

Henri Michaux y el doble en su pintura

Henri Michaux and the double in his painting

Valeria BIONDI

Universidad Carlos III

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8921-2258> / valeriabiondi@hotmail.it

DOI: 10.18002/da.i21.7068

Recibido: 23-II-2022

Aceptado: 06-IV-2022

RESUMEN: Este artículo intenta definir el doble en la pintura de Henri Michaux. El análisis considera dos características principales. La primera es la pre-identidad, o sea el valor originario que el autor pretende rescatar a partir de la identidad verdadera y vinculada a la construcción social. La segunda es la necesidad de investigar sobre lo inconsciente, para poder encontrar aquellas presencias que viven en nosotros y que podemos definir con el término "alteridad". A partir de estos conceptos, se analiza la pintura de Michaux, destacando en esas cabezas desconocidas que, muchas veces, se manifiestan en la obra bajo la forma de una silenciosa muchedumbre.

Palabras clave: Identidad; Alteridad; Pasaje; Negro; Pluralidad.

ABSTRACT: This article tries to define the double in Henri Michaux's painting. The analysis considers two main characteristics. The first one is the pre-identity, this is the early value that the author wants to release starting from our real identity, basically the one limited to the social construction. The second trait is the necessity of investigating on sub-conscious in order to uncover those presences that live within ourselves, those who we can define as "alterity". In this context, Michaux's painting is analyzed passing through unknown heads that, many times, appearing as a silent crowd.

Keywords: Identity; Alterity; Passage; Black; Plurality.

EL DOBLE EN EL ARTE

Hablar del doble es hablar de personalidad, más bien de identidad. En la pintura del siglo XX es un tema al que se recurre bastante, debido a los acontecimientos históricos, pero también a través de la representación corporal, cuyo cambio lleva consigo aspectos vinculados a la psicología y a la interioridad, en fin, al subconsciente.

Cris Hassold, en su artículo "The Double and Double in Modern and Postmodern Art", nos ayuda a identificar este fenómeno en el arte figurativo, trazando una línea que llega a una verdadera exasperación del ser, algo que hace casi imposible identificar el sujeto, porque este cambia continuamente. El autor del texto en cuestión, tal y como el mismo título sugiere, establece tres momentos claves: el modernismo, el postmodernis-

mo y una fase intermedia entre estas primeras dos.

El modernismo contempla una tensión en el ego, o sea una oposición con la que se puede definir como “personalidad primaria”, pero sin llegar nunca al completo colapso de la identidad. El momento intermedio, el que precede al postmodernismo, está definido por el movimiento surrealista; es ahora cuando el doble artístico se asoma a la escena del arte, véase Marcel Duchamp y sus disfraces de Rrose Sélavy. En este contexto se llega casi a una metamorfosis, pero siguen quedando rastros de un hombre reconocible, aunque de manera alterada.

Es con el postmodernismo cuando hay un acercamiento a la identidad en forma de combate; asistimos sí a una metamorfosis, pero constante y arbitraria. En su análisis, Hassold, nos habla de la identidad como una construcción cultural, algo absolutamente influido por el sistema social: “This third and final phase of doubling is perhaps the most interesting and the most powerful, since doubling becomes an ongoing process of metamorphosis or a question of endless masquerades. Identity is undermined by being both indeterminate and unstable and is seen as determined by social and cultural practices”¹.

Los artistas escogidos como ejemplo de esta fase son: Jim Dine, Claes Oldenburg y Cindy Sherman. Sin profundizar en una crítica específica para cada uno de estos personajes, lo que nos interesa es subrayar cómo, con el paso del tiempo, el artista llega a desaparecer para demostrar que su propia identidad no es algo arbitrario. Este arte nos dice que una imposición cualquiera de la sociedad llega a tener más peso e importancia en la definición del sujeto. Dicho esto, lo que sí llega a ser arbitrario, y que está a la merced de un cambio continuo, es el doble, este doble que llega a ser representado. El ser des-

aparece y lo hace en un marco de infinitas posibilidades.

HENRI MICHAUX: LA PRE-IDENTIDAD

En su texto, *Pensando en el fenómeno de la pintura* (1946), Henri Michaux nos habla del doble y lo hace de manera declarada y precisa: “El rostro tiene rasgos. Me importa un bledo. Pinto los rasgos del doble (que no precisa necesariamente de aletas en la nariz y puede tener una trama de ojos). Pinto también los colores del doble. El rojo no está necesariamente en las mejillas ni en los labios, sino en el lugar donde está su fuego. Así que pongo también, le pongo azul en la frente si se lo merece (porque se me olvida decir que practico el psicologismo desde hace algún tiempo)”².

Michaux es una personalidad híbrida; se le conoce primero como escritor y después como pintor. A través de sus palabras leemos un planteamiento de rechazo hacia el retrato; esta actitud en contra hacia el medio artístico es algo que arrastra desde la escritura y su “sistema” de palabras. Michaux nace escritor y poeta, pero curiosamente, al acercarse a este nuevo medio, no cambia de actitud: todo a sus ojos es un sistema que necesita un cambio, y lo que él está pidiendo es un saltarse la norma, para ver qué pasa después. Entonces, es con estas premisas que nos acercamos a su “querido” doble, pensando que este otro es alguien gracias al cual pasaremos el límite de un sistema.

Antes de mirar más de cerca la pintura de Michaux, para así identificar este ser otro, hay que adentrarnos en una panorámica de su pensamiento, porque esta figura de difícil definición se acerca a todos los medios utilizándolos con dos fines principales: llegar a un conocimiento más profundo del ser y, por consecuencia, liberar el mismo de la rigidez, de la pesadez, de los considerados apoyos sobre los cuales nuestra consciencia

¹ Cris Hassold, “The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art”, *Journal of the Fantastic in the Arts* 6, n° 2/3 (1994), 260.

² Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, trad. Chantal Maillard (Madrid: Vaso roto, 2018), 82.

hace fuerza para respetar reglas y principios, sobre todo occidentales. Lo conocemos por sus intentos de revolucionar el sistema lingüístico, por su acercamiento a los ideogramas chinos, por su predilección hacia la cultura oriental, porque esta insinúa el sentido de las cosas, sin relegarlas a un esquema que nos hace esclavos de la comunicación y no libres gracias a la comunicación misma.

