

**UNA SOCIEDAD TIMUCUA Y SU ESTILO: CLAUDE LÉVI-
STRAUSS EN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA* DE PABLO MONTOYA***
A TIMUCUA SOCIETY AND ITS STYLE: CLAUDE LÉVI-STRAUSS IN *TRÍP-
TICO DE LA INFAMIA* BY PABLO MONTOYA

JUAN CARLOS ORREGO ARISMENDI
languidamente@gmail.com
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

RECIBIDO (14.02.2017) – APROBADO (21.02.2017)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A02

Resumen: *Tríptico de la infamia* (2014a) desarrolla en la primera de sus tres partes el tema de la pintura corporal entre los indios timucua de La Florida, en el contexto del fallido intento de colonización francesa en el siglo XVI. Ante el vacío documental en que se difumina ese particular asunto etnológico, el autor habría optado por recursos como la mimesis del discurso antropológico y la etnoficción, particularmente basado en reflexiones y datos vertidos por Claude Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* (1955). Con ello, presentaría con visos de legitimidad antropológica lo que, en el fondo, son sus elucubraciones estéticas.

Palabras clave: Pablo Montoya, indios en la literatura, mimesis antropológica, etnoficción, Claude Lévi-Strauss.

Abstract: *Tríptico de la infamia* (2014a), a novel by Pablo Montoya, develops the topic of body painting among the Florida Timucua indigenous people, in the context of a failed attempt of French colonization during the 16th century. Considering the dearth of documents that treat this particular ethnological event, the author draws upon resources such as mimesis in anthropological discourse and ethno-fiction, particularly based on reflections and data divulged by Claude Lévi-Strauss in his *Tristes trópicos* (1992). With this, the article presents, appealing to anthropological legitimacy, what are, in fact, aesthetic musings.

Keywords: Pablo Montoya, indigenous people in literature, anthropological mimesis, ethno-fiction, Claude Lévi-Strauss.

* Cómo citar este artículo: Orrego Arismendi, J. C. (2017). Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 33-47. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a02

Introducción: una frase reveladora

La primera de las tres partes que componen *Tríptico de la infamia* (2014a), la cuarta novela de Pablo Montoya (1963), se concentra particularmente en las costumbres de los indios timucua de La Florida en la séptima década del siglo XVI. La novela, cuya trama une las peripecias vitales de tres pintores protestantes de esa centuria, narra, en su primera sección, las disputas de hugonotes franceses y conquistadores españoles en la península hoy estadounidense. Jacques Le Moyne, cartógrafo y pintor que protagoniza esa aventura —y cuya mirada focaliza casi la totalidad de esa parte de la obra—, participa con intensidad en la vida cotidiana de los timucua, toda vez que su interés por la pintura corporal le lleva a sellar una fuerte amistad con el nativo Kututuka, con quien incluso comparte experimentos pictóricos en sus propios cuerpos.

En el mismo año en que se publicó la novela, Montoya publicó un artículo académico basado en la exhaustiva investigación documental que hizo posible el parto literario, “La representación pictórica de los indios timucas de Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014b). En ese informe se hace mención de las muchas fuentes que habrían permitido reconstruir los hechos históricos y etnológicos relatados en *Tríptico de la infamia*: desde los grabados de los pintores evocados —sobre todo los libros de viaje ilustrados, producidos en el taller de la familia De Bry— hasta tratados históricos y antropológicos clásicos y contemporáneos, pasando por diversas crónicas de viaje del siglo XVI, entre ellas las canónicas relaciones de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Hans Staden sobre sus dramáticas experiencias en América. En ese mar de referencias bibliográficas llama la atención, particularmente, un apunte marginal sobre el tema de la pintura corporal timucua; una nota a pie de página en que, de modo explícito, se sugiere que no hay asidero documental para el que, sin duda, es uno de los asuntos etnológicos más desarrollados en la novela: “no se conoce nada sobre los tatuajes entre los timucas” (Montoya, 2014b, p. 125). En compensación, la misma nota menciona dos trabajos referidos a la pintura corporal practicada por otros pueblos americanos; trabajos a los que, para llenar el vacío documental admitido de cara a un eventual interés por el tema, podría recurrirse con perspectiva comparatista: *Tristes trópicos* (1992) de Claude Lévi-Strauss y *Embellir le corps, les parures corporelles amérindiennes du XVII^e au XVIII^e siècle* (2011) de Jérôme Thomas (Montoya, 2014b, p. 125).

