

6

La pintura en
Pierre Michon y
Pablo Montoya



6. La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya¹

Roger Chartier plantea que el género de la biografía imaginaria inventado por Marcel Schowb, prolongado por Borges y Bolaño, entre otros, insiste en preguntarnos cómo hablar de los libros que no se han escrito (para Pierre Bayard, de los que no se han leído, contra cara de la misma pregunta, con otro énfasis), para llevarnos a un plano de la conjetura hiper-borgiana en el que el espacio vacío (o suspensión) de lo ausente, lo mutilado, ocultado, traspapelado, extraviado o destruido, le permite al escritor (y al lector) reinventar la historia, desde los márgenes. El escritor francés Pierre Michon y el colombiano Pablo Montoya son nuevos continuadores de este género. Desde *Vidas minúsculas* (1984), Michon ha ahondado en estas búsquedas. Lo mismo puede decirse de Montoya desde *La sed del ojo* (2004). Conjeturar no equivale a especular sin fundamento ni a ofrecer una especie de asociación de ideas arbitraria a partir de ideas superficiales. Por el contrario, el arte de la conjetura que practican Michon y Montoya tiene que ver con investigaciones históricas que sustentan sus búsquedas estéticas, con el refinamiento de su mirada como escritores en torno a la pintura y finalmente, con una forma de desviación del punto de vista que nos permite pasar de la historia monumental a la micro-historia. Podríamos decir que los dos escritores asumen plenamente la idea de que la historia es más lo que oculta que lo que revela, que la gran historia retrata para fijar, mientras que el arte retrata para movilizar. Para Montoya, Michon: “intenta llegar a los misterios de la creación artística de pintores, como Van Gogh, Wateau y Goya, desde una serie de voces que testimonian sobre el itinerario de aquellos destinos únicos en la historia de arte” (Montoya, 2013, p. 109) Michon y Montoya se preguntan por la forma como el mundo

es (re)presentado en la pintura particularmente a través de la luz. El denominador común de sus obras radica en comprender la luz como un dispositivo misterico (poético en el sentido de Bachelard) en el que los hombres se enfrentan a lo desconocido, bien sea en escenarios naturales o en la contemplación de la pintura y del oficio del pintor; dicha búsqueda apunta a generar instantes de introspección en los personajes y en los lectores. La preocupación por la luz en los estudios de estética moderna y contemporánea, comienza con la visionaria teoría del color de Goethe (1810), en la que el poeta alemán sentó las bases de una relación de carácter misterico (poético) con la realidad, a través del estudio y contemplación de la luz como mecanismo de reflejo, relieve y reverberación del mundo en el sujeto y viceversa. Esta intuición poética de Goethe fue retomada y profundizada por Schopenhauer y Nietzsche, con el fin de definir la estética como una forma de revelación espiritual que constituiría lo que Subirats llama “conocimiento artístico”, como una alteración, crítica y separación radical del “aufklarung” (esclarecimiento) propio de la modernidad.² Dicha intuición poética sería más bien del orden de una “aufgehoben” (suspensio/ suspensión) como una contemplación abierta del mundo que nos sitúa siempre en una visión fragmentaria del mundo y no en la obsesión por la síntesis racional. Goethe lo definió en estos términos:

Busqué por tanto fuera del arte poético un lugar en el que lograr alguna comparación y aquello que pudiera traducir y juzgar desde una cierta distancia lo que me confundía desde la cercanía. Para alcanzar esta meta no había sitio mejor al que dirigirse que a las artes plásticas. (...) En solitarias horas del pasado, estuve muy atento a la naturaleza, tal y como ella se muestra como paisaje y, dado que desde la niñez en

adelante había frecuentado los talleres de los pintores, hice intentos por transformar en una imagen, se diera bien o mal, lo que se me aparecía en la realidad; hacia ello, así como hacia aquellas cosas de la naturaleza que me resultaban ligeras y cómodas, sentía un impulso enorme para el que en realidad no tenía ningún talento (...) Es decir, cuanto menor era el talento natural que se me había dado para las artes plásticas, más buscaba yo leyes y reglas; le prestaba más atención a lo técnico de la pintura que a lo técnico del arte poético: y es que ¡cómo se busca satisfacer mediante el entendimiento y la comprensión aquello que la naturaleza ha dejado incompleto en nosotros! (Goethe, 2008, p. 283)

