

ENTRE ENIGMAS Y TESTIMONIOS. LA ÉCFRASIS EN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA* *

BETWEEN RIDDLES AND TESTIMONIES. THE EKPHRASIS IN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA*

Alessandro Secomandi¹

Cómo citar este artículo: Secomandi, A. (2023). Entre Enigmas y Testimonios. la Écfrasis en *Tríptico de la infamia*. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 117-133. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352621>

1



alessandro.secomandi@unibg.it
Università degli Studi di Bergamo, Italia

Resumen: *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya es una novela histórica que hace amplio uso de la écfrasis, la representación verbal de una obra pictórica real o imaginaria. Si bien la crítica ya ha resaltado este recurso a lo largo de la novela, todavía hay lagunas en su análisis. El artículo se enfoca en la ambigua interacción entre dos tipologías distintas de écfrasis, mostrando cómo tal relación vehiculiza profundas consideraciones sobre las limitaciones y posibilidades del arte.

Palabras clave: Pablo Montoya, écfrasis, novela histórica, arte renacentista, violencia.

Abstract: Pablo Montoya's *Tríptico de la infamia* (2014) is a historical novel that makes extensive use of the ekphrasis, the verbal representation of a visual representation which may be both real and imaginary. Although many critics have already noticed this strategy, its analysis shows some lacks. The article focuses on the ambiguous interaction between two different kinds of this technique, explaining how their relationship conveys a deep self-reflection on art's limits and resources.

Keywords: Pablo Montoya, ekphrasis, historical novel, Renaissance art, violence.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 04.02.2023

Aprobado: 06.06.2023

Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción. Sobre la écfrasis

Desde la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, mucho ha tratado la teoría de la literatura sobre la écfrasis, la representación verbal de una obra pictórica real o imaginaria. De hecho, a partir de Homero y hasta la narrativa actual, este recurso literario ha conocido una extraordinaria difusión confirmando que *pictura* y *poësis* son hermanas, como postulaba Horacio.¹

En la misma tradición, de una presencia muy fuerte de la primera en la segunda, se inscribe la novela *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya. Aquí el autor utiliza extensamente la écfrasis de manera funcional al desarrollo narrativo del argumento. Bajo la forma de diálogo literario con la esfera visual o por medio de su manejo como expediente,² más que a través de una profunda confluencia interartística —lo que caracteriza, por ejemplo, *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald—, abundan las descripciones de dibujos, pinturas y grabados, las referencias a cuadros, frescos y tapices, y las escenas de alto impacto icástico. Por esto no debe sorprender que ya existan trabajos críticos dedicados a la écfrasis en *Tríptico de la infamia*. Destacan, por ejemplo, el de Orrego Arismendi (2015) y, entre los que se citarán directamente, el de Dhondt (2017). No obstante, todos ellos se centran casi solo en una tipología específica de écfrasis que podría definirse ‘testimonial’. Esta etiqueta no aparece entre las canonizadas por la teoría de la literatura, y de manera muy pragmática se caracteriza —para citar justamente a Dhondt— por el intento de describir aquellas obras visuales que “rescat[an] la memoria de los muertos al pintar[las] como [lo haría] un historiador” (p. 315). En ella cabe, entonces, toda representación de acontecimientos históricos dramáticos que necesiten, por una u otra razón, avivar la memoria de las víctimas.

Sin embargo, en *Tríptico de la infamia* sobresale al menos otra tipología de écfrasis, tampoco canónica, que todavía la crítica no ha profundizado lo suficiente. Tiene que ver con figuraciones de argumento mucho más velado, que rechazan toda interpretación rígida y unívoca. Por tanto, nuevamente de manera muy pragmática, podría definirse

¹ La definición básica de écfrasis es precisamente “verbal representation of a visual representation” (Heffernan, 1993, p. 3). Para una presentación tanto sintética como exhaustiva de las mayores teorías sobre ella, véase Sager Eidt (2008, pp. 9-18).

² Bien remarca Vanegas Vásquez (2017) la operación de Montoya de atenta “selección” (p. 140) de las obras, la “fijación narrativa de detalles visuales específicos” (p. 149) y el “tratamiento [con el cual] los personajes cobran profundidad dramática [...] con la imagen” (p. 142). Por todo esto, considera un “recurso” tal “relación con el campo de la pintura” (p. 140).

‘hermética’. Este artículo no pretende canonizarlas en general, sino tratar de unirlas con una perspectiva orgánica sobre la novela de Montoya.³

Según Sylvia Karastathi (2015), en su empleo contemporáneo la écfrasis ya no es un ejercicio retórico ni un instrumento necesario para que el lector pueda ‘observar’ las piezas mencionadas, sino un vehículo semántico central y un elemento básico para la exegesis:

In [contemporary] literature [...] authors’ descriptions of artworks take account of that “easy visibility”, previously absent in earlier visual cultures, where description had been to an extent a replacement of the image, and was performed in the absence of the image. [...] When writing about [...] artworks or reproduced images of them, contemporary authors acknowledge, and contend with, this easy visibility that renders description if not redundant, then surplus; *definitely not a source of information, but one of interpretation*. Contemporary ekphrasis has, through acts of selective interpretation or intentional differentiation, distanced itself radically from the use of the term in ancient rhetorical tradition and ancient poetry. [Some] critics [...] attribute the special character of contemporary ekphrasis to the fact that it more often addresses existing works of art, unlike the imaginary object encountered in ancient ekphrasis (p. 135; énfasis mío).

