



## Entre Chantal Maillard y Verónica Zondek: dos depredaciones temáticas y formales

## Between Chantal Maillard and Verónica Zondek: two thematic and formal depredations

---

CELIA CARRASCO GIL

CulturePlex Lab, Western University, London, Ontario, N6A 3K7 (Canada).

Dirección de correo electrónico: [ccarrasc@uwo.ca](mailto:ccarrasc@uwo.ca).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2124-7515>.

Recibido/Received: 17/1/2024. Aceptado/Accepted: 25-4-2024.

Cómo citar/How to cite: Carrasco Gil, Celia (2024). “Entre Chantal Maillard y Verónica Zondek: dos depredaciones temáticas y formales”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 163-192. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.163-192>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen:** En este artículo realizo un análisis comparado de las obras de Chantal Maillard (Bruselas, 1951) y Verónica Zondek (Santiago de Chile, 1953) desde sus depredaciones temáticas y formales. En un constante diálogo entre la tematología y la logofagia, propongo vincular sus temas-valor del hambre, el cuerpo herido y los hilos con recursos formales comunes como la depredación de la palabra, el tejido que se hiere hasta el silencio y cierta dislocación fragmentaria en la *elocutio*, a través de ideas que pueden abordarse y desarrollarse a partir de las bases que Túa Blesa sentó en *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998).

**Palabras clave:** Chantal Maillard; Verónica Zondek; logofagia; hambre; cuerpo; hilos.

**Abstract:** In this article I compare some poetic works by Chantal Maillard (Brussels, 1951) and Verónica Zondek (Santiago de Chile, 1953) from their thematic and formal depredations. In a constant dialogue between thematology and logophagy, I propose to link their themes-value of hunger, the wounded body and threads with common formal resources such as the depredation of the word, the verbal and anatomic tissue that dissolves into silence and a certain fragmentary dislocation in the *elocutio*, through different ideas that I develop from the bases that Túa Blesa laid in *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998).

**Keywords:** Chantal Maillard; Verónica Zondek; logophagy; hunger; body; threads.

---

## INTRODUCCIÓN: ENTRE LA TEMATOLOGÍA Y LA LOGOFAGIA

Mi intención en este artículo es plantear un análisis comparado de las obras de Chantal Maillard (Bruselas, 1951) y Verónica Zondek (Santiago de Chile, 1953) desde sus depredaciones temáticas y formales. Partiré de la consideración de que los “temas-valor” (Pimentel, 1993, p. 218) que sus obras comparten constituyen una “decisión estética” (Levin, 1968, p. 145) muy poderosa y poseen una particular “capacidad estructuradora” (Troisi, 2020, p. 593) del género lírico con el que trabajan. Se debe esto a que nos encontramos ante dos voces que mantienen un compromiso radical con el lenguaje, dos autoras que, desde su (est)ética —esa “estética que presenta una ética”, en expresión de Zondek (Luco y Zondek, 2013, p. 5)— saben violentarlo, tensionarlo, romperlo y resignificarlo al (re/des)escribir el hambre, el cuerpo y los hilos en torno a la palabra. Nos hallamos, además, ante dos voces que reconocen cierta estirpe celaniana, al comulgar tanto en su *res* como en sus *verba* con la *experiencia-límite* que para dicho poeta constituye la palabra, que, al tiempo que abre la herida de la posibilidad hacia otras realidades, supone también una prisión, una reja, una alambrada. Quizás, por eso, no sea difícil vincular sus temas-valor del hambre, el cuerpo herido y los hilos con recursos formales como la depredación de la palabra, el tejido que se hiere hasta el silencio y cierta dislocación fragmentaria en la *elocutio* —“Dis / locución”, dirá Maillard (2022, p. 429)—, rasgos que, en ocasiones, nacen del dolor, en otras, (des)hilvanan la memoria, en otras, se rebelan contra el (fa)logocentrismo o la palabra autoritaria del heteropatriarcado, pero que, en cualquier caso, pueden abordarse desde las ideas que Blesa enunció en *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998).<sup>1</sup>

Es *Logofagias. Los trazos del silencio* un catálogo “abierto, incompleto, vivo en su provisionalidad”, donde el autor identifica distintas herramientas de inserción del silencio en el texto y reconoce las huellas de lo que en él estuvo o pudo haber estado, mediante “figuras que vienen a acrecentar el repertorio retórico tradicional” (Blesa, 1998, p. 17). En lo que respecta a la vinculación de dichas prácticas con las poéticas de Maillard

<sup>1</sup> Blesa no concluyó aquí su teoría de la logofagia, sino que la abrió a los estudios interartísticos en *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (2011). Recientemente, entre los años 2017 y 2021, Escandell Montiel (2021, p. 269) ha desarrollado un catálogo de herramientas de *logoemesis*, “una tendencia creativa interactiva que se opone fundamentalmente a la logofagia” y que desde el ámbito digital responde a las formas de interaccionar sobre un texto para hacerlo visible.

y Zondek, ya en el prólogo de *En un principio era el hambre. Antología esencial (1990-2015)*, de Maillard, Virginia Trueba (2015, p. 14) anticipa la relación del “recurso del aparente subtítulo” de *Matar a Platón* (2004) con la logofagia de los poetas españoles de los años 60. Más adelante, Helgueta Manso y Stoian (2015, p. 52) describen el lenguaje de *La herida en la lengua* (2015) como una “escritura posmodernamente fragmentaria”, de la que recogen rasgos como los saltos de verso, la agramaticalidad voluntaria o los neologismos, recursos que abren tanto el espacio de la ilegibilidad como el de las múltiples lecturas. Recientemente, Molina Gil (2017, p. 64), al trazar un panorama de la convivencia de palabra y silencio en la poesía española de las últimas décadas, ha situado a Maillard —junto con Ada Salas y Antonio Méndez Rubio— en la cala de la logofagia más cercana a nuestros días. Y por último, Trueba (2022, p. 11), en el prólogo a *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua*, que reúne la poesía de Maillard entre 2004 y 2020, se ha referido nuevamente —y de forma más amplia que en 2015— a la logofagia, que advierte en la intención de la autora de “visibilizar la *herida*”, así como en su práctica extrema del lenguaje, “donde la palabra se desdobra, se tacha, se fragmenta, se disemina, busca no significar, no hacer obra”, y donde las *verba* sobre el hambre, el cuerpo y los hilos se hieren en consonancia con la *res* que tematizan.

En lo que concierne a la obra de Zondek, nos encontramos ante un lenguaje vivo, que respira, se (des)pliega y se retuerce en rigurosa armonía con el objeto de cada libro. Bello (2006, p. 128) ha situado a dicha autora en la “explosión de lenguajes” de la poesía chilena que se produce hasta el fin de la dictadura, mientras que Bordán (1993, p. 23) ha advertido cierta fluctuación en su palabra, que trabaja, por un lado, con un “hermetismo como clave para decir y no decir, comunicarse en la esencialidad” —que podríamos identificar con esa raigambre celaniana y la búsqueda de la “palabra esencial” que Blanchot (2002, p. 33) opone a la “palabra bruta”— y, por el otro, con una “intencionada distorsión, sintáctica y lexical” (Bordán, 1993, p. 23) —que situaría a la autora en un espacio próximo a la lengua de Vallejo o a los cortacircuitos y cataclismos huidobrianos—. De esta manera, el poemario *Instalaciones de la memoria* (2013), realizado en coautoría con el fotógrafo Patricio Luco, se ubicaría en el primer espacio, en lo que Oyarzún (1995, p. 236) describe como la línea “geodésica” de Zondek, que indaga en esa tensión mallarmeana entre la escritura y el blanco, en un silencio estético que “se caligrafía para ser leído [...] que ha de pervivir, tras haber sido derruida la escritura [...] en

la exposición de sus restos, en sus huellas” (Blesa, 1998, p. 25), como veremos en la figura del *óstracon leucós* que lo vertebra. Sin embargo, en libros como *El hueso de la memoria* (1985) o *Vagido* (1990), editados de manera conjunta en *Sedimentos* (2015), Zondek indaga en lo que Oyarzún (1995, p. 136) ha caracterizado como su línea “fisiopoética”. Verónica Zondek procede así a revisar y renombrar el cuerpo femenino con recursos que Díaz-Casanueva (1994, p. 9) describe como “palabras abruptas, lo cóncavo del idioma, sintaxis rota”, esto es, un idiolecto perturbador y rupturista, una revolución poética del lenguaje literario, una (contra)escritura que vincularemos con el *óstracon fenestratio* y que saca a la palabra del orden simbólico de lo humano en favor del gruñido o alarido —el “relincho” [*Gewieher*] de Celan (1999, p. 154) o el “grito” de Maillard (2022, p. 462)—, en una *dis-locución* casi preverbal cuya voluntad última es la de subvertir y resignificar.

