



A Kingfisher on a Branch, The Metropolitan Museum of Art
Jacques Le Moyne de Morgues

LA NOVELA HISTÓRICA Y *TRÍPTICO DE LA INFAMIA:* APROXIMACIONES PERSONALES*

PABLO MONTOYA**

Me permito compartir con ustedes una definición que propongo en un ensayo sobre la novela histórica en Colombia, *Entre la pompa y el fracaso*, en el que analizo veintidós novelas publicadas entre 1988 y 2008: “Una novela histórica es aquel artefacto narrativo que permite al autor y al lector visitar una época pasada. No importa cuán lejana o cercana sea, con los personajes que existieron o pudieron existir, con los espacios y tiempos que se convierten todos en fenómenos literarios y que ayudan a los hombres de hoy a conocerse mejor.” Confieso que cuando me apoyé en esta definición, lo hice tratando de condensar lo que varios autores (Walter Scott, Georg Lukács, Enrique Anderson Imbert, Amado Alonso) han dicho al respecto. Pero después me di cuenta de que ella se ajustaba en particular a las novelas históricas que he escrito. Se trata, por lo tanto, de una definición polémica.

El primer aspecto discutible es su relevancia narrativa. O, para mejor decirlo, la convicción de que una novela histórica es ante todo un artefacto literario y, por lo tanto, ficcional. Una novela de este tipo, sin embargo, tiene uno de sus pilares afincado en la Historia y, en este sentido, hay algo de su esencia que la relaciona con las verdades de corte científico. Es como si al denominarse novela histórica se le estuviese haciendo un guiño al lector para que tenga en cuenta que lo leído está vinculado con la verdad del ayer. Es en esta doble confluencia donde este tipo de novela se llena, para unos de sospecha, y para otros de certeza. Ya José María Heredia decía, ante el éxito de las novelas históricas en las primeras décadas del siglo XIX que allí no había más que “ficciones mentirosas”. Aunque él se refería a las de Walter Scott, supongo que un entusiasta de la verdad histórica como pareció serlo el poeta cubano, estaría atacando a una buena cantidad de las novelas actuales.

*Texto leído para inaugurar el I Foro de Novela Histórica, Panamá Viejo, 24-26 abril de 2019.

**Escritor, activista ambiental y profesor de literatura Universidad de Antioquia. Su última novela *La escombrera* aparecerá en 2020.

Frente a lo de “ficciones mentirosas”, Alexander Pushkin hace como una glosa al comentario de Heredia. El escritor ruso, que fue a su modo un continuador de las ideas de Scott sobre cómo aproximarse al pasado desde la literatura, decía algo que me parece pertinente. Pushkin se horrorizaba de que en muchas novelas sobre el siglo XVI sus personajes parecían haber leído *The Times* o *Le Journal des Débats*. Es decir, el poeta ruso, como el

novelista inglés, abominaban de ese tipo de malabarismos que otros prefieren llamar anacronismos. Pero en la evolución de este subgénero, como lo catalogó Lukács, y sobre todo teniendo en cuenta lo que ha pasado por las latitudes latinoamericanas del siglo xx, la fidelidad arqueológica del ayer ya no se toma como un axioma. O al menos, escritores como yo, levantamos los hombros con cierto desdén porque reconocemos que lo que escribimos son justamente ficciones mentirosas.

En realidad, la novela histórica, como toda novela, se ancla en el pacto establecido entre el autor y el lector. Este pacto, que es una de las cosas más delicadas y que puede romperse en cualquier instante, depende en gran parte del lector. De hecho, desde que nació la novela histórica, es decir desde las primeras publicaciones de Scott en la segunda década del siglo xix, no ha habido otro tipo de narrativa que para su consolidación haya dependido tanto de la figura del lector, trátese este de un simple ocioso, de un investigador académico, de un crítico literario. Todas estas instancias son las que han participado activamente para que la novela histórica siga gozando de una salud magnífica. El vaivén entre autores, lectores, editoriales, ámbitos académicos es lo que hace que ella sea una de las más celebradas. Los lectores compran sin pausa estas narraciones dedicadas a la vida de personajes importantes; los concursos literarios y sus jurados caen de hinojos ante las recreaciones del ayer; los congresos, los simposios universitarios y la crítica no se cansan de estudiarlas, de sopesarlas, de interpretarlas. Y, como para que no dudemos de su vigor y de su ansia por adueñarse de otros escenarios, ahí están las versiones copiosas de la televisión y el cine. Ante una evidencia de ratificación colectiva como esta, me pregunto si es cierto lo que dicen algunos de mis amigos poetas, paradigmas admirables de las marginalidades literarias en Colombia, de que la novela histórica es una gran farsa orquestada por unos pocos.

No quisiera pasar por alto lo de la verdad del pasado. La primera pregunta que me asalta cuando me dispongo a escribir sobre estas incursiones es si existe la verdad, y cómo esta podría articularse en una realidad que no es, ni será, pero que fue. La impresión que tengo del pasado es, lo confieso, de una profunda precariedad. Aquello que convenimos en llamar pasado es un vasto paisaje sometido al arrasamiento implacable del tiempo. Ese gigantesco y evanescente antes de los hombres está modelado, sin duda, por periplos vitales impregnados de magnanimidad o de insensatez, de probidad o de maldad, de resistencia o valentía heroica o de servidumbre y humildad ejemplar. Pero, igualmente, todo lo transcurrido ha sido devorado por la muerte y lo seguirá siendo sin clemencia mientras exista un presente humano que apunte al porvenir. Cuando he visitado, verbigracia, las ruinas de los grandes imperios, de esas civilizaciones que aspiraron en su momento a la eternidad y solo han dejado tras de sí unas cuantas huellas, algo en mí vacila cuando escucho hablar de las grandes verdades del pasado.



