

# EL NO SABER CARGADO DE COMPASIÓN

## Conversación con Chantal Maillard

Entrevista  
de Laura Giordani,  
Arturo Borra  
y Víktor Gómez

Manuales  
de instrucciones, 7 / II

(7 / I *Decir el hambre*,  
poemas de Chantal Maillard  
y nota de Òscar Solsona)



versión digital





**M**anuales de instrucciones es una publicación gratuita para la difusión de la poesía. Algunos números son un espacio abierto a la obra de poetas actuales (material inédito, antologías, entrevistas, acercamientos críticos...) y otros son el manual de instrucciones de uno o varios poetas sobre un momento o lugar concreto de la poesía.

De periodicidad y formato variable, los Manuales nacen vinculados estrechamente a la realización de encuentros y recitales poéticos.

Esta es la versión digital de la edición en papel de la **segunda serie de Manuales de instrucciones** (números 6 al 10), de 1000 ejemplares cada uno, que se publicó en marzo de 2010.



**El no saber cargado de compasión forma parte de una serie de entrevistas de los poetas Laura Giordani, Arturo Borra y Víktor Gómez a autores esenciales de la poesía actual escrita en español.**

# **EL NO SABER CARGADO DE COMPASIÓN**

**Conversación con Chantal Maillard**



Toda tu escritura aparece marcada por la sombra de la pérdida e incluso por un cierto trabajo de duelo. Ahora bien, ¿qué trazas de sentido se inauguran en esos lugares, en su trayectoria hacia un otro espectral? ¿Qué enseña esa herida, si nos es dado aprender algo de ella? ¿Y por qué ese querer-dar refugio a los desamparados a través de la escritura?

Sí. La pérdida. La historia de un ser humano es la historia de sus pérdidas. —Esto es una generalización, no vale sacar frases universales de acontecimientos singulares—. Así que: Mi historia es la historia de mis pérdidas. Eso está mejor. ¿Por qué? Tal vez por la costumbre del desarraigo. Nunca tuve tiempo de acostumbrarme a un lugar, a un contexto social, familiar u otro. Siempre había que cambiar, sustituir. Un entrenamiento para la muerte, en cierto modo. La muerte nunca me pareció algo natural. Al menos para la conciencia, esa enfermedad que nos hace humanos. La conciencia es la portadora de la herida: la capacidad de contemplarse a sí misma sabiendo que ha de morir.



No creo que el dolor tenga sentido, tampoco que lo procure, salvo por darnos a ver que todos compartimos la misma condición doliente. El com-padecimiento es, hoy en día, lo único que puede conducirnos hacia la comprensión de la inutilidad de los conflictos, de su insensatez. ¿Por qué añadir sufrimiento al que la existencia conlleva de por sí? Dolor, pérdida, muerte son nombres para la fragilidad que nos es consustancial, que se nos manifiesta de infinitas maneras a lo largo de nuestra vida y que nos asemeja a todos. Tal vez haga falta que los sosegados lo recuerden para que los que sufren se sientan amparados.

En *En la traza. Pequeña zoología poemática* sugieres que lo poemático se debe diferenciar de lo poético e incluso, a la luz de otros escritos tuyos, podríamos arriesgar que lo poemático para ti nace de distintas canteras. Establecida esa línea, ¿qué relación traza tu escritura con respecto a la poesía?

Hay en el poema algo, digamos, insuflado y algo construido. Cuando el hacer «poiético» (la *poíesis* es construcción, elaboración) obtura y oscurece el soplo, el poema desaparece, se queda en poesía: juego o florilegio. Toda sociedad decadente tiene sus florilegios, juegos en los que se premia el virtuosismo, es decir, la perfección del aprendizaje o, lo que



es lo mismo, de lo convenido. El virtuoso es un artista cuyo arte consiste en engordar al *mí* en detrimento del *nos* que el buen poeta ha de cultivar dentro de sí. Sus composiciones son deposiciones del yo.

El poema es otra cosa. Es un oído atento. A lo otro que hay en lo que se percibe. Lo percibido anterior a su formulación. Para formularlo de nuevo, qué duda cabe, pero con sólo el in-dicio, lo in-decible por decir apenas sugerido. Pasar entre las formas como un animal entre la hierba, quedando tan sólo la fragancia en su pelaje. Una fragancia es un ritmo, un color, una vibración en curso.