A un lado del plausible uso que el novelista haya podido hacer del ilustrativo tratado de Thomas, la influencia del célebre libro de Lévi-Strauss

—concretamente, el vigésimo capítulo: “Una sociedad indígena y su estilo” — se hace singularmente explícita en *Tríptico de la infamia*. En el último capítulo de la primera parte, cuando se aprestan a abandonar La Florida los pocos hugonotes sobrevivientes al ataque comandado por Pedro Menéndez de Avilés, el capitán del navío fugitivo, Valnot, se empeña en repetir una misma frase: “¡Oh, viajes!, sois la desgracia arrojada al rostro de la humanidad” (Montoya, 2014a, p. 112). Se trata del final del segundo párrafo de “La búsqueda del poder”, capítulo de *Tristes trópicos* en que Lévi-Strauss critica la promoción que el viajero, ante su propia sociedad, consigue con base en sus incursiones en los universos culturales ajenos: “Lo que nos mostráis en primer lugar, ¡oh viajes!, es nuestra inmundicia arrojada al rostro de la humanidad” (Lévi-Strauss, 1992, p. 42). El novelista, conocedor de la lengua francesa, habría traducido libremente la expresión del antropólogo.

Esa manifestación de intertextualidad no solo comprueba la presencia de basamento antropológico propiamente dicho en *Tríptico de la infamia* (un basamento hartamente previsible, en vista de la temática general de la novela —la representación pictórica del indígena americano en el marco de las guerras religiosas europeas— y de la temática particular de la primera parte —los episodios de la colonización de La Florida—); más que eso, indica la manera subrepticia o, más exactamente, mimética como ese discurso antropológico es introducido en la narración. Los párrafos que siguen, amén de un alto valor conceptual, muestran la magnitud y modo en que se incrustan las palabras de Lévi-Strauss —particularmente datos y reflexiones de *Tristes trópicos*— en la primera parte de *Tríptico de la infamia*, y proponen una hipótesis sobre la función cumplida por ese discurso especializado en una novela en la que claramente se impone un gesto de imaginación etnológica o etnoficción.

Mimesis antropológica y etnoficción en América Latina

Desde la Conquista, los discursos sobre América han pretendido establecer su singularidad en diversos planos, ya sea que aludan a su presunta juventud frente a una Europa caduca, a la idealidad de su territorio y naturaleza para incubar una sociedad utópica, a su especial potencia como crisol étnico o a la riqueza de su mestizaje cultural. Irlema Chiampi (1983), quien ha propuesto esa síntesis de ideas tras analizar las narrativas representativas de diversas épocas —entre los albores del siglo XVI y las últimas décadas del siglo XX—, concluye que al continente le ha sido asignada una “significación eufórica” (p. 124). En la senda de esa idea, Roberto González Echevarría

(2000) ha edificado una teoría sobre la singularidad de cierta tradición de la narrativa literaria latinoamericana: una tradición o “núcleo evolucionante” puesto en marcha desde la Conquista, y cuya particularidad consistiría, precisamente, en que la “peculiaridad diferenciadora de América Latina como ente cultural, social y político” ha sido tomada como tema central (p. 34).

¿Cómo narrar, con legitimidad, esa particularidad diferenciadora? Habría que precisar un origen o revelar algo fundacional, pero la narrativa literaria solo puede hacerlo de modo simulado. González Echevarría, muy cerca de las clásicas ideas de Platón y Aristóteles, aclara que la literatura no tiene forma propia y es, siempre, un “acto mimético con respecto a cosas no literarias” (pp. 31-32). La literatura latinoamericana, entonces, habría imitado los discursos válidos por las sociedades de diversas épocas para revelar orígenes o precisar elementos fundacionales. Se trata de discursos como los mitos, los archivos notariales, la descripción científica; y su imitación en el discurso literario configura lo que el crítico reconoce como el ya mencionado “núcleo evolucionante”.

La particularidad histórica de América ha marcado un claro derrotero a esa evolución discursiva. Los primeros gestos de América están atrapados en los archivos notariales: requerimientos, cartas, testimonios, memoriales, actas, crónicas, relaciones y glosas a todos esos documentos; y es su mimesis lo que produce, a juicio de González Echevarría, la primera obra notable de la narrativa continental: los *Comentarios reales* (1609-1617) de Inca Garcilaso de la Vega. En su segunda parte se haría especialmente notorio que la autobiografía del cronista cusqueño —cuya pretensión es la de, por primera vez, hablar del mundo andino con verdad— adopta la forma de una deposición y cotejo de documentos sobre la vida de Sebastián Garcilaso de la Vega, su padre.