Plate XIV, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida
Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues

Ahora bien, ante semejante coyuntura, es decir, ante el derrumbamiento insoslayable que provoca el tiempo en nuestras empresas, los escritores se dividen en dos grupos. Aquellos que creen que una especie de poética de fiel rescate permite ubicarse con comodidad frente a las supuestas verdades de antaño. Y aquellos que piensan que este tipo de aproximaciones son precisamente maltrechas y lábiles aproximaciones. Unos y otros, sin embargo, son proclives a creer que su labor de investigación es suficiente excusa para que el lector entre confiado en sus relatos y piense que estas reinventiones de lo ya vivido pertenecen a las coordenadas de la verdad. Siempre me ha parecido una labor más anclada en la gratitud o en la vanidad, o en la intensión de “manipular” al lector, aquellas notas que los autores de novelas históricas suelen poner al final de sus obras. Allí dicen lo que leyeron, adonde fueron y con quienes hablaron para poder escribir. Como si fuera necesario, y en aras de que el pacto con el lector se dé con más eficacia, paratextos de este tipo.

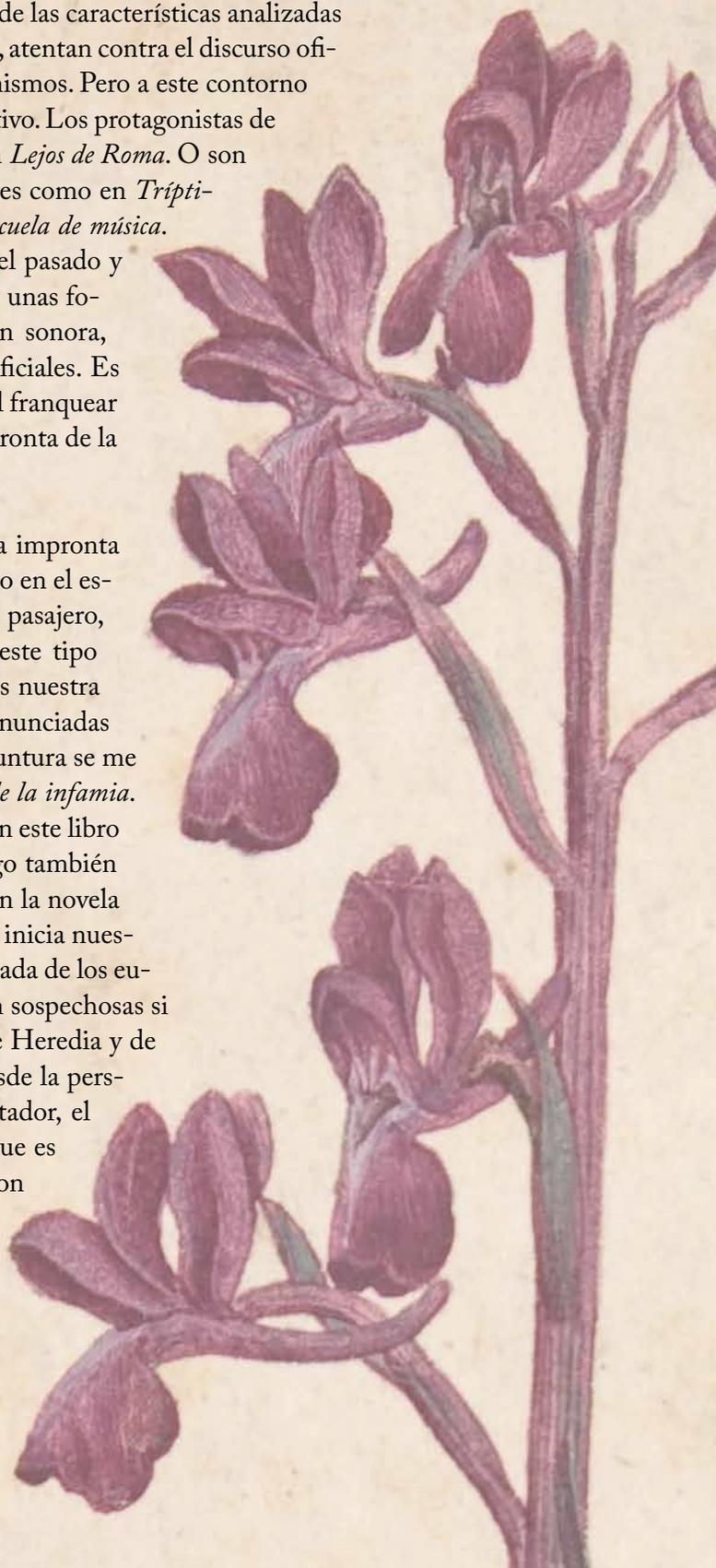
Pues bien, el segundo grupo es donde yo me siento mejor ubicado. Y sospecho que las novelas que he escrito ponen en cuestión esa verdad del ayer. No solamente la verdad, sino el modo usual en que el escritor, a través de sus jornadas investigativas, va tras ella. Yo soy un hombre lleno de dudas, quiero decir de dudas históricas y literarias, pero mi atalaya no es la historia sino la literatura. Y esto hace que frente al artefacto que es la novela me comprometa particularmente con el elemento poético. Para decirlo de un modo más provocador: en una novela histórica me interesa más la verosimilitud que la verdad. Porque de lo que sí estoy un poco más convencido es que eso que denominamos verdades históricas son discursos, construcciones lingüísticas que se formulan desde una cierta ideología. Y casi siempre la ideología de los discursos que ha prevalecido ha sido la de los vencedores, las de los poderosos, la de los que han gobernado los destinos de la humanidad. Es Tzvetan Tódorov quien dice que frente al pasado “no hay hechos, sino solo discursos sobre los hechos”, y que “no hay verdad del mundo, sino solo interpretaciones del mundo”. Por eso me parece esencial, en tanto que escritor y lector, preguntarme por el tipo de discursos que sostienen las novelas históricas.

