www.revistalogos.cl
e-Issn Electrónico: 0719-3262
Artículo de Investigación

“De ninguna lengua, la escritura”: los signos en movimiento de Henri Michaux

"Writing from no language": Henri Michaux's signs in motion

Recibido: 06-01-2023 Aceptado: 06-02-2024 Publicado: 02-06-2025

Megumi Andrade Kobayash
Universidad Finis Terrae
mandradek@uft.edu
0000-0002-6004-1301

Resumen: Este ensayo está dedicado a los libros *Mouvements* (1952), *Saisir* (1979) y *Par des traits* (1984) del poeta y pintor belga nacionalizado francés, Henri Michaux (1899-1984). A partir de un análisis de estas obras, daré cuenta de que los signos que los componen se resisten tanto a la figuración como a las convenciones habituales del lenguaje verbal, fenómeno que va de la mano con una particular búsqueda por generar una sensación de movimiento y dinamismo. Como este trabajo demuestra, los signos de estas obras despliegan una dimensión gestual, corporal y cinética de la escritura.

Palabras claves: Henri Michaux – Mouvements – Saisir – Par des traits – escritura e imagen – poesía francesa.

Abstract: This essay addresses *Mouvements* (1952), *Saisir* (1979) and *Par des traits* (1984) by the Belgian poet and painter Henri Michaux (1899-1984). Based on an analysis of these books, I propose that the signs that compose them resist both figuration and the usual conventions of verbal language, a phenomenon that goes hand in hand with a particular research to generate a sense of movement and dynamism. As my study demonstrates, the signs of these works display a gestural, corporal and kinetic dimension of writing.

Keywords: Henri Michaux – Mouvements – Saisir – Par des traits – writing and image – French poetry

Citación: Kobayashi, M. (2O25). “De ninguna lengua, la escritura”: los signos en movimiento de Henri Michaux. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 35(1), 1-28. doi.org/10.15443/RL3502.

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0

Introducción

Este ensayo está dedicado a los libros *Movimientos* (1954), *Captar* (1979) y *Mediante trazos* (1984) del poeta y pintor belga nacionalizado francés, Henri Michaux (1899-1984)[1]. A partir de un análisis de estas obras, daré cuenta de que los signos que los componen se resisten tanto a la figuración como a las convenciones habituales del lenguaje verbal, fenómeno que va de la mano con una particular búsqueda por generar una sensación de movimiento y dinamismo. Como veremos, los signos de estas obras manifiestan un estrecho vínculo con una dimensión gestual, corporal y cinética de la escritura.

El desequilibrio de la escritura

Alrededor de 1937, el poeta Henri Michaux comenzó a pintar, en parte influenciado por sus viajes a China y Japón, y por su encuentro con la obra de Paul Klee; a mediados de esa década asistió a una de sus exposiciones, de la que salió deslumbrado. Su acercamiento a la pintura tuvo que ver con un deseo de confrontar la escritura, a la que consideraba demasiado estrecha y convencional. En su ensayo "Emergencias-resurgencias" afirma que, habiendo estado demasiado tiempo ocupado en el orden de lo verbal, decide volcarse a la pintura para descondicionarse: "La escritura como único pilar, era el desequilibrio", confiesa (2007, p. 145).

Es complejo establecer con claridad cuáles son los conceptos que Michaux maneja tanto de escritura como de signo y lengua; algo que caracteriza su obra es la resistencia a las taxonomías, a todo lo que sea estable. Por lo mismo es que el poeta Yves Bonnefoy (2014) afirmó: "Hablar de Michaux debería plantear de entrada el problema más grande: el de lo bien fundado del habla de Occidente […] Hablar de él auténticamente debería ser poner en tela de juicio un viejo instrumento: el concepto" (párr. 1). Tomemos en cuenta la advertencia y revisemos algunos rasgos de lo que Michaux sugiere con estos términos.

"Acerca de las lenguas y las escrituras. Por qué las ganas de apartarse de ellas" es el título de un ensayo con tintes mitológicos que Michaux publicó en 1984. En él, describe a "las lenguas" como una "intromisión nefasta" que cambió para siempre nuestras funciones cerebrales, transformándonos en súbditos (2006, p. 214). "Dueña, la lengua cubrirá todas las necesidades (!)", advierte, "Esto es lo que hacen las tiranías. / Las esposas de las palabras ya no se aflojarán // No faltan en ninguna parte: lengua que formará, y limitará, agrupará" (p. 214). En contraste a este dramático diagnóstico, Michaux manifiesta fascinación por una prelengua y una preescritura que, asegura, existieron antes de convertirse en sistema y, en el caso de la segunda, en figuración. El ensayo, que como vemos revela cierto primitivismo y un rechazo a la noción de lengua como estructura y sistema, entrega claves que nos permitirán comprender en un sentido más profundo los libros que analizaré en este trabajo.

A diferencia de otros artistas, Michaux no cargó con el peso de un aprendizaje formal; no asistió a ninguna academia y ni siquiera tomó clases de dibujo. Su autodidactismo le entregó, precisamente, la posibilidad de estar en aprietos, de verse obligado a enfrentar, con cierta inocencia, los materiales con los que decide trabajar: pinceles, tinta, plumón y papel (al comienzo), y luego telas, gouache, acrílico y acuarela. Según Octavio Paz, este distanciamiento

[1] Sus títulos originales son, respectivamente: *Mouvements, Saisir* y *Par des traits.*

le entregó la posibilidad de sentirse liberado, "menos oprimido por los antecedentes y los precedentes, por las reglas y el gusto" (2006, p.223). Además de su autodidactismo, en una entrevista Michaux le confiesa a John Ashbery (2007) que fue importante la "*grande permission*" que le entregaron artistas contemporáneos como Jackson Pollock y Mark Tobey, quienes ayudaron a crear un ambiente en el cual era posible desarrollar pinturas y dibujos como los que comenzaría a realizar (p. 75). Por otra parte, si bien fue indiferente al culto al surrealismo, y mantuvo una conexión más bien suelta con el grupo, las obras producidas por estos artistas fueron también un referente en cuanto a búsqueda de espontaneidad expresiva (Li, p. 282).

Como afirma en varias ocasiones, su desplazamiento hacia la pintura tuvo que ver con un fuerte deseo por romper no solo con la lengua y la escritura, sino que también –al igual que muchos otros, antes y después de él– con la literatura. En particular, Michaux deseaba alejarse de los libros: porque obligan al lector a seguir un recorrido fijado de antemano, los consideraba aburridos y predecibles (2007, p. 99). Por muy cuestionable que sea la idea, a diferencia de los libros, los cuadros tenían para Michaux la virtud de ser inmediatos y totales.

Líneas, escritura

Las composiciones visuales que publica junto a sus poemas en *Movimientos, Captar* y *Mediante trazos* están compuestas por líneas que, con insistencia, evitan convertirse en formas que representen algo. Se refiere a ellas en términos de 'signos', pero también de 'escritura'. A propósito de esta ambivalencia, Nina Parish (2008) afirma: "Whether they are writing or drawing remains indeterminate; they appear to belong somewhere in-between these expressive system" (p.69). Michaux busca huir de la idea de escritura en tanto sistema, regla, convención; es decir, en el sentido de lo que Peirce (1987) entiende por "símbolo". Se trata, sin duda, de una concepción contradictoria en la medida que, por definición, una escritura suele comprenderse como un sistema de signos. Por otra parte, la noción de signo que podemos rastrear en sus ensayos y poemas no solo tiende a negar la relación convencional entre significante y significado, sino que incluso pretende desentenderse por completo de este último y establecerse como puro significante. Esta propuesta, si bien paradójica e incluso utópica, da cuenta de las limitaciones, pero también aspiraciones, de gran parte de la obra de Michaux.

