

Los avatares del refugio en el universo de Henri Michaux

Marta SEGARRA MONTANER
Universidad de Barcelona

RESUMEN

Dans l'univers d'Henri Michaux, on observe un besoin de créer un espace propre, un lieu sûr face aux agressions extérieures. Cette nécessité d'autoprotection se manifeste à travers plusieurs images de l'abri sécurisant, dont nous analyserons les plus récurrentes. Il y a d'abord celles qui correspondent aux refuges naturels, spécialement l'image de l'île, microcosme de la nature bienveillante et nourricière. L'île nous conduit à l'image du bateau, qui entre déjà dans la catégorie des refuges fabriqués par la main de l'homme. Ce type de retraites heureuses, dont la plus caractéristique est la maison, a néanmoins des qualités ambivalentes pour Michaux. Tous ces avatars du refuge se ressemblent en définitive par une évocation de l'état prénatal, une envie de «retour à la mère» qui est très patente dans certains textes. Mais le thème de l'enfance est aussi valorisé de façon ambiguë: si l'enfance correspond à une étape primitive où la pensée analogique n'a pas encore été abrutié par la rationalisation des adultes, elle signifie aussi un état de vulnérabilité radicale, où l'être est exposé à toutes les violences.

Observamos en la obra de Henri Michaux una necesidad de crear un espacio propio, un lugar seguro frente a las agresiones externas. Este deseo de autoprotección se manifiesta en el universo michaudiano a través de varias imágenes del refugio, de las que analizaremos las más recurrentes. En primer lugar encontramos aquellas que corresponden a los refugios naturales, especialmente la imagen de la isla, microcosmos de la naturaleza acogedora y nutricia. Pero la isla es casi siempre, para Michaux, una metáfora más que un paisaje real, metáfora de diversas circunstancias sosegadoras, como veremos.

La isla nos conduce a la imagen del barco, que entra ya en la categoría de los refugios fabricados por la mano del hombre. Este tipo de abrigos como la casa, el más característico, tienen no obstante rasgos ambivalentes para Michaux. El caso de la vivienda es particularmente revelador: para el poeta, ésta representa el espacio abrumador, la sujeción de la libertad individual, ya que simboliza la autoridad familiar y paterna. La casa significa «lo parado», la anulación de la fluidez necesaria para la existencia. En oposición a esta vivienda paralizante, la habitación aparece como el amparo protector, pero que permite al mismo tiempo la libre expansión de la imaginación creadora. En la habitación tienen lugar los espectáculos más asombrosos; los animales más extraordinarios pueden vivir en ella... Pero también es el lugar de las pesadillas; por esto no constituye el refugio perfecto.

La isla representa tradicionalmente uno de los refugios naturales por excelencia. Un pequeño pedazo de tierra, rodeado por el mar tormentoso y terrible, asume un papel confortador en el universo desencadenado. La isla interviene con frecuencia en las ensoñaciones paradisíacas y utópicas, ya que es una miniaturización de la tierra-madre; los rasgos temibles del entorno natural pueden así ser reducidos y domeñados. Las dimensiones de la naturaleza se tornan humanas en una isla, que, en este tipo de ensoñaciones positivas, ofrece además todos los recursos necesarios para que sus habitantes se abriguen y nutran. En Michaux, la isla no es nunca material; es metáfora del refugio perfecto, pero entrelazada con otras imágenes que matizan su significación simbólica. En el poema «Icebergs»¹, por ejemplo, Michaux define a éstos como «parientes de las islas, parientes de las fuentes». No es sorprendente que la isla sea comparada a la fuente, puesto que ésta representa la exorcización del tiempo que discurre (por su fluidez constante y su asociación al esquema del renacimiento), condición necesaria de un buen refugio. La fuente es asimilada también a la isla y, al mismo tiempo, al seno materno en «Essais d'enfants, Dessins d'enfants»², donde el poeta reflexiona sobre el imaginario del niño, ayudándose de dibujos infantiles.

«Il y a seulement quelques dizaines de mois il était dans le non-événement. [...] Avant, sans rien faire, il aboutissait toujours à l'île maternelle, à la source, à l'universel.»

La primera infancia corresponde para Michaux a un estado prediáritico, donde el paso del tiempo no es aún percibido, y donde el espacio se siente como una esfera que engloba al sujeto y a su entorno. Este «espacio redondo» está simbolizado aquí por la isla, cuyos contornos son siempre redondeados para nuestra imaginación.

