

## COLECCIÓN DE ARQUITECTURA

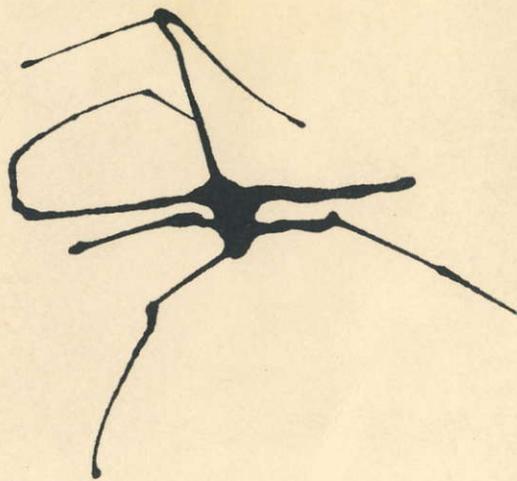
1. L. Mies van der Rohe, *Escritos, diálogos y discursos*.
2. H. von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*.
3. G. Terragni, *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*.
4. H. Ahlberg, *Gunnar Asplund, arquitecto. 1885-1940*.
5. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*.
6. A. Gaudí, *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*.
7. Le Corbusier, *El Espíritu Nuevo en arquitectura*.
8. C. Sambricio, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*.
9. P. Mondrian, *La Nueva Imagen en la pintura*.
10. J. M. Sostres, *Opiniones sobre arquitectura*.
11. H. Hitchcock y P. Johnson, *El estilo internacional*.
12. N. M. Rubió, *Actar*.
13. P. García Montalvo, *Las villas de Roma*.
14. A. Loos, *Dicho en el vacío. 1897-1900*.
15. F. Purini, *La arquitectura didáctica*.
16. Le Corbusier, *El viaje de Oriente*.
17. Louis H. Sullivan, *Un sistema de ornamento arquitectónico*.
18. Theo van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico*.
19. Edmund Burke, *Indagación filosófica*.
20. J. J. P. Oud, *Mi trayectoria en "De Stijl"*.
21. A. Gleizes y J. Metzinger, *Sobre el Cubismo*.
22. Antoni Tàpies, *La realidad como arte*.
23. Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico*.
24. Antonio Saura, *Note Book*.
25. Gino Severini, *Del cubismo al clasicismo*.
26. Georg Simmel, *Rembrandt*.
27. John Hejduk, *Victimas*.
28. Valerio Adami, *Diario del desorden*.
29. Francisco Jarauta (ed.), *Otra mirada sobre la época*.
30. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*.
31. Alfred Roth, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*.
32. J. A. Coderch de Sentmenat, *Conversaciones con Enric Sòria*.
33. Sigfried Giedion, *Escritos escogidos*.
34. Heinrich Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*.
35. Hermann Bahr, *Expresionismo*.
36. Pablo Palazuelo, *Escritos. Conversaciones*.
37. Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*.
38. John Cage, *Escritos al oído*.
39. Stéphane Mallarmé, *Fragmentos sobre el libro*.
40. Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*.

En preparación

Pierre Boulez, *Pensar la música boy*.  
Toyo Ito, *Escritos*.  
Pontormo, *Diario*.  
Paul Klee, *Escritos sobre arte*.

Henri Michaux

## ESCRITOS SOBRE PINTURA



Colección de Arquitectura • 40

## PRÓLOGO

Sin duda los hombres no experimentarían nunca la necesidad del combate exterior si supiesen librar hasta el final el interior.

ALAIN JOUFFROY

MICHAUX nació con el siglo, un año antes para ser exactos. Michaux escribió, viajó, dibujó, pintó. Michaux se sintió desgraciado y odió. Escribió como se odia, con la fuerza del “contra”, para sobrevivir, y después, para vivir más intensamente, para vibrar más alto. Pero halló la escritura demasiado convencional, henchida la palabra con demasiada conciencia histórica, demasiada cultura, demasiado lastre, y *pintó para descondicionarse*. Pintó como se grita, pintó para gritar mejor, y para expresar aquellas ondas del espíritu que no tienen correspondencia adecuada en el lenguaje. Los infinitos son lugares demasiado intensos para la palabra.

Alain Jouffroy, también poeta y escritor, le definió de esta manera:

Michaux no era, en el fondo, ni poeta ni pintor ni filósofo.  
Era un captor de energías transversales a nuestro infinito,  
Una especie de geógrafo que lo transforma todo en Abisinias  
El investigador secreto de todas las guerras sin militares  
[...]

La verdad para él jamás era algo parecido a un fin  
Sino el agujero en el que el pensamiento debe sumergirse  
para tocar fondo.<sup>1</sup>

Nadie como él podía, a decir de Jouffroy, procurarle a uno la distancia para con la realidad suficiente para recobrar la necesaria independencia interior. Bastaba con su mirada de admiración divertida para que “uno experimentara al punto esa extraordinaria construcción que uno es para sí mismo”.<sup>2</sup>

Experimentarse a sí mismo, convertirse en experimento, convertirlo todo en experimento, ver para saber, saber para verse construir, para ver construirse el mundo. Experimentarse: ser la propia carne de cañón de sus fusilamientos, voluntario de por vida, para la vida, para vivir a fondo aquello –la existencia– por lo que otros sólo se deslizan, para vivir en vez de ser vivido. Experimentarse hasta donde sea posible que la razón observe o retorne a tiempo de expresarse. Experimentarse para dar cuenta de una realidad –“la realidad”– que se construye al tiempo que se deshace, como el propio ser, a su ritmo, ritmos que son ondas, ondas que son materia, materia que es espíritu y que se observa a sí mismo, que puede observarse a sí mismo, que puede construir mientras observa y observar mientras construye. Sus grandes pruebas, sus exorcismos, sus combates, sus afrontamientos, sus transgresiones, sus desplaza-

<sup>1</sup> A. Jouffroy, *Avec Henri Michaux*, Éditions du Rocher, 1992, pp. 17-18.

<sup>2</sup> Id., p. 21.

mientos son otras tantas maneras de habérselas con una realidad que no es lo que parece, que sin embargo está ahí, a disposición de quien quiera indagarla, no sin antes pagar un precio, sin embargo, una entrega, una dedicación del espíritu, requerimiento que Michaux no duda en asumir. Parece haber sellado un compromiso consigo mismo, con ese fondo del espíritu que pide saber, saberse por encima de todo.

Nada más lejos, por tanto, de la intención de Michaux que la de “hacer arte”. Nada más lejos y más opuesto a su tarea. Michaux no es un artista, es un buscador de infinitos, un observador empeñado en hallar la expresión más certera, más inmediata de lo que percibe, de lo que ve. Nada más extraño a él y más rechazado por él que el arte con pretensión de hacer arte. La producción de Michaux es, en este punto, “tradicional” en el sentido de que no se trata de un arte sin fin externo al mismo. No es un “hacer arte” sino un hacer para un fin que casi podríamos calificar de “religioso” si esta palabra no estuviese demasiado cargada, también, de lastre. Las obras de aquellas sociedades a las que nuestra desgraciada élite científica denominó en su momento “primitivas”, se hacían –y siguen haciéndose–, en su mayor parte, con fines rituales y, como tales, servían, por una parte, de mediación ya sea para la unificación de dos ámbitos, visible e invisible, aparente y “real” o “más real”, ya sea para el mantenimiento de las relaciones que enhebran el universo o mundo en el que viven, y por otra, de expresión de los modos en que estas relaciones o fuerzas construyen y se establecen.

Michaux pasó por las vanguardias, o tal vez sea más correcto decir que las vanguardias pasaron por él. Quien di-

jera que dejaron rastro en él estaría en lo cierto, sin duda, pero sería más exacto decir que cogió de aquellos movimientos lo que le interesó. En sus inicios coqueteó con el surrealismo, pero justo lo suficiente como para darse cuenta de que Freud se había quedado corto. Si le atrajo el surrealismo fue porque se trataba en principio de *sur-veiller*.<sup>3</sup> de vigilar (*veiller*), estar vigilante, mantenerse vigilante frente al yo, por encima (*sur*) de él, de ese yo que —no tardó en descubrirlo— era precisamente el problema, el yo y su instinto: el orgullo, el apetito que produce todos los descentramientos. “El amor propio es el instinto intrínseco del hombre”, escribía Michaux en una de sus primeras publicaciones en *Le Disque vert*, en 1924, “Si examino la locura, encuentro el orgullo”. El orgullo, no el sexo. Si bien la atención que el surrealismo proyectaba en las tribulaciones del subconsciente no era desdeñable, no obstante el movimiento hacía aguas por los dos costados: por un lado, la estrechez de sus fundamentos teóricos demasiado vinculados al psicoanálisis freudiano y, por otro, el tributo demasiado elevado que pagaban al mundo del arte por serlo.

Michaux no pretende hacer pintura, pretende expresar, expresarse por medio de la pintura. El “se” al que esta expresión se refiere ya no es, por supuesto, en el siglo XX occidental, todo un pueblo, y no es, por lo tanto, susceptible de ser expresado por un símbolo colectivo, como es el caso de los iconos religiosos, el “se” se ha vuelto privado, pero qué duda cabe que sigue siendo trascendente. El “se” no es o no es tan sólo un cúmulo de ondas asociativas subconscien-

<sup>3</sup> Id., p. 137.

tes, ondas de superficie en realidad, por muy sub-conscientemente localizadas que estén, superficie de un lago cuyas profundidades han de ser sondeadas de otras maneras que por medio de las técnicas de automatismo, fondos de los que emergerán los rostros, los monstruos, pero también los infinitos y sus paraísos. Podríamos decir, parafraseando a Lao tsé, que el “se” que puede ser expresado no es el “se” verdadero, pero nos arriesgaríamos demasiado: el “se” y el “sí mismo”, el uno-fin-de-la-búsqueda porque toda unidad es término (ahí donde todo es uno no puede proseguirse, dado que no puede irse de lo uno a lo uno), tal vez no ocupen el mismo lugar, tal vez no vibren en la misma frecuencia.

¿Qué símbolos, pues, construirá aquel que, desde su soledad, pretenda representar esa fisiología interior? ¿Serán símbolos aún o más bien habremos de hablar, simplemente, de signos? El símbolo es un signo que, además de ser representativo (estar en el lugar de y hacer las veces de) y mediador (pone en contacto con), se caracteriza por su estabilidad, es decir, por poder repetirse sin variación en su estructura de referencialidad (la diosa Kālī o la virgen María representarán siempre la misma estructura de fuerzas) y ser, por tanto, reconocible por cualquier miembro de la sociedad que lo utiliza. ¿Qué tipo de signo será aquel que logre expresar cualquier realidad im-prevista, no esquemática y no necesariamente repetible? Un signo que fuese más que nada huella, señal, reconocible por su trayectoria, por la impronta de su desplazamiento, testimonio tan sólo de una velocidad, de un ritmo. Signo que signifique sin consagrar el significado. El paso del símbolo al signo en la expresión de las fuerzas anímicas no sólo ilustra el trayecto

de lo colectivo a lo individual, también supone el paso de una conciencia de disgregación (suposición de un ser-uno original escindido) y la posible recuperación de esa unidad perdida, a una conciencia de fuga que entiende nuestra naturaleza como materia movediza, informe, en fuga siempre de un *sí mismo* que se convierte en superficie y máscara, estrategia para el reconocimiento en un mundo de detenciones donde “lo concreto” no son sino las pausas necesarias, cortes transversales (como los que separan los versos en la escritura) en la vibración continua. Ahí donde no hay metafísica de lo uno, el símbolo es inservible.

u Dos mitologías, pues, la del símbolo y la del signo. Dos mitologías que ofician a ciegas, una en lo perenne y recuperable, otra en lo fugaz, en el tránsito, en el viaje. Una, la del mundo védico y cristiano, otra, la de la China, la de Michaux. Dos mitologías que, a su manera, sin embargo, tratan de captar lo esencial, la materia esencial, una deteniendo los flujos de la energía en su constancia repetitiva para poder reconocerlos y controlarlos (ésta es la pretensión de los yoguis), otra subiéndose a ella, cabalgándola, haciéndose uno con los vientos hasta poder extrañarse ante la pregunta: ¿de qué viento me hablas?, viajando, como el sabio taoísta, por las venas del dragón. Dos mitologías: una, plagada de dioses y diosas, símbolos de los *modos* en que actúa la energía universal; otra, simple lienzo en el que las partículas dejan rastros como arañazos: huellas vibrantes, caligrafías, líneas: signos. Signos que son *gestos*.

