

CORRESPONDANCE

NUMERO 4 NOVIEMBRE 1995

La escritura y su espacio



Dossier MICHAUX

CORRESPONDANCE

Número 4:



La escritura y su espacio.

Dossier Michaux

PATROCINAN:

Servicio de Publicaciones de las Universidades de
Cádiz, Extremadura, Las Palmas de Gran Canaria y
Ministerio de la Comunidad Francesa de Bélgica.

EDITA:

Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona
(Universidad de Extremadura) y Archives et Musée
de la Littérature, Bruselas.

DIRECCIÓN:

Ana González Salvador

SECRETARÍA:

Elisa Luengo Albuquerque

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dolores Bermúdez
Juan Bravo
Arturo Delgado
Marc Quaghebeur

DISEÑO:

Damián García Jiménez
Guillermo García Jiménez

FOTOCOMPOSICIÓN:

Compobell, S. L., Murcia

IMPRESIÓN:

Gráficas y Cartonajes Colomer, S. A.
Albacete

ISSN:

1130-8664

DEPÓSITO LEGAL:

AB-715-1990

Periodicidad anual
Precio del ejemplar (IVA incluido): 2.500 pts.

INFORMACIÓN:

Revista *Correspondance*
Filología Francesa.
Facultad de Filosofía y Letras
10071 - CÁCERES - España



ÍNDICE



I. LA ESCRITURA Y SU ESPACIO

MAURICE TOUSSAINT:

De quelques lieux de l'écriture _____ 9

ANA GONZÁLEZ SALVADOR:

L'écriture a-t-elle horreur du vide? ____ 23

CÉSAR NICOLÁS:

Componentes semióticos de la poesía:
el ojo y la lámpara _____ 30

CONCEPCIÓN HERMOSILLA:

De la poésie visuelle au tableau concep-
tuel _____ 51

CHARLES GRIVEL:

Alberto Savinio. L'oeil écrit de la peinture 59

II. DOSSIER MICHAUX:

ANTONIO ALTARRIBA:

Henri Michaux. La pintura como noche
de la escritura _____ 77

SILVIO FERRARI:

Henri Michaux rencontre René Magritte:
l'espace littéraire re-dit l'ineffable de
l'espace pictural _____ 83

ELIZABETH R. JACKSON:

Une création multiforme: le livre d'artiste
chez Henri Michaux _____ 92

LUIS MAYO:

La superficie de los signos _____ 100

DOLORES BERMÚDEZ:

Lignes de fuite. Abstractions _____ 106

SYLVIANE GORAJ:

La quête d'une vision. A propos du *Jardin
exalté* d'Henri Michaux _____ 115

Luis Mayo

Henri Michaux, la superficie de los signos



ENTRE LA LÓGICA DE LA ESCRITURA Y LA
LÓGICA DE LA IMAGEN.

Narration es una obra que Michaux realiza en
1927:

tiene el aspecto de una página de escritura, que los mismos medios corroboran pues la pluma cargada de tinta china cubre la hoja con una serie de ideogramas que podrían formar las letras de un abecedario por descubrir. Una visión más cercana y atenta permite advertir que los signos son al mismo tiempo minúsculos dibujos, especie de embriones orgánicos o fósiles de un universo microscópico. Entonces la página cae en el dibujo, di-

bujo afirmado y confirmado, ya que la tinta china no posee intrínsecamente materia y no trabaja en grosor.¹

En la obra *Narration*, Michaux nos sitúa en un límite entre la lógica de la escritura y la lógica de la imagen. Nos obliga a un ejercicio de doble mirada, de mirada esquizofrénica, nos obliga a ser simultáneamente lectores (de un libro) y espectadores (de un cuadro).

Cuando leemos un libro nos olvidamos del aspecto de las letras, de la familia tipográfica de esos signos y nos concentramos en oír en una voz interior los conceptos que nos sugieren esas palabras escritas. Cuando somos lectores el significado, la imagen mental de las palabras, prima sobre el significante, sobre su imagen material.

Cuando somos observadores de un cuadro o diseñadores tipógrafos ante un texto, nuestra atención recae sobre la apariencia material de las palabras: observamos la calidad de la impresión, la tipografía utilizada, la disposición de las letras sobre el papel; cuando somos observadores de un cuadro, miramos la calidad de la pincelada, la imagen en su conjunto.

El lector recorre la superficie que interesa a sus ojos de izquierda a derecha, de arriba a abajo, siguiendo unos reglones. El observador de una pintura mira el lienzo o la página impresa como un todo, atiende a los equilibrios de las masas sobre la superficie blanca del papel, los ritmos que se producen entre unas partes y otras de esa composición global.