A esta impresión de incertidumbre, precariedad y duda provocada por el pasado, hay una segunda situación que confirma todavía más la consideración de que mis libros van en contracorriente del tipo tradicional de novela histórica. Aunque se sabe que cuestionamientos equivalentes han estado presentes en algunas de esas novelas latinoamericanas que han sido escritas y publicadas desde 1949, fecha en la que salió *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y

que, según Seymour Menton, marcaría el inicio de una nueva novela histórica en nuestra lengua. Cuestionamientos de las verdades del pasado que, valga la pena recordarlo, se han elaborado desde el empleo de lo carnavalesco, lo paródico, lo heteroglósico, el intertexto, el palimpsesto y el anacronismo.

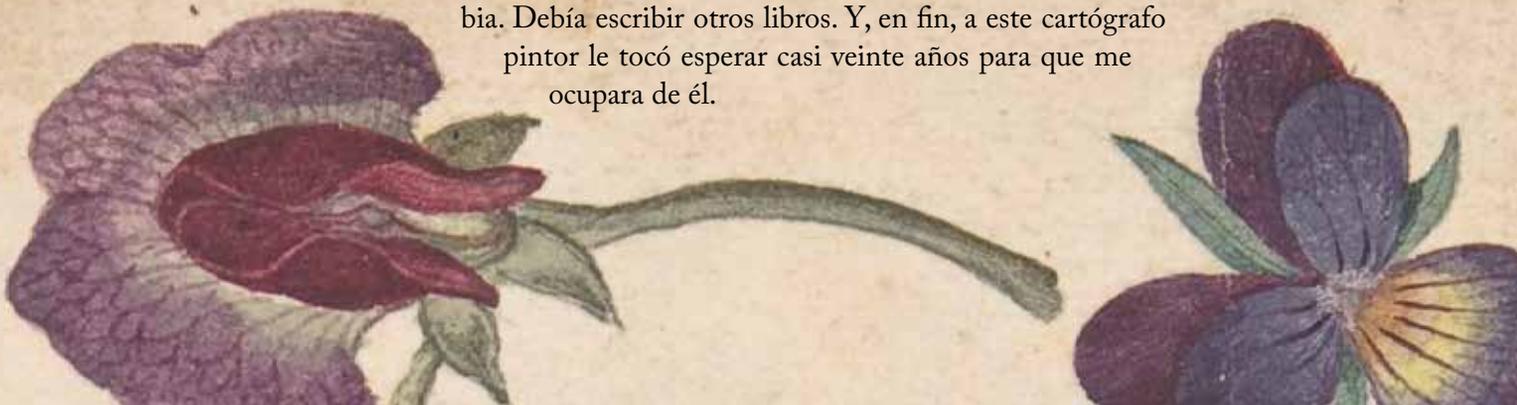
Soy consciente de que mis novelas se nutren de las características analizadas por el crítico estadounidense. Son intertextuales, atentan contra el discurso oficial de la historia y están atravesadas de anacronismos. Pero a este contorno habría que agregar otro que es tal vez más sugestivo. Los protagonistas de mis novelas son artistas. O son poetas, como en *Lejos de Roma*. O son fotógrafos como en *La sed del ojo*. O son pintores como en *Tríptico de la infamia*. O son músicos como en *La escuela de música*. Imaginemos entonces lo que significa rastrear el pasado y sopesar sus verdades, desde unos poemas, desde unas fotografías o grabados, o desde una construcción sonora, es decir, desde objetos que son totalmente artificiales. Es como si al pasar por la cuerda floja del tiempo, al franquear esa vacuidad rodeada de tinieblas, la misma impronta de la fugacidad y lo deleble se tambaleara más.

