HENRI MICHAUX

ANA NUÑO

El 21 de Mayo de 1941 André Gide se disponía a hablar, en el prestigioso Hotel Rubl de Niza, de la obra de Henri Michaux. El título de la charla: "Descubramos a Henri Michaux". Los que por aquellos años se tropezaban con ese nombre por vez primera —y eran legión— no dejarían de suponer que designaba a algún joven autor, aún desconocido. Joven de 42 años, Michaux era, en efecto, si no totalmente desconocido, poco más que un nombre evocador de vagos textos admirables, algo menos que frecuentados. Ni siquiera los surrealistas, gurúes inevitables de los años que mediaron las dos guerras europeas, habían reconocido en él a un lector, quizá más apasionado, ciertamente más discreto que ellos, del Conde de Lautréamont. Leída y admirada entonces por un puñado de amigos y escritores, entre los cuales se hallaban Supervielle y Paulhan, conocida ya de Borges, quien conservara de las conversaciones sostenidas con Michaux en Buenos Aires en 1935 "el recuerdo, como de una irrecuperable música intensa, de un duradero placer", la obra de Michaux no ha contado nunca con los favores de esa hidra omnívora y olvidadiza que algunos llaman, no sin razón, las masas.

Pero 1941 también era Vichy. Y ese 21 de Mayo, por la mañana, Gide recibe una carta conminatoria, en la que la Legión Francesa de Ex-Combatientes, tras reprender a "uno de los hombres que se ha convertido en el campeón del espíritu del placer", le exige que abandone su proyectada charla. Gide decide entonces consultar con Martin du Gard, opuesto desde el principio a que "se hable" de Michaux, y con Malraux, quien, quizá exasperado por la insistencia de Gide, y siempre fiel a su instinto de supervivencia política, sentencia: "¡Qué estupidez! No se muere por Henri Michaux". La conferencia fue, por lo tanto, anulada,[1] pero Gide no renunciaría a presentarse en el Rubl a decir unas pocas palabras, sin duda dictadas por las circunstancias, pero no por ello menos agoreras: "Que cesen las discordias entre franceses. Para evitar disensiones —y aunque esta charla, exclusivamente literaria, haya sido autorizada por la censura— hagamos silencio". El público, que había acudido numeroso, aplaudió. Y calló.

En ese lejano y anecdótico suceso se haya incrustado, como en los escudos enclavados y las "mise en abyme" que tanto fascinaban a Gide, un elemento que es una de las claves de la obra de Michaux: el silencio. Silencio elemental, como lo son la tierra o el fuego. Silencio de los orígenes, del mundo anterior al Logos que lo funda. Y también de ese otro mundo que habita voluntariamente el que se ha exiliado del lenguaje, el autista y el esquizofrénico. No es de extrañar que Michaux haya sentido siempre una fascinación profunda por los dibujos de niños y el discurso pictórico de los alienados, por el lenguaje de los que callan, de los que se ponen en huelga de palabras.

"Course qui rampe
rampement qui vole
unité qui fourmille
bloc qui danse"

Face aux Verrous (1954)

En uno de sus últimos textos, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants", magistral re-creación verbal de dibujos infantiles, Michaux intuye la verdadera naturaleza del rechazo que el niño autista le opone al mundo: "gréve, la plus primitive" ("huelga, la más primitiva de todas"). Nadie como él para poner el dedo en la llaga, de manera a la vez tan definitiva y sutil. Quizá porque se sentía, de algún modo, solidario de ese gesto de repulsa. En "Quelques renseignements sur 59 années d'existence" ("Algunos datos sobre 59 años de existencia"), suerte de biografía-poema que él mismo se encargó de anotar y que Robert Bréchon publicó en su libro sobre Michaux, la misma imagen surge en la descripción de sus siete primeros años: "sa faon d'exister en marge, sa nature de gréviste, fait peur ou exaspère" ("su manera de existir al margen, su naturaleza de huelguista, asusta y exaspera").

