

La ecfrasis como posibilidad de creación e interpretación en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya

Natalia Andrea Montoya Isaza*
natamontoyai@eafit.edu.co

Resumen: *Tríptico de la infamia* es una novela histórica de Pablo Montoya, publicada en 2014 que tiene como tema central las guerras religiosas del siglo XVI, junto con la empresa colonizadora a tierras americanas. Todo ello mostrado a través de los ojos de tres artistas, testigos oculares, quienes plasman en sus obras un testimonio de lo acaecido, tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente. Para lograr reunir en el relato las dos artes, pintura y literatura, el autor echa mano de una figura literaria llamada ecfrasis, que le permite realizar un acercamiento a las imágenes desde la descripción, sirviéndole a la vez como pretexto de creación narrativa, y en ese sentido le brinda al lector una interpretación de lo que para Montoya fue el proceso de colonización y la función de la religión en él. El siguiente artículo pretende evidenciar que con el uso del recurso literario, Pablo Montoya pretende realizar una defensa del nativo como víctima y una reafirmación de la Leyenda Negra entorno a lo acontecido con la llegada de los europeos a América.

Palabras Clave: ecfrasis, *Tríptico de la infamia*, creación, interpretación, imagen, artista, colonización, religión, indígenas.

Abstract: *Tríptico de la infamia* is a novel that abounds in historical richness written by Pablo Montoya and published in 2014. It's main topic are the religious wars of the sixteenth century, with the colonization of the American lands. All of this is shown through the eyes of three artists, eyewitnesses, who express in their work a testimony of what happened, both in the Old and the New World. In order to bring together in the story the two arts, painting and literature, the author uses a literary figure called Ekphrasis or ecphrasis, which allows him to approach the

* Filóloga hispanista. Universidad de Antioquia. Estudiante de la maestría en Hermenéutica literaria.

images from the description, and to use them at the same time as a pretext for narrative creation, in that way it gives the reader an interpretation seen by Montoya about the process of colonization and the influence of religion in it. The following article aims to show that with the use of this literary resource, Pablo Montoya expects to make a defense of the native as a victim, and a reaffirmation of the Black Legend around what happened with the arrival of Europeans in America.

Key words: Ecphrasis, *Tríptico de la infamia*, creation, interpretation, image, artist, colonization, religion, native person- aboriginal.

1. Introducción

La novela *Tríptico de la infamia* del escritor colombiano Pablo Montoya fue publicada en 2014 por la editorial Random House. Al año siguiente fue galardonada con el premio Rómulo Gallegos, lo que trajo consigo reconocimiento para un autor, que aunque prolífico era poco distinguido en las élites académicas.

La historia que se cuenta en la novela centra su foco de atención en tres artistas del siglo XVI, y es a través de estos ojos que Montoya nos sumerge en su mundo narrativo. Aunque en la novela podemos observar la presencia de varios tipos de relato, algunas veces con tono ensayístico, reflexivo, incluso cercano al tratado sobre el arte pictórico, encontramos que la excusa principal para el desarrollo de la obra es, precisamente, un entramado de grabados realizados por estos tres artistas, víctimas todos, de la religión católica.

Las piezas pictóricas que sirven, en algunas ocasiones, como telón de fondo en la historia llaman la atención del lector, desde la propuesta misma del título, al encontrarnos ante un texto que sugiere una relación entre diferentes expresiones artísticas, tales como, la pintura y la literatura. Téngase en cuenta las palabras tríptico e infamia. La primera alusiva a la pintura, grabado o relieve realizado sobre tres tablillas articuladas, lo que ya pone de manifiesto, una relación cronológica de ideas o imágenes. La segunda como un sustantivo que nombra y califica a la vez una época tan mencionada y poco recordada. Con este título nos encontramos ya,

ante una visión propia de la Historia, que en este caso tomará como prueba irrefutable la producción artística de tres pintores de la época.

El artículo que pretendemos desarrollar tomará como objeto de análisis las pinturas o grabados que se describen o sugieren en la novela, intentando dilucidar el sentido del uso de lo que se conoce como écfrasis y su tipo, tratando de probar que dicho uso sirve al autor para dar a conocer su posición respecto a lo acontecido en la época retratada.

Intuimos por el momento, que en *Tríptico de la infamia* tenemos diversas formas de acercamiento a la écfrasis, todas ellas con una intención tanto estética como de sutil convencimiento. El horror, la crueldad, el dolor con que se describen algunas piezas presentes en la narración, muestran de alguna manera, la visión y posición del narrador (autor), en cuanto a los procesos de colonización. En pocas palabras pensamos que dicho narrador, con su particular forma de acercarse a las obras pictóricas, pretende manifestar una defensa de los indígenas y una crítica tanto a la religión católica como a la forma como pretendieron eliminar lo que fuese diferente. La ecfrasis aquí funcionaría, según creemos, más allá de la simple descripción estética de la obra plástica misma y sería, tal vez, un objeto puesto en ciertas condiciones, para fines de la narración. El cuadro puede estar solo como pretexto para abordar una sensación, una experiencia o un estado mental.

Para rastrear esta primera hipótesis debemos concentrarnos tanto en el concepto de ecfrasis como en su utilización en cada una de las partes de la obra, pues, una característica principal de la novela de Montoya es su diversidad de voces, tonos y formas de narración, lo que ampliaría potencialmente el uso de la figura retórica.

