

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Pintura y fotografía: discursos sobre el arte y la sociedad en la  
novelística de Pablo Montoya**

**Painting and Photography: discourses on Art and Society in  
Pablo Montoya's Novels**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Alina María Ilascu**

Directora

**Paloma Jiménez del Campo**

Madrid

© Alina María Ilascu, 2023

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

PINTURA Y FOTOGRAFÍA: DISCURSOS SOBRE EL ARTE Y LA SOCIEDAD EN LA  
NOVELÍSTICA DE PABLO MONTOYA

PAINTING AND PHOTOGRAPHY: DISCOURSES ON ART AND SOCIETY IN PABLO  
MONTOYA'S NOVELS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

ALINA MARIA ILASCU

DIRECTORA

PALOMA JIMÉNEZ DEL CAMPO

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA



**TESIS DOCTORAL**

PINTURA Y FOTOGRAFÍA: DISCURSOS SOBRE EL ARTE Y LA  
SOCIEDAD EN LA NOVELÍSTICA DE PABLO MONTOYA

PAINTING AND PHOTOGRAPHY: DISCOURSES ON ART AND SOCIETY  
IN PABLO MONTOYA'S NOVELS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

**PRESENTADA POR**

Alina María Ilaşcu

**DIRECTORA**

**PALOMA JIMÉNEZ DEL CAMPO**

Madrid, 2022

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera agradecerle de manera muy especial a mi Directora de Tesis, la profesora Paloma Jiménez del Campo, de la Universidad Complutense de Madrid, por haberme sugerido leer los cuentos de Pablo Montoya y descubrir así la novedosa obra del escritor colombiano, por haber sido una muy buena guía durante todo el transcurso de esta investigación y por su infinita paciencia y comprensión.

También me gustaría darles las gracias a todos los profesores que conocí a lo largo de este enriquecedor recorrido por el mundo de la literatura.

## Índice

Resumen .....	1
Abstract .....	2
Introducción .....	3
1. Expresiones literarias en la contemporaneidad	
1.1. Globalidad y posmodernismo: escenarios para nuevas visiones literarias hispanoamericanas .....	20
1.2. Nuevos diseños literarios. Una ficción hispanoamericana hecha a medida del hombre y su tiempo .....	35
2. Pablo Montoya: más allá de la narración, la imagen y la lírica de la condición humana	
2.1. Pablo Montoya. Estampas literarias sobre el hombre y la realidad .....	62
2.2. Pablo Montoya: narrar la imagen .....	84
2.2.1. Imagen y sociedad: modos de contar el mundo y el hombre .....	86
2.2.2. Imagen y literatura: leer la imagen y mirar el texto .....	97
3. <i>Tríptico de la infamia</i> : el peligro de la historia única	
3.1. “El peligro de la historia única”: imágenes, literatura e historia .....	109
3.2. Tatuaje, pintura y grabado: la imagen como espacio para el encuentro con el <i>otro</i> .....	121
3.2.1. El tatuaje: el arte de conocer al <i>otro</i> .....	126
3.2.2. El cuadro: la memoria del desencuentro con el <i>otro</i> .....	138
3.2.3. El grabado: ¿cómo es el <i>otro</i> ? .....	143
3.3. El arte y el testimonio del fracaso .....	155

4. <i>La sed del ojo: estética de lo prohibido</i>	
4.1. Fotografía: ver y mirar la realidad .....	165
4.2. Miradas desde el cuerpo desnudo: el arte pictórico y la fotografía .....	179
4.3. La imagen tabú: moralidad, imaginarios del cuerpo y realidades sociales .....	198
5. <i>Los derrotados: el poder de las imágenes</i>	
5.1. Literatura, fotografía y compromiso social .....	212
5.2. Ver es conocer. El testimonio de la fotografía y memoria colectiva .....	221
5.3. Fotografía de guerra: trauma y poética del cuerpo herido .....	235
Conclusiones .....	247
Bibliografía .....	255

## RESUMEN

Bajo el título “Pintura y fotografía: discursos sobre el arte y la sociedad en la novelística de Pablo Montoya” la Tesis Doctoral pretende aportar nuevos enfoques sobre la obra del escritor colombiano contemporáneo y el tratamiento de la imagen visual en el texto literario. Las novelas *La sed del ojo* (2004), *Los derrotados* (2010) y *Tríptico de la infamia* (2014) forman el corpus del estudio y permiten iniciar el análisis en la concepción de que la pintura y la fotografía son el resultado de la manifestación de una percepción singular del ser humano y del mundo bajo la influencia de circunstancias contextuales específicas, aspectos que influyen en las funciones asignadas a la imagen en la sociedad. La característica más evidente de la imagen en la obra de Pablo Montoya es la de su discursividad que habilita el acceso a los significados de la imagen tanto a nivel local, como a uno universal y global a través de exposiciones ensayísticas o hermenéuticas exhaustivas y complementarias al proceso creativo. De esta manera el discurso narrativo se encuentra con el discurso visual y se puede examinar la problemática del *otro* en el contexto de la conquista del espacio americano o del cisma entre los católicos y los protestantes franceses en el siglo XVI; el concepto del arte y de las implicaciones estéticas y morales de la representación del desnudo femenino en la pintura y en la fotografía erótica del siglo XIX; y las dimensiones del testimonio y del compromiso social de la fotografía de guerra en el escenario del conflicto armado colombiano a finales del siglo XX y principios del XXI.

## ABSTRACT

Under the title “Painting and Photography: Discourses on Art and Society in Pablo Montoya's Novels” this PhD Thesis aims to offer new approaches to the work of the contemporary Colombian writer and the treatment of the visual image in the literary text. The novels *La sed del ojo* (2004), *Los derrotados* (2010) and *Tríptico de la infamia* (2014) form the *corpus* to study and allow us to start the analysis of the analysis on the conception that painting and photography are the result of the manifestation of a unique perception of the human being and the world under the influence of specific contextual circumstances, aspects that influence the functions assigned to the image in society.

The most evident characteristic of the image in the literary work of Pablo Montoya is that of its discursiveness, which enables the access to the meanings of the image both at a local level, and on a universal and global one, through an exhaustive essay or hermeneutical expositions of the image which are complementary to the creative process.

In this way the narrative discourse meets the visual discourse and it is possible to examine the problem of the *other* in the context of the conquest of American space or the schism between Catholics and French Protestants in the 16th century; the concept of art and the aesthetic and moral implications of the representation of the female nude in 19th century in nude painting and erotic photography; and the dimensions of the testimony and social commitment of war photography in the scenario of the Colombian armed conflict in the late 20th and early 21st centuries.

# **Introducción**

*El arte surge de la necesidad de un ser humano de comunicarse con otro.*

Edvard Munch *Friso de la vida*

El presente trabajo surge de la preocupación por explorar en el marco de la ficción literaria la capacidad específica del arte visual de significar las complejas realidades socio-culturales de las sociedades a lo largo de la historia. Nuestro pensamiento central es que el arte visual (la imagen pictórica y la fotografía) es la representación de una visión particular del mundo que aparece y se manifiesta bajo la influencia de un contexto determinado, busca desempeñar una función utilitaria en la sociedad y coordina la intencionalidad creadora con la naturaleza discursiva de la imagen permitiendo no solo una transferencia de sus significados de un nivel individual y local a uno universal y global, sino también su convivencia. Al mismo tiempo la literatura también es una expresión artística estrechamente relacionada con un contexto socio-cultural determinado que a través de la recreación ficcional puntúa y responde a cuestiones que se presentan como factores de desequilibrios comunitarios.

Teniendo en cuenta estos aspectos nuestra investigación doctoral pretende aportar nuevos enfoques sobre la obra de Pablo Montoya y el tratamiento de la imagen visual en el texto literario.

En la contemporaneidad de finales del siglo XX y principios del XXI y en el contexto de la posmodernidad las coordenadas local y global tienen un rol significativo en las manifestaciones culturales (literarias y de las artes visuales), influyendo en sus características y en su integración en imaginarios colectivos y en sistemas de pensamiento muy diversos. En este sentido estudios como los de Ulrich Beck, Roland Robertson, Anthony Giddens, Andreas Huyssen, Arjun Appadurai o Néstor García Canclini analizan los nuevos escenarios sociales en los que interaccionan los individuos señalando aspectos que determinan una redefinición de conceptos que tradicionalmente estaban identificados en función de conexiones geográficas o nacionales y apuntando hacia una reordenación perceptiva de las elaboraciones culturales dentro y fuera de las sociedades que las generan. Estas perspectivas sobre la realidad contemporánea se encuentran con las de Jean-François Lyotard, Frederic Jameson, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, entre muchos otros, que buscan y encuentran nuevos enfoques explicativos y de comprensión del vasto ámbito de las expresiones artísticas y de la realidad histórica.

Las aportaciones teóricas señaladas conforman el espacio general de reflexión desde una perspectiva posmoderna que nos facilitan la tarea de observar y comprender la imagen como noción y su comportamiento en la creación literaria de Pablo Montoya. También nos facilitan la tarea de acercarnos a él mismo como escritor, de contextualizar su creación literaria y evidenciar posibles afinidades que lo integrarían en lo que la crítica suele llamar “grupo generacional”, a pesar de que el autor reivindique su distanciamiento de cualquier círculo literario. Teniendo en cuenta estos aspectos nos planteamos indicar rasgos que lo acercarían a un potencial modelo estético común en el actual espacio literario hispanoamericano señalando la preferencia por ciertos temas y realidades locales y sus tensiones en el marco de la globalidad.