Por lo que a mí respecta, aspiro a ser el humilde aprendiz de ese animal. Llegar al poema como quien vuelve de caminar por el monte con la chaqueta mojada, y la pone ante el fuego y humea, y aspira ese humo. ¿Qué palabras serían ésas?

En tu escritura, el entrecruzamiento de géneros es notorio. En *Husos*, por ejemplo, articulas prosa poética, reflexión filosófica e incluso un registro epistolar y autobiográfico. ¿A qué obedece esa apuesta estética? Más en general, ¿cómo se ligan en tu proyecto lo filosófico, lo poético y lo político?



No se trata solamente de una apuesta estética. La estética, si no está al servicio de algo más importante, es inútil. Mi apuesta tiene que ver con la conciencia de que las proposiciones científicas que se aplican al mundo de la experiencia no son sino una universalización de la opinión, y no tienen mayor valor que aquella. Dicho de otra manera, la certeza (*episteme*) que pretendía Platón no deja de ser opinión (*doxa*). Por muchos cisnes blancos que se puedan contar, nadie puede decir que no haya en alguna parte algún cisne negro, el cual invalidaría la proposición «todos los cisnes son blancos». (La historia de los cisnes es de Popper, quien quiso definir las proposiciones científicas como aquellas, precisamente, que pudiesen «falsarse»: demostrarse que son falsas. De lo contrario, serían metafísicas). Por lo que a mí respecta, pronto me sentí a disgusto con mi formación filosófica cuando, en la prosa ensayística, me veía articulando proposiciones copulativas del tipo «Esto es tal y lo otro cual» sin que nunca apareciese el sujeto que dice ni el lugar desde donde se dice. Lo propio de la universalidad es obviar las circunstancias del decir. Apunté pues al acontecimiento. Toda escritura (y todo decir) es acontecimiento, y quien escribe también acontece al tiempo. ¿Por qué no decir ese acontecimiento? ¿Por qué no integrar eso que queda, que quedó siempre en los márgenes del ensayo? (De ahí el título: *Husos. Notas al margen*; aunque también estaba ya presente en *Filosofía en los días críticos*). Al convertir la





reflexión en «diario», me sentía más a gusto, la devolvía al lugar precario en el que acontece, leprocuraba un espacio y un tiempo «real». Pues nada que se escriba o se diga lo hace sin tiempo ni lugar, sin *con-texto*.

Poner esto de manifiesto era pues, para mí, una cuestión ética. Lo poético, en la prosa, es para mí una cuestión de ritmo. La escritura acontece con un ritmo, una respiración. Ella es la que marca las pautas.

En cuanto a lo político, el lugar de ciudadanía que tiene la escritura, supongo que tienen que decidirlo los demás en función del servicio que pueda prestarles. Las masas nunca hacen política, la deshacen en todo caso; son los individuos los que la hacen. En la medida en que vayamos trabajándonos cada cual, será más útil a otros lo que hagamos.

Si la mejor poesía deviene interrogación radical ante el mundo (desde la propia existencia hasta el contexto histórico injusto en el que nos movemos), ¿qué caminos sintáctico-estilísticos y opciones estéticas bloquean ese devenir?

Subyace en su pregunta la respuesta: todo aquello, evidentemente, que se opusiera a esa interrogación. La poesía sentenciosa, la vieja retórica, las metáforas trilladas, todo aquello que dé algo por sentado, cerrado, construido, enseñado y entendido de una vez por todas. La repetición es



el enemigo del descubrimiento, salvo cuando se repite tanto que se da por olvidado.

Y, cómo no, los elogios y aplausos que se le dedica a tales obras huecas, por intereses de todo tipo.

Benjamin señalaba que sólo por los desesperados nos es dada la esperanza. En tu escritura misma hay un des-esperar... Como complemento: ¿qué lugar hay —si lo hay— para algún huso de la esperanza? ¿Y cómo se entreteje con esa otra sospecha de que los seres humanos sólo escribimos porque sabemos que vamos a morir?

