

Henri Michaux



Octavio Paz

Ver es un acto que postula la identidad última entre aquel que mira y aquello que mira. Postulado que no necesita prueba ni demostración: los ojos, al ver esto o aquello, confirman tanto la realidad de lo que ven como su propia realidad. Mutuo reconocimiento: me reconozco en lo que reconozco. Ver es la tautología original y paradisiaca. Felicidad del espejo: me descubro en mis imágenes. Aquello que miro es aquel que mira: yo mismo. Coincidencia que se desdobra: soy una imagen entre mis imágenes y cada una de ellas, al mostrar su realidad, confirma la mía... De pronto, y muy pronto, la coincidencia se rompe: no me reconozco en lo que veo ni lo reconozco.

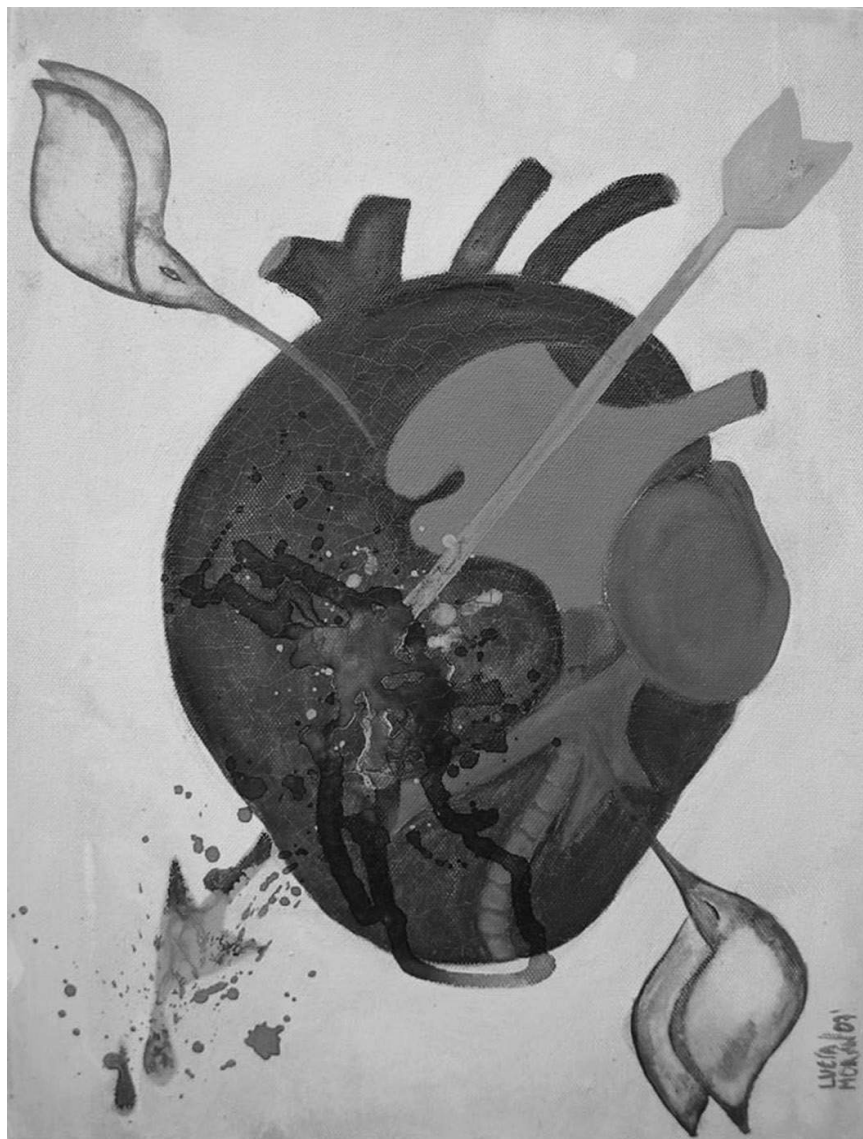
El mundo se ha ido de sí mismo, no sé adónde. No hay mundo. ¿O soy yo el que se ha ido? No hay dónde. Hay una falta –en el sentido geológico: no una falta sino una hendedura– y por ella se precipitan las imágenes. El ojo retrocede.