La obra *Narration* de Michaux nos sitúa en la encrucijada, el autor ha calculado el efecto para que nuestros ojos duden: ¿debemos mirar el conjunto en su totalidad como un relato pintado, como si fuera *El triunfo de la muerte* de Brueghel en el Museo del Prado? o, por el contrario ¿debemos leer la página como una partitura o como un fragmento de una novela? Ambas miradas deben darse al unísono.

La lógica lineal, secuenciada, de unidades discretas y arbitrarias, la lógica de la escritura compuesta de palabras que podemos combinar para formar frases se superpone a la lógica de la ima-

gen, la lógica del icono, un discurso sin unidades precisas en las que el conjunto de elementos forma un sistema que debe observarse en su totalidad.

2. ENTRE EL CÓDIGO DIGITAL Y EL CÓDIGO ANALÓGICO

En su obra *Narration* y en los posteriores alfabetos de 1944, Michaux se sitúa en el filo de dos códigos irreconciliables: entre el código analógico y el código digital. Los teóricos de la comunicación² diferencian entre dos métodos de comunicar, cada uno con sus propias reglas.

El código digital es un sistema de producir significación mediante la combinación de unidades discretas, medibles. Es un código sintácticamente rico porque permite múltiples combinaciones de estos elementos, tiene unas reglas de articulación fáciles de aprender y emplear para construir una gran variedad de frases, de fórmulas diferentes a partir de un número reducido de elementos. Semánticamente pretende la monosemia, tener un único significado para cada significante.

El ejemplo más evidente de código digital es la escritura: unidades discretas que son las palabras, convencionales por ser compartidas por un grupo humano, fáciles de combinar desde un punto de vista sintáctico, semánticamente monosémicas en la medida que poseemos diccionarios que clarifican sus posibles matices, de manera que dado el contexto de esa palabra sabemos con bastante precisión su significado.

El código analógico se caracteriza por formar discursos en los que no distinguimos partes sino una continuidad en la que aparece el sentido, el significado. Sintácticamente resulta complicado establecer combinaciones de elementos ya que se trata de un discurso que entendemos por su ritmo, por su melodía general. Semánticamente es polisémico, con un significado complejo, múltiple de varias interpretaciones. Ejemplos de código analógico son nuestros gestos, la pintura, la curva con la que expresamos la evolución del nivel de agua de un río; frente al listado de valores en metros que expresaría los mismos cambios en el nivel del río esta vez en código digital (en nuestra expresión de las emociones, en el cuadro de un pintor no somos

1 C. Stoullig in J.-P. Rey, J. Dupin, C. Stoullig y otros, *Henri Michaux. Obras escogidas, 1927-1984*. Valencia, IVAM, 1993, p. 25.

2 M. Martín Serrano, *Teoría de la comunicación*, Madrid, Visor, 1982.

capaces de indicar dónde empieza una sonrisa y dónde acaba, en el cuadro no podemos establecer con facilidad unidades, las imágenes forman un todo, podemos interpretar de distinto modo una sonrisa o un matiz pictórico. Para entender un cuadro, para reconocer un estado de ánimo debemos mirar la totalidad de la apariencia de la persona y de la superficie del cuadro).

Michaux nos sitúa en el filo de la cuestión: *Narration* es una encrucijada entre los dos códigos. Debemos leer esos dibujos y contemplar esos signos gráficos asumiendo su dualidad, descubriendo la doble narración: el discurso lineal escrito y el discurso global pictórico.

3. UN PUENTE ENTRE LOS IDEOGRAMAS PREHISTÓRICOS Y LAS NUEVAS FAMILIAS TIPOGRÁFICAS

En 1944, Michaux realiza sus alfabetos y nos plantea nuevas preguntas. ¿Propone una familia tipográfica nueva o se trata de ideogramas previos a la escritura? Sus alfabetos son un conjunto de signos que de nuevo se sitúan en una frontera, entre el icono que mantiene una semejanza con el objeto al que se refiere y el símbolo arbitrario con una apariencia autónoma de su objeto de referencia: en los alfabetos de Michaux creemos descubrir pequeñas figuras humanas que recuerdan los ideogramas prehistóricos que según Blanchard³ son el antecedente de nuestras letras. Para Blanchard, el origen de la escritura está en los iconos de las cuevas prehistóricas, imágenes que se asemejan a los animales que se quieren cazar, a los guerreros que danzan. A medida que pasa el tiempo esos dibujos se transforman en símbolos abstractos, se automatiza su realización y la comunidad acuerda qué significa cada grafismo estilizado.