Habrá lugar, sin duda. Los husos no pre-existen a las emociones; se abren en el momento en que éstas afloran —o se construyen—. Si alguien se sitúa en la esperanza, ahí estará el huso. Pero, desde mi punto de vista, se trata de una emoción negativa. Quien espera, desea; desespera aquél cuyo deseo quedó insatisfecho. La esperanza es deseo proyectado hacia delante. Se lamenta lo que hubo y su pérdida del mismo modo en que se espera lo que no hay. La paz no adviene mientras se está deseando.

En cuanto a lo segundo, no estoy de acuerdo con que sólo se escriba porque sabemos que vamos a morir. La escritura es ante todo signo, o sea, instrumento de comunicación.



Escribimos de muchas maneras y por muchos motivos. Por placer, también, y por descubrimiento.

Te has mantenido al margen de los clanes poéticos dominantes e incluso de grupos poéticos específicos. ¿A qué obedece esa decisión? ¿Cómo reconstruyes el campo poético español? En particular, ¿qué propuestas estéticas alternativas a la producción poética hegemónica reconoces en nuestro campo? Y ¿qué ocurre en otras regiones del mundo?

No fue una decisión. En realidad no me he mantenido al margen; más bien puede decirse que vivo en los márgenes. Tampoco ha sido ésta ninguna decisión. Entiendo que la clave está en que no pertenezco al campo de la literatura. Mi errancia en ese territorio ha de verse más bien como una intrusión, por lo que procuro hacer a mi paso el menor ruido posible. Mi ignorancia de los asuntos que suelen tratarse en él me es de gran ayuda, por lo que la cuido como si fuese una virtud. Los grupos poéticos nacen de los intereses de los que se integran en ellos voluntariamente, y crecen al amparo de los profesionales de la literatura. Pienso que ni una cosa ni otra han de interesar a quien escribe.

En las regiones del mundo en las que los individuos sienten que hay mucho por lo que luchar, no parece que importe tanto eso de reunirse en clanes para tener mayor



opción a beneficios públicos como lo de procurar que una voz se oiga, una voz, la propia, sensible e implicada. Si nos diésemos cuenta de hasta qué punto nuestro bienestar se sostiene sobre arenas movedizas, si dejásemos de revolcarnos en la charca decimonónica e ideal del «progreso» y mirásemos sobre qué se construye lo que así hemos llamado, y considerásemos lo endeble de sus cimientos, su precariedad, si finalmente nos diésemos cuenta de la urgencia del cambio, también nosotros sentiríamos que hay algo por lo que luchar y dejaríamos de lado los formalismos y otras naderías.

En la dinámica voraz que gobierna la producción poética presente pareciera que no publicar un libro por año o no ser anto(jo)logado cada tanto (bajo etiquetas como «poesía generacional», «poesía femenina» o algún otro equivalente rentable) se convierte en una carta de defunción, al menos para el público, los críticos, los editores... ¿cómo evaluas estas prácticas poéticas y qué relación se plantea entre éxito editorial, mercadotecnia y poesía?

Nada de lo que hagamos, digamos o pensemos hoy en día queda fuera del sistema de consumo, es un hecho. Si alguien quiere divulgar lo que hace, tiene que pasar por él de alguna manera. Y la sociedad de mercado, lo sabemos todos, trabaja con valores cuantitativos, no cualitativos, esto tam-



bién es obvio. En esta dinámica, al escritor que no publica un libro por año le pasa lo mismo que al director de cine que no exhibe una película por año: en seguida son otros los que llaman la atención y ocupan los escaparates. Las editoriales, por ello, buscan autores fértiles que les aseguren una continuidad. Para ayudar al sector, las instituciones públicas reservan ayudas y dotan premios que no pueden quedar desiertos y serán publicados en las editoriales que, como cualquier otra empresa, no pueden parar la rueda de producción. Como consecuencia, sale un montón de basura que entorpece la mente y el criterio aún sin formar de muchos jóvenes lectores. Los poemas comparten, en esta feria, la suerte de cualquier otro producto, corren el riesgo de convertirse en un producto *kitsch*, aquel cuyo valor se cifra en la apariencia, es decir, en su parecido con un supuesto producto original.

En relación a lo precedente, ¿cómo sustraer el propio ritmo de creación de esas exigencias externas, fijadas por los mercados editoriales actuales? ¿Qué auto-limitaciones éticas cabe ponerse aquí?