El escritor colombiano contemporáneo Pablo Montoya se ha distinguido entre las múltiples voces literarias hispanoamericanas coetáneas gracias a una manera muy particular de ficcionalizar episodios históricos reales. Es un escritor con una obra extensa que destaca por su calidad literaria, y en la cual aparecen como recurrentes los temas relacionados con la violencia, la historia y el arte. Son tres elementos que se entrecruzan y constituyen una estructura discursiva centrada en la materialización de lo local, de lo individual, pero que busca conectar constantemente con otras realidades locales e integrarse en prácticas culturales y sistemas de pensamiento universales y globales.

Solo recientemente se ha convertido su obra en objeto de interés para la crítica dando lugar a muchas reseñas y a no demasiados artículos de análisis literario exhaustivo. Podríamos remarcar algunos trabajos como los de Orfa Kelita Vanegas Vargas, Pilar María Cimadevilla, Juan Carlos Orrego Arismendi, Reindert Dhondt, así como la predisposición por indagar de manera fragmentaria en la indiscutible preferencia de Pablo Montoya por los temas históricos que sondean episodios violentos especialmente relacionados con el espacio americano como en las novelas *Tríptico de la infamia* (2014) y *Los derrotados* (2012). Otras obras del escritor colombiano han sido escasamente visibilizadas a través de estudios críticos, aunque se ha resaltado de manera uniforme el importante papel que juega el arte, y especialmente el arte visual, en la construcción argumental de la narrativa de Pablo Montoya.

La principal motivación por concentrar la presente investigación en la obra de Pablo Montoya viene avalada por haber estructurado el escritor el argumento de parte de su novelística: *La sed del ojo* (2004), *Los derrotados* (2010) y *Tríptico de la infamia* (2014), alrededor de la imagen pictórica y la fotografía de una manera inédita. El tratamiento estético de la imagen en el texto es el resultado de un proceso complejo

que cristaliza el encuentro entre el ensayo filosófico, la hermenéutica histórica y el análisis crítico del arte visual. El discurso narrativo resalta por explorar juiciosamente un abanico muy amplio de significados y maneras de representar la realidad a través de la imagen. Este aspecto hace que las obras literarias escogidas sean unos textos difíciles de interpretar. De hecho, la posibilidad de interpretarlos suele reducirse al máximo, lo que implica la necesidad de centrar la atención en aspectos de lo ficcionalizado que permitan expandir los significados del texto y del arte más allá de lo ya analizado.

Partimos de la idea de que la imagen es una noción con una naturaleza muy versátil que faculta diversas perspectivas para examinarla. No se puede restar importancia a ninguna de ellas, pues todas se complementan y posibilitan una mejor comprensión de la variedad de modalidades para reflejar las necesidades comunicativas del ser humano y el modo cómo se relaciona este con lo circundante a través de la imagen. De esta manera, la concepción de Roland Barthes, quien examina la imagen como un *analogon* de la realidad, como un signo que incorpora en su estructura interna un mensaje denotativo y connotativo, es compatible con el giro pictórico de W. J. T. Mitchell, que postula la reordenación del pensamiento y de los discursos actuales en función de las imágenes omnipresentes en la sociedad, y con la apreciación de Vilém Flusser de que esta presencia exacerbada de la imagen determina un cambio en la percepción de la realidad. Incluso sería compatible también con la idea de Jean Baudrillard, que habla de la conversión de la imagen en un simple simulacro en el marco de la posmodernidad. La dimensión conceptual de la imagen permite asimismo incorporar las ideas de Michael Baxandall o Hans Belting de que la imagen está conectada a unas prácticas sociales específicas en un entorno cultural determinado, y las opiniones de Walter Benjamin y Ernst Hans Gombrich sobre la existencia de un evidente uso social de las imágenes. Además, los enfoques mencionados se pueden

vincular con la idea de Norman Bryson sobre el “alfabetismo visual”, sobre la existencia de una visión socializada ejercida en el momento de relacionarse con la imagen, abogando por entender la mirada como un constructo social que juega un papel definitorio en el proceso de comprensión de la imagen. La interconexión puede continuar con la visión de Peter Burke de que las imágenes tienen la capacidad de funcionar como un testimonio ambivalente, que distorsiona o no la realidad y con la de John Berger y de Susan Sontag, quienes reflexionan sobre el hecho de que las imágenes evocan y acercan lo fotografiado al presente del espectador y resaltan el impacto social de las imágenes dentro de las comunidades.

La lógica de la convivencia de tantas visiones distintas y su posible aplicabilidad conjunta se sustenta en el hecho de que la “imagen nunca es una realidad sencilla” tal como apuntaba Jacques Rancière. La complejidad de las realidades y de los escenarios sociales reflejados por las imágenes, así como la diversidad de los contextos de su manifestación, nos permite justificar la opción por abarcar todas estas perspectivas a lo largo del análisis de la narrativa de Pablo Montoya.

En el marco ficcional ofrecido por su creación literaria, nos proponemos examinar en cada texto distintos aspectos de la realidad socio-cultural de comunidades históricas diferentes enfocando la imagen en su capacidad discursiva, siendo un modo de expresión percibido como la vía acertada para que el hombre se comprenda a sí mismo y delibere sobre los acontecimientos historiadados más allá de la subjetividad inherente a todo acto de creación artística. Las novelas que conforman el corpus permiten observar la imagen como un espacio donde se configuran discursos alternativos a la versión histórica, que ilustran e instauran visiones del mundo y modos de pensar, y admiten enfocar la imagen como instrumento de conocimiento de la realidad testimoniada.

La imagen se incorpora en el texto a través de la écfrasis, figura retórica generosamente empleada en el ámbito literario y que, en el caso de Pablo Montoya, no se reduce solamente a una descripción de una imagen real y reconocible, sino que parece convertir el texto en imagen misma. Se trataría de la tercera fase de la écfrasis: “el miedo ecfástico”, según la concepción de W. J. T. Mitchell, momento en el cual se anulan las barreras de lo verbal y lo visual, recobrando la imagen para el lector su corporeidad sensorial. Cabría añadir la explicación que ofrece Michel Riffaterre sobre el mecanismo que permite comprender y completar el significado de la imagen en el contexto de la écfrasis. Lejos de ser una mera traducción de lo visual a lo verbal, la écfrasis es una doble *mimesis* asociando a la interpretación primigenia de la realidad representada en la imagen la interpretación subjetiva del narrador surgida de las necesidades contextuales de la ficción. El segundo acto interpretativo de la imagen en el momento de su conversión en texto escrito tiene como resultado la expansión del escenario representado en la imagen, pues como señala Riffaterre, la écfrasis “tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye”.

Pablo Montoya transforma esta práctica de metamorfosis de la imagen en texto en un ejercicio ensayístico basado en la intertextualidad, hecho que resalta la conexión mencionada por Erwin Panofsky entre la imagen y el texto escrito: la imagen hace referencia a textos cuyo conocimiento previo asegura su comprensión.

Es incontestable que la imagen en sus obras es el elemento fundamental de la exposición narrativa del autor o del personaje y que guarda relación con asuntos de la realidad histórica, por lo cual podemos afirmar la intención del autor de crear una literatura comprometida con la sociedad. Este compromiso se materializa haciendo un uso activo por parte de los personajes de la conciencia histórica tal como la piensa Gadamer. Los discursos sobre lo acontecido tienen una dimensión posmoderna, el

carácter revisionista, contestatario, busca encontrar nuevas significaciones al sustituirse la necesidad de la verdad absoluta por la asunción del relativismo. Pero en el universo ficcional la imagen que testimonia la realidad revela su significado en el campo del compromiso social tanto a nivel local como a uno global y se da de manera evidente en el caso de la fotografía periodística o documental.

Las tres novelas elegidas para el análisis sitúan su argumento en periodos históricos distintos y enfocan al individuo y a la sociedad en contextos socio-culturales igualmente diferentes. De ahí que el criterio adoptado para tratar específicamente cada obra haya sido el del orden cronológico en la evolución de la imagen y no el de la fecha de publicación de las mismas. *Tríptico de la infamia* (2014) desarrolla el argumento de la narración en el ámbito de la pintura y del grabado en el siglo XVI, *La sed del ojo* (2004) introduce como elemento central la fotografía en sus inicios a mediados del siglo XIX y *Los derrotados* (2012) mantiene su atención en la fotografía también, pero desde un registro muy distinto y en una época posterior, a finales del siglo XX y principios del XXI.

En estas novelas, como ya ha sido señalado, la presencia de la imagen es la que marca las pautas de la trama y el debate sobre la realidad recreada en la ficción desde el terreno del arte es el que materializa la capacidad discursiva de la imagen. Esta manera de novelar es característica de Pablo Montoya y ofrece la posibilidad de pensar el arte visual no solo en términos estéticos, sino también desde una perspectiva profundamente social que se impone como prioritaria. Por este motivo hemos elegido centrar el análisis en aquellos aspectos que permiten un acercamiento a través del arte a escenarios históricos reales que revelan las tensiones sociales subyacentes y presentan el proceso de su comprensión como uno dinámico e inquisitivo.

*Tríptico de la infamia* (2014) es la obra por la cual el escritor recibió el Premio Rómulo Gallegos en 2015 y la que hizo que la crítica empezara a interesarse por su obra. Estructurada en tres partes que recuerdan a las tablas de un tríptico renacentista, la novela recrea acontecimientos históricos que tienen que ver con la conquista de América y el conflicto religioso entre católicos y protestantes a través de la mirada de tres pintores: Jacques Le Moyne, François Dubois y Theodore de Bry, convertidos en personajes protagonistas, quienes durante el proceso de creación artística testimonian el encuentro con el *otro* y cuyas experiencias constituyen una muestra del fracaso de su testimonio con diversos matices.