Michaux es un insumiso. La pintura es, para él, una manera de marginarse, de fugarse, de deslizarse fuera de

los moldes. Un trazo es un desliz en el que el yo se fuga de sí mismo y de los otros, se disgrega. La pintura es una salida de emergencia de la sala donde el protagonista es prisionero, día tras día, del celuloide que le proyecta, igual a sí mismo, repetido. Y ésta es la principal razón por la que opta por la pintura, el trazo limpio que no ha de decir en lo que se dice lo que ya se dijo durante siglos. La lengua desasida de todo lo sobrante, de todo lo que ya se dijo de en otras circunstancias, del concepto en definitiva, puesto que de eso se trata: de la socialización de la expresión que tuvo lugar, en un momento dado, para el entendimiento de todos.

En *Acerca de las lenguas...* –artículo que no se ha incluido gratuitamente en esta antología de textos sobre pintura– nos hace descubrir, a partir de su conocimiento de los trazos, el camino que desde ellos desembocó en la escritura y la posterior utilización de la misma por las fuerzas organizadoras de lo social. Michaux no teoriza, guía sobre sus propios pasos. Quiere comprender la expresión para expresar lo genuino, para expresarse. Expresar para comprender, para VER, para verse, para verse antes de su socialización, antes de y durante el ejercicio de alienación que ésta supone. Hay un largo –y admirable– trayecto desde el gesto que señala (la preescritura pictográfica) al trazo que conceptualiza. Un trayecto que Michaux pretende desandar, desaprender. Porque los trazos despojados de lo particular, lo palpitante, despojados del corazón y del gemido, los trazos en su neutralidad eran la posibilidad de la educación, de la organización, de la militarización, al fin y al cabo, del mundo. Una sociedad se levanta sobre los ci-

mientos de la escritura cuando el trazo generaliza, porque la generalización hace la ley o la refleja otorgándole carácter prescriptivo. Ningún decreto puede establecerse en la absoluta singularidad de lo efímero.

Se trata, pues, de descondicionarse. La vida de Michaux es un combate continuo; en lucha perpetua contra lo que de sí ha sido socializado y se le aparece como quien es o como quien ha sido, no sólo se contenta con observarse sino que se dedica a ponerse obstáculos, trampas en las que espera verse caer para descubrir la reacción más auténtica, el trazo más libre, más oculto. La pintura, en este aspecto, las grandes pinturas de tinta negra en concreto, son, además de un exorcismo, su *reacción*, una reacción contra algo, un ser con el que no encajaba.

Me preguntaron que por qué adopto la pintura como instrumento... Primero la adopté para estar en apuros. Pero también estaba la voluntad de entrar en un ámbito detrás del cual le doy un portazo a la literatura. Era un deseo de ruptura.<sup>4</sup>

Pero no sin antes haber sufrido la pintura, igualmente, un largo y minucioso proceso de depuración. Para dejar de ser "arte" en realidad, para dejar de ser lo que era para él antes de que descubriese a P. Klee y a M. Ernst: esa estupidez decorativa llevada a cabo por "los auxiliares benévolos de la embarazosa realidad y de sus apariencias".<sup>5</sup> No bas-

<sup>4</sup> "Conversation avec Henri Michaux" (1959) en A. Jouffroy, op. cit.

<sup>5</sup> Palabras citadas por P. Welberg en: J.-J. Pauvert, *Max Ernst*, París, 1958, p. 300.

taba con que, al contrario de los libros (que aburren con sus obligados recorridos de vía única), la pintura propusiera mil trayectos, no incluyera pausas y se ofreciera de golpe toda entera desplegada ("Lectura"), debía ser el instrumento para el autodescubrimiento, donde descubrir significa quitar todo lo que sobra, lo que impide ver el impulso mismo, debía lograr, sobre todo, expresar aquel bullicio interior, esa materia abstracta (que no abstraída), por debajo de sus apariencias absolutamente lábil, casi líquida, galaxia, cosmos.

Michaux, ese "sismógrafo de la pulsión del cosmos", según una expresión de Jouffroy que tantas palabras ciertas le dirige, no podía contentarse con ninguna manera de pintar que no fuese una manera de decir mejor, con un decir más limpio y también menos verdadero: exorcismo, que no confesión; las descripciones (propias de la literatura) son plomo para lastrar, para contaminar con el lastre "culto" de los conceptos, de lo social. Decir con el lenguaje es reconocer, hacer reconocible, fundamentando lo percibido en el orden de los conocimientos anteriores, analogizando con lo ya acaecido, simultaneando lo vivo con lo muerto.

Michaux quiere inmediatez. Por eso trabaja con dos ventiladores a fin de que la tinta seque más rápido. Por eso se fijó en la pintura automática americana, de moda en París en los años 40, de la que aprendió el gesto espontáneo. Por eso admiró profundamente la pintura de P. Klee, su trazo, las líneas, escritura más allá de las palabras a la que tan admirablemente describe en *Aventura de líneas*. Por eso también se detiene a considerar la manera de dibujar

→ de los niños, esos "traductores de espacios" que, más fieles a la realidad que cualquier adulto, muestran al reproducirla "la coexistencia de lo visto y lo concebido". La pintura del niño no condicionado aún es inocente frente a la realidad y tal como la ve la piensa y la vuelve a presentar, con sus "imperfecciones" (la perfección es un valor geométrico).

← En las manos del niño, el lápiz traza lo que el adulto ya no es capaz de ver sin querer corregir: la imperfección del círculo o el círculo imperfecto. Como la vida, hecha también de ida y de regreso. En las manos del niño, la imperfección de la vida, transcurriendo fuera de la cueva de los ideales donde el adulto, cegado de geometría, encadenado a las formas ideales, sueña con la permanencia. Amarga geometría de lo imposible, de lo sólo pensable traído al mundo, al existir cotidiano, amargo forcejeo con lo infinito sólo pensable. El gesto del niño traza con firmeza lo real, lo real irreductible a concepto, el círculo irreductible al Círculo.

→ Depuración del trazo en tres tiempos, convergentes: los niños, Klee -ese adulto niño que como ellos pone en sus cuadros puntos de referencia espaciales, indicaciones, flechas, para no perderse, señalando el espacio-, y luego, cómo no, la caligrafía china.

La inclinación de Michaux por la cultura china data de muy lejos. Desde sus primeros viajes (*Un bárbaro en Asia*) manifestó su admiración por aquel pueblo y sus modos tanto de ver la realidad como de actuar. Michaux es poeta, no dejó nunca de serlo, es poeta cuando escribe y lo es cuando pinta, y lo más característico de un poeta es el don

de la analogía, que los chinos poseen más que ningún otro pueblo. Esto es lo que Michaux admira en ellos más que nada, tanto o más que su empeño en que cualquier cosa se realice con arte, es decir, poniendo a prueba su habilidad. Si el chino come con palillos, nos cuenta Michaux, no es porque no hubiese podido inventar el tenedor, sino porque hace falta más habilidad para comer con palillos. De lo que no se había dado cuenta, y lo que probablemente descubriría más tarde de otra manera y en otras circunstancias, es que poner a prueba la habilidad es una manera de poner a prueba la atención. Los chinos hacen de cualquier acción un acto de concentración y de esta manera, ahuyentando la distracción, saben ser uno con lo que hacen, un modo muy antiguo de meditar en la acción, algo que nosotros hemos perdido (salvo los niños, que lo conservan aún en el juego) y que tratamos de recuperar en el arte. Más que esta habilidad, Michaux admira su don de la analogía, eso que hace que a un chino (cuenta también Michaux) no se le hubiera ocurrido dibujar una silla para formar el ideograma que dice "silla", sino una compleja trama en la que se relaciona un hombre con la madera de un árbol y un estado de placentero descanso. Ciertamente, esto es así, y no porque el espíritu chino sea complicado, sino porque para él la realidad es un conjunto de relaciones. Nada hay separado de otra cosa, nada hay que sea por sí solo, hay sociedad, no individuo, hay trama, no hilos, hay verbos, no sustantivos, hay acciones, no adjetivos ni adverbios. La gramática del chino es pictórica, su pintura es poesía, y sus poemas pintan. La analogía que ve Michaux es la manera que tiene el chino de hacer que un sistema de relaciones *quiera decir*

↑ cultivar énfasis en las cualidades expresivas

esto o aquello. En realidad, por tanto, la poesía es secundaria o mejor sería decir que es inintencionada. Ocurre como resultado de un modo de ver al que nosotros, desde nuestra perspectiva diferenciadora acostumbrada a los cajones de sastre (o más bien de científico), llamamos poético o analógico. Lo hacemos porque no concebimos la realidad como conjunto de relaciones sino acorde con nuestra gramática, la cual, desde siempre, sustentó nuestra metafísica causal. A imagen de nuestro lenguaje hemos construido un universo vertical sostenido por el eje de la causalidad. A imagen de su lenguaje, el chino ha construido un universo de relaciones en el que nada adviene independientemente, en el que nada "es" sino que deviene, de acuerdo con el curso de los flujos, un universo próximo al que Michaux descubriría en sus posteriores experiencias con las sustancias alucinógenas.

La idea que se tiene en Occidente de la historia del arte está cimentada, generalmente, en una ignorancia que es la salvaguardia de nuestro etnocentrismo. Por poco que recorriésemos la historia del arte chino, descubriríamos que muchos de los hallazgos de nuestras vanguardias no fueron tan novedosos como se suele creer. El expresionismo y la abstracción se habían desarrollado no pocos siglos antes, concretamente durante la dinastía Tang, entre los siglos VII y X d.C. Artífices de estas vanguardias china fueron Wu Tao y Wang Wei, los primeros artistas de la abstracción dentro de la corriente vinculada al budismo zen. Ambos utilizaron la pintura monocroma y la pincelada gruesa de trazo amplio, más indicada para expresar la experiencia in-

terior de la realidad. También el tachismo había hecho su aparición en forma de violenta reacción contra el arte clásico por parte de los pintores i-p'in ("fuera de normas"), contemporáneos de Wang Wei. Así, por ejemplo, Wang Mo, cuya técnica, una auténtica *action painting*, consistía en salpicar tinta con las manos, la piel y el cabello. La mancha substituía a la línea, la línea cobraba los contrastes de las sombras. Estos artistas de la tinta y sus matices crearon una fructífera escuela de pintura *sumi-e*, técnica que llegó a su apogeo en el siglo XII y que nos ofrece uno de los panoramas más puros de la abstracción pictórica.