En el siglo XIX, una vez fraguadas las diversas independencias, cuando América fue propiedad de los americanos, se efectuaron nuevos descubrimientos, conquistas y fundaciones que tanto se ampararon como se consignaron en documentos de ciencias naturales. Este discurso que registra, mide e inventaría la masa natural del continente se vuelve primordial, pues en él están las claves de la subsistencia de la nueva edad política, y por ello será en torno suyo que deba concentrarse el gesto mimético. González Echevarría tiene para sí que los proyectos políticos de que están preñadas obras como *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Los sertones* (1902) de Euclides da Cunha consiguen promoverse, sobre todo, porque los vehicula un discurso cercano al de los naturalistas decimonónicos.

Es en la siguiente etapa de la evolución del núcleo temático de la peculiaridad americana cuando cobra importancia el discurso antropológico. La ciencia del hombre, establecida en el subcontinente latinoamericano en las primeras décadas del siglo xx, tuvo a su cargo producir y divulgar conocimiento sobre múltiples orígenes, historias, rasgos, visiones y axiologías culturales; en pocas palabras, “el conocimiento sobre el conocimiento que el Otro posee” (González Echevarría, 2000, p. 208). La narrativa literaria peculiarmente americana imitó, entonces, el discurso antropológico. Sin embargo, ocurrió de dos maneras: en la primera mitad del siglo tomó modelo, sobre todo, de las exposiciones folclóricas y filológicas que daban cuenta de la diversidad etnográfica; de ahí que, en *Doña Bárbara* (1929), Rómulo Gallegos revistiera su alegoría del *ethos* venezolano con los ropajes de una recuperación etnográfica de las costumbres, cultura material y usos vernáculos del mundo llanero. Pero en la segunda mitad del siglo la narrativa literaria latinoamericana quiso imitar algo más que el discurso de la antropología científica, y fue cuando la palabra mítica —esto es, algo que era *objeto* de ese discurso— se convirtió en el modelo de la mimesis. Por eso las estructuras narrativas circulares, las superposiciones cosmogónicas y el acendrado simbolismo de novelas como *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. De hecho, obras como las de Carpentier y García Márquez ofrecen una imagen completa del gesto evolutivo del núcleo temático de la peculiaridad americana: esa peculiaridad, secularmente soportada en documentos, encarna en un libro mítico en que yacen revelaciones trascendentales, ya se trate del cuaderno del Adelantado o de los pergaminos de Melquíades.

Finalmente, la reflexión de González Echevarría sobre la mimesis del discurso mítico o, en un sentido más general, del discurso del Otro que ha sido divulgado por la antropología, conecta directamente con una reflexión conceptual de Martin Lienhard (1990). Este crítico, en sus consideraciones sobre la escritura cuyo tema es “una sociedad —o subsociedad— culturalmente ajena”, establece que las maneras como puede resolverse esa escritura son, en esencia, cinco: la etnografía, la etnología, los textos etno-testimoniales, la “descripción ficcionalizada” que suele desplegarse en la novela indigenista y la “etnoficción” (pp. 289-290). Esta última modalidad es definida por Lienhard como “la recreación ‘literaria’ del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial” (p. 290). Es verdad que el crítico suizo ve como casos típicos de la etnoficción aquellas simulaciones de la voz oral del otro,

tal como sucede, por ejemplo, en *Macunaima* (1928) de Mário de Andrade. Sin embargo, una mimesis del discurso antropológico como la que proponemos, que se realiza en *Tríptico de la infamia*, no acabaría de salir de esa circunscripción conceptual: aunque no se trate de una voz simulada y aunque lo mimetizado solo pueda ser conocido por el lector gracias a la descripción verbal de un mediador, los dibujos y diseños hechos por los timucuas en sus pieles serían los códigos de un lenguaje; uno susceptible de ser inventado o recreado libremente a partir de fuentes documentales y que, desde cierta perspectiva —o mejor, expectativa—, podría tomarse como un discurso étnico autóctono. En la reflexión de Lienhard no carecen de importancia esos visos de verosimilitud, toda vez que, a su juicio, la etnoficción latinoamericana contemporánea pretendería, a pesar de su artificio, amplificar un “mensaje” indígena, el cual funge como alternativa frente a una visión occidental abocada a la “autodestrucción” (p. 306). Casi sobra decir que la alusión explícita del crítico a un “mensaje” valida nuestra interpretación previa de que este podría, incluso, emitirse originalmente en un código no verbal.

Conviene examinar con mayor detenimiento cómo y con qué propósitos se concreta la mimesis antropológica —en buena parte etnoficcional— en *Tríptico de la infamia*. Con ese fin, vale la pena revisar inicialmente la evolución de la línea argumental relacionada con la pintura corporal timucua, pues solo de esa manera podrá apreciarse la manifestación mimética del discurso antropológico —específicamente el que proviene de *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss— en la novela.

