



Poética y estética en *Matar a Platón*

Eugenio Maqueda Cuenca

Universidad de Jaén
emaqueda@ujaen.es

Resumen: En este trabajo realizamos el estudio de *Matar a Platón*, uno de los libros de poemas más importantes publicados en España en los últimos lustros. Mostramos los aspectos más importantes del poemario mediante el análisis de los siguientes puntos: Los poemas en relación a la

filosofía de G. Deleuze, fundamental no sólo para entender el título, sino la obra en su conjunto; las técnicas de extrañamiento y distanciamiento que utiliza la autora; el estudio de la voz narrativa, de la focalización, del narratario y la metalepsis, siguiendo los patrones de G. Genette; el mensaje “no expreso” del poemario; y la utilización de los subtítulos, uno de los rasgos más originales e interesantes de la obra.

Palabras clave: Chantal Maillard, poesía española contemporánea, voz poética.

Abstract: In this essay we study *Matar a Platón*, one of the most important books of poetry published in Spain in the last decades. We expose the main aspects of the book through the analysis of the following points: the poems in relation to G. Deleuze’s Philosophy, which is relevant to understand not only the title, but also the book as a whole; the techniques of estrangement that she uses; the study of the narrative voice, the focalization and the metalepsis, following G. Genette’s scheme; the implicit message of the book; and the use of subtitles, one of the most original and interesting characteristics of the work.

Key words: Chantal Maillard, Contemporary Spanish Poetry, poetic voice.

1. Introducción

Debemos decir que, a pesar de que Chantal Maillard es una de las poetas españolas más destacadas y más premiadas de los últimos años, no existen prácticamente trabajos de investigación sobre su obra. *Matar a Platón* [1] es uno de los poemarios más interesantes que se han escrito en España en las últimas décadas, cuya importancia ha sido corroborada por el Premio Nacional de Poesía. Creemos necesario, pues, realizar un estudio sobre esta obra, que permita poner de manifiesto las claves de su complejidad.

Matar a Platón es un poemario que se rebela contra la visión de la realidad caracterizada por la inercia de las imágenes que se suceden ante nosotros sin ser procesadas. Es, como veremos, original, tanto desde el punto de vista del contenido, como de la forma; es la reivindicación de lo particular frente a lo general, del sentimiento íntimo, frente al distanciamiento colectivo; y realiza una reflexión sobre el dolor (casi sin nombrarlo), con una intensidad, como pocas veces se ha conseguido.

Es un poemario en el que no encontramos respuestas, sino preguntas; no hay conocimiento, sino el pre-conocimiento que es la pregunta. He ahí parte de su grandeza, de su importancia, pues las respuestas cierran, concluyen y apagan, mientras que las preguntas abren, dinamizan y encienden. La mayoría de las obras son como un regalo que nos viene ya desenvuelto, descrito e interpretado, con poemas contruidos en torno a un significado que suele quedar atrapado cuando se ha concluido el último verso. En *Matar a Platón* tenemos el regalo, pero hay romper el papel que lo envuelve y, una vez que vemos lo que contiene, nos damos cuenta de que tendremos que poner mucho de nuestra parte para comprenderlo. Las preguntas no vienen con sus respuestas, al igual que la vida no trae libro de instrucciones. En muchas ocasiones, lo realmente difícil es encontrar la pregunta, tener la lucidez suficiente como para producir el cuestionamiento, y que éste propicie luego las respuestas. *Matar a Platón* es en sí una extensa pregunta.

Para lograr todos estos objetivos, deliberadamente desaparecen los conceptos abstractos, y el lenguaje se desnuda de adornos para expresar de forma directa el contenido. Además, es una obra en la que están presentes algunos elementos técnicos que dotan al conjunto de gran interés y que serán estudiados aquí.

2. Maillard, Deleuze y Platón

Para entender esta obra, creemos que es especialmente importante analizar las dos citas de G. Deleuze que preceden a los poemas. Ambas han sido tomadas de su obra *Lógica del sentido*, en concreto del capítulo titulado “Del acontecimiento”, aunque no sólo en este capítulo se trata este tema, sino que el libro del filósofo francés ofrece en su conjunto una extensa explicación de este concepto. Haciendo una intensa labor sintética, podríamos decir que, para Deleuze, el acontecimiento es equivalente a la posibilidad abstracta del acontecer, de lo acontecible (si es que esta palabra existiera). El acontecimiento, una vez que ha ocurrido a través de una individualidad, pertenece al mundo como suceso, que a su vez puede relacionarse con otros sucesos. El acontecimiento, por haber ocurrido, no pierde su carácter abstracto ni su posibilidad de suceder de nuevo. Para Deleuze el acontecimiento es “*eventum tantum*” (Deleuze 1989: 160), es “contra-efectuación”, es acontecimiento porque, cuando sucede, cuando ocurre, su naturaleza y su denominación cambian. Para demostrar esto, pone como ejemplo la muerte, que se realiza en cada uno de nosotros, pero no por eso pierde su carácter de acontecimiento abstracto e incorporeal.

La primera cita que utiliza Maillard es la siguiente: “El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo que hace señal [2] y nos espera. (...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre”. Los sucesos (accidentes) son la actualización individual, la “puesta en vida” de lo que sólo era una posibilidad. Lo que debe ser comprendido, lo importante, es lo supraindividual, que sólo puede ser expresado en el suceso concreto. La contradicción está en que sólo a través de lo que ocurre se puede llegar a entender el acontecimiento, de ahí que sea tan importante para la comprensión del poemario la segunda cita de Deleuze empleada por la autora: “Tan sólo el hombre libre puede comprender todas las violencias en una sola violencia [3], todos los acontecimientos *en un solo Acontecimiento* que no deja lugar, ya al accidente”. Esto es así porque una vez comprendido el significado del suceso, éste pierde importancia como tal, frente al significado trascendido. Tener clara esta idea es imprescindible para la comprensión de este poemario. En *Matar a Platón* es mucho más importante lo que no se dice que lo que se dice, porque lo expresado sólo es un vehículo, un mero y simple vehículo que pretende llevarnos a otro lugar. Deleuze rechaza la distinción entre acontecimientos privados o públicos, generales o particulares, puesto que los considera elementos inseparables. Maillard no pierde de vista la consideración deleuziana del lenguaje como acontecimiento que, cuando es efectivamente expresado, nos permite pensar el mundo y relacionarnos con él.

Según Rojas Osorio (1997: 1), “la filosofía de Deleuze debe ser pensada como una subversión del platonismo”. Y es que el título del poemario, *Matar a Platón*, también es una ayuda inestimable para la comprensión de todo el conjunto, siempre y cuando se sepa interpretar lo que quiere decir. Rojas Osorio ya nos adelanta la contraposición entre los planteamientos de Platón y los del filósofo francés. Platón representa el inmovilismo, el mundo inerte y estático, mientras que Deleuze defiende la contradicción y el dinamismo; Platón se inclina por los conceptos, mientras que Deleuze prefiere no nombrar. Es evidente que Maillard se decanta por lo segundo, por una visión de la realidad menos abarcable, menos estable, menos definible con palabras. Es lícita la búsqueda, pero no lo es tanto la aprehensión completa de la realidad, pues no cree que esto sea posible. Ni siquiera a través del lenguaje y sus conceptos que, más que iluminar, eclipsan. En diferentes lugares expresa Maillard su rechazo a la denominación de las cosas, en tanto que reducción de las mismas: “En los conceptos las cosas están congeladas. No las vemos, las reconocemos. Por eso es preciso eliminar las palabras en algún momento [4], emborronarlas para así poder ver las cosas de nuevo. Por supuesto, habremos de volver a nombrarlas: sólo limitando una parte de la totalidad puede algo aparecer como algo, pero al menos habremos tenido la ocasión de tomarnos ese trabajo” (*apud* Guzner 2007).