Las limitaciones se imponen por sí solas para quien no hace profesión de su escritura. Supongo que quien quiere vivir de ella lo tendrá más difícil.



¿Qué universo de lecturas —filosóficas, poéticas o de otra índole— te han marcado especialmente en tus diálogos internos y en tus búsquedas literarias?

Después de las lecturas, digamos, de iniciación, que me hicieron introducirme a la escritura novelística, a los catorce años descubrí la filosofía de la mano de Platón, Aristóteles y Pascal, sobre todo y, casi al mismo tiempo, la literatura y la poesía francesa. Villon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, etc. Lectura y escritura siempre fueron paralelas, en mi caso. La lectura es un detonante; no hubo libro que no fuese pronto abandonado y reemplazado por el cuaderno o la hoja de papel, y más prontamente cuanto más interesante fuese la lectura.

Debo decir que la filosofía siempre continuó siendo mi principal centro de interés. Después de la occidental, la oriental. Y como no hallaba aquí respuesta a mis preguntas por las fuentes del pensamiento, después de doctorarme, fui a buscarla a la India. Al cabo de muchos años de idas y venidas allí, mis «diálogos internos» terminaron con lo que puede apreciarse en los *Diarios indios*: una verdadera catástrofe para aquel que habla, que escribe y que dice «yo».

No ha habido, en mi caso, ninguna «búsqueda literaria», al menos de la que sea consciente. Mi búsqueda fue de otro tipo; no sé si puede considerarse filosófica, tal vez



sí. Conducida siempre, en todo momento y adondequiera que fuese, por un intenso deseo de conocimiento. Preguntas informúladas. Metafísicas. Nunca me abandonaron... hasta hace muy poco. El descubrimiento del sujeto metafísico en mí ha sido algo así como una revolución, o una involución, si se quiere, puesto que desemboca en el cuestionamiento del lenguaje. Entonces me dediqué a llevarme la contraria. Es sano. Me ocultaba detrás de la puerta para verme llegar. Ahora sé quién viene, y también quién se oculta, aunque no siempre sea evidente. Me es difícil componer una frase, tar-do mucho porque las tacho una tras otra y lo que queda, es por cansancio.

La búsqueda literaria, de haberla, es búsqueda del de-tonante. Me resulta cada vez más difícil encontrarlo en los textos. Es algo así como una secuencia rítmica, *no poética*.

La labor poética es ante todo un trabajo interior. Cuando éste se realiza —y por lo general dura toda la vida—, la *poiesis* (la construcción formal) es algo que viene por sí solo, por añadidura.

El observador necesita tomar distancia, y tú misma te posi-cionas ahí. ¿Qué lugar hay para ese otro-mí, para un sujeto capaz de cierto goce, como participe de la escena que tam-bién nos es dado observar?



Ésta es la trampa, precisamente: al observarse a sí mismo, el observador topa con un límite; si lo franquea, verá repetido su gesto —el de observar— en una cadena de espejos infinitos. Cuando el observador observa, se crea una distancia entre él y su objeto de observación. Esto funciona igual cuando el objeto de observación es él mismo —en tanto que sujeto observador, me refiero—. Porque en realidad hay muchos sujetos, tantos como acciones hay a las que le adherimos la conciencia del yo. Así que se crea una distancia en uno mismo —¿uno mismo?— (esto es lo que me ocurre, me es difícil quedarme en la frase, siempre hay algún concepto que entorpece y no me deja seguir. Entonces hay que recoger el aliento, como un hilo de saliva, y conducirlo por otro lado). Así que se crea una distancia: el observador observa el mí. Es la distancia del verbo, si se fija. Pero ¿acaso no forma parte del mí ese observador que observa? Si ha formado pliegue, sí. En cuanto forma pliegue, es decir, repite, se acostumbra a un cierto gesto, entonces ya tenemos el mí. Así que el observador es ya parte del mí. Por tanto, es susceptible de ser observado. ¿Quién o qué observa el mí (el mí-observador) observándose? Ya hemos iniciado la sesión infinita.

Para participar de la escena, para jugar su papel sin conciencia de que lo juega, debe volver a la «normalidad», que es la identificación con el gesto, mental y físico. La iden-





tificación va acompañada de todo tipo de *modificaciones* emocionales, todas salvo el goce, en realidad. El goce es otra cosa, tiene que ver con la paz. En la identificación no hay paz. Para hallarla, es preciso volver a la condición primera, la inocencia. Un estado en el que no hay distancia, pero tampoco hay identificación. Hay que saltar del lado opuesto, digamos.