Michon es un exponente representativo de la literatura francesa contemporánea, con una extensa obra que reúne varios géneros y estilos, de la novela, al ensayo, pasando por la errancia propia de poetas como Rimbaud, Artaud y Michaux (a quienes además ha dedicado varios trabajos). Sus preocupaciones estéticas se dirigen a explorar los puntos de contacto entre la escritura (con una evidente sensibilidad por la poesía en los dos casos) y las artes en una mirada caleidoscópica que trascienda los géneros y los marcos habituales de los cánones y las clasificaciones literarias de las obras y los autores. Le interesa ver (aprender a ver) la naturaleza, sus movimientos, sus oscilaciones y sobre todo sus silencios (de allí el interés que ambos le consagran a la música en sus obras, algo también compartido por Montoya). Por su parte, el escritor colombiano Pablo Montoya ha construido gradualmente una obra singular que transita por caminos y preocupaciones estéticas distintas a las habituales en Colombia.

La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya

En el caso de las dos novelas que hemos elegido, el espacio vacío al que hemos aludido, rastrea las vidas minúsculas de pintores y obras en la sombra, con el fin de mostrarnos/confrontarnos con las huellas inciertas de visiones del pasado que se han desvanecido en el tiempo. Para Michon, el espacio vacío está en el cuadro y en la vida del pintor François Corentin, quien pintó *Los Once*, un cuadro de los once miembros del comité de salvación pública en 1794, que estuvo en el Louvre y desapareció... La novela enfrenta no solamente el espectro de lo posible, sino la influencia de un relato que le dio una connotación de terror completa al cuadro: la descripción hecha por el historiador Jules Michelet. Michon desmonta el carácter de prueba, de documento histórico de Michelet y nos muestra cómo se trataba de un relato híper-subjetivo del historiador.

La pregunta de Michon es cómo ver *Los Once* por fuera del relato instituido por la voz autorizada del historiador Michelet. El procedimiento de Michon consiste en taladrar el discurso oficial del historiador, abriendo grietas en su vida y obra, para develarnos hasta qué punto su visión es ficcional y subjetiva. ¿*Los Once* solo puede verse desde el punto de vista del Terror? ¿Acaso Corentin fue solo un testigo pasivo que registró un acontecimiento histórico? ¿Qué otras huellas posibles podemos rastrear en el pintor y sus dilemas que no se resuelven exclusivamente en ser una síntesis del terror?

Es posible que Michelet llevara mucho sin ver el cuadro grande del Louvre: sabido es que ese cuadro lo asustaba, recordaba en demasía el choque que había notado al verlo por primera vez, lo evitaba cuando estaba en su mano, lo elogiaba y lo aborrecía, lo idolatraba de lejos. Por lo demás,

cuando en 1852 puso por escrito su visita y su visión de 1846 en San Nicolás, estaba en Nantes, en la punta del Loira, no a la orilla del Sena que sustenta a *Los once*. Así que, en la escena de la sacristía, vivida en 1846, escrita en 1852, lo describe de memoria y lo falsifica, quizá de buena fe, o con esa perversidad de cura enemigo de los curas que le conocemos. Y en esa falsificación, en esa reconstrucción de la memoria, en las famosas doce páginas, pues le aplica al cuadro grande lo que vio, lo que imaginó y apañó aquel día...vio en él una sagrada cena laica, específica, aquella en la que siguen sacrificando esforzadamente el pan y el vino en ausencia de Cristo...vio y vio bien, que era una auténtica cena sagrada, es decir, en once hombres separados un alma colectiva y no una simple colección de hombres. (Michon, 2010, p. 130)

La propuesta de Michon nos sugiere que sí no tenemos en cuenta las condiciones de posibilidad, el contexto y las circunstancias personales del narrador, en este caso Michelet, estamos inclinados a creer como una verdad incuestionable, el veredicto de su Historia, el juicio incuestionable sobre *Los once*, el terror y la revolución...

