

TRÍPTICO DE LA INFAMIA DE PABLO MONTOYA COMO CUADRO BARROCO

Tríptico de la infamia by Pablo Montoya as a Baroque Painting

REINDERT DHONDT
UNIVERSITEIT UTRECHT (Países Bajos)
r.dhondt@uu.nl

Resumen: compuesta de tres retratos de artistas victimizados por las monarquías católicas en el convulsionado siglo XVI, la novela histórica *Tríptico de la infamia* (2015) del escritor colombiano Pablo Montoya puede leerse como una transposición efrástica de la iconografía en torno a la leyenda negra. El tríptico narrativo de Montoya no se limita a desplegar y decodificar un corpus visual centrado en las atrocidades ocurridas en el contexto de las pugnas religiosas en el Viejo Mundo y los horrores de la empresa colonizadora en el Nuevo Mundo, sino que reescribe la historia a través de un lenguaje visual. La recreación imaginativa de la vida de los artistas a partir de sus crónicas pictóricas propulsa una escritura del pasado en la que el diálogo entre literatura, pintura e imágenes archivadas en la memoria colectiva lleva a una interpretación actualizante y revisionista del pasado.

Palabras clave: ecfraesis, Pablo Montoya, novela histórica, memoria

Abstract: Portraying three different artists who were victimized by the Catholic monarchies in the agitated sixteenth century, the historical novel *Tríptico de la infamia* (2015) by the Colombian author Pablo Montoya can be regarded as an ekphrastic transposition of the iconography of the anti-Spanish Black Legend. Montoya's narrative triptych does not only display and decode an imagery that revolves around the atrocities that took place in the context of the wars of religion in the Old World and the horrors of the colonizing enterprise in the New World, it also revisions history by means of a visual language. Indeed, the imaginative recreation of the artists' lives through their visual chronicles triggers a writing of the past in which the dialogue between literature, painting and images archived in the collective memory leads to a reinterpretation of the past which makes present what it remembers.

Keywords: Ekphrasis, Pablo Montoya, Historical Novel, Memory



Introducción: un acercamiento artístico a la historia

La obra del escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano se caracteriza por un gran interés en el diálogo entre diferentes medios y ámbitos artísticos, como se desprende por ejemplo de su primera novela *La sed del ojo* (2004), que explora el tema de la fotografía erótica en el París del siglo XIX, y del recorrido histórico por la pintura universal llamado *Trazos* (2007) en el que se narrativizan los lienzos en primera persona. *Los derrotados* (2012), a su vez, se origina en una reflexión sobre la objetividad de la imagen fotográfica y constituye un homenaje a fotógrafos como Robert Capa y Jesús Abad Colorado. Además de recurrir a las artes visuales como caudal imaginario, Montoya también indaga en la música desde la literatura, como se evidencia en *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), un estudio titulado *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013) y la colección de poemas en prosa sobre ilustres músicos *Programa de mano* (2014a).

A esta dimensión intermedial se añade una notable predilección por el género de la novela histórica, particularmente la que redefine lo nacional o que parte desde una concepción transterritorializada o posnacional. Así, Montoya pone en tela de juicio los cimientos de la comunidad imaginada colombiana en la colección de caricaturas de los padres de la patria titulada *Adiós a los próceres* (2010), que se publicó con ocasión del Bicentenario y que ofrece una contra-narrativa a la cruzada nacionalista emprendida bajo el mando de Álvaro Uribe, mientras que ficcionaliza el exilio del poeta romano Ovidio en *Lejos de Roma* (2008a). Otros ejemplos de su interés por la novela histórica lo constituyen el estudio académico *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso* (2009), donde arguye que este género literario “ayuda a los hombres de hoy a conocerse mejor” (Montoya, 2009: xiii), así como sus artículos sobre la recreación del pasado en la obra de Marguerite Yourcenar (2008b; 2011). Fue precisamente la novela *L'Œuvre au noir* (1968) de esta última, elaboración de su cuento *D'après Dürer* (1934), la que le inspiró a Montoya escribir *Tríptico de la infamia* (en Cuarta Restrepo, 2015: 34). Al igual que la obra de Yourcenar, la novela de Montoya se sitúa en el convulsionado siglo XVI, pero al contrario de aquella, no se centra únicamente en la persecución de ideas heterodoxas o herejes en el Norte de Europa, sino también en otro lado oscuro del Renacimiento, a saber el arranque de la empresa colonizadora, y en la representación de las Américas en el imaginario europeo.

En su artículo “Borges y Yourcenar”, al referirse al ensayo “El escritor argentino y su tradición” (1951) de Jorge Luis Borges, Montoya califica de encomiable la voluntad de tener una visión completa de toda la cultura occidental (2008: 15). Para Montoya, la condición periférica de Borges llevó a un tratamiento de la historia “con el soslayo de la burla propia del histrionismo de los universos barrocos” (2008: 22), contrariamente al respeto cuidadoso de las fuentes históricas por parte de Yourcenar. No ha de sorprender que un elemento recurrente en el *ethos* o autorepresentación discursiva de Montoya es la insistencia en su propia condición periférica, que no sólo se mide en términos de su lugar de residencia, sino que atañe también a su posición en el campo literario y a la relación que mantienen sus textos con una ficción de origen.¹ De ahí que reivindique también a Borges como el precursor de la “nueva novela histórica” latinoamericana y particularmente de la tendencia “extraterritorial” o cosmopolita en la novela histórica colombiana (2009: 153), a la que pertenecen *La sed del ojo*, *Lejos de Roma* y *Tríptico de la infamia* del propio Montoya, así como *Tamerlán* (2003) y *El*