2. Un acercamiento al concepto de ecfrasis

Para abordar el concepto de ecfrasis se hace completamente necesario acudir a la historia del término. En diversos textos, donde esta figura literaria es el centro de discusión se hace, de manera reiterada, alusión a la famosa frase de Simónides de Ceos (c.556 a.C. c.468 a.C) para quien la pintura es poesía muda y la poesía pintura

verbal. Desde esta sentencia diversos autores han partido para relacionar y alejar dos artes como lo son la pintura y la literatura. El puente que ha conectado estas expresiones artísticas ha sido precisamente la ecfrosis, que en sus primeras conceptualizaciones se definió como la posibilidad de hacer ver lo que estaba ausente. En términos de *La Poética* de Aristóteles, también se entendió como la mimesis de una mimesis, lo que puso en el juego la idea de reproducción. Actualmente este precepto ha tenido una evolución que va precisamente en miras a reflexionar de qué manera la ecfrosis constituye un proceso de reproducción. Lo que ha traído al discurso ideas como “intertextualidad, extrapolación y apropiación que han alejado a este recurso de una aspiración representacional transparente” (Giraldo, 2017: 261), pues se crea aquí un gran espacio entre crear palabras y crear cosas. El autor que utiliza la figura retórica plasma su propia visión del mundo y por ende realiza una creación que conlleva procesos más que descriptivos, interpretativos.

Para hacer un acercamiento más acertado y confiado al término de ecfrosis, es importante anotar a los más importantes teóricos contemporáneos que han estudiado este recurso. En primer lugar tenemos a W. J. Mitchell, quien centra su discusión y disertación en el desarrollo de una ciencia de las imágenes, por lo que, es precisamente, uno de los autores más destacados y citados en estudios sobre la ecfrosis. Su punto de partida es relacionar esta figura literaria, con la expresión lingüística que tiene una tendencia en alto grado, hacia la imaginación y hacia la metaforización. Mitchell define a la ecfrosis como una representación verbal de una representación visual. Allí encontramos cómo el autor nos direcciona hacia la posibilidad que brinda poder ver a través de las palabras contenidas en lo que alguien pretende hacer que veamos.

Teniendo como base lo anteriormente expuesto, Mitchell plantea la experiencia de la ecfrosis en una descripción que se da en tres niveles. El primero de ellos y que nombra como la indiferencia ecfástica es resumida por el pensador en la frase “las palabras citan pero nunca pueden hacer ver el objeto” (Agudelo, 2015: 23). Lo que pretende señalar aquí es la distancia existente entre palabra e imagen. El objeto puede ser descrito, pero no puede tener una presencia visual, como lo hace la

pintura misma. El segundo nivel es conocido como la posibilidad efrástica, que ocurre cuando el lector puede dejar de lado esa imposibilidad de ver el objeto descrito y se deja llevar por la imaginación y llega incluso a metaforizar. El lenguaje cumple aquí la función de convencer, en cierta medida, al lector, pues la cantidad de detalles que describen la imagen pueden lograr el efecto buscado inicialmente, que es hacer ver lo que está ausente. La tercera fase o nivel es el miedo efrástico. En palabras de Pedro Agudelo Rendón, esta etapa considera un miedo que “proviene de la posibilidad de que lo verbal pudiera ser desplazado o sustituido efectivamente por lo visual” (Agudelo, 2015: 24). Estos tres niveles mostrados por Mitchell podrían calificarse como procesos del orden psicológico. A la vez el autor hace referencia a otro proceso, que se daría en términos de lo narrativo y, que es nombrada de esta forma, al entender la efrasis como una creación que se hace a través del lenguaje, y en ese sentido posee una temporalidad: un antes, un durante y un después.

Lo anterior ha suscitado grandes diferencias entre la poesía y la pintura, entiéndase acá poesía como literatura. Dichas diferencias fueron puestas en escena por Lessing, separando los lugares de acción de las dos artes. La pintura se dedica al espacio de la belleza, mientras la poesía se ubica en el espacio del tiempo y de la reflexión. Este último término nos lleva a uno de los planteamientos iniciales, donde el autor que usa el recurso de la efrasis, antes que realizar una descripción transparente, crea e interpreta un objeto, a través de la palabra.

Volviendo a la idea de Lessing, la poesía debe comprenderse siguiendo una temporalidad, ya que es imposible pronunciar dos sonidos al tiempo y mucho menos superponer la lectura de palabras. En el caso contrario, la pintura permite la observación simultánea de espacios, por lo que la interpretación de las dos cosas se distancia enormemente. El autor que describe una obra de arte puede manipular de cierta manera su lector, ya que tiene la libertad de hacer énfasis en lugares que quizás un observador pase por alto. De esta manera, regresamos al carácter persuasivo que contiene esta figura literaria en su aplicación.

La ecfasis, en los textos literarios, crea entonces, una especie de ficción sobre la imagen que describe. Por lo que cabe pensar, si en todos los casos, la herramienta retórica funciona de igual manera en sus diversas aplicaciones. Se hace necesario distinguir los procesos ecfásticos. Como primera medida encontramos que diversos autores han dividido las clases de ecfasis según su objetivo principal. Existe entonces, lo que se conoce como ecfasis mimética y es ella la encargada de realizar una suplantación o reproducción del objeto descrito, existe allí una especie de naturalismo. Por otro lado tenemos la ecfasis interpretativa, donde el descriptor, como observador, pone en juego su visión crítica, y de alguna manera especializada, para ofrecer una interpretación de la expresión plástica. Una tercera alternativa es la ecfasis recreativa, más conocida como ecfasis literaria; su objetivo principal es hablar a partir de la pintura, recrear mundos, hacer asociaciones, recurrir a la intertextualidad y a la transtextualidad.