Puede que el lector de estas líneas las juzgue exageradas. Después de todo, Michaux deja una obra literaria extensa y una obra pictórica no menos importante. Pero esa paradoja lo es sólo en apariencia. En Michaux podemos ver a un refutador del lenguaje, pero del lenguaje en tanto que instrumento de manipulación de la realidad, de domesticación del mundo. Lo que su obra recusa es el proceso de reificación que la función instrumental del lenguaje conlleva. Y, con él, su efecto más pernicioso, el mito de la adecuación de las palabras a las cosas. Más que un símbolo del quehacer poético, el silencio era, para Michaux, una necesidad vital. Hacer callar el ruido incesante que llamamos lenguaje para así poder resucitar los poderes mudos de la palabra y evocar, en el sentido primero de la voz latina (llamar, hacer surgir con la palabra), "la coexistencia de lo visto y lo concebido".

El espacio elocuente

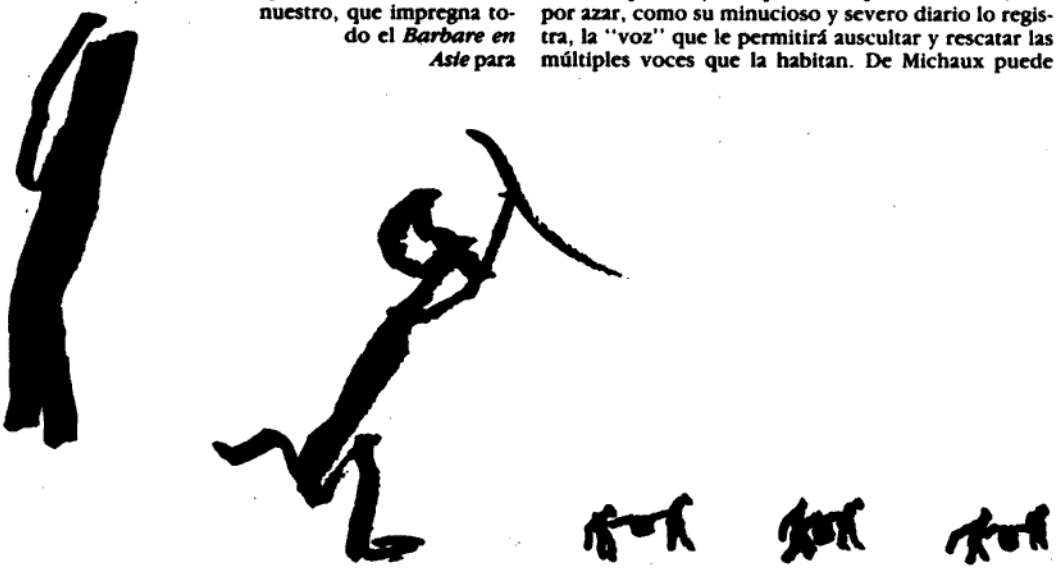
A LA PALABRA gárrula, Michaux opone la exploración de virtualidades. Minero, y a ratos dinamitero, de signos, armado de una paciencia infinita y constantemente fiel a su propia percepción del mundo, abre pasajes y apuntala galerías, descubre vetas y extrae de su ganga minerales insospechados. Esa labor, es cierto, no le es exclusiva. Todo aquel que busca crear sentido la emprende. Pero lo que caracteriza la búsqueda

Michaudiana, lo que hace de su labor de exploración, de prospección de lo que él llamaba "lo infinito turbulento" un suceso inédito, es, por un lado, la finalidad que le confiere y, por otro, la diversidad, lo protéico de las formas que asume. Relatos de viajes que se transforman en expediciones hacia una "lejanía interior", poemas cargados de irrisión, textos en los que alternan la minuciosa acotación de lo imperceptible (lo que Cioran define como su "fetichismo de lo ínfimo") con la sátira a lo Swift (proliferación de seres improbables y exactos, como esos asfixiantes Emanglones, los inquietos Hivinizikis, los elásticos Meidosems y los Gavros, idólatras). Lo que Michaux parece buscar a través de la vertiginosa abundancia de formas no se halla al final de la galería excavada, no es la extracción de una pepita de sentido. La finalidad de la empresa reside en el gesto que la inaugura y en ese espacio que va surgiendo a medida que avanza, reflejo y huella en el texto del movimiento incesante de las palabras y los signos.