¹ Montoya concluye su discurso de aceptación del premio Rómulo Gallegos de la siguiente manera: “Mi obra [...] ha sido escrita desde hace más de veinte años desde una cierta periferia. La periferia que representan todas las ciudades colombianas que no son Bogotá. La periferia de mi condición de inmigrante latinoamericano en Europa” (2015b: 66).

hombre de diamante (2008) de Enrique Serrano o *La pasión de María Magdalena* (2005) de Juan Tafur. Montoya ve en esta tendencia extraterritorial una herencia del modernismo y un síntoma de “la mayoría de edad” (2009: xi) que ha alcanzado el género en América Latina en el sentido de que actualiza una poética de la distancia con respecto a lo autóctono. Por poco locales o nacionales que sean los temas que abordan las novelas históricas de estirpe extraterritorial, en el fondo reflejan siempre preocupaciones actuales.

Al igual que Seymour Menton (1993: 42), Montoya relaciona *Historia universal de la infamia* (1935) de Borges con una nueva manera de abordar la historia desde la literatura, basada en la imposibilidad de desentrañar la verdad histórica y el carácter cíclico de la historia. Lejos de ser psicológicos, los cuentos que integran *Historia universal de la infamia* están regidos por lo que el propio Borges llamó en el prólogo a la primera edición un “propósito visual” (341): son ficciones biográficas centradas en algunas escenas de la vida de personajes reales que provienen de diferentes latitudes y que comparten el rasgo de la infamia. Al mismo tiempo, Montoya destaca la deuda que tiene Borges con *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob, que se sustenta en la idea de que las lagunas de nuestro conocimiento histórico potencian la imaginación literaria, al contrario de la historiografía positivista. Montoya se documentó de manera rigurosa, como se desprende del artículo sobre la representación de los indígenas en la obra de Le Moyne y Théodore de Bry (2014b) que escribió para el *Boletín de Antropología* de la Universidad de Antioquia, pero al mismo tiempo utiliza los documentos visuales para dar rienda suelta a su imaginación, mezclando la fantasía con la erudición histórica.

En lo que sigue nos detendremos primero en la recreación literaria del arte visual en torno a la barbarie humana del siglo XVI en la novela, antes de examinar cómo se actualiza este pasado remoto y se transforma en una memoria que entrelaza lo particular/local con lo universal/global.

***Tríptico de la infamia* como verbalización de una memoria pictórica**

Dada la importancia de la intermedialidad para la poética de Montoya, no ha de sorprender que *Tríptico de la infamia* está repleta de referencias explícitas e implícitas al arte visual de la época, de *La Virgen con el Niño* (ca 1450) de Jean Fouquet (Montoya, 2015a: 135) y la *Fuente de los Inocentes* (ca 1550) de Jean Goujon (Montoya, 2015a: 166) al grabado alegórico *Melancolía I* (1514) de Albrecht Dürer (Montoya, 2015a: 201). Formalmente, *Tríptico de la infamia* consta de tres partes dedicadas a sendos artistas, que se diferencian tanto a nivel narratológico como a nivel genérico: la primera es el relato, contado en tercera persona, de las peripecias del cartógrafo e ilustrador Jacques Le Moyne de Morgues, que participó en la colonización francesa de Florida (1562-1565), no para evangelizar o civilizar a los habitantes de las tierras recién descubiertas, sino para dejar constancia de lo que observó. Esta parte de la historia está basada en relato del propio Le Moyne sobre su viaje transatlántico (*Brevis narratio eorum quae in Florida Americai provincia Gallis acciderunt*, 1591) y en *L'histoire notable de la Floride* (1586) de su compañero de viaje, el explorador hugonote René Goulaine de Laudonnière. La segunda parte de la novela, notablemente más introspectiva y melancólica, es narrada en primera persona por François Dubois, un pintor protestante que tuvo que exiliarse en la Ginebra calvinista después del estallido de la cuarta guerra de religión en Francia. La escritura es más poética que narrativa, contrariamente a la primera parte. Finalmente, la última es polifónica, en la que se inmiscuye también la voz de un novelista latinoamericano que viaja a Europa para terminar su novela sobre tres pintores que denuncian el catolicismo. Mediante las numerosas digresiones en esta parte más ensayística, se suprime la distancia histórica entre la

figura y la obra de Théodore de Bry, un editor y grabador originario de Lieja que contribuyó en gran medida a la iconografía en torno a la leyenda negra anti-española, y la época actual.

Si bien es cierto que los protagonistas artistas son todos franceses o belgas, la novela no se limita a coordenadas occidentales, ni impone una visión eurocéntrica: *Tríptico de la infamia* tiene claramente un contorno americanista en la primera y tercera parte, y reflexiona sobre los genocidios y las masacres que se llevaron a cabo de ambos lados del Atlántico mediante una descripción pormenorizada de las obras pictóricas que documentaron o denunciaron las guerras de religión en Europa y la conquista de las Américas. En efecto, al igual que *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Tríptico de la infamia* echa puentes entre ambos continentes al poner en escena tanto a representantes reales del arte occidental como a personajes (ficticios o históricos) de ambas orillas que salen de este universo pictórico, recurriendo al procedimiento de la *ecfrasis* literaria, es decir la figura retórica que tiene como función representar y recrear un motivo o un objeto plástico-visual a través del lenguaje verbal, para retomar la definición amplia de James Heffernan (1993: 3). De este modo, la novela constituye una contemplación sobre el poder del arte y la insuficiencia mimética de la pintura realista, que se propone trascender mediante el texto escrito. Las conexiones interartísticas no sólo constituyen uno de los temas centrales del libro — pensemos en las múltiples colaboraciones que estableció De Bry, que es el personaje-puente en la novela—, sino que conforman también un procedimiento constitutivo de la escritura misma, ya que los distintos narradores describen las fuentes visuales en grados variados, desde alusiones vagas hasta referencias explícitas al pre-texto pictórico. Montoya no se limita a rendir un homenaje a los tres pintores, sino que juega con sus imágenes al representarlas narrativamente: aunque algunos fragmentos se parecen una cita o transposición fiel de las pinturas o, a modo de sinécdoque, de unos detalles de éstas, se trata siempre de una interpretación a través de narradores y personajes cuyas voces se entretejen al aludir a las obras artísticas.