Casualidad o intenciones paralelas, Michaux también hizo manchas. Se le pudo incluso considerar como un precursor del tachismo en Francia, pero él quiso poner las cosas en su sitio: la mancha es un punto de partida, el punto de partida de un movimiento, la mancha es un punto que apunta, que apunta en todas las direcciones, la mancha pide expandirse. La mancha, como dice Maulpoix, "representa un punto de partida radical, un elemento de opacidad y de desamparo al que hemos de sobreponernos continuamente. Es la traducción de nuestra condición humana, informe y desamparada".<sup>6</sup> No es la mancha la que le interesa, lo que le interesa es la línea, el trazo, el trazo que significa, el signo en movimiento.

La calidad de este tipo de trazo fue una conquista de los pintores de la tradición ch'an, maestros envidiados de la tradición figurativa. Ellos querían captar la línea viva

<sup>6</sup> J.-M. Maulpoix, *Michaux. Passager clandestin*, Champ Vallon, 1984, p. 147.

que traza la energía del Tao. Depuraron al máximo la técnica que debía llevar de la contemplación al gesto para que éste volviese a seguir la misma trayectoria. De esta manera, el pintor *hacía* nuevamente aquello que pintaba al pintarlo. Cuando Michaux, al hablar de Wang Wei dice que "hizo", usando sólo tinta diluida, una de las cascadas más memorables de este mundo ("Juegos de tinta"), emplea el verbo correcto, y no sólo porque, obviamente, pintar es un modo de hacer, sino porque el pintor chino *hace* en verdad aquello que re-presenta. La cascada de Wang Wei la *hizo* Wang Wei, es única, como único es cualquiera de los gestos que se haga siguiendo una de las venas del dragón, uno de los trayectos del Tao, la energía viva del universo. El pintor ha de penetrar en ella, ha de armonizarse con ella, ha de SER ella, ha de ser Tao para poder expresarlo. La cascada de Wang Wei no es la reproducción de una cascada, no es la invención de una cascada, no es una cascada imaginaria —y sí lo es, lo es en el sentido profundo y original en que la imaginación es creadora—, la cascada de Wang Wei es esa cascada, la que trazó con su pincel, con su mano, con su brazo, pues la energía atraviesa el cuerpo del pintor y produce —no reproduce— las formas siguiendo el *Li*, la ley en sus líneas vivas.

El trazo ha de dar cuenta de ese universo de correspondencias que, como un enorme organismo en puro trayecto, muestra, al que quiera conocerle, sus venas. El *Li* es como una red de venas, líneas de fuerzas que son lo que nosotros denominamos fenómenos, líneas que no permanecen fijas sino que siguen, como las aguas, la orografía nunca estable

de ese gran cuerpo-respiración cósmico. La pincelada única, como la bautizó Shih T'ao (siglo XVII), es la que surge, certera, de la mano de aquel que se ha identificado con aquello que ve hasta el punto de desaparecer (como sujeto) en su propia trayectoria. Michaux debió hallar en ello alguna respuesta a su programa: la pintura como expresión del viaje, del tránsito, pero también ansiaba dar cuenta de la intensidad deformante, del bullicio, del alarido, y no estaba dispuesto a despojar su gesto de sujeto.

La pintura de Zao Wu-Ki (Pekín, 1921), muestra inigualable de hibridación sino-europea, debía de responder mejor a sus expectativas. Zao Wu-Ki se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Hang-Chou. En China, entonces, ser moderno significaba adoptar la pintura al óleo, propia de los pintores occidentales. Desembarcó en Francia en 1948, en busca de aquellos pintores a los que admiraba. Pero, curiosamente, Cézanne le devolvió su espíritu y pudo ver, entonces, el mundo a la manera de un pintor chino. Zao Wu-Ki había realizado el viaje, el retorno a sí mismo, sin dejar, no obstante, en el camino, todo el bagaje de sus experiencias tráfugas. Redescubre el vacío, pero no duda en utilizar colores fuertes y un trazado violento que contrasta vivamente con las de la tradición china. Las técnicas antiguas del *sfumato* propias de los pintores ch'an adquieren una nueva naturaleza caótica al volcarse en las masas de tinta del expresionismo abstracto. Zao Wu-Ki, que pinta siguiendo las reglas de descondicionamiento de Shih T'ao, liberando el brazo, método por el cual el maestro taoísta quería hacer emerger las cosas del caos, invierte así la intención de Shih T'ao. Esta desbordada subjetividad,

añadida al gusto por jugar en el lienzo con el ideograma efectuando una reconversión de la escritura en signo pictórico no podía dejar indiferente a Michaux.

Michaux se acercó al pensamiento chino, aunque muy a su modo, con la sinceridad y la orgullosa pretensión de independencia que le caracterizaba. Todo aquello que no percibiera desde "sí mismo" (independientemente de la pregunta por lo que es ese sí mismo desde el que percibe) era rechazado, inutilizado.

Quiero aprender tan sólo de mí, aunque los senderos no sean visibles, aunque estén sin trazar o que no tengan fin o que de repente se corten. Tampoco quiero reproducir nada de lo que está ya en el mundo (E.M.).<sup>7</sup>

Su aprendizaje, el de un más adentro, está reñido con cualquier tipo de seguimiento. Sus sendas, las tiene que abrir él mismo, lo que descubre, lo descubrirá por sí solo. La pintura china y la caligrafía le procuraron indicaciones, sugerencias. Aprendió de ellos el trazo-rasgo de energía en movimiento. Pero la materia era suya, y a él le tocaba saber expresarla.

Si Michaux hubiese querido pintar como un pintor chino (cosa que indudablemente nunca pretendió, alérgico como él era a cualquier tipo de "parecido"), se le hubiesen presentado, al menos, dos problemas. Uno era que su yo no sólo no desaparecía cuando se disponía a pintar, sino que ése era el tema mismo de su pintura pues, aunque lo

<sup>7</sup> *Emergencias-resurgencias*, cf. esta traducción.

que pintara fuera un rostro ajeno, terminaba viéndose a sí mismo en el resultado. Y no por egocentrismo o megalomanía sino por el hecho de que esa misma conciencia suya, atenta siempre y observadora, le mostraba algo que normalmente no se nos hace manifiesto en nuestras relaciones con lo exterior, a saber, que nuestra percepción pasa siempre, indefectiblemente, por la percepción que tenemos de nosotros, que nuestro juicio acerca de lo ajeno es un juicio acerca de lo propio y que, en fin, lo otro es siempre un otro interiorizado, un otro convertido en propio. No podemos ver sin antes digerir, triturar incluso aquello que hemos visto. "Ver" es siempre algo más que la función de unos órganos oculares. Ver es un proceso digestivo al par ← *ll* que mental.

El otro problema era que, cuando se enfocaba a sí mismo, no resultaba ser uno sino una multitud. De ahí que, frustrado por los fracasos en sus intentos de unificación, se decidiese a pintar, sin más, su propia disgregación interior.

#### FANTASMISMO

Algún día, podrán VERSE los sentimientos. Se inventará, escribe Michaux en *Pensando en el fenómeno...*, una máquina que nos los muestre. Esto es lo que quiere Michaux: VER los sentimientos, cómo se forman, cómo persisten, cómo traspasan las cortezas o pieles; cuando pinta quiere reproducir no el rostro exterior, sino el fantasma, el alma, la interioridad.

Existe una especie de fantasma interior que deberíamos poder pintar en vez de la nariz, los ojos, los cabellos que se encuentran en el exterior... a menudo como suelen.

Un ser fluídico que no corresponde con los huesos y la piel que le cubre, que vemos en seguida, amigos, enemigos, amantes, parientes, conocidos y que hace que intuyamos de inmediato cómo "está" la persona en ese preciso instante, no dos minutos después, carácter, en fin, que se les revela a todos los seres sensibles salvo, insigne desgracia, precisamente a los pintores.

Así pues, si me gustasen los Ismos y llegar a ser capitán de algunos individuos, seguramente abriría una escuela de pintura, el FANTASMISMO (*Pensando...*).<sup>8</sup>

Michaux no pinta los rasgos del rostro, sino los rasgos del doble, rasgos que son actitudes, fuerzas o tendencias que se aprecian como colores.

Pinto también los colores del doble. El rojo no está necesariamente en las mejillas y en los labios, sino en un lugar de sí mismo donde está su fuego. Así que pongo también, pongo azul en su frente si se lo merece [...].

Estos colores son el alma del individuo, forman las hermosas, las feas, la infinita variedad de las disposiciones. (*Pensando...*)

Michaux pinta las disposiciones, quiere "pintar el color del temperamento de los demás. Retratar temperamentos" (id.). El doble, el fantasma no es otra cosa, aquí, al parecer, que eso que Michaux llama temperamento, algo con "extraños recorridos": los sentimientos, arquitectura oculta

<sup>8</sup> *Pensando en el fenómeno de la pintura*, cf. nuestra traducción.

tras el rostro, algo a lo que también se ha dado el nombre de "alma". Dice el escéptico, uno de los personajes de "qui-je-fus", en diálogo con los otros:

El alma es un océano bajo una piel. Conocemos de ella tan sólo sus tempestades y cuando se resiste al movimiento, a las vibraciones de su entorno. El alma misma se nos escapa. Sólo se proclaman sus emociones. (*Qui je fus*, 1927)

Y, sin embargo, lo que aparece en las pinturas de Michaux son rostros, innumerables rostros, deformes, monstruosos.

Probablemente parecerá que he pintado sobre todo almas de monstruos. Esto es cierto, les veo mejor que a los demás. (*Pensando...*)

En todos ellos, se reconoce. Y es que "uno no está solo en su piel", se es todo un clan, una infinita muchedumbre:

Estoy habitado; le hablo a quien-fui y quien-fui me hablan. A veces me siento molesto como si fuese un extraño. Son ahora toda una sociedad y acaba de ocurrirme que no me oigo a mí mismo. (*Qui je fus*)

Muchedumbre con la que a veces conversa, de la que otras veces huye:

Uno huye entonces, somos miles que huimos. Por todas partes, nadando; ¡tan numerosos éramos pues! (*La nuit remue*)

pero a la que siempre observa, incluso en la huida, porque el otro, el doble, siempre es una máscara más real, una forma más perfecta de disfrazarse, de mostrarse otro y, por tanto, de no ser responsable.

Toda persona siente de cuando en cuando el deseo de abandonar su "yo" (*Affrontements*).

Ese gran problema: responsabilizarse de su propio ser. La responsabilidad, lo sabemos de sobra desde Platón, va ligada a la identidad. Sólo ahí donde las personas son idénticas a sí mismas, donde poseen una "identidad" y son "identificables" puede serles exigido que sean responsables de sus actos. La persona "enajenada" no se considera legalmente responsable, ni tampoco quienes dependen de otro (según la sociedad que sea, menores, esposas, esclavos, etc.), aquél a quien pertenece el nombre que los identifica a todos.

Pero ¿cómo responsabilizarse de uno cuando somos tantos? ¿Quién de los muchos es el identificado, el poseedor de la identidad, el *pater familias*?

La relación entre las partes puede convertirse en un infierno cuando no hay acuerdo entre ellas, lo que suele ocurrir, como en la mejor de las sociedades, cuando provienen de distintos estratos. El carácter metafísico del enemigo es de sobra conocido. De él puede sacarse provecho si se le sabe observar, pues el enemigo es aquella especie de golem que se forma con todo aquello que hemos rechazado o que nos hemos negado. El enemigo se yergue frente a nosotros como una montaña de negación mostrándonos, obsceno,

nuestros miedos o nuestros deseos reprimidos, según sea el caso.

