



El cuerpo vivo y el cuadro muerto

Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*

JUAN CARLOS
ORREGO ARISMENDI

I
Hace más de medio siglo, en las entrevistas concedidas a la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), Claude Lévi-Strauss propuso una de las reflexiones más representativas de su pensamiento: que las sociedades occidentales, a diferencia de las primitivas, son sociedades “calientes” que, como máquinas a vapor, consumen energía para avanzar por el río interminable de la historia. La idea ha hecho tanta carrera que desde entonces poco se ha reparado en una de sus posibles implicaciones: que los hombres que viajan en esa nave hayan terminado por abominar el avance frenético y, en consecuencia, su deseo más ferviente sea conjurar la condena termodinámica; una

fatalidad que, por lo demás, es ajena a las sociedades primitivas, cuyas cosmovisiones han logrado enfriar el tiempo encerrándolo en ciclos rituales. Al hombre occidental, cada vez más desacralizado, pareciera que solo le queda el conjuro del arte para vencer la fugacidad del tiempo. En esa tensión, precisamente, se sostiene el gesto narrativo de *Tríptico de la infamia* (2014), la más reciente novela de Pablo Montoya.

En la obra narrativa de Pablo Montoya se manifiesta, con claridad meridiana, la pretensión de neutralizar la experiencia del tiempo fugaz. En su inclinación por el presente narrativo se ha materializado buena parte de ese esfuerzo: ese tiempo de conjugación es el que domina en muchos de los cuentos y en las dos primeras novelas del autor, *La sed del ojo* (2004) y *Lejos de Roma* (2008); es en el que están narrados los pasajes de *Los derrotados* (2012) que, significativamente, se refieren a los pretéritos días de Francisco José de Caldas, y asimismo es el tiempo que, en la última parte de *Tríptico de la infamia*, envuelve las apariciones del narrador como personaje de la novela. Tampoco son mínimos los empeños temáticos del novelista, quien, con toda evidencia, ha privilegiado como objeto de su escritura aquellas ocurrencias humanas que, como la fotografía y la pintura, pretenden neutralizar el paso del tiempo con la ilusión de su detención. En *La sed del ojo*, el fin de las investigaciones del inspector Madeleine son las fotografías en que Auguste Belloc ha capturado, por primera vez, la desnudez misteriosa de las francesas de carne y hueso; en *Los derrotados*, la tesis de que una misma violencia se extiende entre la Independencia y nuestros días encarna en las simbólicas fotos de Andrés Ramírez, en las que la destrucción y el dolor de la guerra han sido congelados para siempre; en cuanto a *Tríptico de la infamia*, su asunto no es otro que la expresión de los excesos de la intolerancia en las telas de tres pintores protestantes del siglo xvi. Es verdad que *Lejos de Roma* escapa de esa fascinación por los retratos, pero eso no significa que

dé el brazo a torcer en esa batalla contra el tiempo, toda vez que allí se trata de conjurar su fugacidad con un anacronismo audaz que siembra a los reos iraquíes del siglo xxi y a Roberto Bolaño en la misma época de Publio Ovidio Nasón, en una suerte de *Aleph* que pone en tela de juicio el sentido primordial del tiempo histórico.

Antes de dar a luz *Tríptico de la infamia*, Pablo Montoya ya había dado pruebas de su fascinación por el tiempo estancado de los frescos y los lienzos: es lo que dejan ver especialmente *Trazos* (2007) —una colección de prosas que traduce a palabras una selección de pinturas de todas las épocas y procedencias— y *Sólo una luz de agua* (2009), una serie de crónicas poéticas sobre las pinturas que Giotto dedicó a san Francisco de Asís. En *Trazos*, particularmente, se reconocen dos indicios significativos del advenimiento de la novela: una primera versión del correlato literario de *La masacre de San Bartolomé*, la cruenta tabla de François Dubois en torno de la cual gravita la segunda parte de *Tríptico de la infamia*; asimismo —y sobre todo— una angustiada reflexión sobre la decrepitud de la carne, basada en un autorretrato de Rembrandt, y en la que la fugacidad se reconoce como un rasgo del cuerpo humano, esto es, de aquello que está más acá del arte y lo suscita. Esa relación inagotable logra examinarse bajo nuevas luces en la novela distinguida con el Premio Rómulo Gallegos 2015; luces que no provienen tanto de las calles europeas en que transcurre buena parte de la obra —allí, más bien, se amontonan las sombras— sino de los confines americanos que tocan sus barcos.