Hay que tender entre una orilla y otra de la realidad, entre el que mira y aquello que mira, un puente, muchos puentes: el lenguaje, los lenguajes. Por esos puentes atravesamos las zonas nulas que separan esto de aquello, aquí de allá, ahora de antes o después. Pero hay algunos obstinados –unos pocos cada cien años– que prefieren no moverse. Dicen que los puentes no existen o que el movimiento es ilusorio; aunque nos agitamos sin cesar y vamos de una parte a

otra, en realidad nunca cambiamos de sitio. Henri Michaux es uno de esos pocos. Fascinado, se acerca al borde del precipicio y, desde hace muchos años, mira fijamente. ¿Qué mira? El hueco, la herida, la ausencia.

El que mira la falla no va en busca del reconocimiento. No mira para confirmar su realidad en la del mundo. Mirar se vuelve una negación, un ascetismo, una crítica. Mirar como mira Michaux es deshacer el nudo de reflejos en que la vista ha convertido al mundo. Mirar así es cegar la fuente, el surtidor de las certidumbres a un tiempo rabiosas e insignificantes, romper el espejo donde las imágenes, al contemplarse, se beben a sí mismas. Mirar con esa mirada es caminar hacia atrás, desandar lo andado, retroceder hasta llegar al fin de los caminos. Llegar a lo negro. ¿Qué es lo negro? Michaux ha escrito: *le noir ramène au fondement, à l'origine*. Pero el origen es aquello que, a medida que nos acercamos, se aleja. Es un punto de la línea que dibuja el círculo y en ese punto, según Heráclito, el comienzo y la extremidad se confunden. Lo negro es un fundamento pero también es un despeñadero. Lo negro es un pozo y el pozo es un ojo. Mirar no es rescatar las imágenes caídas en el pozo del origen sino caer en ese pozo sin fondo, sin comienzo. Caer en uno mismo, en su ojo, en su pozo. Contemplar en el estanque ya sin agua la lenta evaporación de nuestra sombra. Mirar así es ser el testigo de las conjugaciones de lo negro y de las disipaciones de la transparencia.

Para Michaux la pintura ha sido un viaje al interior de sí mismo, un descenso espiritual. Una prueba, una pasión. También un testimonio lúcido del vértigo: durante la caída interminable mantuvo los ojos abiertos y pudo descifrar, en las manchas verdes y negras de las paredes del pozo, las escrituras del miedo, el terror, la rabia. En un pedazo de papel, sobre su mesa, a la luz de una lámpara, vio un rostro, muchos rostros: la soledad de la criatura en los espacios amenazantes. Viajes por los túneles del espíritu y los de la fisiología, expediciones a través de las inmensidades infinitesimales



de las sensaciones, las impresiones, las percepciones, las representaciones.

Historias, geografías, cosmologías de los países de allá dentro, indecisos, fluidos, en perpetua desagregación y gestación, con sus vegetaciones feroces, sus poblaciones espectrales. Michaux es el pintor de las apariciones y las desapariciones. Es frecuente, ante esas obras, elogiar su fantasía. Confieso que a mí me conmueve su exactitud. Son verdaderas instantáneas del horror, la ansiedad, el desamparo. Mejor dicho: vivimos entre poderes indefinibles pero, aunque ignoramos sus verdaderos nombres, sabemos que encarnan en imágenes súbitas, momentáneas, que son el horror, la angustia, la desesperación en persona.

Las criaturas de Michaux son revelaciones insólitas que, sin embargo, reconocemos: ya habíamos visto, en un hueco del tiempo, al cerrar los ojos o al volver la cabeza, en un momento de indefensión, esos rasgos atroces y malévolos o sufrientes, vulnerables y vulnerados. Michaux no inventa: ve. Nos asombra porque nos muestra lo que está escondido en los repliegues de las almas. Todas esas criaturas nos habitan, viven y duermen con nosotros. Somos, simultáneamente, su campo de cultivo y su campo de batalla.