"De ninguna lengua, la escritura – / Sin pertenencia, sin filiación" (2001, p. 41), escribe en Momentos, de 1973. En ese mismo libro insiste en que lo único que hace, por el puro placer de hacerlas, son "líneas, solamente líneas […] escapadas de las prisiones recibidas por herencia, venidas no para definir, sino para indefinir" (2001, p. 40). Considero que este interés de Michaux por hablar de líneas y no de manchas, de escritura y no de dibujos, así como su temprano interés por la pintura, evidencia una profunda necesidad de idear otras maneras de abordar, y de paso entender, la escritura. No abandonarla, ni siquiera por la pintura, sino que concebirla de otro modo a partir de sus exploraciones en y desde la imagen; eso sí, nunca una imagen *de algo*, sino una imagen que intenta huir de toda semejanza. Y es que en sus reflexiones y en las imágenes que va creando –sus formas o signos en movimiento– aparece una concepción distinta de la escritura: más inmediata, sin filiación, inestable, primitiva, desenfrenada. En definitiva, como iremos viendo, Michaux concibe la escritura fundamentalmente como gesto corporal y, junto con esto, se desvincula de la idea de sistema homogéneo, de estructura, de convención. Esta negativa de Michaux a concebir los signos y la

escritura desde su dimensión conceptual, se podría vincular con la noción de 'grafismo' del antropólogo francés André Leroi-Gourhan (1971), a la que define como inscripciones de carácter rítmico, no figurativas, que en lugar de visualizar el habla o configurar caracteres legibles, trasmiten la energía corporal de quien las realiza (p. 186).

"Un signo liberado de su carga conceptual y más cerca, en el dominio oral, de la onomatopeya que de la palabra" (p. 224), escribe Octavio Paz (2006) en el prólogo al catálogo de una exposición retrospectiva de Michaux que se llevó a cabo en 1978. Si bien sospecho que al escribir "onomatopeya" Paz intentaba reforzar el carácter oral de los signos, es un concepto impreciso en la medida en que una onomatopeya es un signo motivado, lo que claramente se aleja de las intenciones de Michaux. Si de hacer comparaciones se trata, me parece más apropiado pensar en un signo cercano a la glosolalia, fenómeno que aúna oralidad, ilegibilidad y corporalidad. Definida, desde la lingüística, como la vocalización fluida de sílabas sin significado comprensible, uno de sus principales orígenes se vincula al episodio de Pentecostés en el que los apóstoles reciben, por parte del Espíritu Santo y con un fin evangelizador, el don de hablar en lenguas extranjeras que nunca antes habían aprendido. Diane Touliatos (1989) observa que, en el contexto de la patrística, la glosolalia se suele describir como un "júbilo sin palabras" realizado por seres humanos que intentan imitar el canto de los ángeles (p. 240). Por estos motivos, la glosolalia suele comprenderse como el resultado de un trance o un éxtasis religioso vinculado a un contacto con la divinidad. Existen también versiones precristianas y no-cristianas de esta práctica, por ejemplo en relación a oráculos o rituales chamánicos y, en general, se entiende que las expresiones glosolálicas están cargadas de significado, incluso profético, pero que no son descifrables. En "The Poetics of 'Madness'", James M. Wilce (2000) hace referencia al antropólogo Thomas Csordas, para quien la glosolalia es un uso encarnado y corporal del habla, que desafía radicalmente la semanticidad de la lengua. En palabras de Csordas, "The stripping away of the semantic dimension in glossolalia reveal[s] the grounding of language in natural life, as a bodily act" (como se citó en Wilce, p. 8). Para el autor, hablar en lenguas –como también se denomina a la glosolalia, en especial en un contexto religioso– es un acto de pura expresión, imposible de estar sujeto a una codificación.

Para Wilce, las reflexiones de Csordas están en sintonía con lo que Julia Kristeva propone en "The Speaking Subject Is Not Innocent" (1993), a propósito de los signos prelingüísticos de los niños, los poetas y los locos: quien los emite, produce una energía desestructuradora que se opone a los modos simbólicos de significación. Estos signos son creados, en palabras de Wilce, "for the sake of *jouissance* [goce] rather than signification *per se*" (p. 8). A partir de esta idea, podemos acudir a la ya clásica distinción de Barthes (1993) entre textos de placer ("el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura") y textos de goce ("el que pone en estado de pérdida, desacomoda […], hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector" (p.25)). En la medida que remueven y ponen "en crisis su relación [la del lector] con el lenguaje" (p. 25), estas obras de Michaux podrían etiquetarse como textos de goce y emparentarse, a su vez, con la tradición de la glosolalia. Como veremos, en ellas no es posible reducir el goce [la *jouissance*] a lo simbólico, ya que constituyen "un profundo desgarramiento del lenguaje" (Barthes, 1993, p. 22).

Planteo además este cruce entre estas escrituras de Michaux y la glosolalia porque se trata de un fenómeno que, a pesar de su carácter refractario, sigue orbitando los dominios de lo verbal. Precisamente, esa permanencia es lo que me interesa destacar: continuar pensando estas obras desde el orden de la escritura. No solo porque los materiales (papel, tinta, pincel) o el dispositivo libro (en el que finalmente se disponen sus signos) remitan a esa operación, sino porque creo que es intrínseca a ellos su búsqueda obstinada, terca y, según Bellour utópica, por constituir *otra* forma de escritura (2000, p. 201).

Esta insistencia –mía y ya no de Michaux– por comprender de este modo los signos que pueblan *Movimientos, Captar* y *Mediante trazos,* tiene que ver con una de las principales propuestas de este trabajo: considero que una ambigüedad tan extrema entre texto e imagen es el lugar privilegiado para explorar y criticar los mecanismos del lenguaje verbal y, de paso, disolver y distorsionar sus normas, su jerarquía, su complicidad con la sociabilidad y la representación como marcos normativos. Habría que precisar, no obstante, que en el caso de Michaux este desacomodo y esta crítica no pasan por un abandono del lenguaje; tiene que ver, más bien, con explorar en sus bordes hasta forzar los límites del lenguaje comprendido como razón y norma.

En el contexto de estas exploraciones, es clave su experiencia con drogas –que lo condujeron a una especie de liberación psíquica (Paz, 2006, p. 223). En *Conocimiento por los abismos,* de 1961, Michaux escribe:

> Toda droga modifica los puntos de apoyo. El punto de apoyo que usted tiene en sus sentidos, el apoyo que sus sentidos tenían en el mundo, el apoyo que usted tenía en su impresión general de ser. Ceden. Se opera una vasta redistribución de la sensibilidad que lo vuelve todo extraño, una compleja, continua redistribución de la sensibilidad. (1972, p. 9)

Como relata en ese mismo libro, a mediados de los cincuenta experimentó por primera vez con mezcalina, una sustancia, para él, "neta, brusca, brutal, […] hecha para violar el cerebro, para 'entregar' sus secretos y el secreto de los estados raros. Para desmitificar" (1972, p. 10). A partir de entonces, describió los efectos perceptivos y expresivos del consumo de esta droga alucinógena en cuatro libros[2]. En varios de ellos incluyó grafismos ilegibles y dibujos de líneas zigzagueantes, que se repiten de manera intensa y frenética al interior de la página, como en las imágenes que vemos a continuación.

[2] *Misérable miracle* (1956), *Lìnfini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961) y *Les grandes épreuves de l`esprit et les innumerables petites* (1966).

