



Fecha de envío: 20-06-2025 Fecha de aceptación: 25-08-2025 Fecha de publicación: 20-06-2026
<https://doi.org/10.5281/zenodo.21785723>

Primer ensayo sobre Lineografía, el caso Henri Michaux

First essay on Lineography: The case of Henri Michaux

Juan García Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México, México
juan_garciahernandez@unam.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0525-722X>

Resumen: El presente ensayo desarrolla el vínculo entre los conceptos de preforma, dibujo, escritura y línea, a partir de una aproximación crítica a la obra de Henri Michaux. El texto se divide en tres partes. La primera muestra el análisis conceptual sobre la noción de forma. Posteriormente, se aborda la relación entre cuerpo y escritura. Finalmente, se establece el concepto de línea como elemento primordial que abre y conduce nuevas vías de sentido.

Abstract: This essay develops the connection between the concepts of preform, drawing, writing, and line through a critical approach to the work of Henri Michaux. The text is divided into three parts. The first presents a conceptual analysis of the notion of form. It then examines the relationship between body and writing. Finally, the concept of the line is established as a primordial element that opens and guides new pathways of meaning.

Palabras clave: Michaux, dibujo, escritura y línea, lineografía.

Keywords: Michaux, drawing, writing, and line, lineography.



Imagen referencial editorial pag. anterior. *Retrato de Henri Michaux en su estudio de París*. Gisèle Freund, 1973.
pag. actual. *Sans titre*. Henri Michaux, 1959. Reproducción digital: Pierre Bergé & Associés.

En el presente ensayo nuestro objetivo central radica en desplegar la primera parte de una investigación más amplia sobre la obra de Henri Michaux, el cual hemos titulado *Lineografía*. En dicho estudio nuestra tesis central consiste en explorar los modos en que el gesto de la escritura se manifiesta en el despliegue estético-artístico de la línea, es decir, para comprender la profundidad que se revela en el acto de escribir [*gráphein*] resulta necesario explicar el particular modo de presentación de la línea en la dimensión artística. Conviene advertir al lector sobre el marco teórico y metodológico que orienta dicho estudio se basa en *La pregunta por la línea. Una reflexión fenomenológica y estética*, tesis de maestría defendida en junio de 2025. Allí, se analizó desde varios campos disciplinares el fenómeno de la línea, describiéndolo como un “elemento primordial que conduce y conforma un modo de ser por el cual conferimos sentido a las relaciones que establecemos con las cosas que nos rodean” (García, 2025, p. 4). En consonancia a tal definición, el estudio, que en adelante llamaremos *Lineografía* profundiza en las relaciones esenciales entre dibujo, escritura, cuerpo y línea, y el principal objeto de estudio es la producción artística de Henri Michaux, tanto su obra pictórica como poética. La razón por la cual elegimos su obra no es una decisión menor, ya que se trata de una obra compleja que constantemente desafía los límites de la tradición occidental respecto a estructuras del lenguaje como el alfabeto. Además, la inteligencia de Michaux promueve un constante interés en las prácticas de escritura no occidentales. A efectos del presente ensayo hemos optado por exponer algunos pasajes de la obra de Michaux contenidos en la antología *Escritos sobre pintura* (Michaux, 2018), editada por Chantal Maillard, especialmente aquellos que muestran la línea, el dibujo, y el acto de escribir como un gesto que precede a la forma.

Dicho lo anterior, en el presente escrito nuestro objetivo se limita a explicar el vínculo entre cuatro conceptos centrales que atraviesan la obra de Michaux: preforma, dibujo, escritura y línea. Para lograr nuestra meta, fraccionaremos nuestra argumentación en tres partes. En la primera analizamos la noción de forma a la luz de teóricos como Hoffman, Kandinsky y Jean Luc-Nancy, referentes teóricos que nos permitirán explicar por qué a Michaux le interesa defender el acto de dibujar como una acción exploratoria que busca siempre la revelación de nuevas formas, de allí que elementos como las líneas o las palabras sean



los materiales que soportan aquella búsqueda. Posteriormente, en la segunda parte, trataremos la relación entre el cuerpo y la escritura con el fin de evidenciar a Michaux como un escritor que abre un mundo particular en su poesía. Finalmente, a modo de cierre defenderemos cómo la línea es un elemento primordial que vincula los conceptos previos y nos conduce a seguir explorando nuevas vías de sentido.