¿En qué piensa caballero, delante de ese cristal grande, de ese reflejo tras el que hay figuras en pie que miran en su dirección? Usted es de los que leen, caballero, es del siglo de las Luces también a su manera y, por consiguiente, conoce algo a esos hombres de detrás del cristal, le hablaron de ellos en el colegio y en los libros; y, además, inmediatamente antes de entrar en la sala cuadrada del primer piso de este pabellón de flora en donde están *Los Once* y ningún cuadro más, anduvo meditando en la antesalista explicativa en

La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya

cuyas paredes hay gráficos, recordatorios, reproducciones, detalles aumentados, informaciones biográficas de los hombres de detrás del cristal. (Michon, 2010, p. 52)

En el caso de Montoya, *Tríptico de la infamia* es la historia de tres pintores europeos en América en el siglo XVI, Le Moyne, Dubois y De Bry. Nos concentraremos en el primer apartado de la novela, sobre Le Moyne. La historia describe la expedición a América de Laudonniere, bajo el reinado de Carlos IX, para establecer una colonia de protestantes en el nuevo mundo. En ella encontramos al pintor Le Moyne, quien descubre al otro, al salvaje, al bárbaro, desde su mirada de pintor, desde su asombro, y no desde el juicio moral. Se pregunta por el uso y sentido de las pinturas en los cuerpos de los indígenas, por sus tatuajes:

Le Moyne empezó a entender el significado de los colores. En la paleta indígena, el rojo era el color protagonista. Se destinaba a los párpados, coronaba la nariz, ampliaba la frente, volvía más dedálicas las orejas y más provocativos los labios. Se amalgamaba a las pieles de los indios, que eran amarillentas o cetrinas. El rojo parecía ser el matiz de la seducción y la protección, de la rabia, la pasión amorosa y el prestigio. Estaba ligado a la vida y a la muerte. Pero así avanzará en el conocimiento de estas significaciones, el pintor intuía que lo esencial de los tatuajes permanecía muy lejos de su comprensión. (Montoya, 2015, p. 53)

Las preguntas de Montoya comparten la preocupación de Michon por los personajes grises de la historia, por aquellos que no son considerados héroes o epígonos de su tiempo y de su sociedad. Para Montoya, por ejemplo:

Personajes grises los de Michon. Hay una coloración en sus atmósferas vinculada con aquella que teje a los jugadores de cartas o a las hogareñas mujeres de Paul Cézanne. En apariencia impertérritos, pero campos baldíos donde crecen las pasiones. Aplastados por la monotonía y la orden secular de nacer, trabajar y morir, pero inevitablemente inclinados al delirio. (Montoya, 2013, p.104)

Al igual que en Michon, vemos una confrontación con los saberes y discursos establecidos en la época, en este caso sobre lo racial. Le Moyne, a través de la observación y la experimentación con la pintura, se interroga sobre el lugar y la definición de lo indígena asociada a la bestialidad:

Le Moyne pensaba, cada vez que observaba a los indios, si en esa desnudez había algo que tuviera que ver con la inferioridad, la bajeza y la bestialidad. La Caille hablaba de primeros hombres, se remitía a la edad de oro de Heliodoro, pensaba en Adanes y Evas primordiales. En sus aseveraciones letradas siempre surgía una balanza en donde el vicio y el legado combatían contra la virtud y la inocencia. Otras opiniones eran proclives a una conmiseración candorosa, y ahí estaba la de Laudonniere; otras, a la aberración corregiale, y aquí aparecían los pastores que en sus prédicas proponían una necesaria evangelización a partir del canto de los salmos. Le Moyne a medida en que asistía a la factura de las pinturas corporales, iba desprendiéndose de estos prejuicios. No podía haber bajeza en hombres que desconocían la relatividad de ese concepto. Tampoco era apropiado apoyarse en el vínculo con las bestias porque los indios justamente se depilaban el

cuerpo y se pintaban, entre otras cosas, para diferenciarse de los animales. ¿Qué bestia era capaz de tomar con las patas una raíz humedecida y hacer con su pigmento un diseño en el lomo de uno de sus congéneres? (Montoya, 2015, p. 55)

Sin embargo, en Montoya hay un aspecto que lo diferencia de Michon. No le interesa solamente esbozar una confrontación histórica de los saberes, sino que defiende el poder del arte para nombrar, renombrar o des-nombrar las palabras y las cosas. Hay un componente aún más político en el escritor colombiano, en el que lo americano como desamparo es una forma de resistencia (ya no de encantamiento, a diferencia por ejemplo de William Ospina). En la película colombiana, *El abrazo de la serpiente* (nominada al Oscar como mejor película extranjera en 2016), observamos algo similar: hay una confrontación de saberes entre lo occidental que busca extraer conocimiento para fines científicos e industriales, frente a la relación espiritual y comunitaria, pero ante todo lo que vemos es el profundo desamparo del último indígena de su tribu.