Existen asimismo otros casos en los que la isla posee una connotación temporal, pero de signo distinto:

¹ *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1972 (1ª ed. 1935), p. 89.

² *Déplacements, déagements*, Paris, Gallimard, 1985, p. 78.

«Entourant le pays de la Magie, des îlots minuscules: ce sont des bouées. Dans chaque bouée un mort. Cette ceinture de bouées protège le pays de la Magie»³

Nos hallamos aquí ante una reducción extrema de la isla, que se transforma en una simple boya. Y «en cada boya un muerto»; el cese del curso temporal es representado por esta presencia extraña e inquietante que posee aquí, paradójicamente, rasgos tranquilizantes. El país de la Magia está protegido por un cinturón de tumbas marinas; hay, pues, un isomorfismo entre la tumba, otra de las imágenes del refugio, y la isla.

La habitación, que es para Michaux uno de los principales abrigos, está también relacionada con la isla, en otro texto:

«A nouveau ma chambre, c'est-à-dire le lieu où je demeurais "chambrière", était offert à la seule aventure du son dense et multiplié, lieu devenu en quelque sorte une île, île soumise à un régime de vents inconnus, de brises musicales au son éthéré, qui, toute laideur effacée, semblait propagé et développé par des esprits volants.»⁴

La habitación se transforma en isla por la magia de la música que, distorsionando el tiempo, procura un lugar ideal. El viento y las brisas desembocan en el esquema del vuelo y de la antigravedad, que adquieren una gran importancia en este fragmento. El ser es una isla en el «agua cambiante» (del título), en el océano de los sonidos musicales.

El barco constituye, como la isla, un refugio en medio del elemento acuático. Sus dimensiones son más reducidas; el abrigo que procura es, pues, aún más tranquilizador. Roland Barthes supo percibir este aspecto apaciguador y cerrado en sí mismo del navío, carácter que predomina en el imaginario por encima de su utilidad práctica como medio de transporte. Barthes⁵ afirma, refiriéndose a Julio Verne: «le navire est un fait d'habitat avant d'être moyen de transport». Esta aseveración puede aplicarse también a los barcos michaudianos. Nuestro poeta cita en sus textos un cierto número de barcos, transatlánticos reales que le llevaron hasta las tierras de ultramar o carabelas soñadas, «de otro tiempo», como la del bello poema «Emportez-moi»⁶:

«Emportez-moi dans une caravelle,
Dans une vieille et douce caravelle,
Dans l'étrave, ou si l'on veut, dans l'écume,
Et perdez-moi, au loin, au loin.

³ *Ailleurs*, París, Gallimard, 1984 (1ª ed. 1948), p. 129.

⁴ *Face à ce qui se dérobe*, París, Gallimard, 1984 (1ª ed. 1975), p. 108.

⁵ *Mythologies*, París, Seuil, 1970, p. 92.

⁶ *La Nuit remue*, p. 171.

Dans l'attelage d'un autre âge.
Dans le velours trompeur de la neige.
Dans l'haleine de quelques chiens réunis.
Dans la troupe exténuée des feuilles mortes.

[...]
Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi.»

Estos dos párrafos y el verso final nos muestran una evolución en el esquema del refugio; si éste se halla al principio en esa «carabela», vestigio de otra época, después se desmaterializa hasta residir en el aire, en el aliento. De hecho, se «esquematisa» hasta transformarse en puro movimiento, el soterramiento, que está subrayado por el uso de la preposición «dans». Robert Bréchon⁷ muestra, con Stéphane Lupasco, la importancia de esta preposición en Michaux, que representa una verdadera «ensoñación del espacio íntimo». Los usos lingüísticos de Michaux comportan una recuperación de los «términos usados» de la lengua, como las preposiciones, que adquieren para él un significado muy particular. En este sentido, Michaux se acerca a escritores tan distintos como Charles Péguy y Gertrude Stein. Marina Yaguello⁸ afirma de ésta, en una frase que podría referirse también, hasta cierto punto, a Michaux: «Elle haïssait par-dessus tout les substantifs et les adjectifs, avait un peu plus d'indulgence pour les verbes et les adverbes, appréciait énormément les articles et les conjonctions et avait une passion pour les prépositions». «Dans», que aparece muy frecuentemente en la obra de Michaux, y en muchas ocasiones en posiciones clave de la frase o del verso, indica un anhelo de refugio, de soterramiento.