Así, en la crónica sobre la Florida francesa se describen múltiples dibujos que hizo Le Moyne y que conocemos gracias a las reproducciones de De Bry. Mientras que el personaje de Le Moyne inventa monstruos y creaturas fantásticas para ilustrar los mapas del nuevo continente que traza en su taller en Dieppe, una vez en América, describe los rituales y los ropajes de los nativos timucuas de manera minuciosa y notablemente objetiva en pasajes que revelan una ecfrasis claramente mimética: “Los arcos están pintados de rojo. Los taparrabos van del índigo al negro y del naranja al amarillo. Tres soldados hugonotes, puestos en la mitad de la batalla, ocupan el primer planto.” (Montoya, 2015a: 62) No obstante, la visión de Le Moyne está exenta de prejuicios y representaciones estereotipadas de los indígenas como demonios feroces; no los romantiza ni tampoco deshumaniza. Más tarde en la novela, después de la masacre de los colonos franceses por los españoles, aprendemos que Le Moyne redactó su relato 15 años después de su regreso de América y que usó su imaginación para embellecerlo. Asimismo, el valor documental de los dibujos a carácter casi etnográfico deja paso a la imaginación partidista. El lector se va dando cuenta de que Le Moyne glorificó la simplicidad y la moderación de los indios desde una visión protestante del mundo de aquel tiempo. Como sobreviviente de la masacre de la expedición de Laudonnière por los españoles pone en escena a los católicos como destructores despiadados para condenar lo sucedido.

En la segunda parte, se evoca el frenesí de la noche de San Bartolomé — el asesinato en masa cometido por los católicos franceses contra sus conciudadanos protestantes en el año 1572— a través de un óleo que pintó François Dubois para conmemorar una de las matanzas mayores y mejor

documentadas de la era moderna, que tuvo lugar en el corazón del país que se consideraba el epítome de la civilización. En este cuadro se representa a los perpetradores de la masacre asistidos por unos perros, un tema que volverá en las descripciones de la *Caza nocturna* del pintor quattrocentista Paolo Uccello (Montoya, 2015a: 140) y la jauría que devora a los nativos en una de las planchas de De Bry (115). En su estudio sobre la representación gráfica de masacres y genocidios, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski se refieren a las escenas de cacería como una manera codificada de ilustrar las atrocidades ocurridas en el contexto de las guerras religiosas y de conquista en la modernidad temprana. Según Burucúa y Kwiatkowski, la “fórmula cinegética” (2014: 49) es ambigua en el sentido de que puede llevar a una animalización de las víctimas representadas como presa o rapiña, justificando así la carnicería, pero también puede transferir el salvajismo y la ferocidad animal a los asesinos-cazadores, preservando de este modo la inocencia de las víctimas indefensas. Esta ambivalencia es reminiscente de la inversión del discurso bíblico en el texto de Las Casas, en el que los españoles se identifican con lobos que se lanzan sobre las mansas e inocentes ovejas americanas.

A este respecto es oportuno recordar que la palabra española “masacre” proviene del francés “massacre”, que fue utilizado por primera vez en el sentido de homicidio colectivo en los años 1560 en el contexto de las guerras de religión. Por la presencia masiva de representantes de la alta sociedad francesa y extranjera en París con ocasión de la boda sanguinaria de Enrique de Navarra y Margarita de Valois, la masacre se convirtió rápidamente en un acontecimiento mediático sin precedentes (Beil, 2003: 8-9). Sin embargo, se conoce sólo una pintura que intenta dar una representación completa de la matanza que fue el momento culminante de las guerras de religión en Francia. Aunque la mayoría de las veces las víctimas y los victimarios de este tipo de carnicerías se desconocen (Beil, 2003: 9), el cuadro de François Dubois reconstituye los acontecimientos de modo detallado y denuncia a los autores intelectuales como Catarina de Medici y el duque de Guise. El desencadenamiento de la violencia se presenta no sólo como una manifestación de la tiranía de la pareja real, sino también como una especie de apocalipsis macabro. Además, este lienzo permite a Montoya completar la historia al imaginar lo que es sugerido por los espectros que habitan el paisaje apocalíptico de Dubois. Es decir, la ecfrasis es más recreativa que mimética aquí. A través del personaje de Dubois, Montoya intenta transponer el juego de perspectivas a la narración: “¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación. [...] Utilizo la perspectiva. El escenario logra así ahondarse para que en él adquiera veracidad la presencia del mal” (Montoya, 2015a: 185). Un cuadro que le sirve de modelo para alcanzar este perspectivismo es *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, cuyo espejo cóncavo no sólo deforma la realidad, sino que guarda la esperanza de “escapar de la realidad” (Montoya, 2015a: 138). El personaje de Dubois busca frenéticamente la belleza en medio de la vileza y ve en el arte no sólo una válvula de escape, sino también un modo de superar su propio trauma, una preocupación que se traslada también a la novela de Montoya, que compagina una preocupación estilística con una exploración del dolor y la crueldad. Asimismo, la masacre en la Florida de la primera parte se interpreta además como un evento premonitorio, como el preámbulo de la noche de San Bartolomé. El Viejo Continente encarna la barbarie y proyecta las guerras de religión sobre una civilización pacífica en los territorios de ultramar.