Es a partir de 1934 que empieza a dedicarse a la pintura paralelamente a la escritura; sus poemas “Cabezas” y “Payasos”, aparecidos en el número primero de 1939 de la revista *Mesures*, no son más que un anticipo de todo lo que veremos en su obra artística. Lo que sí queda claro desde el principio, algo que el mismo Michaux afirma, es que no hay ninguna voluntad de aprender a pintar, la ignorancia respecto a este medio es en realidad algo que favorece a su obra pictórica, porque la hace libre. Todo es explorar; sus viajes efectivos acompañan sus viajes interiores y es en este contexto que el doble empieza a asomarse como un fantasma. Evelyne Grossman se refiere a esta aparición en su texto “*Le clinamen de Michaux*”, confirmando la imposibilidad de poder separar la escritura de la pintura. La autora cita la obra de Michaux *Passages* (1963): “En ce sens, de même qu’il parlait de son “fantôsmisme” plastique, on pourrait évoquer chez lui un fantôsmisme linguistique ou poétique. En peinture, il s’agissait d’un “certain fantôme intérieur qu’il faudrait pouvoir peindre et non lez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l’extérieur (...). Un être fluide qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus [...]”. Non le visage, donc, mais les traits intérieurs, les “traits du double”; et de même dans l’écriture, il s’agirait de capter non pas la pensée formulée en mots, la pensée verbalisée, mais la pensée fluide, [...]. Alors écrire serait comme dessiner... (...)”³.

3 Evelyne Grossman, “*Le clinamen de Michaux*”, en *Henri Michaux, le corps de la pensée*, ed. Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar (Tours: Farrago-Éditions Léo Scheer, 2001), 43.

La fluidez a la que se hace referencia aquí nos manda a una cierta evanescencia típica de una figura indefinida, como puede ser la de un fantasma. Pero este fantasma no es completamente un extraño, se encuentra adentro del autor y su indefinición es debida al carácter desconocido que le acompaña.

El 1948 es un año importante en la vida de Michaux, pierde a su mujer y este acontecimiento marcará toda su futura producción. Es en este mismo año que la obra *Meidosems*⁴ nos lleva al encuentro entre la pintura y la escritura. Se trata de un libro que, en su primera edición, está acompañado por doce litografías. En estas encontramos a una tribu de seres que en la oscuridad y en una continua metamorfosis, expresan dolor, pero también una efectiva lejanía desde el mundo de los signos, demostrada por el hecho de que estas imágenes no acompañan a las palabras de la obra. Se confirma, así, una entrega a la pintura más evidente (Fig. 1).

Pues, los *Meidosems* nos llevan hacia algo que Grossman define como pre-identidad. Más allá de representar la condición humana, pero también cercanos al ser animal. Son cuerpos primarios cuyo polimorfismo es el del doble: “L’espace poétique de Michaux retrouve cette primitive origine commune: le “signe graphique” serait le symbole même de cet espace paradoxal qu’il cherche à faire surgir sur le feuille, un espace double qui oscille entre écriture et dessin, un corps-signe en suspens, pré-identitaire, (...). Ils sont le corps infiniment plastique et malléable de la pensée-mouvement, de la pensée-passage, son “trajet pictographié” avant

4 Mathieu Jean-Claude nos explica las razones del título de esta obra. La mujer de Michaux se llamaba Marie-Louise y entre las dos emes del título encontramos la palabra “eidos” que en griego quiere decir “forma”. Podríamos decir que una forma, entre medio de dos figuras, promete quizás una reconciliación, algo que las palabras ya no pueden alcanzar, dejando esta posibilidad a las imágenes. Véase: “Portrait des Meidosems”, *Littérature*, vol. 3, n° 115, (1999), 14-30, <https://doi.org/10.3406/litt.1999.1632>.



▪ Fig. 1. Henri Michaux. *Meidosems*. Libro ilustrado página 75, litografía, 24,9 x 18,8 cm. Fuente: MoMa, New York.

sa chute dans la verbalisation, son pré-corps corpusculaire et élastique”⁵.

Esta pre-identidad es una de las características de la obra artística de Michaux, es el valor originario que pasa por la escritura, a través de los signos, y en la pintura llega a manifestarse como alguien que sentimos cercano, alguien que quizás nos pertenece, pero su forma exterior queda afuera de cualquier canon representativo: ¿por qué? El pre-gesto, la pre-escritura y esta pre-identidad sufren una constante polaridad con lo que es la capacidad social e identificativa.

El artista nos invita a una regresión hacia un sitio donde las reglas no rigen nuestro pensamiento, no nos condicionan a nivel inconsciente. Esta vuelta parece una vuelta al primitivismo, en realidad, según Michaux, no se trata propiamente de esto. Damos por hecho que el momento histórico en el que él vive está contaminado por aquella esfera de lo primitivo que mira hacia la forma pura, especial-

mente en el arte. Por el artista en cuestión, el concepto de la pre-identidad está vinculado con lo de la alteridad: si es imposible actuar e investigar en un mundo sin reglas, entonces de manera libre, hay que empezar esta búsqueda a partir de uno mismo. Michaux cumple el viaje hacia atrás, una regresión, a través de sí mismo, utilizando su propio cuerpo como fuente de pasaje, para llegar lejos, ahí donde el subconsciente es puro y, sobre todo, libre de manifestarse. Es en este contexto que encontramos a un ser otro.

INTENTO DE DEFINICIÓN DEL DOBLE

La pintura de Michaux está hecha de seres desconocidos, pero considerando el argumento de nuestro interés, hay que dirigir la atención a todos los rostros que protagonizan sus lienzos. Sería demasiado atrevido decir que estas caras desconocidas son todas el doble de nuestro artista, al mismo tiempo nos cuesta decir quiénes son porque podemos estar más que seguros de que no se trata de retratos. El artista consideraba imposible retratar a alguien, dicha práctica es algo que no permite captar la esencia de un individuo y es por esto por lo que no hay personas conocidas, así como sí mismo, entre sus obras.

Antes de ver cómo es la cara de este doble, cómo son estas cabezas que hacen tan peculiar la pintura del artista, deberíamos dar un paso atrás. Sin perder de vista la actitud “en contra” de Michaux, hay que definir en contra de qué, desde un punto de vista artístico y ya no lingüístico. La introducción a este texto pudo evidenciar el desarrollo del doble a partir de una personalidad que disturba la “principal”, hasta llegar a condiciones sociales que conllevan a la construcción de la identidad. Al fin y al cabo, se trata de esto: una construcción que nos hace sentir seguros y protegidos. Nina Parish, en su explicativa obra dedicada a Michaux, *Experimentation with Signs*, nos habla de la cara teniendo en cuenta a Deleuze. Pues, más allá del texto que el filósofo francés escribe junto con Guattari, *Milleu Plateaux* (1980), donde hay un capítulo

⁵ Grossman, “Le clinamen de Michaux...”, 47.