El barco representa también un desafío que el hombre lanza a la naturaleza poderosa, a la cual osa retar, en ciertos momentos. El miedo al naufragio también está presente en el arquetipo del navío, como apunta G. Durand⁹; éste cree, sin embargo, que los poderes sosegadores del barco dominan sobre sus rasgos inquietantes. Pero Michaux, en este duelo entre el mar y el hombre, afirma preferir aquél:

«O navire-orgueil, ô capitaine-orgueil, passagers-orgueil, vous qui ne vous mettez pas de plain-pied avec la mer... sauf toutefois le jour du naufrage... ah alors... enfin il s'enfonce, le navire, avec son jeu complet de mâts et sa cheminée.[...] On a été bord sur bord, à croire qu'on allait être renversé. Les officiers étaient inquiets. Moi, ça m'a remis tout à fait. Très bien, Atlantique, tu sais secouer, et te montrer grand.»¹⁰

El poeta se insurge contra la solidez demasiado estable del barco, de la misma forma en que critica la inmutabilidad de la casa paterna. Parece situarse así en sentido

⁷ *L'espace, le corps, la conscience*, in Henri Michaux, «Cahier de l'Herne», París, 1983 (2ª ed.), p. 184.

⁸ *Alice au pays du langage*, París, Seuil, 1981, p. 117.

⁹ *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, 1985 (10ª ed.), pp. 285-288.

¹⁰ *Ecuador*, París, Gallimard, 1957 (1ª ed. 1929), pp. 14-15.

contrario a la valoración habitual de estos arquetipos, en una inversión de roles que le es muy propia. El barco sólo sirve entonces para ser castigado por las olas desencadenadas, que destruyen el viejo sueño humano de dominación total sobre la naturaleza. Este matiz negativo del barco-refugio despierta también un sentimiento claustrofóbico. El carácter cerrado del navío, del que la piragua tallada en un tronco de árbol es el origen simbólico e histórico, lo convierte en espacio aplastante y amenazador. Lo constatamos en la descripción que hace Michaux del «pamakari», una piragua amazónica que consiste en «un largo hueco que preserva del agua», cubierto por un entramado estanco de ramas que impide toda visión del cielo o de las riberas a quien viaja en ella:

«et la vue devant, encore n'est-ce qu'une ouverture, pas bien grande, presque circulaire.[...] Un tunnel, quoi, bas, écrasant. Un tunnel muré à l'arrière, qui n'a qu'une issue, qui s'abaisse en pente douce jusqu'aux deux tiers de l'embarcation, qu'il bouche hermétiquement. On s'engage dans cette impasse comme dans une grande gueule.»¹¹

La valoración negativa de este tipo de embarcación se hace patente en la comparación con un túnel. Conocemos los matices angustiosos que toma la imagen del túnel en la obra michaudiana (pensemos tan sólo en el poema «La marche dans le tunnel», uno de los más sombríos del libro *Épreuves, exorcismes*¹²). Y finalmente, la piragua se asocia al vientre de un animal: adentrarse en ella significa ser engullido por su «gran garganta». Michaux recoge aquí el parentesco arquetípico entre la piragua y el «complejo de Jonás», donde la estancia en el vientre de la ballena procede de una ensoñación gratificante¹³. Esta asociación no es, pues, original de Michaux, pero éste no se muestra seducido por su carácter positivo y le añade rasgos mucho más perturbadores.

La habitación constituye otro de los refugios principales para el imaginario michaudiano. Es un espacio cerrado, protegido, donde el ser puede crear libremente. Michaux contrapone la habitación a la casa que, para él, representa las obligaciones familiares, la atadura a la materialidad que mina la libertad del hombre. Robert Smadja¹⁴ afirma que «la habitación significa, al menos en parte, ese espacio vital, ese lugar propio de apropiación y de identificación del yo que es el cuerpo». Michaux le da la razón en el fragmento siguiente:

«Pour moi une chambre, à une certaine époque, c'était tout dire.[...] Une chambre, c'était être à l'abri. Etre préservé. Etre à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs. Rentré en soi. C'était le secret, le retour au

¹¹ *Ecuador*, pp. 180-181.

¹² París, Gallimard, 1984 (1ª ed. 1945), pp. 62-85.

¹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1986, pp. 129-182.