Para conseguir llegar desde el punto de vista literario al acontecimiento, el proceso es inverso, es decir, se inventa el accidente, pues no tiene relevancia que sea real, sólo importa que sea verosímil. Una vez creados personajes y escenario, el accidente se trasciende, el sentimiento cobra vida: una vida y una intensidad que no tendría si se hubiera buscado directamente desde los conceptos abstractos. En *Filosofía en los días críticos* se refiere a este tema de la siguiente manera: “El accidente hace al ente, no la esencia. Y es en el accidente, en el punto crucial del suceso, donde cruje la fuerza de atracción que llamamos deseo. El amor a las Ideas, no es sino el frustrado intento de aborrecer la impermanencia que nos construye accidentalmente” (Maillard 2001: 41).

La idea de “matar” a Platón es precisamente por este motivo, porque quería desterrar esta manera de trabajar de los artistas, y a los propios artistas. Según se nos dice en el poema 20 [5], Platón piensa que: “el verso ha de ser copia exacta y fidedigna/ de no se sabe qué realidad verdadera”. Por eso hay que “matarlo”, porque no se da cuenta de que para llegar a la realidad se debe llevar el camino de la ficción. Platón estaba en contra del simulacro, de esas representaciones imperfectas del mundo; idea ésta última que impone la existencia de una realidad antes de que sea deformada por la mirada individual, y por lo tanto, de una moral que puede verse también afectada por el acercamiento a ella a través de de la creatividad. Deleuze (1989: 255-267) dedica un apartado a “Platón y el simulacro”, en el que explica cómo Platón está contra la escritura por su capacidad para el simulacro, que es una imagen sin semejanza, que contiene dentro de sí el punto de vista e incluso el observador. Platón defiende el icono, porque el simulacro lo sustituye y defiende el derecho a dejar de lado al original y a la copia. Platón es partidario del orden, mientras que el simulacro representaría la anarquía.

Al principio hemos hablado de cómo Maillard insiste en la particularidad del sentimiento, en la importancia de lo individual, y esta idea puede parecer contradictoria con la reflexión sobre el significado de los acontecimientos, cuya trascendencia y superación de lo individual eran su elemento más destacado. La interpretación particular de Maillard sobre el acontecimiento la encontramos desarrollada en el poema 23. En él, para que éste tenga lugar, no da por buena su simple realización en el accidente (lo que ocurre), ni en dos, ni en dos millones, dice textualmente. Para Maillard, el acontecimiento necesita identificarse con el sujeto que la realiza: el sujeto debe querer que el acontecimiento ocurra. De ahí que “Uno puede negarse al acontecimiento/ y convertir su historia en simple resumen/ de lo ocurrido [...] Uno puede negarse a saberse en el otro”. Ésta es la clave: no identificarnos con lo que les sucede a los demás nos deja fuera del acontecimiento, nos aísla, y por la misma lógica, son los que sienten el dolor los que quedan abandonados y aislados en lo que les ha ocurrido.

¿Cuál es la solución? Nos la ofrece en el poema 26. El acontecimiento se ha producido gracias al poemario: “Suele ocurrir con los poemas:/ terminan condensándose las formas/ en nuestros ojos como el vaho/ sobre un cristal helado;/ las formas con su herida/. [...] “... la herida nos precede,/ no inventamos la

herida, venimos/ a ella y la reconocemos”. Ese acontecimiento se había producido en el poema 25, cuando la ciudad quedó a oscuras siendo de día; y lo confirma en el poema 27, en el que, una vez que ha logrado identificarse con el acontecimiento, propone que “volvamos cada uno a lo que nos distingue:/ esa historia concreta, personal/ que nos mantiene a salvo”. Y como los argumentos que emplea sobre este tema están siendo contradictorios, termina el poema de esa misma manera, haciendo una afirmación para luego ponerla en duda: “Una sombra no hace la noche entera/ -¿o si la hace?”. Finalmente, en el último poema ataca a las “verdades”, en el sentido de que las construimos para ocultar lo que realmente acontece, por cobardía, para refugiarnos y, “delegamos con gusto, por miedo o por pereza, lo que más importa”.

Otro aspecto que provoca el “enfrentamiento” entre Chantal Maillard y Platón es el eterno retorno. Según Deleuze (1989: 265): “El secreto del eterno retorno consiste en que no expresa de ninguna manera un orden que se oponga al caos y lo someta. [...] El eterno retorno sustituye la coherencia de la representación por otra cosa, su propio caos-errante. Y es que entre el eterno retorno y el simulacro hay un vínculo tan profundo que uno no se comprende sino por el otro”. En *Matar a Platón*, la voluntad de hacer presente la idea del eterno retorno la encontramos manifiestamente en los tres primeros versos del poemario: “Un hombre es aplastado [6]./ En este instante./ Ahora”. La clave para entender la fuerza de estos versos está en atender a la utilización del tiempo verbal en presente, reforzada por los dos siguientes versos. El poema podría no seguir y acabar en ese *ahora*. El hombre aplastado, como símbolo de todos los hombres que sufren, estaría atrapado en un presente que nunca se convierte en pasado: ésa es la paradoja que produce Maillard al enunciar así la idea. Es, además, el eterno retorno de algo que sólo es simulación [7], creación, cuyo referente real no existe fuera de sí mismo. Ese presente que ofrece Maillard [8], que no es pasado ni será futuro [9], se tiene a sí mismo como esencia, sin embargo, “el eterno retorno como doctrina física, afirma el ser del devenir” (Deleuze 1971: 104).

3. Estética del distanciamiento

En *Matar a Platón* la expresión poética y el entramado técnico que utiliza la autora presentan formas especiales. Hay una estética absolutamente original en su conjunto. El tema “superficial” del libro tampoco es muy frecuente, pues está centrado en contarnos un accidente de tráfico. Maillard tiene muy presentes las expectativas que los lectores tienen sobre la poesía, y las echa por tierra, tanto desde el punto de vista temático como formal. *Matar a Platón* es un libro aparentemente antipoético en ese sentido. Según Maillard, una obra nos puede desagradar moralmente, pero podemos disfrutar de ella como tal. Para ello considera necesario que seamos unos receptores estéticos “entrenados”, es decir, que sepamos diferenciar el origen de nuestras emociones y, por lo tanto, las emociones estéticas de las ordinarias.

Y así, la autora pone al servicio de la construcción de los poemas una mezcla de recursos que hacen que el conjunto adquiera unas características únicas y difícilmente repetibles. Por ejemplo, el tema y la forma de expresión, de los que encontramos muestras desde el primer poema: un hombre ha sido atropellado por un camión [10]. Hay que decir que este detalle, al igual que la presencia de algunos personajes del poemario están inspirados en el primer capítulo de *El hombre sin atributos* de Musil, como nos ha hecho ver Chantal Maillard, de ahí que no sea en absoluto casualidad la presencia de Musil en el poema 9. Los poemas del libro giran alrededor de lo sucedido y de los personajes en los que la autora focaliza su atención, y entre los cuales, como veremos, el lector es uno de los principales.