Figura 1. *Misérable Miracle* (1999, pp. 34-35)

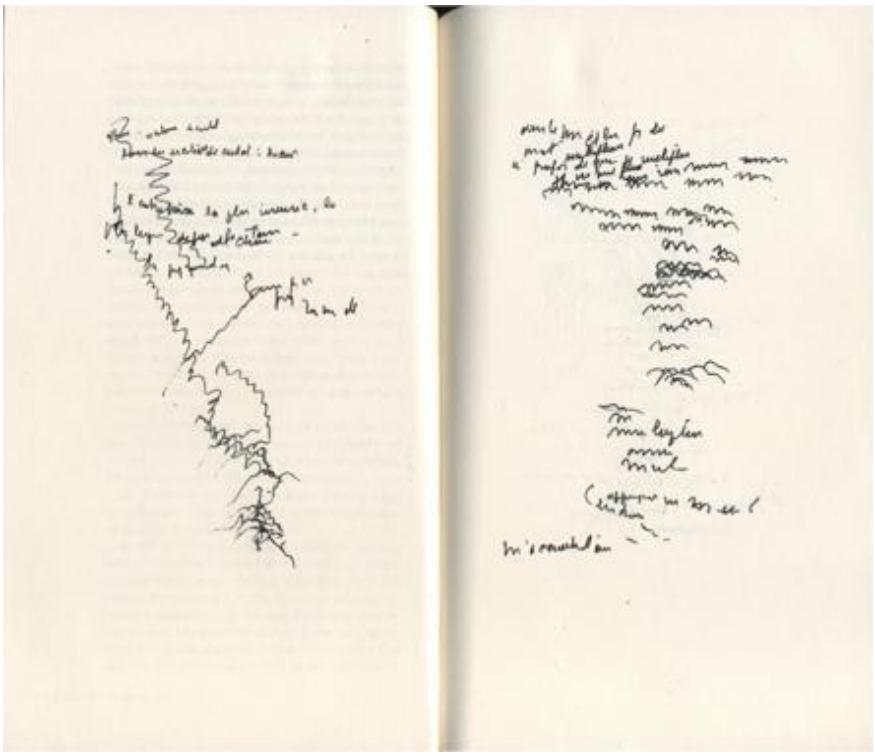
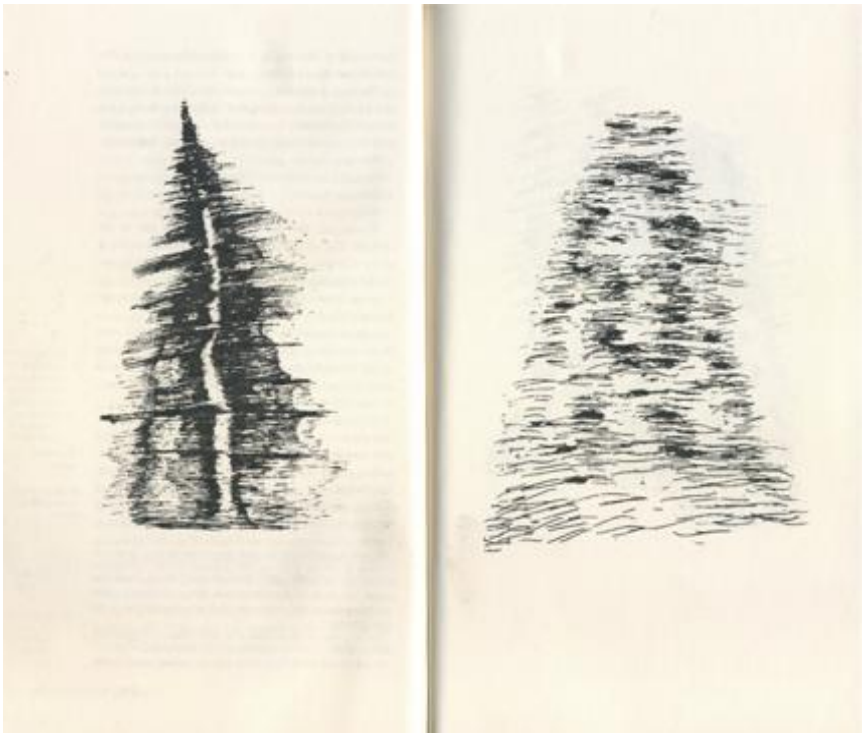


Figura 2. *Misérable Miracle* (pp. 62-63)



En *Miserable milagro* y *Conocimiento por los abismos,* Michaux entrecruza textos y trazos para configurar una suerte de registro intercalado. Este mismo procedimiendo lo veremos más adelante con *Captar* y *Mediante trazos*.

Movimientos

En *Movimientos,* de 1952, Michaux ensaya por primera vez y de un modo elaborado su interés por cruzar texto e imagen[3]. En el postfacio, Michaux asegura que para la edición fue necesaria la asistencia de su amigo René Bertelé, quien redujo el número de signos y se hizo cargo de su ordenación luego de descubrir en ellos distintas secuencias. Una nota a pie de página del título indica: "Escritos sobre signos que representan movimientos" (2000, p. 23).

La composición estuvo marcada por una agitación tanto física como espiritual. En el postfacio, Michaux relata cómo ocurrió el paso de la mera copia de caracteres –que, como vimos, fue la manera en que comenzó a experimentar con la escritura china– a la composición de los signos que presenta en *Movimientos*:

> ¿Y los signos? Pues bien: algunas personas me animaban a reproducir mis composiciones de ideogramas, repetidos muy a menudo desde hace veinte años y abandonados por falta de verdadero éxito, objetivo que parece estar en mi destino, aunque sólo por la trampa y la fascinación.
>
> Intenté de nuevo, pero progresivamente las formas 'en movimiento' eliminaron a las formas pensadas, a los caracteres de composición. ¿Por qué? Me gustaba más hacerlas. Su movimiento se convertía en mi movimiento. Cuantas más había, más existía yo. Más quería. Al hacerlas, me convertía en otro. Yo invadía mi cuerpo (mis centros de acción, de relajación). Mi cuerpo está muchas veces un poco alejado de mi cabeza. Ahora lo sujetaba picante, eléctrico. Lo tenía como un caballo al galope con el que se forma una unidad. Estaba poseído de movimientos, en tensión por esas formas que me llegaban a toda velocidad, además rítmicas. A menudo un ritmo regía la página, a veces varias páginas de un tirón y cuantos más signos venían (¡un día casi cinco mil!), más vivos estaban (2000, p. 341-343).

La vitalidad de estas composiciones contrasta con lo que, desde un ámbito judicial, se suele entender como 'letra muerta': un escrito que, por incumplimiento o falta de vigencia, es incapaz de conducir a acciones concretas. Es más, en la medida que estos signos tendrían la capacidad de producir en él una transformación, además de vivos, son autónomos. Apenas llegan a existir, quieren apartarse de su dominio y lo afectan de vuelta, incluso lo dominan. No precisa si esta posesión es de carácter corporal, espiritual, o ambas a la vez; no obstante, es evidente que se

[3] Un antecedente importante de esta publicación son sus primeras exploraciones visuales: "Alfabeto" y "Narración", publicadas en *Qui je fus*, de 1927. L. Jenny (2000) asegura que, tanto por su título como por su forma: "these drawings (…) clearly show the direction Michaux´s aesthetic quest would take: his aim was to reconcile writing and drawing, which after all are both attributes of the same line, a line that is always liable to become shape or sign, to show or relate, or even to hesitate leisurely between the two" (p. 187).

abalanzan sobre él, rítmica y velozmente. Esto último, en particular, es central: el ritmo y la velocidad que se manifiesta en sus escrituras no son sino procesos, rasgos más cercanos al carácter temporal de la oralidad que a la espacialidad propia de la escritura.

Como vemos, en el abandono de la copia de caracteres por las formas "en movimiento" (p. 341) predomina lo pulsional por sobre lo racional. Si acordamos, junto con Barthes (2002), que la escritura es "una actividad continuamente contradictoria": "estrictamente mercantil, […] y por otra parte, práctica de goce" (p. 88), es posible afirmar que en la composición de *Movimientos* predomina esta segunda, es decir, una práctica ligada más bien "a las profundidades pulsionales del cuerpo y a las producciones más sutiles y felices del arte" (p. 88). Además, por medio de la agitación asociada al placer de hacerlos, según relata, lo que ocurre es una reconexión entre lo mental y lo corporal: logra sujetar su cuerpo, "picante, eléctrico" (p. 341), para formar con él una unidad. Esta última imagen es clave si la conectamos con lo que Xiaofan Amy Li (2018) plantea a propósito las escrituras de Michaux: "these ideograms are a self-painting and 'self-writing' akin to 'écriture automatique', not as a surrealist expression of unconscious thought, but as free physical movement". (p. 293). Nina Parish (2008) observa, de hecho, que Michaux consideraba que los surrealistas desatendían demasiado el movimiento del cuerpo en sus obras (p. 76). Me detengo en este asunto ya que permite dejar en entredicho la aparente ausencia de participación corporal en la producción de las escrituras de Michaux. Por otro lado, es sugerente el contraste entre su cuerpo recostado, en aparente reposo, y la capacidad de –aún así– darle vida a una serie de formas que le llegan "a toda velocidad, además rítmicas" (Michaux, 2000, p. 341). Se trata de una posición poco usual tanto para escribir como para pintar que, además, suele estar vinculada al reposo, al sueño, e incluso a la enfermedad o la muerte. Para Michaux no es necesario un cuerpo agitado para producir signos agitados.