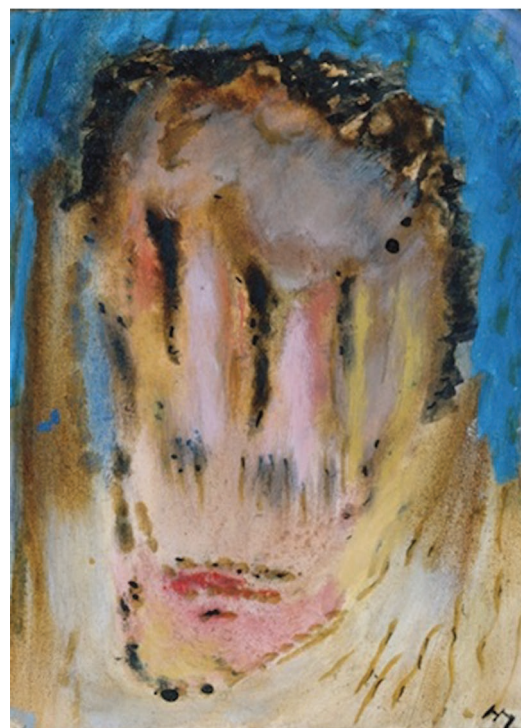
dedicado a la *visagéité*, en 1983 Deleuze nos habla de cine en un libro titulado *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Aquí se considera que el rostro se complementa de tres principales características, algo quizás extraño si pensamos que la cara es nuestra principal conexión con el mundo, además de lugar de manifestación de cualquier tipo de emoción. Sin embargo, se la describe de manera definida y casi fría: "D'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions: il est individuant (il distingue ou caractérise chacun), il est socialisant (il manifeste un rôle social), il est relationnel ou communicant (il assure non seulement la communication entre deux personnes, mais aussi, dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle)"⁶.

El rostro nos caracteriza, nos define socialmente y permite la comunicación con los demás, pero también con nosotros mismos. Esta última condición parece ser la más peculiar si la sacamos de este contexto, porque tal y como nos la propone Deleuze, se trata de una circunstancia que requiere la integridad del rostro, el respeto de los tres atributos. Queda implícito que la regla a infringir es dicha definición, y de hecho el filósofo francés nos lo confirma describiéndonos las condiciones que rigen el rostro en el siglo XX, condiciones que lo quieren ambiguo e inhumano: "Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il a dé-fait sa triple fonction. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes. (...) mais plus encore, le gros plan fait du visage un fantôme, et livre aux fantômes"⁷.

Nuestro rostro desnudo, visto de cerca, afuera de cada medida posible: todo esto nos lleva a un rostro que se hace fantasma y, a la vez, libera aún más fantasmas. ¿Reconocemos todo esto en la obra *Sin título* de Michaux de 1984? (Fig. 2). Aquí la pintura deja que los ojos y la nariz se caigan, pare-

cen arrastrados en la longitud del lienzo y estamos más que seguros de que no se trata de nuestro artista, no es un retrato de sí mismo, o quizás, deberíamos decir, que no lo es de manera intencional. ¿Quién es esta figura cuyos trazos no logran pararse? Los puntos más oscuros de la obra son efectivamente aquellos que ayudan a definir el tamaño y la posición de los rasgos de la cara; los demás colores solo se hacen eco de un ser, una ser que no parece haber venido de muy lejos, a menos que no llegue desde el lejano interior. Sabríamos algo de este ser si lo viéramos como un doble, porque este doble siempre necesita alguna personalidad definida a la que contrastar y combatir.

Mucho antes que el año de esta obra, precisamente en 1939, Michaux, en su texto "Cabezas", describe estas como seres que viven de manera independiente, admite que le aparecen en el lienzo repentinamente. A lo largo de todo el breve texto, el artista duda continuamente, duda sobre sus proveniencias, duda sobre la propiedad de estas ca-



▪ Fig. 2. Henri Michaux. *Sin título* (1985). Óleo sobre tela, 22 x 16 cm. Fuente: Colección particular, Colonia.

⁶ Nina Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs* (Amsterdam-New York: Rodopi, 2007), 190.

⁷ Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs...*, 190.

bezas: “Cuando empiezo a extender pintura sobre el lienzo, habitualmente aparece una cabeza monstruosa... (...). Ante mí como si no fuesen mías... (...). Ante mí, quién sabe si mías (...)”⁸. En fin, esta duda parece aclarada en el texto “Payasos”. Para ser más precisos, es aquí dónde se declara la presencia de alguien que el escritor siente “vinculado” a sí mismo y, de hecho, llega la hora de expulsarlo. Este no es nadie más que el payaso que está tan bien camuflado con el entorno, que no solo se confunde con su propia figura, llega también a confundirse con todos los demás, aquellos que, quizás, todavía no reconocen a este ser otro: “A golpes de ridículo, de degradación (¿Qué es la decadencia?) por estadillo, por vaciamiento, por una total disipación-escarnio-purgación, expulsaré de mí la forma que aparentaba estar tan vinculada, tan bien compuesta, coordinada, bien combinada con mi entorno y con mis semejantes, tan dignos, tan dignos, mis semejantes”⁹.

En este contexto, y prestando atención a las palabras de Michaux, podrían existir dos tipos distintos de doble. Un primer doble es aquel mencionado en el primer texto, “Cabezas”. Ahí quizás reconocemos a un ser otro que parece aflorar desde adentro, tal y como se manifiesta en el lienzo; es este un ser sumergido por la identidad primaria, porque esta, mientras, se preocupa por respetar aquellas tres funciones mencionadas por Deleuze. Es por esta razón que se pierde y el medio artístico ayuda a que se asome, para que trate de alcanzar una igual dignidad. Pues, el payaso es el otro que hay que combatir, es el otro que, con astuto mimetismo, juega al juego del confundir, haciéndose pasar por aquella moralidad que cada uno debe de respetar, insinuando así su razón de ser entre el mismo artista y entre los que a él se parecen. Intentamos así, cayendo en una evidente paradoja, definir un doble que, en realidad, solo quiere ser alguien indefinido, libre y liviano, porque es así como se puede ver a través de los pinceles de Michaux.

⁸ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 55.

⁹ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 59.