El término impronta aquí no es fortuito. La impronta es la huella que deja algo sucedido en el tiempo o en el espacio. Y a esa impronta, que está signada por lo pasajero, nos aferramos los escritores cuando hacemos este tipo de novelas. Porque así digamos que la lengua es nuestra patria y nuestro hogar, las palabras escritas y pronunciadas son también un fenómeno transitorio. Esta coyuntura se me presentó con claridad cuando escribí *Tríptico de la infamia*. Y me detendré, con la aquiescencia de ustedes, en este libro para ilustrar mejor mis consideraciones. Lo hago también a sabiendas de que las tres partes que conforman la novela son inmersiones en el siglo XVI, época en que se inicia nuestra historia moderna, la que principió con la llegada de los europeos a América. Pero estas inmersiones serían sospechosas si tuviéramos como referentes las prevenciones de Heredia y de Pushkin. Porque, en efecto, se han realizado desde la perspectiva del siglo XXI. Es como si el prestidigitador, el embaucador, el mago, el supuesto encantador que es todo novelista, fuese además un saltimbanqui con una pierna apoyada en ese siglo sangriento y renovador que marcó a sangre y fuego nuestra historia fundacional, y la otra la pusiera en este siglo que, así no haya terminado, le corresponden con holgura esos mismos atributos.



De algún modo *Tríptico de la infamia* es una novela americanista. No lo es en el sentido de cantarle con tonos épicos a los orígenes occidentales de nuestra historia. Sino que podría serlo en la medida en que recrea el período en que las guerras de religión se trasladaron de Europa a América durante la segunda mitad del siglo XVI. Lo es, acaso, porque aborda, desde estos contornos conflictivos, el genocidio indígena sucedido en la conquista española. Pero también es una novela europeísta porque sus protagonistas son de allá, las tramas en su mayor parte suceden en ciudades del viejo continente, y la perspectiva narrativa está centrada en una especie de sensibilidad y gnosis propias del Renacimiento. De hecho, los tres protagonistas de *Tríptico de la infamia* son protestantes. Dos de ellos (Jacques Le Moyne y François DuBois) nacidos en Francia y un tercero (Théodore de Bry) en los Países Bajos. Y su papel en el mundo que les ha concernido es ser artistas. Son pintores, dibujantes, grabadores, cartógrafos, ilustradores, impresores. Pero también son viajeros y, por tal motivo, *Tríptico de la infamia* es una novela de viajes. Pero también es una novela de formación. Y la verdad es que, teniendo en cuenta estos múltiples relieves, yo me sentiría mejor si a este libro se le tomara como una novela de artista y no como una histórica.

Recuerdo que hacía mi doctorado en París, cuando me topé con el primero de los pintores, Jacques Le Moyne. De inmediato quise escribir un cuento que, en principio, formaría parte de un libro llamado "Sexteto". Porque, ¡vaya originalidad!, eran seis relatos que debían girar sobre personajes históricos y la experiencia del viaje en ellos como revelación y epifanía. Y es que desde entonces, con mi experiencia de inmigrante en Francia, tengo al viaje como una expresión más o menos única de la alteridad. Llena de asombros y desgarramientos, de hallazgos y desencuentros. Le Moyne, desde este punto de vista, y de entre algunos viajeros europeos que vinieron a América en el siglo XVI, me pareció el más llamativo. Había otros que merecieron su puesto en aquel proyecto cuentístico: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Gonzalo Guerrero, Juan Ponce de León, Thomas Doughty, Sebald de Weert. Muy pronto, por razones de limitaciones literarias y por no disponer del tiempo necesario, abandoné la intención de escribir "Sexteto". Pero me enfrasqué en un pequeño libro, que pude acabar y titulé *Viajeros*. Allí, en esas prosas poéticas breves, dedicadas a viajeros de la historia y de la imaginación, invité a cinco de los personajes de "Sexteto". Le pedí, sin embargo, a Le Moyne que esperara un poco. Yo debía terminar mis estudios doctorales. Debía conseguir un trabajo como profesor universitario. Debía regresar a Colombia. Debía escribir otros libros. Y, en fin, a este cartógrafo pintor le tocó esperar casi veinte años para que me ocupara de él.



Mientras pasaban los años, y no se me daban las condiciones para escribir *Tríptico de la infamia*, me preguntaba por qué los avatares de Jacques Le Moyne seguían ocultos para la literatura. Los académicos franceses, ingleses y alemanes les han dedicado un buen espacio a las láminas que Le Moyne hizo de su viaje a La Florida, en 1564, pero ningún escritor se había interesado ni por él ni por su obra. A mí, desde que lo conocí y vi sus imágenes que grabó espléndidamente para la posteridad Theodore de Bry, me llamó poderosamente la atención. ¡Cómo!, ¡un pintor de indios!, me dije. Un pintor que, además, había participado en una expedición hugonote en tanto que cosmógrafo. Es decir, un conquistador artista. Recuerdo que fue como si se me hubiera caído un velo de mi comprensión de la conquista de América, porque en esas lides quienes se han llevado todos los honores de la historia y de la literatura han sido los militares y los misioneros.

Este fue el primer impulso que tuve para escribir lo que sería más tarde *Tríptico de la infamia*. Jacques Le Moyne, por otra parte, viajó a La Florida en una expedición no de conquista, sino de mera observación. Una expedición que tuvo tantos ribetes de utopía como para picarme aún más la curiosidad. El propósito de su comandante, René Goulaine de Laudonnière, era no hacer la guerra, ni someter a los pueblos nativos, ni aprovecharse comercialmente de los recursos naturales de la tierra que se descubría, ni combatir con los españoles que para entonces no estaban muy interesados en poblar esas regiones de América. La expedición en la que participó Le Moyne solo quería explorar La Florida para saber si allí era posible la instalación de algunas familias hugonotes que huían de las guerras de religión. Su propósito era edificar, para decirlo en términos modernos, una comunidad de paz.