Michaux no nos habla en clave metafísica, sino en clave poética. Su enemigo nace y se alimenta de todo lo inservible, aquello que ha sido relegado en el fondo de su mente, aquello que pasa a formar parte de aquel lodo o algodón subconsciente.

He dejado crecer en mí a mi enemigo.

[...]

...poco a poco, irguiéndose sobre esos escombros forzosamente siempre más o menos de la misma familia (pues apartaba siempre las cosas de un mismo tipo), poco a poco se formó y engordó en mí un ser molesto.

Al principio, tal vez sólo era un ser cualquiera de tantos como la naturaleza trae al mundo. Pero luego, irguiéndose sobre la creciente acumulación de los materiales hostiles a mi arquitectura, llegó a ser casi en todo mi enemigo; armado por mí y cada vez más. Yo nutría en mí a un enemigo cada vez más fuerte, y cuanto más eliminaba de mí lo que me era contrario, más le daba fuerza y apoyo y alimento para el día siguiente.

Así creció en mí a causa de mi incuria mi enemigo más fuerte que yo. Pero ¿qué podía hacer? Ahora sabe, puesto que me sigue a todas partes, dónde hallar lo que le enriquecerá mientras que mi miedo a empobrecerme en provecho suyo me hace acumular elementos dudosos o malos que no me hacen ningún bien y me dejan suspendido en los límites de mi universo, más expuesto aún a los golpes traidores de mi enemigo que me conoce como nunca adversario alguno ha conocido al suyo. ("La vie double", *Épreuves et exorcismes*)

Michaux es un hombre a la defensiva. Utiliza el odio como defensa. Se defiende del frío –exterior ¿interior?– con esa forma de atacar que es el odio. “Mi salvación está en la hostilidad”. Se recoge en sí mismo para mantenerla, para que la fuerza de ataque no se diluya. De ella nace el “exorcismo”, astucia del subconsciente que se defiende por medio de una elaboración imaginativa. El exorcismo: una violencia cuya razón de ser es “mantener en jaque las potencias circundantes del mundo hostil”. Su procedimiento:

En el lugar mismo del sufrimiento y de la obsesión, se introduce una exaltación de tal calibre, una tan magnífica violencia, unidas al martilleo de las palabras, que el mal progresivamente disuelto es reemplazado por una bola aérea y demoníaca –¡estado maravilloso! (*Épreuves...*, prefacio)

Michaux es un ser herido desde la infancia. Lo que hace de él un hombre absolutamente occidental, por muy atento que esté a la manera oriental de comprender la realidad y de representarla, es esa atención constantemente enfocada hacia las formas de su propio sufrimiento. La atención, indudablemente, engorda al objeto en el cual se mantiene; cuando la atención está dirigida al propio sufrimiento, el yo es lo que engorda porque él es su soporte. No obstante, de tanto recluirse dentro de sí manteniendo seguro el eje de la conciencia observadora, desdoblándose en sujeto de observación y haciendo de sus estados el material a observar, aprendió la alquimia de las energías. El exorcismo es uno de los poderes del mago que actúa con la

palabra: saber utilizar la energía contenida en la hostilidad o en el miedo, darle forma con la imaginación, convertir esas formas en palabras y utilizar un método muy antiguo: el de la repetición (o letanía), concentrando en ese “martilleo” la fuerza y transformando su carácter. Sabiduría del exorcismo: don que posee el poeta, mago que actúa por medio de la palabra sobre los ritmos de los flujos. Michaux conoce la fuerza de los ritmos, y sabe que la repetición es uno de los principios que rigen los movimientos de la mente. “En el principio está la REPETICIÓN”, “la ebriedad de la repetición, la primera de todas las drogas” (*Essais d'enfants...*), ritmo que construye lo inmutable por medio de lo extremadamente fugaz, “construcción de Infinito” (*Émergences...*).

#### INFINITO NO MERECIDO: MISERABLE MILAGRO

Se entiende mal la escritura de Michaux si no se tiene en cuenta, y casi diría si no se ponen en primer plano sus investigaciones con las sustancias alucinógenas, en especial con la mezcalina, un alcaloide extraído del peyote, a la que, junto con el hachís, dedica enteramente cuatro de sus libros: *Misérable miracle* (1956; revisado y aumentado en 1972), *L'infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961) y *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (1966). Algunos de esos textos van acompañados de escritura, garabatos o dibujos que atestiguan del movimiento mental durante la experiencia. Posteriormente a ella, Michaux dibuja y pinta: son los famosos “dibujos

mezcalianos”, recuerdo inmediato de las “visiones”, que no pueden contemplarse independientemente de aquellos textos.

Él no es el único en ocuparse por entonces de la mezcalina. Son conocidos, sobre todo, los experimentos (con testigos y grabadora) que llevara a cabo A. Huxley en 1953, relacionados éstos con su indagación acerca de los estados provocados por las técnicas de meditación de la tradición hindú. Pero hay una gran diferencia entre la actitud de Huxley y la de Michaux y es que, mientras el primero estaba dispuesto a seguir el recorrido trazado por los caminos iniciáticos y propiciaba, con sus conocimientos teóricos, la experiencia que corrobora las teorías metafísicas de las que él era buen conocedor, el segundo, armado con su férrea resistencia a todo lo que viniese de fuera, ya fuese producto de una sociedad o de otra, acorazado por principio y como resultado de su larga lucha inconformista contra toda programación de cualquier tipo que fuese, se enfrentó a la experiencia con el único afán de proceder a una exploración. Así lo afirmaba, en 1955, con las palabras iniciales de *Misérable miracle*: “Esto es una exploración. Por medio de palabras, signos, dibujos. La Mezcalina es la explorada”.

Michaux se pone en situación de observador. Mejor dicho: la mente de Michaux observa la mente de Michaux. La mente que observa “se abandona” a la sustancia, pero no lo suficiente como para no poder dar cuenta de lo que ocurre. Indudablemente, esto presenta un problema, y es que la mente que observa es también la mente observada. No vale el subterfugio de que lo que se explora es la sustancia, dado que la sustancia no tiene otro modo de ser ob-

servada que por medio de sus efectos y éstos no son distintos de las variaciones de las ondas mentales. Cuando el experimentador está explorando su mente, ciertamente, está explorando la sustancia, pero ¿en qué se diferencia ésta, cuando es observada, de la materia en la que actúa? Y en tal caso, ¿puede la conciencia experimental mantener la objetividad? ¿No está ella también de alguna manera sometida a los efectos de la droga? Parece que no. Entre los múltiples desdoblamientos a los que la conciencia es capaz de someterse, hay un reducto, el del observador o testigo, que puede conservarse íntegro mientras lo demás se tambalea, conciencia-depósito de la que, después, podrá recuperarse la información. La voluntad de observación crea el testigo y lo mantiene. Y Michaux es un testigo inigualable.

Pero esto no lo es todo. Persiste el problema de la interpretación de las variaciones. ¿Es posible interpretar sin teoría? O mejor aún, ¿es posible dar cuenta sin interpretar? ¿Cualquier tradición no es acaso el conjunto de las interpretaciones que confeccionamos a partir de una serie de sensaciones y percepciones acerca de cuyos resultados hemos de ponernos de acuerdo?

Pensemos en el fenómeno de las religiones. Las sensaciones de gozo y de infinito que el éxtasis religioso procura al igual que las sustancias alucinógenas. ¿No topamos acaso aquí con otra de las típicas inversiones que la mente infantil acostumbra a hacer? Vemos “mundo” y decimos “existe *el mundo*”, y luego nos apresuramos a establecer la teoría: “el cuerpo y la mente están dotados de órganos que nos permiten percibir *el mundo*”. En vez de eso, podríamos decir: “Percibimos. A lo que percibimos llamaremos

«mundo»". El acuerdo sería más fácil, aunque las instituciones de poder lo tendrían, en cambio, más difícil... Las Iglesias se han sustentado desde siempre en este realismo ingenuo que proyecta al exterior lo que corresponde exclusivamente al mecanismo del propio organismo, sus apetencias, sus necesidades, sus percepciones, sus capacidades. Unas capacidades indudablemente mucho más amplias de lo que a éstas y a otras instituciones les conviene que pensemos poseer, dado que es más manejable aquel que se mantiene en el nivel de la creencia y no indaga las posibilidades de su propia mente. Todo lo que implique otorgar libertad al rebaño les quita alimento a quienes lo pastorean. Así pues, pensemos ahora en los paraísos y en la noción de infinito, y en vez de situarlos fuera y creer que ciertos métodos o sustancias pueden hacernos gozar de ello, digamos "llamamos *paraíso* a ese estado o esa capacidad que puede despertarse con ayuda de ciertas sustancias, ciertos métodos, o en determinadas situaciones extremas". Un estado en el que, simplemente, sobreviene el abandono de sí, es decir, en que la identidad —y con ella la responsabilidad— desaparece. Sería, desde luego, más "objetivo". Evitaríamos muchas dificultades. Resolvería, al menos aparentemente, el problema de las interpretaciones. ¿Lo resolveríamos?

Ciertamente, las tradiciones son anclajes, previenen, están ahí como las teorías antes de los resultados. Por eso Michaux va a mente descubierta. Pero ¿qué mente es inocente? Por muy despojado de lastre que se crea estar, ¿no se va acaso con todo lo que somos, o sea, todo un lastre? ¿Puede haber alguien sin tradición, alguien que perciba sin

interpretar o que interprete sin moldes? Michaux va con todo Lo-que-es y con todo Lo-que-fue, con la totalidad de ese subconsciente cuyo material desechado se ofrece entonces, en la experiencia de descondicionamiento, para ser reciclado. Quien acceda a la droga en disposición religiosa puede que logre ver la trayectoria de los dioses (sus trazos o el rastro de la fuerza que son, o incluso su rostro, el "rostro de Dios"... —puede que no sea casualidad que la palabra francesa *trait* tenga las dos acepciones de "trazo" y "rasgo". Un rostro tiene rasgos, rasgos que son trazos, en la piel como en el papel, rasgos que rasgan la corteza del universo o el aire...), pero ¿qué ve el que accede sin ningún método? ¿A qué corresponden sus visiones, ese magma de percepciones intensificadas con el aporte de energía y la atención desmedida, energía que forma, que se in-forma con el material que halla dispuesto, normalmente en la reserva, ahora liberado en la mente de quien se expone?

Tal vez por ello, como apunta muy certeramente C. Mauriac<sup>9</sup> al respecto, "donde Huxley canta y se encanta, Michaux desencanta". A diferencia de lo que es para Huxley, la mezcalina para él "no es un dios sino un mono gritón", y al final de *Misérable miracle* afirma haber dejado la mezcalina por no ser fiable, no tan controlable como uno quisiera.

La obra de Michaux no es la obra de un drogado. Lo advierte así frente a la posibilidad de que los "aficionados

<sup>9</sup> C. Mauriac, *La aliteratura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 144.

a la perspectiva única” la consideren como tal. Al contrario, Michaux se define a sí mismo (*Misérable miracle*, 170) como un hombre parco que no suele probar ni el té ni el café. Las drogas son para él una tarea; no son –no lo han sido nunca para ninguna cultura que las haya utilizado tradicionalmente– un producto para el placer evasivo. Dice (*Ecuador*) haber probado siete u ocho veces el éter (veinticinco años antes de sus experiencias con la mezcalina), una vez el láudano y “dos veces también el terrible alcohol”. En cuanto al opio, dice no interesarle por su perfección que no significa nada para él y preferir el éter que “arranca al hombre de sí mismo”.