Es precisamente en este último tipo de ecfasis que otro de los teóricos de la figura literaria ha centrado su estudio. Estamos hablando del francés Michael Riffaterre, fallecido en el 2006 y quién se dedicó, entre otras cosas, al estudio de la imagen. Este autor introduce la idea de que el narrador construye un relato, que en ocasiones difiere con su referente pictórico directo. Sin embargo, el objeto plástico sigue presente como fuente o excusa de la narración. Con este precedente el crítico y teórico francés propone dos tipos de ecfasis. La literaria que se basa en una idea de cuadro, ya sea real o ficticio, que sirve como epicentro de la obra narrativa. Por otro lado está, según Riffaterre, la crítica, que hace referencia a un cuadro existente y que tiene como objeto principal el análisis formal de sus partes. Cualquiera sea el tipo de ecfasis nombrado anteriormente tiene como intermediario a la interpretación, en el primer caso con un fin narrativo, el segundo con uno descriptivo.

El sujeto que utiliza el primer tipo de ecfasis, hace a su manera, una interpretación de una interpretación, por lo tanto reproduce, no en el sentido de copia, sino, en el sentido de volver a producir; por lo que crea un mundo nuevo, con diferentes matices y perspectivas. Su obra es arte que se compone de palabras y no

de imágenes. Además el análisis de lo pictórico es sustituido por la narración, que trae consigo una innegable intención, pasando así por manos de la ficción, es decir, el producto ecfástico se aleja considerablemente del referente, en cuanto a su descripción transparente. Sin embargo, lo que sigue siendo propio de la ecfasis literaria o crítica es su punto de partida artístico.

En todo caso, con los preceptos expuestos anteriormente podemos partir de una base teórica para el análisis de obras literarias que tienen como parte de su narrativa la presencia de artes pictóricas. Para el caso específico de la novela *Tríptico de la infamia* y siguiendo el objetivo central de este trabajo, nos acercaremos a la novela desde lo dicho por Riffatere, dado el carácter ficcional del objeto en cuestión.

3. El problema de la écfasis literaria en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya

3.1. Generalidades

Pablo Montoya ha mostrado a lo largo de su trasegar por la escritura, una predilección por el tema histórico. Muestra de ello son sus novelas *Adiós a los próceres* (2010) y *Lejos de Roma* (2008). Además de diversos estudios ensayísticos como *Novela histórica en Colombia (1988 - 2008). Entre la pompa y el fracaso* (2009) y algunos artículos dedicados a personajes que a la vez reflexionaron sobre la Historia, como Borges y Margarite Yourcenar. *Tríptico de la infamia* (2014) es una muestra de este interés, pues centra su foco de estudio en el siglo XVI y en la empresa colonizadora por parte de católicos y protestantes. La trama de la novela une dos de los grandes intereses del autor: las artes plásticas y la Historia.

Teniendo en cuenta la unión evidente de las dos temáticas en la obra, que es objeto de este artículo, tomamos como referentes algunas voces que se han acercado tanto al tema de la ecfasis en la literatura, como a la misma obra de Montoya. Es el caso de diversos estudios realizados por el profesor universitario Pedro Agudelo, quien ha centrado su investigación, tanto en la conceptualización de la ecfasis, como en la aplicación que diversos escritores hacen de ella. Para Agudelo, en el

caso puntual de su análisis a la obra de Mario Vargas Llosa, la riqueza de la misma, en términos ecfrásticos es la posibilidad de que la imagen que se describe potencie el discurso. En Montoya notamos algo muy similar, pues el lenguaje que escoge para traer a la mente del lector las imágenes que él selecciona, permite que este discurso se enriquezca, tanto estéticamente, como en lo que el autor pretende que veamos. Otros dos estudios han dedicado sus páginas al análisis puntual de la obra 2014 de Montoya, teniendo como clave de lectura las imágenes que el autor utiliza en su relato. El primero de ellos titulado “La experiencia estética de la infamia: una mirada al tríptico de Pablo Montoya”, escrito por Rubén Cardona en el 2017, donde el análisis del texto se hace bajo la mirada de la teoría de la experiencia estética; y el segundo “*Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como un cuadro barroco” del autor holandés Reindert Dhondt, quien ve en el relato del colombiano, una intención de reescritura de la Historia a través de un lenguaje visual. Los dos autores aunque le dan gran relevancia al tema de la imagen en la novela, no analizan la forma cómo funciona la figura literaria que permite la unión entre pintura y literatura, y en ese sentido no se evidencia que su uso va de la mano con una intención de denuncia.

3.2. Análisis primera parte (Le Moyne)

La novela inicia con un relato en tercera persona, dedicado a la figura del ilustrador, cartógrafo y artista botánico francés, Jacques Le Moyne de Morgues. Este artista muestra un cambio bastante fuerte, en su perspectiva frente al mundo americano, ya que mediante sus representaciones pictóricas nos narra el modo cómo su viaje a La Florida lo afectó. Antes de su salto a tierras trasatlánticas, Le Moyne, tiene una concepción de los indígenas que parte de lo que le han contado, en este sentido es fantástica. Al arribar en el Nuevo Mundo pinta a los seres que se encuentra de una manera más objetiva, y es en su voz que Montoya usa como herramienta descriptiva la ecfrasis. El escritor usa alrededor de ocho grabados que fueron conocidos gracias a las reproducciones de Theodore De Bry, para ilustrar su mundo narrativo. Se nota acá un estudio detallado de estas pinturas, pues al

cotejarlas con las imágenes encontramos bastantes detalles descritos. En esta medida vemos cómo en esta primera parte domina lo que se conoce como ecfrasis mimética encargada de realizar una suplantación o reproducción del objeto descrito, existe allí una especie de naturalismo, como se dijo en la conceptualización. No obstante, se nota también, algunos rasgos de la ecfrasis recreativa o literaria.

