

Henry Michaux o el impulso vital

Marianela Navarro Santos

Del 22 de abril al 28 de junio de 1998, la «Tecla Sala» del Ayuntamiento de Hospitalet, en Barcelona, fue testigo de un hecho artístico singular: la primera muestra de setenta obras de Henry Michaux, todas ellas pertenecientes a su serie de dibujos mescalínicos y que comprende, además de los realizados bajo el efecto de esta sustancia alucinógena, entre 1954 y 1959, los post-mescalínicos o de «reagregación», llevados a cabo entre 1966 y 1969. Si la precipitación y el vértigo relampagueante que domina los primeros ceden en los postmescalínicos, si en estos últimos el flujo dibujante resulta algo más controlado, semejante expansividad y delirio del trazo, análogas indeterminaciones nerviosas, ramificadas por doquier y hasta el arrebató en febriles y minuciosas nevaduras irisadas, nos sitúan ante el mismo *horror vacui* de Henry Michaux, un artista –por definición– *dépaysé*.

Henry Michaux es, en España, un hombre generalmente poco conocido, del que se tienen ciertas informaciones y al que en ocasiones se cita, eso sí, bajo la estricta categoría del autor secundario, de segundo orden. A pesar de contar con admiradores tan célebres como Octavio Paz y Jorge Luis Borges –este último traductor de *Un barbare en Asie*–, son escasos los lectores que conocen toda su obra ensayística y poética, aún cuando comienza a gozar de amplia traducción española. En lo que concierne a su obra plástica, cada vez más apreciada a nivel internacional, nuestro país le ha concedido escaso predicamento, y todo ello a pesar de las exposiciones individuales del año 1993, en la madrileña galería Jorge Mara o en el IVAM. Participa, pues, de esa doble vocación –poesía y artes plásticas– que se instituye ya como síntoma inherente al arte moderno. Junto a las figuras de Strindberg, Apollinaire, Jean Cocteau o García Lorca –todos ellos, con una obra literaria de autoridad indiscutible, mantienen su faceta dibujística en los aledaños del beneplácito de una minoría de entendidos y refinados coleccionistas– Michaux hereda la línea libre del Kandinsky de los años 1910 al 1920 y los sutiles alineamientos esquemáticos de Paul Klee, fundamentos de los que extrae su personal grafismo, esa inclinación del trazo que deviene texto-lienzo, pintura que cincela, esculpe e inscribe signos. Sin embargo, la pintura de Henry Michaux parece distinguirse del panorama

general por su disidencia, su manera de ser-en-confrontación, con esa extrañeza que ya desde su infancia se le revelaba y de la que deja constancia en su diario, escrito, curiosamente, en tercera persona: «Su manera de vivir al margen, su naturaleza de huelguista da miedo y exaspera». De ahí que, si se le han atribuido influencias tachistas, y se le ha adscrito al movimiento de abstracción lírica de la postguerra, su obra queda siempre demarcada, ignorada e ignorante de la taxonomía sistemática del crítico, insolente en su desenfado y en su visión «desenfocada» de lo artístico. El potencial visionario de sus dibujos, muy distinto al de Goya, Víctor Hugo o Alfred Kubin, se da cita en forma de una incierta «supra» o «infra» realidad: las texturas, carentes de toda consistencia, se desparraman dúctiles, ya tejidos meándricos o zigzagueantes, las formas deformantes se diluyen, y los rostros apenas esbozados afloran –miríadas de ojos– aquí y allá; rizomas, enjambres, verdaderas congestiones de tinta estallan en prolíficos universos pulvisculares. Una y otra vez atisbamos, a través de estos dibujos, la silenciosa pero espasmódica, tenebrante y agitada presencia de un mundo en permanente aluvión, la constante afluencia de imágenes presas de la alucinación, de la visión enajenada y deleitosa del mundo.

* * *

El lacónico y contemplativo Luis Cernuda de *Ocnos*, se lamentaba, ante el vuelo de los pájaros –los príncipes de la ubicuidad para Saint-John Perse– de la imposibilidad física de sus ojos para captar la agitación veloz de sus alas en vuelo, ese leve parpadeo de plumas que su mirada recibía hecha suspensión, y que les otorgaba tal ingravidez y celeridad de movimientos. Toda la obra de Michaux, literaria o plástica, indaga, sufre y se subleva dramática contra una concepción convencional del espacio y del tiempo, aceptadas sin la menor discusión. Su mirada, intolerante y algo soberbia, evoca el loco extravío de Johnny, el saxofonista de Julio Cortázar, convencido de la fluctuación continua del tiempo, *perseguidor* de elásticos instantes eternizados, vividos en la intimidad de la droga y de su música, las únicas capaces de redimirlo del tiempo del reloj. En el caso de Michaux, es la experiencia mesocálina la que le permite abstraerse del tiempo «normal», cruzar el primer umbral de aceleración y adentrarse en la pulsión misma del instante, acoplándose así al tiempo real del pensamiento. Su obra es el testigo de tal acceso, el testimonio sincrónico, imperfecto y desaliñado de esa acción frenética, la fugitiva manifestación de *l'aventure d'être en vie*.

