

MARTA SEGARRA MONTANER

HENRI MICHAUX Y EL ZEN: LA DIMENSIÓN ONTOLÓGICA DE SU POESÍA

Henri Michaux (nacido en Bélgica en 1899 y muerto en París en 1984) es un autor poco difundido en España. Su extensa y variada producción (que comprende más de veinte obras poéticas, y también libros de viajes, prosas casi «científicas» donde describe los efectos de la mescalina y textos breves que recrean un universo imaginario muy personal) resulta inclasificable en un género o movimiento literario concreto. Esta profunda originalidad dificulta el estudio de dicha obra; por otra parte, su autor mantuvo siempre una actitud ambivalente y recelosa frente a la actividad literaria, y en especial frente a los que la ejercen, es decir, los escritores y, en un sentido más amplio, los críticos, los intelectuales... No por casualidad, empezó a escribir después de descubrir a Lautréamont y a ciertos místicos (Ruysbroeck, Hello¹). Este hecho es ya un indicio del sentido excepcional que para él cobra la literatura; en *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*², declara: «pour apprendre, pour savoir, j'écrivais. Plus que pour montrer. [...] D'admiration, il y en avait peu; de la gêne, il y en eut beaucoup». El poeta aspira, pues, al conocimiento mediante la escritura. Podría afirmar, con René Daumal³, que «el arte no es un fin en sí mismo: es un medio al servicio del conocimiento». Pero la literatura (o el arte en general, ya que Michaux exploró otros de sus ámbitos como la pintura y la música), aunque significa una tentativa hacia el saber, constituye también una fijación nefasta («écrire, écrire: tuer, quoi», exclama el poeta⁴), una aceptación de las reglas sociales del lenguaje que limita la libertad del ser:

«Alors, par lâcheté, j'écris. Et c'est la fin. C'est le dégonflement, Rêverie tombée, je suis dans le circuit, race humaine, nation francophone, classe d'intellectuels d'Occident, cercle de lecteurs, même si je n'en vais rencontrer que deux ou trois, ou même un seul. Un et moi, ou un et mille: circuit»⁵.

Asimismo, manifiesta su odio al «aliamiento» que representa el oficio de escritor, a la parte de artificio que conlleva cualquier tentativa de escribir, a la complicidad tácita entre autor y lector. Intenta, pues, evadir las reglas estrictas de la lengua francesa mediante su «esperanto lírico», en un empeño de recobrar la virginidad de la lengua, de re-crear un lenguaje que pueda transmitir experiencias vitales sin mediación intelectual alguna, o casi, ya que está

¹ Como explica él mismo en «Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» (in *Henri Michaux*. Cahier de l'Herne. París, L'Herne, 1982, pág. 12).

² H. Michaux: *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*. París, Gallimard, 1981, pág. 125.

³ R. Daumal: *Les Pouvoirs de la parole: Essais et notes 1935-1943*. París, Gallimard, 1980.

⁴ En H. Michaux: *Ecuador*, París, Gallimard, 1957, p. 16.

⁵ H. Michaux: *Façons d'endormir, façons d'éveiller*. París, NRF-Le Point du jour, 1969, pág. 231.

basado en el ritmo. Las «creaciones léxicas» michaudianas no deben comprenderse como una simple práctica lúdica, como podrían serlo ciertas producciones del Oulipo, por ejemplo. En Michaux, el «desarreglo» del lenguaje tiene un alcance mucho más profundo, ya que proviene de su inadaptación vital y de su búsqueda de autenticidad. Michel Foucault⁶ se refiere a esa «fascinación» por el lenguaje de la literatura contemporánea como un fenómeno existencial:

«De l'intérieur du langage éprouvé et parcouru comme langage, dans le jeu de ses possibilités tendues à leur point extrême, ce qui s'annonce, c'est que l'homme est "fini", et qu'en parvenant au sommet de toute parole possible, ce n'est pas au cœur de lui-même qu'il arrive, mais au bord de ce qui le limite: dans cette région où rôde la mort, où la pensée s'éteint, où la promesse de l'origine indéfiniment recule.»