Maillard nos acerca a lo ocurrido como si pudiéramos verlo a través de una cámara. Así, se nos cuentan el atropello y sus consecuencias, con objetividad, sin que la voz narrativa denote sentimiento alguno. Debemos decir, que precisamente la objetividad golpea al lector, puesto que no es habitual encontrar en un poema esa manera de expresar el hecho lamentable que se nos describe. A partir del verso número once, la distancia con respecto a lo que ha ocurrido aumenta más si cabe, puesto que de repente se nos traslada a un teatro en el que somos los espectadores: “El hombre se ha quebrado por la cintura y hace/ como una reverencia después de la función./ Nadie asistió al inicio del drama [...] y la pared pintada de cal que se desconcha/ sembrando de confetis el escenario”. Es cierto, no hemos asistido al principio del drama, parece que no importa cómo se llegó a esa situación, ni quién era esa persona, “un hombre”, pero no es cierto, porque el pie de página, otro de los rasgos originales del libro, se encargará de contarnos esos momentos previos, y demostrará que sí importaba quién era esa persona, como comentaremos más adelante.

Otra manera con la que la autora crea distanciamiento es mediante la utilización del poema para introducir contenidos que normalmente nunca encontraríamos en un poemario. En el poema 1 dice: “Hay carne reventada, hay vísceras”; en el tercer poema califica la mirada del hombre que acaba de ser atropellado de “casi obscena”, y aún va más lejos cuando describe cómo uno de los ojos ha sido cerrado por un guano de ave caído con tremenda puntería. En el poema 24 vuelve a referirse al atropellado y habla de “la humedad de su sangre,/ el olor de sus vísceras,/ el sonido esponjoso de sus huesos”. Macabro es, especialmente, el poema 13 en el que un perro callejero lame el charco de sangre e incluso huye llevándose en la boca un dedo del señor atropellado. Esto, más que un detalle escabroso, es el símbolo de cómo la vida sigue después de la muerte de cualquier persona, de cómo la naturaleza no sólo no se inmuta ante la desaparición de uno de sus seres, sino que los desprecia con su indiferencia. La vida no tiene ningún valor fuera de un estrecho círculo personal

[11]: éste es el mensaje directo que nos transmite, aunque a la vez intuimos una clara rebeldía ante esta idea. No es la primera vez que desde un poema la autora muestra su preocupación por la indiferencia con que la naturaleza acoge la muerte. En el sexto poema de *Hainuwele* planteaba una situación similar: “Hoy atacó el guepardo/ a una gacela a punto de parir./ En un claro del bosque he visto/ su vientre desgarrado/ y aquel cuerpo pequeño/ que sin nacer obtuvo con su muerte/ -apenas muerte-/ un lugar parecido al que tienen las hojas secas./ Corrí, y en el torrente hundí los brazos/ para saber si el agua se había detenido./ Pero no”. Es evidente la similitud: ante un suceso que le parece cruel, duda si la vida, representada en el correr del agua, continúa, y por supuesto que lo hace: el agua sigue su curso como si nada hubiera ocurrido. La diferencia entre los textos de *Hainuwele* y los de *Matar a Platón* es que en ese libro de juventud hay una aceptación natural de lo ocurrido, mientras que *Matar a Platón* es en sí una especie de manifestación de rebeldía ante la naturalidad o cotidianeidad con la que vivimos los sucesos negativos.

Además de la objetividad con la que se describe el horror de la escena, mediante las frecuentes alusiones a ese escenario creado por la autora, a esa representación, se contribuye a que el lector no se “acomode”, fuerza el distanciamiento con respecto de lo que se cuenta. En el poema número 13, el perro “abandona/ la escena, el verso y el poema”, y se le recuerda al lector que se encuentra ante una representación arbitraria de la realidad. De forma más explícita lo hace en el poema 20, cuando escribe: “Por eso me dan ganas de corregir la escena” [12]. A pesar de estos ejemplos, no debemos creer que la autora emplea de manera superficial este recurso. La idea de la vida como una puesta en escena, como un escenario al que ella misma pertenece, la encontramos en un fragmento de *Filosofía en los días críticos*: “Yo vuelvo a mí misma, es decir, a la ausencia de mí, que es la ausencia de todo aquello que de alguna manera me presta la figura y las monedas para pagar el próximo peaje. Ésa es mi lucidez: la ausencia tras las máscaras, el final del acto, el escenario vacío. Esa es mi lucidez y mi único haber” [13] (Maillard 2001: 74). Y en el fragmento 362: “En el escenario quedo con mi voz y mi sombra, rotas ambas por la mitad. Mi sombra se pone de rodillas. Yo la levanto, la obligo a enderezarse: no lo conseguirás, le digo, la ingenuidad no es fácil de aprender” (Maillard 2001: 235). En el último texto de *Poemas a mi muerte* también se reconoce la existencia como un escenario en el que la vida, los sueños y los deseos se mezclan [14]. Por lo tanto, todos estos datos sirven para demostrar que en Maillard es una idea recurrente la de mostrar a las personas como entes que deambulan por un escenario, como personajes de una representación. Dicho esto, no es de extrañar que el pequeño mundo de *Matar a Platón* también haya sido creado como un escenario, en el que se ha cumplido lo que expresaba en *Filosofía en los días críticos*, pues el ornamento desaparece y ante nuestros ojos sólo está el suceso: lo que importa, en teoría.

Como culmen de este intento exitoso por conseguir distanciamiento, encontramos el poema número 9: todo él tiene esa función, además de la de rebajar la tensión. Aparecen personajes reales como Robert Musil, que discute a Michel Serres [15] el haber utilizado su escena en un ensayo filosófico. También incluye Maillard al poeta Jesús Aguayo, que sólo aparece para “desaparecer”, a pesar de que esa media de nailon que cae (y que había iniciado su caída en el poema 6) es un guiño a una de sus “metamorfosis”. Se trata, pues, de un poema que contribuye de manera magistral a crear extrañamiento, en sentido formalista.

Como podemos comprobar, el distanciamiento es evidente, pues la autora también nos muestra su presencia en el texto, su autoridad para decidir lo que allí puede representarse y lo que no. Así, en el poema 15 escribe: “Estoy a medio verso de ella”; en el 22: “No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo:/ -no pudo, es evidente: aún no estaba escrito-”; en el 24: “quiero pensar -y así lo escribo-/ que esboza...”. En el poema 20 vemos con especial claridad la manifestación de esa autoridad, pues le “dan ganas de corregir la escena”, y hacer que sea el niño del balcón el que caiga. Se decide a no rectificar, “a serle fiel a lo escrito”. Esto significa que la escena elegida e inspirada en Musil podría haberse cambiado por otra, sin que variaran la idea y el sentimiento que se quiere transmitir. Lo cual nos debe llevar a la conclusión de que lo importante para esta poeta no es el hecho en sí que se nos cuenta, sino su significado más profundo. Para llegar a él, se nos señala un camino, pero también se nos advierte de que se podía haber optado por otro.

4. Voz narrativa, focalización, narratario y metalepsis

Dos aspectos que, por su complejidad en esta obra, merecen ser analizados con detenimiento son la voz y la focalización. Según Genette, a quien seguimos en este punto, es necesario distinguir entre quién habla y el foco de percepción. Para comprender *Matar a Platón* es necesario estudiar y explicar cómo la autora ha estructurado su discurso desde el punto de vista de la enunciación y lo enunciado. Realizar este análisis es posible por las especiales características de este poemario, entre las que destaca su construcción narrativa, con poemas que siguen una línea argumental concreta y la presencia de personajes en torno a ésta. Solamente por este motivo, *Matar a Platón* se diferenciaría de la mayor parte de los poemarios que conocemos, pero la autora no se limita a convertir unos buenos poemas en elementos de un relato o en el fragmento de un guión casi cinematográfico, sino que varía la focalización, y demuestra la complejidad de la voz (de las voces) que emplea.