Antes de analizar *Tríptico de la infamia*, bien se podría explicar este asunto considerando brevemente el uso de la écfrasis en *El siglo de las luces* (1962), novela histórica de Alejo Carpentier muy apreciada por Montoya.⁴

A lo largo de *El siglo de las luces* se repite como *leitmotiv* la descripción de *Le Roi Asa détruisant les idoles* (c. 1620), enigmático cuadro de Monsù Desiderio. La explosión eternizada de la catedral puede representar tanto una oportunidad de renacimiento como un fracaso absoluto, y sin duda esta metáfora condensa el tema principal del libro, a saber, los efectos de una revolución y sus contradicciones. Sin embargo, no parece imprescindible para Carpentier que, a través de las frecuentes écfrasis, el lector reconozca el lienzo real de Monsù Desiderio. Lo confirma cierta ambigüedad en sus apariciones: nunca se mencionan su auténtico título ni su autor, y sobre todo no hay una presentación verdaderamente cabal de su contenido. Carpentier se enfoca en aspectos específicos como las columnas destruidas, y más en general en el drama suspendido de la escena. Por tanto, está muy clara su función de *mise en abîme*: este sismo detenido para siempre resume, de forma figurada, el desarrollo de la acción total de *El siglo de las luces*, con su conjunto de derrumbes, masacres y esperanzas siempre traicionadas y renovadas.

³ Para una revisión actualizada de la bibliografía sobre *Tríptico de la infamia*, véase Bázaga Morales (2022, pp. 9-19). Cabe señalar que la interpretación de Dhondt (2017), en particular, resulta cercana a la propuesta aquí.

⁴ Véase, por ejemplo, Montoya (2012, 2020a). Más en general, el autor colombiano siempre ha declarado tener a Carpentier entre sus modelos.

El empleo de la écfrasis en *Tríptico de la infamia* pertenece al mismo paradigma. Pese a las refinadas descripciones, Montoya no se sirve del arte para ‘materializar’ su escritura, disfrazándola con una visión concreta, realística y tangible. Esta hipótesis se contradice por la recurrencia de obras visuales cuyo sentido nunca puede considerarse objetivo, sino hermético. Son exactamente las que la crítica menos ha considerado. Sin embargo, en *Tríptico de la infamia* su reiterada presencia respalda, de manera un poco paradójica, la necesidad del testimonio de la barbarie humana.

Dibujos, pinturas y grabados en *Tríptico de la infamia*

Tríptico de la infamia es una novela histórica ambientada en la Florida y en la Europa del siglo XVI. Se centra en tres artistas protestantes que existieron realmente, Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore De Bry, cuyas vidas se entrecruzan en la ficción de manera imprevisible y con claras licencias narrativas. El primero, el cartógrafo e ilustrador Le Moyne, descubre los tatuajes de los timucuas en la desastrosa expedición de Laudonnière a Florida en 1564, realiza dibujos sobre esta comunidad indígena y logra regresar a Francia, donde se dedica a pintar acuarelas en torno al mismo tema. Dubois, el segundo artista, después de haber conocido muy casual y superficialmente a Le Moyne, sobrevive a la matanza de San Bartolomé (1572) en París y, refugiado en Lausana, lleva a cabo *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* (c. 1576), un óleo inspirado en el terrible mar de sangre propiciado por los católicos contra los hugonotes. Por último, Theodore de Bry graba y publica una serie de aguafuertes basados en las acuarelas de Le Moyne y en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), de Bartolomé de las Casas.

En todas estas circunstancias el arte está relacionado, de una u otra forma, con la violencia: algunos dibujos de Le Moyne sobre los timucuas —y, por consiguiente, unos aguafuertes del belga De Bry— representan feroces batallas entre nativos, con cadáveres descuartizados y mutilados; la tela de Dubois exhibe abusos, violaciones y asesinatos; otros grabados de De Bry, como aquellos centrados en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, muestran las horribles torturas con que los invasores blancos diezmaron a las poblaciones nativas. Justamente por esto, y pese a la inevitable perspectiva sesgada de europeos protestantes de Le Moyne, Dubois y De Bry, se trata de testimonios históricos de suma importancia. En el caso de las acuarelas de Le Moyne, también porque los timucuas, después del contacto con los franceses capitaneados por Laudonnière, desaparecieron en el término de doscientos años. No resistieron a la brutalidad de los

colonizadores, a sus desconocidas enfermedades y a las guerras contra otros indígenas, a menudo apoyados por los blancos (Hann, 1996).

Además de las anteriores, en *Tríptico de la infamia* aparecen otras écfra­sis dedica­das a los tatuajes timucuas, a dos grabados de Alberto Durero y a tres pinturas de Jan van Eyck y Paolo Uccello. Entre las muchas que se podrían mencionar, también hay referencias a Bosch, Jean Fouquet, Benozzo Gozzoli y Fray Angélico. Y cabe recordar que, en el capítulo centrado en De Bry, el mismo Montoya —o mejor un *alter ego* suyo muy cercano al autor— recorre varias ciudades europeas en busca de antiguas ilustra­ciones, descritas posteriormente. La presencia de la pintura, entonces, resulta no solo enraizada y constante en el argumento de *Tríptico de la infamia*, sino heterogénea, con diferentes declinaciones.

Así las cosas, sobresalen las dos tipologías de écfra­sis que se han perfilado antes. Vale reiterar que el objetivo aquí no es acuñarlas como categorías generales para después examinar su empleo en *Tríptico de la infamia*, ya que existen algunas canónicas que serían suficientemente amplias para abordar también esta novela,⁵ y por tanto la operación resultaría redundante. Lo que sí importa es enfocarse en el significado de su dialéctica en *Tríptico de la infamia*, considerando que “aunque algunos fragmentos se parecen una cita o transposición fiel de las pinturas [...], se trata siempre de una interpretación [del autor]” (Dhondt, 2017, p. 310).

La primera tipología, la hermética, es más autorreflexiva: tiene que ver con el arte en sí, con su exegesis y su sentido. En cuanto a la segunda y principal, la testimonial de las acuarelas de Le Moyne, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* de Dubois y los grabados de De Bry, destaca su carácter comprometido. En las próximas páginas se profundizarán las dos tipologías y su interrelación en la novela.