En lo que respecta al desarrollo del trabajo, mi objetivo es abordar las depredaciones temáticas y formales de las autoras partiendo de las consideraciones ya citadas. En primer lugar, me centraré en el “círculo del hambre”, que Maillard (2019, p. 31) explora en *La compasión difícil* y que constituye el núcleo vertebral de su poética, asociado también en *Entrecielo y Entrelínea* (1984), *La sombra tras el muro* (1985) y *Por gracia de hombre* (2008) de Zondek a motivos como la codicia, la violencia, la conquista y el ansia de dominio. Por otro lado, apreciaré en ambas obras el vínculo paronomásico *ha/ombre*, dado que las poetas, desde una perspectiva crítica, se enfrentan con su lenguaje a la voz heteropatriarcal de *los otros* —los poderosos, los dictadores, los hijos: esos hombres hambrientos e insaciables— con el fin de revisar y resignificar ciertos espacios femeninos —como el motivo del parto en *Medea* (Maillard, 2020) y en *Vagido* (Zondek, 1990)—, para romper tabúes y desmitificar tópicos como el del *Ángel del Hogar*, tan cómodamente asentado en el imaginario cultural occidental. En segundo lugar, con el fin de explorar esta hambre heteropatriarcal insaciable desde la fisiopoética, me centraré en el tema-valor del cuerpo y el motivo de la herida primigenia, percibida en la lengua por Maillard y en la *cuerpa* por Zondek. Y por último, trabajaré el tema-valor de los hilos, esas hebras que sitúan al discurso, por un lado, entre la vida y la muerte urdidas por las Parcas, y por el otro, también en el tejido —mental, corporal, textual— que tanto Maillard como Zondek (des)ovillan entre su tematología y su logofagia.

## 1. EN UN PRINCIPIO FUE EL HAMBRE

“En un principio fue el hambre”, escribe Maillard (2022, p. 767) en uno de los textos de *Fugas*, que muy bien podría dialogar con un poema de *El hombre acecha* (1939) de Miguel Hernández, titulado precisamente “El hambre”. Es el del poeta oriolano un texto bipartito que guarda relación con las ideas que aquí voy a plantear, al vertebrarse precisamente en torno a las dos realizaciones del hambre —carestía y violencia— con las que Maillard y Zondek trabajan la *res* y las *verba* de sus respectivos libros. En dicho poema, Miguel Hernández (1939, p. 36) se centra en primer lugar en el hambre como una carencia, esa necesidad extrema de los jornaleros pobres subyugados al poder de sus amos, como advertimos en “El hambre es el primero de los conocimientos: / tener hambre es la cosa primera que se aprende”, idea con la que Maillard parece comulgar no solo en el ejemplo ya citado de *Fugas*, sino también en *Husos* (2009), *La razón estética* (2017) y, sobre todo, *La compasión difícil* (2019), donde aborda de forma crítica el tema del círculo del hambre que gobierna la vida desde sus comienzos, idea a la que Zondek (1999, p. 7) también alude en *Entre lagartas*, cuando se refiere a la existencia como un “mordernos la cola cual reptil, en ese círculo perfecto que constituye un mundo y su contradicción”. Por su parte, Maillard vuelve sobre este tema en una entrevista con el artista plástico David Escalona, al afirmar: “No es el amor lo que sostiene el mundo, como a muchos les gusta pensar, sino la violencia. El Hambre es lo que mueve la maquinaria de la que los humanos formamos parte” (citado en Ortega y Pérez Campaña, 2017, p. 53).

Podríamos apuntar, por lo tanto, cómo el círculo del hambre es un eje nuclear del pensamiento maillardiano y, de hecho, Ordóñez Roig (2023, p. 114), que sostiene que “hambre y muerte van de la mano en la producción filosófico-poética de Maillard”, ha analizado este tema en la obra de la autora y lo ha vinculado con los comentarios de Maillard a la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, que habla del hambre y la muerte como principios cosmogónicos y se refiere a la diosa Aditi, una deidad que crea el mundo para devorarlo. Así, a lo largo de la producción de Maillard advertimos cómo para la poeta en el principio habría sido el hambre —no el logos que reza el Evangelio según san Juan del Nuevo Testamento— y solo entonces el verbo habría llegado a hacerse carne.

Si continuamos con dicho razonamiento, “no parece que quepa, hoy en día, otra poesía que la que diga el hambre” (Maillard, 2022, p. 770), y quizás por eso no resulte difícil encontrar tanto en su propuesta poética

como en la de Zondek un fragmentarismo que deriva hacia la logofagia, hacia la práctica de quien sabe (des)escribir el (fa)logocentrismo al tiempo que se come la palabra, quien hace la grafía ilegible en sus comezones o trabaja con una agrafía que, mientras muerde la dicción, extiende su silencio en el blanco de la página. No obstante, esta carencia que para ambas autoras representa el hambre también podemos advertirla en otra gran falta, que es la ausencia de representación de distintos individuos oprimidos, como el animal inocente —sometido al hambre en forma de violencia—, el ser humano esclavizado —sometido al hambre en forma de exterminio— y la mujer —sometida al hambre del hombre en el imaginario heteropatriarcal—.

Si retomamos el poema de Miguel Hernández (1939, p. 37), en la segunda parte el autor trabaja con el hambre de dominio del amo insaciable, ese —otrotra— ser humano que, al volverse fiera, “solo sabe del mal, del exterminio”, de la violencia y el instinto bestial —que no animal— que lo gobierna: “Bestia y hombre uno solo”, escribe Zondek (1999, p. 30). Desde esta concepción del tema-valor del hambre como un péndulo que fluctúa entre la carestía y la violencia, a continuación pasará a explorar, en primer lugar, el motivo del exterminio y, en segundo lugar, el motivo del *hijo-depredador*.

### 1. 1. Óxido de alambrada y *ha/ombre* de dominio

En *Fuego frío*, Zondek (2016, p. 101) se pregunta: “¿Por qué tanta hambre? / ¿Adónde lleva esta púa en el alambre?”, desde un calambur —*alambre, al hambre*— que responde a la segunda pregunta al condensar la carestía, la violencia y esa cerca que no deja de imponerlas desde su ansia de conquista. La autora, consciente de todas las atrocidades que el ser humano es capaz de perpetrar movido por su hambre insaciable de dominio —“humanamente estamos siendo siempre el mismo animal que pelea por su territorio”, afirma en una entrevista (Benelli y Zondek, 2014)—, en *Instalaciones de la memoria* trabaja con las huellas que una civilización ha dejado en un entorno ya abandonado y da cuenta de la certeza paronomásica del *ha/ombre* al escribir: “Donde estuvo el hombre / hambre hubo. / Basura” (Luco y Zondek, 2013, p. 78). Por su parte, Maillard también se ocupa de las tensiones entre el hambre y el alambre en su poemario *La herida en la lengua* —un libro tan vinculado, por otra parte, a *La reja del lenguaje* [*Sprachgitter*] (1959) de Celan—, donde la autora refleja la imposibilidad de alcanzar a nombrar las monstruosidades que “la

estirpe del / hombre” comete “por provecho o diversión” (Maillard, 2022, pp. 442 y 466), en respuesta a la primera pregunta de Zondek. Y en lo que respecta a la certeza paronomásica del *ha/ombre*, Maillard trabaja con algo semejante en *La tierra prometida* (2009), un libro-letanía elaborado como un poema-lista en el que la autora escribe en bucle la oración de la imposibilidad de la existencia —“tal vez aún apenas sea posible nunca” (Maillard, 2022, p. 245)— de los animales ya extintos, al tiempo que va intercalando en tinta roja los nombres de distintas especies cuya sangre ha sido derramada por el *ha/ombre* de dominio.

Pero, además, ambas autoras, que conocen las ansias de conquista que el ser humano persigue rastreando el “aroma en busca de carne” (Zondek, 1995, p. 90)<sup>2</sup> y poseen un compromiso radical con la palabra, son también conscientes de la doble condición —de apertura y cierre— que late en la alambrada del lenguaje. Al igual que Celan (1999, pp. 189 y 162) en *La rosa de Nadie* [*Die Niemandrose*] (1963) se refiere a la palabra como una “rosa de nada, / de Nadie rosa” [*die Nichts-, die / Niemandrose*] y una “rosa-gueto” [*Ghetto-Rose*], Maillard y Zondek también conocen el doble fondo —de espina tras la dulce fragancia y cáliz como recinto que recluye— que la estirpe del hombre oculta tras la aparente inocencia de su palabra. Desconfían del logocentrismo de quienes “transforman en creencia lo que la lengua dicta” (Maillard, 2022, p. 442), de tal manera que llegan a concebir el lenguaje como lo *deinós*, aquello maravilloso, portentoso y extraño a partes iguales.