En el primer poema nos encontramos con una voz narrativa heterodiegética, aunque en ese momento aún no se sabe si es extra o intradiegética. Esto se nos aclara inmediatamente en el segundo poema, en el que la

voz que nos habla demuestra su posición de superioridad externa sobre lo relatado, al manifestar que puede elegir lo que pasa ante nuestros ojos e incluso interpela al lector: de esta manera podemos decir que la voz es decididamente extradiegética. Nos lo confirma el cuarto poema, construido en torno a la pregunta de si es poesía la descripción fría de un acontecimiento [16] (que es lo realizado en el poema 1 y 3).

Hasta el poema 14, el narrador va alternando su aparente ausencia en lo narrado (fortalecida por la objetividad y frialdad con la que describe los detalles más cruentos), con la aparición de las marcas de delatan su presencia en el enunciado. Según Genette (1998: 67): “Todo relato está, de forma explícita o no, “en primera persona”, puesto que su narrador puede designarse, en cualquier momento, por el pronombre correspondiente”. Esto es lo que sucede a la voz narrativa en los poemas 2, 5, 9, 12, en los que la utilización de formas verbales en primera persona (*debo, sé, veo* [17], *habría mencionado*, respectivamente) hace que el *yo* se manifieste de manera expresa. Hay que decir que, a pesar de estas marcas, y de lo comentado anteriormente, el poemario está escrito en tercera persona, o al menos ésta es la forma que predomina.

Como decíamos, hasta el poema 14 la voz narradora es heterodiegética. ¿Qué ocurre, por lo tanto, en ese poema? La voz narrativa, que no pertenecía a ningún personaje y estaba fuera de lo narrado, sufre una transformación: “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”. La voz narrativa es “absorbida” y, literalmente, “succionada” por lo sucedido; el acontecimiento ha ocurrido también en ella [18], por lo que al quedar atrapada dentro de “lo ocurrido”, ya no puede contarla como antes. Así pues, el que era narrador ahora es personaje narrado. De una voz homodiegética proceden ya los dos últimos versos de ese poema.

El procedimiento mediante el cual ha sucedido la transformación es especialmente significativo, pues no obedece a un cambio inesperado al que el lector de la obra deba adaptarse sin previo aviso, como suele suceder habitualmente, sino que el propio poema se convierte en explicación metalingüística de la transformación a la que están siendo sometidas la voz narrativa y la focalización. Hemos de decir que, aunque el poema 14 es sin duda clave en este sentido. Existe en el poema 9 un significativo anticipo del cambio que se producirá después, ya que en el poema noveno la voz narrativa expresa su intención de hablar con uno de los personajes, con Musil, con lo que se hubiera convertido a su vez en personaje. Los versos de los que hablamos son los siguientes: “Quiero decirle a Musil que vaya a hablar con el poeta,/ pero éste ya se ha borrado de la escena”.

La pregunta que puede venirnos a la mente referida a la transformación de la voz narrativa que hemos puesto de manifiesto es: ¿Acaba en el poema 14 o continúa en el resto del poemario? ¿Qué voz nos contará el resto? El poemario consta de veintiocho poemas, por lo que quedan justamente otros catorce. Vamos a intentar responder. El poema 15 ejemplifica el aumento de la complejidad de la voz narrativa. En él mezcla la tercera persona y la primera: “El acero está hirviendo, las manos se le abrasan. Estoy a medio verso de ella/ y le digo: “las playas desiertas son incontenibles”./ entonces ella resbala en su carne...”. En cuanto a la voz, la clave extradiegética está en *estoy a medio verso de ella* y *digo*. Pero lo que dice, la convierte en personaje, pues esa frase es escuchada y provoca el desmayo de la mujer que la escucha. Por lo tanto, la primera frase nos hace pensar en una voz narrativa heterodiegética, puesto que, además, ese poder de escribir recae en el nivel más alto de la enunciación, sin embargo, *digo*, y lo que es dicho al personaje de la mujer nos plantea una pregunta de casi imposible solución: si ese *decir* es realmente dicho (y no sólo escrito) y escuchado por la mujer, evidentemente estaríamos hablando de una voz homodiegética, pues sería un personaje hablando con otro personaje. Así, en el mismo texto el narrador pasa de heterodiegético a homodiegético: todo un juego de apariciones y desapariciones, sin duda. Otra variante se produciría si pensáramos que lo escrito no tiene por qué ser escuchado por ese personaje, y el desmayo que viene tras la frase “las playas desiertas son incontenibles” no fuera fruto de haberla escuchado, sino de la voluntad del narrador heterodiegético. Los poemas 16 y 17 no ayudan a aclarar esta confusión, mientras que en los dos siguientes rastreamos las huellas de la voz narrativa extradiegética y heterodiegética que parecíamos haber perdido. En el poema 18 se dice: “Yo sé que usted comprende”; y en el 19: “Y por eso, también, ahora siente este deseo/ tan acuciante, tan intenso/ de amarle sin demora”. Ambos ejemplos parecen confirmarnos que se nos habla desde una voz narrativa que no está al mismo nivel, que no es personaje, pues sabe los pensamientos de los verdaderos personajes, aunque la ambigüedad es manifiesta, y aún más lo es en el siguiente poema, cuando por una parte se nos dice: “Pero me dan ganas de corregir la escena” (y estaríamos ante una voz heterodiegética); y por otra, dice que no la corrige porque “el conductor me mira y me odia despacio” (con lo que se pone a la altura de ese personaje, convirtiéndose así en personaje mismo y su voz en homodiegética).

En los poemas siguientes, el poemario parece recuperar la voz omnipotente de en los trece primeros textos. Y así encontramos ejemplos como en el poema 22: “No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo/ -no pudo, es evidente: aún no estaba escrito-”; o en el 24: “Aquél hombre aplastado sin el cual el poema/ no tendría sentido/ es el único al que, por más que yo me empeñe, no puedo describir sin invención [...] quiero pensar -y así lo escribo- que esboza una sonrisa para adentro,/ tan dentro que ninguno/ de los presentes se da cuenta”; y de manera absolutamente clara en el 26: “Pues quien construye el texto/ elige el tono, el escenario,/ dispone perspectivas, inventa personajes,/ propone sus encuentros, les dicta los impulsos”.

Hemos comprobado así que la riqueza y complejidad de la voz narrativa añaden interés a la lectura de esta obra. Pero no nos olvidamos de la focalización (el modo), que a Genette le parecía un aspecto que solía confundirse o simplemente se pasaba por alto en los estudios literarios. G. Genette hizo la distinción entre el modo y la voz, donde el modo, el término más problemático, se referiría a quién ve, quién percibe. Para Genette (1998: 45), la voz que nos habla siempre es tomada por la de una persona, pero para él esto no basta, sino que hay que saber dónde está el foco de percepción, por eso distingue entre focalización cero, focalización interna y focalización externa, y las posibles alteraciones modales en las tres: paralipsis y paralepsis. Lo escrito anteriormente sobre la voz narrativa en *Matar a Platón* nos va a permitir ser más breves y entender mejor la focalización. En *Matar a Platón* podemos encontrar los tres tipos de los que habla Genette: la focalización cero, (puesto que hay una evidente omnisciencia narrativa puesta de manifiesto con ejemplos anteriormente vistos); focalización externa, de técnica conductista, en los poemas más objetivos y en los que no hay “huellas” de la voz narrativa; y focalización interna, en los poemas en los que hemos señalado la presencia de la voz-personaje. Como ejemplo de focalización cero podemos citar el poema 1; de focalización externa el poema 3; y de focalización interna, el poema 19, aunque este último tipo es menos evidente.