El análisis se centra en las implicaciones surgidas de la distinción entre los conceptos del *yo* y el *otro* y de la percepción de la alteridad como un valor de asignación variable entre los implicados. Si en el escenario de las experiencias de Le Moyne y De Bry el *otro* es identificado invariablemente en su dimensión intercultural con la figura del nativo americano, en el caso de Dubois identificamos al *otro* en la figura de los católicos franceses, planteando una escisión identitaria intracultural y determinante en la experiencia de la alteridad generada por la aparición de la brecha en la doctrina religiosa.

Apoyamos la perspectiva de la mutabilidad de la alteridad en la opinión de Tzvetan Todorov, que atribuye la imposibilidad del conocimiento del *otro* a la ausencia de un elemento cultural común y compartido activamente, como por ejemplo la lengua. Los personajes ponen de manifiesto en ocasiones el hecho de que el concepto del *otro* es de aplicación intercambiable y construyen sus discursos incluyendo este matiz.

La reconstrucción ficcional del encuentro se presenta para los tres personajes de manera unilateral, identificando formalmente al *otro* de manera clara (el indio americano y el católico francés) pero sin ofrecerle la posibilidad de expresar

verbalmente su posicionamiento frente a la alteridad. En el caso de la experiencia americana de Le Moyne el discurso que construye el *otro*, el indio, a través de los tatuajes queda sin descifrar y en la creación pictórica de François Dubois se puede enfocar la violencia perpetrada por los católicos contra los protestantes como una forma de discurso que señala su postura frente al cambio de pensamiento religioso, pero sin llegar a materializarse como una expresión verbal directa en la novela. Desde esta perspectiva dicha unilateralidad discursiva encuentra justificación en la opinión de Zigmund Bauman sobre la ética posmoderna que empodera a uno para “hablar por el *otro*”, pero que también supone el riesgo de no llegar a conocer al *otro*.

Reflexionamos en el capítulo correspondiente que la creación de las distintas imágenes en la novela excede la finalidad de una representación estética de los indios timucuas de Florida por parte de Jacques Le Moyne, de la masacre de los protestantes franceses por los católicos galos en la noche de San Bartolomé por François Dubois, y de los indígenas americanos por Theodore De Bry, para introducir la idea de que la presencia de cierto tipo de imágenes en la sociedad puede ser vinculante a la aparición de una historia única que funcionaría con los atributos de un estereotipo que limitaría o imposibilitaría el conocimiento del *otro*.

En el contexto histórico recreado en la narración el tatuaje, la pintura y el grabado funcionan como espacios que propician el encuentro cultural y configuran visualmente este proceso basado en interconexiones sociales mudables y volátiles. El proceso de creación artística es el detonante de profundas aseveraciones filosóficas en busca de la comprensión del *otro*, de realidades complejas, tanto para el individuo como para la comunidad. Explorar la capacidad comunicativa, representacional e interpretativa de las imágenes revela su potencial narrativo y su capacidad de adquirir las características de un texto. En la novela el discurso visual se convierte en discurso

verbal apoyándose también en el proceso previo a la creación pictórica, cuando el personaje inicia un ejercicio hermenéutico de la historia y de las realidades sociales de su presente.

El análisis de la narración también enfoca el planteamiento por parte de los personajes de la intencionalidad testimonial del arte. En el caso de la colonización del Nuevo Mundo reflejada en los grabados de Theodore de Bry tratamos la imagen-testimonio como una muestra del fracaso en el conocimiento del *otro*, pues se impone una imagen del *otro* que no concuerda con la realidad; mientras que las acuarelas que revelan la experiencia directa de Jacques le Moyne ejemplifican el fracaso de un testimonio más verídico, pero que no consigue asentarse en la sociedad. El cuadro de François Dubois, en cambio, simboliza el testimonio del fracaso de la humanidad en general, el pintor registra minuciosa y deliberadamente la violencia perpetrada como instrumento para legitimar circunstancias sociales sin posibilidad de redención para el hombre.

Siguiendo el hilo diacrónico en la evolución de la imagen, el siguiente capítulo está dedicado a *La sed del ojo* (2004), la primera novela de Pablo Montoya y la que inaugura la preferencia del escritor por recrear en la ficción escenarios socio-culturales en relación con la autoridad discursiva del arte. Esta ficción nos proporciona la oportunidad de investigar el alcance de la aparición de la fotografía en el siglo XIX como un medio para representar la realidad de manera fiel en comparación con la pintura, y específicamente, enfocar el impacto de la fotografía erótica en la sociedad parisina decimonónica teniendo como referente el caso real de la incautación de las imágenes sicalípticas del fotógrafo francés Auguste Belloc, a la que se añade la incorporación fragmentaria de las voces de otros fotógrafos franceses contemporáneos suyos: Bruno Braquehais y Félix-Jacques Moulin.

La imagen del desnudo femenino es la que desencadena el debate sobre las consecuencias de la presencia de la fotografía erótica en el espacio público y la construcción del discurso de la imagen se hace a través del paralelismo comparativo entre la pintura y fotografía.

Al indagar sobre la visión originaria que se tenía de la fotografía, situada en un contexto que aún no la desliga completamente de la pintura (por lo menos desde el punto de vista material), el texto narrativo construye el argumento desde puntos de vista distintos: el del artista, del historiador del arte y el moralista desubicado del marco ético fijado por la tradición. Los tres personajes principales: el inspector de policía Madeleine, el médico ginecólogo Chaussende y el fotógrafo Auguste Belloc oscilan a lo largo de la novela en su posición frente a las imágenes visuales.

Examinamos la dialéctica entre la fotografía y la pintura alrededor de un eje común, el desnudo femenino, para detallar las variables de la visión particular de los personajes sobre la estética, la interpretación y la utilidad de la imagen misma. Los conceptos kantianos de bello y sublime ayudan a exponer la significación para el género masculino de la representación visual del cuerpo femenino, cómo se relaciona dicha imagen con el espacio público y el privado, y cómo la distinción entre las categorías de lo bello y lo obscuro, aunque recalcada por los personajes, se intercambia fácilmente. *La sed del ojo*, pues, busca una respuesta a la incomodidad social que genera la mirada del desnudo femenino situado en un contexto distinto al acostumbrado, el pictórico.

Al mismo tiempo la ficción admite desarrollar el pensamiento moderno sobre el cuerpo (con aplicación particular al cuerpo femenino) como concepto culturalmente construido dentro de la relación entre el hombre y la sociedad, tal como señalan Hans Belting y David Le Breton. Orientar el análisis hacia la dimensión social de la representación visual del desnudo femenino sirve para indicar la relevancia de los

sistemas de pensamiento estético y moral, así como la fluctuación de los imaginarios colectivos para fijar convenciones aceptables en la elaboración y la recepción de las imágenes de mujeres desnudas.

Por último, en el caso de la novela *Los derrotados* (2010) hemos elegido centrar la investigación solamente en una parte del texto, la que retrata el conflicto armado en Colombia a finales de siglo XX y principios del XXI utilizando las fotografías del personaje Andrés Ramírez, a través de cuya figura se traslada a la ficción el trabajo fotográfico del reportero gráfico colombiano Jesús Abad Colorado.

El narrador desarrolla detalladamente una filosofía de la fotografía de guerra y acompaña al personaje protagonista en el momento de cada toma fotográfica esbozando con sus disquisiciones un discurso sobre la realidad colombiana, sobre el hombre y la humanidad. La ficción recrea de nuevo un escenario histórico real y esta vez la fotografía es el medio a través del cual se conecta una realidad local con un espacio más amplio, global, proporcionándole una dimensión universal.

Nuestra intención es ver cómo se desenvuelven los conceptos de compromiso social y testimonio en el contexto de la fotografía periodística de guerra o documental, e implícitamente en el contexto de la literatura, con el ejemplo de la novela de Pablo Montoya.

Se tiene en cuenta el hecho de que la existencia de este tipo de imagen está determinada por la evidente intencionalidad testimonial como respuesta a una necesidad de concienciar la sociedad sobre lo ocurrido, y también que la fotografía periodística pretende incorporar y transmitir un mensaje con un grado más alto de objetividad al relacionarse directamente con una realidad comprobable.

Presentan interés tanto la noción de subjetividad como la de objetividad, que aplicadas al testimonio, desvelan un comportamiento no excluyente; así como la

importancia del papel que juega la fotografía de la violencia en la formación de los imaginarios sociales y cómo se sitúa en la memoria colectiva de las comunidades.

También el texto de *Los derrotados* ofrece la posibilidad de dirigir la atención hacia el cuerpo y su representación visual, pero en entorno muy distinto al de *La sed del ojo*. Para el cuerpo herido, víctima de la violencia, es aplicable la misma concepción de que es un constructo social, cuyas significaciones se relacionan, en cambio, con el testimonio de la violencia y el trauma.

En definitiva, la prosa de Pablo Montoya nos ofrece un amplio registro casuístico para examinar la imagen como una expresión estética y una manifestación social del individuo. Las obras escogidas son el indicio de la presencia en el ámbito literario hispanoamericano actual de una nueva manera de conectar la literatura con el arte y la realidad social.

# **1. Expresiones literarias hispanoamericanas en la contemporaneidad**

*El arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico.*

Jean Baudrillard *El complot del arte*

## **1.1. Globalidad y posmodernismo: escenarios para nuevas visiones literarias hispanoamericanas**

La cultura de finales de siglo XX y principios del siglo XXI está marcada por la confluencia de dos conceptos, globalidad y posmodernismo, que han fijado las pautas para reflexionar sobre la realidad inmediata y para definir la expresión artística que la refleja. La globalidad establece un nuevo cuadro socio-político-económico de las sociedades nacionales y sus culturas al mismo tiempo que el pensamiento y el arte aglutinados bajo el nombre de posmodernismo revelan nuevas formas y fórmulas de proyectar la sociedad y la realidad desde la subjetividad artística<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Numerosos estudios dedicados a la posmodernidad (Jameson, Bauman, Lyotard, Vattimo, etc.) apuntan la relación determinante entre las nuevas condiciones sociales de la contemporaneidad y las manifestaciones culturales en toda su diversidad. Indagando en los significados y los aspectos constituyentes del posmodernismo literario Mircea Cărtărescu (1999) también señalaba la importancia de la conexión existencial entre la sociedad y el arte. Avisaba sobre la necesidad de observar el conjunto de condicionantes externos de los textos literarios, porque en esencia y más allá de la reivindicación del reconocimiento de nuevas formas estéticas y la separación de la tradición, estos textos configuran una literatura acorde a su tiempo de creación.