Lo de querer construir y promover un modelo social con rasgos utópicos en el Nuevo Mundo fue una constante en el siglo XVI. Pero todos estos planes (el de los hugonotes en La Florida, el de Vasco de Quiroga en Michoacán, el de Bartolomé de Las Casas en Cumaná) fracasaron rotundamente. Todos fueron aplastados por la violencia de los conquistadores guerreros. Y lo desalentador es que más de quinientos años después proyectos de esta índole siguen siendo atacados de la misma guisa. América ha sido desde entonces el territorio de la esperanza utópica y el de su posterior frustración. La primera parte de *Tríptico de la infamia* narra cómo este propósito protestante en la América de la conquista y que poseyó, repito, resonancias utópicas, termina en un baño de sangre. Con todo, el hilo conductor de esta parte de la novela, y esto también sucede en las otras dos con sus respectivos

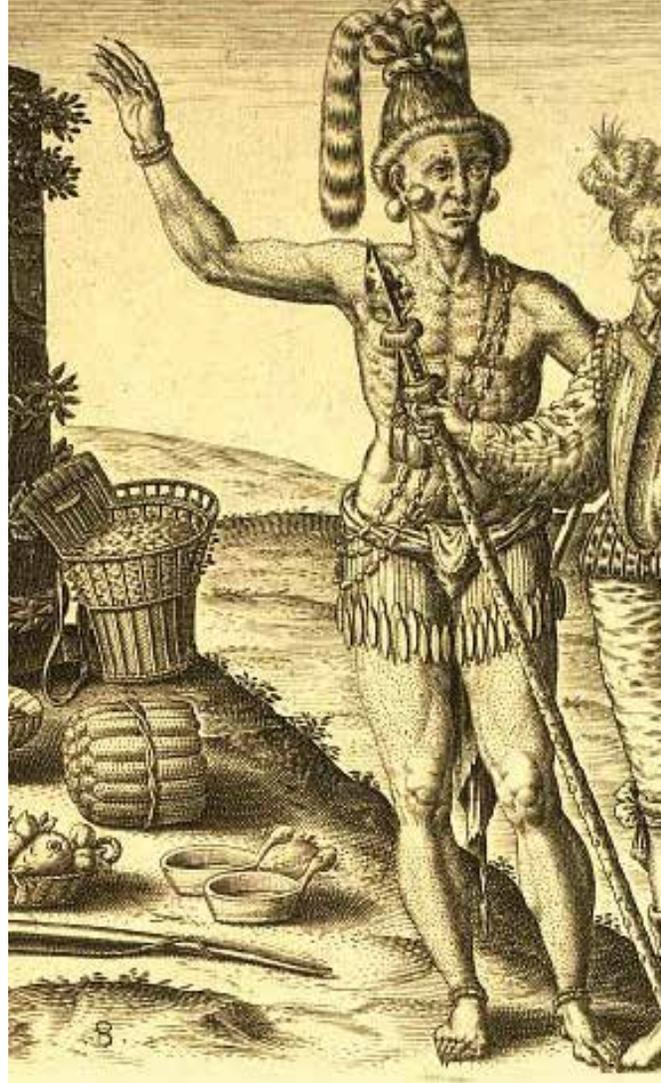


Plate VIII, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida. Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues



pintores, es el proceso de formación artística de Jacques Le Moyne. Desarrollo pictórico que alcanza su elongación más alta cuando el francés enfrenta a América y a sus hombres desde los colores. Las armas de Le Moyne no son los arcabuces, ni las alabardas, ni la biblia. Lo suyo son los pinceles, la tinta, el papel.

Heredia y Pushkin previnieron, en el siglo XIX, contra las ficciones mentirosas y los anacronismos indebidos de las novelas históricas. Si ellos pudieran leer mi novela se sentirían sino frustrados por lo menos bastante incómodos. Como ellos, he conocido lectores que reclaman porque planteo situaciones que en el siglo XVI no pudieron presentarse jamás. Esos lectores, no cuesta trabajo suponerlo, piensan que una novela histórica tiene la obligación de ser un reflejo fidedigno de una época o de una mentalidad pretérita. En realidad, lo que ha molestado a algunos, pero fascinado a otros, es el anacronismo mental sobre el que está construido el personaje de Le Moyne. En algún momento de su aprendizaje con los indios timucuas (en Diepa había aprendido el arte de la cartografía), el europeo asume la experiencia del tatuaje. Le Moyne logra entender, aunque el término sería sentir, lo que significa encontrarse con el otro, en el momento en que el maestro indígena le pinta en su cuerpo una especie de totalidad de su imaginario nativo. Ignoro si el Le Moyne real se dejó tatuar por los timucuas. Es arduo asegurar que él haya vivido una temporada de aprendizaje, conociendo pigmentos naturales y modos de usarlos en la piel, dentro de la comunidad timucua. Estos son, entre otros, los vacíos que ofrece el pasado de un hombre, casi del todo borrado por la historia, para que la imaginación los llene a su manera. Yo simplemente supuse que la mejor prueba de que Le Moyne se inmiscuyó en la experiencia de la alteridad fueron los tatuajes que un pintor indígena le pudo haber hecho. Una lagartija plasmada en un dedo y otros trazados geométricos llevados, como marcas únicas, en varias partes de su cuerpo.