Los alfabetos de Michaux parecen el eslabón perdido entre las cuevas y los papiros, como si un erudito imposible hubiera establecido la barrera entre la prehistoria sin palabras, llena de iconos, y la historia escrita. O más aún, como si un profeta indicara el paso de la humanidad a un futuro en el que la escritura de símbolos convencionales y arbitrarios diera paso a una nueva era de imágenes sin palabras. En cualquiera de estos dos casos,

Michaux dibuja la frontera entre el icono y el símbolo, entre el ideograma y la letra.

4. LA PIEL DE LOS SIGNOS

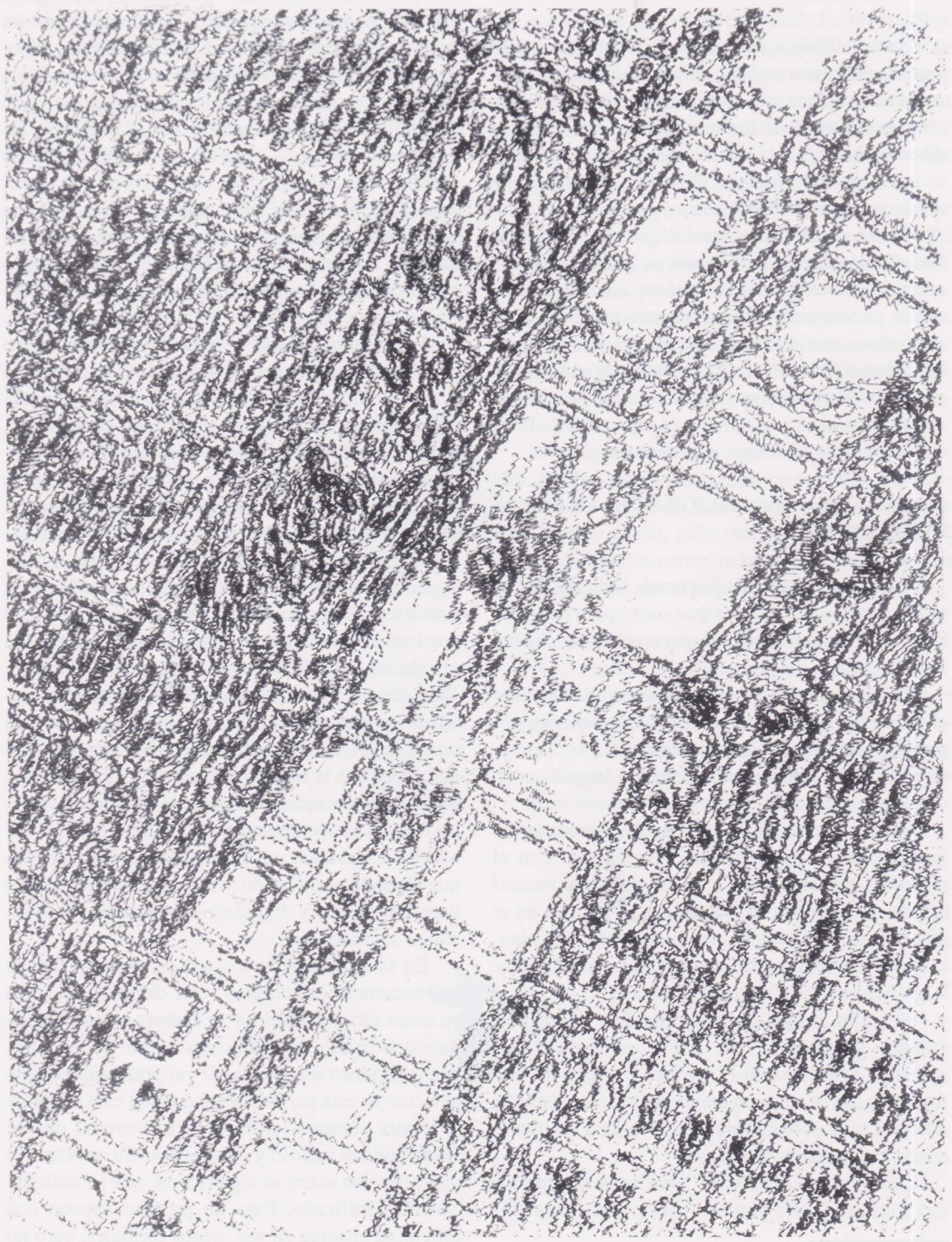
La escritura pintada de Michaux no tiene significado, le interesa sólo el hecho plástico o gráfico de escribir, lo que de dibujo tiene la letra, el ritmo de la escritura.