Son dos conceptos que señalan el hecho de que inexorablemente la humanidad sigue acomodando su devenir civilizatorio en el marco comparativo de la historia y necesita explorarlo desde la preferencia por un complejo sistema taxonómico basado en jerarquías, condicionantes y tipologías específicas de manifestación dentro de las comunidades en cierto momento. Los rótulos de globalidad y de posmodernismo aplicados a la sociedad presente y a su creación cultural señalan la aparición de nuevos modos de pensar y de percibir lo circundante, la búsqueda y el surgimiento de nuevas perspectivas y expresiones discursivas sobre la relación entre el individuo, la sociedad y conceptos como realidad, espacio, tiempo, identidad.

Independientemente de si estos cambios son vistos como resultado de una crisis o como evolución natural de la sociedad, hacen visible la acción conjunta de un entramado de diversas condiciones y escenarios sociales, económicos, políticos y culturales que producen una separación consciente, sentida como ineludible, de los valores socio-culturales establecidos y propios de la modernidad.

La globalidad<sup>2</sup>, según Ulrich Beck, supone la materialización de una sociedad mundial configurada, percibida y aceptada en su nueva dimensión espacial, temporal y

---

<sup>2</sup> A pesar de que se tiende a enfocar la globalidad como prueba material de la realidad contemporánea y la globalización como un proceso dinámico y en permanente acción (Beck 2008) basado en la interacción y el intercambio entre sociedades y culturas, estas dos nociones toleran un cierto grado de sinonimia a la hora de referirse y de entender el contexto social contemporáneo. Aluden a un concepto único y complejo que rehúye una definición unitaria y definitiva, que a veces permite el uso indistinto de la terminología (globalización, globalidad, globalismo) porque se parte de un fundamento perceptivo y existencial común, el de la pluralidad, la fusión y el encuentro sin desdeñar el binomio ventaja-perjuicio. El comienzo de este proceso de globalización Serge Gruzinski (2018) lo sitúa en el siglo XVI. Más allá de poder ubicar señales de este proceso muy atrás en la historia, hay que mencionar que hasta el siglo XX el concepto de globalización, globalidad, no ha sido debatido, enfocado y presentado desde la percepción consciente como rasgo distintivo de la sociedad actual y sus actantes. En el siglo XVI y los siguientes la interacción entre culturas no se da con las características atribuidas hoy en día al marco de la globalidad. El contacto se hizo desde la superioridad de la cultura occidental que ignora la originalidad y la calidad cultural de otras civilizaciones. La interacción fue más bien unidireccional e impositiva y tuvo como principal resultado la aniquilación de todo lo considerado salvaje, bárbaro, incomprensible e imposible de encajar en el sistema de pensamiento occidental europeo. Para el análisis científico de la globalización—véanse los trabajos de Robertson “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” (1997), “Beyond the Discourse of Globalization” (2015), García Canclini *La globalización imaginada* (2000), Giddens *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas* (2000), Appadurai *La*

conceptual, debido a la imposibilidad de una existencia aislada, de la inherente convivencia, de la interacción y el intercambio entre comunidades distintas (2008: 33). Lo característico de este fenómeno es la efervescente apertura del mundo, como unidad social global, hacia los micro-mundos nacionales que lo integran y al revés, hecho que según Ulrich Beck “crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales” (2008: 36).

En el marco de la globalidad resaltan los dos polos que configuran su eje: lo global y lo local, situados en una relación paradójica. Al tiempo que se postula el reconocimiento de la diversidad cultural, de lo local, también se reclama la volatilidad de las características culturales locales, atribuibles a un espacio en particular. Los micro-universos comunitarios se encuentran colocados en el mapa de un mundo visto ahora como una comunidad global e inclusiva. La interacción misma legitima la apropiación o fusión de elementos culturales ajenos, las infructuosas tendencias hacia el ostracismo cultural. Pero también se resalta la imposibilidad de una homogeneización o desaparición de los elementos identitarios nacionales. Según Roland Robertson la relación entre lo local y lo global es intrínseca al proceso de globalización (1997: 29, 30), –lo que haría más conveniente el uso del término de glocalización– y significa un desarrollo del discurso sobre la noción de localidad (1997: 31) desde una consciencia de la globalidad y desde la pertenencia consciente al mundo (2015: 2), así como desde la “experiencia de un destino común” (Beck 2008: 110).

Anthony Giddens mencionaba la presencia de una tesis centrada en el hecho de que todos los seres humanos viven ya en un mismo mundo y formulaba una pregunta muy acertada “pero ¿de qué formas exactamente?” (2000: 20). Acertada porque apunta

---

*modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (2001), Huyssen *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (2007), Fazio Vengoa *La historia y el presente en el espejo de la globalización* (2008), Beck *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización* (2008).

hacia la importancia del sujeto social en el desarrollo de este fenómeno complejo caracterizado por la tendencia a presentarse desde una perspectiva *macro*, resultado de la conjugación de elementos grupales, comunitarios, nacionales. Pero la globalidad tiene que ver también con formas individuales de vivir que se ven afectadas por las nuevas condiciones económicas, sociales, políticas, culturales. El actante individual implicado en las prácticas sociales diarias se ve en la situación de tener que encontrar o adaptarse a nuevas formas de significar conceptos como realidad, territorialidad, pertenencia, buscar una nueva comprensión de nociones como identidad y alteridad y redefinir a través de la experiencia la implícita oposición entre lo de adentro y lo de afuera que anteriormente fijaban su existencia en estrecha relación con nociones de territorialidad geográfica, nacionalidad histórica y cultural. En la época de la globalidad todos estos aspectos reclaman un nuevo enfoque que relaciona la interpretación del binomio tiempo-espacio con la creciente libertad de movimiento –tanto humana, como informacional– hecho que evidencia la especial dialéctica entre lo local y lo global. Es el momento de la conversión del tiempo y del espacio a un estado existencial inestable. Hay una aparente disolución de las tradicionales barreras espaciales que se encuentra asociada a la sensación de vivir un presente continuo que lleva la huella de la característica volatilidad de un *tempus fugit*, así como a la transitoriedad de un *carpe diem*, ahora reinterpretados. El intercambio de las noticias, la exposición de los acontecimientos buscando un impacto social cada vez mayor y vertiginoso, los desplazamientos de los individuos sitúan la existencialidad de la sociedad mundial en la simultaneidad temporal y en un espacio donde la amplitud se confunde con lo reducido.

En este cuadro ocurre lo que Andreas Huyssen denomina “una sobrecarga en lo que se refiere a la información y la percepción, que se combina con una aceleración cultural que ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para enfrentar”

(2007: 34) o lo que Ulrich Beck señala: “las informaciones y las intoxicaciones «traspasan» las fronteras” (2008: 56).

Los nuevos contenidos informacionales muestran preferencia por el uso de lenguajes con un importante sustrato conceptual universal facilitando la integración de elementos culturales diversos en distintos imaginarios sociales, así como la conformación de una memoria colectiva<sup>3</sup> global en continua expansión que asegura el suministro de elementos simbólicos con capacidad ampliada de significar la realidad. De ahí que elevar un hecho particular, como el Holocausto, a nivel de *tropos* universal, “en el movimiento transnacional de los discursos de la memoria” (Huysen 2007: 17) representa la necesidad de descentrar lo local para poder reflejar y expresar la realidad actual, local, haciendo uso de aquellas imágenes asentadas en la memoria colectiva. El hombre se convierte en el creador de la realidad de su tiempo a través de imágenes y contenidos textuales divulgados en contextos específicos. Es una realidad que se construye de manera secuencial, se explica y se comprende a través de silogismos que parten de lo particular universalizado para generar una nueva realidad particular. La realidad del presente ya no es un hecho estático e historiable de manera definitiva sino que se convierte en un proceso continuo de significación y re-significación, de des-localización y re-localización bajo el influjo de imaginarios colectivos diversos.

La normalidad es el consumo de “la actualidad escenificada, lo catastrófico, lo real a distancia. La información se produce y funciona como *animación* hiperrealista y emocional de la vida cotidiana” (Lipovetsky 2000: 56). Al lado de estos aspectos se

---

<sup>3</sup> Maurice Halbwachs (2004a, 2004b) apuntaba que la memoria colectiva se forma, depende, cambia y desaparece siempre en relación con un grupo social, un espacio y una época en concreto y sobre un conjunto de nociones, imágenes y acontecimientos recordados en la línea de doble sentido individuo-grupo y dentro del marco restrictivo del pensamiento de una sociedad. De ahí que en el marco de la globalidad se podría hablar de la existencia de una memoria colectiva global, una construcción social definida por la amplia interacción social y difusión informacional, la asimilación de un código de significación y lectura de los nuevos elementos culturales recibidos e integrados y la manifestación de una conciencia de pertenencia del individuo a un espacio mayor que el nacional-cultural.

ubica la visión de la imposibilidad de una historia única señalada por Gianni Vattimo (1990) como rasgo distintivo de la posmodernidad y la falsa impresión de vivir en una “sociedad transparente” dominada y constantemente redefinida desde una variedad de puntos de vista cada vez mayor (74-79).