Veamos algunos ejemplos:

Cuando Montoya nos traslada al momento en que los franceses se acercan a La Florida, utiliza como telón de fondo una imagen que podemos encontrar en la obra de Le Moyne. Este es el texto que inferimos describe la pintura:

Los dos barcos estaban detenidos. Las velas, perfectamente recogidas, dejaban ver con nitidez el diseño de las cuerdas. Se veían pequeños porque así lo exigía la perspectiva de la lejanía en el dibujo. El agua producía un efecto de encantamiento. El cielo tenía una coloración perla que lo hacía ver como una continuación alucinada del mar. En la orilla estaban los indios. Saludaban con efusión a Laudonniere y a sus hombres. Al lado de las dos pequeñas embarcaciones, que se aproximan a la playa, los delfines saltaban alegres entre las olas. (Montoya, 2014: 38)

Como vemos, Montoya describe con bastantes detalles la imagen, pero hace a la vez un proceso interpretativo, pues llena vacíos que deja la sola observación del grabado y lo hace con una historia. De esta manera también usa la imagen como pretexto para configurar una visión de la vida cotidiana de los nativos, que en este caso rodea el concepto del apacible, alegre y desinteresado, en pocas palabras, el buen nativo. Lo dicho aquí parte de observar de cerca la pintura, pues por mucho que logremos ver las pequeñas figuras, no podemos afirmar de manera categórica que se note la efusividad del saludo, ni tampoco la alegría que se desprende de los indígenas, y es este el vacío que llena y aprovecha Montoya para introducir su visión del mundo y su posición acerca de la vida de los nativos. Aquí las palabras empiezan a revelar nuevas significaciones que el cuadro a simple vista no deja ver, para decirlo en palabras de Pedro Agudelo: “la imagen potencia el discurso verbal y desata la diégesis” (Agudelo, 2013: 116).

Otro rasgo importante aquí es que se deja ver el proceso de construcción de la obra pictórica, lo que le da un efecto de realidad al relato, hay una especie de metalenguaje.

Por lo anterior podríamos pensar que Pablo Montoya combina el uso de la ecfrasis mimética y la ecfrasis recreativa o literaria. En palabras de Pedro Agudelo Rendón “el referente de construcción plástica es un cuadro presente en la novela [en el caso del autor colombiano, varios cuadros] alrededor del cual se van planteando las acciones y la lógica misma de los acontecimientos”. (Agudelo, 2015: 27). Riffaterre apoya también esta idea al decirnos:

El narrador construye otro relato, a veces distinto al presentado en la obra plástica, y que es más afín al texto que lo rodea que al referente plástico mismo. A pesar de esta suerte de distancia, la obra plástica “está presente” para desencadenar la descripción y narración literaria (Riffaterre, 2000: 162).

Al analizar las obras descritas en esta primera parte del relato, vemos, como se dijo en un principio, un dominio de una ecfrasis cercana al naturalismo, pero con unos rasgos que permiten calificar como literario el uso de la herramienta. Además se refuerza la hipótesis inicial, que con su manera se acercarse a la pintura, Montoya pretende, en pocas palabras, ponerse del lado de los indígenas. Sienta una posición respecto a su cultura, a sus costumbres, al carácter humano de estas tribus, presentes en el relato. Un ejemplo muy puntual es la siguiente descripción de un grabado de Le Moyne:

En esos momentos en que las familias iban a los lagos a bañarse o a comer bocados que se preparaban. La madre se sumergía en el agua fresca y cargaba en uno de sus brazos la canasta de los víveres, mientras que con el otro se ocupaba del más pequeño de sus niños, encaramado en el hombro. Otro mamaba uno de sus pezones y otro más colgaba a sus espaldas. Como una madona piadosa, ornada de pendientes rojos, miraba a su hombre. Y este parecido al Adán de Miguel Ángel, desnudo del todo, pasaba la mano bajo el agua para buscar uno de los muslos de su hembra. (Montoya, 2014: 78)

Notamos el particular lenguaje que utiliza Montoya para describir una escena cotidiana, toma como punto de comparación elementos de una cultura que, claramente, parten de la visión europea del mundo. Las expresiones “madona piadosa”, “Adán de Miguel Ángel” nos deja por entendido que se equipara a los nativos con figuras reconocidas del arte europeo, lo que muestra a la vez con qué

ojo y con qué base se juzgó una otredad que era totalmente desconocida e innombrable para los colonizadores. Inmersa en esta visión, vemos como el autor parece decirnos, de manera implícita, que estos seres no son tan lejanos a esos hombres, que según la religión, poseen alma. Incluso, en voz de Le Moyne, hay una especie de armonía y bien vivir descrito en la imagen.

3.3. Análisis segunda parte (Dubois)

Esta segunda parte está narrada en primera persona, por lo que se evidencia un mayor grado de introspección, además de un tono melancólico. Se cuenta allí, en la propia voz de Francois Dubois, su historia. Dubois fue un pintor protestante que tuvo que exiliarse en Ginebra, luego de la Masacre de San Bartolomé, donde los católicos ejecutaron un plan violento en contra de la población protestante de la ciudad. Todo esto sucede en el marco de la explosión de la cuarta guerra de religión en Francia. Es precisamente de ese ambiente violento de donde se desprende la forma de expresión de esta parte de la novela. El monólogo sirve a Montoya para dar un punto de vista más veraz y cercano de lo ocurrido en la fatídica noche, así, como también, narrar la forma en que se concibió la pintura que plasmó con lujo de detalles la masacre. Desde esta misma escogencia de perspectiva, ya notamos una posición que asume el escritor.