I. Dibujo y pre-forma

Estudiar las líneas implica asumir un compromiso interdisciplinar, en la medida en que las líneas aparecen bajo diferentes atmósferas y contextos, pues no es lo mismo una línea trazada en una libreta con fines de carácter matemático, a la línea trazada en un desierto. Por lo anterior, debemos reflexionar sobre el modo en que se manifiesta la línea en el dibujo, pues allí su uso no se restringe al diseño, tampoco es un medio por el cual se establece el contorno de las figuras representadas en la página en blanco. De hecho, la línea en el dibujo es un elemento primordial porque integra el movimiento de un cuerpo que desea abrir forma, es decir, la línea conduce el deseo del dibujante por buscar y descubrir formas que aún no se han presentado a su mirada. En ese sentido, la clave para comprender la esencia del dibujo no reside en el mero disciplinamiento de la mano en relación con la copia de las cosas, sino en el cuerpo que se entrega a una investigación para “dar forma” a través del

despliegue de la línea. Este despliegue de la línea acontece en una región previa a la forma, dicha región nos lleva a identificar un espacio de experimentación y configuración en donde el artista descubre la libertad que inaugura el desplazamiento de la línea, mediante el gesto del dibujante que pretende controlar dicho desplazamiento. Sin embargo, controlar aquel desplazamiento no es una tarea sencilla, sino una tarea que involucra una profunda reflexión, donde el propio dibujante se ve inmiscuido, es decir, que dibujar no es una tarea que se resuelva por su carácter objetivo, pues el buen dibujante no solo es aquel que copia las cosas del mundo a la perfección, sino el que se entrega a pensar su relación con las cosas mediante el acto de dibujar. Por ello, dibujar es una tarea de carácter existencial. Al respecto, la definición de Kandinsky sobre la forma nos parece una puntual guía: “*la expresión exterior del contenido interior*”. (Kandinsky, 1996, p. 14).

Entonces, una tesis importante que debemos destacar consiste en reconocer que el dibujante ordena lo que aparece, y el modo en que ordena responde a la necesidad interior de modular su relación con el mundo de las cosas y él mismo. Al respecto de esta cuestión, Werner Hofmann, filósofo alemán influenciado por la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer escribe:

Se exige al artista renunciar a todos los conocimientos previos esquemáticos, elaborar su vocabulario formal en

Imagen referencial editorial. Retrato de Henri Michaux en su mesa de trabajo. Brassai, 1945.



conversación directa con la realidad, no interceptada por ningún intermediario, y confiarse plenamente a la intuición. Forma como génesis, como un proceso de la búsqueda y experimentación subjetivas, esto se evidencia especialmente a través de una nueva categoría expresiva: el dibujo a mano. (1992. p. 104)

La cita previa nos enseña dos cuestiones. Por un lado, el artista debe liberarse de ciertos conocimientos previos que lo determinan, por eso, arriba decíamos que el hecho de disciplinar la mano para copiar a la perfección las cosas, no es suficiente para develar el verdadero alcance del dibujo. Por otro, la forma es un proceso de génesis, o sea, implica el desarrollo de una investigación subjetiva, la cual se manifiesta en el acto expresivo de dibujar. Hasta aquí, hemos tratado de distinguir la importancia de reconocer en el dibujo un acto de carácter subjetivo, mejor dicho, espiritual, toda vez, que existe una reflexión del propio dibujante en el acto que ejecuta. Sin embargo, hace falta evidenciar las condiciones temporales que posibilitan aquel acto. Al respecto, podemos plantear que el dibujo se vuelve una *pre-meditación*, la cual es practicada por el artista y lo ubica en una *pre-zona* donde cualquier posibilidad puede emerger. Sobre esta cuestión Hofmann plantea:

El afán de descubrimiento experimental hace que el artista busque una zona de percepción prefigurativa, en la que todo es posible y nada está todavía concretado ni decidido. Aquí reina la ausencia de reglas. En la medida en que el pintor sabe reconocer lo estimulante de este estado preformal, se entrega decididamente al cometido de extraer de él formas definitivas. (1992, p. 106)

Tal como hemos expresado previamente, el artista se ubica en una pre- zona que le permite liberarse de las normas y reglas tradicionales que delimitan su práctica. No obstante, para ubicarse allí, debe ejercitar una reflexión que en cierta medida suspende su juicio objetivo y da paso a la dimensión existencial, y como bien dice el filósofo alemán dicho proceso resulta estimulante, a tal grado que el dibujante asume un compromiso por extraer formas. No cualquier tipo de formas, sino formas significativas tal como apunta Susanne Langer:

Vemos significado *en* las cosas mucho

antes de saber lo que estamos viendo, y hace falta algún otro interés —práctico, emocional o supersticioso— para hacernos producir un objeto que resulta tener también virtud expresiva. No podemos concebir la forma significativa *ex nihilo*; solo podemos *encontrarla* y crear algo a su imagen; pero debido a que el hombre ha visto la «forma significativa» de la cosa que copia, la copiará con ese énfasis, no por medida, sino por el poder selectivo e interpretativo de su ojo inteligente. (1957, 215).

Por lo dicho, podemos avanzar afirmando que el artista se mueve y orienta libremente en una zona preformal, es digamos un “hacedor de otras reglas”. Aunque, para llegar a tal circunstancia necesita descubrir cómo es guiado por las mismas cosas que lo circundan, o sea, necesita establecer una relación profunda con las cosas, un proceso de interiorización, en la medida en que el artista integra al mundo en su ser, puede proceder a expresarlo exteriormente en la forma. En menos palabras, *el artista es guiado por la necesidad interior de captar las resonancias del interior de los objetos*. Con el fin de subrayar este singular proceso, el siguiente párrafo de Kandinsky resulta esclarecedor:

La elasticidad de las diversas formas, su transformación orgánica interna, su dinámica dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del abstracto, por una parte y por la otra, la ordenación en una composición general de los diversos grupos formales [...] para crear la forma general de todo el cuadro; más que los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada una, el tratamiento idéntico de grupos de formas la combinación de elementos velados con elementos manifiestos, la combinación de lo rítmico, y lo arrítmico en un mismo plano, etc. Todos estos elementos hacen posible la existencia de un contrapunto [...] el color [...] junto con el dibujo creará el gran *contrapunto* pictórico con el que la pintura llega a una composición [...] Arte verdaderamente puro [...] a esas alturas vertiginosas la lleva siempre el mismo guía infalible: *el principio de necesidad interior*. (2007, pp.58-59).



La cita previa condensa un grado de complejidad importante, aunque en su riqueza cifra una certeza: las formas se vierten en un dinamismo que el artista ordena en virtud de la elección de elementos primarios, dicha elección “da forma” a la composición. En una frase, el artista es el guía que a través de su cuerpo dejar pasar el principio de necesidad interior.

Hasta aquí establecimos cómo la aparición de la Forma, presupone una necesidad interior que emerge del artista, dicha necesidad interior se desenvuelve en un constante proceso de búsqueda e investigación, el cual implica un acto de libertad, de liberación, Y tal como logramos sugerir, no es ninguna casualidad el modo en que el dibujo brinda el soporte para que el artista pueda emprender la difícil tarea de liberarse, y al mismo tiempo encontrarse constantemente, pues como vimos la libertad para el artista supone un trabajo de afirmación y reflexión constante. En ese sentido cobra de vital importancia que Michaux dedicará gran parte de su obra a la creación plástica, mediante el dibujo, la pintura o la escritura, así

lo reconoce él:

Pinto tal como escribo. Para hallar, para volver a hallarme, para hallar mi propio bien al que poseía sin saberlo. Para obtener la sorpresa y al mismo tiempo el placer de reconocerlo. Para hacer o ver aparecer cierta indefinición, cierta aura [...] para dar cuenta de la impresión de presencia en todas partes. (Michaux, 2018, p. 123)

El pasaje previo es el primer párrafo de su texto *Acerca de mi pintura*, allí el artista nos deja claro que su proceso de pintar y escribir implica una búsqueda constante, en la cual no solo se afirma a sí mismo, también quiere obtener sorpresas y placeres que son los efectos de un bien invisible, de hecho, tal invisibilidad caracteriza esa constante investigación por *presentar* algo. También, como la pintura, el acto de dibujar busca y a partir de esta premisa, nos parece oportuno referirnos a la filosofía de Jean Luc-Nancy, quien expresa lo siguiente sobre el dibujo:

El dibujo es la apertura de la forma;

