

CRIPTOGRAMAS. LAS PINTURAS DE MON MONTOYA

El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y, sin embargo, no comprenderla: percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la socialización superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad; conocer, refractadas positivamente a una lengua nueva, las imposibilidades de la nuestra; aprender la sistemática de lo inconcebible

Roland Barthes

De hablar, los cuadros de Mon Montoya lo hacen en una lengua extraña. De hecho, es fácil pensar que no hablan. 'Los cuadros hablan' es una simple prosopopeya, porque 'los cuadros no hablan...'. Además, hablar es un verbo transitivo: sólo se puede hablar una lengua, y es muy sencillo también argumentar que los signos que se disponen en un cuadro no conforman ni descansan en una lengua ("lengua: sistema coordinado y autorreferente de signos compartidos por una comunidad"). El sistema de la lengua se sostiene necesariamente sobre una gramática y una pragmática. La gramática regula la forma y el orden posible en el que los elementos de una conversación o texto tienen que aparecer para poder tener sentido, la pragmática regula los casos en el que esos elementos tejen efectivamente sentido para un hablante. En los cuadros de Montoya no parecen existir ni gramática ni pragmática. No hay orden visible ni parecen fijadas las condiciones mínimas para que pueda surgir el sentido. De hecho, no está siquiera claro qué pueda ser eso del sentido en una pintura como las de Montoya. Desde luego no es ni el significado ni la intención comunicativa, no; en pintura abstracta el sentido no va ligado a la comunicación, ni los trazos pintados están en lugar de otra cosa (el significante).

Desde su deriva hacia la abstracción a finales de los 80, parece haber un acuerdo entre críticos y artista en que la clave de lectura de las pinturas de Mon Montoya se dirime en un ámbito lingüístico. Mazariegos habla de caligrafía líquida, de alfabeto pictórico, de código, de fonética; por su parte, el propio Montoya insiste en términos como traducción, palabras plásticas e incluso llega a hablar de algunos de sus trazos más figurativos (la escalera que aparece, por ejemplo en *Así es el lugar, así la forma de mi tiempo*)

como “vehículo esencial de significados”. Antes de ese momento, por los años sesenta (época de las primeras exposiciones), sus cuadros están imbuidos en una constelación surrealista. En esa época sus lienzos están parasitados por personajes extraídos de un imaginario, figurativa y cromáticamente, muy próximo al de Miró, pintor del que recibe una fuerte (fortísima) impronta que, transformada, permanece todavía en su poética conceptual. Jesús Mazariegos define así a estos personajes-parásito: “personajes con formas predominantemente planas y sumarias, con deformidades propias de la blanda materialidad que corresponde a su onírico origen (...) los personajes de su historia poseían una consistencia maleable, con formas tendentes a la expansión y a la metamorfosis”¹. Transcurrido tiempo, esos personajes van disolviéndose en los lienzos para llegar a desaparecer en una transición hacia una peculiar abstracción por la que todavía deambula². Es desde esta abstracción desde la que se puede hablar de su pintura como caligrafía plástica.

Mon Montoya traza signos sobre la superficie del lienzo, signos no geométricos, forzosamente irregulares³, algunos de ellos viejos, con poso ya biográfico, y otros aparecidos de repente, como mágicamente; forma una maraña semiótica de trazos sobre una masa heteróclita de colores. Cubre el lienzo de signos, unos más densos, otros más difuminados, más o menos gruesos, finos, rápidos o definidos. No son trazos previamente medidos, la muñeca los produce en un meditado ejercicio de improvisación y los abandona sobre el lienzo en una disposición fuertemente azarosa. El trazo no está dirigido por leyes coordinadoras, por una sintaxis, ni lineal ni geometría. La posible sintaxis de una pintura sería más parecida a la que podría regir en la materia inorgánica que a la matemática lingüística. Es caótica. Sucede que un trazo junto a otro, que una mancha junto a otra, sencillamente funcionan o no funcionan, se pueden atraer o repeler, pero en ningún caso pueden ser correctos o incorrectos. Más allá de los aburridos intentos de la

¹ Mazariegos, Jesús, “Ora marítima”, *Mon Montoya*, Caja de Extremadura, 2002, s.p.