El espacio: con el silencio, es el segundo signo, en el sentido astrológico si se quiere, de la escritura de Michaux. Escritura del y en el espacio. Pero se trata de un espacio pleno, denso, pululante, incluso cuando la profusión de formas que lo satura no cuaja, cuando el modo de existencia de sus habitantes se limita a una suerte de partenogénesis, infinita y recurrente, que hace que las formas originarias se consuman para dar paso a nuevas formas, destinadas como aquéllas a cumplir con el mismo destino ciego. "Mes propriétés", texto leído y admirado por Borges[2], es, sin duda, el texto-blasón de esa concepción Michaudiana del espacio, zona intangible y móvil oscilando entre lo biológico y lo absurdo a lo Beckett.

Guiados por la temprana fascinación que ejerció sobre Michaux el Oriente, algunos han querido ver en su rechazo de lo anecdótico y lo verosímil la prueba de su adhesión a sistemas y filosofías orientales. Basta con prestar atención a la sutil ironía y a la mirada crítica, puesta tanto o más sobre aquel mundo como sobre el nuestro, que impregna todo el *Barbare en Asie* para medir la distancia que lo separa de un Segalen, por ejemplo. Nada oriental, en la acepción que los occidentales solemos conferirle a ese epíteto, pero a la vez, como veremos más adelante, subversor tenaz de los tópicos que alimentan la tradición literaria de Occidente, Michaux, tanto en su escritura como en su pintura, practica una especie de anti-satori. En vez del "seísmo más o menos intenso que hace estremecerse al conocimiento, al sujeto", en lugar del "vacío de palabra" que el satori opera (cf. Barthes, *l'Empire des signes*), el espacio abierto por la obra de Michaux, brecha franca en el espacio del lenguaje, es brutalmente elocuente. Pero si éste habla, las palabras que profiere sólo alcanza a escucharlas aquel que ve: ventana que da sobre un pulular de signos que tejen incesantemente entre sí una red de relaciones, con sus zonas de menor y mayor intensidad, como, en una estación de ferrocarril, el sistema de agujas que distribuye la circulación. "Notre espace, pour qui a cêssé d'être aveugle, est plein de signaux, de points d'attirance, de zones faibles, de piqûres, de messages" ("Nuestro espacio, para aquel que ha dejado de estar ciego, está lleno de señales, de puntos de atracción, de zonas débiles, de picaduras, de mensajes") (*Face aux verrous*).

En su adolescencia, creyendo ver en la escritura de los místicos flamencos (Michaux devoraba los textos de Ruysbroeck el Admirable, en la fabulosa traducción de E. Hello) y en las hagiografías el espejo que ni su familia ni la literatura[3] podían tenderle, Michaux comienza ya a instalarse en esa zona de la pura visión que sería luego su lugar de residencia permanente. Hay escritores de los que se puede decir que buscan su tono, su voz, que tantean y hasta dan trastabillones antes de dar con el registro que les es propio. Así de Virginia Woolf, lanzándose primero en un *Voyage Out* que no termina de levar anclas, liquidando luego viejas cuentas con la novela inglesa del XIX en *Night and Day*, antes de poder ajustar por fin en *Jacob's Room*, casi por azar, como su minucioso y severo diario lo registra, la "voz" que le permitirá auscultar y rescatar las múltiples voces que la habitan. De Michaux puede



decirse que la búsqueda, el trayecto son inversos. Su primer libro publicado en Francia, *Qui je fus* (1927), contiene ya, en gérmen, todos los elementos que el escritor diseminará luego a lo largo de sus textos. No sólo temas e imágenes, motivos recurrentes y obsesiones, sino también, precisamente, esa "voz", a la vez mordedora y efusiva, humorística y grave, que toma la palabra para decir su rechazo de categorías y escuelas, su profunda desconfianza de los géneros: "Voilà comment on manque tant de choses. On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On n'est pas seul dans sa peau" ("He ahí la razón por la que malogramos tantas cosas. Queremos escribir una novela y lo que escribimos es filosofía. No estamos solos en nuestro pellejo") (*Qui je fus*).