Michaux, por tanto, no se expone al efecto de las drogas alucinógenas, esos “demoledores del espíritu y de la persona”, para disfrutar de ellas, sino “para sorprenderlas, para sorprender misterios ocultos en otra parte” (*Connaisance par les gouffres*). Las drogas no son el mercado de los paraísos que nuestra cultura, que todo lo negocia, ha querido que fuesen. Más aún:

Las drogas nos aburren con sus paraísos.  
Que nos den mejor un poco de saber.  
No es el nuestro un siglo para paraísos. (*id.*)

Un poco de saber. De saber del interior. Se expone a esa locura experimental con el fin de captar los mecanismos del espíritu, esos mecanismos que en el estado ordinario no se nos aparecen, pues

Al igual que el estómago no se digiere a sí mismo, porque es importante que no se digiera, el espíritu también está hecho de tal modo que no es capaz de percibirse a sí mismo, de captar directamente, constantemente, su mecanismo y su acción, pues tiene otras cosas que percibir. (*Les grandes épreuves de l'esprit*)

Por eso, porque de ordinario está la mente ocupada en mil objetos diversos –tal es su función– el pensar ha de ser observado “bajo el microscopio de una atención desmesurada”. Ese microscopio, para Michaux, es la mezcalina. Con su ayuda, ausculta el pulso, el ritmo, la velocidad que es preciso no perder. Perderla es perder el control, enloquecer. Pues son los mismos mecanismos, los de la “normalidad”, los que funcionan en la mente en su estado ordinario que, sometidos a una intensa presión, por exceso pueden conducir tanto a la locura como al éxtasis. La “normalidad”, la tan extraña “normalidad”:

Desearía desvelar lo “normal”, lo desconocido, lo insospechado, lo increíble, la enfermedad normal. [...] Desearía desvelar los mecanismos complejos que hacen que el hombre sea, ante todo, un operador. (*Les grandes épreuves de l'esprit*)

A consecuencia de estas experiencias, Michaux comprende a los alienados, seres que viven sin drogas en las mismas condiciones que otros bajo sus efectos, pero sin conciencia-testigo, presas del descontrol. Estos textos deberían ser el libro de cabecera de los estudiantes de psiquiatría. Entenderían mejor que al tratar con personas

desequilibradas no están tratando con lo "otro" sino con lo mismo y que sólo una sociedad "moral" (que ha convertido la ética en formulario costumbrista), orgullosa de una mezquina normalidad y guardiana de la misma, reductora de todo exceso o desviación de la media, sólo una sociedad como ésa podía edificar sobre los cimientos de su pobreza y su ignorancia el edificio de la irrisoria superioridad de un comportamiento enmarcado dentro de los límites del territorio común. Sólo una cultura de la mediocridad ha podido llamar "real" a lo que la regla general da por bueno. Sólo una cultura de este tipo ha podido, en nombre del Bien, montar el negocio de sus paraísos, de su vida eterna, y posponer el infinito para un post-mortem en vez de ahondar en las capacidades ignotas de la mente humana.

Desvelar la "normalidad", descubrir sus horizontes más allá de la norma ordinaria es el propósito de quien tiene el valor de asumir la extrañeza, un estado que surge naturalmente pero que procuramos neutralizar mediante una serie de rituales resumidos en horarios y calendarios que nos dan la impresión de que existe un orden en el que poder sentirse amparados.

El alucinado se extraña de lo que ve, se extraña incluso a sí mismo.

Puede servir de guía la extrañeza, de guía o de exorcismo contra la ceguera que deriva, en la vida ordinaria, con demasiada frecuencia, de la costumbre de existir de una determinada "manera".

Toda droga os modifica los apoyos. El apoyo que tomáis en vuestros sentidos, el apoyo que vuestros sentidos

toman en el mundo, el apoyo que tomabais en vuestra impresión general de ser. Ceden. Tiene lugar una redistribución de la sensibilidad, que todo lo vuelve extraño, una compleja, continua redistribución de la sensibilidad. (*Connaissance...*)

Lo sólido deja de oponer su acostumbrada resistencia, lo seguro se vuelve incierto... El cerebro, mientras tanto, observa su propia tramoya.

¿Qué es lo que VE?

En la visión se reduce el tránsito, el primero, que también es el último, el más importante, el tránsito del realismo ingenuo que supone la solidez del mundo al universo de las ONDAS. Ondulaciones que la escritura también reproduce, a su manera, y el trazo, en el dibujo.

Los dibujos: ¿expresión del mundo percibido como ondas o de las ondas mentales que perciben? ¿Qué es lo que el dibujo representa? ¿Dónde lo que se percibe y dónde el instrumento de percepción? Ciertos filósofos indios afirmaban que no existe ni quien percibe ni lo percibido ni el instrumento de percepción. Ni sujeto ni objeto ni modos de conocimiento. Epistemología radical difícilmente digerible para las mentes occidentales, las cuales, ante tal afirmación, o bien tratan de hallar una razón sintética convincente, o bien se evaden por la tangente aludiendo a recursos metafóricos. Pero quien haya experimentado los estados descritos por Michaux entenderá, a buen seguro, lo que quieren decir. Son estados que los sabios de la India conocían sin duda a la perfección, pues su sabiduría ancestral consistía precisamente en el control de los pasajes de

unos estados a otros. Ellos, los maestros en travesías interiores, utilizaban –y utilizan– en ciertas ocasiones las sustancias alucinógenas porque les indican a dónde tienen que dirigirse en los posteriores viajes que harán sin ayuda de sustancia alguna.

El mundo percibido como ondas. ¿Qué significa la onda?

De haberla, la onda representa, en primer lugar *continuación*. Si se considera cada elemento semejante, es *repetición*. Si se considera su trayecto que corta indefinidamente una recta imaginaria, es *oscilación*, *interrupción rítmica*, perpetua *alternancia*. De este modo es como puede parecer *mecánica*. En algunos casos, sólo sus *puntas* impresionan, en otros, serán sus *ondulaciones*. (*Connaissance...*, 17)

Un universo constituido por ondas es lo opuesto a un universo sólido. Se trata de un modelo dinámico cuyo infinito no es un punto-centro o cenit detenido, sino un infinito en movimiento, atravesando sin fin lo finito. El mundo que llamamos “real” aparece, con la sensación de infinito, como una ilusión. Ilusorias, también, las cosas que son detención de lo absoluto, quebrantamientos de la continuidad, delimitación, formación de islas separadas (“¿huevos o islas?”), pregunta Michaux en el poema que dedica a la pintura de Zao Wu-Ki). La cosa es la aglomeración de lo semejante, la marca o señal que se hace –que la conciencia hace– en lo continuo, la cosa es concentración, distribución de los puntos en torno a un centro, un centro que se señala desde fuera, desde la conciencia que con las percepciones hace síntesis, un centro imprescindible para que

haya ser, para hacer el ser, para hacer un “algo” que es, un algo con cualidades: distinciones. Cortes en el continuo. Para nombrar contornos. Hacemos el mundo haciendo cortes, innumerables cortes en lo infinito. Cortamos, dejando, sin embargo, que el ímpetu, como si de una cinta automática se tratara, siga, por debajo, acarreado los bultos, ese concreto múltiple al que arrastra como maletas de destino en destino. El impulso como dirección, como sentido, o como onda, el impulso es un *modo*, por lo que las cosas son siempre “de algún modo”.

Pero basta que alguien haya intuido, aunque sea una sola vez, la irrealidad de lo concreto, de lo sólido, del mundo de las diferencias en definitiva, para que ese mundo no pueda ya parecerle tal. Lo “real” no es ya lo finito sino lo infinito, atributo de lo que no puede ser dividido ni dimensionado. De ahí el vértigo. Porque lo que rebasa los sentidos o la común percepción aboca a un vacío que no es otro que la absoluta falta de medios para situar aquello dentro o bajo nuestra voluntad. Y dado que esa voluntad acostumbra a servirse de nuestros también limitados filamentos sensibles (llámanse “sentidos”), no puede de ningún modo abarcar lo que no tiene límites.

El vértigo ocurre justo en el límite, siempre en el límite, ahí donde nuestros sensores se revelan incapaces, ahí donde empieza la ceguera. Si el poeta es tradicionalmente ciego es porque encara los abismos con su carencia misma, su carencia es la faz que presenta a lo incógnito incognoscible, y su carencia, por eso, es su don, y de ella habla; su don es hablar de su carencia desde su misma carencia. No otra cosa. No la hay. Michaux se quejaba de haber nacido

agujereado y de estar dotado de ocho sentidos, uno de ellos la carencia. ¿Proviene su necesidad de infinito de esta carencia inicial? ¿Siente el infinito como una compensación?

Desde los límites, desde nuestra sombra, es correcto sospechar con Michaux que esta infinitización que tiene lugar en la experiencia con la mezcalina provenga de las mismas neuronas más que de un contacto con otro mundo, pero también es correcto afirmar, como lo hace él, que aun así, a su modo, la mezcalina da cuenta de algo de ese Infinito, un Infinito que

lejos de ser un barrio de dioses, es eterno rebasamiento, fuera de todo asidero, fuera de todo descanso, no-parada esencial, en todos los sentidos, en todas las direcciones, en todo objeto, en toda materia, quebrando, descuartizando, siempre más allá, más allá de cualquier persona, tan divina como se quiera que sea, más allá, de cualquier manera que sea, más allá, más allá, inaccesible, escapando vertiginosamente de cualquier enclave que provenga de un espíritu de hombre. (*Connaissance...*, 25)

El Infinito como detención no sólo en el espacio (sentido, dirección) sino también en las cosas (objeto, materia). No hay diferencia. La cinta, el impulso es continuo. La materia, sólida para un espíritu científico o para la percepción ordinaria no lo es, sin embargo, para otro tipo de percepción, aquella, por ejemplo, que está en la base de las metafísicas indias tradicionales. La materia, *prakṛti*, para el samkhya, el más antiguo de los sistemas del hinduismo ortodoxo, o para el sivaísmo, se concibe como energía, flujo

energético que va solidificándose a medida que actúa la fuerza constrictora (*māyā*) del impulso creador que también es el poder de ilusión. La progresiva pérdida de la visión, por parte de la conciencia, sigue, pues, un proceso simultáneo al de la construcción de las diferencias, una simultaneidad que no es tal, puesto que se trata de un solo y mismo proceso. La conciencia universal evoluciona cegándose a sí misma. Todo lo que queda fuera de la conciencia, pues, puede decirse que es abismo, vacío: vacío-para-la-conciencia.

El poeta o el artista frente a su abismo, ciego encarando el abismo, es quien se permite la licencia de jugar en los límites: límites-de-la-conciencia-suya y, de esta forma, ganar un punto para el ascenso, es decir, para la pérdida de los límites, de *esos* límites, la recuperación de un estado anterior, menos distinto, esto es: borrando en la cinta alguno de los bultos que transporta. El poeta, el artista puede, como el místico, anegarse, como bulto que es transportado por la cinta-impulso, volverse cinta, volverse *modo*, modo de la energía, volverse onda, *volverse*.