Esta parte de la novela tiene una reconstrucción de la historia, que parte de los antecedentes a la realización del cuadro. Se mencionan aquí obras de arte célebres, lo que le da paso al pintor para realizar una reflexión de tipo técnica, por una lado, y por otro, de tipo estética. En esta misma línea, Dubois nos cuenta cómo inició en la pintura y en esa medida, se describen imágenes de sus primeras obras, todas ellas ficticias, ya que, del autor solo se conoce, precisamente, *La matanza de San Bartolomé*. Lo anterior, introduce la historia de lo sucedido previo a la masacre y durante ella. Finaliza esta parte del relato con la realización misma de la pintura, donde se describen los detalles contenidos y de alguna forma el significado de ellos.

Como vemos, el orden de los hechos relatados en la segunda parte, parece obedecer, cada uno, a un tipo de ecfrasis. Vamos a explicar detalladamente cómo pensamos que conviven allí, estas formas de acercarse a la figura retórica:

La presentación que hace Dubois de algunas obras de arte de la época, dan al relato una especie de tono erudito, a la vez que adornan, de una manera poética, la narración. Ejemplo de ello es la descripción que se hace de pinturas como *La virgen con el niño* de Jean Fouquet, *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, *La caza en el bosque* de Uccello. De la primera, Dubois nos cuenta:

La Virgen, tan blanca como un marfil de ensueño, era Agnes Sorel, una de las amantes de Carlos VII. Aún recuerdo, como si lo hubiera visto hace unos instantes, ese rostro delicado. Los ojos lánguidos que miran al niño, o quizás su propio seno descubierto, poderoso y redondo el pezón como una fruta madura. La boca diminuta y bermeja, tan pequeña en el recato de todos los días y tan amplia como como debió haber sido en los trajines de la molicie y el placer. Esa virgen, asociada con una mujer que murió envenenada luego de un parto, es tan bella en su silencio que parece un ser de otro mundo. Tal vez por eso la rodean seis angelitos rojos y tres azules, entre los cuales hay uno que nos mira como explicándonos de qué manera puede reflejarse la belleza. Con vírgenes así, me dijo un día Jerome de Bara, que había visto conmigo la tabla de Fouquet en Melun, se puede ser un católico convencido hasta el final de los tiempos. (Montoya, 2014: 135)

Es aquí evidente que hay una combinación de ecfrasis mimética, crítica y a la vez literaria. Vemos cómo alude a los detalles contenidos en la pintura (mimética), también introduce datos reales sobre su construcción, lo que le da pie para hacer una interpretación (crítica); además de que ella sirve como pretexto para la historia (literaria); en palabras de Agudelo, para aclarar este último uso, se habla a partir de la cosa.

Para ilustrar el segundo punto al que aludimos en el análisis de la ecfrasis, es decir, cómo describe Dubois, pinturas de las cuales no hay un referente real, encontramos lo siguiente:

Le pedía a Ysabeau que caminara desnuda por el cuarto. Que diera vueltas en torno a la tina donde después hacía su limpieza. Por instantes, tan veloces que parecían ilusorios, asumía las poses de una belleza que era, a la vez, la más remota y la más actual. Se erguía con los senos de areolas rosadas. Se ponía de perfil para que le resaltara mejor las nalgas que yo bebía oscilando entre el interés y el arrobó. Se tomaba el pelo y lo cogía con una

hebillas doradas y luego se metía en la tina con movimientos calculados. Yo le miraba los muslos, las rodillas, los pies y el modo en que se contraían o se estiraban. Mi observación no se perdía los recorridos de las gotas entre sus pliegues más íntimos. Yo permanecía a la espera de que se presentara el gesto indicado para pintarlo. Mi único deber era captar la revelación. En muchos bocetos, Ysabeau surgía como una venus. Ya al lado de ella un gato, y no el usual perrito de las alegorías latinas, dormitaba entre las sábanas. (Montoya, 2104: 145).

Encontramos, en el anterior fragmento, un uso literario de la ecfrasis, ya que como observamos, se pormenorizan detalles de la creación de una pintura, a la vez se da la sensación de estar describiendo una. La base narrativa es el recuerdo de una imagen que ya no existe, lo que crea una excusa para el relato. Teniendo solo como precedente el hecho de que es una pintura inexistente, estaríamos ya, ante una ecfrasis de tipo recreativo o literario.

En torno a la tercera parte de este segundo momento de la historia, nos situamos frente a *La matanza de San Bartolomé*, pintura realizada por Dubois en 1572. En el relato, el autor refiere la manera cómo concibió la obra con sus múltiples detalles e inicia de la siguiente manera:

Reconozco, por ejemplo, que está el cielo de París, calmo y vacío, que fue lo que más impactó cuando llegué allí por primera vez. Un firmamento ajeno a Dios, el más indicado para definir sus designios inescrutables, limita el arriba de mi obra y su amplitud estática se funde en un horizonte sin porvenir. Mirar ese cielo es como decir que el tiempo se ha detenido para darle vida a la fatalidad. Pero aún no quiero introducirla, porque es necesario que aparezca la ciudad primero. (Montoya, 2014: 185)

En el plano al que se nos alude encontramos, de nuevo, esa descripción de los detalles de la obra, entramado con algunas acotaciones que nos dan la idea del horror que se visualizará en la pintura. Al ser un relato en el estricto significado de la palabra, es imposible darle una mirada total a la pintura y se hace necesario simplemente empezar a narrar las partes que la contienen, una tras otra.