Dicho esto, hemos de señalar que Maillard las alterna y las “altera” a la manera que señalaba Genette. Si tomamos el poema 5 como ejemplo de focalización cero, habremos de decir que esta focalización estaría caracterizada por la *paralipsis*, pues si bien al final del poema la omnisciencia le permite saber lo que pasa por la mente de la niña (“Piensa que es una pena/ no llevar puestas las botas de agua/ y que no siempre es cierto que los charcos/ se forman con la lluvia”), que es lo que se supone en este tipo de focalización, al principio del poema esto no sucede, y el mirar que le correspondería se ve reducido, de ahí la paralipsis: “No sé si era su hija. El hombre/ aplastado agarraba la mano de una niña./ o puede que la niña fuese/ la que tenía cogida la mano de aquel hombre”.

En el poema 19 hay una nueva vuelta de tuerca, pues el narrador cambia la focalización, pierde la omnisciencia tan evidente en los poemas 5, 8, 10, etc., y que recuperará con toda su fuerza en el 20. Pero en el poema 19, el narrador parece tener la visión de la escena restringida, y emplea textualmente la expresión: “Desde mi perspectiva”. Ya no es un narrador todopoderoso, y ve lo que le *parece* “la silueta recortada en la puerta/ de un cuadro de Magritte”. Este poema podría haber servido a Genette como ese ejemplo que no encontraba de transfocalización, al igual que el poema 20.

Y decíamos que en el poema 20 el narrador recupera todo su “poder” porque nos dice que está pensando cambiar la escena y que no haya atropello, sino que sea el niño del balcón el que se caiga [19]. Hasta ahí sí, es evidente, pero el juego narrativo en ese poema es más complicado. Primero, porque dice que puede cambiar la escena (que no ha quedado inmortalizada por ningún fotógrafo), y que no lo hace por ser fiel; en principio al lector, por lo que la voz narrativa demuestra su posición extradiegética, heterodiegética y la focalización cero, para de inmediato decir que no es por causa del lector, sino porque el conductor del camión, un personaje, le está mirando, por lo que se convierte de nuevo en personaje, para demostrar así el cambio de posición diegético, de focalización, y su capacidad para entrar y salir, del texto: para estar dentro y a la vez estar fuera del mismo, como decíamos anteriormente.

No menos interesante es el análisis de la presencia del narratario en *Matar a Platón*. En este caso no hablamos únicamente de ese lector destinatario del texto que pertenece al mismo nivel diegético que el narrador, (y que, según Prince se convierte en personaje de la ficción al igual que el narrador), ya que hay una serie de características que hacen que la relación narrador-narratario sea algo más compleja. Independientemente de ese lector virtual del que habla la tradición narratológica, encontramos en este poemario ejemplos que García Landa considera poco frecuentes, como la presencia de un narratario extradiegético, que estaría al mismo nivel que el narrador heterodiegético. Marca de esta presencia la encontramos en el poema 2 cuando dice: “No me pregunten por el viento”; y en el poema 5 con ese “imagínense” [ustedes]. El poema 14, del que hemos hablado antes, no sólo afecta al nivel narrativo del narrador, sino al del narratario, y también por ese motivo es un poema especialmente importante. Prueba de ese cambio es que el *ustedes* y las formas verbales que remitían a ese pronombre desaparecen de los poemas a partir de ese momento, y en adelante el narratario será interpelado por el singular *usted*. Es evidente que *ustedes* estaba más cercano a ese narratario extradiegético del que hablaba Genette, también más próximo a los lectores reales, mientras que el empleo de *usted* por parte de Maillard facilita su paso a personaje más claramente identificable. Su presencia se multiplica: si en los catorce primeros poemas sólo se había aludido (casi intuido) al narratario en dos poemas, en nueve de los catorce siguientes su presencia es crucial. Desde un punto de vista técnico se puede explicar este cambio teniendo en cuenta que el “diálogo” narrador-narratario se incrementa en la segunda parte del poemario. En el poema 16, como personaje que es, se obliga al narratario, mediante un imperativo, a mirar fijamente al hombre aplastado, y en este detalle se incide en los versos finales: “usted sigue mirando/ sin poderlo evitar/ ¿Puede acaso?”. Todo el poema está escrito en torno a lo que ese “usted” piensa mientras contempla (es “obligado” como personaje a contemplar la escena). Con el primer verso, “Usted sigue mirando fijamente a aquel hombre aplastado” el narrador ha convertido al “usted” en personaje, de ahí su importancia: ha creado así el lector intradiegético en su texto. El verso final de ese poema: “¿Puede acaso?” [dejar de mirar] es una pregunta especial, porque el “usted” no puede dejar de mirar la escena únicamente por el morbo, sino porque, además, desde el primer verso, convertido en personaje, está a merced del narrador. Este narratario está en un nivel diegético inferior al del narratario del poema siguiente, el 17: “Pudo evitarlo, pero no lo hizo./ No quiso hacerlo. Pudo/ cerrar las páginas del libro/

y no lo hizo./ *¿Qué le retiene de hacerlo?*”. En este caso el narratario vuelve a estar al mismo nivel del narrador extradiegético, y parece acercarse más al lector real que al personaje. Sin embargo, en el poema 18 el narratario vuelve a ser un personaje de manera evidente, pues se le acerca otro personaje y hablan entre sí, aunque no llegan a entenderse. Esto último quizás porque en el fondo son de lugares diferentes: el lector venía de la realidad [20], mientras que el violinista era personaje.

En el poema 20 de nuevo es interpelado el lector: “Pero alguien me detiene. Me exhorta a serle fiel/ a lo escrito. [...] Pero no, no es usted -habrá de perdonarme el lapsus- [...] Me complace creer que usted./ usted al menos, está de mi parte./ ¿O no?”

En el poema 22 vuelve el narrador extradiegético y heterodiegético, que incluso parece burlarse del lector: “No sé si usted ha visto pasar a un hombre viejo/ -no pudo, es evidente: aún no estaba escrito-”. Y un juego parecido aparece en el poema 25, en el que se dirige al narratario y le pregunta: “tal vez usted pueda decirme/ porqué se queda a oscuras la ciudad...”; para decirle inmediatamente en el primer verso del poema 26: “Mejor no diga nada”. En los siguientes poemas en los que es apelado abiertamente, el narratario (25, 26, 27 y 28) se mantiene al mismo nivel que el narrador. La relación de jerarquía y casi todas las variaciones en ésta han sido producidas por los cambios del narrador. El poema 28 también está íntegramente construido para hablar al lector: “Y ahora, cuando estamos a punto de acabar./ tal vez usted pueda decirme/ por qué se queda a oscuras la ciudad”.

Para terminar de referirnos a este interesante aspecto del poemario, recuperamos el primer verso del poema 28: “Yo no soy inocente. ¿Lo es usted?” [21]. Este verso no sólo confirma lo que venimos diciendo sobre el lector [22], el evidente distanciamiento que provoca, sino que enlaza con el reproche que es en sí misma toda la obra, un autoreproche, pues ninguno de nosotros está a salvo de esa indiferencia que de distintas maneras nos recubre a la hora de enfrentarnos al sufrimiento ajeno.