El Infinito: sólo hay Infinito y el Infinito es ritmo (*Connaissance...*, 25). No es extraño pensar, escribe Michaux, que lo más inmaterial que hay en la materia sostenga el sentimiento de lo infinito. Parece existir una cierta frecuencia vibratoria u onda que es soporte de lo infinito, algo así como su letanía.

Aquel que ha tomado mezcalina ha tomado un bol de vibraciones [...] Ayudado por su exaltación, puede él establecer en sí mismo la mejor onda, aquella que, por su ma-

ravillosa inacostumbrada regularidad, y por su amplitud, eleva. (*Connaissance...*, 26-27)

Repetición, de nuevo. Repetición sonora (letanía, mantras) o repetición visual externa (contemplación icónica) o interna (diversas técnicas de concentración), el principio es el mismo: procurar apaciguar el ritmo mental, lograr la disminución de los impulsos alimentados, de ordinario, por la energía deseante. Eliminar la confusión debida a las múltiples distracciones. El fin último de estas técnicas, pertenecientes a las antiguas tradiciones espirituales, es en todo caso siempre el mismo: concentrar las energías, normalmente dispersas, para utilizarlas en la senda espiritual, esto es, para la consecución de estados "trascendentes": fuera de límites.

Michaux no utilizó el dibujo o la pintura como técnica de concentración. La pintura de Michaux no es de ida sino de retorno, no es búsqueda sino expresión. La pintura es el testigo o, mejor, el instrumento del testigo. Ese observador de sí mismo que no duda en ponerse a prueba a pesar de sus temores y sus asumidas deficiencias quiere manifestar en el más puro despojamiento teórico lo que "sucede" en su interior. Si sobreviene la contemplación o el éxtasis, que no sea requerido sino solamente padecido. El éxtasis es la salida fuera de los límites, "el gran juego", lo más importante. Ya sea cósmico, erótico o diabólico, el éxtasis es el salto fuera de los límites de la mente, fuera, por tanto, de la alternancia, es la inmersión en lo homogéneo. Si el éxtasis es experiencia de unidad es porque se ha producido el salto que neutraliza la dualidad, la alternancia, lo más característico de la mente.

Los estados alternos –denominación del propio Michaux– son propios tanto de la experiencia con drogas como de ciertas enfermedades mentales. Son impulsos contrarios, uno de deseo, otro de rechazo, un sí y un no, un "por" y un "contra", impulsos que nada tienen que ver con el juicio, que se padecen como puros impulsos físicos, sin argumentos por tanto, sin posibilidad de aprendizaje. No se trata de una duda porque dichos impulsos contrarios no se presentan simultáneamente con la posibilidad de elección sino que cada uno de ellos arrebató todo el ser que apenas se dirige hacia uno es presa del contrario y viceversa. Michaux distingue este estado del estado normal que es "mezcla, examen y dominio de las pulsiones y visiones antagonistas" (*Connaissance...*, 30). Pero existe un tercer estado en el que no hay alternancia, sin mezcla, sin antagonismo, en el que la conciencia obtiene la experiencia de totalidad absoluta. Este estado es el éxtasis.

\*

Alain Jouffroy, a quien más de una palabra hemos tomado prestadas en este recorrido, hizo una prueba radical: para contemplar una pintura mezcaliana, ingirió una sustancia próxima a la mezcalina, la psilocibina. Su testimonio es conmovedor. No sólo la pintura de Michaux contenía ojos, imperceptibles para la vista ordinaria, no sólo era aquel paisaje mezcaliano un paisaje-cabeza, sino que aquel paisaje sufría: era el retrato de una conciencia dividida en mil pedazos, la conciencia misma de Michaux disgregada, diseminada como resultado de la mezcalina.

“Que escriba, dibuje, pinte o se marche, sin moverse, hacia el «infinito turbulento», lo que Michaux intenta es llevar a cabo una aventura metafísica”, dice C. Mauriac.<sup>10</sup> Se equivoca. No es metafísico, sino físico —allí donde la *fi-sis* es mucho más que física. Lo que Michaux precisamente descubre es que la mente es materia, que el pensamiento es un fenómeno natural. Cuando dibuja los movimientos de la mente halla parecido con la estructura de las briznas de hierba. Aquello que disecciona, que dis-grega, que des-compone es su propia materia, su cabeza es materia.

Decir esta diseminación, expresarla en palabras, ¿con qué palabras, si apenas pronunciada se vuelve símbolo, reemplazando —ésta es la función del símbolo: ponerse en lugar de—, eliminando la visión?

La siguiente cita forma parte del relato de la primera experiencia de Michaux con la misma sustancia, la psilocibina:<sup>11</sup>

Por fin vi inmensos culmas. Escribí la palabra al punto, pero ya no sé lo que son los culmas. Al anotar el vocablo, me decapité de la visión y de su sentido, sólo permaneció la palabra, testigo inutilizable. (*Connaissance...*, 39)

La palabra, una vez pronunciada, se vuelve palabra-recordatorio. Como si la voluntad de recordar, uno de los modos de la voluntad de permanencia, suplantara el signifi-cante. La memoria tiene un precio. La repetición es re-

<sup>10</sup> C. Mauriac, op. cit., p. 156.

<sup>11</sup> Experiencia llevada a cabo por Michaux en 1958, en el Hospital Sainte Anne, bajo la supervisión de los médicos.

quisito de la permanencia, de la identidad por tanto, y la identidad tiene un precio: el olvido. No puede permanecer lo que es esencialmente fugaz. No permanece lo que las ondas construyen, las imágenes (tendencias, diría Michaux) formadas por los ritmos. No permanecen: pasan. Tan sólo puede decirse de ellas que existen: salen, se proyectan o mejor dicho son proyectadas, lanzadas por su propio impulso, lanzadas hacia fuera, en un movimiento centrífugo. El (un) mundo es el conjunto de las imágenes-tendencias proyectadas a una misma velocidad, la que puede captar el ojo humano de manera semejante a cómo un receptor de radio conectado en una determinada frecuencia capta modulaciones que construyen sentido en esa banda sonora.

Los alucinógenos transforman nuestra velocidad vibratoria, y las imágenes son otras, otro el sentido de las formas. La vuelta a la normalidad es la devolución a la frecuencia común, a la velocidad de vibración acostumbrada y genérica. La palabra, entonces, palabra-intruso en el mundo de las formas, nos recuerda lo que hubo o más bien nos recuerda que hubo algo que quisimos recordar. La voluntad ensaya sus modos de permanencia por medio del lenguaje. Nombra, dice “culmas”, y la visión, inútil ya para el futuro, desaparece. Nombra y hace un mundo de símbolos, un mundo de segunda mano que habitamos creyéndonos inmersos en sus referentes. Un mundo simbólico es un mundo de representación.

No es éste el lenguaje-signo que quería Michaux, lenguaje mediador, palabra-signo. Quiso una lengua más íntima, más modesta (*Par des traits*), quiso quitarle al lenguaje

lo que le sobra, hallar una lengua directa, que muestre más directamente la realidad que se percibe bajo la forma, bajo la(s) otra(s) forma(s). ¿La pudo alcanzar Michaux? ¿O alcanzó tan sólo esa multitud que urge bajo la piel, esa sociedad de los que fue, de los que fuimos... ¿Era eso, lo "íntimo"? ¿O tan sólo lo rozó en el gesto, en uno de los muchos, continuos gestos que nos con-figuran?

No hay, prácticamente, separación entre la escritura y la pintura de Michaux. Su escritura es ideografía. Michaux se escribe y se pinta, se escribe como si pintara, se pinta como si escribiera. Su pintura prolonga el gesto de la escritura que a su vez prolonga su propio gesto, el de vivir, de esa vida propia que se sabe vivida y al pintar se sabe escribiendo, escribiéndose y pintándose. Más allá del "se" ordinario, intencionadamente volcado hacia el sí mismo desconocido y múltiple cuya multiplicidad tiende desesperadamente a la universalidad. Michaux vive constantemente en fractura abierta, cada signo de sí mismo es como el hueso que rasga la piel en el codo o en la rodilla dejándose al descubierto como signo y, como signo apuntando monstruosamente, casi obsceno, "en vivo", dolientemente, a lo que no es, a lo que es más allá de sí, a lo otro, forjando lo otro a fuerza de pertinaz obscenidad.

#### ACERCA DE LA TRADUCCIÓN

El primer esbozo de la traducción de alguno de los textos que aquí se presentan (concretamente, *Emergencias-re-*

*surgencias*) se realizó en la India, en un hostel de Benarés, durante los frecuentes y habituales (casi diarios) apagones. Muchos años después de que él pisara las orillas del Ganges, me encontraba sumida en los textos de aquel "bárbaro" inconformista. No dejaba de sorprenderme la cantidad de minuciosas coincidencias, tanto biográficas como características, que descubría entre su personaje y yo. No creo que sea impropio que un traductor —en este caso, traductora— hable en tono personal de su relación (¡cuán estrecha!) con el autor que ha traducido. Mucho mayor delito es pretender hablar de otro (que es lo que he venido haciendo a lo largo de las páginas que preceden). Quien habla de otro comete, como mínimo, un desliz por cuanto que se desliza indefectiblemente de sí mismo, desde la conciencia que de sí tiene hacia lo ajeno. Hablar de otro es siempre un atrevimiento, a no ser que se haga teniendo presente que siempre, de alguna manera, se estará hablando de sí mismo.

Así que, en aquellos meses pasados en Benarés, durante el día me ocupaba de las diosas terribles de la India y por las noches, a la luz de la vela, la austeridad del cuarto se poblaba con las "presencias" que surgían de los escritos de Michaux. Ambas cosas tenían que ver y no tenían que ver. Ambos géneros de imágenes representaban o re-proyectaban determinados flujos energéticos. Toda fuerza en pro-iecto pide hacerse imagen. Toda forma quiere la visibilidad. Una imagen se convierte en símbolo cuando la captación del ritmo es adecuada, y un símbolo es activo cuando la fuerza se mantiene viva en su representación, es decir, cuando dicha representación logra reactualizar el modo

de vibrar de aquella fuerza en quienes entran en contacto con el símbolo. En esto se basa la tradición de los rituales. El símbolo colectivo es aquel que in-forma (que da forma visible) adecuadamente para su mejor "comprensión", o mejor debería decir para su manipulación teniendo en cuenta las concepciones metafísicas, cosmológicas, etc. de una colectividad.

Las "presencias" de Michaux no son símbolos colectivos, tampoco llegan a ser símbolos individuales (el ritual apunta a mantener un orden, no a desterritorializar), pero sí que son la expresión de unas fuerzas o *modos* de energía que corresponden a diversos "estados" de conciencia. Michaux es un cazador al acecho. Caza para conocer. Caza para dar en el blanco. Y el blanco es una multitud.

—¿Cuántos ciervos puede Ud. alcanzar con una sola flecha?, le preguntó el monje al cazador. —Uno solo, respondió éste. —¿Sólo uno? Mucho trabajo para poca cosa, dijo el monje —¿Qué quiere decir? ¿Qué sabe Ud. del tiro con arco? preguntó, entre enojado y sorprendido, el cazador. —Yo lo practico, contestó el monje. —¿Y cuántos puede alcanzar con una sola flecha?, preguntó de nuevo el cazador —A toda la manada, contestó el monje. —Imposible, dijo el cazador. —¿Ud. cree? Hay un método, dijo el monje. —Pues, ¿cuál es?, preguntó el cazador. —Aprender a apuntarse a sí mismo y no fallar, contestó el monje. El cazador confesó entonces no saber cómo colocarse para apuntarse a sí mismo.