La écfra­sis hermética

Durante la permanencia en Florida, lo que más sorprende a Le Moyne de la cultura timucua es el tatuaje.⁶ Para el cartógrafo, obediente por un lado al orden y el rigor de

⁵ Por ejemplo, las propuestas por Sager Eidt (2008, pp. 44-63).

⁶ En su forma novelesca, es casi por entero una invención de Montoya: “Aunque no se conoce nada sobre los tatuajes entre los *timucuas*, debido a su pronta desaparición por la conquista europea, se podría pensar que sus motivos consistían en figuras geométricas (espiral, línea, círculo, triángulo, etc.), de hecho así aparecen en la lámina de Le Moyne y en los grabados de De Bry, y que sus técnicas y colores utilizados [...] eran similares a las que siguen utilizando ciertas comunidades indígenas de América del Sur pertenecientes a un estadio cultural similar” (Montoya, 2014b, p. 125).

mapas y atlas, y por otro fascinado con los fantásticos monstruos —los leones— que se dibujan en ellos, la pintura de los cuerpos indígenas representa el enigma por excelencia:

[...] con los tatuajes [el] cuerpo se manifestaba como el lugar de todas las representaciones. [...] Los opuestos parecían ansiar la fusión [...]. La revelación y el secreto se acoplaban. El desbordamiento y la contención, el hermetismo y la transparencia. Circunstancias de muerte y nacimiento, de albor y oscuridad, de aislamiento y apertura se amalgamaban en la sucesión de los dibujos. Porque el pintor reconocía que había un deseo, por parte de criaturas perecedoras, de alcanzar los dominios de una región ilimitada (Montoya, 2014a, pp. 44-45).

Más, todavía, cuando Le Moyne se transforma en una especie de *tableau vivant*,

Le hicieron, con unos pigmentos blancos y rojos, unas manchas abstractas que, en vez de situar el cuerpo en alguna coordenada especial, lo arrojaban a un interregno donde se intentaba definir un misterio fragmentariamente. [...] *Esta faz de lo ambiguo tenía que ver, quizá, con códigos a los que Le Moyne jamás accedería. Pero saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si el mismo fuese una representación vital de lo incógnito.* [...] Se imaginó frente a Philippe Tocsin. El viejo cosmógrafo [...] preguntaba por el significado de los trazos. ¿Qué quieren decir esas cosas, joven Jacques? El aprendiz levantaba los hombros y le respondía que hablaban del todo, pero que en el fondo eran nada (pp. 80-81, énfasis mío).

El arte corporal de los timucuas es un secreto —tal vez *el* secreto de la pintura en sí— que Le Moyne nunca podrá desvelar, como se precisa en otro fragmento análogo: “así avanzara en el conocimiento de estas significaciones, el pintor intuía que lo esencial de los tatuajes permanecía muy lejos de su comprensión” (p. 53). Al respecto, Juan Carlos Orrego Arismendi (2017) considera que la interpretación del dibujo timucua “es circular” y siempre “vuelve a su punto de partida”, es decir, comunica “significados arbitrarios”. Por esto Le Moyne “acepta el enigma” (p. 44) y, al tatuarse, incluso se funde en ello.

El mismo aspecto críptico y también autorreferencial de la pintura timucua caracteriza muchos ejemplos de arte europeo en *Tríptico de la infamia*. Para demostrarlo, se han elegido cuatro. El primero es el piso de la catedral de Amiens que maravilla a Dubois:

Una vez descubrí en el centro de la nave a un viejo que daba pasos en círculos y miraba con atención un diseño forjado en el suelo. Me aproximé y le pregunté qué hacía. Recuerdo que el anciano se inclinó y, mirándome a los ojos, respondió: Esto es un laberinto. Trato de llegar al centro, allí donde está Dios, pero no soy capaz. Varias veces desde entonces [...] me dedicaba a seguir, como si se tratara de un juego, la dirección de esas líneas marcadas en el piso. Pero, como el viejo, me perdía siempre sin alcanzar su centro (Montoya 2014a, pp. 120-121).

El segundo, el célebre óleo de Van Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434). Dubois habla así de ello:

Es como si el maestro flamenco nos estuviera diciendo que [la realidad] no solo consiste en lo que vemos, sino en lo que se halla en los perfiles de un reflejo, e incluso en lo que está mucho más allá de

él. El fin de toda imagen, y más aún el de las que conforman esta tabla, es decir que hay un camino que va de lo visible a lo invisible, de lo corpóreo a lo espiritual. Vivimos la realidad, nos susurra Van Eyck, al mostrarnos los dos amantes de primer plano. Sin embargo, existen circunstancias que pertenecen a otro orden y están guardadas en una ilusión suspendida. Y para corroborarlo ahí está el espejo en cuya superficie pulida se reflejan las espaldas de los esposales y los dos secretos e innombrados testigos. Estos parecen más fantasmas que otra cosa, acomodados en el quicio de la puerta (p. 138).

El tercero, *La caza en el bosque* (c. 1470) de Uccello, y el punto de vista es siempre el de Dubois:

[...] cuando pude ver *La caza en el bosque*, me di cuenta de cómo la sencillez puede abrazar la maestría. Esta tabla de Uccello invade los ojos con el follaje verde de los árboles del verano. Es un bosque que invita a penetrarlo con los cazadores y los ciervos perseguidos por los perros. ¿Cuántos cazadores y presas de caza hay en la escena? No muchos, pero se repiten sin término en un bosque igualmente impenetrable y misterioso. [...] Las líneas y puntos de fuga están dirigidos hacia esa conjunción de árboles en donde se ha escondido, como el secreto de la belleza y la plenitud del amor, el ciervo saltarán que nunca atraparán los afanados hombres de Uccello (p. 140).