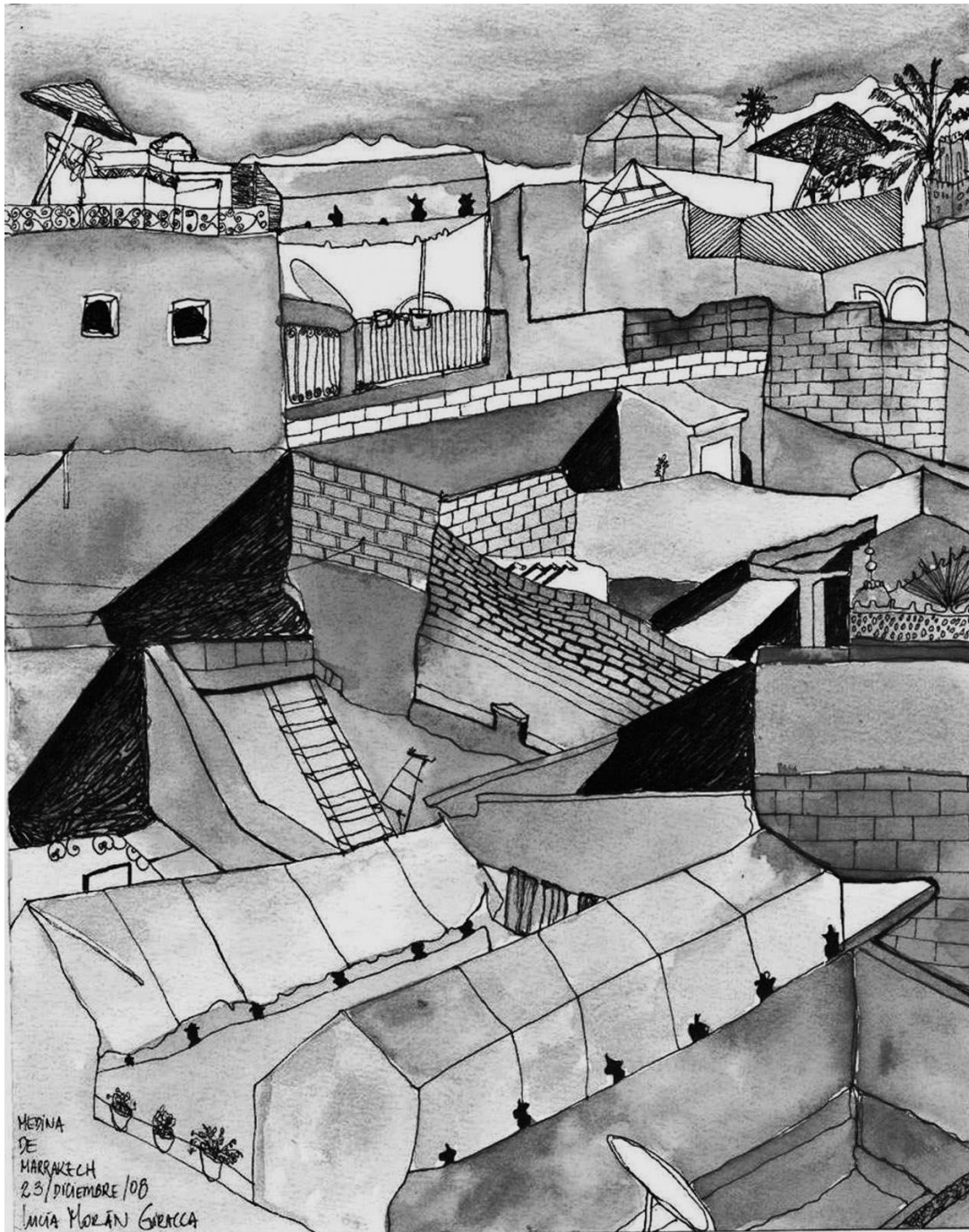
La pintura de Michaux nos estremece por su veracidad: es un testimonio que revela la irrealidad de todos los realismos. Lo que he llamado, a falta de palabra mejor, su exactitud, es una cualidad que aparece en todos los grandes visionarios. Más que un atributo estético es una condición moral: se requiere valor, integridad, pureza, para ver de frente a nuestros monstruos. Hablé antes de su lucidez; debo mencionar ahora su complemento: el abandono. Solo, desarmado,