Por último, los grabados descritos en la tercera parte del libro son realizados por De Bry, que nunca viajó a las tierras americanas, sino que se basó en los dibujos de Le Moyne y otros artistas o testigos oculares como Hans Staden. Sus dibujos sirvieron para ilustrar la *Brevísima relación de la destrucción de las*

Indias de Bartolomé de las Casas en la Europa hostil al imperio español. Las láminas que sirvieron como soporte visual del discurso lascasiano proyectan sobre un paisaje americano las imágenes surgidas de las guerras de religión en Europa. Recordemos que Julián Juderías sitúa las raíces del anti-hispanismo en lo que llama una “tradición genuinamente protestante” (Juderías, 1914: 33). La traducción al francés que sale en Amberes en 1579 lleva el título de *Tyrannies et Cruautez des Espagnols, perpétrées ès Indes occidentales qu'on dit le Nouveau Monde [...] Pour servir d'exemple et d'avertissement aux XVII Provinces du país bas* (1579). Por su parte, Frank Lestringant (2004: 357) arguye en su estudio *Le Huguenot et le Sauvage* que el tópico del “buen salvaje” fue una creación hugonota cuyo propósito no consistió en idealizar a los indígenas como niños inocentes e incorruptos por la civilización, sino promover la leyenda negra al representar los católicos como destructores crueles y viciosos de la inocencia edénica del Nuevo Mundo. De ahí que los indios simbolizan a los protestantes perseguidos en Europa. En esta interpretación, De Bry es uno de los pilares de la leyenda negra que promovió la hispanofobia de los países noreuropeos y denunció el monopolio de la colonización por la corona española. Sin embargo, en la novela de Montoya descubrimos que la representación del Nuevo Mundo por De Bry es más compleja y ambivalente que un mero instrumento propagandístico, algo que se desprende también de los prefacios escritos por el propio De Bry: al final de la novela, el grabador aparece más como un humanista y un filósofo protestante que como uno de los creadores de la leyenda negra que estereotipa a los españoles como conquistadores malévolos por el mero hecho de que son españoles y católicos: en cambio, los españoles aparecen más bien como prisioneros de su propia avidez. A causa de la representación sensacionalista del canibalismo y el exotismo, es poco probable que De Bry compartiera la indignación moral de Las Casas al reeditar *La brevísima relación* (1552).

Lejos de enfocar la historia con una racionalidad positivista, la novela echa dudas sobre la reconstrucción y la inteligibilidad del proceso histórico mediante la insistencia en la resemantización, la reinterpretación, el pluriperspectivismo, y el cuestionamiento de la validez de los dibujos como documentos históricos. Si en épocas de realismo ingenuo se pudo creer en la posibilidad de representar y comprender cabalmente la historia extratextual en una novela, semejante pretensión parece insostenible desde por lo menos el modernismo anglosajón. En la novela de Montoya es a través de los pasajes efrásticos que se evidencian la novelación y la ficcionalización del relato histórico. Así, el referente histórico se sustituye por una relación intertextual y sobre todo intermedial, aunque el énfasis en fuentes pictóricas genera a su vez otra forma de verosimilitud. Sin embargo, en ningún momento se reivindica el carácter “documentalista” de estas imágenes, sino que se destaca el carácter poco fidedigno de las fuentes visuales, lo cual a su vez cuestiona la posibilidad misma de escribir la historia.

En efecto, en el caso de *Tríptica de la infamia*, que reivindica su condición efrástica desde el paratexto (el título, la portada, la presentación del editor), se tematiza y se problematiza la relación entre palabra e imagen, lo cual incrementa el carácter autorreflexivo de la novela. Al comentar o interpretar la fuente visual, la novela se convierte en una especie de metatexto (véase Robillard, 1998: 57-58): Montoya no se limita a describir lo que observa en los cuadros como en el caso de una efrasis que singulariza un objeto visual, sino que inscribe estos intertextos en un nuevo contexto, desmantelando los principios ideológicos del pre-texto. De este modo se crea una “dialogicidad”, que no sólo se refiere a la tensión semántica entre el pre-texto y el texto posterior, sino también a las asociaciones y las resonancias que surgen entre la obra de los tres pintores entre sí. Es en este diálogo en el que radica el carácter revisionista de la novela histórica de Montoya, que universaliza la experiencia particular de los tres protagonistas, sin por lo tanto

reducir la complejidad del proceso histórico y de la existencia humana como se observa a menudo en una poética simbólica.