En *Tríptico de la infamia* hay entonces una escena central. Ella actúa como un espejo para que el lector vea la verdadera utopía de la que trata la novela en esta primera parte. Esta es, en suma, el encuentro fraterno entre dos civilizaciones que, en la realidad de la historia, se han rechazado. Ahora bien, este encuentro se realiza desde el arte y, por ello mismo, su veracidad pertenece al mundo de lo ficticio y lo artificioso. Dos hombres, un europeo y un americano, se pintan sus cuerpos recíprocamente. Le Moyne reproduce en la piel de Kututka todo el vórtice simbólico de su cultura cristiana. El maestro indígena, a su vez, hace algo semejante con su cultura animista en la piel del francés. Y esta suerte de simbiosis es celebrada con miradas de asombro y carcajadas provenientes de quienes los ven desfilar como si fueran cuadros humanos ambulantes. La conquista europea de América hace entonces una pausa en su inacabable desfile de masacres y exterminios para que se dé un abrazo entre dos mundos que todavía siguen tan ajenos al reconocimiento respetuoso del otro.





En esta escena no hay, sin embargo, un anacronismo incómodo, sino tan solo una metáfora optimista de lo que pudo haber sucedido en esos años siniestros de la conquista americana. El anacronismo mental mencionado se produce en la medida en que Le Moyne trata de descifrar el misterio de las pinturas corporales de los timucuas. ¿Qué significan?, ¿para qué se hacen?, ¿qué pretenden dentro de la colectividad y cómo se comunican con los grandes acontecimientos de la tierra, los ríos, los vientos, las estrellas? Para intentar resolver estos enigmas el Le Moyne de *Tríptico de la infamia* se apoya en un descendiente suyo, también francés, que habría de vivir cuatrocientos años después. Mi Le Moyne, y no el de la historia por supuesto, comenta los tatuajes indígenas apoyado en una serie de rudimentos interpretativos que proceden de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss.

Ahora bien, toda pesquisa del pasado, efectuada desde la literatura, no es más que una azarosa persecución de fantasmas. Para lograr asir estas figuras desvaídas los escritores hacemos lo que sea posible. Marguerite Yourcenar, a la hora de escribir *Memorias de Adriano*, hizo algo paradigmático. Confesó que acudió a sesiones espiritistas para tratar de hablar, de ver, de sentir la pequeña alma vagabunda en que devino el emperador romano después de su muerte. Pero Yourcenar recreó la vida de un hombre de poder y para ello —reto del que salió muy bien librada— debió enfrentarse a un cúmulo enorme de datos. Cuando me enfrenté a François Dubois, el pintor protagonista de la segunda parte de *Tríptico de la infamia*, ante mí se levantó un gran vacío. No sólo el del tiempo transcurrido, sino el de la ausencia casi completa de referencias sobre su vida y su obra. Dubois, y esta sensación me acompañó mientras escribía la novela, siempre me pareció un espectro. Un hombre, como ha pasado con muchos hombres, oscurecido por la historia y su violencia. Una existencia vapuleada por el extremismo católico y condenada al exilio. Un artista solitario del cual se conoce un solo cuadro que ha resultado ser el más trágico de cuantos se hicieron sobre la Masacre de San Bartolomé. Pero, a través de la escritura, ese Dubois casi invisible fue adquiriendo una personalidad, una carnalidad, una espiritualidad, un modo de comprender su época intolerante. Sin duda, una de las cosas más prodigiosas que obscurían las novelas históricas es ese fenómeno de arriesgada reconstrucción de una época y de los personajes que la vivieron. Del polvo generalizado, de fantasmagorías sucesivas, de olvidos y de mutismos plúmbeos, de diversos testimonios que parecen huirle a lo que de verdad ocurrió, surgen personajes que nos resultan tan significativos como memorables.

Ante el vacío y la mudez que rodean a un determinado personaje del pasado, el escritor puede sentirse abrumado de impotencia. Yo me sentí un poco así con Dubois. ¿Qué hacer con este pintor vaporoso? Pues bien, me dije, recrearlo desde mi propia condición. Siempre he pensado que los personajes principales de las novelas históricas tienen rasgos personales de su autor. Así sucede con el Adriano de Yourcenar, con el Napoleón de Stendhal y León Tolstói, con el Bolívar de Gabriel García Márquez. Dubois, pintor oculto, sumergida su vida en zonas de penumbra, desaparecida su obra, permitió que yo me fundiera en él. Y esta ha sido una de las experiencias

literarias más singulares que he tenido. Antes lo había intentado con Ovidio en *Lejos de Roma*. Y por ello esta novela sobre el exilio es tan cercana a la segunda parte de *Tríptico de la infamia*. Son hombres desarraigados de su patria quienes se expresan allí. Y siempre, en el tono melancólico que provocan las pérdidas, hablan de sus dolores y sus desgracias, de sus momentos amorosos y de sus hallazgos poéticos y pictóricos.