El escritor aprovecha la obra y algunos detalles que conoce del autor, gracias a su dedicado estudio, para ambientar la trama con lo que supone pensó el pintor, a la hora de concebir su obra. Creemos que es precisamente esta característica lo que

nos indicaría el uso recreativo de la ecfrasis y vemos allí más latente la función persuasiva de la descripción de la imagen. Observemos la siguiente parte:

El espacio se va llenando de soldados y armas ¿Cuántos son? No lo sé. Debería pintar los asesinos, pero no cabrían en esta arena en donde debe formarse una coreografía de la abominación, ¿Cuáles son sus armas? Picas, alabardas, arcabuces, puñales, pistolas, garrotes, espadas. Las bocas que insultan y desprecian antes de que las manos ultimen. (Montoya, 2014: 186).

Se describe la confusión y caos creado, incluso podemos percibir el miedo que tiene un efecto claro en el lector. Sentimos horror y compasión a la vez. Notamos el carácter injusto de lo sucedido, hacemos un juicio de valor, evidentemente direccionado por nuestro autor.

Es claro que en esta parte de la novela, Montoya centra su análisis y su historia en el continente Europeo. Sin embargo, la manera cómo describe los hechos acontecidos allí y la pintura misma, evidencian que la tragedia vivida en tierras americanas, a manos de la religión católica, tuvo en proporciones muy semejantes efectos catastróficos. Se repite entonces, esta vez, en cuerpos europeos la historia de devastación para aquello que fuera diferente. De alguna manera el horror sembrado por los católicos alcanza no solo las tierras colonizadas, sino también, a los que ya eran considerados seres humanos, con alma, incluso coterráneos.

Con lo anterior Montoya parecería, una vez más, dejar sin claro fundamento el exterminio al que fueron sometidos los indígenas. El panel que representa esta segunda parte de la novela, nos muestra, de manera simultánea y unido a la primera parte, dos continentes sometidos bajo el yugo de la religión.

3.4. Análisis tercera parte (De Bry)

Al adentrarnos en la tercera parte de la novela, notamos un cambio muy visible en la manera cómo se cuenta la historia. Como primera medida observamos que es contada bajo diversas voces y por primera vez se inmiscuye la propia voz del novelista, quien también nos deja ver el proceso de creación de su obra. Allí sin

titubeo, Montoya expone de manera explícita el objetivo de la novela y es el de la denuncia al catolicismo, a través de tres pintores víctimas de esta religión. Lo anterior se logra rastrear por la forma metaficcional utilizada, donde el autor se adentra en la trama y establece diálogos con los distintos personajes, exponiendo ciertos juicios que buscan denunciar la infamia a la que estamos sometidos, tanto en el tiempo de la narración como en la contemporaneidad. Se inmiscuye entonces la autoreflexión, permitiendo al narrador dar a conocer su punto de vista acerca de los acontecimientos que son tratados en el relato. Esta tercera parte adquiere un tono mucho más cercano al ensayo, pues como se dijo anteriormente, Montoya manifiesta abiertamente su posición y se vale de argumentos basados en las obras pictóricas de los artistas estudiados.

Por otro lado, es quizás en esta última parte donde encontramos vertida toda la significación de la novela. Podemos ver más claramente la relación que quiere establecer Montoya entre la literatura y la pintura. Cuando repensamos el título del relato y la conexión que este plantea con el tratamiento al interior de la historia, encontramos la respuesta precisamente en el apartado final. La historia de De Bry recoge las dos anteriores y en ese sentido funciona exactamente como un Tríptico, una de las maneras pictóricas católicas más utilizadas en el siglo XVI y que tenía como fin comunicar mensajes religiosos mediante imágenes. Digamos entonces que, el capítulo dedicado a De Bry, sería el panel central del Tríptico, Le Moyne y Dubois ocuparían los paneles laterales. Técnicamente este tipo de pinturas estaban pensadas para que la parte central fuera cargada con lo más trascendental de la expresión artística por lo que, confluían allí, temáticamente, los paneles laterales. Si trasladamos este aspecto técnico a la forma como se plantea la historia notaremos una estrecha relación, como lo describiremos a continuación:

Como ya se ha dicho, la parte final del relato se centra en la figura de Théodore de Bry, quien fuera el fundador de la editorial encargada de publicar los *Grandes y pequeños viajes*. Esta tarea emprendida por el editor y grabador funciona como el eje central de la trama y a la vez permite a Montoya inmiscuir su voz. El autor colombiano entra en la historia con el objetivo de escribir un libro sobre el artista,

por lo que persigue información suya por las calles de algunas ciudades de Europa, recorre los lugares por los que De Bry pasó y establece entonces, un puente entre su historia y la del artista. La empresa de ambos consiste en encontrar testimonios pictóricos anteriores, que les servirían de material para su publicación. Así nos lo muestra Montoya:

Pacientemente, con tesón y fervor únicos, Theodore de Bry fue estableciendo los pilares de una obra que solo en Fráncfort, y en compañía de su nueva mujer y sus dos hijos, logró realizar. Uno de estos basamentos consistió en visitar a quienes habían ido allá (América). Ubicar sus ciudades de residencia y entrevistarlos y, si era posible, conseguir de sus propias manos los testimonios pictóricos. (Montoya, 2014: 206).

A la vez que nos narra su propia tarea:

Los turistas, aquí y allá, fotografían sin cesar. De algún modo y a mi pesar, también soy un turista. Aunque me diferencio de ellos, así trato de justificarme, en el hecho de que estoy aquí por una beca que me han otorgado para terminar de escribir mi novela. (264)

Por lo anterior notamos un juego con el tiempo de la narración que salta desde el siglo XVI hasta nuestra contemporaneidad y en esa línea una cooperación entre los tres artistas protestantes y el autor colombiano. Esta última parte fusionará las tres historias junto con la de Montoya y de esa manera se convierte en el panel central del Tríptico.