Hay otro elemento en la pintura que llega a determinar este escenario de aparente confusión: los lugares en los que estos rostros aparecen. Se trata de escenarios que parecen neutrales, pero en realidad juegan un papel importante considerando el hecho de que dichas cabezas afloran en la obra, aparecen en esta porque el uniforme color de atrás las empuja, enfatizando ese aspecto de fluidez, ese *fantomismo* antes mencionado. Quizás podemos encontrar una respuesta en los viajes, viajes efectivos, que Michaux cumplió a lo largo de su vida. Son estos unos *déplacement* en toda regla, que sirven para buscar ese límite con el propósito de pasarlo, para luego poner, efectivamente, en crisis la identidad. Con referencia a la obra *Ecuador* (1929), Jean-Michel Maulpoix considera el viaje hacia el destino que dio vida a la obra homónima una verdadera aventura que refleja la interioridad del autor, poniendo en evidencia el enigma de la autodefinición, junto con el escenario que hospeda dicho acontecimiento. Lo leemos a través de las palabras de Maulpoix: “L’équateur est aussi bien un secret, une limite, une ligne de partage qui lui sont intérieurs. Le déplacement implique une perte de toutes les références. Sur la mer, dès les premiers roulis, une crise d’identité se fait sentir: Michaux fait face à un “désert haletant”. Plus tard, arrivé à Quito, il voit se dresser la Cordillère des Andes et il subit alors ce qu’il nomme la “crise de la dimension (...)”¹⁰.

La visión de la cordillera por parte del artista da vida a una crisis de la dimensión. Considerando la fecha de la obra en cuestión, podemos afirmar que encontraremos dicha crisis en las experiencias con la mezcalina, circunstancias que pretenden derrumbar nuestra “habitual” dimensión, para que el sujeto se enfrente con una nueva dimensión, aunque esta se encuentre más allá de lo real. A su vez, también la pintura sufre esta crisis. No existe dimensión concreta para un

¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, “Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l’œuvre d’Henri Michaux”, epígrafe 1. Accedido el 18/01/2021, <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>.

individuo confundido en su propia piel; no hay definición posible ni siquiera alrededor de estas cabezas, solo sabemos que hay un ser y lo miramos con total incertidumbre, la misma que contamina a toda la obra.

Con estos enigmáticos presupuestos, llegamos a un carácter esencial de ese doble. Entregados a este clima de indefinición, no podemos hacer otra cosa que aceptar su continua metamorfosis. La crisis de la dimensión quizás es aquel acontecimiento que nos lleva a la crisis del ser. Michaux, después de haberlo trasladado todo a la escritura, lo lleva a la pintura, ofreciéndonos más posibilidades del ser, junto con más posibilidades de un mundo donde cada uno de ellos podría vivir. Maulpoix, en el mismo texto que acabamos de citar, nos habla así de esta identidad en continuo devenir: "L'imaginaire produit un effet d'exotisme en présentant les éléments les plus anodins de la réalité sous un angle inconnu. La fièvre imaginative de Michaux projette sur le papier, comme dans une salle de cinéma, quantité d'identités occasionnelles et transitoires. Le poète multiplie ainsi les figures d'emprunt. Sa fièvre de métamorphose semble tout à la fois rendre impossible l'individuation en affolant tous ses repères, et constituer une recherche éperdue de l'individualité et de la distinction"¹¹.

Esta pluralidad, la misma que anunciamos en el epígrafe introductorio, llega a manifestarse en la obra pictórica de Michaux y lo hace entre individualidad y distinción. Vuelve una tensión que nos parece continua. ¿Podría ser esta la búsqueda del doble a través de esta muchedumbre?

Si tomamos como ejemplo la obra *Sin título* (1946-1948, Fig. 3), vemos claramente dos figuras. Estas tienen una composición muy parecida, sin embargo, la de atrás parece ser, efectivamente por su posición, la identidad "escondida". Su tamaño, de poco inferior a la otra silueta, hace que sea un subrogado de esta; sus líneas oscuras, casi manchadas o quizás contaminadas, las

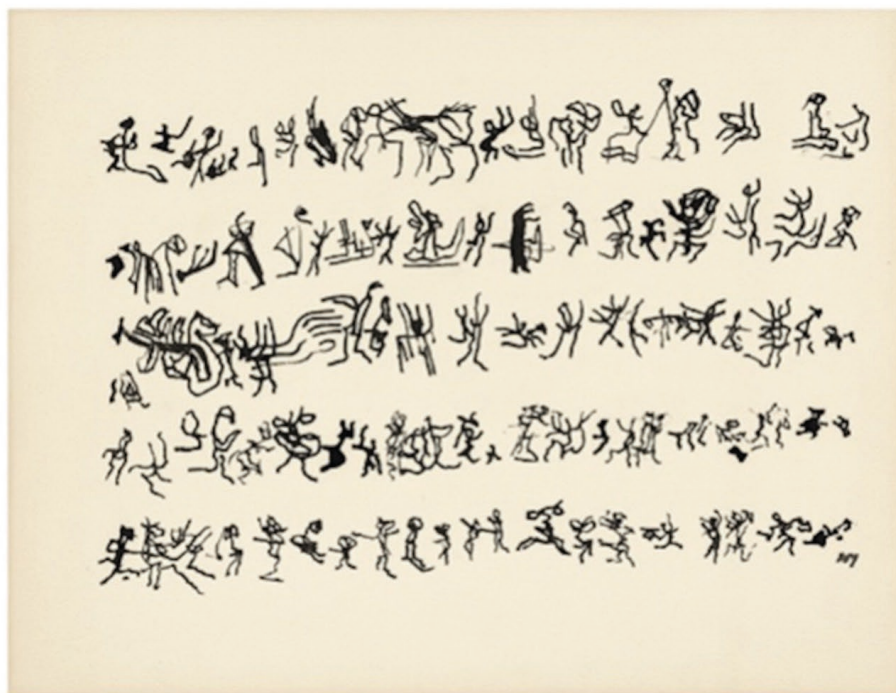


▪ Fig. 3. Henri Michaux. *Sin título* (1946-1948). Acuarela, pluma y pastel sobre papel, 49 x 32. Fuente: Colección particular, Luxemburgo.

hacen aparentar algo inquietante, pero sin duda real. Con respecto a la otra, su aparente serenidad, junto con su trazo débil, nos la presentan como el verdadero fantasma del lienzo, así que este parece ser el otro, aunque debería de ser aquella personalidad primaria cansada de respetar a la identidad que le construyeron a medida.