La actualidad del pasado

Aunque la novela indaga en el imaginario europeo del siglo XVI, es llamativo que en sus discursos de aceptación del premio Rómulo Gallegos (2015) y del premio Donoso (2016), que le fueron otorgados ambos por *Tríptico de la infamia*, Montoya destaque la violencia en su país, trazando indirectamente un paralelo con el siglo “vandálico” y “extremista” del siglo XVI y la Colombia actual. En más de una ocasión, Montoya ha rechazado el carácter sensacionalista de la novela “sicaresca” antioqueña o de la narcoficción en general, que ha terminado por reemplazar al realismo mágico como un nuevo estereotipo de la cultura latinoamericana. Así, en el artículo “La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo”, Montoya ve la violencia como la seña de identidad del canon de la narrativa colombiana. De este modo, parece suscribir a lo que Carlos Alberto Patiño Villa (2005) ha llamado “el mito de la nación violenta”: la percepción de que los colombianos son una sociedad violenta por naturaleza. Sin embargo, aunque su obra respira una fascinación con el lado oscuro de la humanidad, rechaza un tratamiento cínico, espectacular o exaltante del tema de la violencia: “La novela de ahora por supuesto no ignora el atávico horror colombiano, pero lo trivializa tornándolo más frívolo, mediático” (2014c: 33). Al subrayar que la violencia fue concomitante al descubrimiento del Nuevo Mundo, aboga por una aproximación más historizante al fenómeno. Aunque en su estudio sobre la novela histórica en Colombia Montoya llama la atención sobre la necesidad de “lanzar las preocupaciones del imaginario del escritor a un horizonte histórico extraterritorial” (Montoya, 2009: x), al mismo tiempo parece sugerir la posibilidad de leer la novela como un comentario sobre la impunidad y la violencia generalizadas que se remontan a una especie de violencia originaria o ancestral, que Montoya llama la “herida fundacional” de las sociedades latinoamericanas: “En la medida en que soy un escritor colombiano, no puedo ausentarme de esa permanencia cultural de la muerte” (en Hoyos Gómez 2015: s/p).²

Esta hipótesis de lectura se ve también reforzada por la actualización de la historia, que se relaciona con nuestra contemporaneidad a través de la dimensión ecfrástica y la voz del personaje-autor. La novela no se propone recrear fielmente la época transicional del siglo XVI, sino que introduce anacronismos con el fin de reinventar un pasado al que no tenemos acceso. Así, en la primera parte, Le Moyne muestra un interés genuino en el otro y en las pinturas corpóreas de los indios. Reflexiona sobre el uso cromático o la función de los tatuajes de los indios y pone en entredicho su supuesta inferioridad al calificar el manejo del color de los indígenas más audaz e imaginativo que el de los grandes artistas europeos. Por su visión desmitificadora del Nuevo Mundo, el personaje se va pareciendo gradualmente a un Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca. En ausencia de otras expresiones artísticas de esta comunidad indígena que fue exterminada, Montoya rescata el arte del tatuaje. Además, no distorsiona la vida de los indios, sino que proporciona una imagen que es coherente con la de antropólogos modernos como Claude Lévi-Strauss: lo intenta descifrar como si fuera un código (2005: 81) que le permita

² Véase al respecto la siguiente afirmación de Montoya: “Siempre he dicho que esa relación, o esa condición de ser colombiano y de estar tan golpeado por esa violencia que vivimos en el país desde hace años, impregna la novela [*Tríptico de la infamia*]. Es como si yo tratara, que es lo que pasa con las novelas históricas de algún modo, de entender el presente de una mejor manera yendo hacia el pasado. Me parece que esa permanencia del desplazamiento, esa permanencia de la masacre, de la fosa común, eso no es de ahora, es algo que viene desde esa época.” (Montoya citado en Carrizosa, 2014: s.p.)

descubrir las declinaciones de estructuras que subyacen al comportamiento humano. Ese anacronismo deliberado resalta la visión eminentemente moderna de Le Moyne. A este respecto es preciso señalar que Montoya se refiere en una nota a pie de página de artículo académico sobre Le Moyne al tema de las pinturas corporales en *Tristes tropiques*. Al mismo tiempo, el tratamiento de los hermafroditas y sus reflexiones sobre la igualdad de los sexos son notablemente modernos (Montoya, 2015a: 74-75), algo que se debe a la normalización con la que los representa Le Moyne en su relación y en sus dibujos.

En la segunda parte se inserta una reflexión sobre la actual intolerancia religiosa y se acentúa la mirada eminentemente moderna de Dubois, que es un personaje firmemente anclado en el siglo XVI en el que sin embargo resuenan las preocupaciones de los pintores modernos, como la búsqueda erótica de Gustave Courbet (la pintura del sexo femenino en referencia a *L'Origine du monde*), el impresionismo de Claude Monet (la serie de fachadas de una catedral en el crepúsculo), el abstraccionismo de Kazimir Malévich (la pintura blanca). Es decir, este pintor secundario, cuya obra fue destruida en la masacre de San Bartolomé, de repente prefigura la evolución pictórica de la Edad Media hasta el siglo XX. Otro ejemplo lo constituye el lienzo "Les Massacres du triumvirat" (1566) de Antoine Caron, donde la matanza es puesta en escena como una representación teatral: "De él [Caron] había visto alguna de sus fiestas y matanzas antiguas. Esas plazas enormes y vacías, amparadas por figuras alegóricas y sobrias columnas romanas, me atraían mucho. Una de sus pinturas llegó a ocasionarme inquietud" (Montoya, 2015a: 165). Tanto el cuadro de Dubois como el de Caron toma la forma de una antología de escenas que transcurrieron en diferentes momentos y lugares, de acuerdo con el procedimiento literario del collage. La referencia a la técnica de Paolo Uccello, que recurre al teatro como fuente de inspiración para sus composiciones, tampoco es casual, ya que esta simultaneidad escénica prefigura el topos barroco del *teatrum mundi* (cf. Montoya, 2015a: 158), el mundo entendido como escenario. La escenificación pictórica de la masacre toma la forma de una "pantomima de la muerte" (Montoya, 2015a: 274). Al igual que el drama barroco alemán analizado por Walter Benjamin (1990: 78), se trata de escenas en las que el movimiento cronológico es captado en una imagen espacial:

Aparentemente se trata de una batalla y esta sección de la imagen se relaciona con cierta pintura renacentista, especializada en mostrar ejércitos en guerra. Pero aquí no hay ninguna batalla. Y el gentío es el pueblo inca que sigue a Atahualpa, quien va a encontrarse con Pizarro. El célebre prendimiento se observa como a través de una gran ventana. Ella actúa, a su vez, como escenario filmico o como un tinglado donde el teatro del mundo barroco se escenifica. (Montoya, 2015a: 296)

Estos cuadros no sólo despliegan una coreografía de lo horroroso que da la impresión de un caos mortal, sino que son también reminiscentes de un acercamiento barroco al tiempo. De acuerdo con Benjamin, el tiempo no es continuo, sino que se caracteriza por detenciones que pueden tomar la forma de "citas" que traen elementos del pasado para dar sentido al presente. Benjamin abandona una concepción estática del pasado, alrededor del cual gira el presente, en favor de una visión del presente que se redescubre constantemente en el movimiento del pasado. Para incorporar lo pretérito al instante presente, tanto Benjamin como su coetáneo Aby Warburg creen en el potencial del *collage*. Para ambos pensadores, las imágenes y el arte en general cobran una fuerza especial para pensar el proceso histórico. Así, Benjamin propone una lectura alegórica del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, en el que una figura angélica —rebautizada por Benjamin como el ángel de la historia— vuelve la cara hacia atrás a fin de leer el presente desde el pasado y romper con el *continuum* del proceso histórico.

Warburg (1999), por su parte, analiza la organización transhistórica de las “fórmulas emotivas” (*Pathosformeln*) que atraviesan diferentes civilizaciones y que se perpetúan en la memoria visual colectiva a través de distintas generaciones. De cierta forma, Montoya explora el impacto de formas expresivas centradas en masacres que trascienden periodos estilísticos específicos y que no pueden adscribirse a un solo contexto geográfico. Como Warburg, Montoya establece filiaciones entre objetos culturales de tiempos y lugares dispares a partir de documentos visuales. Asimismo, las referencias pictóricas que inspiraron la novela exponen la continuidad histórica como una ilusión engañosa. De esta manera, Montoya explora lo que significa ser artista en una época de grandes masacres, sin caer en lo que el narrador llama “la vulgaridad visual de la muerte que ahora a diario nos visita” (Montoya, 2015a: 280). En efecto, los dibujos de Le Moyne y Dubois no son efectistas, ni tampoco constituyen una especie de *memento mori* para conmemorar y petrificar el pasado, sino que convocan a los espectadores del futuro a no olvidar nunca. Como dice el narrador de la tercera parte de la novela, hay que luchar contra la desmemoria: “No podemos morir sin haber intentado una inmersión en la desdicha de los otros y en su calamidad de todos los días. Nuestro deber no es solo con nuestro tiempo, querido pintor, es con la posteridad” (Montoya, 2015a: 183). No se trata de imágenes fijas y autosuficientes que preserven el pasado para siempre, sino que pueden iluminar el instante presente de modo inesperado.³ O sea, el arte hace que el pasado no se haya quedado clausurado de una vez por todas, sino que habite el presente. La preferencia de Benjamin por la estética barroca se explica por las estructuras no lineales, incompletas y fragmentadas, que caracterizan también la historia como experiencia vivida. Para Benjamin, el historiador es una especie de coleccionista o *bricoleur* que busca sentido en fragmentos o desperdicios del pasado, reensamblándolos para articular lo que quedó sin expresarse. De la misma manera, el personaje de Dubois se propone rescatar la memoria de los muertos al pintar los espectros: “Lo que habría que preguntarse ahora es qué hacer con esos fantasmas insepultos. ¿Cómo introducirlos en la pintura que debo ejecutar? ¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo despiadado?” (Montoya, 2015a: 184-185). Mediante este comentario metaliterario, el narrador remite también a la vocación del novelista, que debe documentarse como un historiador y recrear a personajes fantasmagóricos.

Por último, el vínculo con los horrores del presente se resalta sobre todo en los capítulos “Encuentro” y “Exterminio” de la tercera parte. En “Encuentro”, el narrador se pregunta qué pensaría Théodore de Bry de los campos de concentración o la manipulación genética:

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. [...] Que algunos, ciertos elegidos de la inteligencia, piensan que ante el ciclo eterno de la violencia prevalece una victoria progresiva de la razón. (Montoya, 2015a: 269)

Al ver una copia del lienzo de Dubois, De Bry está profundamente estremecido: “[...] De Bry trataba de establecer un lazo entre las muertes del mosaico que había pintado Dubois y las que lo asediaban desde el otro lado del océano. Era como si el mal entre los hombres tuviese el mismo semblante [...]” (Montoya, 2015a: 275). El narrador ahonda en esta visión comparativa a través del ensayo “Des

³ Para Benjamin, articular el pasado no significa reconocerlo tal y como ha sido (*wie es eigentlich gewesen*, según la fórmula del historiador positivista Leopold von Ranke): “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad” (2008: 307).

cannibales” (1595) de Michel de Montaigne, cuya postura relativista constituye una crítica feroz del etnocentrismo: “Tal vez sea verdad que poco hay de bárbaro en [las] acciones [de los nativos del Nuevo Mundo] si las comparamos con las nuestras. Comprendiéndolos a ellos, Montaigne logró observar mejor los rasgos de nuestra crueldad.” (Montoya, 2015a: 276)