Los actuales diseñadores (Brody, Vanderlans, Bold, Licko...) construyen sus familias tipográficas no a partir de la caligrafía sino tomando como materia prima familias de letras ya construidas; descomponiéndolas, mediante diferentes tratamientos (fotocopiados, desenfoques, juegos de figura fondo entre la letra y el papel) establecen nuevos tipos. En estas nuevas familias de letras, se nos muestra el proceso de construcción del elemento gráfico: el desenfoque queda consolidado e incorporado a la nueva tipografía, apreciamos como un valor, una característica distintiva, el desenfoque o cualquier otro método de construcción en la propia letra así elaborada. Antes que Brody y el resto de diseñadores gráficos de los años ochenta, Michaux deja en sus alfabetos y dibujos megalinianos la urgencia del trazado como parte fundamental de la obra plástica:

durante mucho tiempo utilicé la acuarela que es un medio muy rápido; la tinta permite ir muy deprisa y el acrílico aún más deprisa. Me sorprende que tan pocos pintores hoy en día se preocupen por la velocidad cuando se trata de un fenómeno esencial en la época. Escultura y pintura son todavía de una lentitud medieval... A diferencia de los que practican la velocidad, de los que son sus campeones, Pollock y Mathieu, yo hago móviles, partes de dibujos que la evocan, piezas sueltas que se largan... pequeños paquetes que son representativos de los movimientos de esta velocidad. Sin lo cual la impresión de conjunto sería de una grandiosa exasperación. Ese movimiento representativo de movimiento conduce a una relativa simplicidad: negro y blanco... en ningún momento debo perder la rapidez.⁴

3 G. Blanchard, *La letra*, Barcelona, CEAC, 1988.

4 J.-D. Rey, *opus cit.*, p. 211.



5. UNA NUEVA ESCRITURA PARA OTRO ESTADO MENTAL

En los dibujos mezcalinianos, Michaux crea una escritura nueva para un estado psíquico diferente al cotidiano : si contamos un sueño, lo traicionamos porque el sueño tiene una estructura de discurso distinta a la consciente, escribir un sueño es reducirlo, interpretarlo. Nuestra escritura lineal no es capaz de abarcar las superposiciones, contradicciones, cambios de nivel lógico de un sueño. Los dibujos mezcalinianos son un intento de transcripción de otro estado mental, un estado de excitación y aceleración que sólo puede transcribirse en esta nueva escritura que inventa Michaux, donde la aceleración del trazo y las estructuras fractales reiteradas a diferentes ritmos componen un todo que plasma el trance durante el viaje, diario de un éxtasis y texto iniciático a un tiempo.

6. MICHAUX Y LAS CALIGRAFÍAS DE OTRAS CULTURAS

Michaux declara : «la pintura de Extremo Oriente fue una de las primeras que conté para mí... me bastó ver el aire de China para sentir un flechazo.»⁵

El interés de Michaux por el modo de entender el trazo o la labor gráfica en otras culturas nos permite realizar una comparación entre la concepción de la escritura y la pintura, de lo gráfico en diferentes culturas.

La raíz etimológica de «escribir» procede del latín «scribere», que quiere decir «grabar con el punzón», grabar estelas y textos para que permanezcan eternamente en la piedra. «Pingere» es el antecedente etimológico de «pintar». En Occidente hemos heredado esta concepción escindida entre la gráfica escrita y la gráfica pintada.

El verbo griego «grafos» significa «escribir», «pintar» y «grabar». Este es el camino en el que investiga Michaux: en el «grafos» griego no hay fronteras claras entre un campo y otro; «grafos» se refiere a toda actividad manual y mental de trazar, medir, crear signos visuales.

Como indica Juan Mata⁶, en China se produce una simbiosis entre pintura y caligrafía: la escri-

tura china no es dependiente (como la nuestra) del discurso hablado, es una escritura que cumple una función ideográfica, aparte del contenido tiene un valor estético y ornamental. Para trazar los ideogramas, el grafista chino debe realizar una larga observación del mundo, de los cuerpos celestes, de los elementos de la naturaleza, de los rastros de los animales. Los trazos caligráficos se inspiran en las huellas de la naturaleza, la caligrafía es una representación que imita, que reproduce los indicios que dejan los cuerpos naturales. Pintar o escribir consiste en captar las venas del dragón presentes en el paisaje, como comentaba el pintor Alfonso Galván ante el paisaje de Liotor, en Albacete.