Miramos ahora a otra obra *Sin título* (1963, Fig. 4). El número de las figuras ha crecido; un simple doble que empuja atrás del sujeto ya no tiene espacio en el lienzo. Michaux, para hospedar a la muchedumbre, tuvo que achicar la dimensión de las figuras. Ahora el factor originario se expresa claramente, los humanoides abarrotan la obra, aunque de manera disciplinada, haciéndose eco de un lejano sistema de escritura. ¿Esta multitud es fruto de la metamorfosis sobremencionada? No cabe duda de que, junto

¹¹ *Ibidem*.



▪ Fig. 4. Henri Michaux. *Sin título* (1963). Tinta china sobre papel, 32,2 x 41,7 cm. Fuente: Colección particular.

con Michaux, vivimos el enigma de la identidad; llegados a esta cantidad de dobles, sabemos ya por cierto que la condición humana no tiene fácil definición. Aún así, aceptamos el desafío de tratar de entender quién es este doble, cuál es su aspecto y porqué vino a despertar nuestra consciencia.

LE DEPLACEMENT EN SÍ MISMO

A partir de 1950 la pintura se define como aquel medio que permite a nuestro autor llegar ahí donde el sistema lingüístico no puede. En ese entonces el *déplacement* empieza a tomar forma en sus ideas, con referencia a un continuo movimiento, o pasaje, entre su lado interior y el exterior. Se trata de un ir y venir continuos; este parece ser un viaje preparatorio que culminará con la experiencia de la droga. Como vemos, la definición del doble no es algo sencillo, lo que resulta más sencillo es su presencia, su aparición. Nos preguntamos si se trata de una verdadera búsqueda por parte de nuestro artista o solo una voluntad de hacer que el individuo se

sienta más libre, más liviano y sin el peso de las imposiciones sociales. Lo que queda claro es cuanto un hombre llega a ser profundo y en qué medida está dispuesto a alcanzar este punto tan lejano y siempre escondido.

Anne-Élisabeth Halpern nos explica ese continuo pasaje entre lo de adentro y lo de afuera en términos de circulación, o sea escogiendo las palabras de *Plume* (personaje inventado por Michaux que titula su obra homónima, 1938), según las cuales: "(...) la chose est fait comme dit Plume et le mieux est encore d'apprendre, avant d'expirer, à faire circuler l'air entre un dedans qui ne soit pas désirable et un dehors qui ne soit pas haïssable"¹².

A través de esta afirmación leemos una especie de aceptación, tanto de nuestro interior como de nuestro exterior; no importa

12 Anne-Élisabeth Halpern, "L'en dedans-en dehors: Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité", en *Henri Michaux, le corps de la pensée*, ed. Eveyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar (Tours: Farrago-Éditions Léo Scheer, 2001), 88.

el espesor que cada uno de estos niveles tiene, no queda otra cosa que dejar un agujero que permita al aire circular. Sigue la autora: “C’est donc en termes de *circulation* refusant toute idée d’une différence de nature entre l’intériorité dotée de profondeur et l’extériorité de pure superficialité, qu’il convient peut-être de reformuler l’appréhension de l’intériorité, et plus encore c’est l’articulation des deux notions qui construit un état d’équilibre, précaire certes, mais plus satisfaisant intellectuellement”¹³.

Fijar un punto, detenerlo en términos de equilibrio, entre el espacio interior y el exterior, no sería aparentemente tan complicado; el problema surge cuando el interior debe de tener el mismo rol, la misma importancia que la dicha superficialidad exterior. Todo lo que es un sistema, y que nos permite compartir “el espacio de la sociedad” es algo que vive en nosotros como asumido, lo damos por hecho y creemos que más allá no hay otra opción a la que “agarrarse”. Pues, la droga entra en escena cuando es necesario derrumbar estos soportes, para que el ser sea más fluido, aunque sea más indefinido a los ojos de una sociedad que parece querernos pesados, anclados y privados de fantasía. El movimiento que Michaux quiere dar a los trazos de la escritura, son los mismos que para un individuo representan la liberación. El precio que hay que pagar para esta es encontrarse cara a cara con nuestra interioridad y ver quién la habita. Primero hay que olvidarse de nuestra identidad y, luego, pasando por una insólita confusión, podríamos ver que nuestro doble, el primordial, el hundido es quizás el “correcto” (Fig. 5).

Las primeras experiencias con la mezcalina empiezan alrededor de 1956. En el preámbulo a *Miserable milagro* (1955), Michaux, con referencia a la mezcalina, afirma lo que sigue: “Para disfrutar de una droga hace falta que a uno le guste ser sujeto. Para mí era una tarea”¹⁴. ¿La cuestión es, entonces,



▪ Fig. 5. Henri Michaux. *Sin título* (1956). Tinta china sobre papel, 32 x 24 cm. Fuente: Colección particular.

tener consciencia de uno mismo? La droga es un expediente que lo lleva al descubrimiento de su propio “lejano interior”, es un medio que permite abandonar los definidos apoyos, tanto a nivel social como a nivel del subconsciente, para descubrir el comportamiento de un ser sin ninguna imposición. La intención fue estar bajo los efectos de la droga y, al mismo tiempo, analizar sus consecuencias: esta era, exactamente, la tarea. Ser sujeto y destruirlo. Pero este viaje, para Michaux, determinará mucho más que una simple investigación comportamental: este viaje llega hasta la oscuridad y en esta no solo podemos descubrir otro yo, sino que esta alteridad puede hasta llegar a ser una pluralidad.

Jean-Luc Steinmetz acerca la experiencia con la droga a lo demoníaco. En su texto “Le démon d’Henri Michaux”, nos enfrentamos con un escenario que nos habla de exorcismo: “Tout se passe comme s’il avait dû affronter ses démons avec des moyens artistiques, par un détour, ce même détour qui

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 111.

lui permet socialement d'exister à la manière d'un exorciste *in partibus*"¹⁵.

Esta es una práctica que Michaux cumple sobre sí mismo, pudiéramos entonces interpretar su "le gusta ser sujeto" como un tener consciencia no solo de su yo, sino también del otro que en este vive. La pregunta que deberíamos hacernos es porqué tenemos la tendencia a identificar este doble, esta alteridad y, más bien en general todo lo que nos cuesta identificar, como algo que pertenece al mal, a la oscuridad. Pues, como el mismo Michaux diría, se trata de una "práctica" toda occidental y vinculada a aspectos religiosos, un planteamiento que divide lo que está aceptado en una sociedad dada, sobre todo moralmente, desde algo que no está contemplado. Efectivamente, el autor del texto que acabamos de citar, nos explica la cuestión del doble a través de la mezcalina confirmando que, quizás, este dualismo puede desvelar una típica lógica occidental: "Son usage des hallucinogènes le conduit à considérer dans l'homme une dualité qui, dans un premier temps, pourrait décevoir notre attente, puisque, en apparence, elle reconstitue la logique oppositionnelle de la pensée occidentale dont, ailleurs, il voulut tant se libérer en insistant sur la variabilité des moi qui nous composent : *Moi n'est jamais que provisoire*"¹⁶.