La pintura corporal entre los timucua

La primera parte de *Tríptico de la infamia* narra, como hemos señalado, la aventura de Jacques Le Moyne en la península de La Florida.¹ Este había viajado como cosmógrafo de la expedición comandada por René de Laudonnière, a su vez enviado por el almirante Gaspard de Coligny con la idea de establecer una colonia protestante en el Nuevo Mundo. Tras el reconocimiento de la tierra, la celebración de alianzas con los nativos y la construcción de un fuerte por parte de la hueste francesa, Le Moyne recibe autorización para visitar la aldea del cacique Saturiona y recabar información de la vida indígena.

¹ No creemos necesario aportar una imagen completa del complejo argumento de *Tríptico de la infamia*. Si, eventualmente, el lector precisara una visión amplia de la trama y temas principales de la novela, puede remitirse a otro artículo nuestro (véase Orrego Arismendi, 2015a).

Allí puede observar con detenimiento, por primera vez, las pinturas corporales de los timucua y aventurar una primera conclusión: “El cuerpo se manifestaba como el lugar de todas las representaciones” (Montoya, 2014a, p. 44). Eso lo sugiere, en buena parte, la constatación de que los dibujos tatuados en la piel reúnen incluso sentidos contradictorios:

Los opuestos parecían ansiar la fusión en esas figuraciones [...]. La revelación y el secreto se acoplaban. El desbordamiento y la contención, el hermetismo y la transparencia. Circunstancias de muerte y nacimiento, de albor y oscuridad, de aislamiento y apertura se amalgamaban en la sucesión de los dibujos (pp. 44-45).

De hecho, esa riqueza llega a producir una impresión de dinamismo: “La piel era un cuadro, único y cambiante” (pp. 44-45). En esa incursión es que Le Moyne conoce a Kututuka, “el que pinta” (p. 45), quien hace las veces de instructor del visitante: no solo reproduce los principales motivos pictóricos en sus cuadernos, sino que le enseña cómo obtener y preparar aceites y pigmentos.

De regreso al fuerte, Le Moyne practica sus conocimientos y, sobre todo, reflexiona sobre ellos: trata de establecer el valor de los colores entre los timucua, y también, seguro de que algunos tatuajes están ligados al “paso de una edad a otra”, juega a evocarlos:

A los púberes les pintaban tres lunas o tres estrellas en el rostro. Una en la frente y otra en cada mejilla. Por la nariz bajaban, en tonalidades blancas, hileras de puntos que se detenían, y el efecto era el de apacibilidad, en el cuenco que hacía el labio inferior con la cumbamba (p. 53).

También rememora los diseños que indican otro tipo de condiciones sociales, como la disponibilidad sexual, la libertad, la esclavitud y la marginalidad. En sus conversaciones con otros colonos, Le Moyne logra refinar sus ideas y plantea una tesis sobre el valor cultural de la decoración corporal indígena: “Tampoco era apropiado apoyarse en el vínculo con las bestias porque los indios justamente se depilaban el cuerpo y se pintaban, entre otras cosas, para diferenciarse de los animales” (p. 55). Asimismo, llega a formular la hipótesis de que, al entregarse a una práctica pictórica que los saca de su rutina doméstica, “los indígenas encontraban el camino más eficaz para desprenderse del tiempo o acaso para llegar a uno de sus secretos más profundos” (p. 57).

El paso de los días traerá agitación a la colonia francesa: hambre y revueltas, sorteadas tras penosas coyunturas de violencia. Con todo, Le Moyne

no deja de lado sus intereses pictóricos, y ante la inquietud del capitán Laudonnière sobre por qué siempre había diversidad y nunca semejanza entre los diseños indígenas copiados en el cuaderno del cosmógrafo, este retoma su idea del escape de los artistas a la vida cotidiana:

[...] los indios cuando se dedicaban a tatuarse caían en el centro de una feliz alienación. Se separaban de tal manera de sus compromisos cotidianos que entraban en una actividad que, a pesar de su misterio, los ponía de frente ante el sentido primero y último de su vida (p. 71).

Durante el primer invierno vivido por los colonos franceses, Le Moyne realiza otra visita a la aldea de Kututuka. En esa circunstancia tiene lugar el clímax de la experiencia etnográfica de Le Moyne: él y su amigo timucua se pintan, recíprocamente, sus cuerpos. El francés pone signos de cartografía, motivos heráldicos, hojas, flores, frutos, monstruos y aves en el cuerpo del indígena. Este, a su vez, pinta manchas, líneas, figuras geométricas, ojos y signos de guerra sobre la piel de Le Moyne. Varias ideas pasan por la cabeza del cosmógrafo mientras, por petición de su amigo, desfila por la aldea timucua: se siente “una representación vital de lo incógnito”, piensa que “él mismo era una pintura”; pero, sobre todo, discurre que la excesiva diversidad de todo lo que ha sido dibujado en su cuerpo, en virtud de la imposibilidad de concretar algún sentido unívoco, le permite “arribar a la desnudez total” (p. 81). Será la última experiencia significativa del pintor francés entre los timucua: poco después de la segunda excursión vendrán los días sangrientos que marcan el fin de la aventura de colonización de Laudonnière, cuando Pedro Menéndez de Avilés ataca el fuerte y ejecuta a la mayor parte de los hugonotes que lo habitan. Le Moyne, Laudonnière y un puñado de afortunados alcanza el barco que deberá llevarlos a Francia. Mientras se elevan las anclas, Valnot, el capitán del navío, lanza su frase elegíaca contra los viajes.