² María García Yelo ya ha realizado en su texto “La carta ininterrumpida” una panorámica suficiente de la evolución artística de Mon Montoya. Para más detalles remitimos pues a ella (“La carta ininterrumpida”, en *Mon Montoya. La carta ininterrumpida 1998-2004*, Junta de Castilla y León, 2004)

³ “Uno trata de hacer un círculo perfecto en el papel, pero tu mano, tu biografía te lleva a cometer irregularidades”, José María Parreño, “El hilo es el laberinto. Breve conversación con Mon Montoya”, en *Mon Montoya. La carta ininterrumpida 1998-2004*, Junta de Castilla y León, 2004, p.110

psicología del arte de sistematizar la lectura, que un trazo junto a otro funcione es algo imprevisible e incontrolable. La posible sintaxis se establece a posteriori y de modo diferente en cada cuadro. A lo sumo la única guía con la que puede contar un pintor es el instinto, un saber dejarse guiar por el azar, ejercitando una especie de oído para la pintura. Porque en la pintura de Montoya, tampoco se trata siquiera de jugar con la paleta cromática apareando colores afines o complementarios; el gesto es más complejo y raro. En la abstracción de Mon Montoya se produce un desmantelamiento de la paleta cromática, lo que en ella se considera discordante no tiene porque tener un efecto análogo sobre un lienzo, no tiene ni por qué tener relevancia alguna. La forma del trazo y su disposición sobre el lienzo trastocan (o neutralizan) la naturalización psicológica de los colores; desnaturalizan la psicología del color. De poderse seguir hablando de una lengua de la pintura se trataría, forzando un poco la expresión de Jesús Mazariegos, una lengua líquida con una gramática y una pragmática líquidas⁴. Una lengua con una gramática que no sería sistémica, con unas leyes sintácticas borrosas, con una pragmática incomprensible. Acaso por excesivamente complejas, como el dios medieval que describe Blumenberg en *La legitimación de la edad moderna*. Su coordinación se basaría en una cuestión de atracción-repulsión inorgánica, sin finalidad.

* * *

Los cuadros de Mon Montoya no hablan estrictamente ninguna lengua (¿hablar estrictamente?). Divagando sobre la prosopopeya se puede pensar entonces que acaso balbucean, que acaso apenas balbucean, y que, de balbucear, más que balbucear una lengua, balbucean un 'no-se-qué' que es 'casi una lengua', que quizá balbucean al borde de la lengua, o incluso, todavía presos en la dialéctica, que los cuadros de Mon Montoya callan (o enmudecen) en una lengua extraña. Pero incluso la imagen del balbuceo parece demasiado amable, demasiado cordial con el observador de una pintura. La experiencia ante una pintura

⁴ Mazariegos acuñó la afortunada expresión para las pinturas de Mon Montoya de “escritura líquida”. En varios momentos de este texto volveremos a hacer uso de ella.

abstracta como la de Montoya es de rechazo total. La pintura nos rechaza, se cierra totalmente ante nuestras tentativas de comprenderla. Al hablar de balbucear, sin embargo, se insinúa una leve intención comunicativa. Balbuceando, el cuadro parecería querer decirnos algo, estar hermenéuticamente a la escucha. Pero un cuadro carece de conciencia intencional, no nos quiere decir algo ni nos apela, está ahí, con una material presencia contundente, compacta, inasible e inasimilable. No comunica nada, no cuenta prácticamente nada. Contar es una acción, y las pinturas son pasivas, tercamente pasivas. Hay que insistir, no apelan (y para contar es necesario apelar). Donald Kuspit hablando de las pinturas de Pierre Soulages y Ad Reinhardt habla de incomunicación de la pintura: "Pese a su llamativa presencia, añade un tono de ausencia extraño. Al margen de cuanto comunique, parece incomunicada"⁵ (p.123). La obra está incomunicada, su presencia no llama a nada, no dice nada, y sin embargo "salta a la vista"⁶. Esta es la paradoja. En castellano existe la expresión 'estar ausente' para manifestar una especie de presencia manifiesta pero indisponible. El modo de ser de un cuadro abstracto podría ser el de un paradójico 'estar ausente', su presencia es, pese a todo, ineludible⁷ y, con todo, inasible. Para Kuspit en ese estar ausente del cuadro late una pulsión de comunicación extrema, al límite, es decir, una comunicación imposible, un comunicar nada, un puro pulso comunicativo (¿comunicativo?) vacío. Quizá a eso se refería Barthes con la sistemática de lo inconcebible.