Entiendo que una de las labores arduas en toda novela histórica es crear el contexto de la época. Construir el gran teatro social y cultural en donde habrán de suceder las peripecias de los personajes. Y sobre todo hacerle creer al lector que está hundido en un tiempo ya ido que, por arte de la invención del autor, se torna actual y vivo. ¿Cómo se logra esto? Con el conocimiento detallado y profundo de esa época. Por eso las novelas históricas son difíciles de escribir. Necesitan tiempo. Aunque pueden nacer de la inspiración y terminar con ella, para llevarla a cabo es menester la obsesión y la disciplina. Son obligatorias las lecturas caudalosas, a veces viajes largos y fatigantes, y muchas conversaciones no solo con aquellos fantasmas que hemos convocado, sino con los especialistas del tema. Es toda una aventura del espíritu enciclopédico y, a la vez, de la intuición artística. A mí se me ocurrió entonces que Dubois, durante su aprendizaje en el París de la segunda mitad del siglo XVI, y antes de pintar su impresionante cuadro, debía estar inmerso en un proyecto personal. Este proyecto busca la expresión, a través de la forma y el color, de la totalidad de un mundo. Y ese mundo es París. París no solo como ciudad, sino como universo. Mi Dubois lo está logrando, desde una labor estimulada por el amor que le suscitan todas las formas visibles, cuando explota el caos en esa noche estival de agosto de 1572, y su obra, eso que llevaba pintado hasta el momento y había acumulado en su taller (rúas y casas, palacios y jardines, el río Sena y sus alrededores, los multitudinarios oficios humanos, innumerables retratos, las escenas del amor y de la muerte) es destruida. Y no solo su obra, sino también su familia.

De un día para otro, Dubois, que se creía una especie de demiurgo, un creador favorecido por su talento, se convierte en víctima. Su posición frente al arte, que antes estaba sostenida en un credo meramente estético, definido solo por las exigencias que la búsqueda de la belleza y el misterio le proponían, cambia radicalmente. Pero esta mutación es lerda y agobiante. Dubois ha perdido no solo su obra, sino que su mujer y el hijo que lleva en su vientre son masacrados por los mercenarios católicos y sus cuerpos arrojados a una fosa común. Fosa que él busca durante los días en que puede permanecer en París, y que seguirá buscando mentalmente desde su exilio en Ginebra. Ante un agravio así, su primer impulso es llorar, gritar, tomar las armas, vengarse. Pero es incapaz de hacerlo y decide hundirse en un duelo silencioso. Ser víctima en esos días de las guerras de religión no es algo muy diferente a ser víctima ahora. Yo, siguiendo a los filósofos de la Ilustración, sospecho que hay cosas fundamentales en las que los hombres de hoy seguimos siendo muy similares a los del pasado. En realidad, como bien lo expresa Jorge Luis Borges en sus poemas y cuentos,

somos más o menos el mismo, aquí o en cualquier otro tiempo y espacio. En las emociones del nacimiento y la muerte, en la fraternidad y la orfandad, en los más intensos placeres o repudios que nos suscitan los periplos de la existencia, no hemos variado mayor cosa frente a esos personajes que el *Gilgamesh* plasmó hace más de cuatro mil años.

Estas preguntas que me suscitó el Dubois víctima, su relación con los muertos, me las formulé y las resolví desde mi condición de escritor colombiano. Mi vida que ha transcurrido en medio de múltiples violencias. Mi familia, mi ciudad, mi país, mi continente golpeados por el crimen. Mi propio exilio. Yo, como Dubois, terminé reconociéndolo, he estado rodeado de miles de víctimas. En Medellín es el lugar donde resido ahora, tal como sucedió en la Ginebra donde Dubois se refugió, hay mucha gente que vive desolada porque sus familiares han sido asesinados, o están desaparecidos y los envuelve el resentimiento porque el consuelo de la reparación jamás les ha llegado. Tales circunstancias que nos hermanan con un determinado pretérito, fue lo que me permitió darle una densidad particular a la última evolución que tiene Dubois como pintor. Ese crecimiento que le permitirá entender que lo suyo, por el cruel destino que le ha correspondido, es testimoniar desde el arte para que no haya olvido. Con esta certeza, la tabla al óleo sobre la masacre de San Bartolomé se logra pintar.

Tríptico de la infamia está sostenida sobre imágenes. En imágenes que, pasadas por el filtro de la literatura, tratan, mas que recrearlo, de auscultar un pasado. Un pasado artístico sacudido por la acción de los violentos. Una época atiborrada de logros estéticos y descubrimientos geográficos, pero estremecida por las guerras religiosas de Europa y vilipendiada por el genocidio indígena americano. Esa es quizás la singularidad de *Tríptico de la infamia* si la compara con otras novelas que se han escrito sobre el siglo XVI. El archivo que la fundamenta y la inspira es de índole visual. Por ello la tercera parte está dedicada a un humanista pintor, grabador e impresor, Théodore de Bry, cuya vida se rastrea desde una instancia narrativa metaficcional que a todo momento está preguntándose sobre la veracidad de estos testimonios. Y no solo sobre la veracidad, sino sobre el sentido que ellos mismos puedan tener en el siglo XXI. El rasgo de la metaficción propone un diálogo, a veces caprichoso, a veces muy subjetivo, entre el pasado y el presente. Y expresa la conclusión también de que, en el fondo, toda novela histórica no es más que una aventura subjetiva en el tiempo.