Jacques Le Moyne reaparecerá en la novela solo de modo esporádico y marginal. En la segunda parte, concentrada en la narración de la peripecia vital del pintor François Dubois en una Francia asfixiada por la persecución a los protestantes, Le Moyne es avistado en el Palacio de Louvre. A Dubois se le antoja un hombre excéntrico —todavía lleva algunos tatuajes americanos—, pero comparte con él algunas charlas sobre su estadía en América. En la tercera parte, dedicada a la labor artística y artesanal de Théodore de Bry, un Le Moyne maduro y abatido despierta el interés del grabador de Lieja. El antiguo cosmógrafo, que por entonces se hace llamar Morgues, atesora varias acuarelas sobre lo que vio y vivió en su pasada experiencia americana,

mismas que, después de su muerte en Londres, llegan a manos de De Bry, quien tras reinterpretarlas, las imprime en uno de los volúmenes ilustrados de sus *Grandes viajes*.

Una sociedad indígena y su estilo ficticio

La frase proferida por el capitán Valnot resulta ser, al cierre de la primera parte de *Tríptico de la infamia*, poco más que un índice narrativo; un indicio bibliográfico cuya función parece ser apenas la de llamar la atención sobre el soporte documental de la mimesis antropológica efectuada: *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss. Porque la narración novelesca, aunque previamente haya aludido a la tragedia cultural promovida por los viajes europeos, no se concentra particularmente en ese asunto, o al menos no en la primera parte. Pero sí es claro el importante papel que corresponde a *Tristes trópicos* en esa sección de *Tríptico de la infamia*; concretamente, al vigésimo capítulo: “Una sociedad indígena y su estilo” (Lévi-Strauss, 1992, pp. 185-203).²

En ese capítulo, Lévi-Strauss propone una interpretación estructuralista de los dibujos corporales de los indios caduveo, establecidos en tierras agresivas de Mato Grosso do Sul y a quienes el antropólogo contactó hacia 1935, mientras se desempeñaba como profesor de sociología en la Universidad de São Paulo. Las castas nobles de esa etnia —la fracción mbyayá del pueblo, la cual dominaba a los siervos de origen guaná— marcaban su jerarquía con complejos tatuajes y dibujos corporales, sobre todo faciales, cuyos motivos incluían arcos, espirales, puntos, líneas verticales y diversos arabescos, todo ello organizado a la vez con equilibrio y asimetría (p. 192). Lévi-Strauss ve en esos diseños la neutralización, en el plano artístico, de un dilema sociológico particular de los caduveo: que el excesivo orgullo de casta de los mbyayá promovía tanto la simetría social (los nobles tenían una conciencia extrema de su igualdad) como la asimetría (llevaban al límite la noción de la alteridad de

² Invitamos al lector a considerar otro pasaje que no versa sobre el tema central de los dibujos en el cuerpo y que, quizá, también pretenda señalar el uso de *Tristes trópicos* en la confección de *Tríptico de la infamia*, por más que se trate de un guiño velado y no explícito como la frase del capitán Valnot: un recuerdo de Le Moyne de las conversaciones sostenidas con su maestro Philippe Tocsin, quien en algún momento había soñado con trazar una carta cosmográfica que “ilustrara el paso de lo transitorio. [...] que se refiriera al movimiento de las nubes” (Montoya, 2014b, p. 48). Uno de los capítulos más comentados de *Tristes trópicos*, “La puesta del sol”, ofrece la pintoresca descripción de un atardecer nuboso con la que el narrador, en pleno viaje marítimo, pretende “fijar esas apariencias inestables” (Lévi-Strauss, 1992, p. 66).

los demás, así eso significara renunciar al saludable sistema del intercambio regulado de mujeres). Pero esos dos sentidos —simetría y asimetría— se conciliaban sin trauma, incluso con lógica, en las pinturas corporales. Mientras que los pueblos vecinos superaron la misma encrucijada social intercalando sistemas de castas y de mitades exógamas, los caduveo se conformaron apenas con una solución imaginaria; fanáticos de la segregación, no quisieron hacerse cargo de un problema que, en todo caso, no podían no advertir, y de ahí que —apunta Lévi-Strauss— “se pusieron a soñarlo” (p. 203).