Imagen referencial editorial. *Leçon sur la création poétique de Jorge Luis Borges, Collège de France, 12 janvier 1983.* Henri Michaux, 1983. Reproducción digital: LeSite



la forma-abriéndose. Esto puede ser pensado en dos sentidos (doppelsinn): apertura en el sentido de un comienzo, de una partida, de un origen, de un envío, de un impulso o de un esbozo o la apertura en el sentido de una disponibilidad o capacidad inherente. De acuerdo con el primer sentido, el dibujo evocaría más el gesto de dibujar que la figura trazada. De acuerdo con el segundo sentido, indica la incompletitud esencial de la figura, una no-clausura, una no-totalización de la forma. (Luc-Nancy, 2013, p. 2)

Para Nancy el dibujo puede definirse esencialmente como la apertura de la forma, sin embargo, dicha forma no se agota, ni cesa, al contrario, envuelve dentro de sí una constante apertura que comienza como el efecto de un envío primigenio que se desplaza en el gesto del dibujante, aunque también el propio sentido del dibujo evoca la advertencia de una incompletud, es decir, la forma no puede cerrarse. Estas dos significaciones son medulares para comprender los alcances de la producción de Michaux, porque el artista francés constantemente demostró su preocupación por el origen de sus dibujos, como si las figuras que acompañaran su trazado en la página no solo adquirieran vida, sino que se les escapaba la posibilidad de lo cerrado, es decir, los dibujos de Michaux, paulatinamente se reconocen a sí mismos y en ese proceso se niegan a sí. Otro pasaje que demuestra esta intuición lo leemos en su “Página en blanco” donde leemos:

Cuando miro el papel en blanco, escribo, veo correr a lo lejos un hombre espantado [...] rabioso por no poder detenerle, me abalanzo sobre el papel y lo masacro con tachones hasta que aparece un rostro horrible que al cabo de cien lienzos y diez años terminó por darme la reputación de pintor. (2018, 75).

Portanto, resulta viable identificar que la pintura y el dibujo del artista evidencia reflexiones que señalan el enigmático proceso donde las figuras nacen, pero al estar en movimiento, fruto de la línea que se desenvuelve en la página, perecen y no porque dejen de existir sino por la imposibilidad de encontrar una forma definitiva y última. De hecho, este enigmático proceso que pone en marcha Michaux en sus dibujos, también lo intuye Nancy cuando escribe que: “La palabra “dibujo” se esboza a (lo largo de) sí misma o se adelanta a cualquier forma dispuesta, en todo trazar [tracé], es

como si se iniciara una huella que siempre debe ser descubierta nuevamente: abierta (up, out), iniciada, incisa” (Luc-Nancy, 2013, p. 2). Es decir, el acto de dibujar inscribe sobre la superficie del papel una escisión en el tiempo, como si rasgara un momento del presente para dejar pasar el tiempo detenido, un tiempo que se suspende entre las diferentes formas que virtualmente no dejan de acontecer, por ello, todo dibujo siempre parece incompleto, indeterminado, y en efecto, tal es el sentido fundamental del dibujo. Semejante juicio, Michaux lo desenvuelve plenamente en su práctica artística. Otro pasaje como el siguiente nos enseña:

Antes de empezar a dibujar, tenía un deseo que seguramente se ponía en medio y hubo que realizarlo primero, costase lo que costase. Me parecía que correspondía a mis auténticas necesidades, e incluso a una necesidad general. [...] habría deseado dibujar los momentos que hacen una vida de comienzo a fin, mostrar la frase interior, la frase sin palabras, cuerda que indefinidamente se desenrolla, sinuosa y, en la intimidad, acompaña todo aquello que se presenta tanto del fuera como del dentro. Quería dibujar la conciencia de existir y el paso del tiempo. (Michaux, 2018, p. 115)

La bella reflexión del pintor francés nos impulsa a confirmar la argumentación que previamente desarrollamos. También, no podemos dejar de señalar el modo en que él reconoce una necesidad existencial, dibujar. Por lo dicho, el dibujo no solo se ubica en una pre-zona, también nos hace ver del nivel de conciencia reflexiva de Michaux respecto al modo en que la línea (cuerda) se despliega y acompaña su proceder artístico, tanto en el exterior como en el interior, por lo anterior, no es casualidad que su mayor deseo sea “dibujar la conciencia de existir y el paso del tiempo”, ni más ni menos. Apabullante frase que nos orienta reconocer que no tenemos palabras para expresar tal deseo cabalmente, incluso, esta sensación de quedarnos sin palabras ante el misterio que nos comunica Henri Michaux, también se envuelve en un tipo de frase, “la frase interior”, la frase sin palabras. Y aquí, podemos preguntarnos, a qué frase se refiere, ¿cómo es posible una frase que no contenga palabras? Preliminarmente, podemos responder que semejante frase, quizá no se lea, pero verdaderamente se escribe. No obstante, el dibujo de Michaux qué nos enseña: “Vuelvo a encontrarme con algunos de mis problemas.