II

Desde la primera parte —dedicada a las aventuras de Jacques Le Moyne, “El pintor de indios”—, *Tríptico de la infamia* invoca la tópica angustia del hombre occidental en su lucha contra la fugacidad del tiempo. De modo significativo, esa lección se sirve por cuenta de Philippe Tocsin, el sabio cartógrafo de Diepa que, tanto por el sentido

Antes de dar a luz *Tríptico de la infamia*, Pablo Montoya ya había dado pruebas de su fascinación por el tiempo estancado de los frescos y los lienzos: es lo que dejan ver especialmente *Trazos* (2007) —una colección de prosas que traduce a palabras una selección de pinturas de todas las épocas y procedencias— y *Sólo una luz de agua* (2009), una serie de crónicas poéticas sobre las pinturas que Giotto dedicó a san Francisco de Asís.

de su relación con Le Moyne como por su posición estructural —es el primer personaje que hace las veces de tutor en la obra— bien puede considerarse como el Maestro por antonomasia. Más allá de los secretos del trazado de los mapas y del dibujo geográfico, Tocsin pone en poder de su discípulo un legado de honda y desesperanzada sabiduría: le advierte que los mapas no pretenden otra cosa que fijar lo efímero, y que en esa medida no son más que una metáfora, “algo que intenta sobrevivir en el tiempo que es inasible” (Montoya, 2014: 49). No hay nada más valioso que esa filosofía en el avío de viaje de Le Moyne; como se verá más adelante, ella hará que el joven pintor observe a América con atención y acabe comprendiendo la esencia de su particularidad, lo cual, a su vez, le permitirá retornar a Europa con un botín mucho más valioso que las hojas de tabaco y el mono disecado que le había pedido Tocsin.

En sus primeros trabajos como dibujante en La Florida, Le Moyne aplica con rígida fidelidad las tesis de su maestro, de modo que no solo las costumbres de los indios timucuas —incluidos los gestos de su compleja relación con los europeos— sino también los trabajos en que se empeñó la colonia francesa para procurar su sobrevivencia, se convierten en motivos de los dibujos que intentan detener el tiempo. Uno de ellos, referido a la visita efectuada por los soldados de René Laudonnière

y los hombres del rey indio Athore a un monumento erigido en la región, suscita en el narrador una descripción en la que es evidente la vocación de persistencia de las cosas representadas: “El pintor logró una perspectiva que le permitía abarcar a todos los personajes en la lámina. Lo que se ve entonces es un pedazo de piedra marmórea coronado de guirnaldas. De ella están pegados los escudos con las heráldicas del almirante De Coligny. En el suelo, hecho de una grama apacible, se extienden cestas repletas de alimentos” (40). Bien se percibe que el pintor era tan deleznable como aquel Rembrandt decrepito que inspiró su propio autorretrato, mientras que las cosas dibujadas logran alcanzar, incólumes, el mundo del presente narrativo. De hecho, un vínculo histórico —aprovechado en el argumento de *Tríptico de la infamia*— refuerza el valor de la duración que ostentan los trazos de Le Moyne, y es que, décadas después, Théodore de Bry los replicó en sus libros de grabados.

Es en la segunda parte de la novela, sin embargo, donde el objeto pictórico mejor revela la tensión de su batalla contra la fugacidad del tiempo y la precariedad del hombre. El testimonio de François Dubois, en su experiencia tanto de aprendiz como de maestro, permite saber lo que está en juego. No es gratuito que una de las primeras pinturas europeas aludidas en su relato sea *La adoración de los Magos* de Botticelli,

pues en ella la autoinclusión, como personaje, del pintor florentino, cumple la misma función del anacronismo que había hecho contemporáneos a Ovidio y Bolaño en *Lejos de Roma*: insinuar la anulación del tiempo histórico por obra del conjuro de la simultaneidad de las épocas. La prueba de que aquello era una lección que Dubois debía aprender reside en la explicación que, por su propia voz, obtenemos de algunos de los episodios representados en *La masacre de San Bartolomé*, y es que las diversas etapas de la muerte de Gaspard de Coligny a manos de los católicos endemoniados han sido incluidas en el plano sincrónico de esa misma tela dantesca: en un sector del dibujo lo están lanzando por una ventana; más abajo, lo han decapitado y esculcan su cadáver, y en otra parte arrastran el cuerpo mutilado para colgarlo. Si todo sucede a un mismo tiempo, entonces el tiempo no existe, y también Théodore de Bry, en la tercera parte, participa de esa convicción: por lo menos es lo que, según el narrador-investigador de la novela, puede deducirse con base en algunos de los grabados con que el maestro de Lieja ilustró la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas. Una de esas láminas muestra, al mismo tiempo, el despedazamiento de un infante en las fauces de un perro y la repartición de sus despojos por cuenta del amo, mientras que otra plancha retrata en simultaneidad dos tormentos a los que fue sometido el rey de Bogotá.