En varios pasajes destacas la *mirada neutra* de los búfalos (que pudiste ver en India). Podríamos sospechar que bien podría llegarse a esa mirada a través de (o en) la poesía... Ahora bien, ¿cómo se liga esa mirada con una exigencia ética y política de solidarizarnos ante el dolor del Otro, que demanda una *toma de partido* más o menos explícita?

La toma de partido no es, aquí, una medida de fuerza. — Cuando digo «aquí», me estoy refiriendo a la andadura «espiritual» o como quiera llamarse lo que algunos pudiesen entrever en los escritos aludidos—. Al menos, no de fuerza armada contra (unos u/y otros), sino, más bien al contrario, una medida de fuerza interior. Es una ganancia no exenta de derivaciones en la praxis. Si nos referimos a la experiencia del poema, recordaremos aquellas palabras que Anna Ajmátova refería al inicio de su *Réquiem*:



«Diecisiete meses pasé haciendo cola a las puertas de la cárcel, en Leningrado, en los terribles años del terror de Yezhov. Un día alguien me reconoció. Detrás de mí, una mujer —los labios morados de frío— que nunca había oído mi nombre, salió del acorchamiento en que todos estábamos y me preguntó al oído (allí se hablaba sólo en susurros): —¿Y usted puede dar cuenta de esto? Yo le dije: —Puedo. Y entonces algo como una sonrisa asomó a lo que había sido su rostro».

La existencia es sufrimiento, como enseñaba el *buddha*, lo cual por otra parte es de una gran obviedad. A algunos nos es dado tomar conciencia de ello y *com-padecemos*. La *com-pasión* (*cum-pathos*) es distinta de la «solidaridad». Se trata de padecer con el otro, no de hacerse un bloque defensivo u ofensivo (sólido). Por supuesto que hay acciones políticas que puedan y deban realizarse a partir de allí. Yo me contentaría con que todos pudiésemos lograr un grado de compasión suficiente como para que estas acciones no fuesen necesarias.

En cuanto a los animales, sean búfalos indios, vacas pirenaicas u otros, su mirada más que cualquier Tratado me enseña lo que somos y la humildad con que recibirlo o combatirlo.



En el prólogo de *Diarios Indios* apuntas: «(...) en Bangalore me inicié en la dureza de la compasión y comprendí que ese sentimiento nace más de la fiera que del dulce y decadente apiadarse de la burguesía cristiana...». ¿Podrías hablar de ese hontanar de fiera, de esa roca dura o roca madre de la que surge la compasión tal como la entiendes?

Hay una gran diferencia entre la piedad, tal como suele enseñarse en las escuelas católicas para hijos de gente «bien» (bien... situada, se entiende), y la compasión. Cuando alguien «se apiada» de otro, queda situado en su propio lugar, no se desplaza, mientras que el que padece con otro ha debido desplazarse, dar el salto, ése que le permite ubicarse en el otro y sentir con él, en la medida en que esto sea posible. Porque, ciertamente, hay impedimentos: nadie se duele por otro en su propio cuerpo. Sólo es posible la recuperación del recuerdo del dolor, por lo que éste aparecerá en la mente, no en el cuerpo, salvo por lo que las células son capaces, igualmente, de recordar. La compasión, pues, es inevitablemente un movimiento de retrotracción y de proyección. No obstante, en cualquier caso, está muy lejos de parecerse a la estimulación de aquel sentimiento *kitsch* que se traduce en frases como: «¡Ay, pobrecito, qué lástima me da!».

Hay quienes prefieren no ir a India porque no pueden ver, dicen, la miseria que hay allí. Es respetable. Pero «la



miseria» la concebimos desde nuestros parámetros, y mucho podría hablarse al respecto.

La compasión es un sentimiento fuerte porque supone situarse donde está el otro y con-vivir con él, desde él. Situarse en la herida ajena puede hacernos descubrir que la miseria no está donde la poníamos, lo cual es bastante incómodo. Porque hay sonrisas que florecen en el dolor y que nosotros ya no conseguimos que germinen en nuestras tierras saturadas.