La culminación de la vida de un calígrafo o pintor chino es la «pincelada única», aquel trazo realizado al final de la existencia. Es la vejez experta que resume toda la vida, todo el universo, que supone la visión cosmológica de un sabio.

La caligrafía árabe no es una observación de la naturaleza sino una reflexión religiosa : Dios es el máximo calígrafo y ha escrito el destino de todos los mortales con una tinta de rápido secado que ha fijado el sino de cada cual. Para el musulmán, la palabra de Dios tiene una belleza que no sólo está en el contenido, en el significado, sino también en el significante. El libro que contiene la palabra de Dios debe tener la máxima belleza caligráfica. Incluso los adornos que traza el escribano cumplen una función en la meditación y en la oración porque dificultan la rápida captación de significados y guían al lector en un camino de lenta meditación, un lento descubrimiento de la palabra de Dios. El adorno caligráfico se transforma en un laberinto que disuade al distraído y al impío al tiempo que llena de riqueza y dignidad los muros de los escenarios sagrados.

En la escritura de los textos sagrados judíos nos encontramos con otro valor diferente, el texto ya conocido por el lector se elabora con tanto primor que resulta complejo distinguir las palabras que componen un dibujo. El calígrafo supone que el lector ya está avisado de lo que allí está escrito y se centra entonces en el soporte material de ese contenido tan valioso y compartido. Su escritura es una reflexión sobre el significante que se enfrenta con el significado. Para un profano supone una dificultad añadida en sus juegos formales, pero no así para el fiel avisado que disfruta con la primorosa manera de escribir el texto archiconocido.

Michaux es un calígrafo que sigue sus propias

5 *Ibidem*, p. 212.

6 J. Mata, «De una lejana, tenaz fraternidad.», *La palabra pintada*, Jaén, La General, 1995.

huellas, que se autorretrata en otros estados psíquicos, es un escribano que hace coincidir la rapidez de su trazo con su propia aceleración, que mira a otras culturas, que se enfrenta a la concepción occidental moderna de la escritura.

7. MICHAUX FRENTE A LA LÓGICA DE LA ESCRITURA

Como indica Mc Luhan⁷, el final de la Edad Media supone la muerte de un concepto de lectura y escritura. En la edad Media la escritura está unida a la presencia: sólo una élite sabe leer y escribir; leer es un acto público, se escucha la lectura del libro sagrado de boca del poderoso, del sacerdote, del rey. La lectura es pública y en voz alta, un acto social que agrupa a la comunidad.

En el Renacimiento, en el comienzo de la Edad Moderna, leer se torna un acto individual, interior y privado: la lectura en voz baja, hasta que ya no se mueven los labios, hasta que lo leído en el libro se escucha como una voz interior al pasar los ojos por las páginas del libro.

Al principio de su educación, el niño, con torpeza, articula las sílabas en voz alta para un momento después repetir todas las sílabas unidas y al cabo de un momento sorprenderse ante la palabra que reconoce; el niño aprende a leer cuando automatiza la lectura, cuando ya no distingue sílabas sino que escucha los conceptos del libro en su interior.

De esta manera, entendemos que la imprenta es

más que un desencadenante, es un invento necesario para la nueva civilización del libro individual. Ya no hay un libro por comunidad sino muchos libros por individuo. La caligrafía da paso a la tipografía y la letra construida a mano se sustituye por la página mecanizada, tipos móviles que se combinan y que alcanzarán la belleza no ya desde el trazo manual sino desde la ordenación de los blancos y oscuros en la página.

Michaux propone una escritura para el siglo de la velocidad y de la imagen, donde la presencia del lector medieval se transforma en la ubicuidad del creador de imágenes en los medios de comunicación de masas, rompe con la lógica de la lectura con sus escritos impronunciables, retoma la labor caligráfica y realiza una reflexión sobre la escritura y su lógica compartida por otros poetas y pintores del siglo XX.

Michaux convierte la hoja del poeta en un cuadro, Michaux crea una página-cuadro con una caligrafía que tiene un significado vacío, caligrafía que es sólo ritmo, sólo imagen. Nos presenta el mundo del pintor como un planeta cerrado con sus propias reglas, una república en la que

el espectador es dueño de la impresión, yo pongo cierta cantidad de elementos de segmentos animados, para mí esto no forma parte de nada, todo es movimiento. Si se ve en ello una batalla, una retirada, una pelea amorosa, cada uno es libre; yo sólo sé que siento que mi cuadro está ahí cuando está presente una cantidad mayor de movimiento⁸.



7 M. McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, Madrid, Círculo de Lectores, 1992.

8 J.-D. Rey, *opus cit.*, p. 211.