La búsqueda de Michaux es otra. El gesto que la funda es, esencialmente, ético. Se trata de alcanzar ese estado en el cual visión y escritura, percepción y recreación, en vez de subseguirse, se conjugan en un mismo intervalo, único y fugaz. En el fondo, Michaux repite el gesto fundador de toda la poesía moderna, la voluntad, inaugurada por Rimbaud, de hacerse vidente. En *La nuit remue*, comentando sus propios dibujos que, es cierto, recuerdan a Klee, pero a un Klee que, tras una de esas temibles mareas altas que azotan las costas de Bélgica y los Países Bajos e inundan las tierras, se hubiese puesto a dibujar sin esperar antes a que el papel se secase, un Klee fluído, aún más incorpóreo, comentando una de sus figuras, Michaux habla de la multiplicidad de ojos que le nacen por todo el cuerpo, de la proliferación monstruosa de visiones ávidas de conocimiento:

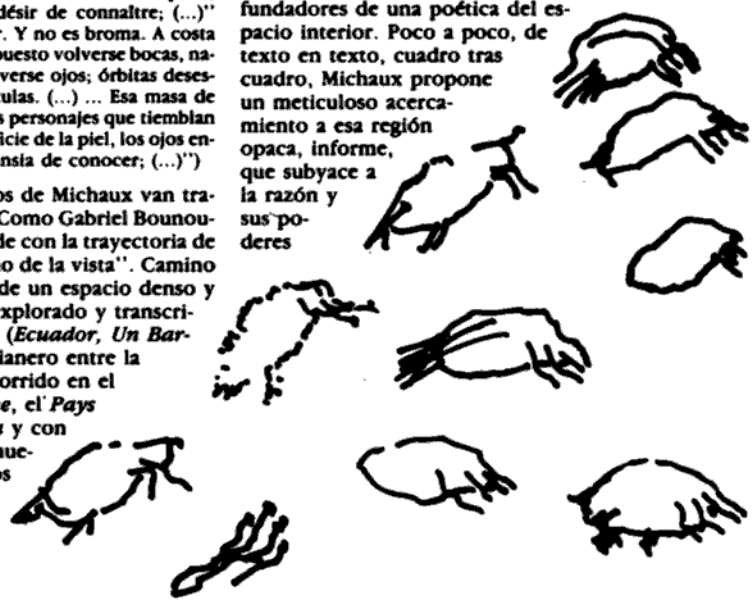
> "Jusqu'aux genoux qui cherchent à voir. Et ce n'est pas plaisanterie. Aux dépens de toute stabilité, ils ont médité de se faire bouches, nez, oreilles et surtout de se faire yeux; orbites désespérées prises sur a rotule. (...) ... Cet amas de têtes forme plus ou moins trois personnages qui tremblent de perdre leur tête; sur la surface de la peau, les yeux braqués brûlent du désir de connaître; (...)" ("Hasta las rodillas quieren ver. Y no es broma. A costa de toda estabilidad, se han propuesto volverse bocas, narices, orejas y, sobre todo, volverse ojos; órbitas desesperadas cuajando sobre las rótulas. (...) ... Esa masa de cabezas forma mal que bien tres personajes que tiemblan por sus cabezas. Sobre la superficie de la piel, los ojos encañonados se consumen con ansia de conocer; (...)")

Ejercicios de la vista, los textos de Michaux van trazando el marco de una visión. Como Gabriel Bounoure lo señala, su obra se confunde con la trayectoria de un "darana marga", el "camino de la vista". Camino que conduce a la percepción de un espacio denso y triple: el espacio del afuera, explorado y transcrito en las "crónicas de viajes" (*Ecuador, Un Barbare en Asie*); el espacio medianero entre la realidad y la imaginación, recorrido en el *Voyage en Grande Garabagne*, el *Pays de la Magie*, en *Ici, Poddéma* y con los *Meidosems*, textos que renuevan a la vez la tradición de los Bestiarios y la literatura satírico-fantástica; por último, la "interioridad lejana", de cuya exploración los textos consagrados a las experiencias alucinógenas son sin duda los que con mayor fidelidad transmiten lo que Cioran llama "el vértigo a través de la profundización".