Tenemos, entonces, signos que parten de su modelo de inspiración, la escritura china, pero que eventualmente se convierten en otra cosa. En este avanzar mediante trazos, en la composición de signos que se pretenden incondicionados, rústicos, inestables, a la vez que Michaux se vincula con su cuerpo, rechaza también todo tipo de psicologismo. El cuerpo sujeta y domina la mente, y viceversa; no hay un predominio de uno por sobre el otro. No se trata de expresar una interioridad, sino más bien de producir una serie de signos que adquieren autonomía respecto de quien las realiza –como vimos, afectándolo incluso de vuelta. El poeta argentino Silvio Mattoni (2014) alude a esta retirada en una antología publicada recientemente: "Al final de uno de sus numerosos volúmenes, Michaux escribió: 'Lector, como suele ocurrir, tienes aquí un libro que el autor no hizo'" (p. 3). Este intento por retirar su autoridad de la obra, está presente también en *Movimientos* cuando, a propósito de la ayuda que le brinda René Bertelé, afirma: "y el libro que está aquí, más obra suya que mía" (p. 341).

Movimientos se inicia con sesenta y cuatro composiciones de signos, impresos en el verso y el recto de cada página, y a continuación prosigue un poema relativamente extenso. Basta una primera hojeada para identificar una uniformidad: si bien estamos ante trazos irregulares, los signos tienden a ser autónomos en la medida en que nunca se tocan con los que los rodean. Además, se distribuyen de forma relativamente regular al interior de la página, como si detrás de ellos existiera una grilla invisible que ordena: 'x' signos horizontales por 'y' signos verticales. Hay unidad y un relativo orden y, sin embargo, dentro de esta suerte de límite, cada

signo pareciera explotar al máximo el espacio que le ha sido otorgado. Efectivamente, por muy simple que sea, ninguno de ellos entrega la apariencia de estar quieto. En la imagen que observamos a continuación, por ejemplo, el dinamismo está sugerido fundamentalmente a partir de las características de los signos, compuestos en su mayoría de trazos irregulares extendidos verticalmente. Además, a pesar de la regularidad con la que están dispuestas en la página, ninguna de estas formas pareciera tener un centro completamente definido.

Figura 3. *Movimientos* (p. 29)

Esta impresión de dinamismo se sustenta, además, en varios aspectos. Primero, en su carácter antropomórfico; algunos de ellos tienen la apariencia de cuerpos humanos erguidos y en posición de levantar las manos, lo que nos haría pensar en algún grado de alteración corporal y/o anímica. Por otro lado, junto a esta identificación –que se sostiene en un proceso de reconocimiento que nos ocurre de manera casi automática– el hecho de que estas figuras seudohumanas estén suspendidas 'en el aire', les entrega aún mayor inestabilidad. Un hecho curioso es que, a pesar de esto, probablemente debido a su disposición en grilla, en su conjunto la composición tiende a ser más bien estable.

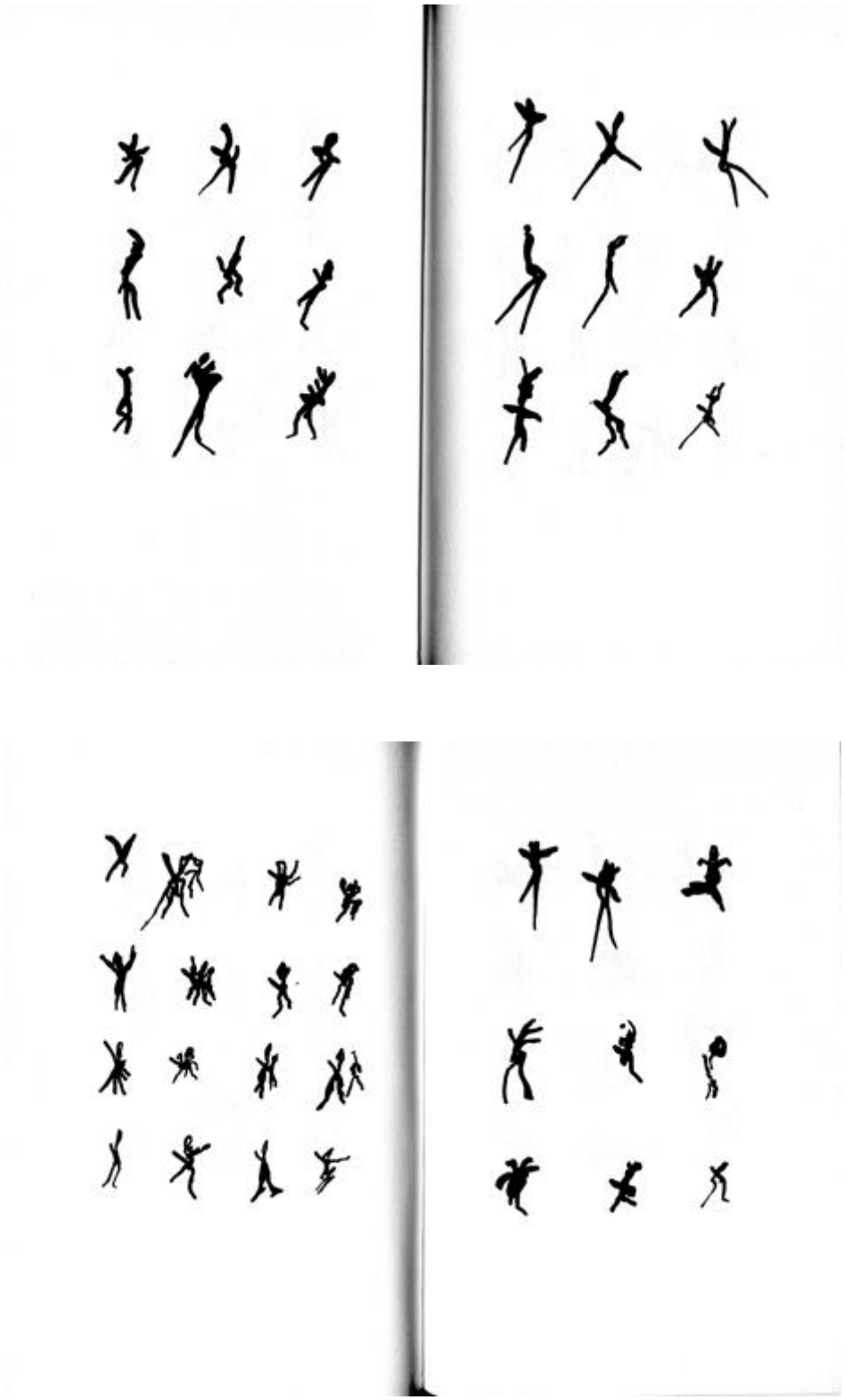
Como advertí, es difícil no pensar –sobre todo en el caso de los dos inferiores de izquierda a derecha– en figuras humanas. Al inicio del poema, leemos: "Hombre arqueado / hombre para el salto / hombre que rueda" (p. 57). Y más adelante: "Hombre no por el abdomen y los glúteos / sino por sus corrientes, su debilidad que se endereza con los golpes" (p. 58). Si nos detenemos en estos últimos versos, es evidente que lo que se alude no es la fisionomía, la apariencia de un cuerpo humano, lo que figurativamente identificamos como tal, sino que su energía. "Movimientos en lugar de otros movimientos / que no se pueden mostrar pero que pueblan el espíritu" (p. 63). En libros posteriores nos seguiremos encontrando con estos signos

aparentemente antropomórficos, pero *Movimientos* es el que contiene la mayor cantidad de ellos. De hecho, está poblado de piernas, cabezas, extremidades siempre en torsión; "signos de la desbandada, de la persecución y del arrebato" (p. 63).