indefenso, Michaux convoca a las potencias temibles. Por eso su arte —si esa palabra puede designar con propiedad a sus obras poéticas y pictóricas— es también una prueba. El artista, se ha dicho muchas veces, es un hacedor; en el caso de Michaux, ese hacer no es estético únicamente. Sus cuadros no son tanto ventanas que nos dejan ver otra realidad como agujeros y aberturas perforados por los poderes del otro lado. El espacio, en Michaux, es anímico. Más que una representación de las visiones del artista, el cuadro es un exorcismo. La familiaridad

de Michaux con lo que no hay más remedio que llamar lo divino y lo demoniaco, no debe engañarnos sobre el sentido de su empresa. Si busca un absoluto, un más allá, ese absoluto no tiene nombre de dios; si busca una presencia, esa presencia no tiene rostro ni substancia. Su pintura, como su poesía, es una lucha contra los fantasmas, los dioses y los demonios.

El elemento corporal no ha sido menos decisivo en su creación pictórica que el espiritual. Su exploración del «espacio de adentro» ha coincidido con su exploración de las materias e instrumentos del oficio de pintar. Cuando decidió probarse en la expresión plástica, hacia 1937, no había pasado por los años de aprendizaje que son el camino obligado de todos los pintores. Nunca había estado en una academia de arte ni había tomado una lección de dibujo. De ahí el carácter encarnizado de muchas de sus obras. Su relación con el papel, la tela, los colores, las tintas, las planchas, los ácidos, la pluma y el lápiz, no ha sido la del maestro con sus instrumentos sino la de aquel que lucha cuerpo a cuerpo con un desconocido. Estos combates fueron una liberación. Michaux se sintió más seguro, menos