El verso que da fin al intenso poema «Escribir» de *Matar a Platón* dice «...escribo para que el agua envenenada pueda beberse». ¿Qué tipo de alquimia operaría la escritura para convertir ese agua en potable y cuál es, en suma, ese agua que todos hemos de apurar?

En este punto, a la universalidad del poema a la que hemos de aludir, su capacidad para apuntar a lo universal a partir de lo singular. Hay en el ser humano una capacidad, digamos, de intercordialidad. Podemos vibrar, como les pasa a las guitarras, cuyas cuerdas vibran, sin ser tocadas, en el mismo tono que el de la cuerda que ha sido tañida en otra. Tal duelo, entonces, se abrirá en nosotros con algo más, una sensación bienhechora que proviene de la conciencia de un «nosotros», saber que la condición de fragilidad nos perte-



neces a todos y que el cuidado mutuo es lo único que puede hacernos sobrellevarla entre todos. El poema, al ser entonado, tiene la capacidad de despertarnos a ello.

En *Diarios Indios*, en el capítulo de Benarés hay varios ghats que dejas en blanco como Munshi ghat o Sankatha ghat entre otros. Suponiendo que esos vacíos son deliberados, ¿qué significados adquieren para ti?

Cuando me planteé aquel periplo por los ghats, la idea era escribir lo que viese en cada uno de ellos. Es una pequeña historia de la mirada, la mía en otros y la de otros en mí, sobre mí, la sensación que me producía. Un paseo por los ghats de Benarés es algo extremadamente visual. Así que permanecía un tiempo en cada uno de ellos, y si alguna cosa me llamaba la atención, la reflejaba en el cuaderno. En esos ghats que indicas, puede que nada me llamase la atención en ese instante, o también puede que estuviese demasiado cansada para referir sus llamadas, o que quedase la conciencia en su desnudez, ahuecada bajo el sol. No lo recuerdo. Fuese lo que fuese, no podía dejar de mencionarlos puesto que me había situado en ellos. Había que dejar constancia al menos de la estancia. Y estancias eran, como las de un *vía crucis*, mis detenciones en cada ghat. Así que antes de pasar al siguiente, escribí su nombre.



Para terminar un itinerario interminable: ¿qué representa India en tu escritura? ¿Qué desplazamientos semánticos ha producido con respecto al modo de concebir el «yo» y los «otros», en suma, con respecto a la posibilidad misma de convivencia?

Para contestar a esta pregunta, quisiera tomarme una licencia: la de cerrar la entrevista con unos fragmentos de *Adiós a la India*, el diario de mi último viaje allá:

«Volví sobre mis pasos, esta vez, para enfrentarme con algunas de mis antiguas formas de mirar: la mirada aventurera, la investigadora, la mirada ingenua, buscadora de tesoros interiores, la estremecida, apasionada, conmovida, la esquivada o avergonzada, la compasiva, la serena y contemplativa. Volví para ponerlas en jaque y averiguar su resistencia. Bien sé que no existe el ojo inocente; aún así, la neutralidad fue la actitud con la que deseé realizar el viaje en esta ocasión. No sé si lo logré o si no pude evitar el sesgo que me indujo a comprobar el deterioro de la cultura india y a valorar la rapidez con que, al contacto con los valores de Occidente, está perdiendo su homogeneidad.

[...]



Sin duda, todo cambia, y no quisiera pecar de ingenua retendiendo que una parte del mundo se preserve bajo una urna de cristal a la que unos cuantos nostálgicos pudiésemos acudir cuando nos asaltase la añoranza de algo “puro”, “original” o “genuino”. No. Esto iría en contra de la propia voz de la India, de su antigua cosmología que tan espléndidamente ha sabido enseñarnos la evolución de los ciclos. Sin embargo, me resisto a pensar que no hay parcelas que debieran respetarse por el bien de todos, en concreto la de ciertas formas antiguas de hacer —eso a lo que nosotros llamamos “artes”— que nos ayudan a sobrevivir en un medio inhóspito en el que tan difícilmente nos adaptamos y del cual, a diferencia de otros seres, no parece que nunca hayamos formado parte.