Al interior del poema se desenvuelve una sutil narrativa que comienza con un desprendimiento; la primera estrofa anuncia: "Contra los alvéolos / contra el pegamento / pegados unos a otros / suavizados unos con otros" (p. 57). Y la cuarta: "Un defenestrado al fin sale volando / un arrancado de cuajo / un arrancado de todas partes / un arrancado nunca más agarrado" (p. 57). A continuación, hace su entrada un cuerpo humano en diferentes posiciones –arqueado, dispuesto a saltar, a rodar– que, poco a poco, se transforma en nada más que cuerpo, en un humano que deviene animal. "Hombre chivo / hombre con crestas", leemos más adelante, para finalmente no ser más que alma, y luego mancha, gesto, signo. En esta deriva hacia la abstracción, hay un ajetreo, un flujo que ocupa un rol decisivo: "Movimientos de descuartizamiento y de exasperación interior más que movimientos de marcha / movimientos de explosión, de rechazo, de estiramientos en todos los sentidos/ […] Movimientos sin cabeza / ¿Para qué la cabeza cuando se está desbordado?" (63). Como vemos, la racionalidad, pero también la semejanza, es abandonada.

Esta progresión que sucede al interior del poema tiene ecos en los signos que lo anteceden; dispuestos secuencialmente al interior del libro, estos tienden a la aglutinación y la dispersión, en ocasiones dentro de una misma imagen. Sin romper su orden, las composiciones de *Movimientos* se pueden dividir en grupos de a tres, cuatro o cinco; si las observamos una después de otra, a la manera de un *flip book*, se genera una ilusión cinética que nos recuerda a las afirmaciones que inauguran *El arte nuevo de hacer libros* de Ulises Carrión (2012): "Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos" (p. 37).

Figura 4. Cuatro páginas consecutivas de *Movimientos* (pp. 44-47)



La similitud de los trazos y la disposición seudocuadriculada son factores decisivos para que, en términos de recepción, podamos comprender las imágenes que vemos más arriba como secuencia de un mismo fenómeno –emparentado, como hemos visto, con la escritura–. En relación a esto, podemos comprender estas composiciones a la luz de una serie de rasgos con los que James Elkins (2001) define el concepto "seudoescritura": su disposición alineada, la mayor parte del tiempo en un eje horizontal; que se trate de un solo estilo de inscripción; que los trazos permitan identificar recurrencias, un claro 'aire de familia'; y que exista suficiente espacio entre cada 'renglón' y entre el conjunto conformado por los trazos y los márgenes de la hoja (p. 146). Para Elkins, una imagen es una seudoescritura cuando presenta estas características.

A pesar de que Michaux deseaba alejarse de los libros (como vimos, los consideraba aburridos y predecibles porque obligan al lector a seguir un recorrido fijado de antemano), a partir de un uso productivo de la compaginación, logra desafiar esa supuesta fijeza de los libros y sus signos terminan por expresar una tremenda fluidez y continuidad. Casi al final del poema, escribe: "Signos / no de techo, de túnica o de palacio / no de archivos y de diccionario del saber / pero de torsión, de violencia, de atropello / pero de apetencia cinética" (p. 69).

A diferencia de los dos libros posteriores, la uniformidad y el uso todavía tímido de la página que vemos en *Movimientos* se condice, probablemente, con el hecho de que este sea un libro relativamente temprano en sus exploraciones por alcanzar otro tipo de escritura. Recordemos que antes de haberse volcado a la composición de estos signos en movimiento, Michaux se dedicó a realizar caracteres chinos, a repetirlos de manera obsesiva, intentando imitar esas formas que tanto lo cautivaron. Si bien en la gran mayoría de los que componen *Movimientos* es evidente la distancia respecto de estos caracteres, encontramos seudosignos que un ojo poco familiarizado con la escritura china podría confundir con signos reales. De hecho, el grosor y el sentido de los trazos, la manera en que están dispuestos sobre la página, y la unidad autónoma que algunos parecen tener, dan pie a pensar en una posible familiaridad.

Figura 5. *Movimientos* (p. 38)

A propósito de esta imagen, se nos presenta una cuestión transversal a los signos de Michaux: su aspiración a la universalidad. Como asegura De Zegher (2000):

> working from the model of Chinese ideograms, he even dreamed of a universal language of pure lines that would communicate intimately or 'murmur', without forming any ideas too definitely: 'Down with our swaggering languages, with their rigid, enslaving syntax and grammar! Let´s have no alphabet –no words' (p. 168).

En una entrevista de 1966 –una de las pocas que dio durante su vida– con un tono apesadumbrado Michaux confiesa que en algún momento tuvo la intención de crear un lenguaje universal, pero que nunca tuvo éxito. Luego de explicar los motivos de su búsqueda, sentencia: "Todo lo que estoy expresando acá es simplemente mi arrepentimiento de haber tanteado en una dirección pero haber esperado demasiado para comenzar"[4] (Michaux, 1993, p. 213). A pesar de haber declarado fallida su búsqueda, debido a su abstracción es posible plantear que los signos que incorpora en este y otros libros son potencialmente universales en la medida que, ya que son puro significante, no hay un contenido verbal al cual acceder.

Si bien las cuatro grafías que componen la imagen anterior pueden hacernos sospechar que esconden o representan algo, en el minuto en que comprendemos que en realidad son "líneas, solamente líneas" (p. 40), como afirma en *Momentos*, lo que se puede llegar a producir es un efecto de alguna manera liberador que nos obliga a desandar el camino aprendido. Simplemente, son *algo* que se manifiesta frente a nuestros ojos; signos pero en ningún caso el signo de otra cosa. Esta idea resuena con la propuesta de Gottfried Boehm (2011) en torno a "la lógica propia y exclusiva de las imágenes" que, en palabras del autor, "no es predicativa […], no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir" (p. 87). Por otra parte, podemos recurrir a *Producción de presencia* de Hans Ulrich Gumbrecht; en particular, de qué modo el autor articula la noción de "presencia", a contrapelo de la hermenéutica y, en general, como desafío a la interpretación como práctica imperante y exclusiva de las Humanidades. Debido a la ausencia de significado en los signos que compone Michaux, este concepto resulta útil en la medida que implica, principalmente, una relación espacial con el mundo de los objetos. Como escribe Gumbrecht: "algo que está 'presente' se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos" (p. 18). Lejos de una acepción cotidiana de "producción", el autor retoma su sentido etimológico, *producere*, para indicar un "acto de 'traer hacia delante' un objeto en el espacio" (11). Así, tal y como lo aclara en las primeras páginas del libro, "la 'producción de presencia' apunta a toda la clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos 'presentes' sobre los cuerpos humanos" (p. 11). Más adelante precisará que esta "producción de presencia" enfatiza, a su vez, un movimiento de carácter constante en la medida en que ese efecto de tangibilidad implica "movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menor intensidad" (p. 31). A partir de esta última distinción, las formas de Michaux que observamos hace un momento estarían sujetas, claramente, a movimientos de mayor proximidad e intensidad. Algo

[4] La traducción es mía.

importante de todo esto es que dicha condición sucede, precisamente, por la retirada del significado, lo que de inmediato dificulta una aproximación hermenéutica.

Antes de avanzar, una última observación respecto de *Movimientos*. Tal vez sea evidente o incluso natural, pero es notoria una cercanía con sus composiciones de caracteres chinos: no vemos todavía un uso extensivo de la página y sigue siendo posible aislar cada signo como una unidad. Llama la atención, además, la fuerte presencia de signos que sugieren –algunos más tímidos que otros– la forma de un cuerpo humano. Es como si, para autorizarse a explorar de un modo más radical en esta escritura, debiera, primero, deshacerse de los creadores del lenguaje verbal.