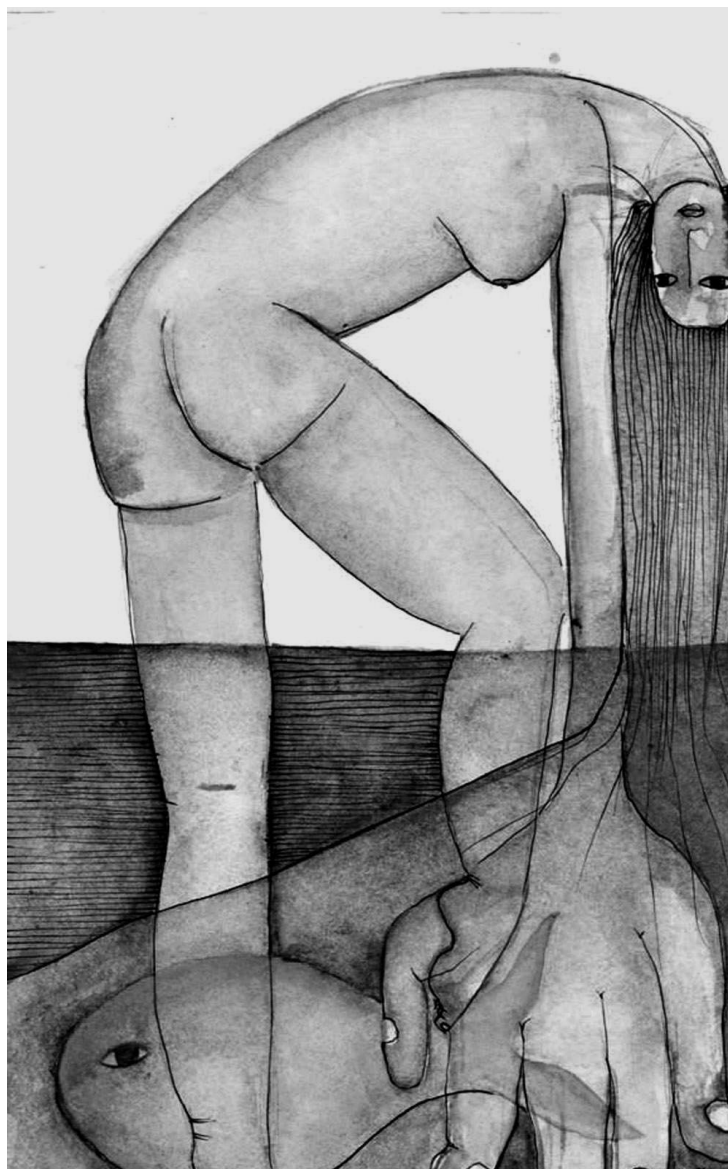




oprimido por los antecedentes y los precedentes, por las reglas y el gusto. Lo sorprendente es que en su pintura no hay huellas, ni siquiera en sus inicios, de las torpezas del principiante. ¿Desde el principio fue dueño de sus medios? Lo contrario: desde el principio se dejó guiar por ellos. Sus maestros fueron los materiales mismos. Su

pintura tampoco es bárbara. Más bien es refinada, con un refinamiento que no excluye la ferocidad y el humor. Pintura rápida, nerviosa, sacudida por corrientes eléctricas, pintura con alas y picos y garras.

Michaux pinta con el cuerpo, con todos los sentidos juntos, confundidos, tensos, como si quisiese hacer de la tela el campo



de batalla o de juego de las sensaciones y las percepciones. Batalla, juego: también música. Hay un elemento rítmico en esta pintura. La mano ve, el ojo oye. ¿Qué oye? Los oleajes de los colores y las tintas, el rumor de las líneas que se anudan, el estrépito seco de los signos, insectos que combaten sobre las hojas. El ojo oye la circulación de las grandes formas impalpables en los espacios vacíos.

Torbellinos, remolinos, explosiones, migraciones, inundaciones, desmoronamientos, marañas, confabulaciones. Pintura del movimiento, pintura en movimiento.

La experiencia de las drogas también fue, a su manera, una experiencia física como la del combate con las materias pictóricas. El resultado fue, asimismo, una liberación psíquica. El pozo se volvió surtidor. La mezcalina provocó el manar de dibujos, grabados, reflexiones y notas en prosa, poemas. En otro lugar [de *In/mediaciones*] he tocado el tema de las sustancias alucinógenas en la obra de Henri Michaux. No menos poderosa que la acción de las drogas –y más constante, pues lo ha acompañado en todas sus aventuras– ha sido la influencia del humor. En el lenguaje

corriente la palabra humor tiene un significado casi exclusivamente psicológico: disposición del temperamento y del espíritu. Pero el humor también es un líquido, una substancia, y de ahí que pueda ser comparado a las drogas. Para la medicina medieval y renacentista el temperamento melancólico no dependía sólo de una disposición del espíritu sino de la combinada influencia de Saturno y la bilis negra. La afinidad entre el temperamento melancólico, el humor negro y la predisposición a las artes y las letras, intrigó a los antiguos. Aristóteles afirma en el «Problema xx» que en ciertos individuos «el calor de la bilis está cerca de la sede de la inteligencia y por esto el furor y el entusiasmo se apoderan de ellos, como sucede con las Sibilas y las Bacantes y con todos aquellos inspirados por los dioses [...]». Los melancólicos sobrepasan a los otros hombres en las letras, las artes y en la vida pública». Entre los grandes melancólicos Aristóteles cita, previsiblemente, a Heráclito y a Demócrito. Ficino recoge esta idea y la enlaza con el motivo astrológico de Saturno: «La melancolía o bilis negra llena la cabeza con sus vapores, enardece el cerebro y oprime el ánima noche y día con visiones tétricas y espantosas...». De Ficino a Agrippa y de Agrippa a Durero y a su *Melancolía I*, Shakespeare y Hamlet, Donne, Juana Inés de la Cruz, los románticos, los simbolistas... En Occidente la melancolía ha sido la enfermedad de los contemplativos y los espirituales (1).