Estos cambios de los que venimos hablando entre los niveles diegéticos de narrador y narratario hacen que *Matar a Platón* sea un desafío para los lectores que se acercan a él. Y debemos decir que Genette plantea la distinción de narradores como si sus posiciones diegéticas fueran independientes, mientras que Maillard parece querer demostrarnos (y lo consigue) que se puede estar fuera y dentro del texto a la vez y en el mismo momento. También solemos dar por hecho que el narratario siempre es *otro*, pero ¿y si nos imagináramos la enunciación del poemario realizada por una persona frente a un espejo? Toda la interpretación del texto cambiaría.

Ya que nos hemos basado en Genette para analizar el narrador, el narratario y la focalización, es lógico que continuemos en esta línea, y utilicemos el término *metalepsis* (aplicado como ha propuesto el autor francés) para ahondar aún más en este tema. La *metalepsis* era una figura retórica caracterizada por la participación del autor en su propia ficción. Lo que hace Genette es ampliar el campo de acción de esta figura: “Esa capacidad de intrusión en la diégesis, a la que el autor recurre a su antojo, pueden también extenderse a ese otro habitante del universo extradiegético que es el lector” (Genette 2006: 87). Por lo tanto, esas huellas, a veces implícitas y otras explícitas, que el narrador extradiegético ha dejado en los poemas son para Genette casos de *metalepsis* al igual que lo serían las intervenciones del narratario. Incluso va más lejos cuando dice: “Como la teoría clásica sólo concebía con el término *metalepsis* la transgresión ascendente, la del autor inmiscuyéndose en su ficción (como figura de su capacidad creadora) y no a la inversa, la de su ficción inmiscuyéndose en su vida real [...] podríamos calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera concebir” (Genette 2006: 24). La *antimetalepsis* la encontramos en los poemas finales, cuando esa especie de oscuridad que golpea a la ciudad en pleno día hace que la voz narrativa diga en el poema 26: “Yo acontecí en ese instante”. Y de esta manera se produce esa figura inventada por Genette, y es la ficción la que asalta al supuesto *yo* creador.

5. El dolor y los observadores

Uno de los rasgos importantes que se infieren de la lectura de este poemario es la preocupación de la autora por el dolor, por el sufrimiento propio y el ajeno. Sólo uno de los personajes de los que aparecen en la narración siente en un momento dado el dolor ajeno por completo: el conductor del camión que ha atropellado al hombre. Se nos cuenta en el poema 10 cómo al bajarse del camión se tiene que agarrar a la ventanilla y “su cuerpo es el horror de otro cuerpo y del suyo”. Aunque bien es cierto que el alivio le llega pronto. La autora utiliza un recurso que no sólo introduce de nuevo la estadística como lugar impersonal en el que el dolor se diluye, como ya había hecho antes, sino que esa radio del camión que escucha el hombre y habla de miles de muertos en Bangladesh es la imagen más cotidiana y real que ofrece sobre nuestra indiferencia ante el dolor ajeno: los noticiarios. En ellos está la costumbre del horror, la indiferencia ante la catástrofe. Nadie deja de comer porque las noticias están emitiendo imágenes de los últimos muertos en Palestina o de la última víctima de la violencia de género. El dolor es ajeno, y *ajeno* es aquí más que una palabra, es una frontera, un muro que nos separa irremediamente de los demás. A la firmeza de ese muro

ayuda unas veces la estadística, otras la distancia, la simple indiferencia o el instinto de autoprotección. Y entonces, como se nos dice en este poema, “de repente los muertos son ninguno”.

La indiferencia máxima ante lo ocurrido nos viene descrita en el poema 22. Un viejo mira hacia la escena y dice: “Siempre es igual, afuera ocurren cosas / que no debieran ocurrir, como éstas,/ cosas que ensucian la calle. Tendrán/ que limpiar con mangueras./ Luego querrán restringirnos el agua”. La vida ajena no tiene valor, el dolor de los demás ni se detecta, ni interesa. Este poema es la exposición más evidente del egoísmo. Como se nos dice en él, ese hombre ya estaba lejos de aquél lugar incluso antes de haberse alejado físicamente: del atropello sólo le interesa que se ha manchado la calle y que se gastará agua en limpiarla.

Pero si hay un elemento elegido por la autora para demostrar la indiferencia colectiva ante el sufrimiento individual es la utilización de los “observadores”, de los “curiosos” que se van acercando al lugar del accidente. En el poema número siete, esos espectadores se reúnen como “insectos” salidos de lugares como rendijas o desagües, hasta que juntos forman un “gigantesco cuerpo de vampiro” que busca saber sin sufrir. La idea que se nos transmite es que la gente observa el dolor de los demás, sin sentirse partícipe de ese dolor. La autora entiende que el morbo de la mirada viene causado por esa incapacidad para sentir por los demás. Alivia saber que son otros los que sufren, y la cercanía del dolor, más que comprensión, provoca miedo: miedo a que eso también pueda suceder a los que observan, o a sus seres más cercanos. En el octavo poema aparecen nuevas variantes del tema. La mujer que lo protagoniza se intranquiliza, pero no por el hecho en sí, sino por la falta de orden que puede suponer, de ahí que, cuando su marido le recuerda la estadística de atropellados, ella se tranquiliza: “A punto estuvo de creer que algo/ anormal ocurría,/ algo a lo cual debía responder/ con un grito, un espasmo,/ un ligero anticipo de la carne/ ante la gran salida, pero no:/ aquello es conocido y ya no la involucra”. El espanto deja de ser tal dentro de una estadística, del orden habitual que “nos exime de ser libres”. Y también en el poema 10 es la estadística escuchada por la radio la que libera al conductor del camión. Los curiosos son llamados expresamente “espectadores” en el poema 12, que tienen la mirada cómplice, “los que siempre son otros”.

A esos observadores se une el lector mismo en el poema 16, que se convierte también así en personaje que mira la escena sin poder retirar la mirada de allí, uniéndose y diluyéndose en los demás, en la masa curiosa que forman, y sintiendo la misma “angustia deliciosa”, oxímoron con el que la autora reconstruye el contradictorio sentimiento de los que observan: angustia por la cercanía, por la posibilidad de poder ser el atropellado, y el morbo, la inevitable morbosidad de los que se acercan a un accidente. En este poema se insiste en la idea de que reconforta estar entre ese grupo que mira: ser “los demás” alivia. Y, en esta línea, el poema 17 es una apelación al lector, que pudo cerrar las páginas del libro, pudo dejar de mirar la escena y lo que sucedía con tan sólo dejar de leer, de ahí la pregunta: “¿Qué le retiene a hacerlo?”. La respuesta es que el lector está incluido en “los demás”, en el grupo de espectadores, de ahí que en el siguiente poema ya esté físicamente allí, entre los curiosos, y hable con el músico.