En Montoya, y Ciro Guerra, al igual que en la obra del pintor colombiano, indígena inga del Putumayo, Carlos Jacanamijoy, las imágenes de la selva no buscan simplemente llevar a la admiración por la exuberancia de la selva, sino a explorar formas del misterio que nos confrontan con las visiones aparentemente salvajes ligadas a lo psicodélico.³ En la pintura de Jacanamijoy, por ejemplo, vemos una evolución del rojo al gris, de los colores intensos que caracterizaron su pintura durante dos décadas, a un vaciamiento progresivo hacia el negro y la penumbra.

Una de las páginas más inquietantes y reveladoras de Montoya nos muestra la escena en que Le Moyne pinta (figurativamente) en el

cuerpo del pintor indígena, Kututuka, mientras que éste pinta al europeo, de forma no figurativa. Al final Le Moyne comprende que: “saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si él mismo fuese una representación vital de lo incógnito...por fin él mismo era una pintura”. (Montoya, 2015, p. 81)

En el campo cada vez más amplio de la literatura comparada contemporánea, escritores como Michon y Montoya, exploran nuevas formas de interacción entre literatura y otras artes, en este caso la pintura, y a la vez, le proponen al lector un diálogo crítico sobre la relación entre historia y ficción. Más que recrear una supuesta historia más o menos verídica, confrontan las verdades instituidas por historiadores como Michelet o por cronistas como La Caille. En ese sentido, el valor de *Los Once* no se basa solamente en el estilo de Michon, en la prosa poética, en la manera como nos habla de pintura, sino en la conmoción que produce la grieta que abre en nosotros a la hora de ver un cuadro y sobre todo, uno que no existe o que ya no existe. Por su parte, Montoya desmonta el carácter civilizador del encuentro de dos mundos, y despojado del buen salvaje, nos permite ver desde el asombro de un pintor, las formas de vida inmanentes de los indígenas. En los dos casos podríamos decir que el arte, la mirada, ocupa un lugar central y renovador que desterritorializa la historia y los saberes que se desprenden de ella, homogeneizantes, y dan pie a la heterodoxia, a la heterotopía, que nos permite pensar las vidas como el espacio de lo posible, de la conjetura que nos lleva a reescribir la historia desde sus márgenes.

Citas

1. Ponencia leída en el Congreso internacional de literatura comparada en la Universidad de Buenos Aires, mayo de 2016
2. Notas tomadas en el Seminario de “Estética alemana” dictado por el Profesor Eduardo Subirats entre el 31 de agosto y el 4 de septiembre de 2015 en el Instituto Caro y Cuervo.
3. El único reparo que le haría a la película es justamente haber optado por una resolución mística de carácter cromático ligada más a oriente y al rock de los setenta, desaprovechando la opción original que culminaba con la pintura de Jacanamijoy.

Bibliografía

Giraldo, E. *Literatura y arte*. Medellín: Comfama. 2006

Giraldo, L. *La novela colombiana ante la crítica (1975-1990)*. Bogotá: Universidad Javeriana. 1990

Goethe, J. *Paisajes*. Madrid: Círculo de bellas artes. 2008

Michon, P. *Los Once*. Barcelona: Anagrama. 2010

Montoya, PABLO. *Triptico de la infamia*. Bogotá: Random House. 2015

Montoya, P. *Un Robinsón cercano*. Medellín: Eafit. 2013

Ponce, G. “Panorama de la novela colombiana contemporánea”. En: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá: Universidad Javeriana. 2002

Restrepo, J. “Réquiem por un fantasma”, en *Revista de Estudios de literatura colombiana*, No 20, 2007: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808385>