El último, desde la perspectiva de De Bry, corresponde a la *Melancolía I* (1514) de Durero, uno de los grabados más famosos del arte renacentista:

La imagen es intrincada y hermética. Pero en la confluencia de sus diversas realidades reside la atracción del grabado. Hay un ángel hosco que quiere trazar algo [...] y no puede. La impotencia puede ser falta de inspiración e incapacidad de acceder al misterio de lo divino. Pero ¿y qué puede ser lo divino si no es el arte? Un ángel que no vuela y está paralizado en la incertidumbre. [...] Un ángel caído, rodeado de artefactos para medir el tiempo y el espacio, que mira hacia allá. Ese allá en donde hay un paisaje crepuscular, un firmamento desgajado en haces de luz y un arco iris inalcanzable. Théodore no comprendió la imbricación del mensaje. Pero se quedó extático ante la dimensión del arcano. La melancolía como enajenación mental provocada por intentar descifrar a Dios. La melancolía como frustración del hombre ilustre ante la imposibilidad de conocer el cosmos en una existencia asaz breve (p. 201).

Desde los tatuajes timucua hasta Durero no es nada casual la écfrosis de estas obras. Tampoco su interpretación centrada en la opacidad, pues se trata de imágenes objetivamente enigmáticas. Piénsese en el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Van Eyck, sobre el cual existe una amplia exegesis por su realismo solo aparente, en verdad sembrado de elementos simbólicos que indican, según el persuasivo análisis de Margaret Koster (2003), que el cuadro representa un homenaje póstumo a la esposa fallecida de Arnolfini. Al respecto, vale notar las referencias novelescas de Dubois a los “fantasmas” en el lienzo y al “otro orden”, “invisible” y quizás inalcanzable, al cual remite la tela (Montoya, 2014a, p. 138).

Todavía más sibilino es el grabado de Durero con su alegoría “intrincada” y ese “firmamento desgajado” que el ángel —o mejor, la figura femenina alada— contempla con resignación por la “imposibilidad de conocer[lo]” (p. 201). Uno de los ensayos más famosos sobre *Melancolía* se enfoca exactamente en el conjunto indescifrable de referencias bíblicas, alquímicas y esotéricas: para resumirlo en palabras de los autores,

“[an] endlessly complicated ancestry, [a] fusion of older types, [a] modification [...] of older forms of expression, and [the] development of an allegorical schema” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 2019, p. 345).

La escena con el fondo nocturno de *La caza en el bosque* permite deducir que también este cuadro es una alegoría:

[It] is worth asking how far [this] portrayal was intended to represent known practice. The twilight or even nocturnal lighting of Uccello's chase immediately raises doubts about the verisimilitude of his treatment. The extensive instructional literatura concerned with hunting [...] indicate unequivocally that deer-hunting was a day-time activity, when light was strong, as common-sense would indeed seem to require (Kemp, Massing, Christie, Groen, 1991, p. 167).

Dubois es consciente de que detrás de la inverosímil cacería debe haber un significado oculto. Sin embargo, como “el ciervo saltarín que nunca atraparán los afanados hombres”, este sentido se pierde en el bosque “impenetrable y misterioso” (Montoya, 2014a, p. 140) donde se sitúa la acción.

En todos estos casos la pintura remite a sí misma porque su interpretación es infinita. Al igual que los tatuajes timucua que “habla[n] del todo, pero que en el fondo [son] nada” (p. 81), es decir, que podrían tener cualquier acepción, las obras de Van Eyck, Durero y Uccello suponen una heterogeneidad hermenéutica que nunca se agota y, en cambio, siempre se autoalimenta. Precisamente por esto su lectura más ‘auténtica’, siempre que exista, es inescrutable. Tal círculo vicioso de exegesis sin fin y de autorreferencialidad constituye el hilo que une los cuerpos timucua con el “laberinto” (p. 120) de la catedral en Amiens, del cual Dubois no consigue “alcanzar el centro” (p. 121), y sobre todo con *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, *Melancolía* y *La caza en el bosque*.

Sintetizando los principios del hermetismo como sistema de pensamiento que —aunque asumiendo formas diferentes según la época— va de la antigüedad a la contemporaneidad, Wendell V. Harris (1996) afirma que “[t]he first two of the doctrines lying at the core of hermetic theorizing [are] the belief that language has reference only to itself and the denial of the possibility of determining the meaning of discourse” (p. 20). Trasladando el asunto hasta la *pictura*, la conclusión es que ni al interior ni fuera de la tela hay claves que puedan aclarar su significado. De hecho, el enigma de *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, *Melancolía* y *La caza en el bosque* subsiste a pesar, respectivamente, de las referencias biográficas a la familia Arnolfini, de la sabiduría alquímica del siglo xvi y de los preceptos venatorios del siglo xv. Ninguno de estos elementos contextuales sirve para comprender de manera definitiva qué simbolizan, por ejemplo, el candelabro

de Van Eyck, el cuadrado mágico de Durero y el ciervo de Uccello. Por lo tanto, sus descripciones en *Tríptico de la infamia*, que son representaciones de representaciones, textos sobre otros textos, mantienen justamente el mismo carácter velado y circular.⁷

La presencia de tales obras y su exégesis implican una reflexión acerca de la écfrosis en sí, o por lo menos vehiculizan una intuición profunda de los límites del lenguaje. Según Murray Krieger (1992), este recurso literario tiene siempre un matiz de espejismo por su vana voluntad de superar dichos límites y, así, alcanzar la supuesta mayor adhesión a la realidad de la pintura. En palabras de Krieger:

The ekphrastic aspiration [...] asks for language—in spite of its arbitrary character and its temporality—to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant [...], at a single stroke of sensuous immediacy, as if in an unmediated impact. [The illusion], then, derives from the dream—and the pursuit—of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision (p. 10).