La indiferencia viene a condensarse, en el poema 23, en el verso: “Uno puede negarse a saberse en el otro”, que es lo que se ha venido manifestando de diferentes maneras en el poemario: arropado por la multitud, por la estadística, por el desmayo, o incluyendo el suceso dentro de lo que se considera la normalidad y el orden. Ese orden que en el poema 8 nos eximía de ser libres, “de despertar en otro, de despertar por otro./ A punto estuvo de gritar, desde esa carne ajena,/ pero el orden contuvo a tiempo ese delirio”. Así pues, tras el orden, tras lo que la sociedad propone como normal, tras un orden que nos “protege” de la sensibilidad, que proporciona tranquilidad desde la frialdad de la estadística, desde la indiferencia de lo frecuente, Maillard quiere hacernos ver que hay personas que sufren, y que precisan comprensión. Y esta comprensión no se encuentra en los conceptos ni en los números, sino en el traspaso de los límites de nuestra piel, hacer que ésta no sea una frontera frente a los que sufren. Tampoco sirve la seriedad, como se nos dice en el poema 18: “La seriedad es una variante del olvido:/ nos ayuda a ser otro./ a construir distancias, a creer/ que la piel es un límite./ Y es porque somos serios/ que no sentimos en los labios/ el aliento de un hombre que agoniza a/ pocos metros de distancia”. El deber de ser solidarios con los que sufren es el mensaje más importante de este poemario.

6. V.O. subtitulada

Este es el subtítulo de *Matar a Platón*. No cabe duda de que la característica formal (aunque también aporte mucho significado) más original del libro es la utilización, cual si de una película en versión original se tratara, de los subtítulos. Esto es en apariencia, porque no es difícil darse cuenta de que los subtítulos no subtitulan, es decir, no traducen el poemario y ni siquiera lo explican. Aunque puede realizarse la lectura de cada poema con sus correspondientes subtítulos, es más inteligible su contenido si le leen estos como texto independiente. Por lo tanto, *Matar a Platón* nos ofrece, como mínimo, tres lecturas posibles: la de los poemas por sí solos, la de los poemas con subtítulos y la de los subtítulos. Vamos a detenernos en este último tipo de lectura.

Empezaremos por decir que en ese texto que conforman los subtítulos hay una evidente contradicción, e incluso diría “rebelión” contra la frialdad de la voz narrativa. En el poema 1 se decía: “Nadie asistió al inicio del drama y no interesa”. Pero los subtítulos parecen contarnos precisamente los momentos previos a la tragedia. El hombre atropellado, del que en los poemas no se nos facilita ningún detalle que lo identifique como persona y lo “salve” de ser un mero objeto en la escena de un accidente (hasta el punto de que en ese primer poema es igualado a una máquina: “Líquidos que rezuman del camión y del cuerpo,/ máquinas que combinan sus esencias”), gracias a los subtítulos, cobra vida como persona, y sabemos que tiene una amiga, que escribe poemas, y que explica con sus propias palabras qué es un acontecimiento y muestra preocupación por la situación de las mujeres. Buena parte de los subtítulos son la conversación que mantiene con esa amiga, que es la voz narrativa en los subtítulos. Así pues, otra voz, otros personajes, o los mismos en un tiempo distinto, y también en un lugar diferente, fuera de los versos: en los subtítulos.

Al principio de este trabajo decíamos que podía parecer contradictoria la idea de Maillard de relacionar acontecimiento (y su status supraindividual) con su interés por transmitir la idea del sufrimiento particular. Teniendo en cuenta que gracias a los subtítulos el atropellado se convierte en persona, ese dolor deja de ser abstracto y se concentra en ese hombre que tiene de la mano a su hija, que se encuentra con una amiga, y que al doblar la esquina es aplastado por un camión. La aparente frialdad es así compensada de manera magistral. Por lo tanto, sí importa cómo comenzó el drama, sí interesa, y por eso se nos cuenta.

Pero los subtítulos proporcionan más datos interesantes. En ellos, el amigo (que suponemos que es el hombre que será atropellado) dice que el libro que está escribiendo trata de un acontecimiento, y de los poemas que giran en torno a él para tratar de aprehenderlo. En él, una mujer es aplastada. El paralelismo es evidente, aunque el motivo del accidente de la mujer es mucho más metafórico, pues es aplastada por el impacto del “sonido que hace una idea cuando vibra [23] y se convierte en proyectil” (Maillard 2004: 21). Dijimos que la voz narrativa dudó si cambiar el atropello por la caída de un niño desde el balcón: en el texto que forman los subtítulos elige efectivamente otro suceso: la protagonista es otra, y otro su accidente [24].

El libro que está escribiendo el atropellado se titula *Matar a Platón*. Así el juego y la ironía se consuman. Por lo tanto, nos encontramos con un poemario escrito por Chantal Maillard que se titula *Matar a Platón*, en el que hay un personaje que ha escrito un libro con el mismo título [25]. Que este segundo libro cuente también un accidente, hace que el libro en su conjunto cuente dos acontecimientos, y así se cumpla lo que dijimos con anterioridad: el suceso en sí no importa, y sí la idea que se quiere transmitir.

Desde el punto de vista de la diégesis, la complicación es evidente. No se trata de unas narraciones integradas en otras, sino que van en paralelo, incluso comparten las mismas páginas. No sólo se juega con los niveles narrativos, sino con el tiempo y el espacio, pues tiempos diferentes (se supone que el texto de los subtítulos precede en la narración a los poemas) comparten el mismo espacio en la página. Para que todo se complique aún más, la mujer de la que trata el poemario del atropellado es aplastada contra la fachada de una casa, hecho que hay que poner en relación con los versos finales del poema 1, que de otra manera serían difíciles de comprender: “lo que importa es ahora,/ este instante/ y la pared pintada de cal que se desconcha/ sembrando de confetis el escenario”. ¿Esa cal que siembra de confetis el escenario fue producida por la mujer aplastada contra la fachada? Si así fuera, ambos poemarios entrarían en contacto el uno con el otro, a pesar de pertenecer a niveles diegéticos distintos.

Prueba de que Chantal Maillard es consciente de todas estas combinaciones narrativas es que en el subtítulo que acompaña al poema 21, pone en boca del personaje: “Sí, pero ¿a los ojos de quién acontece el acontecimiento?”. Dijimos que era mejor preguntar que responder, por eso terminamos con esa interrogación.

Notas:

[1] Debemos puntualizar que hay quien cree que *Escribir* está incluido en *Matar a Platón*, ya que aparecieron publicados en el mismo libro, pero es un poemario distinto, y en el que, como su propio nombre indica, hay una evidente reflexión sobre el significado que tiene para Maillard su actividad poética creadora.

[2] Esta parte de la cita es expresamente utilizada en el poema 23 del poemario.

[3] También en *Lógica del sentido* podemos encontrar una reflexión que insiste en la misma idea: “Es propio del *acontecimiento* tanto subdividirse sin cesar como reunirse en un solo y mismo Acontecimiento, es propio de los *puntos singulares* distribuirse según figuras móviles comunicantes que hacen de todas las tiradas un solo y mismo tirar y del tirar una multiplicidad de tiradas” (Deleuze 1989: 128).