Para ello, para dar en el blanco, la estrategia, largamente ensayada (toda una vida) por Michaux es, como hemos visto, un lenguaje lo más directo posible, ideogramático

casi, para cuya configuración utiliza todas las licencias poéticas al uso y otras más. La escritura de Michaux es una labor de aproximación a ese ser o pulsión que es pro-yecto vibrante, se quiere a sí misma línea viva. Por eso, trastoca el orden gramatical, elimina sistemáticamente todos los términos que no sean imprescindibles, despoja la escritura de artículos, verbos, participios, antes que repetir, elide, y cuando no hay palabra que reproduzca exactamente el matiz deseado, la inventa.

Esto, sin duda, no facilita la labor de traducción. Se ha procurado ser fiel lo más posible al estilo del autor. Siempre que se hubiese podido proceder de otra forma en el original, se ha tratado de mantener los giros extraños, aunque forzados, las inversiones de frase y producir en castellano los mismos neologismos.

Michaux, como hemos visto, no hace concesiones. Si bien la originalidad puede ser atribuida en ciertos casos a la dificultad de asimilar lo que nos viene dado; al menos en este sentido hablaba él de sí mismo en 1923:

No sé hacer nada a medias, no sé aceptar las ideas de los demás acerca de nada. Soy inventor a la fuerza [...]. Soy un imbécil. No comprendo nada de lo que dice la gente, los autores. Tengo que volver a hacerlo todo en mi cabeza. Es penoso, pero tal vez sea eso la invención y la originalidad.

en otros —y es el suyo— proviene más bien de una radical negación a aceptarlo. Siente que cualquier concesión hecha a la costumbre o a la convención constituye un asesinato de la visión. De lo que se trata es de construir, con elementos pertenecientes a otra esfera, un edificio lo más semejan-

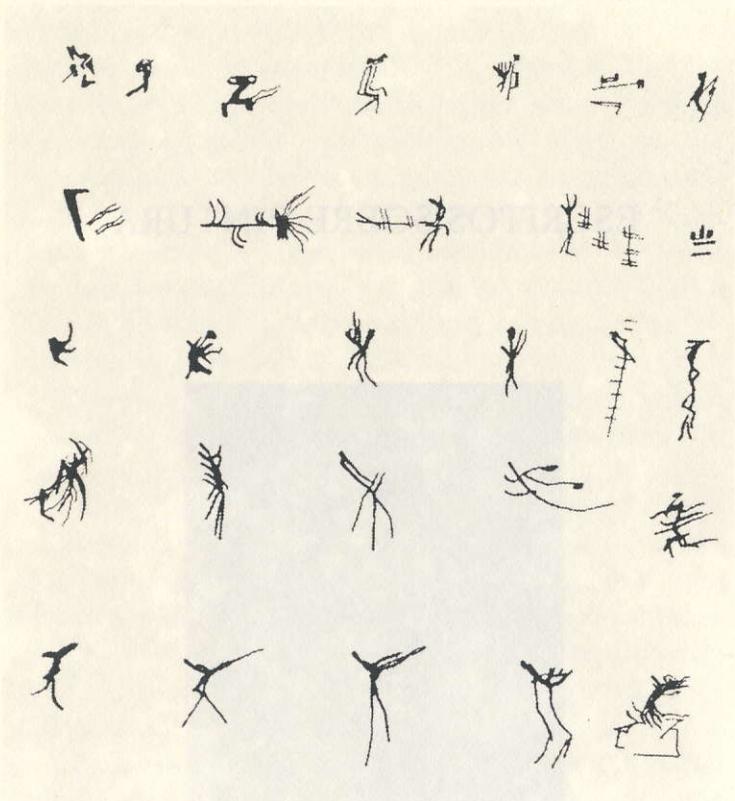
te posible al referente. Es ésta la tarea ideal del estructuralista. Y tal vez cabría hablar de un estructuralismo funcional en Michaux. Lo que le interesa es dar cuenta, de la manera más inmediata posible, de su experiencia, entendiendo por tal no tanto el impulso como la forma del impulso que a su vez traduce un estado, un modo de estar, un bullicio, un *cierto* bullicio. Traducir este movimiento interno, esa forma informándose, nunca definitiva, nunca acabada, un puro estar formándose sin cesar pero siempre de algún modo, eso es lo que Michaux quiere verter en la hoja de papel, ya sea con trazos que forman palabras, ya sea con trazos que dibujan. La estructura es lo que cuenta. Los elementos, palabras o líneas, han de formar el orden o conjunto nunca acabado que corresponde al orden o conjunto o desorden interior que se siente golpeando desde adentro contra las paredes de su cuerpo. Un cuerpo-envoltorio demasiado compacto y demasiado lábil a un tiempo, demasiado compacto como para dejar que el dentro se muestre a simple vista, barricada, demasiado lábil como para dejar de verlo, como para dejar de aprehenderlo como "fantasma", demasiado real, demasiado insistente como para no dar cuenta de él en otros ámbitos, los ámbitos que acostumbra a decir, los ámbitos del decir que ocultan, a pesar de ello, que ocultan aun siendo los únicos ámbitos posibles para la conciencia. Ocultan las palabras no porque digan de otro modo, sino porque dicen desde la atalaya del concepto, de la generalización que destruye lo particular. Oculta el dibujo porque en él, como espectadores ajenos, buscamos reconocer, hacemos del dibujo texto, reconocemos. Pero a Michaux no le interesa el espectador, lo que le

importa es expresar lo que ve, lo que grita, le importa gritar líneas como quien vomita sus propias entrañas. El afán de ver *expuesto* lo que ve no admite interposiciones ni demoras. El trazo ha de ser libre, la palabra también. Han de seguirse los trazos, las líneas, las palabras tal cual se disponen en la traducción simultánea, reproduciendo la estructura, la formación continuada, el ser en formación que toma pie en sí mismo para alzarse sobre sí mismo.

No hay espacio para la gelatinosa consistencia de lo repetido, de lo con-sabido. Sólo hay espacio para la conversión: el vuelco conjunto, el vuelco de los que juntamente optan por transformarse. *Transformación en una construcción* era la expresión que Gadamer empleaba para definir la obra de arte, donde *transformación* significa que el que juega pierde en el juego su identidad porque quien juega, realmente, es el propio juego. La obra, al construirse, transforma a aquel que construye. Quiere esto decir que, una vez iniciada la construcción, lo construido es quien construye. La obra se hace. Hay un hacerse que escapa a la voluntad de quien coge el lápiz o la pluma, o pulsa las teclas de un ordenador.

Lo único erradicado, exiliado por completo de ese hacer, es la hipocresía de quien grupalmente reproduce. Ése, que permanezca en silencio, que no se mueva, que se someta a sesiones intensivas de excoiación antes de mover uno solo de sus miembros, porque sus gestos serán, indefectiblemente, líneas muertas.

CHANTAL MAILLARD



Sans titre (Alphabet) [Sin título (Alfabeto)], c. 1944. Tinta sobre papel.  
37 x 24 cm. Colección particular

Quinto de

Mientras estaba en el frío de las proximidades de la muerte, contemplé como por última vez a los seres, profundamente.

Al contacto mortal de esta mirada de hielo, todo lo que no era esencial desapareció.

Sin embargo hurtaba en ellos, queriendo retener de ellos algo que ni siquiera la Muerte pudiese desarticular.

→ Adelgazaron y se hallaron al fin reducidos a una suerte de alfabeto que hubiese podido servir en otro mundo, en cualquier mundo.

Giacometti

(de "Alfabeto", en *Épreuves, exorcismes*)

*[Faint bleed-through text from the reverse side of the page, including the words "El desplazamiento de los..." and "de la mano..."]*

*[Faint bleed-through text from the reverse side of the page, including the words "A partir de..." and "en los años de 1941..."]*

## PINTURAS (1939)

### Quién es él

NACIDO el 24 de mayo de 1899. Belga, de París. Le gustan las fugas. Marinero a los 21 años. Atlántico Norte y Sur. Repatriado enfermo.

Más tarde, viajes por el Amazonas, por el Ecuador, por la India, por China.

Está y se querría ver en otra parte, esencialmente en otra parte, otro.

Lo imagina. Es preciso que lo imagine.

Sus libros: *Qui je fus*, *Ecuador*, *Un barbare en Asie*, *Plume*, *La nuit remue* le han hecho pasar por poeta.

Pinta desde hace poco.

\*El desplazamiento de las actividades creadoras es uno de los más extraños viajes al interior de sí que pueda hacerse.

---

\* A partir de aquí, Michaux recicla, para esta introducción biográfica, un texto de 1938: "Peindre". Introduce algunos cambios: el paso del sujeto de primera a tercera persona, la eliminación de una frase ambigua y de dos notas a pie de página y el añadido de la frase final.

El texto tal como aquí se presenta fue publicado en *L'espace du dedans* (1966), con una selección de los dibujos que estaban incluidos en

Extraña descongestión, adormecimiento de una parte de la cabeza, la habladora, la escribiente (parte, no, sistema de conexión más bien). Uno cambia de apartadero cuando se pone a pintar.

La fábrica de palabras (palabras-pensamiento, palabras-imagen, palabras-emoción, palabras-motricidad) desaparece, se anega vertiginosamente y tan simplemente. Deja de estar. El brote se detiene. Noche. Muerte local. No más ganas, no más apetito parlante. La parte de la cabeza que en ello se hallaba más interesada se enfría. Es una experiencia sorprendente.

Extraña emoción, también cuando recobramos el mundo por otra ventana. Como un niño, hay que aprender a andar. No sabemos nada.

Nuevas dificultades. Nuevas tentaciones.

Todo arte lleva su propia tentación y sus regalos.

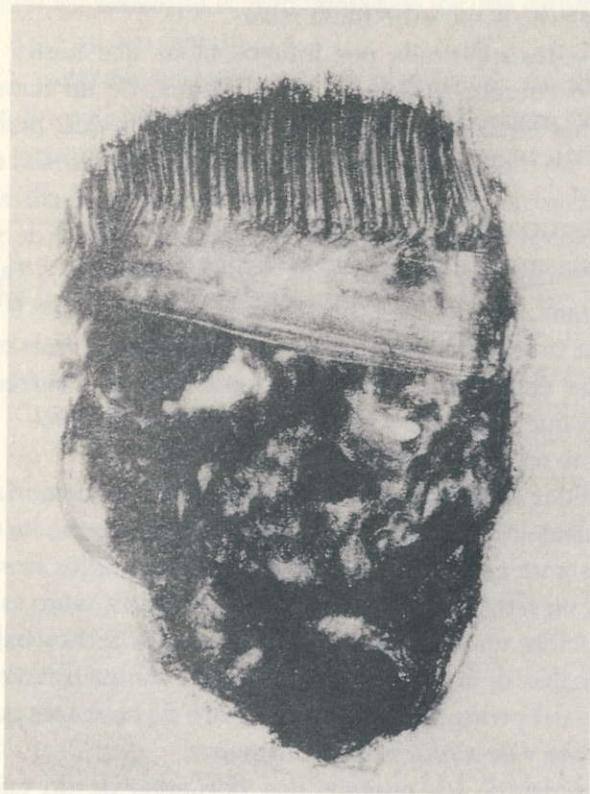
Tan sólo hace falta dejar venir, dejar hacer.

Michaux, por ahora, pinta curiosamente sobre fondos negros, herméticamente negros. Lo negro es su bola de cristal. Tan sólo de lo negro ve salir la vida. Una vida totalmente inventada.