"Llamativa presencia", "saltar a la vista". La pintura no nos quiere decir nada, pero tampoco se nos oculta a la mirada. Rothko lo sabía perfectamente: la pintura nos incomoda con su presencia. Pero también ejerce una extraña atracción. Para definir esa ausencia, ese estar ausente de la pintura, Kuspit (o su traductor

⁵ Donald Kuspit, "Identidad sublime negativa. Los cuadros de Pierre Soulages", trad. cast. en Emociones extremas. *Pathos espiritual y sexual en el arte vanguardia*, Abada, Madrid, 2007, p.123.

⁶ Sólo como hilo del que no vamos a tirar, apuntamos la relación entre encriptación e incomunicación con el concepto de *invisto*. El término es traducción del francés "*invu*". Jean-Luc Marion lo acuña y define del siguiente modo: "Con el cuadro, el pintor, como un alquimista, transmuta en visible lo que sin él hubiera permanecido definitivamente invisible. A eso le llamaremos lo *invisto*. Lo invisto no se ha visto, de igual manera que lo inaudito no se ha oído, lo desconocido no se ha conocido, lo intacto no se ha tocado, tal y como lo desagradable no es agradable. Lo invisto depende ciertamente de lo invisible, pero no se confunde con él, puesto que puede transgredirlo para devenir precisamente visible, así, mientras que lo invisible permanece para siempre invisible -irreductible recalcitrante a su puesta en escena, a la aparición, a la entrada en lo visible-, lo invisto, invisible solamente provisional, ejerce toda su exigencia de visibilidad para, a veces por la fuerza, irrumpir" ("Lo que se da", en *El cruce de lo visible*, trad. de Javier Bassas Vila y Joana Masó, Ellago Ediciones, Castellón, p.55).

⁷ También Kuspit apunta en el artículo citado algo sobre este rasgo: "...la *pintura radical abstracta* está sola y expuesta, lo cual la convierte en una crítica del mundo objetivo, porque éste le recuerda que repudia la realidad subjetiva, la realidad subjetiva que acecha en su objetividad: ésta es otra razón por la que la pintura abstracta radical debe ser neutralizada, degradada, trivializada, casi aniquilada" (op. cit. p.120).

Ricardo García) utiliza además un término musical: habla de un “tono” de ausencia extraño. Un tono extraño puede ser uno que un 'oído absoluto' no sepa identificar, un tono no reglado por leyes armónicas, quizá vago o borroso: un tintineo, el sonido de una lluvia, el tráfico de una ciudad. Sonidos sin contorno ni figura, de espectro excesivo y caótico. Se trataría de un tono, en cierto modo, inaudible⁸. Cada una de las franjas del espectro sonoro funciona sin coordinación alguna con el resto. Cada trazo (sonoro) sólo puede ser comprensible si se mira independientemente de los demás. El conjunto es inasible para el entendimiento. Pero es a él al que tenemos que volver para seguir mirando: “en cuanto se desea, el cuadro está ahí de nuevo, entero. En un instante, todo está ahí. Todo, pero nada aún es conocido. Es entonces cuando hay que empezar a LEER.”, dice Michaux⁹. Se percibe la totalidad y cada uno de los rasgos, pero se desconoce la mecánica que coagula el sentido.

- ¿Entonces usted me aconseja oír la música como quien oye llover?
- Exactamente: con la más profunda atención.

José Bergamín

Actuar “de oído”, deambular atentamente con una mirada sin expectativa. No es algo tan raro, incluso es una experiencia casi cotidiana: hablar y seguir hablando sin saber bien o sin saber en absoluto lo que se está diciendo, hablar por hablar o casi por hablar; tomar un trozo de papel y comenzar a pintar líneas sobre él, más o menos rectas, dispersas o aglutinadas, superponiéndolas, cruzándolas, repasándolas una y otra vez, sin orden ni porqué; incluso, en ese mismo trozo de papel, comenzar a escribir letras, partes de palabras o palabras completas, también desordenadamente, sin intencionalidad detectable, ocupando (o por ocupar) la superficie que tenemos disponible sin hacerla significativa. También es cotidiano quedarse mirando por mirar. En esos momentos se escribe, se mira o se habla sin hablar de algo ni escribir de algo, sin mirar a nada, sin hablar ni escribir en algo. De escribir sobre algo sería sencillamente sobre el papel, de hablar sobre algo sería

⁸ Pregunta Gadamer: “¿Quién puede leer sin comprender?”, y aclara justo después: “Todo lo que no sea introducirse en el lenguaje desde lo suscitado por él es balbucear, deletrear” (“Oír-ver-leer”, en *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, p.69). Como se puede observar, el texto de Gadamer ha estado constantemente presente en el desarrollo de este texto, si bien leído de un modo poco gadameriano.