Captar, Mediante trazos

El "*Saisir* [*Captar*] es un libro de observación de los insectos, lupa en mano" (p. 35), escribe Juan Manuel Bonet (2006) en "Mapa del país de Henri Michaux". Ya en *Movimientos* existía un interés por el reino animal, pero un reino animal desenfrenado: "signos no para una zoología / mas para la figura de los demonios" (p. 70). En *Captar*, las figuras tienden a dispersarse en el espacio de la página: si al comienzo encontramos insectos en huida, estos rápidamente devienen en trazos, en líneas cada vez más abstractas. A diferencia de *Movimientos*, la relación entre texto e imagen es intercalada: páginas en verso y prosa son seguidas por unos cuantos signos, y así sucesivamente.

Las páginas iniciales dan *Captar*, antes de la primera sucesión de signos, se inauguran con la constatación de un fracaso: el de construir "un abecedario, un bestiario, e incluso todo un vocabulario del que lo verbal quedase completamente excluido" (p. 41). Los animales de tipo doméstico aumentan su bloqueo y, por lo tanto, los abandona. Si bien con los salvajes se siente mejor, cuenta que también se aparta de ellos ya que solo es capaz de trazar, una y otra vez, el mismo animal. Aparece, entonces, una resistencia que a estas alturas se nos hace conocida: "El rechazo hacia la representación, el rechazo a hacerlos verosímiles" (p. 45). Entre sucesivos intentos y fracasos con animales, aparecen también insectos. La única forma de captarlos es mediante una estrategia de negación: "Tan pronto me entregaba a uno como al otro, y los animales, caóticamente sometidos a mi contradictoria representación, aparecían atravesados por unos trazos bruscos como grandes negaciones. Lo que eran realmente" (p. 45). Y más adelante: "Imágenes a la vez mostradas, negadas y tachadas / ¿No eran más completas de esa forma, más satisfactorias? / Así era como lo sentía" (p. 46). Esto último es ilustrativo respecto de las permanentes tensiones irresueltas que encontramos en la obra de Michaux; tensiones entre quietud y movimiento; lenguaje y no-lenguaje; figuración y abstracción; manifestación y ocultamiento.

Al percatarse de las dificultades de componer un abecedario, que es a la vez bestiario y vocabulario, Michaux abandona la idea y se rinde a la abstracción. Esto le permite situarse en los límites de lo que es y no es, simultáneamente. Lo último que leemos en estas páginas introductorias es: "*Al final* CAPTAR no era más que un dinamismo, un captar *abstracto*, o tendía a ello" (p. 46). Hay una tendencia a la abstracción, no una completa abstracción, ambigüedad que ya advertimos respecto de los signos con apariencia humana de *Movimientos*. Como veremos, casi treinta años después, esta indeterminación sigue vigente.

A pesar de que las obras que estamos revisando son libros impresos, Michaux se esfuerza por situar la atención en los procesos de composición. Esto lo realiza, en primer lugar, a partir de la incorporación de textos que, a medio camino entre poesía y narración, relatan progresiones, intentos, pero también fracasos y equivocaciones. Si bien al inicio del libro se afirma un interés por captar "el acento, la velocidad, el espacio" (p. 125), este propósito tambalea constantemente a través de la duda de lo que se ve, de lo que se alcanza a percibir, e incluso de sus intenciones. Por otra parte, a nivel visual, este dinamismo –siempre inclinado hacia la abstracción– se genera a partir de la misma estrategia de *Movimientos:* desplazamientos cinéticos sostenidos en la sucesión de imágenes emparentadas formalmente, junto con un uso productivo del libro en tanto "secuencia espacio-temporal" (Carrión, 2012, p. 38). En este sentido, en lugar de textos informativos y signos estables, lo que Michaux intenta es ponernos en contacto con sus procesos de elaboración y nos invita a participar de algo que, en la medida que es anterior a la obra, suele permanecer oculto. Esto último lo podemos vincular con la noción de *ductus,* que Roland Barthes define como "un movimiento y un orden, […] una temporalidad" (2002, p. 124). Más adelante, añade: "He aquí por qué el *ductus* es importante: porque es un hecho de producción (y no una forma del producto); luego, porque representa en estado vivo la inserción del cuerpo en la letra" (p. 125). Así como la noción de grafismo de Leroi-Gourhan nos permite pensar en un alejamiento del sentido, el *ductus* abarca al menos dos aspectos importantes de los signos en movimiento que compone Michaux: la presencia corporal y la condición de formas formándose y no formas *ya hechas*. Como leemos en *Captar*: "La línea no es un concentrado de volumen o de superficie, sino un concentrado de cien gestos y actitudes e impresiones y emociones" (p- 86).

Cuando analizamos *Movimientos,* vimos que una de las grandes preocupaciones de Michaux fue, como le confiesa a John Ashbery, "dibujar el flujo del tiempo", "momentos que, uno junto a otro, se suceden y conforman una vida" (2007, p. 75). Este interés se tensiona, no obstante, con su propia manera de comprender el dibujo, pero también cualquier forma de escritura o pintura, según él demasiado fijas para llegar a expresar fluidez y dinamismo. "En una palabra, lo que aprecio más de la pintura es el cine" (2002, p. 24) escribirá en *Passages*[5]; y en *Movimientos*: "Signos / no de techo, de túnica o de palacio / no de archivos y de diccionario del saber / pero de torsión, de violencia, de atropello / pero de *apetencia cinética*" (p. 69)[6]. Veremos de qué manera, en *Captar,* logra sortear estas cadenas y producir un efecto de dinamismo y progresión.

La secuencia que veremos a continuación fue compuesta con trazos de tinta negra, líneas que se encuentran –al igual que en los otros dos libros– desperdigadas en el espacio blanco de la hoja; sin fondo, sin desarrollo de perspectiva. En este sentido, son las propias líneas las que se encargan de sugerir apenas –y de un modo más bien inestable– un arriba o un abajo. Además, se pierde la ilusión de profundidad; de hecho, pareciera que todo ocurre en un mismo plano. Antes de la secuencia, Michaux relata su impresión ante un dibujo que ha compuesto, en el que unas figuras parecen elevarse por una cuesta. Su sorpresa se debe a que hubiera esperado que,

[5] La traducción es mía.

[6] Las cursivas son mías.

en lugar de ascender, estas cayeran. "¿Dónde estaba la pereza, la fatiga?" (p. 92), se pregunta. A continuación, responde: "Aparentemente el dibujo me liberaba de ellas, me proporcionaba la libertad de liberarme de ellas y yo me acompañaba en él de buena gana" (p. 92). Al igual que en el postfacio de *Movimientos*, declara que sus trazos tienen autonomía; no puede dominar lo que sucede con ellos. Las imágenes que compone no solo revelan gestos inesperados, sino que además afectan su interioridad: lo liberan de la fatiga en la que se encontraba sumergido.

Debido a que un solo dibujo no sería capaz de expresar "esas subidas" —al menos no con suficiente dinamismo–, Michaux acude a un principio propio del cine y de la animación: la sucesión de planos con variaciones. Esto es lo último que escribe justo antes de la secuencia: "Ascensión, ascensión repetida. ¿Dónde estaba la meta? / Aparentemente, no había cima que alcanzar. El suelo estaba ausente. El apoyo en el aire se detenía de pronto. ¿Dónde se ocultaba la finalidad?" (p. 92).

Figura 6. *Captar* (pp. 92-93)

92 CAPTAR

Hubiera deseado representar el gesto de un hombre partiendo del interior, el desencadenamiento, el desgarro, la irrupción colérica de esa intensa, súbita, ardiente concentración de la que va a partir el golpe, más que el golpe llegado a su destino.

Sorpresa: mi dibujo revelaba una atención inesperada por ciertos gestos, actitudes o posturas: un hombre aparecía en plena ascensión, otros trepaban, subían penosamente una cuesta empinada y luego volvían a empezar.

Yo más bien hubiera esperado caídas.