Esa búsqueda de la visión que sea capaz de recomponer el espacio saturado de los signos se ve acompañada por una operación a mi juicio inusitada en nuestra tradición literaria: la metamorfosis de lo físico en síquico, transmutación que podría merecer el nombre de "siquización". Los procesos de percepción y de evocación de esa percepción a través de la escritura no se traducen, en los textos de Michaux, en recreación sensible de lo real, ni se encarnan en formas tangibles. Ni sucesos, ni lugares, ni personajes, en el sentido que solemos darle a esos términos. Michaux se inscribe abiertamente a contracorriente de esa tradición de la literatura occidental, la cual, al menos desde el Renacimiento, y con la ascensión gradual de la novela como forma literaria canónica, se ha asignado como principio de organización y centro de gravedad la materialización de procesos mentales, plasmados en la lógica que preside a las relaciones entre personajes e historia. La obra de Michaux, por el contrario, es la huella dejada por un recorrido que va del mundo sensible a la insible interioridad. Lo que no quiere decir que se trate de una obra subjetivista. Nada más alejado de la actitud de Michaux que el solipsismo Berkeleyano. La realidad es siempre su punto de partida, pero como ésta va siendo poco a poco "digerida", fagocitada, como bajo el efecto de un ácido, hasta su desmaterialización, el punto de llegada siempre es ese "physique passé à un paraphysique" (*Déplacements, dégagements*).

H.M.: la huída, la marcha

Exploración, transformación: gestos fundadores de una poética del espacio interior. Poco a poco, de texto en texto, cuadro tras cuadro, Michaux propone un meticuloso acercamiento a esa región opaca, informe, que subyace a la razón y sus poderes



diurnos. El escritor se hace entonces mediador entre ambas. Lo que supone un estado de tensión y una disponibilidad constantes, a fin de no perder nunca "el contacto": "un écrivain est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée. Elle le porte" ("un escritor es un hombre que sabe mantener el contacto, que permanece junto a su trastorno, pegado a su región viciosa, jamás mitigada. Ella lo lleva") (*Passages*). Pero, a su vez, esa empresa implica la elaboración de una estrategia, el recurso a un método. No sólo en su obra, también en su vida, Michaux mantuvo el contacto gracias, paradójicamente, a una empecinada huída y a un andar, a una marcha siempre oblicuos.

Táctica avezada del excéntrico. Ese modo indirecto de avanzar hacia las cosas para luego no reconocerlas como propias, gesto a la vez de rechazo violento y de curiosidad sutil, fundador de su "vocación de convulsionario y de gentleman" (Cioran), se arraiga en una historia personal hecha de desacatos. Perfecto anti – Ortegiuano, Michaux no dejó nunca de huír de sus circunstancias. Valón que cursa estudios en una escuela flamenca, Belga que huye para siempre de Bélgica, francés luego que rechaza los honores tardíos que Francia le brinda (el Grand Prix National des Lettres de 1965, que se niega a aceptar): la figura que define a Michaux es la del excéntrico. Estar fuera del mundo: toda una estrategia, a la que será fiel toda su vida, de acercamiento a ese espacio que por comodidad llamamos interior. Luego de haber recorrido otros, más tangibles, y habiendo saciado su apetito de viajes y deambulaciones, que lo llevará de Ecuador a China y de Buenos Aires a la India, Michaux terminará adentrándose en la región del lenguaje. Los lenguajes; también la pintura es trayecto. Y a ambos llega Michaux diagonalmente cuando, en su adolescencia, descubre esas obras que permiten sólo una lectura descentrada y oblicua, cuyo sentido se esfuma ante el ataque frontal de la mirada, y que toman cuerpo (pero un cuerpo fragmentado, deformado, multiplicado) para el lector "diagonista", aquel que lee siempre de lado y de reojo. A los textos místicos de Ruysbroeck y a los Cantos, entonces malditos aún, de Maldoror, cabría agregar lo que para el joven Michaux era la Biblia: el diccionario. Ese catálogo interminable de definiciones encerraba el paraíso de la palabra sin amarras, reflejándose al infinito en todas las demás, la abolición de la sintaxis y de los nexos: la invitación al viaje. La actitud de Michaux ante el lenguaje es, en este sentido, opuesta a la de Borges. Si para éste el paraíso se materializaba "bajo la especie de una biblioteca", y si su libro ideal, único habitante del cielo borgesiano, es la Enciclopedia, para Michaux, por el contrario, la escritura es ese estado del lenguaje en el que la significación, siendo múltiple y cambiante, vive amenazada de muerte, en constante precariedad. En el reino de la palabra desnuda, las historias y los personajes se deshacen antes incluso de haber adquirido consistencia.