La necesidad del ser humano de conferir sentido a todo lo que influye su existencia material y espiritual en un contexto histórico y geográfico determinado y la manifestación de la globalidad le obliga a construir nuevos discursos sobre los acontecimientos y los sujetos sociales implicados y a establecer los parámetros de la interpretación de la realidad local o global y los elementos que otorgan veracidad a la realidad presentada.

En este contexto las imágenes pueden ser un ejemplo de cómo se configura el discurso de la realidad. Ligadas a los medios informativos y a la facilidad de transmisión, las imágenes se dan a conocer con mayor rapidez y en un territorio extenso. El poder de las imágenes reside en su capacidad de imponerse como testimonios de ciertas realidades o conceptos socio-culturales, pues son expresiones artísticas con un marcado carácter simbólico o globalizador. En el espacio de la globalidad lo visual aparece como una forma de comunicación que supera de manera más fácil los límites impuestos por la variedad del lenguaje escrito o del habla. El discurso que se construye a través de la imagen sigue siendo eminentemente un acto social<sup>4</sup> que a través de la proyección fragmentaria de diversos escenarios presenta parte de la realidad desde una perspectiva intencionadamente unificadora, totalizadora, estableciendo los límites del contexto real. Su contenido revela una mayor facilidad de transferir información de un

---

<sup>4</sup> Se tiene en cuenta la concepción de Teun van Dijk (2000) y Marc Angenot (2010) quienes apuntan que el discurso se define como un acto social, práctico y cultural basado en la interacción y la intertextualidad y siempre ligado a un contexto socio-histórico que determina la correcta interpretación y comprensión de la argumentación discursiva, así como el hecho de que es la expresión discursiva la que puede legitimar cierta visión de la realidad.

nivel particular a uno universal para volver a otro particular, distinto del inicial. La imagen asegura su comprensión e interpretación a base de procesos de reconocimiento y asociación, aunque siempre bajo la especificidad de entornos y mentalidades locales que operan como elementos de re-significación.

Se trata, según Vilém Flusser, de la finalidad inicial de las imágenes, que tienen que ser una vía de acceso para comprender el mundo, una guía en el proceso de conocimiento. Pero la instauración de su hegemonía en las sociedades hace que acaben sustituyendo la propia realidad. Las imágenes ya no presentan el mundo, sino que lo representan. Pierden el atributo de mediador entre hombre y el mundo convirtiéndolo en una imitación de la imagen reducida a un ensamblaje de escenas y situaciones. El hombre “ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas” (1990: 12-13). Desde este punto de vista el mundo es una imagen y la realidad tangible, objetiva ya no es posible, porque supuestamente se ha perdido la conexión contrastiva con otros elementos ilustradores de la realidad. O según señalaba Baudrillard se trata de “una suplantación de lo real por los signos de lo real” (1978: 7) llevando al límite la naturaleza de la imagen que deja de estar conectada con la realidad, representándola, para convertirse en un simulacro que encuentra su origen en la equivalencia, la negación y en la supresión referencial con la realidad (13-14).

Pero el contexto en el cual la realidad tiene las características de una simulación, de una artificialidad técnica, aún se materializa a través del permanente contacto entre individuos y comunidades. Y lo definitorio para la globalidad, a nivel sociológico, es la convergencia de pluralidades locales, la inherente interacción entre individuos (Giddens 2000, Appadurai 2001, Beck 2008, Fazio Vengoa 2008, Huyssen 2010). Los individuos operan como representantes de distintas localidades, políticas, ideologías y culturas, y siguen percibiéndose a sí mismos y reconociéndose sujetos a determinadas identidades

nacionales a pesar del intercambio cultural o económico operante, a pesar de una universalización de estilos de vida o de la conversión de elementos locales en símbolos globales (Beck 2008). Al mismo tiempo se les atribuye tener y ejercer la conciencia de ser parte constituyente de la sociedad mundial. Lo que permite afirmar que la cuestión identitaria ligada a la noción de pertenencia a un espacio socio-cultural definido, en el marco de la globalidad, adquiere la liquidez de la que habla Zigmund Bauman, debido a la imposibilidad de que un individuo esté sujeto y en contacto con solo una “comunidad de ideas y principios” (Bauman 2005: 34) y a que en el espacio de la globalidad “los estados tienen mucha menos necesidad de fervor patriótico” (66). Esto significa que surge una reconfiguración del concepto de identidad. Este adquiere una existencia dual debido a los nuevos parámetros socio-políticos de la relación entre el individuo, el estado-soberano y los macro-organismos de carácter global y gracias al reconocimiento del aporte identitario dado por el componente cultural. Se va afianzando el pensamiento de que mantener el vínculo identitario con la comunidad local de origen ya no es determinante para el desarrollo del individuo como parte activa de la sociedad. También se tiene acceso a una identidad surgida de la conexión con el espacio transnacional económico-cultural que permite el ingreso a un ambiente cultural mucho más amplio, enriquecedor y en algunos aspectos afín a las estructuras de saber originarias, hecho que favorece la integración. Pero la disolución del carácter único y perpetuo de la identidad nacional asignada e integrada en un sistema socio-político no es completa e irreversible. Se puede ejercer una preferencia identitaria ligada a cierto espacio nacional y publicitarla a través de comportamientos cotidianos o de la creación artística como otra modalidad de compartir facetas distintas de una realidad global.

Esta apertura hacia la aceptación de un estatuto identitario dual dentro de la sociedad nacional y la global, tiene implicaciones más allá de la esfera privada,

personal, por la ineludible separación existente entre las comunidades y la implícita percepción identitaria solo en contraste con el *otro*. Dentro del marco de la globalidad la facilidad de la libre circulación y el fenómeno migratorio facilitan la experimentación de la alteridad de manera consciente y en modo directo. Incluso permiten hablar de la difuminación de la oposición entre el *yo* y el *otro*. El acercamiento a la alteridad se da en el contexto de las migraciones voluntarias o forzadas porque propician el contacto entre culturas muy diversas, plantean la problemática de la interacción, de la integración, del rechazo y del aislamiento. Hay un cambio de roles *yo-otro* muy frecuente, dado que se observa el hecho de que el referente exterior, extranjero, es intercambiable y porque el conocimiento de lo que configura la existencia del *otro* no puede ser instantáneo y completo. El sujeto social se ve situado en la postura de redefinir continuamente su reflexión y su proceder en lo relativo a la identidad, a la alteridad y al modo de relacionarse dentro y fuera del grupo comunitario y cultural tradicional. El paradigma de análisis individuo-estado se intercambia por el paradigma individuo-individuo como exponentes culturales distintos. Se hace visible la inclinación a reconocer y encontrar en la diversidad los puntos de comunión entre lo propio y lo ajeno como signos mutables de la relación social ideal de la contemporaneidad. Pero esto no significa que no siga habiendo en parte una relación tensa entre el *yo* y el *otro*, porque independientemente de si se trata de un espacio nacional o comunitario global, los aspectos que definen a los individuos siguen estando establecidos según el modelo comparatista: “dos mundos: nosotros y ellos” (Huntington 2001: 24).

La identidad se revela como una entidad de naturaleza flexible. Nace, se construye y se expande en estrecha relación con la opción manifestada en los discursos de los sujetos en los escenarios sociales nacionales o globales y especialmente en los culturales. La identidad, además de seguir conectada a una soberanía estatal, muestra

una importante componente subjetiva debido a la libertad del *homo socialis* para autodefinirse a través de sus experiencias, sus conocimientos y la percepción de sí mismo en materia étnica, religiosa o sexual. La época de la globalidad puede indicar la visión de una crisis de la identidad, pero solo si se tiene presente la perspectiva de la modernidad centrada en la importancia del estado-soberano, en el discurso de la necesaria pertenencia a una nación. Desde el pensamiento posmoderno y abogando por una evolución natural de la sociedad y del hombre que se va adaptando a las nuevas circunstancias de vida, se podría alegar una conversión del concepto y aceptar la existencia de lo que Chris Barker llama “identidades híbridas” (2003: 278), consecuencia de la movilidad extrema en tiempos de la globalización y la difusión acelerada de la cultura a través de los medios tecnológicos.

Sin duda alguna la globalidad transforma la dinámica social, económica, política y cultural de las comunidades locales creando la conciencia de la existencia de un espacio aparentemente desprovisto de fronteras, en el cual la interacción y el intercambio de valores son representativos y definitorios. Se establece lo que es la realidad y la identidad desde la adaptación a formas discursivas distintas en el marco de nuevas condicionantes sociales. Las visiones y las formas de reflexión de la contemporaneidad se imponen al declarar o constatar la disolución de las grandes categorías de la Modernidad. La soberanía, el estado-nación, la identidad nacional, la industrialización, el capitalismo liberal, el marxismo, el cristianismo estructuraron las experiencias existenciales de los individuos y se reiteraron a través de los grandes relatos ficcionales, pero hacia finales de siglo XX cambia la perspectiva con respecto a su capacidad de sintetizar y expresar coordenadas socio-políticas, económicas y culturales en el ampliado mundo global. Todas estas transformaciones encontraron su manifestación a través de una diversidad de expresiones en el ámbito cultural. Se

configuró un nuevo espacio de pensamiento y representación artística de las nuevas realidades en el cual “el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico” (Baudrillard 2012: 19).

En la contemporaneidad de la globalidad fue el posmodernismo la etiqueta aplicada a todas las manifestaciones culturales que se esfuerzan en sintetizar la realidad, al hombre y el mundo que habita, construye y deconstruye sucesivamente. El posmodernismo se muestra generoso concentrando todas las acciones en el ámbito cultural del ser humano, trasponiendo sus percepciones cotidianas en expresiones amplificadoras de la realidad y de los acontecimientos necesarios para ilustrarlos y entenderlos. No se contempla establecer un perfil único. Se instaura, además de la ya mencionada diversidad del discurso y de las narraciones, el placer por lo momentáneo y un insólito interés por lo corriente y lo anónimo que sorprendentemente comparte espacio con un exacerbado gusto por lo impactante (información, imágenes) resignificado y de vida efímera.