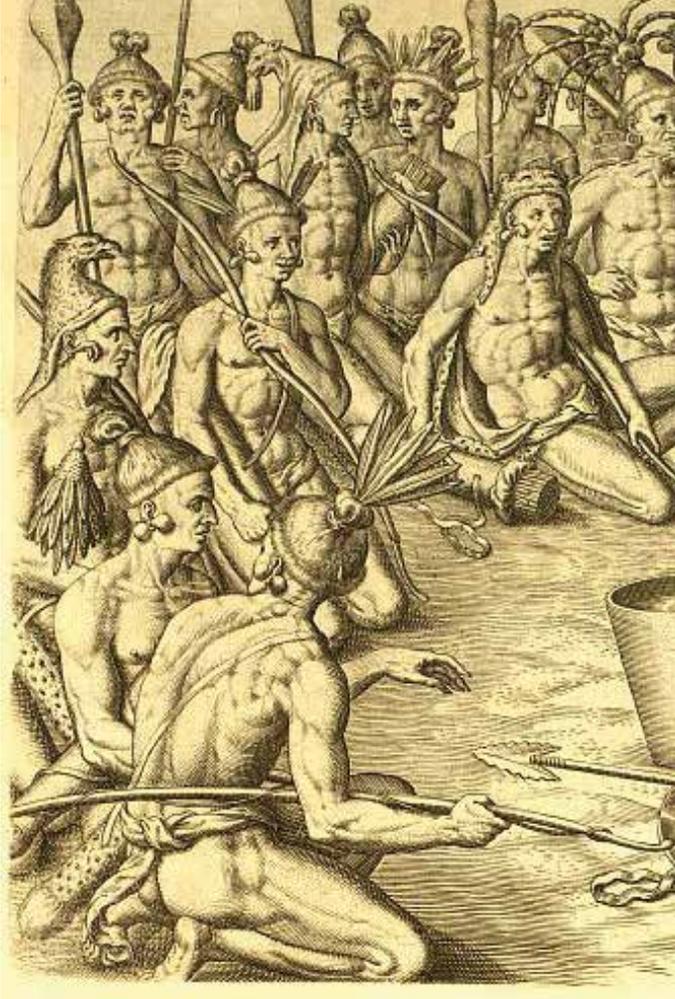


Plate XI, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues

Ficus carica L., Museo Victoria y Albert, Londres
Jacques Le Moyne de Morgues

Plate XIII, The Florida Center for Instructional Technology, University of South Florida
Grabado de Theodor de Bry, sobre la base de dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues

A pesar de que la tercera parte aborda la vida de Théodore de Bry y su paso por diferentes ciudades de la Europa de entonces, hay un punto ígneo que pretende atrapar la atención de los lectores. Se trata del penúltimo capítulo intitolado “Exterminio”. En él hay una voz que diserta sobre los grabados que el mismo de Bry hizo para ilustrar el libro de Bartolomé de Las Casas sobre la conquista de América. Esta voz pertenece al narrador metaficcional que introduje para jugar un poco con el lector. Para insinuarle, en todo caso, que quien está escribiendo la novela no es Dubois, ni el omnisciente relator que cuenta los episodios de la vida de Le Moyne en La Florida, sino un colombiano que le ha dado por escribir una novela dedicada a tres pintores protestantes y su relación con la violencia política y religiosa. Pues bien, en este tramo, la evidencia del archivo visual no puede ser más clara. El capítulo no es más que una descripción, sesgada de interpretaciones ensayísticas, de las crueles escenas del genocidio indígena que narra Bartolomé de Las Casas y que ilustra de Bry. El capítulo se presenta como un diálogo entre imagen, historia y literatura. Y su objetivo es agarrar al lector por el cuello y confrontarlo a esa violencia que en América no ha terminado y sigue reproduciéndose casi que con las mismas dinámicas.

Pero, cuando este pasado brutal, que sigue continuándose con una precisión obsesiva en un país como Colombia, se presenta desde una sucesión de imágenes, surge la cuestión crucial que soporta la novela que he escrito, y que me he atrevido a presentar ante ustedes: ¿qué tiene que ver, en la historia fundacional americana, el color con el dolor? Théodore de Bry, en otro pasaje de *Tríptico de la infamia*, creo que podría responder mejor que yo:

Durante este último tiempo, pasado en el taller cercano al río Meno, no he cesado de preguntarme cuál puede ser la dimensión de estos diecisiete grabados, esos que he realizado para acompañar la edición de la Brevísima Relación de la destrucción de las Indias, si se ponen ante la muerte de tantos hombres. ¿Qué significa lo uno y lo otro? ¿Qué significa pintar y qué ser asesinado? ¿Qué significa la muerte violenta y qué la representación de esa muerte? ¿Cómo aproximar los derramamientos de sangre a nuestro diario vivir y hacer que ellos vulneren nuestra comodidad? En el fondo de mí hay algo que se niega a aceptar que un grabado logre expresar la cabal dimensión de un acontecimiento. La realidad siempre será más atroz y más sublime que sus diversas formas de mostrarla. Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios, de iluminar sombras, de armar pedazos de vidas y muertes que ya fueron y cuya esencia es insisible. U