La voz de este diario responde a una mirada desencantada. A una escucha, también, y una sensibilidad temerosa ante la perspectiva de que pueda perderse algo que transformó la vida de muchos de los que viajamos allí. Si me preguntan qué es ese algo, yo diría que un ritmo, el del remo hundiéndose las aguas, el arrastre de las chanclas, el paso de los búfalos dirigiéndose al río, la recitación de los versos sánscritos, por ejemplo. Un ritmo es suficiente para informar el alma aún cuando la palabra alma ha perdido el sentido. Si la vibración producida por el paso rítmico de un ejército puede hacer saltar un puente, también puede crearlos.



Un ritmo, estoy segura, es suficiente para salvar el mundo. Ese ritmo merece recordarse. Creo que ese fue mi empeño, y creo que por eso vuelvo a India una y otra vez».

Por eso y, debo añadir, porque de lo poco que he aprendido en esta vida, lo mejor y más importante, me lo enseñó la India.





**CHANTAL MAILLARD** (Bruselas, 1951) Es autora de numerosos ensayos, diarios y poemarios, entre ellos *Matar a Platón* (2004) e *Hilos* (2007).



**Otros manuales:**

**SEGUNDA SERIE (marzo de 2010)**

**6 EL POETA ESTETA**

Florilegio de poesía pectoral  
(y un apéndice para la felación),  
manual de Eduardo Moga

**7 / I DECIR EL HAMBRE**

Poemas de Chantal Maillard

**8 AGUAS Y TIERRAS**

Poemas de Carlos Vitale

**9 MÁS ALLÁ DEL RUIDO DEL AGUA**

Antología del haiku japonés contemporáneo,  
manual de Fernando Cid Lucas

**10 CUENTOS SIN HADAS**

Poemas de Sergio Laignelet



PRIMERA SERIE (abril de 2009)

**1 LXS DE TU CLASE**

Tres poetas argentinos,  
manual de María Salgado

**2 / I EMERGENCIA DEL ESCUCHA**

Poemas de Eduardo Milán  
(nota de Antonio Méndez Rubio)

**2 / II ENTRE ESCUCHAS, PÉRDIDA**

Conversación con Eduardo Milán

**3 CAMPO DE RETAMA**


13 poetas italianos contemporáneos,  
selección y traducción de Eloy Santos

**4 CRÓNICA DEL INCENDIO**

Antihaikús de Jesús Ge  
(nota de Pedro Montealegre)

**5 TRABAJOS DE PURIFICACIÓN**

Poemas de Miguel Ángel Curiel  
(nota de Víktor Gómez)




Otras publicaciones de Fundación Inquietudes:

*Colección Instrucciones para abrir una caja fuerte*

1. *Sonetos votivos*, Tomás Segovia  
(Nota de Carlos Piera)

*Cuadernos Caudales de Poesía*

- *Un zumo de tres sabores o un itinerario compartido*  
Edición coordinada por el colectivo La Palabra Itinerante
- *Soda cáustica. Cinco poetas latinoamericanos*  
Edición coordinada por Enrique Falcón



Fundación Inquietudes, 2010

Manual de instrucciones, número 7 / II

*El no saber cargado de compasión,*  
conversación con Chantal Maillard

Entrevista de Laura Giordani, Arturo Borra y Víktor Gómez

(7 / I *Decir el hambre*, poemas de Chantal Maillard y nota de Òscar Solsona)

ISSN: 2171-3642

DL: V-639-2010

**contacto:**

**[instrucciones@fundacioninquietudes.org](mailto:instrucciones@fundacioninquietudes.org)**

**[fundacioninquietudes.org](http://fundacioninquietudes.org)**

**[instruccionesparaabrirunacajafuerte.blogspot.com](http://instruccionesparaabrirunacajafuerte.blogspot.com)**

Paseo de Pintor Rosales, 30, 2º A,

28008 Madrid

España

**La imagen de los manuales sobre un boceto de la escultura**

***La proa de la poesía (homenaje a Joan Brossa)* de Ricardo Ugarte**

Está permitida la reproducción total o parcial de esta obra siempre y cuando se reconozca su fuente, sea para uso de los lectores y se haga sin fines comerciales ni ánimo de lucro, sin que en estos casos se pueda alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra. Bajo una licencia Reconocimiento - No comercial - Sin obras derivadas 2.5 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/>



Fundación Inquietudes, 2010