Por ello la figura del viaje adquiere en su obra un carácter emblemático. La frase inaugural de uno de sus últimos textos resume a la perfección los dos momentos del viaje Michaudiano, la huída permanente y el acercamiento siempre indirecto y postergado: "Voyage qui n'en finissait pas, qui se tenait toujours à distance" ("Viaje que no acababa nunca, que se mantenía siempre a distancia") ("Voyage qui tient à distance", en *Déplacements, dégagements*). Tampoco el rocambolesco viaje en tren de Plume es casual; responde a la misma lógica de "dépaysement", de ruptura con lo conocido y lo estable, con lo conocido porque estable.

Ambos movimientos, la huída y la marcha oblicua, no sólo delimitan un campo temático. La coherencia interna de la obra es tal, que esos dos principios de acción, cimiento de la ética de Michaux, gobiernan y dan forma a todos sus niveles de manifestación. Así, en la escritura de Michaux, la tentación de la huída pareciera encarnarse en esa figura de dislocamiento y ruptura de la sintaxis de la frase que es el anacoluto. "A la place de l'unité de la phrase, le morcellement, un général morcellement, la prévalence du morcellement..." ("En lugar de la unidad de la frase, el fraccionamiento, un fraccionamiento general, un fraccionamiento prevaleciente...") (*Déplacements, dégagements*). El desequilibrio que esa figura introduce puede servir de clave para comprender una de las características más patentes de la obra de Michaux: el trastocamiento genérico, el paso casi insensible, como el que se opera entre dos vasos comunicantes, de la obra escrita a la obra pictórica. La huída permanente, esa incesante "fuite en avant" hace que la escritura se emblematice. A su vez, la pintura termina engendrando una gramática, hecha de jirones de figuras, de esbozos de siluetas, repetidos pero jamás idénticos, que simulan, en el espacio blanco del papel japonés, un catálogo de ideogramas chinos. Lo que todas esas figuras —Plume e ideogramas, trazos de tinta china y palabras impresas— tienen en común es la misma voluntad de recorrer un espacio vacío, no para conferirle, saturándolo, un sentido que no requiere, sino para



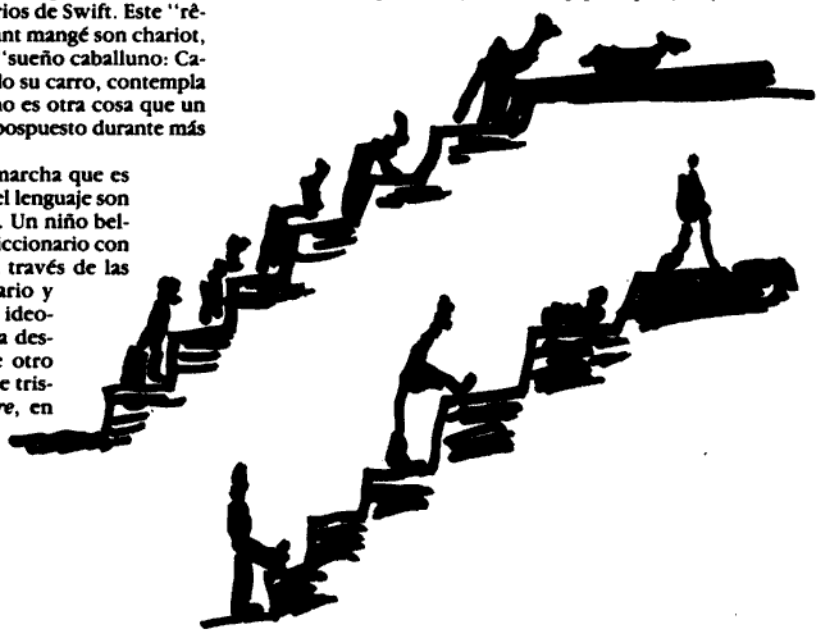


reconstituir, al atravesarlo, el gesto primigenio de toda búsqueda. Búsqueda de sí mismo: "J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire, me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie" ("Escribo para recorrerme. Pintar, componer, escribir, recorrerme. En ello reside la aventura de estar vivo") (*Passages*).