Es más, en *Tríptico de la infamia* las consideraciones sobre esos dibujos, cuadros y grabados muestran una actitud muy ambigua en torno al arte en general. Sea visual o literario, en la novela parece que ello no significa nada fáctico, nada objetivo, y que su sentido, lejos de ser unívoco, es totalmente arbitrario, incluso el de *Tríptico de la infamia*, o al menos de ciertas escenas. En concreto, ¿cómo leer la pesadilla en el capítulo dedicado a De Bry? ¿Cómo entender ese ritual indígena que no casualmente, otra vez, el narrador-autor se declara “incapaz de descifrar”? (Montoya, 2014a, p. 237). Es de notar la frecuencia con que aparece el tema de la imposibilidad de interpretación y la impotencia frente a un texto oscuro, sea cual sea su género. Más allá de las teorías literarias que invocan formas distintas de relativismo crítico,⁸ el muy antiguo pensamiento hermético expresa precisamente este círculo donde todo encaja de alguna manera intangible, secreta e incomprensible. En efecto, desde sus primeras manifestaciones comprobables, el hermetismo postula una interrelación unitaria del cosmos que solo la iluminación divina puede desvelar, y no la razón humana (Broek, 2016, p. 50). En la novela es lo que Dubois evidencia con respecto a *Melancolía I*, imagen definida explícitamente “hermética” (Montoya, 2014a, p. 201). Es la écfrosis más larga entre las cuatro analizadas, donde destacan rasgos innegables de este sistema místico y filosófico.

⁷ Al respecto, cabe recordar el enfoque de Orrego Arismendi (2017) en el tatuaje timucua que siempre “es circular” y “vuelve a su punto de partida”, vehiculizando así “significados arbitrarios” (p. 44).

⁸ Piénsese, a pesar de las numerosas diferencias, en la de Roland Barthes sobre la muerte del autor o en la de Stanley Fish sobre las comunidades interpretativas.

Si bien el asunto de la opacidad y de la autorreferencialidad del arte no es original, merece la pena remarcar su importancia para esta novela histórica que se ocupa de las guerras religiosas europeas y del genocidio americano del siglo XVI. En cuanto obra de ficción, de hecho, *Tríptico de la infamia* no escapa de la deriva hermenéutica. Es incluso un libro que en cierta medida se podría definir posmoderno por los deliberados anacronismos y, aún más, por ese tercer capítulo donde el *alter ego* de Montoya, siguiendo las huellas de De Bry, presenta sus viajes e investigaciones por Europa.⁹ Sin embargo, a pesar también de tal mezcla rotunda entre realidad e invención, dentro de este paradigma estético lo que verdaderamente importa de *Tríptico de la infamia* es su fundamento testimonial. Oscuridad exegética, desilusión mimética y necesidad de la memoria, entonces, son los principios artísticos que sobresalen con aparente paradoja. Pero es exactamente la contradicción en que se enfoca la veta más comprometida de *Tríptico de la infamia*.

La écfrasis testimonial

Hay al menos dos ejemplos muy nítidos de écfrasis testimonial que destacan entre los muchos que se podrían elegir. El primero es *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, el óleo de Dubois sobre la matanza de los hugonotes ocurrida en 1572. El segundo, la serie de grabados de De Bry que se basan en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Aunque sus contenidos específicos no son tan esenciales como las reflexiones en torno a la suma de limitación y compromiso que conllevan estas imágenes, hay que señalar dos pasos indicativos de la extrema violencia que narra Montoya. Para el primer caso, Dubois lo describe de la siguiente forma:

[...] he pintado la parte dedicada al río. Las mujeres vestidas de negro que apuñalan en el puente y los cadáveres que flotan en las aguas tiznadas de rojo. Hacia el lado izquierdo, [...] he trazado una carreta llena de cuerpos desnudos que busca la dirección de las fosas comunes. [Supé] que en el centro de la tabla debía mostrarse lo que sucedió con Coligny. Esto lo he pintado en varias etapas. Lo han asesinado y dos hombres lo están lanzando desde la ventana. [...] Desnudo, aún botando sangre su cuello cercenado, en mi tabla el cuerpo de Coligny es llevado por varios guardias a Montfaucon donde se le colgará posteriormente. [...] Un grupo de soldados lleva, entre insultos y estrujones, a una mujer al río. Alguien se arrodilla y pide clemencia a quien le dispara en la cara. [...] Goulart varias veces me ha insistido en no olvidar a los dos adolescentes, no sobrepasaban los doce años le han dicho los testigos consultados, que arrastraron hacia el río a un bebé envuelto en pañales (Montoya, 2014a, pp. 188-190).

⁹ También por esto se incluye a menudo *Tríptico de la infamia* en la controvertida categoría de ‘nueva novela histórica’. Para profundizar en ella, véase Menton (1993) y Grützmacher (2006). El autor de *Tríptico de la infamia* comentó brevemente esta clasificación en Montoya, 2020b, pp. 81-83.

En cambio, para los grabados sobre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en palabras del narrador-autor del tercer capítulo,

A Bogotá se le practicó un tormento denominado trato de cuerda. El rey era dueño de dominios en donde proliferaban el oro y las esmeraldas. El tormento consistía en suspender el reo por las manos atadas a la espalda y dejarlo caer de súbito pero sin permitir que el cuerpo tocara el suelo. [...] Tres verdugos realizan simultáneamente sus acciones. Uno aviva el fuego de los leños para quemarle los pies a Bogotá. El del centro le amarra las manos luego de haberle atado al pescuezo una cadena. El otro le echa sebo ardiente en la barriga. Son vivísimas las contorsiones y creemos sentir el dolor de Bogotá por el realismo de su expresión (pp. 297-298).