Steinmetz nos dice que este dualismo está hecho por un "yo correcto" y un "yo perverso", es este último el que vive en la oscuridad, el que Michaux trata de alcanzar: "Or la découverte objective du démoniaque l'engage à distinguer désormais un moi correct et un moi pervers, simples qualificatifs qu'il faut mettre au crédit autant de sa sincérité que de sa modestie. Cette présence de deux moi dessinerait un être double. Elle induirait à relire en ces termes la plupart des textes, situés dans un état de précaire équilibre. On comprendra toutefois que les pluralités du

moi chères à Michaux ne se trouvent pas remises en cause pour autant, mais que là où il y a tenue du moi (que nous appellerons *correct*, en suivant ici la terminologie qu'il propose) il existe toujours un moi dissolvant cherchant à détruire, un *doublé*, (...)"¹⁷.

A partir de este yo y de su doble, podemos hacer un análisis más profundo y decir que el mismo Michaux no considera el doble como una simple oposición. La primera cuestión es ¿por qué el doble es el perverso? Volviendo atrás al artículo antes citado de Hassold, vimos como el doble es aquella figura que lucha con la personalidad primaria, esto al principio del modernismo. Pero definirlo "perverso" lo carga de una acepción no solo en contra de una sociedad dada, sino también de un sistema religioso; según Michaux es la totalidad del planteamiento occidental la que nos quita la libertad. Así pues, la problemática introducida por el artista va más allá, tal y como él mismo hace: el doble se hace manifiesto, y no importa a través de qué medio. Aquí existe una convivencia de dos personas, de dos figuras, estas no parecen luchar, más bien intentan mantener un equilibrio que, evidentemente, y considerando la naturaleza de la obra del artista, desarrollan una continua tensión que lo hace todo provisorio; asistimos a un cambio continuo que nos hace hasta dudar de la presencia del doble, porque este llega a confundirse con una muchedumbre que, muchas veces, invade las obras.

EL DOBLE Y SUS ELEMENTOS EN LA PINTURA

En el texto *Qui je fus* (publicado por primera vez en 1927; citamos aquí la edición de 1939 a la que el autor aporta algún que otro cambio) Michaux habla de sí mismo en tercera persona, toma distancia de su propio ser y describe su vida tras estas pocas palabras. Hacia el final del texto, con referencia a la pintura, dice lo que sigue:

15 Jean-Luc Steinmetz, "Le démon d'Henri Michaux", en *Les ailleurs d'Henri Michaux. Actes du colloque*, ed. Eric Broignet (Namur: Sources, 1996), 188.

16 Steinmetz, "Le démon d'Henri Michaux...", 190.

17 *Ibidem*.

“Extraña emoción, también, cuando reobramos el mundo a través de otra ventana.

Como un niño, hay que aprender a caminar. Nada se sabe.

Nuevas dificultades. Nuevas tentaciones.

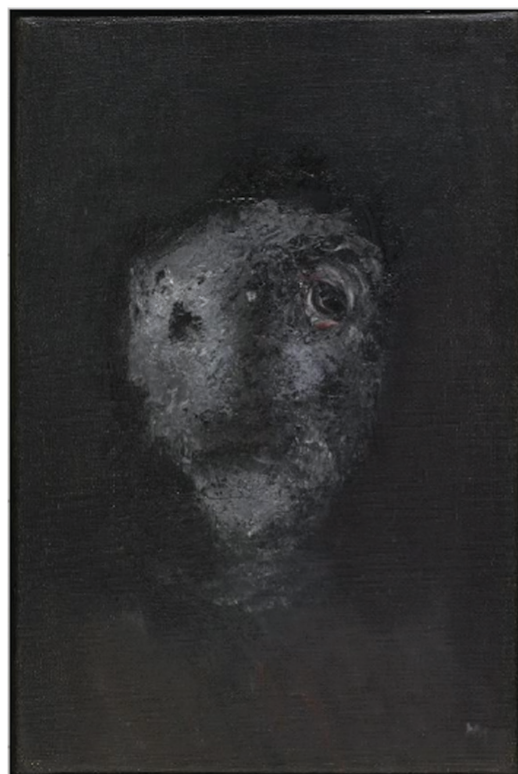
Todo arte conlleva su propia tentación, y sus regalos.

Lo único que hay que hacer es esperar, abandonarse.

Michaux pinta curiosamente sobre fondos negros, herméticamente negros. El negro es su bola de cristal. Tan sólo del negro ve salir la vida. Una vida del todo inventada”¹⁸.

Miramos ahora a una obra, *Sin título-Cabeza* (1939, Fig. 6), tan cercana a estas palabras. Inquietud. ¿Es esta la sensación que nos provoca la pintura en cuestión? Quizás, sí; pero el blanco que se mezcla con el negro nos ayuda a distinguir la expresión de un ser que parece decirnos que siempre estuvo ahí, en la oscuridad. Siempre estuvo observando nuestras vidas seguras y bien construidas, apoyadas a aquella identidad que se siente única y que, en el fondo, no lo es. El negro es aquí el elemento esencial de la pintura, lo es aquí y lo es también en las obras donde la tinta china es protagonista. Pero este tipo de pintura es la que nos habla de la alteridad, de un ser que emerge y sin ni siquiera golpearnos para captar nuestra atención, se manifiesta tal y como un fantasma lo haría. Como el mismo Michaux dijo: el negro deja salir la vida, una vida inventada. Hemos hablado antes de lo demoníaco. Podríamos insinuar que el negro es el color perfecto para que lo demoníaco tome forma en el lienzo; al mismo tiempo nos preguntamos, como hicimos al hablar del “yo correcto” y del “yo perverso”, por qué tiene que ser el negro aquel color que está vinculado con lo malo. El negro es un invasor, es el color de lo primordial. Patrick Feyler lo ve así en su texto “Henri Michaux: textes et images”: “Michaux se fait un “sang d’encre”, exhale des “colères noires”. Le noir, intimement lié à la

18 Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 54.