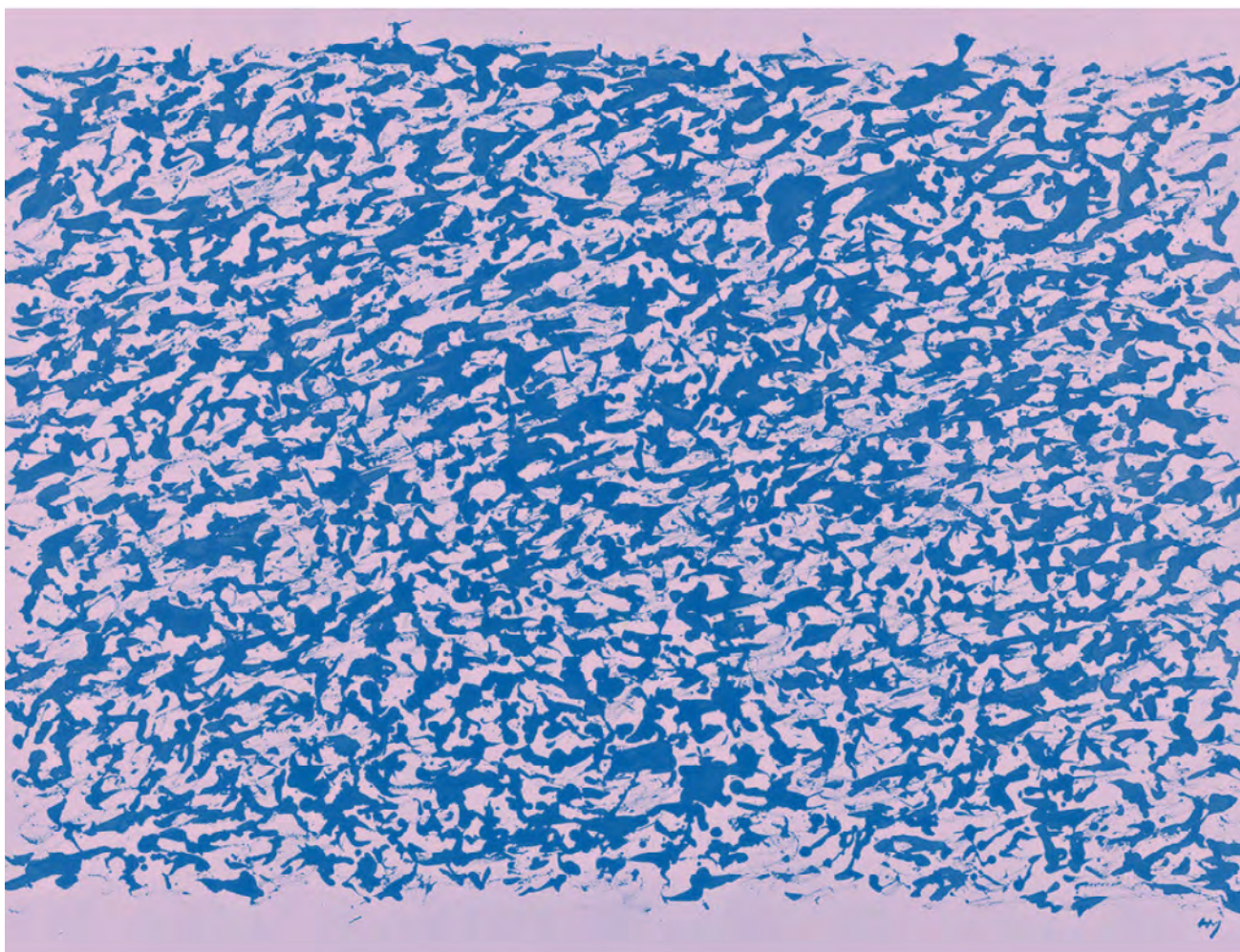


Imagen referencial editorial. *Sans titre*. Henri Michaux, c. 1965. Reproducción digital: colección particular, Bélgica.