Son solo dos escenas horribles entre una miríada de torturas, abominaciones y carnicerías. La crueldad humana, en particular, parece sin límites en la serie de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, con abusos de cualquier tipo y un sadismo que excede las peores fantasías del Grand Guignol.

También para esta tipología más fáctica de pintura y de écfrasis se repiten muy a menudo las consideraciones sobre posibilidad e imposibilidad testimonial, ante todo, y esto es un poco más implícito a lo largo de *Tríptico de la infamia*, porque los documentos históricos en que se centra son al menos parcialmente ideológicos y representan solo un punto de vista, aun cuando sea el de las víctimas o el de sus partidarios.¹⁰ Por ejemplo, se ha escrito sobre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* que

[el] de Las Casas es un argumento de autoridad y no de razonamiento, en especial cuando se trata de “probar” sus denuncias. [...] Por esto fray Bartolomé presenta a todos los indios como “buenos”, “inocentes”, “virtuosos” y “víctimas” de los españoles “malos”, “tiranos”, “degenerados” y “verdugos”. [...] El indígena, según esta perspectiva, es el espejo donde Las Casas se mira y refleja a sí mismo [y] su doctrina —por muy opuesta que sea a la de los conquistadores— se propone el mismo fin: someter a los indios. [Las Casas] no es menos colonialista que sus tan censurados españoles [a través de] la invención de un sujeto “indio” completamente indefenso y a merced de los conquistadores. [Fray] Bartolomé, en su afán de influir en sus lectores, se arroga el conocimiento [...] de los amerindios a quienes reduce a un grupo homogéneo sin defecto alguno [...]. El planteamiento ideológico de Las Casas es admirable, pero le falta el rigor crítico y conceptual de no estereotipar —en términos utópicos— a sus protegidos. [...] En efecto, idealizar al “indio” pasando por alto su abigarrada especificidad es, después de todo, una forma de incomprensión y de incompetencia intelectual. [...] La caracterización de Las Casas, pese a sus buenas intenciones, estigmatiza a sus “ovejas” como seres desnudos y débiles por “naturaleza” que requieren la “protección” del emperador y los mecanismos oficiales de poder (García, 2003, pp. 10-17).

¹⁰ Sin duda ha influenciado a Montoya el concepto de que cualquier historiografía es una construcción narrativa, desarrollado sobre todo en los años setenta: muy célebre el ensayo de White (1975). Al respecto, véase como el autor de *Tríptico de la infamia* comentó los fundamentos de la disciplina: “La primera pregunta que me asalta [...] es si existe la verdad [...]. La impresión que tengo del pasado es [...] de una profunda precariedad. [Los escritores] son proclives a creer que su labor de investigación es suficiente excusa para que el lector entre confiado en sus relatos [como] coordenadas de la verdad. Siempre me ha parecido una labor más anclada en [...] la intención de ‘manipular’ al lector” (Montoya, 2020b, pp. 81-82).

Las lagunas del ensayo de Las Casas justamente como documento histórico están resumidas en el comentario que el narrador-autor hace en el tercer capítulo de *Tríptico de la infamia*, donde se afirma que *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* “es un libro excesivo” y “mal escrito”, con “[p]ocas ideas” y repitiendo siempre “los mismos temas” (Montoya, 2014a, p. 285).¹¹

Otro ejemplo es el de los grabados sobre el cautiverio en Brasil de Hans Staden, un soldado alemán que vivió algunos meses, aproximadamente en 1555, entre los tupinambas. Montoya (2014b) señala en un artículo suyo, más o menos contemporáneo y complementario a *Tríptico de la infamia*, que

En los grabados de Théodore De Bry [el] indio es a, a veces, un caníbal. A veces, una especie de hombre idealizado, un primitivo Adán atiborrado de tatuajes. Esta circunstancia ambigua se presenta, particularmente, en las ilustraciones que De Bry hizo para ilustrar la *Historia del Brasil* de Hans Staden [...]. En las imágenes de De Bry se manifiesta [...] el carácter terrible de la antropofagia practicada por los tupinambas. En ellas Staden parece implorando la misericordia de Dios en medio de una barbarie que siempre está a punto de devorarlo (p. 125).

En la novela hay un paso sobre Staden que se puede condensar en la rotunda conclusión de que el modo más recurrente “de [hablar] del otro, en esta primera etapa de la representación [...] del aborígen americano, est[á] impregnado de terror” (Montoya, 2014a, p. 221). O sea, de prejuicios profundos y distorsiones ideológicas.

Además de tal falta historiográfica y epistemológica que afecta las fuentes de la pintura, hay otra razón para cuestionar la fiabilidad de las imágenes: de nuevo, precisamente su esencia estética, es decir, creativa, escurridiza y vaga. La misma que se ha subrayado con respecto al tatuaje timucua, a los cuadros de Van Eyck y Uccello y a los grabados de Dürero. Es muy clara la inferencia: si el arte es siempre ficción, y además tiene carácter enigmático y arbitrario, ¿cómo puede explicar de forma veraz algo tan concreto como una masacre o un genocidio? En otras palabras, ¿cómo puede considerarse testimonial? Es la pregunta que Dubois, el pintor más directamente perjudicado por la violencia, hace en el segundo capítulo de *Tríptico de la infamia*: “¿Qué tiene que ver el color con el dolor?” (p. 180). Simplificando, si incluso el retrato de una pareja en su casa muestra rasgos inaprensibles por la opacidad propia de cualquier tela —y cabe ignorar por un momento el específico, muy oscuro simbolismo de la de Van Eyck—, parece difícil que otro óleo pueda describir eficazmente una matanza con centenares de

¹¹ Para profundizar más en el vínculo entre *Tríptico de la infamia* y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, véase Campobello (2017, pp. 57-59).

muertos. No importa que el lienzo en cuestión sea realístico, sugiere su autor Dubois, ni que consiga dar cuenta del acontecimiento en detalle, porque “jamás es lo mismo una masacre que su representación” (p. 185). Exactamente lo que se podría afirmar, para el arte del siglo xx, sobre *Guernica* (1937) de Pablo Picasso.