¹⁴ *Poétique du corps: L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berna, Peter Lang, 1988, p. 71.

recueillement, la vie individuelle[...] c'était le refuge, le refus et tout ce grâce à quoi l'enfant prodigue ne reviendra jamais au foyer.»¹⁵

El «hogar», la casa familiar encarna, pues, la solidez abrumadora, las raíces en el pasado que se transforman en cadenas. El poeta se lamenta de la «inhabitabilidad psíquica»¹⁶ de nuestras construcciones, «grandes cuerpos hostiles y extraños», en contraste con las casas que pueblan sus países imaginarios. Los «magos», por ejemplo, habitan bajo tierra, «en viviendas sin pretensiones, con múltiples ángulos redondos» (ibid.). Los ángulos son eliminados en el refugio ideal, que se asemeja así al seno materno. Esta asociación de la vivienda al estado prenatal se manifiesta en los habitáculos de los «mirnes», otra de las razas imaginarias de las tierras inichaudianas:

«Ils aiment les demeures parlantes, les maisons à façade couverte de seins roses et bien formés, et de meubles dedans, graves, sombres mais constellés d'ycux.»¹⁷

Esta imagen surrealista de las casas con fachadas cubiertas de senos invierte sin embargo el significado simbólico habitual: el lado materno, tranquilizador, representado por los senos, se halla al exterior de la casa, mientras que los muebles del interior encarnan, por su solidez y sobre todo por la multitud de ojos vigilantes, la autoridad constrictora del padre. Otros habitáculos imaginados por Michaux son los de los «arridemaïs», casas musicales excavadas en las rocas donde las gotas que caen producen un «ruido celeste, cristalino». Esta música natural, que va «desde el murmullo quejoso del viento en las cañas hasta el ronquido formidable de las olas de ariete que entran súbitamente en una gruta», constituye para ellos «su padre y su madre; su cuna»¹⁸. Por el solo poder de la música, la habitación se acerca aquí al barco, en este movimiento mecedor que es uno de los rasgos fundamentales del navío. La estabilidad inherente a la vivienda que irritaba tanto al poeta se halla, pues, neutralizada en estas «casas musicales» del país de Arridema. Los «émanglons»¹⁹, por su parte, construyen sus casas en hoyos, o incluso en grietas; Michaux aprecia su falta de pretensiones, del mismo modo en que le gustan las cabañas de la selva amazónica:

«Les maisons de terre m'ont toujours beaucoup touché, comme si des saints y habitaient. Elles donnent tranquillement leur leçon d'humilité, ne sont ni prétentieuses ni ridicules, et expriment l'idée que moi, j'ai du "chic".»²⁰

¹⁵ *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, París, NRF, 1969, pp. 63-64.

¹⁶ *Ailleurs*, p. 174.

¹⁷ *Ailleurs*, p. 75.

¹⁸ *Ailleurs*, pp. 206-207.

¹⁹ *Ailleurs*, p. 45.

²⁰ *Ecuador*, p. 39.

Subrayemos el hecho de que estos habitáculos están hechos de tierra; se aproximan, pues, al soterramiento en la tierra-madre que representa el refugio en una cueva. En esta misma obra, *Ecuador*, el poeta afirma: «si yo fuese hotelero, bajo el agua mis habitaciones» (p. 18). El agua, uno de los refugios materiales por excelencia, refuerza aquí el carácter abrigador de la habitación.

Pero la habitación es también el lugar donde se desarrollan espectáculos imaginarios, donde aparecen animales fantásticos que se metamorfosean ante los ojos ora maravillados, ora atemorizados de aquel que, enfermo, se ve obligado a guardar cama. Estas escenas fantásticas están descritas sobre todo en *La Nuit remue* (pensemos en el texto «Conseils aux malades», pp. 132-133) y en *Plume précédé de Lointain intérieur*²¹ (por ejemplo, «Un tout petit cheval», pp. 18-19). Michaux efectúa en ellos, siguiendo a De Maistre, verdaderos viajes «alrededor de su habitación». En el diario que mantuvo durante su viaje a Sudamérica, recogido en el libro *Ecuador*, exclama:

«Maintenant ma conviction est faite. Ce voyage est une gaffe[...] On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur.» (p. 120)