Hoy día, las imágenes de la violencia son omnipresentes, lo cual ha dado lugar a una desensibilización generalizada: “Los hombres renacentistas no pensaban en esa vulgaridad visual de la muerte que ahora a diario nos visita, hasta dejarnos extraviados en una sensación de habituamiento hostigante” (Montoya, 2015a: 280). Para contrarrestar este efecto y conjurar la desmemoria, el narrador opta por traducir el “carrusel de la crueldad” (Montoya, 2015a: 298) de De Bry en palabras, destacando la actualidad de las fosas comunes, que “adquiere[n] en la historia de América una prolongación sordida” (Montoya, 2015a: 289) o trayendo a colación la injusticia en Colombia. Asimismo, las imágenes de la tragedia amerindia y visiones de otros exterminios se superponen: “[...] en estos grabados los indígenas que mueren evocan la historia del martirologio cristiano. Este es uno de los más apocalípticos del conjunto. O mejor dicho, uno de los más anticipatorios. Al verlo, se piensa en Chelmno, en Belzec, en Sobibor, en Treblinka, en Auschwitz-Birkenau. En la parte de atrás de la imagen hay una multitud de indios que van entrando, en fila y vigilados por los guardias y sus largas alabardas, a un recinto en llamas. Diríase un horno crematorio en ciernes” (Montoya, 2015a: 286-287).

Conclusión: hacia una memoria transnacional

El objetivo de Montoya consiste no tanto en subvertir cierta historiografía hegemónica, esgrimiendo otra perspectiva, sino en relacionar diferentes formas de memoria sin recurrir a una jerarquía entre ellas. La novela de Montoya proporciona una perspectiva transnacional, que se aproxima a lo que Michael Rothberg (2009) ha denominado una “memoria multidireccional”, que plantea que la formación de una memoria colectiva siempre se apoya en otras memorias, poniendo en entredicho la idea de que hay un vínculo intrínseco entre un determinado grupo identitario y una memoria colectiva que le pertenece de manera exclusiva:

Memories are not owned by groups – nor are groups “owned” by memories. Rather the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. Memory’s anachronistic quality —its bringing together of now and then, here and there— is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones. (Rothberg, 2009: 5)

Si bien antes se asumía que el pasado era sobre todo un proyecto nacional, las dinámicas de la producción de la memoria ya no se desarrollan dentro de los confines del Estado-nación. Aunque Rothberg admite que nuestra relación con el pasado define en parte quiénes somos en el presente, insiste en que la conexión no es directa, sino que siempre existen vínculos que nos unen con los que consideramos “otros”. El modelo de la memoria multidireccional se opone en este sentido a la retórica de la singularidad, que caracteriza una parte de los estudios del Holocausto, y reivindica la necesidad de un pensamiento comparativo. El libro de Montoya parece consistente con el planteamiento de Rothberg: el hecho de reclamar la singularidad de una historia particular no solo conlleva el riesgo de crear jerarquías de sufrimiento, sino que puede también impedir el

reconocimiento de otros casos de violencia u opresión en el pasado o en el presente. En vez de centrarse en los “lieux de mémoire” (Pierre Nora) de la historia nacional, Montoya explora un archivo de memoria multidireccional al centrarse en los “nœuds de mémoire” o nudos que interconectan diferentes memorias más allá de la comunidad imaginada de la nación.⁴

En su estudio sobre la novela histórica colombiana, Montoya critica varios títulos de su compatriota William Ospina por ser una supuesta apología de la Conquista: “La novela podría situarse, por algunos de sus pasajes, en esa tradición que inaugura Bartolomé de las Casas: la de la leyenda negra de la Conquista española. No resultan fortuitas, en este sentido, las ilustraciones de Teodoro de Bry [...] que las editoriales usaron para las portadas de *Ursúa* (2006) y *El país de la canela* (2008). Pero, desde la nota introductoria, el lector comprende que se trata también del ensalzamiento de la fortaleza de los conquistadores españoles [...]” (Montoya, 2015a: 113). Montoya denuncia la novela de Ospina como una celebración de la gesta de la conquista al afirmar que “Ospina extiende una valoración positiva de los vencedores. Sugestiva ambigüedad esta de cantar al mismo tiempo la resistencia de los indígenas y la gran bravura de esos hombres que fundaron a América desde el crimen y el delito” (Montoya, 2015a: 114).⁵ En *Tríptico de la infamia*, Montoya se inscribe más en la tradición del fracaso que en la tradición de la pompa en la medida en que rechaza un estilo celebratorio, o en palabras de De Bry: “Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios. ¿Bastan diecisiete grabados para redimir la infamia que la violencia provoca?” (Montoya, 2015a: 278-279). Al igual que François Dubois, el personaje melancólico y exhausto de la violencia, Montoya busca la belleza en medio de un teatro de la crueldad a fin de lograr una aproximación diferente a la realidad y aportar una especie de consuelo. En su novela “muralística” con afán totalizador, Montoya busca abarcar diferentes siglos y regiones sin anular la singularidad de cada dolor. La novela no ofrece una visión maniquea de malvados colonos europeos e inocentes indígenas, ni intenta explicar la genealogía de la “modernidad cruel” (Franco, 2013) en América Latina en términos causales o definir el discurso de identidad nacional, como lo hace Ospina en la visión de Montoya: “Nacionalidad cuya mejor comprensión, y ese es el objetivo de Ospina, requiere excavar en la Conquista para ver de dónde es que ha surgido la particular violencia que caracteriza la turbia ‘convivencia’ de los colombianos” (Montoya, 2009: 120). La novela tampoco nos ofrece una imagen de los horrores de una modernidad occidental que nace con la Conquista de América, que se trasladó a la Europa de las guerras de religión y que culmina con las cámaras de gas del holocausto en un *continuum* progresivo de la historia o una sucesión linear. En fin, la ecfrasis —tan constitutiva en *Tríptico de la infamia*— no se limita a describir un pasado estático, depositado en imágenes fijadas, sino que activa una imaginación visual que conlleva un potencial crítico al rearticular y movilizar una memoria que es a la vez transnacional y transhistórica.