Los grabados que se describen en la tercera parte del relato son realizados por De Bry, casualmente, el artista nunca viajó a tierras americanas y construye sus obras bajo la ayuda de Le Moyne, Dubois y otros pintores o cronistas, testigos oculares, que se dedicaron a recrear lo sucedido en tierras colonizadas. El texto de De Bry tuvo como función denunciar y reproducir “la leyenda negra” y el tópico del “buen salvaje”, pero en Montoya adquiere otros matices.

Como primera medida Pablo Montoya se dedica a escribir cómo De Bry llega a su oficio, retrata de cierta manera la biografía del pintor. Entre pasaje y pasaje introduce su propia voz, que cuenta también, el proceso de creación de la novela; su búsqueda de fuentes, el cotejo de las pinturas y grabados. En este arduo buscar, relata episodios que adquieren un tono onírico, ya que intenta, por diferentes calles

europas, alcanzar al maestro de Lieja. Podemos suponer el carácter metafórico de la escena, pues quizás nunca lleguemos siquiera a comprender o dimensionar lo ocurrido en este convulsionado siglo. La Historia no podrá dar cuenta del horror, el miedo y la continua desazón que envolvió dicha época. De Bry que se propone darle voz a esos que no la tuvieron tampoco logra retratar la violencia, pues “nunca será igual una masacre que la imagen de ella.”

Se retoman en esta última entrada las historias de Le Moyne y Dubois, y cómo De Bry llegó a ellos para lograr poner en su libro sus trabajos. De esta manera recurre continuamente a la ecfrasis, no solo para volver sobre algunas pinturas de los artistas ya mencionados, sino para traer a la historia los puntos de vista de otros pintores que sirvieron también a la tarea de De Bry. La ecfrasis, diríamos, está a lo largo de todo el apartado; en un inicio como antecedente biográfico del grabador en mención, en la parte central como resumen de lo ya descrito en las primeras entradas, y finalmente con un uso mucho más prolongado y exhaustivo de la figura literaria para describir los diecisiete grabados que acompañan la edición de 1583 de la obra de Fray Bartolomé de las Casas *Brevísima destrucción de las Indias*

Para ilustrar el anterior planteamiento, nos acercaremos a cada uno de los momentos de este tercer apartado, para intentar describir el uso de la ecfrasis en cada uno de ellos y condensar las razones por las que creemos que el momento del texto dedicado a De Bry funciona como un panel central del Tríptico que es en sí todo el relato. Empecemos entonces por el tipo de ecfrasis que utiliza Montoya en los antecedentes biográficos de De Bry.

Uno de los primeros grabados a los que el autor colombiano hace referencia es *Melancolía*, obra del pintor del Renacimiento Alberto Durero, quien sirviera de inspiración a De Bry para emprender su proyecto editorial. Con un narrador omnisciente, Montoya nos cuenta la experiencia que tuvo el grabador ante la imagen. Con una primera oración ubica al lector con una descripción exacta del grabado, pero luego tenemos una interpretación de lo para él significa los objetos presentes allí:

Hay un ángel hosco que quiere trazar algo con un compás 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. (201)

Si observamos atentamente el grabado podemos percibir en la cara del ángel esa impotencia a la que se refiere Montoya, sin embargo, en las líneas siguientes sí notamos un acto hermenéutico al escritor escoger la palabra puede y en ese mismo sentido al utilizar los signos de interrogación en lo que para él es una interpretación de la imagen.

La descripción continúa así:

Un ángel en cuya cabeza unas ramas de berros y ranúculos ponen en tela de juicio su inteligencia celestial. De Bry intuyó que no podía haber mejor definición del hombre que esa figura brumosa, vestida con unas prendas un poco aparatosas pero en cuyos pliegues se observa la maestría del detalle. (201)

Se entremezcla acá una descripción de los detalles de la imagen con una supuesta interpretación que hace el personaje de Montoya. El grabado, por lo tanto, permite el fluir de la trama, da antecedentes del artista en cuestión, a la vez que nos va introduciendo en lo que sería el carácter del mismo.

En esta parte notamos que el uso de la ecfrasis no muestra claramente una posición de defensa hacia los indígenas, pero sí, el carácter autorreflexivo de De Bry ante la naturaleza humana, que es lo que finalmente permite la infamia y la barbarie. Montoya es reiterativo a lo largo del texto con esta posición:

Que el salvajismo es parte de toda civilización. Sea este como mero objeto de exotismo observado e interpretado. Sea como espejo en que los hombres decentes y evolucionados del planeta buscan descifrar su misterio atávico. (231)

El segundo tratamiento que hace Pablo Montoya de la ecfrasis es cuando se remite nuevamente a los trabajos de Le Moyne y Dubois, junto con otros artistas que le posibilitaron su material a De Bry (John White, Hans Staden, Benzoni) con el propósito de completar su obra.

Veamos un ejemplo con el apartado que dedica Montoya a John White, describiendo las diferencias entre los grabados originales de White y las réplicas de De Bry:

Lo que hace de Bry en realidad, es tornar griegos y romanos a los nativos. Su nigromante se parece a Hermes afeminado y volátil. El anciano de Pomeiooc es una especie de Cicerón un poco oscurecido. Las tetas de las doncellas secoya remiten alguna Afrodita asustadiza. (246)

Acá se describen de manera rápida algunas obras de los artistas en mención, pero aparece nuevamente un aspecto que mencionamos en el análisis de las pinturas de Le Moyne, el lenguaje con el cual el autor colombiano se acerca a las imágenes. Repetimos, que se trata de una visión europea de los indígenas y por lo tanto una defensa de ellos y de sus costumbres. En esta ocasión Montoya lo esclarece al decirnos:

Además, sin hierro ni propiedad privada, rodeados de una naturaleza generosa, amparados en una suerte de comunismo transparente, ajenos al despilfarro, los nativos se aproximan a la representación de un bien en estado primitivo. El buen salvaje, así, se convierte en un noble salvaje. Los hombres que pinta de White y que graba de Bry son, mejor dicho, el emblema discreto de un muy respetable parlamento británico. (247).