¿Dónde estaba la pereza, la fatiga?

Aparentemente, el dibujo me liberaba de ellas, me proporcionaba la ocasión de liberarme de ellas y yo me amparaba en él de buena gana.

Extrañas, esas subidas.

Ascensión, ascensión repetida. ¿Dónde estaba la meta?

Aparentemente, no había cima que alcanzar. El suelo estaba ausente. El apoyo en el aire se detenía de pronto. ¿Dónde se ocultaba la finalidad?

CAPTAR 93

Figura 7. *Captar* (pp. 94-95)

Figura 8. *Captar* (pp. 96-97)

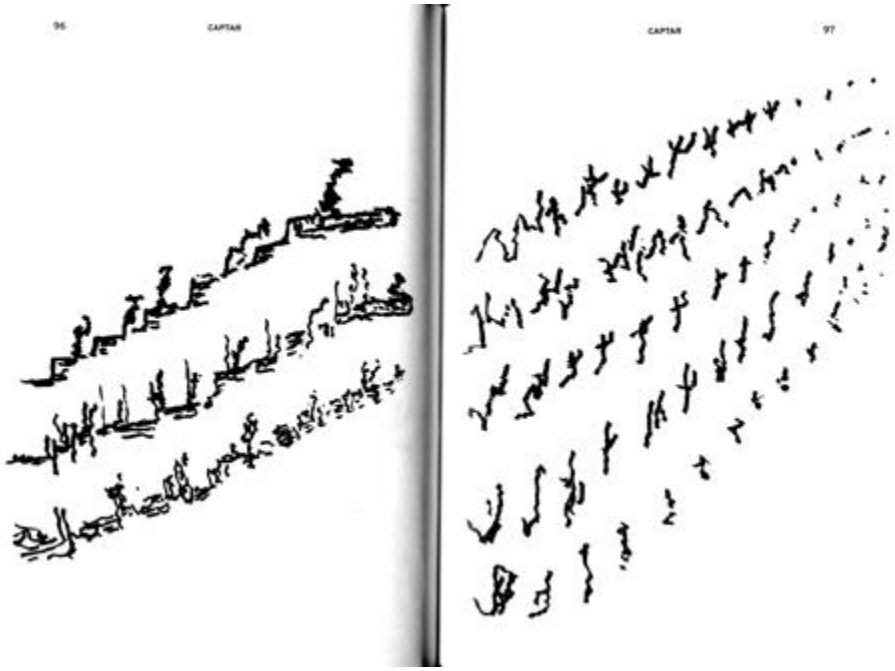


Figura 9. *Captar* (pp. 98-99)

En cada imagen, el número de escaleras o colinas varía. Lo mismo las figuras que ascienden en sentido diagonal (¿seis, diez, doce?). Pero a pesar de esta inconsistencia y progresiva desintegración, por la forma en que están diagramadas en el libro y por el hecho de repetir ciertos patrones, estas líneas guardan entre sí un parentesco que permite percibir una clara progresión. La recurrencia de la composición diagonal sin duda juega un rol importante para generar este efecto de dinamismo. Además, al existir un arriba en el formato libro, se produce un sentido ascendente. La inclinación vertical, a su vez, ocasiona un efecto de alejamiento y profundidad.

Si volvemos a revisar *Captar* de comienzo a fin, es notorio cómo desde imágenes casi figurativas de insectos y humanos, los signos o escrituras ilegibles se van descomponiendo, hasta terminar en una máxima reducción. Estas son tres de las cinco primeras imágenes del libro:

Figura 10. *Captar* (p. 47)

Figura 11. *Captar* (p. 47)

Figura 12. *Captar* (p. 47)

Páginas más adelante, la figuración se vuelve progresivamente difusa:

Figura 13. *Captar* (p. 72)

Figura 14. *Captar* (p. 73)

Y las dos imágenes, justo antes de la secuencia escalonada que revisamos hace un momento, se encuentran en un ámbito derechamente abstracto:

Figura 15. *Captar* (p. 90)

Figura 16. *Captar* (p. 89)

Una de las últimas frases de *Captar* es: "Ignorancias, desvíos, extravíos / hacia lo más inaprensible" (p. 126). Luego de estos versos, aparecen cinco imágenes compuestas por líneas temblorosas, descendentes y, al igual que la secuencia de la colina, en una progresiva desintegración.

Figura 17. *Captar* (pp. 126-7)

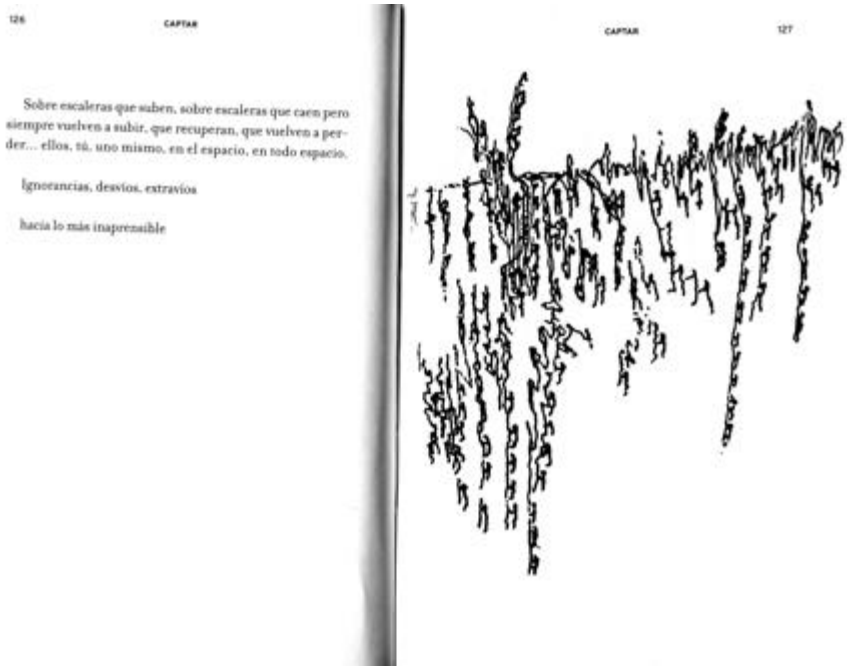


Figura 18. *Captar* (pp. 128-9)

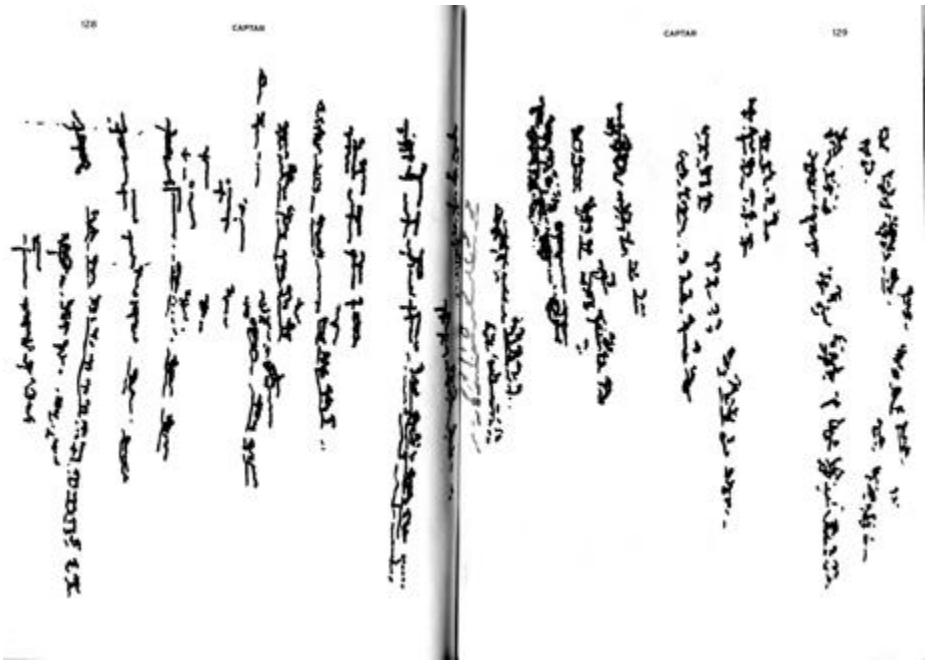


Figura 19. *Captar* (pp. 130-1)