La habitación, pues, no es una reducción de la casa; se halla en el polo opuesto a ésta: frente a su estabilidad paralizante, permite una movilidad y una libertad de la imaginación que aportan la fluidez necesaria al ser humano. Es por esta razón que Michaux alaba la habitación transitoria, desnuda y simple, de un hotel modesto, que protege al hombre sin asfixiarle. «Aquel que no acepta este mundo no levanta ninguna casa en él»²². La casa es el símbolo del conformismo con el mundo, de la complacencia burguesa que Michaux odia tanto. Como señala Brigitte Ouvry-Vial²³ en su reciente biografía de Michaux, éste llevó a cabo esta declaración de principios: durante toda su vida no cesó de mudarse constantemente de un piso a otro, de una ciudad a otra. Laurent Badoux²⁴ ve en esta desconfianza michaudiana frente a la vivienda una de las diferencias principales entre el imaginario de Kafka y el de Michaux, que han sido comparados con frecuencia, en ocasiones de forma un tanto superficial:

«ce qui frappe dès l'abord dans l'oeuvre de Kafka, c'est le rôle énorme qu'y jouent les lieux habitables. Son drame se déroule dans des chambres, des escaliers, des couloirs, des greniers ou des caves. La maison, prise dans son unité et sa complexité, devient l'image topographique de son être intime, pouvons-nous dire avec G. Bachelard. Dans l'oeuvre michaudienne les lieux habitables appartiennent au monde hostile, figé, en croûte. Ce sont des espaces libres et incirconscriés, la mer infiniment profonde aux horizons illimités, par exemple, qui

²¹ París, Gallimard, 1986 (1ª ed. 1938).

²² *La Nuit remue*, p. 90.

²³ *Henri Michaux, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1989.

²⁴ *La Pensée de Henri Michaux: Esquisse d'un itinéraire spirituel*, Zürich, Juris-Verlag, 1963, p.6.

traduisent dans son oeuvre le domaine du moi multiple, médiat et lointain.»

Este párrafo de Badoux contradice aparentemente el de Robert Smadja, que hemos citado al principio. Constatemos, no obstante, que la habitación puede constituir o bien un refugio, o bien una prisión asfixiante. La casa sólo es gratificante para Michaux cuando se transforma en choza, gruta o cueva, cuando se integra en el elemento natural y pierde sus caracteres demasiado sociales, demasiado humanos. El único habitáculo por el que el poeta confiesa sentir predilección, exceptuando los de los países imaginarios, es la choza india. Está hecha de tierra, como hemos visto; y por su carácter hermético y su «intimidación perfecta», se parece a la cueva. Todos sus orificios permeables, o casi todos, están obstruidos. No tiene chimenea ni ventanas: «elle regorge d'obscurité, une obscurité bien matelassée et qui regorge de fumée»²⁵. La suave penumbra y el humo cálido forman un ambiente relajante próximo, de nuevo, al estado intrauterino. La ausencia de ventanas y de salidas de aire evita la dispersión del ser: «les habitations du Blanc n'ont pas de centre; elles ont des fenêtres» (ibid.). La vivienda «centrada», concentrada, favorece la introspección, el repliegamiento sobre sí. El verdadero refugio sólo puede hallarse al interior de sí mismo. Las grutas, sótanos y cabañas que menciona Michaux son, pues, metafóricos:

«Je possède un caveau.
Un caveau, c'est sa forme, un hangar pour dirigeables, c'est sa taille.
Là sont mes lingots, mes bijoux, mes obus.»²⁶

Esta actitud ambivalente de Michaux frente a la vivienda está próxima a la del poeta frente a la lengua francesa: no le gustan sus rasgos constrictivos, socializantes, pero la utiliza como instrumento para su proceso creador. Realiza esta asociación en el texto «Tempérament de nuit»²⁷ donde, después de haber soñado con una habitación, se pregunta qué simbolizaba ésta en su sueño:

«Et pourquoi la chambre ne figurerait-elle pas en outre la langue française? C'est une chambre aussi, la seule que pour mes pensées j'ai pu acquérir, et jamais elle ne fut luxueuse, et elle ne m'est toujours ni commode, ni confortable»

Los distintos refugios que hemos descrito hasta ahora estaban relacionados en mayor o menor grado con el retorno al seno materno, estadio feliz donde las agresiones del espacio y el paso del tiempo no se dejan sentir. La figura de la Madre, sin embargo, no aparece más que raras veces en la obra de Michaux, y sus ocurrencias no son siempre positivas. Si el Padre-rey es el inquisidor y el tirano contra el cual hay que luchar, la madre arquetípica se halla con frecuencia silenciada. O si no, tiene rasgos

²⁵ *Ecuador*, p. 175.