⁹ Michaux, Henri, “Lectura” (1950) en *Escritos sobre pintura*, trad. de Chantal Maillard, Colegio de aparejadores y aparejadores técnicos, Murcia, 2002, p.99.

sobre el aire, de mirar, mirar nada. Hablar y mirar, como escribir (Barthes), son verbos intransitivos.

If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, then eight. Then sixteen. Then thirty-two. Eventually one discovers that it is not boring at all but very exciting.

John Cage

* * * *

Un texto sobrevive en sus traducciones. Siguiendo esta indicación de cuño benjaminiano nos encontramos con que en los cuadros de Mon Montoya deberían sobrevivir poemas de Antonio Gamoneda, de Rilke, de Paul Celan, de Álvaro Valverde, pinturas de Miró, recuerdos de un viaje a Saratoga Springs o pérdidas enquistadas en la memoria. Sobreviven o perviven. Quizá sea más adecuado aquí hablar de pervivir (acaso traducción del *fortleben* de Benjamin), en el sentido en que se habla, por ejemplo, de la pervivencia de alguien en el recuerdo. Se sobrevive “a”, pero se pervive “en”. En el caso de la traducción no se trata de que un texto (original) sobreviva a una traducción, por más que muchas traducciones sean verdaderos homicidios, sino más bien que un texto sobrevive, pervive, por las traducciones, en ellas, que son -como lecturas limítrofes- las que hacen estallar sentidos latentes en el texto, las que hacen que un texto pueda seguir siendo leído.

En diversos lugares señala Mon Montoya que su pintura es un ejercicio de traducción, incluso en alguno de ellos habla explícitamente de traducir a “palabras plásticas”¹⁰. En una entrevista e Mon Montoya, José María Parreño le hace la pregunta de rigor sobre su modo de hacer. Montoya responde: “Siempre parto de un poema, de una idea o de una situación”. Poco más adelante explica: “Este es el proceso estructural de

¹⁰ García Yelo, María, op. cit. p.59. La cita integral que reproduce García Yelo es la siguiente: “Lo esencial es mi propia vivencia, porque yo lo que hago es traducir todo eso a palabras plásticas”.

una obra: analizar la sensación, sus componentes, sus ecos y cuando lo tengo perfectamente definido, darle forma". Ese *definir y darle forma* (sic) a los ecos es, para Mon Montoya un proceso de traducción.

Seguir leyendo a Gamoneda en un cuadro de Mon Montoya. De acuerdo, pero cualquier intento está abocado al fracaso pues, tras una traducción de Montoya, Gamoneda queda irreconocible. Si ya toda traducción es una experiencia de transmutación, en el caso de unas traducciones como las de Montoya la transmutación es extrema. Con la excepción de lo que Octavio Paz llama traducciones serviles¹¹, una traducción no respecta la forma del original. Lo deforma, lo borra, lo sobrescribe, cualquier cosa, mas siempre lo deja irreconocible. Una traducción puede cambiar las palabras, la sintaxis, los significados, la composición, todo rasgo formal, todo lo que puede hacer identificable un texto. Qué rasgo identificable queda de Sófocles en la traducción de Hölderlin, de Poe en la de Francisco Pino. Nada, casi nada, nada palpable o visible. Sin embargo, la traducción de *El Cuervo* de Poe por Pino trama una relación con el original mucho más intensa que la que pueda tramar cualquier otra traducción servil con aire de familia. Las traducciones de Hölderlin o Pino no traicionan al original (a Pino le disgusta el concepto de traición en tanto entraña crueldad). Pino, al hablar de su traducción, utiliza el término infidelidad, infidelidad entendida en tanto es una relación al margen de la ley. "Se comete adulterio a tres bandas -dice Pino-: con el poema, con el autor y con el tiempo empleado"¹². Todo ello para poder realizar una verdadera "transfusión de sentido". "La traducción se configura en los dominios de la escritura -silencio anímico- y en el oído -medida, ritmo, entusiasmo sonoro"¹³. Al límite de estos dominios está lo que Francisco Pino llama *poeturas*. Antonio Piedra las define así: "*poetura* sería, en términos visuales, la unidad del trazo a través de la cual la linealidad poética abandona su repertorio semántico para convertirse en factura táctil que estimule los límites del vacío (...) No se trata, por tanto, de pintura sino de una semántica pictórica pues, en definitiva, las *poeturas* se escriben. Entre pintura y escritura existe un espacio sustraído que sólo el poeta percibe y en el que es enteramente libre"¹⁴

¹¹ Cfr. Octavio Paz, *Traducción. Entre literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990.