Igual que los movimientos culturales anteriores, el posmodernismo surge y coge impulso de la negación, del rechazo y del registro de las brechas entre los valores y los criterios existenciales del pasado reciente y del presente. Explora y sentencia un formato de pensamiento filosófico, social, cultural nuevo para la interpretación y comprensión de lo circundante desde la conciencia de lo difuso, de lo fragmentario, de lo intangible, de lo mudable sin dejar de contemplar el papel de la integración y la multiculturalidad debido al muy vehiculado eje global-local que configura la existencia de las sociedades. Es la materialización de una época que encuentra en el prefijo *post* la máxima autodefinición de la sociedad en todos sus aspectos reclamando el reconocimiento del fin del sujeto social o del “yo burgués” (Jameson 2006: 39), de la realidad, de la verdad,

de la identidad, de la moralidad, de los grandes relatos, de la historia (Baudrillard 1978, 2012; Lyotard 1987, 2000; Vattimo 1990; Jameson 2002, 2006, 2012; Lipovetsky 2000; Huyssen 2007), del mundo tal como se ha conocido hasta el momento.

Explorando este contexto, Baudrillard (1983) hacía hincapié en que la posmodernidad es un mundo de simulacros reducido a imágenes y un mundo que exhibe escenarios prestados de la ficción<sup>5</sup> con el fin de forzar el reconocimiento de elementos que pertenecen a la realidad social cotidiana, palpable. Se habilita para el hombre el acceso y se promueve la experiencia empírica de las imágenes y del imaginario ficcional o visual para definir lo que es la realidad. Lo que significaría que se contempla para la gran diversidad de expresiones culturales prácticas la facultad de ser significativas para los individuos y de sustentar el proceso de significar las partes constituyentes de la realidad a través del contraste. Vattimo (1990) y Lipovetsky (2000) también reconocen el cambio de percepción relativo a la noción de realidad ligada a la explosión de imágenes que intentan dirigir la mirada y la comprensión puntual o global, eludir sistemas de valores socio-morales inmutables hasta el momento, imponiendo la tendencia hacia la presentación fragmentada de la realidad y hacia la proliferación de enfoques.

Frederic Jameson (2006), para quien el posmodernismo es un patrón cultural general caracterizado por una gran diversidad de expresiones y expresividades, señala aspectos que distinguen el arte posmoderno: la superficialidad del arte carente de capacidad crítica, de empatía afectiva, su profunda mercantilización, la huida del autor-creador de todo aquello que podría convertirse en su estilo reconocible, hecho que desencadena el fin de la individualidad, y la exposición de miradas fragmentarias de las

---

<sup>5</sup> Por ejemplo Baudrillard observa el impacto que tiene en el hombre la existencia de parques temáticos, de tipo Disneyland.

sociedades. Son aspectos que se ven relacionados con la instauración de una “nueva cultura de la imagen y del simulacro” (21).

Todo esto se suma a la conciencia de haberse agotado el tiempo de las grandes utopías y de las distopías. El conocimiento filtrado a través de las narraciones ya no funciona como elemento que puede habilitar y justificar visiones conjuntas del mundo y del hombre anclado entre su pasado historiado y su porvenir futuro (Lyotard 1987: 2000). La época del desarrollo industrial y de la creación del nuevo hombre ha dejado el lugar a una época caracterizada por el consumismo, el individualismo y el relativismo de lo que se percibe como realidad. Es la época de una sociedad que vive enfocándose a sí misma desde lo transitorio. Desde este presente las narraciones del posmodernismo convierten el lenguaje verbal o visual en elemento central para construir una cultura del discurso que aprovecha la libertad de declarar la elección de quién se quiere ser, de establecer la importancia o insignificancia de la identidad a través de varios conectores sociales. Se prefiere presentar la visión desencantada de la experiencia cotidiana por haberse perdido la conexión con el tiempo histórico o por la conciencia de no poder integrar las experiencias individuales y anónimas en lo que se percibió en la Modernidad como el curso único de la historia oficial<sup>6</sup>. De ahí que la fragmentación se convierta en elemento característico, en sello, de la nueva expresión artística. Ella está marcada por la pluralidad de los discursos que esquivan el acostumbrado compromiso socio-cultural explícito, por la inconsistencia de los valores que resulta del desencanto con la precariedad conceptual de lo circundante, por la reinterpretación del pasado y del presente en clave de simplicidad, por articular el mensaje de tal manera que señala

---

<sup>6</sup> Gianni Vattimo en *La sociedad transparente* sitúa el fin de la Modernidad en el momento en el cual se vuelve imposible concebir la historia como un registro único de los acontecimientos sociales debido a la proliferación de los medios de comunicación que han determinado una “explosión y multiplicación generalizada de visiones del mundo” (1990: 79), hecho que se convierte implícitamente en algo característico para la sociedad posmoderna.

falsamente la inclinación hacia la superficialidad. Son aspectos que juegan un rol importante en tildar el arte de estar en busca de mercados de consumo fácil.

Si se acepta la superficialidad o la mercantilización del arte posmoderno como aspectos definitorios, se podría contemplar también la posibilidad de reclamar la futilidad del compromiso del arte con la sociedad y sus realidades y el hecho de que la creación artística haya perdido su capacidad de transmitir un mensaje o de asumir su papel de significar o re-significar acontecimientos, de ser una manifestación subjetiva sin impacto en la interpretación, comunicación o formación de comportamientos y opiniones.

Las necesidades y las inquietudes culturales de las comunidades posmodernas siguen definiéndose desde la subjetividad del autor y del espectador. Pero las narraciones resultantes, en sus más diversas formas, no se pueden dissociar de aquella parte de su naturaleza que se encarga de dejar traslucir la inclinación del arte a señalar las conexiones condicionantes entre el hombre y las estructuras sociales en las cuales se desenvuelve, a resaltar aspectos particulares con tendencia hacia su universalización y a erigirse en voz de la reprobación, de la demanda, del testimonio. Las narraciones asociadas al posmodernismo, a través de sus rasgos distintivos definitorios, no deben ser relegadas al limitado espacio del entretenimiento momentáneo y de la necesidad humana de sustituir la existencia pragmática por unos avatares ficcionales.

Sin eludir completamente la realidad específica de cada comunidad local ubicada en el espacio de la globalidad, la expresión artística sitúa al individuo en el centro de sus manifestaciones otorgándole el deber de reescribir el discurso sobre sí mismo, vinculado al contexto ontológico, experiencial histórico propio siempre influido por el equilibrio o el desequilibrio entre lo global y lo local. Tal como mencionaba Lyotard (2000), en la posmodernidad las narraciones han perdido su capacidad de

sintetizar y dar sentido a lo circundante en el marco de la historia y, generando desconfianza hacia su dimensión totalizadora de la realidad y su búsqueda de materializar los ideales de la época. Pero las particularidades del posmodernismo traen una reordenación y reestructuración del discurso de estos textos que se adapta a los nuevos parámetros condicionantes del pensamiento de la contemporaneidad en el marco de la globalidad y de la multitud de representaciones significantes surgidas de la rápida difusión de informaciones dentro del binomio espacio-tiempo en la línea relacional global-local. La proliferación de las visiones del mundo mencionada por Vattimo y la implícita fragmentación de la realidad percibida, determinan como necesario y natural el reemplazo de las narraciones legitimadoras del hombre y para el hombre de la Modernidad por las que centran su foco de atención creativa en los espacios agrietados de la micro-historia y en una nueva clase de personajes que buscan habilitar nuevas formas de experimentar la vida.

## **1.2. Nuevos diseños literarios. Una ficción hispanoamericana hecha a medida del hombre y su tiempo**

Indagar sobre los nuevos modos de hacer literatura en el espacio hispanoamericano, a finales del siglo XX y principios del XXI, se asemeja a un estudio sociológico. Los textos literarios son reclamados e interrogados como hechos socio-culturales significativos para el hombre. Se busca enfocar aspectos interrelacionados: cómo se hace la literatura, desde dónde y sobre qué se escribe. Son aspectos que suponen que a la literatura aún se le asigna un rol activo en la sociedad y que el pacto ficcional entre escritor y lector sigue vigente. Al mismo tiempo, en el conjunto de manifestaciones aunadas bajo el nombre de cultura, la presencia de la ficción y el acto creativo reflejan de manera específica el pensamiento de la sociedad actual y configuran la imagen de la sociedad misma. Esto es debido a que la cultura abarca todo aquello que se ha generado y se ha adquirido dentro de un grupo social, todo lo que define al hombre y a través de lo cual el hombre se define a sí mismo desde una dimensión de

pensamiento utilitario, filosófico o religioso. El hombre posmoderno desarrolla una visión nueva con respecto a conceptos ya presentes en su sociedad, además de recurrir a otros nuevos que pueden resumir o explicar su contemporaneidad. La ruptura cultural entre épocas conceptuales no tiene por qué ser un acto de exterminación total de lo antiguo para instituir el espacio de nuevos valores, de una nueva modernidad. Dentro del proceso evolutivo natural de los elementos socio-culturales de una comunidad, el momento de transformación se identifica como “modernidad” porque se opone a lo ya afianzado como tradición y reclama ser reconocido bajo una nueva etiqueta: Renacimiento, Romanticismo, Modernismo, Posmodernismo. Pero más allá del rótulo utilizado, lo importante es el hecho de que surge la conciencia del cambio. De ahí la necesidad de definir y redefinir lo creado, de enfocar, filtrar y discernir sobre el giro o alteración del escenario social para finalmente crear algo que esté en consonancia con lo percibido como realidad contemporánea.