²⁶ *La Nuit remue*, p. 53.

²⁷ *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 69.

inquietantes: puede ser muy cruel («Je préférerais que tu ne fusses pas né»²⁸), y descargar su cólera contra su hijo («possédée d'une rage, une rage faite de cent colères et de dégoûts accumulés dans une vie entière»²⁹), o bien confrontar al niño con la autoridad paterna, actuando como una Fedra que provoca el deseo de transgredir lo prohibido. En este sentido, destaca el texto «Dans les appartements de la Reine»³⁰ donde la Reina, mediante múltiples subterfugios, obliga a Plume, que ha ido a palacio para visitar al Rey, a desvestirse y a entrar en su lecho. Pero desgraciadamente, antes de que Plume pueda reaccionar, ni huyendo, ni seduciéndola: «c'est alors que le Roi entra!». En este mismo libro (pp. 168-170), encontramos otro texto donde el poder destructor de la mujer-madre también está subrayado. Se trata de «Une mère de neuf enfants!», donde Plume es desvalijado y forzado por esta madre y sus compañeras, horribles brujas que exclaman ante su intento de huida: «Non, ne sois pas si pressé, mon petit. Tant qu'il n'y a pas eu de sang, il n'y a pas eu de véritable satisfaction». En estos dos episodios, el arquetipo de la madre se acerca al de la mujer terrible y asesina, que devora a sus cónyuges.

El retorno al útero materno se expresa mediante imágenes como la del barco o la de la inmersión en el agua. En un escrito de *La Vie dans les plis*³¹, los rasgos maternos del mar están reforzados por otra imagen que Michaux emplea habitualmente, la del seno femenino como fuente de plenitud y como redondez tranquilizante. Este texto se titula «La mer des mamelles», y describe una escena alucinatoria y gratificante:

«Il doit y en avoir d'autres à s'être baignés dans la mer des mamelles. [...] C'est pourquoi je préfère les eaux d'un large fleuve, près de son embouchure, semblable à un lac, mais avec un lent courant. Je descends le fleuve aux douces rondeurs. Oh! Délices. On ne veut plus sortir de l'élément étonnant aux îlots exquis. [...] On nage, on nage toujours jusqu'à ce qu'épuisé on échoue, pauvrement conscient, sur le rivage, à demi dans le sable, à demi dans l'eau.»

En este «elemento sorprendente» los rasgos maternos del agua nutricia, refugio ideal para el hombre, están reforzados por los «islotos exquisitos» de que está poblada. Subrayemos la preferencia por el río de lenta corriente, cercano al lago por su calma, pero que no posee la inmovilidad funesta de éste. La lectura temporal es muy clara: el refugio en el elemento acuático significa aquí una disminución del curso temporal, que no llega, sin embargo, a detenerse por completo, ya que esto implicaría la muerte. El acto de nadar sugiere también un movimiento distinto al esquema de la inmersión, y nos sitúa en la actitud conciliadora entre la agresión y el repliegamiento inmóvil sobre sí mismo. No obstante, la fatiga y la pérdida casi total de conciencia que resultan de ello nos remiten, hacia el final de la cita, a la inmovilidad y al retorno al estadio intrauterino al que hacíamos referencia. Encontramos también otro ejemplo significati-

²⁸ *La Nuit remue*, p. 134.

²⁹ *Poteaux d'angle*, París, Gallimard, 1981 (1ª ed. 1971), p. 74.

³⁰ *Plume précédé de Lointain intérieur*, pp. 148-151.

³¹ París, Gallimard, 1972 (1ª ed. 1949), p. 54.

vo de estas atribuciones maternas del río; Michaux describe así la noche en el país de Émangle:

«Nuits interminables! Une lumière argentée et comme indépendante de sa source semble descendre des coteaux, fluvialement, immensément, paternellement vers la rivière et les pêcheurs. La rivière, elle-même, féminine, adoucit les hommes et les soustrait à eux-mêmes.»³²

La luz, desveladora y diarética, es asimilada a la paternidad³³, mientras que el río suavizante es «femenino» y maternal.