Del mismo modo que, al referirse a la rosa del lenguaje, Celan (1999, p. 159) apunta: “veo florecer el veneno. / En toda palabra y forma” [*Ich sehe das Gift blühen. / In jederlei Wort und Gestalt*], Maillard (2019, p. 31) asegura que “el lenguaje es de lengua bífida”, idea que la conduce a describir la palabra como algo que “forma parte del engaño [...] es el engaño”, al tiempo que da cuenta de las constantes tensiones que se producen entre el logocentrismo del hombre occidental poderoso y la palabra de cualquier sujeto subalterno sometido o esclavizado. Y es que la poeta desconfía del discurso de la —irónicamente— “esclarecida Europa”, que concibe como una palabra negra, muerta en su escritura e igual de oxidada que la alambrada que dicta las reglas y cerca el campo de concentración en el que la estirpe del hombre ha esclavizado a unos seres inocentes denominados “sidermitas” (Maillard, 2022, pp. 464 y 443). En

<sup>2</sup> *Membranza* (1995) recoge *Entrecielo* y *Entrelínea* (1984), *La sombra tras el muro* (1985), *El hueso de la memoria* (1988), *Vagido* (1990) y *Peregrina de mí* (1993).

contraposición a este falogocentrismo del hombre blanco occidental que ejerce su dominio siendo simplemente “maestro copista” del discurso ajeno y que venera autoritariamente la “lengua muerta de lo escrito” (Maillard, 2022, pp. 422 y 606), la poeta prioriza la palabra propia de Hadewijch, escribana que unta su pluma en el tintero de una sangre fresca y viva que brota entre sus piernas.<sup>3</sup>

Por su parte, Zondek (1995, pp. 13, 191, 43 y 82) también desconfía de la palabra del opresor y llega a concebir el universo letrado como algo falso, como vemos cuando se refiere a “todo el vacío en libros hermosos de página”. Apreciamos su lucha contra el logocentrismo cuando, en *Peregrina de mí*, denuncia “el sesgo de la letra que todo lo imprime”, y también cuando en *Entrecielo y Entrelínea* se rebela contra la “pluma danzando voluntades ajenas” o la “ley inscrita, mentira untada”. Frente a esto, en el paisaje ya sin habitantes de *Instalaciones de la memoria*, afirma: “aquí no hay vocablos para vender mentiras” (Luco y Zondek, 2013, p. 27). La poeta, por lo tanto, sospecha de la palabra muerta, de esos “pliegues de estómago” que los criminales leen en los cuerpos sin vida “como si fueran sabio pergamino” (Zondek, 1995, p. 37), y opta por rebelarse contra todo aquel discurso fosilizado que ha terminado por convertirse en credo, como ocurre con la “lengua de los hombres” (Maillard, 2022, p. 201) a la que, sin apenas advertirlo, se asimilan tantas lenguas. Además, en *El hueso de la memoria* de Zondek también encontramos la imagen de la lengua venenosa de Celan y la lengua bífida de Maillard, como ocurre en: “lamo tu sal / hasta que mi lengua parto en dos” y “venenosa / mi lengua / se parte” (Zondek, 1995, pp. 119-120).

Frente al *ha/ombre* y su logocentrismo, Maillard y Zondek saben que solo cabe una suerte de retroceso lingüístico, una *de/construcción* que, como querría Juarroz (2012, p. 189), pasa por “desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia”. Del mismo

---

<sup>3</sup> Mediante la alusión a dicho maestro copista anclado en el discurso autoritario del dominio, Maillard da cuenta de la crítica feminista hacia el falogocentrismo, en una imagen poética que dialoga con la consideración derridiana de que “la solidaridad entre logocentrismo y falocentrismo es irreductible [...], no es simplemente filosófica o no adopta sólo la forma de un sistema filosófico” (Peretti y Derrida, 1990, p. 282), idea que lo condujo a acuñar el término *falogocentrismo*, que, como es sabido, también trabajarían autoras como Hélène Cixous y Catherine Clément. De hecho, en su lectura crítica de la tradición falogocéntrica, Cixous (1995, p. 16) sostiene “que el proyecto logocéntrico siempre había sido, inconfesablemente, el de *fundar* el falocentrismo, el de asegurar al orden masculino una razón igual a la historia de sí misma”.



modo que Maillard (2022, p. 406), desde su desconfianza en el *yo*, afirma “fuera del mí la lengua retrocede”, Zondek (1995, p. 15) apunta: “retroceden símbolos a paso lento”, en una desescritura y posterior reescritura que comienza en la cautela. Desde la percepción de que, como afirma Maillard (2022, p. 114), “crecer es invadir”, y de que, al decir de Zondek, el ser humano está “siempre tratando de llegar más arriba, más alto, hasta perder por completo la tierra” (Luco y Zondek, 2013, p. 13), las poetas saben que el único progreso verdadero pasa por la mengua y, tal vez, por la inserción del silencio y el retroceso a cierto estado inocente y preverbal —ese *Vagido* o alarido de Zondek, ese “guijarro ya casi en la lengua” de *Cual menguando* (2018) de Maillard (2022, p. 507)—.

## 1. 2. El hambre de los otros: hijos-depredadores en *Medea* y *Vagido*

Si nos preguntamos por alguien a quien la lengua bífida del *ha/ombre* se haya esforzado en d(en)ominar desde su alambrada del lenguaje, instantáneamente pensamos en el sujeto —tantas veces transformado en objeto— femenino. En lo que se refiere al hambre de *los otros*, los poemarios *Medea* y *Vagido* comparten el motivo del hijo insaciable que ya desde el nacimiento —esa primera herida de la madre causada por el “crimen” (Maillard, 2022, p. 620) del hijo— comienza a deglutir el cuerpo del sujeto femenino y provoca “la desaparición de la mujer en favor de la madre cuando ésta cumple con el rol establecido, por el que acaba literalmente fagocitada”, idea que Noguero (2013, p. 13) enuncia sobre un microcuento de Pía Barros (Melipilla, 1956), un texto titulado precisamente “Madres”, que trabaja el grotesco anatómico y dialoga muy bien con los poemarios de Maillard y Zondek en los que vamos a centrarnos.

En lo que concierne a nuestras autoras, Maillard (2019, p. 13) escribe: “No es el nacimiento lo que importa sino el hambre. Todo lo que vive se sostiene sobre el hambre. Y el hambre es el otro, la depredación del otro, la muerte del otro”. Por eso, en *Medea* leemos versos como: “Ved / con qué extraño placer se entregan / las madres / al hambre del hijo” (Maillard, 2022, p. 607), siendo dicho hijo la criatura depredadora por excelencia, que nada más nacer concibe el cuerpo femenino que lo ha alumbrado como un primer territorio de conquista. Acto seguido, Maillard (2022, pp. 607-608) muestra cómo el recién nacido, presa del hambre y de la sed, nace ya reclamando su dominio, “grita exigiendo su tributo” y “ansioso extrae” ese “elixir de vida” que es la leche materna, en un comportamiento mediante

el que la autora saca al hijo del orden simbólico de lo humano para convertirlo, como hace Zondek (1995, pp. 148, 176 y 154), en “un interno loco / un sin salida”, un “inquisidor inverso” y, en definitiva, una “alumbrada amenaza” y una suerte de caníbal. El cuerpo femenino se presenta así como víctima del hambre y, de hecho, Maillard describe al hijo en relación con su dominio del cuerpo de la madre, la conquista del territorio femenino y su primera herida:

El hijo: el fruto que le hace al varón desear apoderarse del cuerpo de ella, penetrarlo, sembrar en él la simiente que irá creciendo, distendiendo las paredes de su vientre, desplazando las vísceras, acelerando el pulso de la sangre para, finalmente, abriéndose paso por las vías estrechas, desgarrando la carne, caer (Maillard, 2019, p. 154).

Algo semejante se anticipa en *El hueso de la memoria* de Zondek, que María Ángeles Pérez López (2016, p. 279) ha descrito como “un libro arriesgado que conoce la quebradura porque se (re)conoce en la depredación, en la violencia que acompaña todo ejercicio de poder”. Y dicha depredación alcanza su punto culminante en *Vagido*, un libro fundado sobre los motivos del sujeto-mujer depredado por el hijo y el objeto-cuerpo-materno partido por el parto, en el que la poeta reacciona contra la mitología heteropatriarcal y el falogocentrismo hasta que los subvierte y logra trastornarlos. La imagen del *hijo-depredador* —igual de antropófago y vampírico que el de *Medea*— es de nuevo recurrente en el poemario y puede advertirse en fragmentos como el siguiente: “Mi lava candente para la tuya hambre / [...] diminuto / insaciable” (Zondek, 1995, p. 160).