Varias cosas llaman la atención en la reflexión del antropólogo francés, de cara a los elementos previamente identificados como contenido etnográfico y etnológico timucua en la novela de Montoya. Lo primero es que Lévi-Strauss, al relatar algunos pormenores de su estadía entre los caduveo en 1935, menciona que un grupo de mujeres, por pedido suyo, reprodujo en hojas de papel los diseños típicos de la pintura corporal (1992, p. 191), esto es, de la misma manera en que Kututuka procede ante los cuadernos de Le Moyne. Más adelante, el antropólogo complementa su descripción de la obsesión nativa por los tatuajes con un testimonio colectivo: pintarse significa distinguirse “de los irracionales” (p. 194); como se recordará, también Le Moyne arriba a la conclusión de que los timucua se pintan para diferenciarse de los animales. Asimismo, es significativo que la interpretación del estructuralista esté precedida de un balance sobre las nociones contrarias que se reúnen en los diseños caduveo, pues se trata de la misma lógica con que Le Moyne piensa los dibujos timucua durante su primera visita a la aldea de Saturiona; escribe Lévi-Strauss:

[...] hay un dualismo que se proyecta en planos sucesivos, como en una sala de espejos: hombres y mujeres, pintura y escultura, representación y abstracción, ángulo y curva, geometría y arabesco, cuello y panza, simetría y asimetría, línea y superficie, ribete y motivo, pieza y campo, figura y fondo (p. 199).

Una coincidencia adicional, tan marginal como sugestiva, viene a sumarse al cuadro de correspondencias entre *Tristes trópicos* y *Tríptico de la infamia*. Se trata de la imagen rememorada por Le Moyne a propósito de los diseños con que son marcados los púberes: tres lunas o estrellas en frente y mejillas, líneas de puntos blancos que descienden por la nariz y van hasta el mentón. Pues bien, tras los capítulos dedicados a los caduveo, en *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss dispone un archivo con fotos suyas y dibujos de otros autores. La última figura es, precisamente, el retrato fotográfico de medio cuerpo de una adolescente caduveo: sobre el frontal y los carrillos se distin-

guen sendos motivos de círculos concéntricos, compuesta de puntos blancos la circunferencia exterior —¿acaso lunas rodeadas de estrellas?—; una doble línea punteada y clara baja por la nariz y, tras saltar los labios, llega hasta el mentón, donde forma una especie de delta y se detiene (p. 212).³

Es claro, entonces, que en *Tríptico de la infamia* hay una mimesis del discurso etnográfico: la descripción que construye Lévi-Strauss de la pintura corporal caduveo es imitada, por medio de la extrapolación, para llenar el vacío documental a propósito de los tatuajes timucua. Ello, por lo demás, ocurre de modo amplio, pues se verifica tanto en el caso del dato material —la disposición plástica de los diseños— como en el de la información sobre lo que no es explícito —los sentidos que los nativos dan a los dibujos, las estructuras del pensamiento subyacentes—. Particularmente esto último, que se traduce en invención de un discurso ancestral, verifica la hipótesis de que hay etnoficción en *Tríptico de la infamia*.

Otro tipo de mimesis, sin embargo, se implementa frente al razonamiento etnológico propiamente dicho de Lévi-Strauss, esto es, frente a su discurso analítico de antropólogo: este, antes que ser copiado y extrapolado, es usado libre y fragmentariamente por el narrador de la novela. En “Una sociedad indígena y su estilo”, Lévi-Strauss despliega su reflexión en un sentido definido: establecer el contenido y sentido social de las pinturas corporales caduveo. Primero, deja claro que quienes se pintan se declaran distintos de los animales, y luego verifica la complejidad de los diseños, los cuales buscan la unión de los contrarios; finalmente, accede a una interpretación cultural: los tatuajes caduveo, al solucionar en un plano artístico una contradicción social, ratifican una diferencia más específica que la que media entre hombres y animales, y es la que separa a mbayá y guaná. Pero la lógica de ese análisis no es segui-