Marchando oblicuamente, sesgando el espacio de los signos desde el primer encuentro con el paraíso perdido del diccionario, era inevitable que Michaux le tomase gusto a la repetición. La misma expresión, la misma imagen, una y otra vez surgen en su escritura, retomadas desde otro ángulo, dispuestas en otro orden. Como si el mayor de los peligros, la falta inexpiable fuese el definir de una vez por todas, con una fórmula o una figura memorables, la virtualidad infinita de las palabras, la ronda incesante de las imágenes. El único nexo lógico entre dos frases será, a partir de entonces, la anadiplosis, "ivresse de la répétition, première des drogues" ("embriaguez de la repetición, la primera droga") (*Déplacements, dégagements*) del niño que dibuja el mundo por vez primera, que empieza a darle sentido. Ese constante retomar, modificándolas, las figuras obsesivas y recurrentes de la escritura tiñe los textos y la pintura de Michaux de un humor leve. Como lo señala Paz, ésta última manifiesta estrechas afinidades con las obras de Klee, Ernst y Picabia. Asimismo, su escritura no deja a ratos de evocar lugares y seres de Kafka. El despertar de Plume, en una cama que los trenes atraviesan alegremente, es un avatar de aquél, célebre por su metamorfosis, de Gregor Samsa. Ese humor, cuya negrura desborda la página escrita para trazar las siluetas de su pintura con tinta china, a veces cuaja en epigramas despiadados, que Lichtenberg no hubiese desaprobado ("Ne désespérez jamais. Faites infuser davantage" ("No desesperéis nunca. Dejad infundir más tiempo") (*Face aux verroux*) y en acotaciones, probablemente involuntarias, a los lúcidos delirios de Swift. Este "rêve chevalin: Cheval, ayant mangé son chariot, contemple l'horizon" ("sueño caballuno: Caballo, habiéndose tragado su carro, contempla el horizonte") (*Ibid.*), no es otra cosa que un sueño de Houyhnhnm, pospuesto durante más de dos siglos.

La huída oblicua, la marcha que es un sesgo en el espacio del lenguaje son la aventura de Michaux. Un niño belga que soñaba ante un diccionario con un viaje interminable a través de las palabras atravesó, solitario y silencioso, este siglo de ideologías vociferantes, para descubrir al fin, como ese otro niño, "accroupi plein de tristesses", del *Bateau ivre*, en una charca anónima de nuestras innominables ciudades, el reflejo del viaje infinito:

"A part sur le pavé, un homme simple arrêté à ses pieds une mare dans le fini des villes, infini hasard. Après la grande, la toute grande destruction à venir après l'appauvrissement partout, l'anéantissement il restera toujours des mares" (*Déplacements, dégagements*).



Notas

[1] Gide publicaría ese mismo año el texto de la conferencia frustrada, con el mismo título.

[2] "Obras como *Mes propriétés* son sin iguales en la literatura de nuestro tiempo y están, casi inexplicablemente, cargadas de alarma, de fatalidad, de opresión". ("Sur Henri Michaux", en *Henri Michaux*, "Cahiers de l'Herne").

[3] Evocando sus años escolares, Michaux dice de su primera tentación literaria: "Première composition franaise. Un choc pour lui. Tout ce qu'il trouve en son imagination! Un choc même pour le professeur qui le pousse vers la littérature. Mais il se débarrasse de la tentation d'écrire, qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essential? Le secret qu'il a depuis sa première enfance souponné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant" ("Quelques renseignements sur 59 années d'existence").

Bibliografía sumaria:

René BERTELE, *Henri Michaux*. Seghers (colección "Poètes d'aujourd'hui"), Paris, 1975.

Gabriel BOUNOURE, *Le darana d'Henri Michaux*. Fata Morgana, Paris, 1985.

Michel BUTOR, *Improvisations sur Henri Michaux*. Fata Morgana, Paris, 1985.

Roger DADOUN, *Ruptures sur Henri Michaux*. Payot (col. "Traces"), Paris, 1976.

Jean-Michel MAULPOIX, *Michaux, passager clandestin*. Champ Vallon (col. "Champ poétique"), Seyssel, 1984.