Lo mismo constatamos en “alarida [...] lloro [...] chupas” (Zondek, 1995, p. 173), donde el hijo sigue siendo ese depredador ansioso de dominio y siempre insatisfecho, un caníbal de la estirpe del *ha/ombre* que come la vida de la mujer y le sorbe la identidad para relegarla únicamente a la posición marginal y subalterna que supone su conversión en función vital nutritiva del hijo al que amamanta, en mera “parturienta” (Zondek, 1995, p. 147), fuerza de trabajo reproductora y nodriza que “entrega sus pezones al blanco de la muerte” (Maillard, 2022, p. 612) y es mujer sencillamente depredada.<sup>4</sup> Esta disolución del sujeto-mujer en favor del

<sup>4</sup> En esta tradición literaria de la deconstrucción del orden simbólico patriarcal y corporal, en la que encontramos a autoras como Cristina Peri Rossi, Gioconda Belli o Marosa di Giorgio, resulta interesante advertir la inversión de la imagen del *hijo-depredador* en

objeto-cuerpo-materno podemos advertirla en versos como “abandono / para tu madre // me nacer” (Zondek, 1995, p. 173), que dan cuenta, precisamente, de la “poética del abandono” tanto físico como simbólico que Arellano Hermosilla (2017, pp. 7 y 14) ha trabajado en distintas poetas del sur de Chile y que le ha conducido a apreciar en la mujer de *Vagido* “la experiencia del parto —abandono— del hijo y de sí misma”.

Además, frente al prisma deformado desde el que la mitología patriarcal se ha esforzado por (des)enfocar la visión de la mujer en el imaginario occidental —que se ha limitado a dos polos opuestos, como lo son la domesticación de la mujer o la identificación de su cuerpo como un instrumento demoníaco—, en *Medea* y *Vagido* podemos advertir cómo Maillard y Zondek subvierten este desplazamiento de la mujer a la “inesencia” de ese sexo de segundas que De Beauvoir (2015, p. 50) denuncia y colman de significado el vacío simbólico que existe en el espacio cultural que debería poder ocupar la mirada experiencial materna del sujeto femenino.<sup>5</sup> De esta manera, las autoras revisan y subvierten el motivo del parto con el fin de desmitificar la maternidad sublimada por el imaginario heteropatriarcal, ya que no amoldan a las madres de *Medea* y *Vagido* a la domesticación y la sumisión, sino que, herederas de la segunda ola del feminismo, convierten lo personal en político, como advertimos en “Medea / La mujer / Nosotras”, donde Maillard (2019, p. 145) proyecta la experiencia del sujeto-mujer de su libro hacia la totalidad de este sector subalterno de la humanidad.

Además, ambas autoras identifican esta depredación de la mujer en favor de la madre con la explotación que el *ha/ombre* ejerce sobre el planeta del que mama y se alimenta, como apreciamos cuando Maillard (2022, p. 614) se refiere a la “tierra nodriza —que no madre— / nutricia y despiadada”, que Zondek (2013, pp. 67 y 1995, p. 206) aborda al escribir:

---

*madre-depredadora*, como apreciamos en: “¿Qué es una mujer embarazada? Una mujer que tiene a alguien adentro, ya se lo devoró” (Roffé y Peri Rossi, 2005, p. 50).

<sup>5</sup> La polaridad entre la mujer asexual y domesticada y la mujer como impureza e instrumento demoníaco, propia de la mitología patriarcal, el simbolismo onírico, la teología y el lenguaje (Rich, 1996, p. 79) podemos advertirla en *La ciudad que habito*, donde Zondek (2012, p. 25) presenta a Valdivia como un engendro de “monstruo y ángel a la vez” que recuerda al “embutido de ángel y de bestia” de Parra (2020, p. 70), mientras que en *Vagido* encontramos imágenes de la domesticación de la mujer —“Habítasme tú el cuerpo / que para ti / antes / mi madre acunó” (Zondek, 1995, p. 170)— y en *El hueso de la memoria* advertimos los vínculos con el mal que al cuerpo femenino le atribuye la mitología heteropatriarcal —“Yo / mito / mujer / tentación / traidora y capricho” (Zondek, 1995, p. 120)—.

“Hoy el hombre construye para mamar sin sacio la tierra”, y también al preguntarse si “la tierra / será madre única para mamar”. Desde una perspectiva ecofeminista, en la que las autoras utilizan la palabra poética con el fin de denunciar la explotación heteropatriarcal y defender una ecojusticia con perspectiva de género, esta vinculación de la Tierra con la maternidad y la depredación del *ha/ombre* refleja cómo “la revolución científica de Europa transformó la naturaleza de *terra mater* en una máquina y una fuente de materias primas; con dicha transformación quedaron eliminadas todas las limitaciones éticas y cognoscitivas que impedían violentarla y explotarla” (Shiva, 1998, p. 22). Y esto resulta evidente en versos como:

Nos maman el terruño.  
 El cielo arriba mamamos.  
 Celestes  
 los ojos tristes de la vaca inmensa  
 miran (Zondek, 2003, p. 136).

Apreciamos aquí que “la violencia hacia la naturaleza, que parece inherente al modelo de desarrollo dominante, se asocia también con la violencia hacia las mujeres” (Shiva, 1998, p. 21). En este poema, de hecho, Zondek concibe la existencia como una nueva carestía y violencia, simbolizada por el círculo de la sed de *ha/ombres* que maman del cuerpo femenino y de esa vaca nodriza que para el ser humano parece ser la Tierra.

## **2. ESCRIBIR D(ESDE) EL MORDISCO: LA HERIDA EN LA LENGUA Y EN LA CUERPA**

Nos encontramos, como ya hemos podido anticipar, ante dos poéticas desmitificadoras que revisan, subvierten y resignifican los (des)pliegues venenosos del logocentrismo y el imaginario cultural de la maternidad. No es de extrañar, por lo tanto, que esto conduzca a las autoras a trabajar con una particular escritura d(esde) el mordisco que recurre a distintas imágenes de la herida en la lengua y en “la cuerpa” (Zondek, 1995, p. 159) femenina, que se relacionarán con diferentes herramientas de inserción del silencio en el discurso.

## 2. 1. La herida en la lengua: Cual, *sidermitas* y las figuras *hápax* y *Babel*

En la obra de Maillard encontramos diferentes criaturas del hambre, entre las que se sitúa el hijo de *Medea*, pero donde también se encuadrarían Cual y los *sidermitas*, seres ambos que, presas de la herida del horror, (sobre)viven en la oquedad que se abre entre la palabra y el silencio. En cierto modo, Trueba (2022, p. 38) alude a estas criaturas del mordisco al señalar que “*La herida en la lengua* es la herida de un cuerpo que no alcanza a hablar, en eso está cerca de *Hilos*”. Dicho cuerpo es el de los *sidermitas*, que más adelante exploraremos, mientras que en *Hilos* aparece por primera vez el personaje Cual, que da título al libro que se abre a continuación y que Maillard retoma en *Cual menguando*. Si nos centramos en Cual, pronto advertimos que es una criatura definida tanto por su herida en la lengua como por ser “imposible para la gramática” (Trueba, 2022, p. 30) y, por lo tanto, por un mordisco tanto físico como textual que lo (des)articula. La primera vez que dicho personaje aparece, al final de *Hilos*, está caracterizado por la “sutura delgada de sus labios” (Maillard, 2022, p. 233). Más adelante, ya en *Cual menguando* se nos dice que “Hablar no es propio de Cual, se enreda en sus palabras” y, de hecho, como si algo le estorbara en la lengua —“Me arde [...] la lengua” (Maillard, 2022, p. 517), afirma en cierta ocasión—, aprovecha cualquier momento para escupir, al tiempo que la forma del texto comienza a menguar, adelgazarse hacia el margen y herirse en vertical.

En segundo lugar, en *La herida en la lengua*, Maillard parece designar a la estirpe de la logofagia, los llamados *sidermitas*, individuos sometidos a la carestía que imprime el horror del exterminio, entes que no se reconocen en el lenguaje impuesto que nunca alcanzará a nombrar sus experiencias, criaturas siempre (ad)heridas por la (ad)herencia del *ha/ombre* y el alambre que late en sus dominios —es así, “Adherencias”, como se titula la primera sección de *La herida en la lengua*—. Además, son los *sidermitas* unos entes creados específicamente para este libro y de los que no hay constancia en otras obras, seres a los que se les insta a morderse la lengua y comerse su palabra, y a los que la autora (des) nombra con un término que forma tan solo parte de su *corpus* en esta obra y que por lo tanto constituye un *hápax*, un significante sin significado, figura también recogida entre los trazos de ilegibilidad del catálogo de herramientas logofágicas (Blesa, 1998, p. 193). Sobre el *hápax* de estas peculiares criaturas —de identidad sumida en el mutismo y el anonimato

que la sociedad impone al oprimido—, de hecho, no existen certezas. Solamente, si acaso, podemos hacer especulaciones relacionadas con el texto y con posibles vínculos etimológicos del término —no constatados y nunca del todo satisfechos—. Lo único que la autora ha referido sobre este enigmático trazo del silencio ha sido en una conversación con David Escalona, que dialoga en sus dibujos de la serie “Vendados” con los poemas de “Sidermitas” y en uno de ellos representa un agujero, una “boca-túnel” (Maillard, 2022, p. 430) que parece actuar como punto de fuga de la realidad. Al referirse a la serie de textos y dibujos, Maillard recupera a los *sidermitas* y apunta:

Sí, ese es el universo-resonancia de los sidermitas, el no-lugar desde el que caen esos seres, ignorantes de todo cuanto ocurre, como cae todo ser al mundo de las diferencias. Nacer es caer al mundo. Y quedan atrapados en la rueda del Hambre. Víctimas que no están preparadas para el juego de la agresión. Víctimas que tendrán que convertirse en verdugos. Verdugos-víctimas (citado en Ortega y Pérez Campaña, 2017, p. 55).