En estas composiciones, la horizontalidad de la escritura occidental se traslada al eje vertical, acercándose con esto a la disposición del chino o el japonés. Inmediatamente al reverso de la quinta, leemos la última frase de *Captar*: "hacia la c u l m i n a c i ó n" (p. 132), para terminar con el signo con el que cierra el libro:

Figura 20. *Captar* (p. 133)

Figura 21. *Captar* (pp. 132-3)

Se acabó el movimiento y la tensión. A diferencia de los numerosos trazos de *Captar*, nos topamos de pronto con esta última imagen, compuesta por los trazos más quietos y más horizontales de todos los que componen no solo este libro, sino que también *Movimientos* y *Mediante trazos.* La sensación de calma es particularmente notoria en contraste con el resto de los signos que lo preceden, los que se despliegan en los ejes verticales y diagonales de cada página. Por otro lado, la quietud puede estar sugerida por una asociación cultural de lo horizontal con la estabilidad y el reposo; basta pensar en la superficie del mar, de un río o de un lago, o en el proverbio popular 'más tranquilo que una taza de leche'. También, en Michaux

recostado componiendo los signos de *Movimientos*. Finalmente, ya que estos trazos se asemejan a una escritura en versos, a un poema, es posible inscribir estas obras en el campo de la imagen de manera simultánea que al de la escritura.

Publicado el mismo año de su muerte, 1984, *Mediante trazos* está compuesto por un poema al comienzo, luego una serie de signos, para terminar con un ensayo que comenté anteriormente: "De lenguas o escrituras. O del deseo de desviarse de ellas". A pesar de que Raymond Bellour señala que este libro y el anterior se complementan entre sí, me parece que entre ellos ocurre, por sobre todo, una progresión. El texto de *Mediante trazos* es más parco, más modesto, y desaparece el carácter narrativo que está presente en los otros. Por momentos, los versos toman la estructura de un listado compuesto por verbos en infinitivo y gerundios: "Atravesar / empujar / buscando / buscando para siempre LA SALIDA DE LA MADRIGUERA // Para liberar / Para aflojar / para desecar / para desbloquear /para hacer estallar" (p. 156). Y más adelante: "contra el fasto, la austeridad / contra el énfasis, la reducción" (p. 160). Además, los trazos terminan por desprenderse de las cuadrículas y ya no encontramos las figuras antropomórficas de *Movimientos*. Tampoco los insectos desperdigados de *Captar*.

Figura 22. *Mediante trazos (*pp. 140-1)

El impulso de sobriedad de *Mediante trazos* no solo se expresa a partir de la ausencia de signos ambiguamente figurativos que revisamos anteriormente, sino que se trata de una retirada, un regreso hacia lo mínimo, proceso que –como hemos visto– venía prefigurado desde antes. El largo poema, ubicado al centro del libro, pone en palabras esta negatividad radical en la que termina Michaux: "Retorno a lo puro, a lo sobrio, a lo estoico / de un solo trazo tacharlo todo" (p. 162).

Créditos o reporte de responsabilidades

En el recorrido que he trazado en estas páginas, observamos un intenso trabajo de depuración de la escritura: partimos con signos emparentados con caracteres de caligrafía china y casi perfectamente cuadriculados; trazos con formas reconocibles (manos, piernas, cabezas); líneas que parecieran componer insectos pero que, poco a poco, transitan hacia la abstracción. Si bien en *Movimientos*, *Captar* y *Mediante trazos* Michaux no abandona el diálogo con el lenguaje verbal (a propósito de los poemas y el ensayo que los componen), sus signos se resisten tanto a la figuración como a las convenciones habituales del lenguaje verbal, fenómeno que va de la mano con una particular búsqueda por generar una sensación de movimiento y dinamismo. Como hemos visto, los signos de estas obras despliegan además una dimensión gestual, corporal y cinética de la escritura, características que le permiten explorar y criticar los mecanismos del lenguaje verbal y, de paso, disolver y distorsionar sus normas, su jerarquía, su complicidad con la sociabilidad y la representación como marcos normativos. Vimos, finalmente, que este desacomodo y esta crítica no pasan por un abandono del lenguaje; tiene que ver, más bien, con explorar en sus bordes hasta forzar los límites del lenguaje comprendido como razón y norma.

Referencias

Barthes, R. (1993). El placer del texto. *El placer del texto seguido por Lección inaugural.* Siglo XXI

Barthes, R. (2002). Variaciones sobre la escritura. *Variaciones sobre la escritura.* Paidós.

Bellour, R. (2000). The Utopia of the Sign. En C. de Zegher (Ed.), *Untitled passages by Henri Michaux* (pp.199-206). The Drawing Center.

Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En, A. García V. (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 88-106). Ediciones Universidad de Salamanca.

Bonet, J. M. (2006). Mapa del país de Henri Michaux. En H. Michaux. *Icebergs*. Círculo de Bellas Artes.

Bonnefoy, Y. (2014). Sin título. En H. Michaux. *Antología poética. 1927-1986.* Adriana Hidalgo Editora.

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros.* Tumbona.

De Zegher, C. (2000). Adventures of Ink. *Untitled passages by Henri Michaux*. The Drawing Center.

Elkins, J. (2001). *The Domain of Images*. Cornell University Press.

Gumbrecht, H. (2005). *Producción de presencia.* Universidad Iberoamericana.

Jenny, L. (2000). Simple Gestures. En C. de Zegher (Ed.). *Untitled passages by Henri Michaux*. The Drawing Center, 2000.

Kristeva, J. (1993). The Speaking Subject Is Not Innocent. En B. Johnson (Ed.), *Freedom and Interpretation*. Basic Books.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Li, X. (2018). A distant dream: Balthus, Henri Michaux, and the Chinese aesthetic tradition. *Word & Image*, 34(3), 281-296. https://doi.org/10.1080/02666286.2018.1460566

Mattoni, Silvio. (2014). "Prólogo". En H. Michaux, *Antología poética. 1927-1986.* Adriana Hidalgo.

Michaux, H. (2006). Acerca de las lenguas y las escrituras. Por qué las ganas de apartarse de ellas. *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*. Círculo de Bellas Artes.

Michaux, H. (2006). *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*. Círculo de Bellas Artes.

Michaux, H. (1972). *Conocimiento por los abismos.* Sur.

Michaux, H. (1993). Entretien Jean-Dominique Rey et Henri Michaux. *Oeuvres choisies 1927-1984* (210-213). Musée Cantini.

Michaux, H. (1999). *Misérable miracle*. Gallimard.

Michaux, H. (2000). Movimientos. *Frente a los cerrojos.* Pre-textos.

Michaux, H. (2001). *Momentos.* Alción.

Michaux, H. (2002) *Passages.* Gallimard.

Michaux, H. (2007). Emergencias-resurgencias. *Escritos sobre pintura.* Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.

Michaux, H. (2007). Una entrevista con Henri Michaux / Entrevistado por John Ashbery. *Minerva* (4), 74-76.

Parish, N. (2008). Between Text and Image, East and West: Henri Michaux's Signs and Christian Dotremont's 'Logogrammes'. *Review of Literatures of the European Union* 8, 67-80.

Paz, O. (2006). El príncipe y el clown. *Henri Michaux. Icebergs*. Círculo de Bellas Artes.

Peirce, C. S. (1987). *Escritos lógico-semióticos*. Ediciones Nueva Visión.

Touliatos, D. (1989). Nonsense Syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions. *The Journal of Musicology* 7(2), 231-243.

Wilce, J. (2000). The Poetics of 'Madness': Shifting Codes and Styles in the Linguistic Construction of Identity in Matlab, Bangladesh. *Cultural Anthropology* 15(1), 3-34.