Anudado a lo anterior, la parte final de la novela es dedicada a la descripción de diez, de los diecisiete grabados contenidos en la *Brevísima destrucción de las Indias*. De manera general Montoya inicia con una descripción de la imagen de una forma casi transparente, a la vez que introduce con ayuda de los detalles, juicios acerca de lo que parece acontecer en el grabado. Por ejemplo para acercarse a una imagen que muestra el encuentro entre españoles e indígenas, comienza haciendo alusión a la parte central del recuadro. Para ello recrea una narración que parte de elementos visibles para imaginar o suponer cuáles eran los pensamientos que embargaban a los sujetos presentes en el grabado. Montoya utiliza a la vez, datos que recoge de lo contenido en el texto ilustrado. En este caso es la voz de Las Casas la que le sirve para ahondar en las emociones presentes en la imagen. Nuevamente, como en las descripciones pasadas, hace ver al indígena como un ser pacífico, contraponiéndolo con el carácter de los conquistadores.

Son exóticos los frutos, los tejidos, las urnas de bebidas refrescantes, las danzas que los aztecas ofrecen en este día de vientos serenos y luminosidad transparente. En cambio, la mano de Hernán Cortés que se estira, y valga la pena decir que esa mano abierta y suspendida en el aire ocupa el centro del grabado, es una señal engañosa de la amistad. (287).

Nótese el lenguaje que se usa. Como primera medida se contraponen dos bandos. El de los indígenas y el de los españoles. En la primera parte se describe de manera apacible la actitud del nativo, utilizando palabras que muestran un campo semántico que refiere tranquilidad; por el contrario cuando se hace mención de los civilizadores ocurre lo contrario.

4. Conclusiones

Tríptico de la infamia es pues, desde el principio hasta el final una novela que plantea la estrecha relación existente entre dos artes: pintura y literatura. La temática que desarrolla la historia y los recursos que utiliza su autor manifiestan una necesidad de dar voz a los que no la tuvieron y en ese sentido denuncia el horror y la infamia de la que fueron víctimas nuestros antepasados. El olvido perpetua la infamia y es ese el asunto central que quiere atacar Pablo Montoya.

La conformación estructural de la novela revela desde el inicio, incluso con el título escogido, una tesis que se va argumentando a lo largo de las páginas. El lenguaje utilizado se mueve constantemente entre las dos artes y la ecfrasis sirve de puente para su mutua comunicación. Es por eso que al adentrarnos en el relato la gran ecfrasis aparece, y al alejarnos de él, como intérpretes y observadores logramos ver la pintura. Una pintura de la Historia congelada y olvidada, que se configura desde la forma de un Tríptico, que particularmente nos remite a esa expresión artística de carácter religioso y que Montoya traslada hábilmente a la novela desde la propuesta pictórica de tres artistas. Los tres paneles condensan una denuncia, en diferentes momentos, a esa religión que pretendió homogeneizar todo lo que encontró a su paso y que para ello recurrió al exterminio. La infamia del Tríptico radica precisamente en callar, en no nombrar, por lo tanto, en no comprender eso, que para los católicos de la época, era desconocido.

El uso del recurso literario le sirvió a Montoya para interpretar una época, crear una historia y sentar su posición, utilizando la pintura como argumento. En este sentido es un llamado, como se dijo en un inicio, a la memoria, pues con el escrito Montoya parece poner en evidencia el verdadero papel que cumplieron aquellos que hemos considerado héroes, y que solo fueron perpetradores de la infamia. La última parte de la novela nos da una clara muestra de lo anteriormente expuesto, las variadas voces que aparecen en el relato, todas ellas denunciando, la devastación y aniquilación ocurrida, no solo en tierras americanas y no solo con víctimas indígenas, demuestra que el tema siempre fue un secreto a voces, aceptado e ignorado. Y el fin último, sin ligar a titubeos fue seguir los preceptos de una religión que pensaba que esa crueldad era necesaria para llevar a cabo sus propósitos evangelizadores, y de nuevo homogeneizadores.

Bibliografía

Agudelo R, Pedro. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: La carreta editores.

Agudelo R, Pedro. (2013). Ecfrasis literaria y arquitectura novelesca: *Los cuadernos de Don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa. En: *Perífrasis*. Vol. 14. N° 8, (enero-junio), Bogotá, pp. 115-131

De las Casas, Bartolomé. (2011). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Cardona S, Rubén (2017). La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Pablo Montoya. En: *Estudios de Literatura Colombiana*. Vol. 41, (julio-diciembre), pp. 153-169.

Dhondt, R. (2017). “Tríptico de la infamia de Pablo Montoya como un cuadro Barroco” En: *Mitologías hoy*. Vol. 15, (diciembre). Países Bajos, Universidad de Utrecht, pp. 307-319.

Giraldo, Efrén. (2017). “Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre Álvaro Mutis”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 46, 261-280.

Mitchell, W.J.T (1994). *Ekphrasis and the Other*. Chicago: Universidad de Chicago.

Montoya, Pablo. (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Random House

Riffaterre, Michel. (2000). La ilusión de ecfrasis. En: *Literatura y pintura*. Madrid, Arcolibros, pp. 161-183.