Podemos confirmar, por lo tanto, cómo el *ha/ombre* y la depredación son dos rasgos fundamentales de estas criaturas que caen al mundo —de acuerdo con Maillard (2022, p. 374), “no hay otro / movimiento / que el de la caída”—, que llegan a la existencia para encontrarse con el círculo del hambre que todo lo domina. Pero hay algo que sigue sumido en el mutismo. Desde esta naturaleza voluntariamente ilegible con la que la autora construye a su criatura, son los *sidermitas* seres misteriosos de los que no se desvelan demasiados rasgos, sino que se definen a partir de los crímenes que contra ellos se cometen.

Los *sidermitas* configuran así un coro de voces atrapadas tras una alambrada, amenazadas por disparos de la estirpe humana. Lo que nos interesa —por lo que respecta a su ilegibilidad— es que el término con el que se nombra a esta criatura, a pesar de las apariencias grecolatinas del constructo, no responde a ninguna etimología clara. Parece contener elementos morfológicos como el lexema griego *síder-* —de *síderos*, *sídérou*, ‘hierro’— o el latino *sider-* —de *sidus*, *sideris*, ‘astro’—. Pero al unirlos a sufijos conocidos, este término sigue constituyendo un trazo del silencio, algo ilegible, ya que no nos encontramos ante una *siderita*, el mineral del hierro, sino ante un *sidermita*, que con esa *m* disloca las etimologías conocidas y quizás abra las posibilidades a una construcción derivada de la palabra *termita*. Si fuera este el caso, el *sidermita*, desde su

logofagia, desde esa voluntad de decir el *ha/ombre*, ¿sería entonces una termita del hierro y, por lo tanto, del alambre?, ¿o quizás una termita de los astros? Sería una criatura capaz de perforar y horadar, en todo caso. Pero de igual modo que la etimología no nos lo desvela, el texto tampoco parece hacerlo, y todo apunta a que nos encontramos ante una criptografía. No obstante, tal vez esa *m* esté aludiendo a algo más, y quizás entonces este juego de raíces contenga el morfema *derm-* —del griego *dérma*, *dérmatos*, ‘piel’—. ¿Sería entonces el *sidermita* una particular termita de la piel, un tipo de *dermita*?, ¿sería una criatura capaz de alimentarse de esa carne en la que se ha convertido el verbo, la palabra? ¿O sería una *sider(der)mita* —por haplología—, un ente de piel de astro, una criatura inflamada por la luz de los disparos?

Estas cuestiones nos sitúan ante un trazo del silencio, un *hápx* maillardiano en el que, sin embargo, los tres lexemas encontrados —el astro, el hierro y la piel— están presentes de algún modo en el limitado discurso que se dirige a esta criatura, a este enigmático ser minúsculo que vive tras el hierro,<sup>6</sup> concretamente tras el metal de una alambrada que quizás desee horadar; un ser al que, en las escasas veces en que se le nombra, se le insta a incendiarse como una estrella antes de que se prenda su cuerpo con un disparo y pase a tener piel de astro,<sup>7</sup> y se le invita a morderse la lengua, esto es, a horadar la piel de su palabra.<sup>8</sup>

No obstante, no es *sidermita* el único término ilegible que aparece en este poemario, sino que Maillard (2022, p. 456), consciente de que “La lengua falsea. La lengua miente”, inserta también el *hápx* “Pallaksch. Pallaksch”, un particular significante sin significado heredero del habla de la locura de Friedrich Hölderlin que en su poema “Tubinga, enero” [*Tübingen, Jähner*] recupera Paul Celan (1999, p. 162). Maillard, en la sección “Balbuceos” de *La herida en la lengua* retoma dicho poema como hipotexto y cierra uno de sus fragmentos con el mismo *hápx*, con lo que da cuenta de la imposibilidad de que el ser humano pueda alcanzar a nombrar desde su lengua articulada esa *experiencia-límite* de la vida y el lenguaje que constituyen los horrores del *ha/ombre* y sus genocidios injustificables. Además, frente a la unidad del signo lingüístico, que

<sup>6</sup> “No dictaban las reglas / un dios ni un hombre sabio sino / una simple alambrada” (Maillard, 2022, p. 441).

<sup>7</sup> “Arde, pequeña sidermita”, “Cuídate, sidermita, de la estirpe del / hombre. No controlan // la medida del fuego”, y más adelante “Ardiente cabeza voladora” (Maillard, 2022, pp. 434 y 442).

<sup>8</sup> “Ven, sidermita, vuelve / a tragarte la lengua” (Maillard, 2022, p. 439).

reconforta con sus dos caras porque todo lo acabado y armónico tranquiliza, Maillard, heredera de Celan, termina este texto con un balbuceo que impide que se produzca correspondencia alguna entre el signo del habla cotidiana y esta suerte de idiolecto de misterio que apreciamos en el estado preverbal y dubitativo del habla de la locura que se atribuye a Hölderlin en sus últimas palabras.

Además, dentro de esta lengua que tiritita en la experiencia del afuera y se hiere en sus mordiscos, a lo largo de la obra de Maillard encontramos otras muestras de la inserción del balbuceo en el texto, en ademanes que ella misma denomina “vaivén-sutura-vaivén-sutura” (Maillard, 2022, p. 597) y que responden a la fusión de una costura y una quiebra. Me refiero a aquellos constructos de palabras suturadas entre sí que terminan por dar lugar a una figura que, pese a no formar parte del catálogo de Blesa, podría denominarse *catena graphica*. Dicha herramienta, en la línea de la unión y la fragmentación simultáneas propias del concepto de *óstracon* —que se refiere al pedazo de una vasija rota y a la vasija en su totalidad—, “consiste en la escritura balbuceante de un habla encadenada, una única grafía en la que son visibles todas las costuras, una unidad de fragmentos que trata de dar cuenta, al comerse los silencios, de aquello a lo que una sola palabra no alcanza” (Carrasco Gil, 2023a, p. 168). Estos encadenamientos de eslabones verbales, que encontramos en poetas como Alejandra Pizarnik, Paul Celan, Ada Salas o Eduardo Scala, se sitúan en un espacio logofágico que se abre entre el mestizaje lingüístico de la figura *Babel* y la creación de significantes de la figura *hápax*. Se debe esto a que la *catena graphica* trabaja con una *altera lingua* y abre la lengua corriente a un idiolecto de misterio que se hiere en una particular unión verbal gráficamente tartamuda.

Cabe destacar, además, que la adopción de esta figura por parte de Maillard se advierte en un proceso gradual, que en su poemario *Escribir* (2004) todavía no hace uso del guion —“palabrasojo”, “palabraslatigazo”, “palabrasbocadegato” (Maillard, 2022, p. 106)—, mientras que en *Hilos y La herida en la lengua* encontramos ya binomios de esta habla encadenada —“imágenes-dolor”, “ojos-lago”, “boca-túnel”, “nudo-universo”, “niebla-aliento”, “hospedaje-cuerpo” (Maillard, 2022, pp. 146, 153, 430, 446 y 447)— y, ya en *La mujer de pie*, *La compasión difícil* y *Medea* hallamos el uso trimembre de la *catena graphica* —“ella-sus-dedos”, “en-mí-desapareciendo”, “siempre-pero-no” (Maillard, 2015, pp. 38, 47 y 48); “animal-en-mí” (Maillard, 2019, p. 99); “átomos-astros-corpúsculos”,



“boca-orificio-estoma” (Maillard, 2022: 608)— que ya se anticipaba en “lo-que-ocurre” (Maillard, 2022, p. 83), de *Matar a Platón*.