- [4] En su libro *Conjuros* hay un poema titulado significativamente “No pondrás nombre al fuego” que trata este tema, al igual que ocurrirá en muchas composiciones de *Hilos*.
- [5] Escribimos en número y no en letra la numeración de los poemas, pues así lo hace la autora.
- [6] Este primer verso, tal cual aparece, lo encontramos en la obra de Deleuze titulada *El pliegue*: “Un acontecimiento no sólo es “Un hombre es aplastado”: la gran pirámide es un acontecimiento” (Deleuze 1988: 101).
- [7] “El eterno retorno es, pues, lo Mismo y lo Semejante, pero en tanto que simulados, producidos por la simulación, por el funcionamiento del simulacro (voluntad de potencia). Es en este sentido que invierte la representación, que destruye los iconos” (Deleuze 1988: 101).
- [8] Maillard relaciona la idea del retorno con lo femenino: “No es la línea el modelo más apropiado para el pensamiento femenino, sino el círculo, el retorno. En cada instante están presentes, cíclicamente, los instantes anteriores; en cada instante estamos presentes como una multiplicidad. En cada uno de mis rostros están todos mis rostros. Los instantes se suceden y se repiten como se repiten los inviernos; un instante se parece a otro instante como se parece un invierno a otro invierno o un 1 de mayo a otro 1 de mayo. Todos los instantes que se parecen a éste, sin ser idénticos, están presentes en éste” (Maillard 2001: 211).
- [9] En el análisis que Deleuze realiza en este sentido dice que: “Es preciso que el presente coexista consigo mismo como pasado y como futuro” (Deleuze 1971: 71).
- [10] Al camión y al accidente de tráfico también se refiere Deleuze en *Lógica del sentido*, justo a renglón seguido de la cita elegida por Chantal Maillard: “La psicopatología que reivindica el poeta no es un siniestro pequeño accidente del destino personal, un desgarramiento individual. No es el camión del lechero que le ha pasado por encima del cuerpo...” (Deleuze 1989: 161).
- [11] Incluso ni siquiera en éste. Recordemos que la niña que lleva de la mano, posiblemente debido a su corta edad, en ningún momento parece ser consciente de la tragedia, hasta el punto de que, como se nos dice en el poema 5, cuando ve la sangre a sus pies “piensa que es una pena/ no llevar las botas de agua”.
- [12] Para Genette: “Desnudar el procedimiento [...] devalúa de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción” (Genette 2006: 22). Maillard no sólo lo devalúa, sino que intencionadamente lo hace desaparecer.
- [13] También a la vida como escenario se refiere en el fragmento 289: “Yo me alimento en superficie y así mantengo el movimiento. Continúo el juego. Accedo. Las miradas que atienden a mis palabras: esa energía es de la que me alimento. La devuelvo hecha palabra, cadenas de palabras. Todo ello, en superficie. Después está quién observa y siente la honda continuidad del vacío por debajo del escenario. Todos tienen su lugar en el vacío, profundo vacío que todo lo unifica. Los que lloran, los que dicen ser felices, los que nunca miran bajo sus pies, todos tienen su lugar debajo de sí mismos, y yo les reconozco” p. 194. Y en el 305: “Todos los otros: conocidos, amigos, amores: pliegues de una cortina en un escenario. Pliegues. Cada persona un pliegue; cada gesto, un pliegue; cada mueca, cada detención, cada mirada” p. 203. Y en el 377: “Importa ver la tramoya, pisar el escenario, levantar los decorados, eliminar toda decoración. El decoro, ahora, ha de ser honestidad”, p. 243.
- [14] “Los sueños, esos que a veces nos revelan, y los deseos, que tantas veces se apoderan de los sueños, no son más que el relato fatigoso de un argumento. Aquí, en el campo de visión que es el escenario de toda existencia, pasan los *sadnus* en su barca y, en nuestros ojos, Rama aprende a ser un nombre, a enamorarse de una niña, o a inventarse a un héroe que quiso ofrecer el soma y la luz a los nombres” (Maillard 2005: 89).
- [15] Michel Serres se refirió a Musil no sólo en *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*, (lugar al que se refiere la autora), sino también lo había hecho ya en *Hermès I. La communication* y lo haría posteriormente en *Éléments d'histoire des sciences*.
- [16] La respuesta a esta pregunta es la obra misma, pero quien quiera una explicación más clara deberá leer su ensayo “Placeres inmorales” (Maillard 2009: 73-91).
- [17] Sería el caso de hipotosis más explícito del poemario. La definición de esta figura según Durmasais la recoge Genette (2006: 10): “Cuando en las descripciones se describen los hechos de los que se habla como si lo que se dice estuviera efectivamente ante los ojos”.

- [18] Se consigue lo que decía Deleuze (1989: 184): “El problema es saber cómo el individuo podría superar su forma y su relación sintáctica con un mundo para alcanzar la comunicación universal de los acontecimientos. [...] Sería preciso que el individuo se captara así mismo como acontecimiento. Y que el acontecimiento que se efectúa en él fuera captado como otro individuo injertado en él”.
- [19] Lo que confirma lo que decíamos anteriormente sobre la arbitrariedad a la hora de elegir la escena. Eligió la que estaba inspirada en Musil, pero podría haber creado otra cualquiera.
- [20] Es llamativo lo que nos “obliga” a decir Maillard en este juego de alteración de niveles narrativos.
- [21] No hay alusiones directas al lector en sus anteriores poemarios, aunque sí en su siguiente libro, *Hilos*. En concreto, en el poema titulado “El pez”, en el que se le interpela directamente al lector.
- [22] Según Virginia Trueba, Maillard toma la idea de interpelar al lector, de Michael Haneke y de su película *Funny Games*: “En Haneke ha visto Maillard un modo de representar lo que a ella también, entre otras cuestiones, le estaba interesando en el momento de escribir su libro: la (auto)conciencia del lector ante el hecho del dolor ajeno” (Trueba 2007: 221). A esa película dedica Maillard unas líneas en *Contra el arte* (Maillard 2009: 69).
- [23] Es evidente la conexión con la idea deleuziana de *acontecimiento*: “Un acontecimiento es una vibración, con una infinidad de armónicos o de submúltiplos, como una onda sonora” (Deleuze 1988: 102-103). También puede relacionarse la vibración como comprobamos en la siguiente cita: “El arte de la representación reproduce aquella actividad libre (*svatantra*) del poder cósmico: en el escenario vuelve a tejerse la urdimbre de un mundo a partir de la vibración sonora” (Maillard 1999: 16).
- [24] Nos referimos a la protagonista del libro que ha escrito el atropellado.
- [25] Aplicando la terminología de Genette, este personaje sería intradiegético (por estar dentro de lo que cuenta su amiga) y heterodiegético (porque a su vez nos cuenta la historia de la mujer aplastada, historia con respecto a la cual es, por cierto, voz extradiegética), mientras que esa “amiga” narradora es una voz extradiegética y homodiegética respecto a los subtítulos.

Bibliografía citada:

- Deleuze, G. (1971): *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
- , (1988): *El pliegue*, Barcelona, Paidós.
- , (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- García Landa, J. Á. (1998): *Acción, relato, discurso*. Salamanca, Universidad.
- Genette, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.
- , (2006): *Metalepsis*. Barcelona, Reverso Ediciones.
- Guzner, S. (2007) “Entrevista a Chantal Maillard: Es más fácil controlar los sueños que la propia vida”, <http://www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm>.
- Maillard, Ch. y Pujol, O. (1999): *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Barcelona, Mandala.
- Maillard, Ch. (2001): *Filosofía en los días críticos*. Valencia, Pre-Textos.
- , (2004): *Matar a Platón*. Barcelona, Tusquets.
- , (2005): *Poemas a mi muerte*. Madrid, Ediciones La Palma.
- , (2009): *Contra el arte*. Valencia, Pre-Textos.

Musil, R. (1983): *El hombre sin atributos*. Barcelona, Seix-Barral.

Prince, G. (1973): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 178-196.

Rojas Osorio, C. "Deleuze: una ontología del devenir y la diferencia". *Exégesis*, 30, <http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano10/30/rojas2.html>, 1997.

Trueba Mira, V. (2007): "Los pliegues de la ficción: Chantal Maillard y Michael Haneke". *La nueva literatura*, 11, 121-140.

© *Eugenio Maqueda Cuenca 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). 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