Más que expresarme mejor, gracias al dibujo creo que quería imprimir el mundo en mí. De otra manera y con más fuerza. Para hacer de contrapeso a una trascendencia que no se cumplía. En parte, por provocación”. (2018, p. 178)

Precisamente, nos enseña que en el dibujo se encuentra *él mismo*, su presencia implica reconocer el modo en que nosotros percibimos su relación con las cosas que lo rodean. De más, está señalar que su presencia ilumina aquellos escorzos de las cosas que el ojo común no puede ver. Por eso, allí donde cualquier ojo inocente podría ver garabatos, Michaux captura rostros, insectos, animales, hombres. “En los trazos entrecortados del dibujo, venían a insertarse rastros de vida ajena, movimientos de animales, gestos de hombre, sombras del interior” (2018, p. 215). Hasta este momento, paradójicamente no hemos reproducido ningún dibujo, pero, al mismo tiempo hemos guiado nuestra argumentación por la vía escrita, no obstante, el propio Michaux elabora una reflexión sobre la escritura, con el fin de liberarse de ella, y encontrar esa “frase

interior” que párrafos arriba exponíamos.

II. Escritura y cuerpo

¿Cuál es el vínculo entre la escritura y el cuerpo de Michaux? Para responder esta pregunta conviene tomar en cuenta, que tanto la escritura como el dibujo significaban actos para investigar y descubrir formas no vistas. El próximo pasaje devela esta cuestión, al referirse a la escritura:

Esto es una exploración. Mediante palabras, signos, dibujos [...] Lanzadas rápidamente, a sacudidas y de cualquier manera sobre la página, las frases interrumpidas, de sílabas voladoras, deshilachadas, disparadas, embestían, caían, morían. Sus jirones se reavivaban, volvían a salir, escapaban, estallaban de nuevo. Sus letras acababan en humo o desaparecían en zigzags. Las siguientes, igualmente discontinuas, continuaban su perturbado relato, pájaros en pleno drama a los que unas tijeras invisibles cortaban las alas en vuelo. (2018, 109)

El anterior pasaje expone dos realidades. Por un lado, las palabras como las figuras que se forman en los dibujos aparecen en la página, a partir de un dinamismo particular, o sea, también las palabras son de carácter elástico, y los elementos que primordialmente las configuran que son las letras, el alfabeto, sintaxis, la gramática y en general la propia estructura de la lengua poseen su propio ritmo, su propia manera de escaparse al control del artista, las palabras son como las aves que en pleno vuelo escapan a la vista del hombre que yace debajo de las sombras de sus alas. Y en esa imposibilidad de asir y ordenar las palabras, el cuerpo de Michaux aparece, un cuerpo particular, porque no solo se sirve del poder expresivo latente en su cuerpo, y en las cosas que lo rodean, también modifica ese poder expresivo inmanente a él, en la medida en que genera una nueva dimensión significativa, de allí, que la palabra dicha por el poeta es más rica que la misma palabra proferida por alguien “común”. La razón por la que un texto literario produce una transformación en los cuerpos, no solo en el plano individual, también social reside en que el poder expresivo que tiene un texto para conducirnos rumbo a una dimensión de significado profundo. Es decir, el escritor abre un nuevo espacio de sentido a partir de su propio cuerpo, y ese poder expresivo de la palabra o de las frases como las de Henri Michaux, no solo atravesaron al poeta francés, también fue capaz de impulsar a otros, como a mí, quien intenta proponer una reflexión razonada sobre el dibujo y la escritura. Pero, ¿cómo consigue Michaux este efecto en sus lectores? Al respecto de este suceso, Merleau-Ponty propone:

La intención significativa se da en el cuerpo y se conoce a sí misma al buscarse un equivalente en el sistema de significados disponibles que la lengua que hablo y el conjunto de los escritos y de la cultura cuyo heredero soy representan. Se trata, para ese mudo deseo que es la intención significativa, de realizar una determinada disposición de los instrumentos ya significantes o de los significados ya parlantes (instrumentos morfológicos, sintácticos, léxicos, géneros literarios, tipos de relato, modos de presentación del acontecimiento, etc.) que suscite en el oyente el presentimiento de un significado distinto y nuevo y lleve a cabo en el que habla o el que escribe el anclaje del significado inédito en los significados ya disponibles. (1964, 108).