▪ Fig. 6. Henri Michaux. *Sin título-Cabeza* (1939). Óleo sobre tela, Fuente: Colección Jean Hugues, Paris.

violence, apparaît dans les compositions à l’encre, comme un “envahisseur”, déferlant sur le blanc de la feuille. Mais, ailleurs, dans l’œuvre du poète comme dans celle de l’artiste, le noir apparaît comme la couleur des origines”¹⁹.

Feyler hace referencia a los dibujos de tinta china; pero, de igual manera, podemos decir que aquella cabeza que tomamos en examen tiene las mismas características. Junto con estas hay otra más: lo monstruoso. Todo lo que nos cuesta definir, todo lo que se vincula al enigma, todo lo que se salta un cualquier tipo de norma y se presenta a nuestros ojos con una forma poco agradable y inquietante, se puede definir como un monstruo. Damos casi por hecho que dicho monstruo viene de la oscuridad, del negro

19 Patrick Feyler, “Henri Michaux: textes et images”, en *Ecritures discontinues*, ed. Yves Vadé (Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993), 13.

profundo y silencioso; además, podría tratarse de figuras generadas por disturbios de la personalidad²⁰. En realidad, solo se trata de la imposibilidad de definir nuestra personalidad de manera coherente; el doble en la pintura de Michaux parece ser solo un expediente.

Con la intención de trazar una verdadera trayectoria en los elementos de su pintura, hemos empezado con el negro hasta llegar al monstruo. El elemento que le sigue a este es el exorcismo; pudimos verlos antes, a la hora de hablar de lo demoníaco. Con este gesto nuestro artista pretende liberar a este ser otro, a este monstruo, a este doble. La pintura y sus instrumentos son de lo más aptos para hacerlo. Michaux escoge el ritual más cercano al negro, para liberar a quién en este negro se encuentra; la mezcalina será un excelente medio de liberación, tanto como de análisis. Leemos en *Emergencias-Resurgencias*: “Base de los sentimientos profundos. De la noche llega lo inexplicado, lo no-detallado, lo no-relacionado con causas visibles, el ataque por sorpresa, el misterio, lo religioso, el miedo... y los monstruos, lo que sale de la nada, no de una madre (...). Bajo las pieles, las cutículas, bajo una faja, bajo chapas, capós, tablazones, muros, bajo fachadas, bajo el casco de un buque, debajo de un blindaje, todo lo que importa, lo que es órgano, función o máquina, y lo que es *secreto*, está resguardado de la luz”²¹.

20 Laurent Jenny, en su artículo “Style d’être et individuation”, subraya los ámbitos que influenciaron Michaux, como la psicología y la filosofía. Con referencia a la primera, menciona el texto de Théodule Ribot, *Maladies de la personnalité* (1885). Michaux fue un estudiante de medicina por un tiempo muy breve, y en algunos textos se hace eco del libro de Ribot, afirmando la imposibilidad de definir la personalidad de manera unívoca, porque esta se encuentra siempre en un estado de cambio, una metamorfosis continua. Tras la imposibilidad de tener una identidad efectiva, nos quedamos sumisos a la que nos permite vivir en la sociedad, pero más allá de esta circunstancia, nos queda lidiar con todas las otras que nos “acompañan”. Véase: “Style d’être et individuation”, *Fabula. Littérature Histoire Théorie*, n° 9 (2012), <https://www.fabula.org/lht/9/jenny.html#>.

21 Michaux, *Escritos sobre pinturas...*, 230.

La cursiva de la palabra “secreto”, es efectivamente lo que pone énfasis en el descubrimiento que se hace profundizando en la oscuridad; es este secreto lo que el exorcismo quiere liberar, más allá de las fachadas. Las referencias a las “identidades construidas” están claras: si dejásemos de guiarnos solo por nuestro yo entregado a la luz del día, podríamos desvelar esos monstruos que parecen vivir en nuestra interioridad.

Llegamos al último elemento significativo de la pintura de Michaux, algo que la define y que, junto con el rostro de lo desconocido, habita sus lienzos: la muchedumbre. Una verdadera tribu vive en la obra *Mouvements* (1951, Fig. 7); son humanoides que se apoderan de la hoja llevando a cabo el ritual del movimiento. Es un libro dividido en cuatro partes cuyas palabras están acompañadas por estas figuras que se desplazan en el manuscrito con absoluta independencia. El aspecto de lo primitivo está muy presente y Michaux nos muestra como el estudio de los signos se confunde con su interés hacia la pintura; su carácter híbrido se confirma aún más en una obra como esta que, con el tiempo, demostrará que la incógnita identidad de estos seres se trasladará por completo a la pintura. Además, en esta tribu, todos se parecen a alguien, como a una identidad primaria, pero es de hecho el movimiento que cada uno de ellos cumple, lo que los diferencia de sus semejantes.

Si enfocamos ahora nuestra atención a la obra *Sin título* (1969, Fig. 8), nos damos cuenta de que ahora la muchedumbre sufre el pasaje de la mezcalina. En esta simple obra de pastel y ceras de colores sobre papel, percibimos quizás la misma inquietud que se sentía mirando a aquella cabeza que afloraba de un fondo negro. Ahora el fondo negro no está presente, pero esta multitud, aparentemente uniforme, parece esconder tantas cabezas con expresiones distintas. Una misma identidad vista en todas las posibilidades que su pluralidad puede llegar a tener.

Empezamos por el doble y llegamos a la proliferación del sujeto en la obra. Esto quizás confirma la influencia de la psicología



▪ Fig. 7. Henri Michaux, *Sin título-Muovements*, tinta china sobre papel, 32 x 24 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.

en la obra artística de Michaux. Volvemos al texto de Feyler. Él define esta multitud como la manifestación de una pesadilla, pero siempre a partir de aquellos fantasmas que habitan el lejano interior: “Ces visions fourmillantes, terribles ou grotesques (têtes et corps suppliciés, combats et monstres) qui, parfois, noircissent les feuilles blanches ou surgissent d’un fond obscur comme la nuit ne sont pas des cauchemars. Au lieu de révéler de l’*onirisme* – comme les productions surréalistes – ces figures témoignent plutôt d’un sort d’ “*expressionnisme du cénesthésique*”, selon la formule de R. Bertelé. Ces “*fantômes intérieurs*”, peut-être nés des maux du corps, ne sont pas sans évoquer des “*membres fantômes*” des blessés”²².