Ubicándose de manera consciente en el marco geográfico de la globalidad y aprovechando las modalidades discursivas posmodernas emergentes, muchos escritores hispanoamericanos apostaron y apuestan por hacer literatura en un mundo cuyas fronteras pierden la rigidez tradicional de su significado: el de marcar territorios e indicar pertenencias identitarias claras. Se reclama y se hace visible el hecho de que la creación literaria desemboca más allá de los límites nacionales, no en busca de un reconocimiento de su singularidad sino en busca de una nueva expresión, pues los escritores persiguen un lugar, dentro del vasto espacio universal del arte, desde el que poder escribir “sobre lo que se les antoja y como se les antoja” (Volpi 2008: 112).

En el camino de dilucidar cómo se debe hacer o cómo debería ser la literatura, el planteamiento literario de los escritores hispanoamericanos actuales<sup>7</sup> se relaciona de manera manifiesta con dos aspectos: la perspectiva conceptual sobre la tradición literaria vinculada especialmente a la época del Boom y la integración de las nuevas condiciones de la globalidad y del pensamiento posmoderno los cuales ofrecen el contexto oportuno para la renovación de la expresión literaria.

A mediados de los años noventa del siglo pasado, en 1996, algunos escritores hispanoamericanos se manifestaron bajo el amparo de una frágil categoría, como una especie de grupo generacional, más que una generación literaria propiamente dicha. El propósito fue dar voz a reivindicaciones como la necesidad de desterrar los criterios que establecían una fórmula literaria tradicional asociada a la producción literaria hispanoamericana del Boom, y al mismo tiempo indicar los aspectos estéticos y compositivos que marcarían la creación de los textos literarios del presente. El manifiesto del Crack de los autores mexicanos Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla Jorge Volpi, y la “Presentación del país McOndo” hecha por Alberto Fuguet y Sergio Gómez como introducción a la antología de cuentos *McOndo* (1996), consiguieron posicionarse como voces o actitudes que señalaban orientaciones puntualmente idénticas o similares. Lo más importante parecía ser dejar claro que sus proyectos y visiones narrativas no eran compatibles con la manera de escribir literatura en la época del Boom. El realismo mágico tan aclamado por las editoriales extranjeras y el inconfundible matiz socio-cultural latinoamericano de

---

<sup>7</sup> Si anteriormente la denominación de Boom agrupó a unos escritores a través de proyectos e ideales literarios comunes o semejantes, para la contemporaneidad no se puede hablar de una generación, grupos literarios o modelos escriturales tan ambiciosos y sólidos como para llegar a imponerse o imponer una forma distinta de hacer literatura. Los autores son más bien elementos dispersos que buscan afanosamente su lugar y su camino en el mundo literario, más aún cuando “hoy el escritor, el artista y el intelectual ya no son modelos patriarcales o principios de autoridad” (Giraldo 2000: 154).

los textos, exigidos e impuestos como denominación de origen para el producto literario latinoamericano ya no presentaban validez para expresar la realidad y la sociedad hispanoamericana del momento. Querían cambiar los parámetros del pacto ficcional, sentido como impuesto y mediado por parte de las editoriales y no como resultado de una relación directa escritor-lector. Indudablemente tanto los escritores como las editoriales actuales anhelan un reconocimiento internacional, un éxito de la misma talla que el del Boom asociado ya a la literatura de calidad. Los nuevos autores se enfrentan a fórmulas escriturales muy distintas a las de los que fueron erigidos desde el Occidente en representantes indiscutibles de la literatura hispanoamericana: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar. Estas voces literarias notorias son al mismo tiempo muy distintas entre sí, y a pesar de ello parecía que este canon hispanoamericano surgido en los años 60 y 70 del siglo pasado podía ser simplificado o simbolizado por el asentamiento de Macondo y el estigma del realismo mágico<sup>8</sup>.

Firmes en rechazar este modo de construir los universos ficcionales, y sorprendentemente para unas figuras rebeldes, los suscritos a los manifiestos del Crack y McOndo se presentan y reconocen como descendientes de una gran tradición literaria, y no solamente autóctona. La tradición supuso una importante carga literaria de los antepasados convertidos ya en clásicos y modelos a seguir.

Renegar o no de esta tradición marcaría la diferencia. Si bien los escritores del subcontinente americano se alejaron del macondismo, garcíamarquismo y el realismo

---

<sup>8</sup>“Salimos a conquistar McOndo y solo descubrimos Macondo” decían Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996: 12) intentando subrayar el peso del canon literario hispanoamericano en la formación de un gusto y una expectativa lectora más allá de las fronteras de América Latina. Se insiste sobre el hecho de que especialmente los lectores y las editoriales internacionales fueron profundamente marcadas por el realismo mágico de García Márquez o por otros exponentes de la literatura hispanoamericana, imponiendo, de alguna manera, el modelo a los nuevos escritores.

mágico, lo hicieron para fijar su mirada en otros imaginarios o simplemente hacer caso omiso de todo lo que les precedió, reconociéndose en un individualismo literario, aunque tampoco de una manera uniforme. Indudablemente la formación literaria se basa en las más diversas lecturas del amplio espectro del arte y especialmente de la narrativa universal que había englobado numerosas creaciones literarias hispanoamericanas. Son lecturas que dejan sus huellas reconocidas y reconocibles en la creación de los escritores actuales.

Hablando de sus cuentos, Pablo Montoya explora su conexión formativa con la tradición literaria universal y coloca junto a ella su propia creación:

Creo que mis cuentos y mis ensayos forman parte de ella [la tradición] que, en nuestro medio latinoamericano, tiene exponentes formidables como Carpentier, Cortázar o Felisberto Hernández. El caso europeo, desde el siglo XIX hasta nuestros días, es mucho más riquísimo. A Hoffmann, a Balzac, a Tolstoi, a Romain Rolland, a Thomas Mann, a Hermann Hesse, a Yourcenar, a Pascal Quignard y a otros más los he leído con el más alto interés y me sé profundamente en deuda con ese grupo de escritores que han visto en la música uno de los elementos más definitivos del hombre contemporáneo. Y cuando me preguntas si deseo continuar esa tradición, la respuesta es un sí tan sonoro y amplio como un raga hindú. (Montoya 2011)

A su vez, Rodrigo Fresán, más allá de encontrar en la tradición literaria el origen de sus inquietudes de lector, amplía el área del arte que puede ofrecer un modelo en la formación escritural.

Mi gran formación clásica como lector viene de esos dos años de clandestinidad, en los que me propuse leerlo todo. Y así fui saltando de Tolstói a Dostoievski, de Dickens a Wilkie Collins. Y no solo clásicos, porque también recuerdo estar escondido en las escaleras de un centro comercial, esperando a que pasaran las horas, leyendo *El resplandor*, de Stephen King. (Fresán 2018)

Tengo que reconocer la enorme impresión que me causaron, en plan tándem, la canción “A Day in the Life” de los Beatles y la película *2001: Una odisea en el espacio* de Kubrick, siendo ambas estructuralmente hablando un tríptico. Gracias a ellas aprendí la idea de que se pueden dar saltos en una narración, que las historias no tienen por qué ser lineales, que puede haber cambios bruscos de ritmo, incluso de emociones y sentimientos. (Fresán 2018)

Los narradores de fines de siglo XX y del siglo XXI señalan un nuevo tipo de cosmopolitismo. Se asume la posición de igualdad entre las literaturas de las dos orillas del Atlántico y no solamente. Se admite la fusión espacial y conceptual entre las experiencias humanas, materia de la ficción, así como la migración inherente de la significación entre contextos y acontecimientos semejantes. Son aspectos que derivan de una realidad globalizada y reflejan la vivencia de ser parte del mundo global y su producción cultural, y no el deseo –o mero intento– de ser parte de ello. Son narradores que quieren practicar un modo de hacer literatura al compás de un *perpetuum* presente. Independientemente de la franja temporal o la ubicuidad espacial elegidas para situar la trama narrativa, el pensamiento posmoderno se inserta con naturalidad.

La desconcertante sucesión masiva de eventos, la intensa mediatización de estos, la inusual calidad del individuo contemporáneo de ser partícipe como espectador en directo a todo tipo de sucesos y la implícita dificultad de abarcar toda la información han contribuido a la imposibilidad de formar un sistema ideológico de reflexión constante sobre el mundo como un todo. Las nociones de historia, religión, los conceptos filosófico-sociales o económico-políticos han perdido la mayúscula inicial de su nombre.

Entra en escena lo individual sin individualidad, el rebelde sin causa y el héroe apático. El compromiso carece de valor en una sociedad perdida en su propia imagen mediatizada en extremo y en el consumismo pragmático de poder, influencia, violencia,

y cultura. Aparecen textos literarios muy heterogéneos, que difícilmente se pueden catalogar en categorías estrictas de géneros, temática, nacionalidad o corriente, más allá del generoso paraguas del posmodernismo, sobremodernidad (Augé 1992), hipermodernidad (Lipovetski 2008) o posliteratura (Jameson 2006).

Lo que supuestamente identifica a una nueva corriente de pensamiento artístico: la férrea y constante rebeldía contra las generaciones anteriores y sus preceptos y la búsqueda obsesiva e incisiva en revelar nuevas formas o nuevos contenidos literarios<sup>9</sup> no adquiere en el caso de estos narradores hispanoamericanos tonos muy revulsivos.