¹² Prefacio a su traducción de *El cuervo*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997, p.7.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Antonio Piedra, prólogo a su edición de la poesía visual de Francisco Pino, *Siyno y sino*, Fundación Jorge Guillén,

Mon Montoya tampoco pinta. Su trabajo es caligráfico, más que pintura pura (eso que se llama, de un modo algo ridículo, pintura-pintura¹⁵) es inscripción pura. El terreno en donde se mueve Montoya es un terreno híbrido, una tierra de nadie. Se encuentra con poéticas como la de Pino justamente en un lugar indefinido. Si Pino va de de la semántica hacia la pictórica, Montoya lo hace al contrario, de la pictórica hacia la semántica.

Cuando Mon Montoya reescribe -cuando traduce a “palabras plásticas”- un poema, desfigura el poema, lo vuelve ilegible al llevárselo a ese espacio de vacío de la poetura. Sólo allí es capaz de obrarse la traducción: desde lo ilegible del poema, desde sus vanos. Montoya, en la entrevista con José María Parreño, cita de memoria un breve poema de Paul Celan:

Hablan de plomo en cuanto nos brille la luna.

Montoya relee el poema una y otra vez hasta hacerlo resonar, ahueca su sentido como si se tratara de un mantra, se deja empapar por todas las insinuaciones que le hace el texto, desde la emocional hasta la estructural, deambula por ese intersticio poetural del que habla Pino y en el que se desvanece la palabra; en cierto momento comienza a transferir su escucha a la mano (a la muñeca), comienza a escuchar el poema con la mano. Y traza signos. Es entonces cuando se empieza a materializar el cuadro. Una vez clausurado el proceso, una vez el *inscritor* considera que el cuadro ha quedado ya “definitivamente incompleto”, el original queda irreconocible. Como si se tratará de un koan, la traducción de Montoya “no pretende aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable, sino medirlo, parar esa peonza verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma, lo que se ataca es al símbolo como operación

Valladolid, pp.-19.

¹⁵ También en algún lugar Mon Montoya declara su afinidad con las poéticas conceptuales (Mon Montoya, "Paréntesis", texto para la exposición *Paréntesis*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2004)

semántica”¹⁶

La traducción servil -la traducción de un libro de texto, la traducción jurídica- se limita a hacer accesible un texto a aquel que desconoce la lengua o código de signos en el que está escrito éste. Es una ayuda para la lectura del original, facilita la lectura. Una traducción en el sentido en el que la experimentan Montoya o Pino, por ejemplo, no facilita la lectura, muy al contrario, la complica, prácticamente la imposibilita en tanto la hace incomprensible. Gadamer se podría volver a quejar: ¿quién puede leer sin comprender? Una posible respuesta sería: no hay otro modo de leer un cuadro que leerlo sin comprenderlo. En Descripción de la mentira hay un verso que dice: “Nuestros labios envejecieron en palabras incomprensibles”¹⁷. Las traducciones, las lecturas, no sirven para desentrañar un texto, cuanto más se lee mayor es el enigma, más insondable e incomprensible se nos muestra la superficie.

Leer a Gamoneda a través de Montoya: se trata de un ejercicio imposible. La traducción, el pasar del tiempo y espesar del sentido, que tiene lugar en la pintura de Montoya exagera la ilegibilidad de los poemas de Gamoneda, los deja cada vez más incomunicados, como si se tratara de verdaderas pinturas. La pintura de Mon Montoya inutiliza las posibles claves de comprensión semántica del poema. Las inscripciones de Montoya sobre los poemas de Gamoneda, de Celan, sobre los recuerdos y sensaciones de Montoya son engramas destructivos. ¿Leer lo ilegible? Es eso precisamente lo que hay que leer. Todo lo demás es aburrido, yermo, tedioso y esclerotizante.

¹⁶ La cita es de Roland Barthes, también, como en la cita del exergo, de su libro El imperio de los signos (trad cast. de Adolfo García Ortega, Mondadori, Madrid, 1991, p.101).

¹⁷ En la reciente edición de Abada, p.41.