En la composición de la tinta negra de Michaux, química espiritual, hay un elemento saturniano. Una de sus primeras obras se llama *Príncipe de la noche* (1937). Es un personaje suntuoso y fúnebre que, inevitablemente, hace pensar en el Príncipe de Aquitania de *El desdichado*. Casi de la misma época es otro gouache, que es su doble y su réplica: *Clown*. La relación entre el Príncipe y el Clown es íntima y antigua. Es la relación entre la mano y la mejilla: *Je le gifle, je le gifle, je le mouche ensuite par dérision*. Esa relación también es la del soberano y la del súbdito: *Dansmanuit*,

j'assiègemonRoi, je me lèveprogressivement et je lui tords le cou... Je le secoue et le secouecomme un viexprunier, et sacouronne tremble sur satête. Et pourtant, c'estmonRoi. Je le sais et il le sait, et c'est bien sûr que je suis à son service. Pero ¿quién es el rey y quién es el bufón? El secreto de la identidad de cada personaje y el de sus metamorfosis está en el tintero de la tinta negra. Las apariciones brotan de lo negro y regresan a lo negro. En la tradición pictórica de Occidente no abunda el humor y las obras modernas en que aparece pueden contarse con los dedos, de Duchamp y Picabia a Klee y de Max Ernst a Matta. La invención de Michaux en este dominio ha sido decisiva y fulgurante. Los seres fosforescentes que brotan de su botella de tinta negra no son menos sobrecogedores que los que surgen de las ánforas donde encierran a los *djinn*.

Las primeras tentativas plásticas de Michaux fueron dibujos de líneas y «alfabetos». El signo lo atrajo desde el comienzo. Un signo liberado de su carga conceptual y más cerca, en el dominio oral, de la onomatopeya que de la palabra. La pintura y la escritura se cruzan en Michaux sin jamás confundirse. Su poesía quisiera ser ritmo puro mientras que su pintura está como recorrida por el deseo de decir. En un caso, nostalgia de la línea y, en el otro, de la palabra. Pero sus poemas, en las fronteras de la glosolalia y del silencio, dicen; y sus pinturas, al borde del decir, callan. Lo que dice su pintura es intraducible al lenguaje de la poesía y viceversa. No obstante, ambas confluyen: el mismo maelström las fascina. Mundo de las apariciones, aglomeraciones y disoluciones de las formas, mundo de líneas y flechas acribillando horizontes en fuga: el movimiento es metamorfosis continua, el espacio se desdobra, se dispersa, se esparce en fragmentos animados, se reúne consigo mismo, gira, es una bola incandescente que corre por un llano pelado, se detiene al borde del papel, es una gota de tinta preñada de reptiles, es una gota de tiempo que revienta y cae en una terca lluvia de semillas que dura un milenio.

Las criaturas de Michaux sufren todos los cambios, de la petrificación a la evaporación. El humo se condensa en montaña, la piedra es maleable y, si soplas sobre ella, se disipa, vuelta un poco de aire. Génesis pero génesis al revés: las formas, chupadas por el maelström, regresan hacia su origen. Caída de las formas hacia sus formas antiguas, embrionarias, anteriores al yo y al lenguaje mismo. Manchas, marañas. Después, todo se desvanece. Ya estamos ante

lo ilimitado, ante lo que Michaux llama lo «transreal». Antes de las formas y de los nombres. El más allá de lo visible que es también el más allá de lo decible. Fin de la pintura y de la poesía. En una última metamorfosis la pintura de Michaux se abre y muestra que, verdaderamente, no hay nada que ver. En ese instante todo recomienza: lo ilimitado no está afuera sino adentro de nosotros.

México, 6 de octubre de 1977.

* Prólogo a la exposición retrospectiva de Henri Michaux celebrada en París (Plateau Beaubourg) y después en Nueva York (Museo Guggenheim) en 1978. Este texto se publicó en *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979

1 Cf. Giorgio Agamben, *Estancias*, Valencia, Pre-Textos, 1995

En Henri Michaux, *Icebergs*, Madrid, Círculo de las Bellas Artes, 2006.