Por su parte, Michaux intentó también superar los angostos límites de la representación en su pintura, que con frecuencia carece de cualquier traza de humanidad. Observamos un proceso que se desarrolla paralelamente en su obra plástica y poética, y que podría ser calificado de «abstractización progresiva», según la expresión de Jean Degottex⁷. De la misma forma en que su pintura se deshace progresivamente de los elementos figurativos que formaban parte de ella en sus comienzos (rostros humanos, vagas siluetas antropomorfas o animales), su obra escrita parece haber sufrido un despojamiento cada vez mayor de imágenes y de referentes «reales» para «abstractizarse». Los últimos libros publicados por Michaux (a partir de *Poteaux d'angle*⁸, aproximadamente) contienen un número mucho más reducido de imágenes poéticas. Max Bense⁹ atribuye ese abandono de la «realidad efectiva» al carácter metafísico de las reflexiones del creador. Éste concibe la imagen como una «fijación de la idea», como un «modo de anclaje»: «On n'avance que par abstractions, on n'a de repos que par l'image»¹⁰. Su deseo de «avanzar» (ya que, como veremos, considera la escritura como un medio y no como un fin en sí mismo) le llevó a abandonar la dirección primitiva de sus textos, que se convierten casi en reflexiones filosóficas (aforismos al gusto oriental, en el caso de *Poteaux d'angle*).

No obstante, Michaux desea mantenerse alejado de cualquier tradición cultural, especialmente la occidental, que le parece demasiado racionalista e integrada en las normas sociales. Algunos de sus poemas, que él mismo denomina «intervenciones» o «exorcismos», pretenden tener un poder efectivo sobre la realidad extraliteraria: «C'est donc plutôt à la magie qu'il [l'écrivain] aspire», afirma Michaux¹¹. Asimismo, indica a menudo la posibilidad de efectuar esos «passages» desde la literatura hasta la realidad, al menos para el escritor occidental. En *Un Barbare en Asie* cuenta la historia de un artista oriental que escapó de su prisión mediante su única imaginación: «Il médita dans sa prison, de sa méditation sortirent Hanuman et une armée de singes qui mirent le palais et la ville au pillage, et le firent libérer. [...] Quel est le poète européen qui en puisse faire autant? Lequel fera surgir pour le défendre fût-ce seulement une souris?»¹².

La creación michaudiana responde así a un deseo de conocimiento y a una inquietud espiritual, muy presente en su obra, pero poco estudiada hasta el momento. Hemos mencionado el interés de Michaux por ciertos misticos occidentales, pero su inclinación se dirige sobre todo hacia la espiritualidad oriental, y más concretamente budista. Describiremos, pues,

⁶ M. Foucault: *Les mots et les choses*. París, Gallimard, 1983, pág. 394.

⁷ En una conversación con G. Bonnefoi: *Entretiens et témoignages sur l'oeuvre peint d'Henri Michaux*, en *Henri Michaux*, «Cahier de l'Herne», op. cit., pág. 374.

⁸ H. Michaux: *Poteaux d'angle*. París, Gallimard, 1981.

⁹ M. Bense: *Textes*, en *Henri Michaux*, «Cahier de l'Herne», op. cit., pág. 246.

¹⁰ H. Michaux: *Misérable miracle*. París, NRF-Le Point du jour, 1972, págs. 66-67.

¹¹ «Portrait d'homme». «Mesures», núm 2, abril 1936.

¹² H. Michaux: *Un Barbare en Asie*. París, Gallimard, 1986, pág. 118, nota I (1.ª edición en 1933).

los paralelismos existentes entre el budismo Zen y el pensamiento michaudiano. Las concepciones filosóficas que se desprenden de la lectura de Michaux guardan relación asimismo con las de ciertos filósofos occidentales como Nietzsche o Schopenhauer, que se podrían considerar, a priori, más cercanos al área de influencia de nuestro poeta. Sin embargo, éste manifestó en repetidas ocasiones su rechazo a toda tradición occidental, tanto literaria como filosófica, y confesó en cambio su fascinación por el pensamiento oriental, que estudió largamente. Por tanto, y dado el profundo desarraigo de la obra michaudiana, la comparación con el Zen nos ha parecido la más legítima.

El budismo no comparte la creencia en un tiempo lineal, del pasado infinito al futuro infinito. Postula la existencia de un tiempo circular, sin principio ni fin, donde tiene lugar el eterno retorno. La idea de tiempo es, según la experiencia budista, un concepto subjetivo, que se desarrolla paralelamente a la formación del «yo». Se deduce de ello una valoración del presente frente al pasado y al futuro: «Sólo el Presente es. Un ser viviente no hace, sino repetir la vida en el Presente»¹³. El budismo concibe la vida como un devenir dinámico, y ésta es una noción fundamental en el imaginario de Michaux: su universo poético se basa en la fluidez, en la transformación eterna de los seres y de las cosas; el cese del movimiento significa la muerte. Frente a la «fijación», a la «compartimentación» occidental, tan nefasta, hallemos la creencia en una metamorfosis continua; de este modo, es imposible definir, aprehender el ser, «porque está siempre cambiando y progresando a través de los ciclos vitales»¹⁴. La concepción temporal de Michaux, pues, con su creencia en el movimiento perpetuo y su hostilidad hacia la ordenación cronológica, está más próxima al pensamiento oriental que al occidental.