Una de las últimas creaciones del poeta, dibujante, dramaturgo y siempre melómano Jean Cocteau fue cinematográfica. El cine supuso para este

prestidigitador e ilusionista de la palabra –acróbata, *clown* y funámbulo de las artes donde los haya, tal es el ludismo y la tensión circense de sus obras– la culminación artística de todos sus tanteos, una ventana abierta a lo excepcional, «el único arma de precisión que permite matar a la Muerte»¹. Su concepción del cine dista mucho del uso convencional y publicitario, reproductor de una historia –sea ésta real o ficticia– de manera más o menos equilibrada, verosímil, normalizada, y asume las experimentaciones surrealistas de Buñuel, Dalí, Man Ray o Dziga Vertov. De ahí el isocronismo a que somete su escena sádica –el descorazonamiento de un niño– grabada en tres planos, luego «acordados» de forma contradictoria. También Henry Michaux indaga en este campo, sobre la idea de Eric Duvivier de recrear ante el espectador la percepción alucinatoria de un individuo bajo los efectos del hachís y la mescalina. De su reflexión en este sentido surge un texto, *Images d'un monde visionnaire*, leído y grabado por el propio artista en su estudio. Indefectiblemente, todos los avances técnicos que el cine ha conocido –su vertiginosa capacidad para realizar montajes ultrarrápidos y la deconstrucción de las tres unidades consabidas (cesación de todo relato, juegos temporales, disgregación del espacio), son aún insuficientes. Para Henry Michaux, la verdadera coexistencia, ese desfile prodigioso y acumulativo de sensaciones casi superpuestas en infinitos instantes, la vivencia de todo esto en un lugar de imposible definición, integrador de innumerables puntos, esa percepción íntima, directa y extraordinaria de una turbulencia sin fin, es un dolor placentero, sentido desde el interior de la mente y el cuerpo del ser, y, por tanto, irrepetible, irreductible al fenómeno mismo. El texto, que debía servir de introducción y comentario de la película «reconstruye, mediante largos tanteos, algunas partes, imperfectamente». En efecto, Henry Michaux ha conseguido un propósito diferente: avisa de las limitaciones de la industria cinematográfica, confronta la experiencia desnuda con su simulacro, y éste último sale perjudicado. Con todo, si el lenguaje de alguna película, poema, partitura o pintura se aleja de la mera comunicación, si cierto arte se abre sin cesar a lo múltiple, para Henry Michaux la intensidad de una simple caída, la fuerza de una experiencia alucinógena o amorosa, son irreproducibles, se mantienen en las antípodas de la realidad o la irrealidad de lo artístico. Reconstruir, resumir «lo que brota, surge, se precipita, [...] las metamorfosis incesantes, asombrosas, sobre todo lo insólito» supondrá siempre una pérdida, una progresiva usurpación y el consecuente fraude, pues la realidad y el vocabulario –de esto

¹ *Jean Cocteau, Opio: diario de una desintoxicación, dibujos del autor, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, traducción de Julio Gómez de la Serna, Ulises, Madrid, 1931.*

estaba convencido— no evolucionan de igual manera. La obra permanecerá como documento de prueba, inalterable huella, punto de partida y, a la vez, punto de fuga. El lienzo ha dejado de ser imagen pura para fijar el acontecimiento, a la manera en que lo hiciera Harold Rosenberg —«una arena para actuar»—, pero en el caso de Henry Michaux prescindiendo de filigranas externas al hecho artístico —el pintar «gestual»—, atento sólo al dictado interior de una vivencia des-realizante.

Jean-Jacques Lebel, conocedor del artista y de su obra desde los años sesenta, cuya iniciativa ha hecho posible la exposición de Barcelona, lexicaliza el término «temblor inspirado» para referirse al trazo impetuoso de Michaux, que da existencia a una verdadera «danza neuronal» a base de tintas y lápices de color. De hecho, sus dibujos traducen esa sola obsesión: adentrarse, a través de gráficos, en cada una de las miles de vibraciones nerviosas que nuestro cerebro genera, eliminar los frenos que atenazan y reprimen al hombre, y acelerar hasta la distorsión el registro de todos los fenómenos sonoros y visuales que le rodean. Así sus dibujos de «reagregación» se asemejan a resonancias magnéticas operadas en el cerebro, a cortes transversales del tejido neuronal, en incesante y efervescente actividad.

* * *

Raymond Bellour, en su fascinante libro *Henry Michaux*, aborda, a partir de la concepción poética de este artista, una reflexión en torno a la cuestión del signo, el poeta, el ser y la poesía. Su argumentación, afiliada principalmente al ideario crítico blanchotiano, se asienta en una pregunta inicial: ¿Todavía es posible decir de un poeta lo que Blanchot dijera a propósito de Hölderlin? Recordemos, en este sentido, que para este crítico francés la ausencia de dios no es negativa, puesto que «se sustituye el favor medido de las formas divinas, tal como los griegos las representaban, [...] por algo que está más allá de los dioses, con lo sagrado mismo o con su esencia pervertida»².

Raymond Bellour sitúa la poesía de Michaux en otra vertiente, desligada de la tradición moderna mallarmeana del *Livre-fleur (Narcisse-Mallarmé)*, esto es, una poesía que indaga en el ser de la propia escritura, cuya única pasión posible es la transparencia, de forma que el mito de Narciso se circunscribe ahora al reflejo, al destello que la palabra ofrece de sí misma. Así pues, múltiples ecos emanan de una palabra que se mantiene prudencial-

² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.