En cuanto a la imagen del seno, que hemos encontrado en «La mer des mamelles», es frecuentemente sosegadora, y corresponde a los atributos nutricios y confortadores del arquetipo materno. Pero existen también casos en que los valores de esta imagen se invierten, integrándose entonces en el lado terrible de la feminidad. «Les Nans» relata una enfermedad «endurecedora» que afecta a las mujeres de una forma muy especial:

«Les femmes sont plutôt atteintes à la poitrine. Leurs seins deviennent énormes et violets, ou rouges.[...] leur sein, malgré l'âge, loin de flétrir, mûrit et se développe en fruit abject[...] Mais au moindre mouvement brusque, le sein donne issue à une petite traînée jaune qui vous soulève le cœur.»³⁴

La coloración violenta del seno, su endurecimiento y su desarrollo extraordinario lo transforman en un objeto nauseabundo. Es «fruto abyecto» porque la leche dulce que debería manar de él se ha transformado en pus.

El otro tema estrechamente relacionado con el refugio en el seno materno es el de la infancia. Es un tema que no parece interesar excesivamente a Henri Michaux, sobre todo en sus primeros libros, y de hecho no habla casi nunca de su propia infancia. Considera que «el adulto guarda en secreto su infancia, como un asunto personal, como una época pasada, superada, a la que no debe traicionar, compuesta con frecuencia por muchas vergüenzas»³⁵. Es una etapa de debilidad, de dominación absoluta por parte de los adultos; en este sentido van las descripciones de la educación entre los «hacs» o entre los «épelis», que envían a sus hijos a la «escuela de los traidores»³⁶. Este estado de vulnerabilidad completa puede ser renovado en ciertas

³² *Ailleurs*, p. 42.

³³ Gilbert Durand señala, por otro lado, el isomorfismo luz-visión o luz-ojo en el capítulo «Les symboles spectaculaires» (*op. cit.*, pp. 162-178). La imagen del ojo inquisidor, representante de la autoridad paterna, está muy presente en la obra michaudiana. En el fragmento que acabamos de citar, este aspecto aterrador de la mirada y de la luz está, sin embargo, neutralizado por atributos tranquilizadores. No debemos olvidar que esta luz es nocturna, y se funde con el río, ya que es «plateada» y parece descender «fluvialmente».

³⁴ *Ailleurs*, pp. 87-88.

³⁵ *Connaissance par les gouffres*, París, NRF, 1967 (1ª ed. 1961), p. 57.

³⁶ *Ailleurs*, pp. 77-78.

circunstancias de la vida adulta; de hecho, las aventuras de Plume son susceptibles de ser contempladas bajo esta óptica, como si Plume fuese un niño extraviado en el mundo absurdamente reglamentado de los adultos, que lo tiranizan, y a los que no comprende en absoluto. Ciertas drogas, por sus efectos físicos y psíquicos, son capaces también de provocar este retorno al estado de sometimiento:

«Dans l'enfance, l'habitude a été prise de voir par-dessus et au lieu de sa propre vue, le point de vue des Grands, ces redoutables mécontents capables de réprimander, frapper, punir, humilier, accuser, etc. Ce que comme adulte on avait acquis, de n'être plus ou plus pareillement réprimandable, va par le retour inquiétant du manque d'assurance et de maîtrise intérieure, rappeler, faire revivre l'état de dépendance d'autrefois, de l'enfance, cet état de non-autonomie. Ce sont les autres qui sont de nouveau les maîtres, les forts, les tyrannisants, les persécuteurs.»³⁷

Igualmente, la infancia será una metáfora, en *Épreuves, exorcismes*, de la ocupación alemana, cuya dominación será tan total como la de los adultos sobre el mundo del niño. Michaux exclama: «Menaçant de mille nouvelles menaces possibles, le Temps, lentement, coulait, semblable à une interminable enfance» (p. 71). Esta distinta percepción del tiempo que poseen los niños es justamente lo que Michaux aprecia más en ellos, como afirma especialmente el texto titulado «Essais d'enfants, Dessins d'enfants»³⁸. Estas reflexiones organizadas alrededor de algunos dibujos hechos por niños revelan una fascinación progresiva del poeta frente a este mundo distinto, atracción que se transforma en nostalgia de la visión perdida. Michaux encuentra una semejanza insospechada entre estos dibujos y los que efectuó él bajo la influencia de las drogas. El primero de estos rasgos comunes es el gusto por la repetición, muy marcado en el niño; otro rasgo lo constituye la abundancia de líneas circulares:

«En quelle période plus que dans la première enfance est ressenti le circulaire, ce qui fait le tour, lequel comprend départ et retour.[...] Première et inconsciente abstraction, le cercle et combien vaste et combien de fois différemment se présentant, la vie dans la vie. Cercle qui est mitoyen du dehors et du dedans, du pensable et de l'imaginable. Et du perçu et du retenu, de tout ce qui confusément encore devra être inclus. Et vient l'ivresse, de toutes la plus naturelle, l'ivresse de la répétition, première des drogues.»