Otro factor fundamental que le acerca a la tradición filosófica budista, y especialmente al Zen, es su concepción de la necesidad de fragmentar la voluntad individual, proceso que define como el «desmenuzamiento del ser». La desagregación del «yo» único resulta indispensable al sujeto para conseguir su fusión en el cosmos, y superar así las limitaciones espacio-temporales. El budismo defiende la «despersonalización» del individuo, lo cual no significa una asimilación ciega al grupo social, sino un cambio mucho más íntimo y trascendente.

Michaux se acerca también al Zen en otro aspecto. Se trata de su capacidad para expresar nociones, intuiciones metafísicas (como la inadaptabilidad esencial del ser, su incapacidad para encontrar un punto de equilibrio en el movimiento infinito de la creación; el deseo de librarse de la voluntad individual constrictora, aun con el riesgo de perderse en la multiplicación del «yo»; la angustia frente al paso del tiempo y frente a las intrusiones del espacio exterior en la intimidad del sujeto...) mediante imágenes y acciones muy concretas y precisas, que provocan un sentimiento de «realidad» muy agudo. Esta habilidad para «materializar» nociones abstractas podría ser descrita mediante una expresión que él mismo aplica a los enfermos mentales, su capacidad para «realizar la metáfora».

Por otro lado, el Zen siente un profundo desdén por la mediación, la de liberación, la palabrería. Por esta razón, las artes que le son próximas se caracterizan por su inmediatez y su brevedad. La metáfora del relámpago describe esas cualidades: la mano del artista cae con la rapidez y con el fulgor de un rayo sobre la tela o el papel en blanco. Michaux expresa esta misma idea en *Épreuves, exorcismes*¹⁵:

«Éloignez de moi l'homme savant, dit le Maître de Ho. Le cercueil de son savoir a limité sa raison [...] Parlez d'abord. Parlez et vous ne serez pas ignorant. Atteignez d'abord et vous approcherez ensuite.»

La técnica utilizada por Michaux en sus dibujos y pinturas es muy parecida. La inmediatez de este tipo de obras no es posible, sin embargo, en literatura, arte mediato por ex-

¹³ J. Takakusu: *El budismo como filosofía de «asidad»*, en VV.AA.: *Filosofía del Oriente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pág. 132.

¹⁴ Takakusu, *op. cit.*, pág. 130.

¹⁵ París, Gallimard, 1984, pág. 58 (1.ª ed. en 1946).

celencia (nos referimos aquí a la literatura occidental, ya que evidentemente existe una escritura que nace del Zen, la de los «haikai»). La práctica poética y la espiritual no son, pues, en muchas ocasiones, conciliables, como lo sostiene J. Liscano¹⁶.

A pesar de los paralelismos que acabamos de señalar entre la espiritualidad budista y la creación michaudiana, varios factores fundamentales las separan. La literatura, en primer lugar, parte siempre de una necesidad de autoafirmación e implica un refuerzo del «yo», y el Zen postula, por el contrario, la disgregación indispensable de ese «yo» único. Incluso si Michaux renuncia a los particularismos e individualidades propios de la literatura (pensemos tan sólo en la escasez de personajes que aparecen en su universo poético), no escapa sin embargo, al deseo de afirmación personal. La espiritualidad, por otra parte, se realiza en el silencio, y la literatura en lo verbal. En un artículo sobre el poeta Alfredo Gangotena¹⁷, Michaux trata de esta incapacidad de la palabra para reflejar experiencias interiores:

«Le langage dégrade aussitôt l'état qu'on voulait rendre. Au-delà d'une certaine brizarrerie, les mots ne rapportent pas. En rêve, on n'écrit pas. Le mystique en transe n'écrit pas. Si on écrit après, après c'est tout sauf ça.»

La creación michaudiana no puede asimilarse, en cualquiera caso, a un misticismo (suponiendo que el Zen aspire a un estado místico, lo cual no es cierto para Suzuki¹⁸), sino más bien a una suerte de ascesis que se lleva a cabo en el desnudamiento progresivo de sus escritos. Michaux asevera: «Ceux qui parlent de poésie comme d'une chose proche de la mystique rapprochent l'eau du feu»¹⁹. Su obra reposa así sobre una paradoja fundamental: expresa la ineficacia de la palabra mediante esa misma palabra; afirma la imposibilidad y la inutilidad de la escritura mediante la escritura. La ascesis espiritual perseguida por el poeta se halla en contradicción con la esencia de su creación. R. Bréchon²⁰ define esas paradojas:

L'oeuvre de Michaux semble animée de deux mouvements divergents, où on pourrait peut-être reconnaître une tentation apollinienne et une tentation dionysiaque: elle traduit d'abord le s'accomplir, par la pensée ou par le rêve, de s'établir dans sa force et son unité et d'atteindre une vérité supérieure, une essence de soi et du monde; mais elle exprime aussi le désir de se perdre, de perdre ses limites et sa force, de s'abîmer...»

