aboca a la condición humana a vivir en continua oscilación entre el ser y el no ser, a habitar un espacio ajeno a la mismidad de la lógica, condenado a la contradicción de lo que vive en constante desaparecer de sí mismo.

*Escribir* se despliega como un gesto de desesperada rebelión y como «grito» por el cual el lenguaje se convierte en pura acción expresiva, pues no se ofrece como una explicación al dolor, no lo justifica en ninguna suerte de sentido simbólico, sino que asume su realidad concreta «para dejar de mentir / con palabras abstractas» (E: 75). La única forma de acceder al dolor del otro (a lo que el otro siente en su experiencia privada), nos recuerda Wittgenstein, se nos ofrece a través de las posibilidades expresivas del lenguaje y el gesto. Del dolor del otro no podemos recibir sino lo que su expresión (físico-lingüística) nos permite constatar por el acto de la queja, mas que esa queja sea entendida como tal ha de remitir forzosamente a una experiencia común del dolor en la cual la separación entre lo privado y lo ajeno no tiene ya sentido (Cfr. Wittgenstein, 1963: 92 y 95). El sujeto de *Escribir* se sitúa precisamente en un dominio al mismo tiempo privado y colectivo que la experiencia del dolor determina en sus posibilidades de ser expresado. El poema perfila así un ámbito de solidaridad existencial que no coincide ni con las demarcaciones cerradas de la identidad tradicional del *yo* frente al *otro* ni con una instancia integralmente impersonal: una suerte de *yo* que no es ya el *ego* pero que no se diluye tampoco del todo en la borrosa generalidad del *nosotros*.

La herida como fuente de dolor físico-metafísico constituiría por ello una «singularidad pre-individual» (Deleuze, 1969: 95), un ámbito previo a la formación de la individualidad pero sufrida por ésta como desgarramiento trágico, vínculo con los otros al tiempo que destino irrevocablemente propio. La queja o grito que el poema despliega activa este espacio de encuentro, de genuina solidaridad metafísica extremadamente alejado de un mero sentimiento de unidad colectiva, pues lo que está en juego atañe a un ámbito de singularidades irreductibles que sufren, no obstante, la misma condición: «por el dolor deshago / mi dolor en lo ajeno / y el ajeno en el mío» (E: 77). La escritura define así un espacio conciliatorio en el que es posible, en el acto de «decir el grito» (E: 72), romper la barrera entre el yo y el otro para hacer de lo trágico un espacio extático de verdadera unión de singularidades:

toda	la	historia	de	tu	estirpe
está	presente	y	te		reclama
como					crisol
eres					
la					mediadora
operas					
en	ti	misma	el		milagro
de la conciliación (E: 85)					

La palabra construye la individualidad desde una tragedia colectiva, insoluble. La escritura poética nos muestra aquello que los conceptos, en su orden universal y sin contradicciones, han ido poco a poco ocultando. Por ello, escribir es «contra / decir» (E: 78), un ejercicio de destrucción-construcción continuas, una *poiesis* que ha ido previamente erigiendo sus propias ruinas para comenzar de nuevo, siempre, la construcción de lo real:

Escribir				pues
Para				confundir
Para				emborronar
Y,	luego,	volver	a	escribir
En	el	orden	que	conviene
El mundo que hemos aprendido (E: 80)				

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