³⁷ *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Paris, NRF, 1973 (1^a ed. 1966), pp. 168-169.

³⁸ *Déplacements, dégagements*, p. 57.

El niño vive aún en el mundo prediáritico, en el universo de la analogía (para él, «lo que cuenta es la aproximación», nos dice Michaux³⁹), en el dominio de la «invaginación» temporal representado por la esfera. Vemos, pues, que la evocación de la infancia se transforma en una suerte de celebración del estado original, del refugio perfecto donde el tiempo no se deja sentir dolorosamente. En todo caso, Michaux no rinde homenaje a la ignorancia cándida de la infancia, sino a su sabiduría milenaria.

«Le Temps de l'enfant, ce Temps si spécial, Temps physiologique créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation, nous est complètement perdu [...] Age d'or des questions et c'est de réponses que l'homme meurt.[...] Louis XIII, à huit ans, fait un dessin semblable à celui que fait le fils d'un cannibale néocalédonien. A huit ans, il a l'âge de l'humanité, il a au moins deux cent cinquante mille ans.[...] Adulte-achevé-mort: nuances d'un même état.»⁴⁰

El tiempo de la infancia no es, pues, la detención total de la esfera, sino una disminución gratificante de su curso normal que procede, según el poeta, de los distintos ritmos corporales. El universo de los mayores es el de la petrificación, considerada muy negativa. Pero la infancia no constituye tampoco una edad de oro o un paraíso perdido, ya que también es una época de lucha del ser contra el «alistamiento» forzoso a la edad adulta⁴¹, llevado a cabo por la familia y por la sociedad. El rechazo a la integración en el mundo toma entonces la forma del repliegamiento sobre sí, que es, en definitiva, un intento de retornar al estadio prenatal. Pero éste, finalmente, no es más que un «refugio sin salida» (p. 79), ya que el cese del curso temporal es imposible de mantener. Michaux reniega entonces de ese anhelo de retornar al seno materno:

«Même si la naissance fut un choc, il ne faut pas désirer, fût-ce dans le rêve le plus trouble, reprendre une vie intra-utérine. Il convient de savoir renoncer. On n'aura plus à naître.»⁴²

³⁹ En el mismo escrito que acabamos de citar, «Essais d'enfants, Dessins d'enfants» (p. 62), Michaux añade: «Que l'homme dessiné par lui, paraisse aux yeux d'adultes plutôt une perche, un têtard géant, un clown, un gros boudin ou une énorme betterave importe peu. Par une ligne la transmission s'est opérée». Esta descripción podría aplicarse incluso a las técnicas de ciertos dibujos en tinta del propio Michaux. Las manchas que aparecen en ellos mantienen un vago parecido con criaturas humanas, y esta semi-pertenencia a nuestra especie les da un carácter monstruoso. El procedimiento analógico también es fundamental, según Michaux, en nuestros sueños, como explica en *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. De ahí las aproximaciones inesperadas, extrañas, incomprensibles para quien intenta interpretarlas, que componen frecuentemente los sueños.

⁴⁰ *Passages*, París, NRF, 1963 (1ª ed. 1950), pp. 50, 52-53.

⁴¹ *Déplacements, dégagements*, p. 79.

⁴² *Passages*, p. 221.

LOS AVATARES DEL REFUGIO

La conclusión a la que llega es la constatación de que no existen lugares seguros, de que el único refugio posible se halla únicamente en el interior de uno mismo. Así, Michaux afirma, retomando las palabras de «Buda a sus discípulos, en el momento de morir»:

«A l'avenir, soyez votre propre lumière, votre propre refuge.
Ne cherchez pas d'autre refuge.
N'allez en quête de refuge qu'auprès de vous-même.
Ne vous occupez pas des façons de penser des autres.
Tenez-vous bien dans votre île à vous.
COLLÉS A LA CONTEMPLATION.»⁴³

⁴³ *Un Barbare en Asie*, París, Gallimard, 1986 (1ª ed. 1933), p. 233.