Michaux confiesa que «escribir es una debilidad»: «on n'écrit que par nécessité, pour se libérer un moment»²¹. Recomendamos entonces abstenerse de escribir, pero no abandona la literatura. Esta contradicción es inherente también al espíritu de la obra de Paul Valéry que, según Marcel Raymond²², representa una lucha entre dos actitudes contrarias: «l'attitude pure (absolue), celle de la conscience qui se retranche dans son isolement, et l'attitude opposée, ou impure, de l'esprit qui accepte la vie, le changement, l'action, et qui renonce à son rêve d'intégrité parfaite pour se laisser séduire par les choses et s'enchaîner à leurs métamorphoses». Reconocemos aquí el dilema michaudiano entre el «sueño de acción» y el «sueño de contemplación», que se asimilan respectivamente al deseo de intervenir en la realidad (los célebres «exorcismos») y al deseo de fusión en el cosmos. La experiencia espiritual es incommunalbe, y reclama una despersonalización, una desencarnación que la escritura está lejos de favorecer:

¹⁶ J. Liscano: *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*. Barcelona, Seix-Barral, 1976.

¹⁷ Citado por R. Bertelé, en *Henri Michaux*. París, Seghers, «Poètes d'Aujourd'hui», 1980, pág. 40 (1.ª ed. en 1946).

¹⁸ D. T. Suzuki: *Essais sur le bouddhisme Zen*. París, Albin Michel, 1972.

¹⁹ En una conversación con R. Bertelé: *op. cit.*, pág. 40.

²⁰ R. Bréchon: *Michaux*. París, Gallimard, 1969.

²¹ Citado por R. Bertelé, *op. cit.*

²² M. Raymond: *De Baudelaire au surréalisme*. París, Corti, 1940, págs. 186-187.

«Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace. Quelle satisfaction la vaudrait? Écrivain, tu fais tout le contraire, laborieusement le contraire!»²¹.

La obra michaudiana sufre una evolución, paralela a la «abstractización progresiva» a la que ya nos hemos referido, hacia una brevedad cada vez mayor, hacia un silencio más y más extendido. Sus textos, en el transcurso de los años, ganan en intensidad lo que pierden en longitud. Albergan un mayor número de silencios, de espacios en blanco; los escasos personajes que podíamos encontrar en ellos desaparecen, y la poca ficción que contenían, así como el aspecto lúdico de su creación léxica, dejan lugar a la perfección extática de sus frases pulidas como el mármol. No obstante, como afirma Barbara Johnson de Mallarmé²⁴, la creación michaudiana no se encamina hacia el silencio sino que se concibe en él. Retomando una metáfora que Beckett utilizaba para definir su propia obra (que guarda tantos puntos de contacto con la de Michaux, aunque ambas sean tan originales y distintas), ésta podría describirse como un grito silencioso:

«J'étais à l'hôpital, une fois. Dans un autre service, il y avait un homme en train de mourir d'un cancer de la gorge. Dans le silence, je l'entendais crier sans arrêt. Voilà l'unique espèce de forme qu'a mon oeuvre»²⁵.

Aunque Henri Michaux nunca dejó de escribir, podemos suponer que su particular ascesis le condujo hacia otro tipo de textos, más «pegados a la contemplación», más condensados, tanto más universales cuanto más carentes de personalismos individuales. En *Les Grandes épreuves de l'esprit*²⁶ exclama: «il ne peut plus écrire sans qu'un grand spectacle de la nature ne se présente à sa place, ne s'impose, s'étalant, se substituant à la page». Si el precio de la liberación es el silencio, Michaux optó quizá por éste, incluso si nunca cesó físicamente de escribir. El tono y la concentración de sus últimas obras así lo demuestran.

MARTA SEGARRA MONTANER

²¹ *Poteaux d'angle*, op. cit., pág. 57.

²⁴ B. Johnson: *Défigurations du langage poétique*. París, Flammarion, 1979, pág. 165.

²⁵ Carta de Samuel Beckett a Harold Pinter, citada por J. P. Thibaudat en *Beckett s'est tu*, «Libération», 27 de diciembre de 1989.

²⁶ París, NRF-Le Point du Jour, 1966, pág. 95.