En *Tríptico de la infamia* se trata de una reflexión amplia y de alguna manera total que se repite a menudo: desde los mapas y los atlas de Le Moyne, que no son tierras obviamente sino otras representaciones, hasta los grabados de De Bry, que son simulacros de objetos reales. Y cuando Dubois insiste en la oportunidad del “silencio” y la tentación de “callar[se]”, de “enmudecer[se]” (p. 180), como si sus colores fueran palabras, resulta evidente la autorreferencia a la literatura. De hecho, ¿qué puede una novela contra la verdadera barbarie de la historia? Si la pintura es una copia ambigua e imperfecta de la vida, ¿qué valor tiene la écfrosis, que es la reproducción verbal de algo de por sí fallido?

La respuesta a esta y a todas las preguntas posibles es la confesión de De Bry en torno a su trabajo:

Tan solo he procurado, a través de mis grabados, denunciar. [No] he cesado de preguntarme cuál puede ser la dimensión de diecisiete grabados [...] si se ponen ante la muerte de tantos hombres. ¿Qué significa lo uno y lo otro? ¿Qué significa pintar y qué ser asesinado? ¿Qué significa la muerte violenta y qué la representación de esa muerte? [...] En el fondo de mí hay algo que se niega a aceptar que un grabado logre expresar la cabal dimensión de un acontecimiento. La realidad siempre será más atroz y más sublime que sus diversas formas de mostrarla. Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios [...] cuya esencia es *inasible*. [...] ¿Bastan diecisiete grabados para redimir la infamia que la violencia provoca? Quizás no sea suficiente esto ni nada de lo que podamos hacer en adelante. [...] Pues no ignoro que solo he pintado la imagen de un exterminio (pp. 278-279, énfasis mío).

Vale anotar que este fragmento comprende todas las consideraciones previas sobre las lagunas del arte, incluyendo su carácter siempre velado (“solo nos encargamos de plasmar vestigios [...] cuya esencia es *inasible*”). Pero el paso se abre con otra observación, o sea, la tarea de “denunciar”. Entonces, si bien el cuadro de Dubois, los grabados de De Bry y hasta *Tríptico de la infamia* son solo “vestigios” que nunca consiguen “expresar la cabal dimensión de un acontecimiento”, es justamente en la denuncia que radica su importancia. Una condena que no es documental de forma estricta y recurre a los instrumentos propios de la ficción.

En *Tríptico de la infamia* destaca la idea de que el arte, pese a su arbitrariedad y su imposibilidad de alcanzar la verdad absoluta —como tampoco puede la historiografía, por supuesto—, aviva la memoria y desvela lazos inéditos precisamente gracias a su amplitud hermenéutica, a su gama infinita de lecturas. En efecto, solo la invención hace

que tenga sentido y coherencia relacionar la vida de Le Moyne, Dubois y De Bry con la colonización de América, y a su vez esta con las guerras religiosas europeas y todo el conjunto con los horrores de la contemporaneidad, que el narrador-autor menciona en el tercer capítulo. Lo que la ficción posibilita, en otras palabras, es algo que no permitirían las disciplinas rigurosas y duras: el salto interpretativo, la comparación más libre, el inesperado encuentro temático. Por consiguiente, el círculo hermético de la novela, ese espacio inagotable donde todo significado encaja y se alimenta con otro, adquiere el ulterior matiz del compromiso que trasciende disciplinas, épocas y fronteras.

Si bien podría parecer un poco ingenua esta connotación ‘catártica’ de la denuncia histórica por medio de la literatura, es sugerente su articulación en *Tríptico de la infamia* a través del diálogo entre medios expresivos, tiempos y lugares, así como entre impotencia y necesidad testimonial. Tal vez no hay escena más emblemática, para representar esta confluencia, que el espejismo del narrador-autor persiguiendo a De Bry en Fráncfort. El *alter ego* de Montoya sabe que no podrá hablar con él, ni llegar a él. Sin embargo, gracias a la imaginación establece un contacto fundado, de nuevo, en la denuncia:

[...] me aventuro a pensar qué respondería Théodore De Bry si le refiero algunos eventos de mi época, no para angustiarse, sino más bien para consolarlo. [...] Sí, le podría demostrar con suficiencia que, pese a las comodidades de la tecnología y las bondades de la ciencia, mi tiempo es quizás más pavoroso que el suyo. Pero acaso él diga que el hombre ha sido, es y será siempre una criatura devastadora, y el padecimiento por él provocado, por una razón u otra, la constante de la historia (Montoya, 2014a, pp. 268-269).

Es el hilo que une presente y pasado, Europa y América, invención y realidad en la historia de la infamia contada por Montoya.

Muchas lecturas de *Tríptico de la infamia* convergen, al final, en consideraciones análogas sobre esta *intentio auctoris* que consiste en “explora[r] lo que significa ser artista en una época de grandes masacres” (Dhondt, 2017, p. 315).¹² Lo que se ha intentado resaltar aquí es que tal *intentio* testimonial sobresale también por un elemento que la crítica anterior ha subestimado, es decir, la dialéctica con la cara hermética del arte. De alguna manera, exactamente porque ello no significa nada en sí, al artista toca la difícil tarea de darle un sentido político y social adecuado, además de una forma estética. Quizás sea esta la lección más universal de la novela de Montoya.

¹² Véase también Vanegas Vásquez (2017, pp. 143-145).