Justamente, el escritor supera ese mudo deseo de la intención significativa en la medida en que conoce los diferentes sistemas de significación, por ello, la literatura y el arte van tras la búsqueda de significados nuevos y no disponibles. El escritor se ubica en el gran tejido de significaciones que constituyen a la cultura, y por ello, las palabras puede deformarlas y transformar el sentido común que tenían, y así como el pintor que se sirve de los colores de manera distintas al habitual, el escritor alcanza una nueva significación a través del difícil trato con las palabras, de allí, que la labor del escritor sea “trabajar con un aparato que a veces da más y a veces menos de lo que se ha puesto en él, y esto no es más que la consecuencia de una serie de paradojas que hacen del oficio de escritor una tarea agotadora e interminable” (Merleau-Ponty, 1968, 23) Tales paradojas a las que se refiere el pensador francés conllevan la ardua lucha del escritor con lo que espera realizar y que siempre se le va de las manos, es decir, que ninguna obra literaria está ya prevista, pues en el proceso de creación siempre hay algo nuevo, inesperado y que desafía las expectativas mismas del escritor.

El trabajo del escritor se trata de producir un sistema de signos que restituya, por su disposición interna, el paisaje de una experiencia; es necesario que los relieves, las líneas de fuerza de este paisaje induzcan una sintaxis profunda, un modo de composición y de relato, que deshagan y rehagan el mundo y el lenguaje habituales. Esta nueva palabra se forma en el escritor sin que él lo sepa, durante años de vida aparentemente ociosa, en los que se lamenta de la falta de ideas y de “temas” literarios, hasta el día en que, cediendo al peso de esta forma de hablar, que poco a poco se ha establecido en él, emprende decir cómo se convirtió en escritor y construye una obra contando el nacimiento de esta obra. Así, la palabra literaria dice el mundo tal como se le ha dado a vivir a alguien, pero al mismo tiempo lo transforma en sí misma y se plantea como su propio fin. (Merleau-Ponty, 1964, 40-41)

Resulta de especial claridad el extracto previo porque nos permite sintetizar dos aspectos que hemos desarrollado previamente. Por un lado, el trabajo del escritor transforma la existencia, o sea, otros cuerpos, y por otro, el escritor en su intento y búsqueda por lograr una resignificación del mundo cede a su propio camino, es decir, a su experiencia

vivida, de tal modo que, en esa entrega, su cuerpo también es movido por el dinamismo de la expresión, incluso se podrá decir, que su propia vida depende de la escritura. Dicha necesidad de escribir es la necesidad vital del gesto de la escritura.

III La línea como serpentino ser entre el dibujo y la escritura

En esta última parte, centraremos nuestra argumentación en mostrar cómo la línea es un elemento que entrelaza diferentes actos como el dibujo y la escritura, los cuales buscan explorar y visibilizar nuevas formas. Para defender esta tesis, no debemos dejar de lado, que la línea se define como un “elemento primordial que brinda sentido al movimiento del no ser al Ser” (García, 2025, 165). Tal definición es de carácter ontológico, porque remite a la dimensión existencial, o sea, que en dicha frase ya se contempla al ser que de manera eminente puede preguntarse por sí mismo. Aunque, lo que aún no queda claro es cómo el dibujo y la escritura son entrelazados por la línea. Como hemos visto, en las partes anteriores, tanto el dibujo como la escritura parten de una búsqueda interior, o sea, una necesidad que aspira a expresarse mediante el develamiento de nuevas formas. También, vimos como la escritura presupone un cuerpo que expande nuevas vías de sentido, en virtud de la organización de las palabras. No obstante, lo común a tales actos radica en el singular modo en que ambos ponen en movimiento una fuerza que atraviesa al cuerpo cuando dibuja o escribe, dicha fuerza no es otra más que el dinamismo que se erige en el despliegue existencial de la línea. De hecho, Henri Michaux es consciente de esta fuerza cuando escribe lo siguiente:

Para dar cuenta de la impresión de «presencia» en todas partes, para mostrar (y en primer lugar a mí mismo) las marañas, los movimientos desordenados, la animación extrema de los «no sé qué» que se agitan en mis lejanías y buscan instalarse en la cúspide. Para dar cuenta no de los seres, incluso ficticios, ni de sus formas incluso insólitas, sino de sus líneas de fuerza, sus impulsos. Ser el papel secante de los innombrables pasajes que en mí (y seguro no soy el único) no paran de afluir. Para detenerles un instante y más que un instante. Para mostrar también los ritmos de la vida y, si es posible, las vibraciones mismas del espíritu (2018, 123)