³ Incluso cabe sumar una coincidencia más entre la primera parte de *Tríptico de la infamia* y la obra de Claude Lévi-Strauss: la idea de que la sociedad timucua, en su concepción de la pintura corporal, pretende “desprenderse del tiempo”, según reflexiona Le Moyne en un pasaje ya citado. Aunque escueta, se trata de una ocurrencia afín con la celeberrima propuesta levistraussiana de las “sociedades frías” (los pueblos nativos que ponen la circularidad y la economía míticas en el lugar de la historia) y las “sociedades calientes” (Occidente y su idea de un tiempo lineal, alimentado por un gasto energético secular), expuesta en el octavo capítulo de *El pensamiento salvaje* (1962) (Lévi-Strauss, 1994, p. 339). No se falta a la verdad si se advierte que, en todo caso, esa reflexión yace en embrión en el último capítulo de *Tristes trópicos*, en el cual se alude al trabajo maquina del hombre en el tiempo y todo lo que ha tenido lugar entre los primeros gestos vitales y “la invención de los instrumentos termonucleares y atómicos” (Lévi-Strauss, 1992, p. 467).

da en *Tríptico de la infamia*; la perspectiva de los colonizadores franceses —especialmente la de Le Moyne—, desde la cual se desarrolla la reflexión sobre las plasmaciones timucua, revela una sucesión de ideas no progresivas, aglutinadas con un objeto que no es el de comprender su sentido social: en su primera visita a la aldea de Saturiona, Le Moyne establece que la pintura corporal de los nativos está en función de representar cualquier cosa, y más adelante precisa su razonamiento en la idea de que se representan condiciones etarias y sociales; sin embargo, una conversación de los franceses en el fuerte, a propósito de las observaciones del cosmógrafo, regresa sobre la idea de la no especificidad de los contenidos de los dibujos corporales: entonces domina —de nuevo— la idea de que hay una proliferación de temas que no responden a propósitos definidos, como no sea, por parte de los timucua, el propósito de enajenarse con la hechura de los dibujos y olvidarse de la cotidianidad. Finalmente, en la segunda expedición, al verse lleno de diseños indígenas, Le Moyne se ve a sí mismo como una representación de lo incógnito. Es claro, entonces, que esa reflexión sobre la cultura timucua no solo es circular —vuelve a su punto de partida: las pinturas comunican significados arbitrarios—, sino que culmina en una evidente claudicación: acepta el enigma antes que la posibilidad de una interpretación concreta, como sí ocurre en *Tristes trópicos*. Tampoco se pierda de vista el modo contradictorio como el cosmógrafo, tras defender la tesis de que la decoración pictórica es una modalidad del vestido indígena, pasa a la idea de que estar pintado es acceder a una especial desnudez.

Vale la pena traer a colación un dato literario fuera del ámbito de *Tríptico de la infamia* para apuntalar la idea de que no hay, en esta novela de Pablo Montoya, el propósito de plegarse con sistematicidad a las reflexiones antropológicas de Lévi-Strauss. Como acaba de verse en el razonamiento de los franceses sobre el sentido de las pinturas timucua, la única idea que se antoja proveniente del discurso levistraussiano es aquella de que los tatuajes representan diferencias biológicas o sociales. Pues bien, cabe la posibilidad de que ni siquiera esa noción proceda de *Tristes trópicos*, o que al menos no lo haga exclusivamente, y que también se trate de una obsesión temática del novelista. Es, por lo menos, lo que sugiere una de las piezas de *Viajeros* (1999), una temprana colección de prosas poéticas de Pablo Montoya. Allí, el texto con título “Un makua” acumula imágenes de nativos pintados con diversos colores y figuras de acuerdo con su condición o su estatus, de suerte que el cromatismo del cuadro acaba materializando la experiencia poética; las últimas líneas lo sugieren parcialmente: “Una diminuta línea trazada en la

yema de un dedo es el poema, lo único que perdura” (Montoya, 2016, p. 29). Por lo demás, la vocación literaria de Pablo Montoya, antes que antropológica, estaría ratificada por la ya referida nota al pie de su artículo académico sobre la obra de Jacques Le Moyne y Théodore de Bry: allí, con evidente anacronismo teórico, el escritor apela a la cuestionada perspectiva comparatista de los evolucionistas decimonónicos para subsanar el vacío de información existente sobre los tatuajes de los indios de La Florida: “Aunque no se conoce nada sobre los tatuajes entre los timucuas, [...] se podría pensar que sus motivos [...] eran similares a las que siguen utilizando ciertas comunidades indígenas de América del Sur pertenecientes a un estadio cultural similar” (Montoya, 2014b, p. 125).