A modo de conclusión

Como indicaron algunos críticos, *Tríptico de la infamia* cierra una trilogía ideal formada con *Lejos de Roma* (2008) y *Los derrotados* (2012).¹³ Argumento común es una historia ‘menor’, obviamente recreada en la ficción novelística: el decadente exilio del poeta Ovidio en *Lejos de Roma*, la lucha independentista colombiana desde el punto de vista de Francisco José de Caldas en *Los derrotados* y, por último, la vida de los tres protagonistas de *Tríptico de la infamia* entre guerras y colonización. Pero siempre destacan vínculos con el presente, a veces en forma de anacronismos flagrantes. Además, cabe remarcar que, si la ambientación de *Lejos de Roma* es estrictamente europea mientras que americana es la de *Los derrotados*, *Tríptico de la infamia* une en su trama los dos continentes. Es otro ejemplo del entretreído de trasfondos, artes, temas y personajes que se ha evidenciado aquí siguiendo, con una perspectiva diferente, el camino ya trazado por análisis anteriores.

Tríptico de la infamia, acaso la novela más metaliteraria de las tres por su constante autocuestionamiento a través de la pintura como objeto de investigación o expediente, sugiere cotejos tanto con *Lejos de Roma* y *Los derrotados* como con el resto de la narrativa de Montoya, desde las primeras colecciones de cuentos hasta la reciente *La sombra de Orión* (2021). Para mencionar solo un caso, piénsese en *La sed del ojo* (2004), centrado en la fotografía erótica y entonces, a su vez, en la écfrosis. Se trata de hipotéticos frentes dentro de la producción de Montoya que la crítica podría profundizar aún más, considerando que el único trabajo con este enfoque parece ser el de Mejía Suárez (2018). Sin embargo, está claro que hay otros frentes posibles —tanto específicos sobre *Tríptico de la infamia* como generales sobre la obra de Montoya— que todavía presentan facetas inéditas: el sentido de la historia, la relación con otras novelas latinoamericanas de género, la influencia de la música, etc.

Como siempre, las obras complejas abren infinitas oportunidades, sugerencias y rutas de lectura. Y esto vale para cualquier expresión artística. *Tríptico de la infamia*, al igual que los cuadros misteriosos que aparecen en ella, nunca agota sus potenciales interpretaciones.

¹³ Según Mejía Suárez (2018), además de ser todas novelas históricas, “*Lejos de Roma*, *Los derrotados* y *Tríptico de la infamia* [ponen en común la reflexión] sobre cómo los archivos [...] reciben tensiones entre lo que se olvida y lo que se recuerda en la construcción del pasado desde el presente” (p. 51). Para Vanegas Vásquez (2017), en términos más generales, se trata de una trilogía ideal por su representación común de las emociones “bajo el ángulo de [ciertos] acontecimientos políticos” del pasado (pp. 145-146).

Referencias bibliográficas

- Bárcaga Morales, I. L. (2022). *Relaciones interartísticas en las novelas Tríptico de la infamia, de Pablo Montoya y Pecado, de Laura Restrepo*. Tesis de doctorado, Universidad de Concepción. Recuperado de <http://repositorio.udec.cl/jspui/handle/11594/9851> [25/11/2022].
- Broek, R. van de. (2016). Hermetism and Gnosticism. En G. A. Magee (Coord.). *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism* (pp. 49-58). New York: Cambridge University Press.
- Campobello, M. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, la permanencia del desamparo. *Poligramas* 44, pp. 53-65. DOI: <https://doi.org/10.25100/poligramas.voi44.5327>
- Dhondt, R. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco. *Mitologías hoy* 16, pp. 307-319. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.483>
- García, G. V. (2003). La invención 'ética' del sujeto indígena en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. *Iberoamericana* 3 (12), pp. 7-24. Recuperado de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/627/311/> [25/11/2022].
- Grützmacher, L. (2006). Las trampas del concepto de la 'nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poetica* 27 (1), pp. 141-167. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.193>
- Hann, J. H. (1996). *A History of the Timucua Indians and Missions*. Gainesville: University Press of Florida.
- Harris, W. V. (1996). *Literary Meaning. Reclaiming the Study of Literature*. Basingstoke-London: MacMillan Press.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Karastathi, S. (2015). Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction. En G. Rippl (Coord.). *Handbook of Intermediality* (pp. 129-155). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kemp, M., Massing, A., Christie, N., Groen, K. (1991). Paolo Uccello's *Hunt in the Forest*. *The Burlington Magazine* 133 (1056), pp. 164-178. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3100492> [25/11/2022].
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (2019). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Montreal: McGill-Queen's Press.
- Koster, M. L. (2003). The Arnolfini double portrait: a simple solution. *Apollo* 158 (499). Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A109131988/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=d0dc5ddd> [25/11/2022].
- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Mejía Suárez, C. M. (2018). La ékfrasis del archivo visual del dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya. *Revista de estudios colombianos* 51. DOI: <https://doi.org/10.53556/rec.v51i0>

- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, P. (2012). Música y revolución en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. En C. Vásquez, K. Perromat Agustín (Coords.). *Hommage à Alejo Carpentier* (pp. 109-121). París: Indigo.
- Montoya, P. (2014a). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Montoya, P. (2014b). La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore De Bry. *Boletín de Antropología* 29 (47), pp. 116-140. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/20388> [25/11/2022].
- Montoya, P. (2020a). Volver a Carpentier. *El malpensante*. Recuperado de <https://elmalpensante.com/articulo/4316/volver-carpentier> [25/11/2022].
- Montoya, P. (2020b). La novela histórica y *Tríptico de la infamia*: aproximaciones personales. *Revista Universidad de Antioquia* 338, pp. 80-90. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/341602> [25/11/2022].
- Orrego Arismendi, J. C. (2015). El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad De Antioquia* 322, pp. 29-34. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/25147> [25/11/2022].
- Orrego Arismendi, J. C. (2017). Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 33-47. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a02>
- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2017). Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 139-151. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a09>
- White, H. (1975). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.