El pasaje anterior no solo resplandece por su potencia poética, sino por la lucidez con la que declara que quiere dibujar, y nosotros agregaríamos, escribir, para expresar cómo el mundo se nos presenta, pero no de manera estática, sino al contrario, a través de un movimiento insólito que se disgrega, se escapa, se dobla y repliega la aparición misma de las cosas. Aquel movimiento, Michaux lo traduce como un impulso, como algo innombrable, y tal es el deseo del poeta por capturar dicho acontecimiento para enseñarnos a nosotros cómo hay vibraciones, resonancias entre los objetos y entre las personas. Allí, descubrimos el advenimiento de la línea como un elemento que funda sentido. Podemos comprobar este juicio, en los siguientes extractos del poema *Paz en las rupturas*.

surco
la forma hendida de un ser inmenso
me acompaña, hermanado
escucho miles de hojas [...]
la torsión de las líneas: señal de los vicios
lo sé ahora
lo sé
la línea que pervierte
que arrastra [...]
no obstante el espacio y el espacio mío
que me exaspera
continuamente estamos en movimiento
y borboteos (2018, 157- 159)

Precisamente, más allá de interpretar los versos de Michaux, me interesa continuar las intuiciones que nos deja. El surco, como la línea, es una forma relativa a un ser inmenso, esto quiere decir que la línea es Ser, no como una gran sustancia absoluta de la cual emerge todo, sino como un ser que siempre acompaña. La línea nos acompaña porque se erige incluso, aunque no la reconozcamos, porque nuestra existencia es *conducida* por el movimiento incesante que nos envuelve. Por ejemplo, ahora mismo mientras redacto la última versión del presente ensayo, me encuentro a diez mil metros sobre el nivel del mar, sentado en un avión rumbo al sur de México, y mientras leo y veo los dibujos y poemas de Michaux, de reojo admiro el cielo y las nubes, y afirmo con total preocupación, “heme aquí en el 2025 siendo conducido por líneas invisibles, cartografías que dirigen mi habitar rumbo a otro suelo”. Como Michaux que escuchaba miles de hojas tras descubrir ese surco, también lo embargó la *pre-ocupación* de perderse en ese movimiento esencial que nos circunda, este movimiento que la línea conduce y borbotea por todas partes. Justamente, por eso, dibujar y escribir

son actos que responden críticamente al movimiento esencial, es decir, dibujamos líneas y escribimos linealmente grafías para dar sentido a la inevitable condición de permanecer en movimiento, creamos líneas para dar sentido al enigmático acontecer de la línea. Por eso, la lineografía es un estudio de las relaciones esenciales entre actos tan humanos como escribir y dibujar. Cerramos el presente ensayo con un llamado de Michaux por volver al cuerpo, a nuestro cuerpo, esperando iniciar otra aventura, la aventura de las líneas.

Pinto con el fin de volver a mí; con el fin de reunirme con algo que me llama, que la escritura deja aparte, inafectada; con el fin también de unirme de otra manera a este mundo que se adormece si uno no colabora con él con algunos primeros movimientos.[...] Líneas por signos, para cifrar o para descifrar, líneas a la aventura que no pretendían ser escritura de nada, ni tampoco afirmar, extrañas líneas, esas que dibujan a mí, compañeras de figuras inciertas, de fantasmas de seres...” (2018, 214)

Referencias

- García Hernández, Juan. (2025). *La pregunta por la línea: Una reflexión fenomenológica y estética* [Tesis de posgrado]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Hofmann, W. (1992). *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*. Ediciones 62.
- Kandinsky, W. (1996). *La gramática de la creación: El futuro de la pintura*. Grupo Planeta.
- Kandinsky, W. (2007). Punto y línea sobre el plano. Colofón.
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a new key*. Harvard University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *Résumés de cours: Collège de France, 1952-1960*. Gallimard.
- Michaux, H. (2018). *Escritos sobre pintura* (C. Maillard, Ed. y Trad.). Vaso Roto Ediciones.
- Nancy, J.-L. (2013). *The pleasure in drawing* (P. Armstrong, Trad.). Fordham University Press.



Imagen referencial editorial. Henri Michaux. Claude Cahun, 1937.