## 2. 2. La herida en la *cuerpa*: *hápax*, *Babel* y la *corporea lingua*

Si bien Zondek (2008, p. 62) también menciona la herida de “un tormento de cristal en la lengua”, es el cuerpo femenino su herida primigenia. En una constante rebelión contra la herencia patriarcal y el lenguaje del opresor, la autora en *Vagido* violenta la “lengua paterna (erróneamente llamada materna)” (Irigaray, 1985, p. 34) hasta negarla, mediante una suerte de (pro)creación verbal que se sitúa en un peculiar intersticio entre las figuras *Babel* y *hápax* propuestas por Blesa (1998, p. 180) en su “catálogo estrictamente provisional” de herramientas logofágicas. Así, la autora recurre a un particular “mestizaje lingüístico” propio de la figura *Babel*, que en su caso le permite apartarse de “las palabras de la tribu” (Blesa, 1998, p. 173) o, mejor dicho, del falogocentrismo que insiste en convertir el cuerpo de la mujer, como apunta Irigaray (1985, p. 37), “en materia de su lengua y de su imperio”, desde tanta hambre insaciable de dominio. No obstante, este mestizaje con el que la autora trabaja parte también de la figura *hápax*, ya que Zondek recurre a una lengua poética inventada, una *altera lingua*, un habla que se extiende más allá del discurso de *los otros*, una *corporea lingua* que des nombra el falogocentrismo para entonces renombrar la fisiopoética experiencial del sujeto-mujer en torno al cuerpo femenino.

Esto explica que Fernanda Moraga (2001), al abordar la escritura de mujeres producida en el periodo dictatorial de Chile, haya situado la poesía de Verónica Zondek junto a la de autoras como Elvira Hernández, Marina Arrate, Carmen Berenguer o Soledad Fariña, poetas que “por medio de su gesto escritural, trizan el carácter jerárquico-histórico de la cultura patriarcal, a través del (des)doblamiento de los pliegues del lenguaje”. No obstante, en esta lengua poética inventada y (re/des)plegada no nos encontramos ante el “significante sin significado” y el “sinsentido” que Blesa (1998, pp. 194-195) atribuye a la figura *hápax* en estado puro, sino que Zondek sitúa al lector ante el nuevo significante de un lenguaje resignificado, esto es, el idiolecto corporal de un sujeto-mujer que, al concebir el lenguaje de *los otros* “como un recinto que recluye”, opta por “retrotraerse a Babel, inventar una lengua” (Blesa, 1998, p. 196) y devorar el discurso patriarcal, tacharlo y resemantizarlo en su renovación de la palabra.

Esta ruptura de los límites del falogocentrismo que Zondek lleva a cabo se podría insertar en la reciente propuesta de Vilches Norat (2020, p. 448) del “desmadre como efecto estético, como lugar de lectura / escritura sobre el signo madre”. Y es que Zondek, consciente de que cada lengua ordena el mundo a su manera, con esta *corporea lingua* opta por revisar y resignificar el imaginario simbólico de la maternidad y renuncia explícitamente a la fuerza de trabajo reproductora que al cuerpo femenino le impone el discurso patriarcal, mediante la gradación del “se lo pido / se lo ruego / se lo ordeno” (Zondek, 2014, p. 47) de *Nomeolvides: flores para nombrar la ignominia*. Da cuenta, para ello, de una fisiopoética desgarrada, violenta y desmitificadora, ese “texto-lenguaje-cuerpo que pretende la inversión de los códigos simbólicos”, que Moraga (2001) identifica en *La bandera de Chile* de Elvira Hernández y que, en el caso del poemario de Zondek, es un tejido anatómico y textual que responde con total plenitud a la propuesta de Irigaray de *hablar en corporal*:

También tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir, las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no sustituya el cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en “corporal” (Irigaray, 1985, p. 41).

Y es que en *Vagido* Zondek trabaja al mismo tiempo con una *corporea lingua* de la maternidad y con un discurso a doble voz en el que se esfuerza por combatir el lenguaje del opresor, visible en imágenes perforantes como “la pura hueco. / Hueca / hueca loca” (Zondek, 1995, p. 153). La poeta refleja el desgarramiento con esta *corporea lingua* —*hospita, sena, nida mía, cuerpa ajada*— que nombra en femenino el cuerpo partido por el parto y sus heridas, en un constructo que podría dialogar con los versos de Noël Valis (2020, p. 86) en los que la lengua materna es la “que no escribe, no habla / el idioma aprendido de la gramática formal”. Además, en el paso del *cuerpo* a la *cuerpa* se configura todo “un contradiscurso que transgrede el inmovilismo de las estructuras lingüístico-poéticas establecidas” (Sabaté, 2001, p. 163). De ahí que Pérez López (2016, p. 279) considere que en sus aperturas esta obra propone “de modo profundamente personal, morfologías contraculturales que, en tanto taján y estrujan la lengua, deshacen el entramado esclerotizado de la

relación materno-filial”, ya que Zondek logra tachar el falogocentrismo al crear una *altera lingua* que extiende su “Hoy es todavía cuerpo” (Zondek, 1995, p. 16) al espacio léxico y gramatical.

### 3. EL HILO: ENTRE PENÉLOPE Y LAS PARCAS

Además de los temas del *ha/ombre* y la herida —y vinculado a las figuras de inserción del silencio ya analizadas—, el tercer punto de confluencia es el de los hilos, como advertimos en las obras *Husos* e *Hilos* de Maillard, pero también en distintas metáforas de las que, “hebra a hebra / letra a letra”, Zondek (2008, p. 63) se sirve para dar cuenta de ese tejido tanto mental —“hilvanó su cruda memoria” (Zondek, 1995, p. 17)— como corporal —“cuerpo oவில்” (Zondek, 1995, p. 140)— y textual —“palabras que me enhebran” (Zondek, 1995, p. 119)— con el que ambas trabajan. Desde la percepción de que el universo es una “ciudad / isla / mundo / telaraña” (Zondek, 2012, p. 5), en *La ciudad que habito* la poeta presenta ya no el hambre del hombre sino el hambre de la “araña / de finísimo encaje y boca devastadora”, que enlaza con versos como “Quedo sola / de boca finamente hilvanada / engullendo palabra propia para no morir áfona” (Zondek, 2012, p. 16 y 1995, p. 23).

Estos vínculos del hilo con la araña que devora y con cierta deglución de la palabra, además, están íntimamente relacionados con la concepción que Maillard tiene del hilo, representado como la secreción del discurso que la “araña-mente” va tejiendo y destejiendo a su antojo, (des)articulando la palabra al igual que Penélope hace con su sudario, desde la máxima “relevemos a las Parcas” (Maillard, 2019, p. 80 y 2022, p. 211). Si la saliva de la araña teje el hilo de un recuerdo que se tambalea entre el nacimiento y la muerte del lenguaje, cabe suponer que cuando algo se quiebra en la memoria tan solo existen dos opciones discursivas: el corte o la maraña. Esto sitúa a los hilos del lenguaje de Maillard y Zondek ante dos modalidades de *óstracon* —el silencioso y el agramatical o, lo que es lo mismo, el *leucós* y el *fenestratio* (Blesa, 1998, pp. 49 y 27)—, dos herramientas de inserción del silencio propias de esa “lógica-tela-de-araña” enunciada por Nieto (2013, p. 390), que no es sino otra constatación más en la obra de Maillard de las depredaciones y discontinuidades logofágicas.

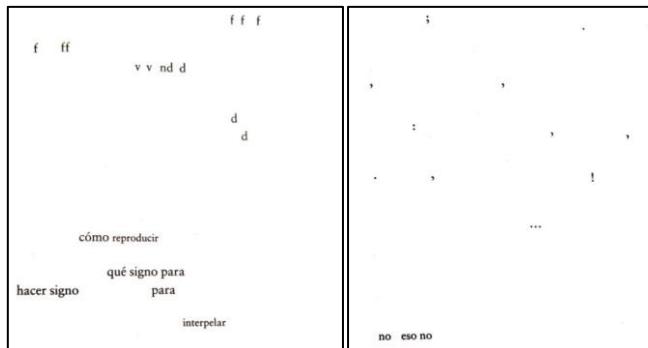
#### 3.1. El *óstracon leucós* y el silencio de la araña-mente

Desde la percepción de que “En Valle Silencio se impone una geografía” (Zondek, 2003, p. 55), la inserción más notable del silencio en los hilos de la obra de Zondek tiene lugar en el poemario *Instalaciones de la memoria*, un libro en el que la autora se centra precisamente en “suspirar hilados” (Zondek, 2013, p. 17) y da cuenta de la huella que la estirpe del hombre ha dejado en un territorio ya olvidado y destruido, sumido en una extensión vacía en la que solo cabe hacer hueco a la ruina para que en su oquedad resuenen las ausencias. En este libro, Zondek explora la rúbrica que el *ha/ombre* de la fiebre del oro ha dejado en los muros y en la tierra, al trabajar motivos como la grieta, la rendija, la ventana o el agujero de una superficie blanca y vacía sumida en el escombros de lo que ya no se recuerda. Nos encontramos, pues, ante lo que uno de los poemas cifra en “Registro de la memoria como nada. / Registro de la nada como memoria” (Zondek, 2013, p. 38), esto es, un *óstracon leucós* inscrito en el paisaje y en el texto, el latido de un blanco a la intemperie, la voz de todo afuera, el sonido de un hilo de silencio. En la memoria que van tejiendo los poemas de Zondek y las fotografías de Luco, asistimos al espacio devastado y mudo de lo que en otro tiempo fuera explotación minera y de un poblado en el que solo ha alcanzado a sobrevivir el residuo, ese “resto cantable” [*Singbarer Rest*] de Celan (1999, p. 215) que otros tiempos han dejado en la tierra y que —al igual que hace Ada Salas en *Arqueologías* (2022)— Zondek ahora reverbera. La poeta, en completa simbiosis con las fotografías de Luco, tematiza el *óstracon leucós* que late en los huecos de los muros, en los agujeros y en las grietas, y lo inscribe en el texto con silencios estéticos que son negaciones que se afirman y dan cuenta del progreso de la mengua:



*Instalaciones de la memoria* (Luco y Zondek, 2013, pp. 50-51 y 24-25).