Lo paradójico es que la detención del río del tiempo en el arte pictórico —en el supuesto, claro está, de que no se trate de un proyecto fatalmente vano— solo logra conseguirse a cambio de un pago tan oneroso como el propio mal que buscaba ser neutralizado. Porque, si el paso del tiempo significa la degradación y el desmoronamiento de lo humano, cualquier corte que se haga en esa serie ofrecerá, por fuerza, un cuadro contaminado; una escena en la que la precariedad, simplemente, no se revela dinámica sino en un estatismo patético y aparatoso. Dubois, ante el gris paisaje de su

tela, lo comprende mejor que nadie: “Mirar ese cielo es como decir que el tiempo se ha detenido para darle vida a la fatalidad” (185). Inevitablemente, el objeto explícito o velado del arte es la muerte; por lo menos, eso es lo que enseña la lección occidental.

III

La ligazón de la pintura con un genuino sentido vital es posible, sobre todo, en el confín americano, y Jacques Le Moyne, atento a las cosas del Nuevo Mundo gracias a las sugerencias de su maestro, es uno de los pocos personajes de *Tríptico de la infamia* que logra entenderlo. Su amistad con el timucua Kututuka le permite conocer las prácticas y sentidos de la pintura corporal, que es el ámbito en que ocurren las grandes revelaciones de la experiencia americana para el joven cartógrafo. El misterio cultural va desvelándose gradualmente: al principio, Le Moyne percibe que los nativos no recurren a la pintura como si se tratara de un ornamento caprichoso, pues advierte que ella debe ajustarse a un sentido que yace en el cuerpo; el contenedor determina al contenido: “El cuerpo para los indios, fue esta su primera conclusión, era como una gran tela que, a su vez, podía dividirse en diferentes espacios. No parecía ser lo mismo pintar sobre la espalda y el pecho, que hacerlo sobre los lóbulos de las orejas y las yemas de los dedos” (44). La pintura es, entonces, la voz del cuerpo, y esa conclusión intermedia permite que Le Moyne dé un paso adelante en su indagación y logre establecer que los cuerpos pintados son las palabras de un diálogo tribal. Pero no es solo eso: al hacerse cambiantes y proteicos como el lenguaje, los cuerpos indios renuncian a ser absolutos como cosas históricas; el cartógrafo sospecha —y así lo explica a sus compañeros— que, al pintarse y tatuarse, los timucua

encontraban el camino más eficaz para desprenderse del tiempo o acaso para llegar a uno de sus secretos más profundos. Era como un pasatiempo en el que participaban todos los integrantes

de la tribu con el fin de justificarse y a la vez negarse ante la existencia, ante ellos mismos y ante sus antepasados” (57).

Como podrá advertirse, Le Moyne llega por su propio camino muy cerca de la convicción *lévistraussiana* sobre la frialdad cronológica en que se han instalado las sociedades primitivas; eso sí, el aventurero francés —el del siglo XVI— se pone en situación de conocer que ese estatismo solo compete al valor del tiempo en la cosmovisión, y en ningún sentido al desempeño cotidiano de los individuos.

Es clara la inversión de sentido en las prácticas pictóricas de europeos e indios americanos: mientras los primeros esperan que el estatismo de la pintura los libere de la condena del tiempo, los segundos, ajenos al desgaste de la historia, transfieren la dinámica de los cuerpos a la pintura que los cubre. Pareciera que la inexistencia del movimiento temporal permitiera a las cosas americanas ser más dinámicas —como si la inmovilidad histórica fuera compensada por una ebullición natural y eterna de los objetos—; por lo menos los franceses, poco después de su instalación en La Florida, advierten la singular movilidad del entorno: los vientos arrebatados, los techos que se vienen a tierra, la atmósfera loca, los vendavales embravecidos, los rayos descolgados, los crepúsculos que se estremecen, el río que hierve, los mosquitos que revolotean, los saurios que saltan. En ese marco, nada más natural que los timucuas sean ágiles y plásticos y que la pintura que los cubre comunique —tal como lo siente Le Moyne— la noción de la “proliferación” (70).

A la revelación sigue la conversión: el cartógrafo francés pide a Kututuka que lo embadurne con los pigmentos locales y dibuje sobre su cuerpo los motivos que son tradicionales en esa parte del mundo. Cumplido el rito, Le Moyne queda ungiendo por algo más que la pintura, pues lleva sobre sí el atributo móvil de América; el narrador lo establece de modo certero: “se convirtió en un cuadro ambulante” (80).