⁴ Según Rothberg, un proyecto centrado en los nudos de memoria “[...] suggests that ‘knotted’ in all places and acts of memory are rhizomatic networks of temporality and cultural reference that exceed attempts at territorialization (whether at the local or national level) and identitarian reduction. Performances of memory may well have territorializing or identity-forming effects, but those effects will always be contingent and open to signification” (2011: 7).

⁵ Para Montoya, esta ambigüedad no es accidental: “[...] obedece a una voluntaria recuperación de una americanidad [...] Una especie de América multicultural que no desprecie la memoria aplastada de los pueblos derrotados, pero que tampoco sumerja en el fango de la leyenda negra de la Conquista las acciones fundacionales de los conquistadores. Una especie de América, muy ospinosa por lo demás, donde todos sus habitantes, del pasado, del presente y del futuro, víctimas y victimarios, infamia española y resistencia indígena, terminen en un majestuosos abrazo entre fraternal y bucólico” (2009: 114).

BIBLIOGRAFIA

- BEIL, Ralf (ed.) (2003), *Le monde selon François Dubois, peintre de la Saint-Barthélemy*. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.
- BENJAMIN, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2008), "Sobre el concepto de historia", en: *Obras I*, volumen 2, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Abada, pp. 303-318.
- BURUCÚA, José Emilio; Kwiatkowski, Nicolás (2014), *'Cómo sucedieron estas cosas.'* *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires/Madrid, Katz.
- CARRIZOSA, Andrés; Montoya, Pablo (2016), "Pablo Montoya y la creación artística en los tiempos del horror" (entrevista), *La Nación* (21 de mayo de 2016). Consultado en <<http://www.lanacion.com.ar/1897234-pablo-montoya-y-la-creacion-artistica-en-los-tiempos-del-horror>> (06/09/2017).
- CUARTAS RESTREPO, Juan Manuel; Montoya, Pablo (2015), "Soy un escritor muy latinoamericano que continúa la tradición" (entrevista), *El Eafitense* 109, pp. 28-37.
- FRANCO, Jean (2013), *Cruel Modernity*. Durham, Duke University Press.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press.
- HOYOS GÓMEZ, Camilo (2015), "La mezquindad y el olvido", en *Arcadia* (19/06/2015). Consultado en <<http://www.revistaarcadia.com/impresia/literatura/articulo/triptico-infamia-pablo-montoya/42923>> (06/09/2017).
- JUDERÍAS, Julián (1914), *La leyenda negra y la verdad histórica. Contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- LESTRINGANT, Frank (2004), *Le Huguenot et le sauvage: L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-1589)*. Paris, Droz.
- MENTON, Seymour (1993), *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- MONTOYA, Pablo (1997), *La sinfónica y otros cuentos musicales*. Medellín, Editorial El propio bolsillo.
- ___ (2004), *La sed del ojo*. Medellín, Universidad Eafit.
- ___ (2007), *Trazos*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- ___ (2008a), "Borges y Yourcenar", *Variaciones Borges*, n.º 26, pp. 15-26.
- ___ (2008b), *Lejos de Roma*. Bogotá, Alfaguara.
- ___ (2009), *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- ___ (2010), *Adiós a los próceres*. Bogotá, Grijalbo.
- ___ (2011), "El combate de Marguerite Yourcenar", *Revista Universidad de Antioquia*, n.º 304, pp. 50-57.
- ___ (2012), *Los derrotados*. Medellín, Sílabas Editores.
- ___ (2013), *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín, La Carreta Editores.
- ___ (2014a), *Programa de mano*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- ___ (2014b), "La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry", en *Boletín de Antropología*, vol. 29, n.º 47, pp. 116-140.

- ___ (2014c), “La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo”, en CORTI, Erminio; RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (eds.), *Periplo colombiano*. Bergamo, Bergamo University Press / Sestante Edizioni, pp. 31-43.
- ___ (2015), *Tríptico de la infamia*. Barcelona, Penguin Random House.
- ___ (2015b), “El arte es una de las maneras que existen para dignificar al hombre en su capacidad de resistencia, y la más paradigmática para mostrar su deterioro” [Discurso de aceptación del XIX Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos], *Revista Debates* (Universidad de Antioquia), n.º 71, pp. 62-66.
- PATIÑO VILLA, Carlos Alberto (2005), “El mito de la nación violenta. Los intelectuales, la violencia y el discurso de la guerra en la construcción de la identidad nacional colombiana”, en COLOM GONZÁLEZ, Francisco (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, volume II, pp. 1095-1114.
- ROBILLARD, Valerie (1998), “In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach”, en Robillard, Valerie; Jongeneel, Els (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press.
- ROTHBERG, Michael (2009), *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Stanford University Press.
- ___ (2010), “Between Memory and Memory: From *Lieux de mémoire* to *Nœuds de Mémoire*”, en *Yale French Studies*, n.º 118/119, pp. 3-12.
- SCHWOB, Marcel (2004), *Vies imaginaires*. Paris, GF Flammarion.
- WARBURG, Aby (1999), *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles, Getty Research Institute.