H. M.

---

la edición de *Pinturas y dibujos* (1946), edición que, en el lugar de este prólogo, contenía el artículo *Pensando en el fenómeno de la pintura*. N.T.



encontrado, perro para poner en la mesa de operaciones con el fin de estudiar sus reflejos, aquellos que prefieren jugar con el perro, conocerlo reconociéndose en él, aquellos que en el otro no están de francachela sino consigo mismo, en fin aquellos que ven sobre todo la Gran Marea, portadora a un tiempo de la pintura, del pintor, del país, del clima, del medio, de la época entera y de sus factores, de los acontecimientos aún no audibles y de otros que ya se ponen a tocar las campanas furiosamente.

Sí, hay algo para todos en el lienzo, incluso para los ineptos que dejan allí simplemente girar en él sus aspas de molino sin ver propiamente la diferencia, pero existe y cuán instructiva.

No se demoren mucho, sin embargo. Éste es el momento. Aún no hay reglas. Pero no tardarán...

## AVENTURA DE LÍNEAS (1954)

CUANDO vi la primera exposición de pinturas de Paul Klee, volví, lo recuerdo, encorvado bajo un gran silencio.

Insensible a la pintura, lo que veía en ella, no lo sé muy bien. No me interesaba saberlo, feliz de haber atravesado la barrera, en el acuario, lejos del filo.

Puede que tratara de hallar en ellas ante todo la señal de aquel que escribiría: “¿Qué artista no querría establecerse allí donde el centro orgánico de todo movimiento en el espacio y el tiempo —que se denomina cerebro o corazón de la Creación— determina todas las funciones?”.

Accedía a lo musical, al auténtico *Stilleben*.

Gracias a las movientes y menudas modulaciones de sus colores, que tampoco parecían puestos, sino exhalados en el lugar adecuado, o naturalmente enraizados como musgos o mohos raros, sus “naturalezas tranquilas” con las tonalidades finas que tienen las cosas viejas parecían haber

madurado, tener cierta edad y una lenta vida orgánica, haber venido al mundo por graduales emanaciones.

Algunos puntos rojos cantaban con voz de tenor en la sordina general. No obstante, uno se sentía como en un subterráneo, frente a aguas, bajo encantamientos, con el alma misma de una crisálida.

La red compleja de las líneas aparecía poco a poco:

Las que viven en el pueblo menudo del polvo y de los puntos, atravesando migas, contorneando células, campos de células, o dando vueltas, dando vueltas en espiral para fascinar o para volver a encontrar lo que ha fascinado, umbelíferas y ágatas.

Las que se pasean. —Las primeras a las que se vio así, en Occidente, pasearse.

Las viajeras, aquellas que no hacen tanto objetos como trayectos, recorridos. (Ponía flechas incluso.) Ese problema de los niños que luego olvidan, que ponen a esa edad en todos sus dibujos: los puntos de referencia, salir de aquí, ir hacia allá, la distancia, la orientación, el camino que lleva a casa, tan necesario como la casa... también era el suyo.

Las penetrantes, aquellas que al contrario que las poseedoras, ávidas de envolver, de cercar, hacedoras de formas (¿y después?), son líneas para el dentro, que encuentran no

en un rasgo de la cara sino en el interior de la cabeza el punto neurálgico en el que un ojo desconocido vigila y guarda sus distancias.

Las que, al contrario que las maníacas del continente, jarrón, forma, monte modelado del cuerpo, vestidos, piel de las cosas (él detesta eso), buscan lejos del volumen, lejos de los centros, un centro sin embargo, un centro menos evidente pero que fuese mejor maestro del mecanismo, el mago oculto. (Curioso paralelismo, murió de esclerodermia.)

Las alusivas, aquellas que exponen una metafísica, juntan objetos transparentes y símbolos más densos que esos objetos, líneas-signo, trazado de la poesía, haciendo leve lo más pesado.

Las locas de la enumeración, de las yuxtaposiciones hasta perderse de vista, de las repeticiones, de las rimas, de la nota indefinidamente repetida, creando palacios microscópicos con la proliferante vida celular, pequeños campanarios innumerables y en un simple jardincillo, entre miles de hierbas, el laberinto del eterno retorno.

Una línea se encuentra con otra línea. Una línea esquiva otra línea. Aventuras de líneas.

Una línea por el placer de ser línea, de ir, línea. Puntos. Polvo de puntos. Una línea sueña. Hasta entonces nadie había dejado que una línea soñara.

Una línea aguarda. Una línea espera. Una línea vuelve a pensar un rostro.

Líneas de crecimiento. Líneas a la altura de una hormiga, pero nunca se ven hormigas. Pocos animales en los templos de esta naturaleza, y únicamente una vez retirada su animalidad. La planta se prefiere. El pez meditabundo es aceptado.

He aquí una línea que piensa. Otra cumple un pensamiento. Líneas de envite. Líneas de decisión.

Una línea se encarama. Una línea va a ver. Sinuosa, una línea de melodía atraviesa veinte líneas de estratificación.

Una línea germina. Otras mil a su alrededor, preñadas de brotes: césped. Gramíneas en la duna.

Una línea renuncia. Una línea descansa. Parada. Parada con tres grapas: un hábitat.

Una línea se encierra. Meditación. Algunos hilos salen de ella aún, lentamente.

Una línea divisoria allí, una línea fronteriza, más lejos la línea-observatorio.

Tiempo, Tiempo...

Una línea de conciencia se ha vuelto a formar.

Se las puede seguir mal o bien, sin temor de que alguna vez nos lleven a la elocuencia, siempre evitada, siempre evitado lo espectacular, siempre en la construcción, siempre en el proletariado de los humildes constituyentes de este mundo.

Hermanas de las manchas, de sus manchas que aún parecen maculadoras, llegadas del fondo, del fondo del que vuelve para retornar, al lugar secreto, en el vientre humilde de la Tierra-Madre.

Me detengo. A Paul Klee no debía de gustarle que uno desvariara. Demasiado goethiano como para eso. Su atención relojera a lo medible no le habría permitido apreciar que se caminara, para acompañarle, de manera tan imperfectamente paralela.

Para penetrar en sus cuadros y de entrada, nada de esto, afortunadamente, importa. Basta con ser elegido, con que uno mismo haya guardado conciencia de vivir en un mundo de enigmas al que también en enigmas es como mejor conviene responder.

## A TRAZOS (1984)

GESTOS más que signos  
comienzos

Despertar  
más despertares

A TRAZOS

Aproximarse, explorar a trazos  
Aterrizar a trazos

extender  
alterar a trazos

suscitar erigir  
despejar a trazos

Deshacer  
desviar

atraer nuevamente  
rechazar

arrugar  
insignificar a trazos

Horadar  
empujar  
buscando  
buscando siempre LA SALIDA DE LA MADRIGUERA

Para liberar  
Para soltar  
para desecar  
para desbloquear  
para hacer estallar

En las fronteras siempre  
olfateando el mal que se oculta  
la enfermedad que comienza  
los asaltantes que se preparan

Para lograr horadar el muro invisible  
que siempre presente, rodea

Escalas por los trazos  
escalas en la larga, adormecedora navegación

Contra los barros  
contra el paralizante secreto

contra todos los aglutinantes  
los engatusamientos  
las invasiones-contagios  
que sobre el ser vigilante pesan  
y entumecen, nebulizan, homogeneizan

Direcciones por los trazos  
cambiadas, multiplicadas  
estalladas por los trazos

Contra las alambradas de hoy  
contra el descuartizado de mañana,  
sobre la Tierra nuevamente en peligro  
sobre el planeta actualmente en el punto de mira

Para el despojamiento  
para los vuelcos  
para dismantelar  
para desrealizar  
... vigilando la caldera

Trazos,  
para hacer caso omiso  
trazos-zancadilla.

Contra lo que retiene, detiene, entumece  
contra el estancamiento

APOYÁNDOSE EN LOS TRAZOS A MODO DE ARBOTANTES

Contra el adversario disfrazado de cotidiano  
contra los que nos "acortan los días"

En los bordes del pozo de lo Incomprendido

Cura por los trazos  
desembragues, golpes de timón por los trazos  
Trazos: nuestra terapia, nuestra higiene,  
nuestro perímetro defensivo

Supervivencia por los trazos  
Para desprenderse de sí mismo, para recuperarse a sí mismo,  
para volver a desprenderse de sí mismo  
para soltar, para desrealizar por los trazos

#### PARA CAMBIAR

para a la larga terminar por cambiar realmente el ser  
que nos ha sido entregado como un regalo  
como una carga más bien, el día de nuestro nacimiento  
y mucho antes

Contra la deriva  
contra el paso de las reiteraciones  
para un nuevo escenario

Contra el jornalero servil  
Contra *la predestinación*

#### REVANCHA POR LOS TRAZOS

A fin de abrirse a otros encuentros  
para desaglutinar  
para el desestablecimiento

Múltiples  
en ningún caso uno  
no reducido a uno  
Para sembrar, para desparramar

Contra los edictos de lo Escrito  
postes que en todas partes han de volcarse  
para *renacimiento*  
ofreciendo nuevos azares

Arranque por los trazos  
contra el fasto, el despojamiento  
contra el énfasis, la reducción

#### Negación, sustracción, RETIRADA POR LOS TRAZOS

Del nacimiento a la muerte, un trazo  
modelo universal.  
De la mañana a la noche  
de lo unicelular a la ballena  
de la recolección a la industria

Trazos irreductibles de lo elemental,  
sin alarmas sin ornamentos  
primer *debut* y último de los trazos  
de la tribu a la Sociedad  
de la mano al imperio de los despachos

Trazos más pequeños que los más pequeños, en todas partes  
bastoncillos ínfimos que escapan a la vista  
trazos infinitamente saben expandirse, multiplicarse  
dentro de los cuerpos humanos impotentes  
Dueños de las enfermedades.

Vuelta a lo puro, a lo sobrio, a lo estoico  
de un trazo tacharlo todo  
tachar ayer  
tachar los debates,  
los edificios, las empresas,  
las intervenciones que agreden  
las peticiones que berrean  
la guerra, *su* guerra,  
la que viene, enorme  
la auténtica Primera  
misiles que caen de los cielos,  
que no tendremos tiempo de ver,  
trazos, la duración de un instante  
poniendo fin a todo  
para siempre

A TRAZOS

---

---

## ACERCA DE LAS LENGUAS Y LAS ESCRITURAS POR QUÉ LAS GANAS DE APARTARSE DE ELLAS (1984)

NO se encuentran lenguas inacabadas –hechas a medias, abandonadas a medio trayecto (o antes).

Cuántas, sin embargo, habrá habido que se hayan dejado atrás, las *pre-lenguas*, por siempre desconocidas. Inicios de no se sabía qué todavía, distracciones de un momento... ocios de la caza durante las horas de espera, juegos cuando los mundos contables no habían nacido.

... juegos en los que más tarde se introducirían los hombres inclinados al orden, del tipo dirigente, futuros organizadores del planeta: los enseñantes coactivos que se ponen de acuerdo para orientar, conducir, que en aquella coyuntura lograron extender la convicción de que se tenían obligaciones, deberes, hasta atribuir incluso –para hacerse obedecer mejor– a dioses desconocidos el don de la lengua, habiendo de ser respetada, en consecuencia, estudiada de manera que todos se ajusten a ella, se sometan a ella, haciéndola muy estrecha (de acuerdo con su propia estrechez) o enfática según su énfasis de clase, todo ello *obligatoriamente*.