En lo que respecta a la inserción visual del silencio en la obra de Maillard, resulta notable la utilización de la figura *óstracon leucós* al final de su obra, concretamente en *Después de Medea*, donde encontramos ejemplos como los siguientes:



*Después de Medea* (Maillard, 2022, pp. 735 y 733).

No obstante, sin llevar a tal extremo de la ilegibilidad este recurso, quizás el ejemplo que mejor dialogue con las huellas de *Instalaciones de la memoria* sea este poema de *La herida en la lengua*:

La verdad no                      ¡el aire!

Para abrir                      a  
     g  
     u  
     j  
     e  
     r  
     o  
     s  
 por los que introducir  
 la cabeza                      y mirar

hacia otro lado (Maillard, 2022, p. 368).

Advertimos cómo Maillard airea el discurso, hace hueco al silencio y trabaja con una poética horadante análoga a la mirada a través de las grietas con la que Zondek y Luco trabajan su *arqueoestética*.

### 3. 2. *Óstracon fenestratio*, *dis-locución*, *par(t)ir* y *sintaxis depredada*

Ambas autoras recurren a varias modalidades del *óstracon fenestratio*, una herramienta con la que crean distintos hiatos en el hilo discursivo o lo quiebran con agramaticalidades voluntarias. En la obra de Zondek, los ejemplos más notables de *óstracon fenestratio* —que hieren el hilván del discurso con barras inclinadas y puntos suspensivos— los encontramos en su obra *Fuego frío*, que trabaja con un viento que va quemando la tierra y asfixiando la palabra, como podemos advertir en:

esa  
 que las bestias y hombres mastican / obvio / más las bestias que los hombres  
 ..... sí ..... para seguir / seguir cantando / cantando / can tan do  
 ..... (Zondek, 2016, p. 38).

En estas barras gráficas del *óstracon fenestratio*, María Ángeles Pérez López (2017, pp. 158-159) ha advertido una “marca inequívoca de la producción exiliar de Juan Gelman”, recurso que Zondek trabaja desde “una poética del fragmento que resulta medular para la literatura contemporánea y que la autora chilena textualiza extraordinariamente”.

En el caso de Maillard encontramos distintos hiatos en rasgos como “la interrogación a la que las palabras se someten, los encabalgamientos hasta el extremo de separarse las sílabas mismas, los guiones como *grapas* de una escritura que no termina de coserse, etc.” (Trueba, 2022, p. 38). A este tipo de recursos parece referirse la autora como *dis-locución*, un término que la poeta enuncia en un poema en el que habla de “tensar los hilos” (Maillard, 2022, p. 429). Aunque quizás el ejemplo de hiato más representativo sea el cuestionamiento de la palabra hasta el silencio mediante la combinación de los guiones de inciso y los signos de interrogación que preguntan por un vacío, en un silencio al cubo que disloca el texto desde un triple y simultáneo hiato discursivo:

Subvertir dice  
 el territorio del *logos*. Un  
 nuevo aprendizaje  
 del mundo -¿mundo?- de  
 la realidad -¿?- de  
 la conciencia -¿?- de  
 eso -¿? (Maillard, 2022, p. 404).

Además, si retomamos la vinculación de los hilos con la mente, el cuerpo y la palabra, Maillard y Zondek trabajan con un verbo *partir* dual capaz de enmarañarse en la *dis-locución* que se urde entre la tematología y la logofagia.<sup>9</sup> De igual modo que Maillard (2022, p. 363) se refiere al cuerpo, a la “Maquinaria *ana- / tómica*”, como un tejido completamente fragmentado, algo semejante ocurre con el tejido textual que saliva el hilván de su palabra. Lo vemos en “Partir, quedar, contar” (Maillard, 2022, p. 154), un verso de *Hilos* —recogido más adelante en *Daniel. Voces en duelo* (2020)— donde *partir* da cuenta de la vinculación entre un movimiento hacia el afuera, una salida, una pérdida —*partir* frente a *quedar*— y una fragmentación de la forma —*partir* frente a *contar*— que detiene la palabra y el hilo de la memoria en el poema.<sup>10</sup> Esto podemos verlo en los siguientes versos, que, en esa *lógica-tela-de-araña* referida por Nieto, cierran dos poemas —“Uno” e “Hilos”— de este libro:

Siempre se puede partir.  
Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no. —¿Mente?—  
Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo.  
Partir es dar pasos  
fuera de la habitación  
con el hilo. El mismo hilo.  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno -¿uno? (Maillard, 2022, p. 130).

Y ese verbo *partir* de implicaciones tematólogicas y formales no es casual, como desvela otro texto en el que Maillard lo sustituye por el verbo *avanzar*, que no posee la misma capacidad estructuradora del discurso:

Avanzar es dar pasos fuera.  
Aunque eso ya lo dije en alguna  
parte, ¿o era partir?, partir es  
dar pasos fuera. Es igual (Maillard, 2022, p. 167).

<sup>9</sup> Cristina Peri Rossi (2005, p. 327) trabaja esta doble urdimbre de los tejidos del texto y de la carne en sus versos “Partir / es siempre partirse en dos”.

<sup>10</sup> Para el verbo *par(t)ir* en el tejido lingüístico y corporal de la obra de Chantal Maillard, *vid.* “Dolerse con Daniel: un doble Oficio de la pérdida” (Carrasco Gil, 2023b), donde exploro este recurso en *Daniel. Voces en duelo*, de Chantal Maillard y Piedad Bonnett.

El verbo *partir* es un motivo nuclear en la urdimbre del poemario *Hilos*, al igual que sucede en *Vagido*, donde vislumbramos esa “doble pérdida de las parturientas” que Rita Martín (2020, pp. 132-133) advierte en su propia obra: “la de sus cuerpos fragmentados al partir y la de sus hijos arrancados en ese mismo nacimiento hacia la zona de operaciones”:

Llantería para mi parir  
partirte en grito  
para en tu partida  
partida dejarme  
sin ti (Zondek, 1995, p. 178).

Vemos cómo la *dis-locución* del tejido textual se identifica con el cuerpo herido por el parto, idea que se recupera en los siguientes versos:

Para partirme niño  
parto me doy  
partiéndome  
ahora  
tuya  
encuerpado otro  
sangrándome mi mí  
parto  
parto partida  
para partir parir descalza  
como empezando (Zondek, 1995, p. 168).

Así, en el verbo *par(t)ir* de Zondek encontramos un movimiento hacia el afuera —*par(t)ir* al niño como expulsarlo, hacerlo marchar, darle partida, abandonarlo— y una fragmentación *ana-tóm-ica* tanto de la forma del texto como del cuerpo materno que *par(t)e* al *hijo-depredador*, al *ha/ombre*, desde un organismo —un lenguaje— partido por el parto.<sup>11</sup>

## CONCLUSIONES

---

<sup>11</sup> Para la dualidad de este verbo *par(t)ir* en el tejido lingüístico y corporal de la obra de Verónica Zondek, *vid.* “Verónica Zondek y Pía Barros: la revolución del lenguaje poético como desmitificación del parto” (Carrasco Gil, 2023c).



Tras lo anteriormente señalado, podemos confirmar la relevancia del papel estructurador que los temas constelados del hambre, el cuerpo y los hilos ejercen sobre la forma del discurso logofágico.

En lo que respecta al hambre, el vínculo paronomásico *ha/ombre* conduce a las autoras a desconfiar del lenguaje que las cerca y a concebir la palabra como lo *deinós* desde su crítica al (fa)logocentrismo. Además, cuando el *hijo-depredador* fagocita la identidad de la mujer en favor de la madre desde una explotación semejante a la que la estirpe del hombre ejerce sobre el planeta del que mama y se alimenta, ambas autoras reconocen que solo cabe la revolución del lenguaje poético como desmitificación del imaginario patriarcal y retroceso lingüístico o *de/construcción* creadora que empieza en la cautela.

En lo que se refiere al cuerpo herido, Maillard, entre las figuras logofágicas *Babel* y *hápax*, trabaja el decir y el callar de Cual y los *sidermitas*, la *catena graphica* y el habla de la locura de Hölderlin, que dan cuenta, a través del balbuceo, de esa herida del cuerpo que al envenenarse es la lengua (des)articulada. Zondek, por su parte, (des)pliega una particular *corporea lingua* que se sitúa en el intersticio entre las mismas figuras para *hablar en corporal* y desmitificar el parto desde la mirada experiencial femenina en torno a la maternidad.