Una sensación visceral, según Bertelé, editor de Michaux, pero también consecuencia de alguna enfermedad. Que se trate de una postura o de la otra, esta muchedumbre, cuyas voces bajas parecen desprenderse de

²² Feyler, “Henri Michaux: textes et images...”, 16.

las obras, es una multitud toda exterior, porque puesta en una obra de arte sin saber de donde llega ni cual es su destino. Al mismo tiempo puede mandarnos hacia dinámicas todas interiores, conectadas con el subconsciente, porque es exactamente el estado de suspensión que sufren, lo que nos hace pensar en seres perdidos, tanto en su propia piel como en la dimensión que les rodea. El doble que se hace multitud en su pluralidad es entonces la crisis de la dimensión, y al mismo tiempo la crisis de la identidad. La soledad que le caracteriza en algunas obras llega a anularse cuando estos seres otros se vuelven seres comunes e indistinguibles junto con otros. Entonces podemos dar dos interpretaciones distintas a esta multitud. La primera es que la incertidumbre del sujeto se pierde entre la de sus semejantes, descubriendo un carácter común; la segunda es que el desplazamiento de la personalidad se multiplica ya que el doble es prácticamente insuficiente, demostrando cómo nuestro interior tiene la facultad de cambiar constantemente, sin poder vincularse al sujeto a través de una única y construida identidad.



▪ Fig. 8. Henri Michaux. *Sin título* (1969). Pastel y ceras de colores sobre papel, 31,5 x 23 cm. Fuente: Colección particular.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir que la obra artística de Michaux consta de tres principales características. La primera es el valor originario y primordial que conlleva; volver a emplear elementos básicos, trazos que insinúan y que al mismo tiempo distinguen, es algo evidente; eso pasa en la escritura y, por consecuencia llega a la pintura.

El segundo elemento es la indefinición del ser, una identidad rodeada de un enigma indescifrable; en fin, elegimos definirla como doble, pero vimos que este viaje en el lejano interior nos ha llevado más allá de un único y simple doble.

El tercer punto es la completa condición de pérdida manifestada tanto por la pérdida de la misma identidad, como por la pérdida del doble entre la pluralidad.

Es imposible separar el ser de su entorno; vimos como para el artista la crisis de la dimensión es solo el preludio de la crisis del individuo. De la misma manera podemos afirmar que es imposible separar el doble de la muchedumbre: ambos protagonistas de las obras del artista parecen ser uno consecuencia del otro. Aquella multitud se ha vuelto como la nueva dimensión del doble, un espacio lleno de seres a él semejantes solo por la condición de incertidumbre que viven.

En fin, ¿podimos destacar la figura del doble con un mínimo de exactitud? Pues, la cuestión parece ser la siguiente: el doble solo es una condición de pasaje, una condición que sirve para alcanzar la plenitud del ser, su apertura hacia el mundo. Este fue el deseo que Michaux quería tanto cumplir; para llegar a esto, es necesario primero encontrarse cara a cara con el doble, enfrentarse a él, y después decidir aceptarlo o abandonarlo. Por esta razón, somos también incapaces de decir a qué época del doble en la historia del arte nuestro protagonista pertenece, parece reflejarse en todas: el otro como amenaza para la personalidad primaria, el doble artístico y la ausencia del artista mismo, la

arbitrariedad del doble y su cambio constante. No cabe duda de que la identidad como construcción social es una de las razones principales que lo llevan a profundizar el conocimiento del sí, este es un viaje necesario para derrumbar un sistema que impide al yo elegir su propia identidad.

Aunque sea solo para insinuar una pequeña duda, gracias a este artista logramos ver lo monstruoso, que es también algo nuestro y no solo suyo, más de cerca y con una naturaleza tal que llegamos quizás a aceptar su existencia. Luchamos entonces para establecer un débil equilibrio entre lo que pensamos sea nuestra identidad y lo que resulta ser solo una presencia, un pasaje entre otros y muchos más posibles.

En un breve texto titulado *Acerca de mi pintura* (1959), Michaux nos confirma cómo la pintura es aquel medio que llega a expresar aquel “no sé qué” que a todos nos acomuna. En esta aparente confusión descubrimos que no importa quién es quién y cuál es su identidad, o como la relacionamos con un rol social. Lo que importa es reconocer que esta es una condición común, un fenómeno arbitrario adentro de cada individuo, pero al mismo tiempo habitual en la condición humana. Henri Michaux: “Pinto tal como escribo. Para hallar, para volver a hallarme, para hallar mi propio bien al que poseía sin saberlo. Para obtener la sorpresa y al mismo tiempo el placer de reconocerlo. Para hacer ver o aparecer cierta indefinición, cierta aura, allí donde otros quieren o ven lo lleno. Para dar cuenta de la impresión de «presencia» en todas partes, para mostrar (y en primer lugar a mí mismo) las marañas, los movimientos desordenados, la animación de los «no sé qué» que se agitan en mis lejanías y buscan instalarse en la orilla (...). Para ser el papel secante de los innumerables pasajes que en mí (y a buen seguro no soy el único) no paran de fluir”²³.

23 Michaux, *Escritos sobre pintura...*, 123.

BIBLIOGRAFÍA

- Feyler, Patrick. "Henri Michaux: textes et images". En *Ecritures discontinues*, editado por Yves Vadé, 99-148. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- Grossman, Evelyne. "Le clinamen de Michaux". En *Henri Michaux, le corps de la pensée*, editado por Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar, 41-53. Tours: Farrago Éditions Léo Scheer, 2001.
- Halpern, Anne-Elisabeth. "L'en dedans-en dehors": Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité". En *Henri Michaux, le corps de la pensée*, editado por Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar, 79-95. Tours: Farrago Éditions Léo Scheer, 2001.
- Hassold, Cris. "The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art". *Journal of the Fantastic in the Arts* 4, nº 2/3 (1995), 253-274. <https://www.jstor.org/stable/43308220>.
- Laurent, Jenny. "Style d'être et individuation". *Fabula. Littérature Histoire Théorie*, nº 9 (2012), <https://www.fabula.org/lht/9/jenny.html#>.
- Mathieu, Jean-Claude. "Portrait des Meido-sems". *Littérature* 3, nº 115 (1999), 14-30. <https://doi.org/10.3406/litt.1999.1632>.
- Maulpoix, Jean-Michel. "Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux". <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>.
- Michaux, Henri. *Escritos sobre pintura*. Traducido y editado por Chantal Maillard. Madrid: Vaso Roto, 2018.
- Parish, Nina. *Henri Michaux: Experimentation with Signs*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.
- Steinmetz, Jean-Luc. "Le démon d'Henri Michaux". En *Les Ailleurs d'Henri Michaux* (Actas del coloquio), editado por Eric Brogniet, 187-197. Namur: Sources, 1996.