Por eso, el hombre que regresa de América no es el mismo que partió, intonso, bajo las admoniciones de Philippe Tocsin: ahora es un viajero que regresa tocado por una experiencia antropológica, y esa experiencia lo pone a salvo del tormento de la finitud que abruma a los europeos; cuando Dubois lo conoce percibe que es un hombre emotivo y delirante, e incluso Ysabeau —la que fue su prometida en los tiempos de Diepa— lo siente arrojadizo hasta la admiración. La grácil salamandra que Kututuka tatuó en uno de los dedos de Le Moyne es el símbolo de su transformación cultural y, al mismo tiempo, del atributo que lo eleva: ahora él es tan móvil como el tiempo que desmorona a sus coetáneos; da la impresión de que, hecho él mismo frenetismo, pudiera sobrevivir al frenetismo de la historia. Es significativo que, al final de su vida, Le Moyne —oculto bajo el apelativo de Morgues— no pretenda inmortalizar en sus telas los afanes y agonías humanas, sino que se conforme con captar las formas coloridas de la naturaleza, representadas por hojas finamente nervadas, melones pulposos, peras maduras y piñas brillando bajo el sol.

IV

El final de la historia contada en *Tríptico de la infamia* —historia que no es otra que la de las representaciones del dolor humano en un siglo sangriento (siglo que es, en cierto sentido, todos los siglos)— depara el esfuerzo de Théodore de Bry para conciliar los sentidos de la pintura occidental y la pintura americana. Sin embargo, lo que el lector encuentra en esas páginas no es, precisamente, una síntesis que, por lograda, infunda una sensación armónica. Aunque en De Bry se reúnan las pericias técnicas del grabador profesional, una sólida formación humanista y una curiosidad genuinamente etnológica por las cosas del Nuevo Mundo, le falta, en todo caso, una experiencia vital como la de Le Moyne. Dado que el grabador de Lieja nunca puso un pie en América, sus representaciones están mediadas por los recuerdos, palabras y ensueños de otros, entre ellos Girolamo Benzoni,

Hans Staden, Bartolomé de Las Casas y el propio Jacques Le Moyne, y por eso, aunque los grabados de De Bry logren captar y comprender todo el dolor que Europa infligió a los nativos americanos, su representación de las cosmovisiones enfrentadas es irremediablemente confusa.

El desfase antropológico de Théodore de Bry puede ser intuido en las palabras del narrador-investigador de la tercera parte, quien, de cara a los grabados que ilustran experiencias como las de John White en Virginia y Bartolomé de Las Casas en América meridional, percibe una modalidad particular de contraste en la dinámica de los bandos representados. Por el narrador-investigador sabemos que, por un lado, hay excesiva pasividad en los americanos, retratados con moldes neoclásicos: “Lo que hace De Bry, en realidad, es tornar griegos y romanos a los nativos [...]. Los ilustres de la isla de Roanoac, así estén con el torso descubierto y tengan los cabellos cortados como una cresta de gallo, se paran y miran como un senador en reposo de los tiempos de Séneca” (246); por otro lado, se nos advierte sobre el movimiento frenético en los gestos españoles: “Al verse una y otra vez estos grabados, por ninguna parte encontramos la pausa, el reposo, el silencio. La consigna que siguen estos conquistadores está tocada por el afán. Como si, efectivamente, los empujara la voluntad de cometer un genocidio con la mayor brevedad posible” (284). Así, lo que parece expresarse en los grabados del maestro de Lieja es un cuadro social en que los americanos carecen de movimiento y los europeos han sido retratados en su degradación frenética. El desajuste antropológico es, entonces, evidente: los americanos han sido fijados en el quietismo de las víctimas ideales —para subrayar esa condición se ha escondido la dinámica natural que la experiencia etnográfica de Le Moyne había logrado percibir en ellos—, mientras que los españoles

asesinos sí han sido dibujados con rigor histórico bajo su marca civilizatoria, esto es, embadurnados en el frenesí de producir acontecimientos. Una conclusión se impone: De Bry sacrifica la verosimilitud de la reflexión cultural para hacer más punzante la exhortación moral.

No cabe duda de que *Tríptico de la infamia* debe ser considerada una de las novelas que en el último lustro —como *La serpiente sin ojos* (2012) de William Ospina y *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas Hurtado— se han interesado por la cuestión indígena latinoamericana con clara intención de denuncia y reivindicación. Lo que resulta evidente es que la novela de Pablo Montoya logra dar un paso adelante en un proyecto literario que, como el del indigenismo, suele tenerse —nada más risible— como una especie extinta o, cuando menos, marginal; y ese paso de avanzada consiste en que la obra, además de denunciar el crimen social cometido en la Conquista, también pone en tela de juicio la insuficiencia de su representación, sin importar que con ello se enjuicie a sí misma. Porque es claro que esa precariedad, de todos modos revelada en los códigos convencionales de la escritura, logra hacerse particularmente visible cuando se la plantea en el ámbito —siempre desnudo, usualmente hiperbólico— de la narración gráfica. El mundo indio, sin que pueda evitarse, es falseado cada vez que se intenta dar cuenta de él; en la novela, Morgues lo expresa con precisión: “Todas las empresas terminarán mal si pensamos en los indígenas” (252). ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Cuentista y ensayista. Ha publicado el libro de cuentos *La isla del gallo* (2013).

Referencias

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