Finalmente, en lo relativo a los hilos, Maillard y Zondek recurren a un triple tejido —mental, corporal, textual— que la *araña-mente* teje y devora a partes iguales. Trabajan, por un lado, con el corte que inscribe el *óstracon leucós* en toda grieta y, por el otro, con la maraña de una dislocación en la *elocutio*, ese *óstracon fenestratio* que muestra los hiatos del discurso. Emplean un verbo *par(t)ir* dual, que constata, una vez más, las implicaciones de la tematología sobre la logofagia y las depredaciones tanto temáticas como formales con las que Maillard y Zondek trabajan.

## BIBLIOGRAFÍA

Arellano Hermosilla, Claudia (2017). “¿Cómo se borda la poética del abandono?”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 20, pp. 7-22. DOI: <http://doi.org/10.12795/RICL.2017.i20.01>.

Bello, Javier (2006). “Cartografía para un Ojo Desfondado”. *Revista Chilena de Literatura*, 69, pp.127-135. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-22952006000200008>.

- Benelli, Agustín y Verónica Zondek (2014). “Conversando con la poeta Verónica Zondek”. *Flashback*, 28 de septiembre, [https://www.ivoox.com/conversando-poeta-veronica-zondek-audios-mp3\\_rf\\_3544730\\_1.html](https://www.ivoox.com/conversando-poeta-veronica-zondek-audios-mp3_rf_3544730_1.html) [30/04/2023].
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Vicky Palant y Jorge Jinkis (trads.). Madrid: Editora Nacional.
- Blesa, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- Bordán, María Cristina (1993). “Travesía del ser”. *Punto Final*, 300, p. 23.
- Carrasco Gil, Celia (2023a). “Bajar hacia la luz. Análisis comparado de las poéticas de-(con)structivas de Ada Salas y Eduardo Scala”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, pp. 161-179. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2023408714](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408714).
- Carrasco Gil, Celia (2023b). “Dolerse con Daniel: un doble Oficio de la pérdida”. En Sofia Bernardo Méndez, María Fernández Rodríguez y Pilar Arantegui Gallardo (eds.). *Voces eclipsadas: una mirada hacia las nuevas poéticas corporales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 11-24. DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0357>.
- Carrasco Gil, Celia (2023c). “Verónica Zondek y Pía Barros: la revolución del lenguaje poético como desmitificación del parto”. En Fernando Candón Ríos, Nuria Torre López y Leticia de la Paz de Dios (eds.). *La mujer y el texto: nuevas propuestas críticas literarias*. Madrid: Dykinson, pp. 74-84.
- Celan, Paul (1999). *Obras completas*. José Luis Reina Palazón (trad.). Madrid: Trotta.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Ana María Mob (trad.). Barcelona: Anthropos.
- De Beauvoir, Simone (2015). *El segundo sexo* [1949]. Alicia Martorell (trad.). Madrid: Cátedra.

- De Peretti, Cristina y Jacques Derrida (1990). “Entrevista con Jacques Derrida”. *Debate Feminista*, 2, pp. 281-291.
- Díaz-Casanueva, Humberto (1994). “Verónica Zondek sigue haciendo noticia”. *La palabra israelita*, 18 de marzo, p. 9.
- Escandell Montiel, Daniel (2021). “Más allá de la poesía: interacción del verso. Estrategias logoeméticas en los metros digitales”. En María Ángeles Pérez López *et. al.* (eds.). *Poesía (literatura actual en Castilla y León, 5)*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 295-313.
- Helgueta Manso, Javier y Fabiola Stoian (2015). “Lenguaje sin cicatrizar”. *Contrapunto*, 24, pp. 52-53.
- Hernández, Miguel (1939). *El hombre acecha*. Valencia: Tipografía Moderna.
- Irigaray, Luce (1985). “El cuerpo a cuerpo con la madre”. En *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Mireia Bofill y Ana Carvallo (trads.). Barcelona: Lasal Ediciones de les Dones, pp. 32-44.
- Juarroz, Roberto (2012). *Poesía vertical*, Diego Sánchez Silva (ed.). Madrid: Cátedra.
- Levin, Harry (1968). “Thematics and criticism”. En *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Peter Demetz, Thomas Greene y Lowry Nelson (eds.). Londres: Yale University Press, pp. 125-145.
- Luco, Patricio y Verónica Zondek (2013). *Instalaciones de la Memoria*. Valdivia: Alquimia Ediciones.
- Maillard, Chantal (2015). *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Maillard, Chantal (2019). *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Maillard, Chantal (2022). *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Poesía reunida 2004-2020*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Martin, Rita (2020). “Madre de un sueño que no llega”. En María Ángeles Pérez López y Rei Berroa (coords.). Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 129-139.
- Molina Gil, Raúl (2017). “Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas”. *Dirāsāt Hispānicas*, 4, pp. 59-77. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6322331>.
- Moraga, Fernanda (2001). “La Bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)”. *Acta Literaria*, 26. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0717-68482001002600007>.
- Nieto Alarcón, Lola (2013). “Araña, otra lógica. La escritura como urdimbre en Chantal Maillard”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 18, pp. 373-396. DOI: <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v18i2.1129>.
- Noguerol, Francisca (2013). “Sacadas de quicio: maternidad y literatura en escritoras latinoamericanas”. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 86, 46 (1), pp. 13-19. Handle: <http://hdl.handle.net/10366/136910>.
- Ordóñez Roig, Vicente (2013). “El escepticismo salvaje de Chantal Maillard”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 88, pp. 111-124. DOI: <http://doi.org/10.6018/daimon.444841>.
- Ortega, Álvaro y Gregorio Pérez Campaña (2017). “David Escalona / Chantal Maillard”. *Facba: Festival Artes Contemporáneas Bellas Artes*, 17, pp. 50-57.
- Oyarzún, Kemy (1995). “La memoria, los cuerpos y sus glifos. Aproximaciones a la poesía de Verónica Zondek”. En Verónica Zondek, *Membranza*. Santiago de Chile-Ottawa: Cordillera-Cuarto Propio.

- Parra, Nicanor (2020). *Poemas y antipoemas*. René de Costa (ed.). Madrid: Cátedra.
- Pérez López, María Ángeles (2016). “Sedimento de las cuerpas y el lenguaje”. *Nayagua*, 23, pp. 276-281.
- Pérez López, María Ángeles (2017). “Escritura de l@s cuerp@s. (Re)configuración y aperturas en la poesía de Verónica Zondek”. En Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.). *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)*. Nueva York: Peter Lang, pp. 152-162.
- Peri Rossi, Cristina (2005). *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen.
- Pimentel, Luz Aurora (1993). “Tematología y transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1), pp. 215-229. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>.
- Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* [1977]. Mercedes Bengoechea (trad.). Madrid: Cátedra.
- Roffé, Reina y Cristina Peri Rossi (2005). “Homoerotismo y literatura: entrevista a Cristina Peri Rossi”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 659, pp. 47-64.
- Sabaté Planes, Dolors (2001). “La revolución del lenguaje poético en el texto femenino”. En Margarita Blanco Hölscher y Socorro Suárez Lafuente (eds.). *Literatura austriaca actual. Entre la estética y la política*. Oviedo: Krk, pp. 163-170.
- Shiva, Vandana (1988). *Abrazar la vida: mujer, ecología y supervivencia*. Madrid: horas y HORAS.
- Troisi, Salvatore Cristian (2020). “Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, pp. 571-598. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.024>.

- Trueba Mira, Virginia (2015). “Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua”. En Chantal Maillard, *En un principio era el hambre. Antología esencial (1990-2015)*. Madrid: FCE, pp. 9-26.
- Trueba Mira, Virginia (2022). “impropia mente (leyendo a chantal maillard)”. En Chantal Maillard, *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua. Poesía reunida 2004-2020*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-50.
- Valis, Noël (2020). “Lengua materna”. En Rei Berroa y María Ángeles Pérez López (coords.). *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 86.
- Vilches Norat, Vanessa (2020). “Madre metáfora”. En Rei Berroa y María Ángeles Pérez López (coords.). *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 421-453.
- Zondek, Verónica (1995). *Membranza*. Santiago de Chile-Ottawa: Cordillera-Cuarto Propio.
- Zondek, Verónica (1999). *Entre lagartas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Zondek, Verónica (2003). *El libro de los valles*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Zondek, Verónica (2008). *Por gracia de hombre*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Zondek, Verónica (2012). *La ciudad que habito*. Valdivia: Ediciones Kultrún.
- Zondek, Verónica (2014). *Nomeolvides: flores para nombrar la ignominia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Zondek, Verónica (2016). *Fuego frío*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.