De regreso a la teoría de Roberto González Echevarría sobre la mimesis antropológica en la narrativa latinoamericana, cabe preguntarse: ¿con qué fin, en *Tríptico de la infamia*, se imita el discurso antropológico? Es claro que se busca encubrir, con su legitimidad, un propósito de autor, de la misma manera como —según quedó dicho— Rómulo Gallegos simula el discurso etnográfico en una novela que, como *Doña Bárbara*, busca apuntalar una alegoría personal sobre la nación venezolana. Muy posiblemente, el objeto de Montoya es un girar de autoridad una reflexión propia sobre la estética humana; una reflexión cuyos elementos de contraste son el dinamismo del arte indígena —plasmado sobre cuerpos en movimiento— y el estatismo del arte occidental —materializado, en un vano intento por conjurar la costosa dinámica histórica, en el estatismo de los grabados y la pintura en acuarela y al óleo—. En ese contrapunteo se tomaría partido a favor del primer elemento: porque la imagen de Le Moyne y Kututuka, eufóricos por haberse pintado uno a otro, puede traducirse legítimamente en la idea de que el hombre vivo —“único y cambiante”— es artista al mismo tiempo que encarna la máxima obra de arte.⁴

A modo de conclusión

En Colombia, lo indígena como tema de novela —pero, en general, como tema literario— ha sido estudiado con precariedad: en los casos que aplica, poco se ha ido más allá de considerarlo como subespecie de la litera-

⁴ En otro lugar (véase Orrego Arismendi, 2015b) hemos tratado con mayor detenimiento el tema del dinamismo de la pintura corporal y su contraste con el estatismo del arte académico en *Tríptico de la infamia*.

tura histórica, tal como puede verificarse en estudios canónicos como los de Donald McGrady (1962) y Antonio Curcio Altamar (1975). Ello no solo ha implicado grandes vacíos críticos como el de la poca visibilidad de la novela indigenista (Orrego Arismendi, 2012), muy a pesar de que se trate de una manifestación literaria común en el país en virtud de su participación en el área cultural andina; también ha implicado la escasa o ninguna vinculación de la novela colombiana con categorías como la de etnoficción o con fenómenos discursivos como la mimesis del discurso antropológico.

Los párrafos que preceden se han empeñado en mostrar, sin embargo, la riqueza o —más precisamente— la complejidad de nuestra novelística a propósito del tema indígena, el cual ha sido surtido en la ficción por medio de fenómenos discursivos que evidencian un conocimiento profundo y cosmopolita del saber especializado sobre el indio americano (de hecho, no exclusivamente sobre las etnias asentadas en el actual territorio nacional). *Tríptico de la infamia* puede ser tomado como un caso representativo de esa complejidad: en esta novela, tal como ha sucedido con otras, ya canónicas, que se escribieron en América Latina en el último siglo, se ha querido mimetizar el conocimiento antropológico para desarrollar los asuntos atinentes a la alteridad cultural; y se ha hecho con el mismo propósito: rodear de legitimidad una personal visión de mundo, una particular idea sobre el hombre y las artes.

Podría objetarse que el análisis emprendido en este artículo solo haya abordado la primera de tres partes que componen la novela, pues si lo que hay de fondo es una reflexión sobre el arte pictórico entre los humanos, esta recorrería íntegramente la obra. Pero nuestro interés no residía tanto en develar o reconstruir esa gran línea argumental y reflexiva, sino en entender cómo, ante la necesidad de apuntalarla, los contenidos indígenas específicos se plasmaron de modo que, al simular un verismo antropológico, consiguieran legitimar en términos generales la reflexión estética del autor. Por lo demás, es quizá en virtud de la manifestación parcial del tema indígena en *Tríptico de la infamia* que logra verse con mayor claridad su disposición discursiva: al tratarse de un tema o subargumento entre muchos otros, estos particular y evidentemente documentados por diversas fuentes escritas y gráficas, se antoja natural preguntarse por la génesis documental especializada de lo indígena (esto es, los textos etnográficos y etnológicos), lo que a su vez permite abandonar la mirada convencional que lo reduce a un mero elemento de la novela histórica sobre la Conquista, de la que con evidente monotonía se ha dicho que bebe —y hasta se ha sugerido que exclusivamente— de las crónicas de Indias.

Referencias bibliográficas

1. Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
2. Curcio Altamar, A. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
3. González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Lévi-Strauss, C. (1992). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
5. Lévi-Strauss, C. (1994). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
6. Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
7. McGrady, D. (1962). *La novela histórica en Colombia 1844-1959*. Bogotá: Kelly.
8. Montoya, P. (2009). *Viajeros*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
9. Montoya, P. (2014a). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
10. Montoya, P. (2014b). La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry. *Boletín de Antropología* 29 (47), pp. 116-140.
11. Montoya, P. (2016). *Terceto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
12. Orrego Arismendi, J. (2012). La crítica de la novela indigenista colombiana: objeto y problemas. *Estudios de Literatura Colombiana* 30, pp. 31-54.
13. Orrego Arismendi, J. (2015a). El dolor de América. A propósito de *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad de Antioquia* 321, pp. 109-112.
14. Orrego Arismendi, J. (2015b). El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad de Antioquia* 322, pp. 29-34.