Refiriéndose al mundo literario colombiano, Luz Mary Giraldo (2000) exponía que los narradores de fines del siglo XX tienen aspectos en común, caracterizándose por un retorno a una estética narrativa convencional. Muestran “cierto anacronismo escritural” a la vez que una preferencia por los temas actuales como la violencia urbana, la vida cotidiana y anónima, pero sin descartar el misterio y el suspense, y por la modalidad escritural policiaca o periodística. No solo se consigue una separación del canon representado por los escritores del *Boom*, sino también del de la generación de los 80, mucho más radical en sus reacciones hacia los antepasados y más empeñada en experimentar con nuevas fórmulas narrativas.

En lugar de plantearse un distanciamiento categórico, los escritores abogan más bien por una continuidad de la producción literaria sorteando los retos específicos de su tiempo en el proceso de ficcionalizar esa multitud de visiones fragmentadas del mundo y de la realidad.

---

<sup>9</sup> En la línea de las voces que buscan marcar de manera tajante la frontera entre la tradición literaria y la nueva producción novelística hispanoamericana, Eloy Urroz anotaba en el manifiesto publicado en 1996 “El *Crack* deslinda y desbroza los libros de los que se siente deudor y también los libros de los que se siente anatematizador o inquisidor, pues son muchas las novelas que se irían a la hoguera sin reparo y sin perdón”, aunque “guarda reverencia” por unas contadas obras literarias de la tradición.

Veinte años más tarde, después de haber puesto voz a su visión de cómo se debía hacer la literatura hispanoamericana en la época finisecular, todas esas aspiraciones se ven ensombrecidas por la realidad de la globalización, del neoliberalismo, de la mercantilización del libro, y en lugar de celebrar el éxito de su fórmula literaria, dejan traslucir los resentimientos hacia un mundo en el cual sus ambiciones parecen haber sido, en palabras de Jorge Volpi, “una hermosa, valiente ficción” (Chávez, Padilla, Palou, Urroz y Volpi 2015: 358).

Aun así, se mantienen fieles a su apego por la máxima diversidad de expresiones literarias, porque tal como mencionaba Jameson –hablando de la literatura precedida por el prefijo *post*– la creación literaria no es un proyecto colectivo (2006: 43) aunque el posmodernismo significa también “el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva... los productos culturales son ahora impersonales y flotan libremente” (39). Son aspectos que traen a colación la pregunta de si esta cohabitación de características tan dispares en las narraciones, que no se subscriben a una meta de grupo pero tampoco buscan realzar los rasgos individuales, es la nueva manifestación formal y de contenido de la narrativa posmoderna hispanoamericana en el marco de la globalidad. La diversidad de las expresiones literarias se ve como como materialización de los aspectos ya mencionados. El razonamiento seguiría hacia ver justificada la desaparición o la insustancialidad de la necesidad de los conectores nacionales, locales, identitarios, de idioma, en las tramas y en los personajes. Se dejaría clara la integración y aceptación total de la existencia en un espacio globalizador y atemporal para los textos literarios y se negaría el compromiso con las realidades comunitarias. Pero también es sabido que la dinámica cultural en la era de la globalización se sostiene sobre la convivencia y la relación entre los elementos globales y locales, donde lo local ni desaparece ni se abandona, se integra.

En la visión de Vicente Luis Mora, encontrar reflejada en los textos literarios esta imbricación entre lo global y lo local los convertiría en narraciones *glocales*, cuyas características serían una territorialidad imprecisa, deslocalizaciones intencionadas para introducir la visión de otras culturas, presencia de lo nacional pero liberado de las tradicionales tensiones identitarias en una contemporaneidad definida por el nomadismo y por un escritor que busca escribir ya para todos (2014: 320, 334, 339). Estas características asignadas a las nuevas escrituras suponen la necesidad de entender cómo “lo global ‘se estaciona’ en cada cultura y los modos en que lo local se reestructura para sobrevivir, [...] en los intercambios que se globalizan” (García Canclini 2000: 35).

Los autores del manifiesto del Crack mostraban preferencia en 1996 por ciertas características de la narrativa: sencillez, claridad de escritura, lenguaje natural, oralidad, multiplicidad de voces y realidades múltiples, y declaraban el relevo de la novela total por universos ficcionales surgidos de la incertidumbre y que buscan “el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (Volpi 2000).

Igualmente señalaban Alberto Fuguet y Sergio Gómez que las novelas actuales “no son frescos sociales y sagas colectivas” (Fuguet y Gómez 1996: 13). Pero esto no significa que el elemento social latinoamericano deje de encontrar representación en la narrativa y que el texto busque solamente crear un espacio indeterminado de evasión vana para el lector, a pesar de que bastantes novelas se presenten formalmente bajo el molde policiaco, género tradicionalmente menospreciado por la crítica. Los autores no expresan a través de sus textos literarios un compromiso explícito con la sociedad, pero el escritor no es indiferente a la realidad<sup>10</sup>, y la recepción y la crítica encuentran un propósito en las inmersiones sociales ficcionales.

---

<sup>10</sup> Hablando de sus textos los autores visibilizan los mecanismos interiores de la creación literaria, y estos son diversos. Andrés Neuman en una entrevista refiriéndose a su novela *Una vez Argentina* (2003) recalca que “No siento que esté reivindicando nada: tan sólo he querido recuperar, para mí, una patria

*La paz de los sepulcros* (1995) y *Una novela criminal* (2019) de Jorge Volpi; *Perder es cuestión de método* (1997) de Santiago Gamboa; *Rosario Tijeras* (1999) y *El mundo de afuera* (2014) de Jorge Franco; *Tinta roja* (1996) de Alberto Fuguet; *Una vez Argentina* (2003) de Andrés Neuman; *Abril rojo* (2004) y *La pena máxima* (2014) de Santiago Rocagliolo; *La diabla en el espejo* (2000) e *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya; *El ruido de las cosas al caer* (2011) y *Las reputaciones* (2013) de Juan Gabriel Vásquez; *35 muertos* (2011) de Sergio Álvarez; *Laberinto* (2019) de Eduardo Antonio Parra; *Los derrotados* (2012), *La escuela de música* (2018) y *La sombra de Orión* (2021) de Pablo Montoya son unos pocos ejemplos de novelas que sitúan el argumento directamente en la realidad de las sociedades latinoamericanas, sin dejar lugar a otras interpretaciones. Antonio Ungar, en *Tres ataúdes blancos* (2010), prefiere trasponer dicha realidad, la de la violencia, a un país latinoamericano ficticio, Miranda, sin imposibilitar por ello una lectura basada en la correlación artefacto literario–realidad.

Son escenarios de la violencia latinoamericana archiconocida, de la corrupción, de la impotencia frente a unas circunstancias en las cuales el individuo es incapaz de interpretar el papel del héroe tradicional. Se intuye la necesidad de rescatar y preservar la memoria, de proyectar toda imagen que pueda funcionar como elemento constitutivo de una conciencia global para los individuos representantes de culturas locales. Los textos se convierten en universos que funcionan como toma de contacto con una cultura y una realidad social, que indudablemente es única y sigue asociada al espacio

---

simbólica de la que en realidad carezco. Siempre llevaré un emigrante en mi corazón, una emoción errante. Pero es que, además, la literatura en general aspira a derribar fronteras y patrias. El arte me parece lo contrario de la identidad; es la sospecha, la duda razonable” (Neuman 2004). En cambio, Pablo Montoya no niega del uso de la literatura como espacio desde donde plantear e indagar sobre aspectos problemáticos para el hombre y las sociedades. “No soy político, simplemente un escritor interesado y comprometido con la realidad. Creo que la palabra es también un arma en busca de los cambios que necesita la sociedad, intentarlo es una necesidad” (2016e). “He tratado de cuestionar ciertas maneras de comprender nuestro pasado, sobre todo el de América Latina” (2016d).

hispanoamericano en el imaginario universal. Los escritores proporcionan a través de sus textos los instrumentos para perpetuar esta imagen estereotipada de la realidad hispanoamericana salida del vórtice de la violencia, asociada a la corrupción, al narcotráfico, a la injusticia<sup>11</sup>. El uso de la violencia latinoamericana como recurso literario encuentra explicación en opiniones como la de Andrés Neuman: “vivimos en un mundo violento. Crecemos en la violencia física y moral. Somos hijos de ella. Y la literatura no puede permanecer bucólica ante esa realidad” (Neuman 2001); o de Pablo Montoya: “Crecí toda mi vida oyendo muertos, muertos, muertos, muertos, de un bando y del otro. [...] Creo que los escritores tenemos una tarea muy dura en este periodo, de mirar el horror, de nombrar esa violencia” (2016f). Y esta realidad de la violencia no es más que el reflejo de otras muchas realidades situadas en el amplio mapa planetario y en el eje diacrónico de la historia, a veces presentadas en paralelo, como por ejemplo en la novela histórica de Pablo Montoya *Tríptico de la infamia* (2014) o incluso a modo de escenas sincrónicas como en algunos de sus cuentos “El agua es fuego mojado”, “Razia” (2001) o “Antígona” (2006).

Son textos que muestran la flexibilidad conceptual del espacio y el tiempo en la ficción, prestándose a la reconstrucción de la imagen de una realidad conjunta de la humanidad. El valor comunicativo y simbólico atribuido al fragmento, al intersticio local aumenta. Los textos hacen muy visible un escenario local, específico y un modo de relacionarse en y con ese espacio geográfico sin temor a adquirir la cualidad de narrativa regional. Ubicarse en la violencia latinoamericana significa ubicarse en el

---

<sup>11</sup> Se podrían incluir también en esta breve enumeración novelas de autores que empezaron a publicar mucho antes de los años noventa del siglo XX y que siguen explorando la veta de la singular realidad latinoamericana. Las de Mario Vargas Llosa *La fiesta del chivo* (2000) y *Tiempos recios* (2019), de Héctor Abad Faciolince *Angosta* (2004), *El olvido que seremos* (2006) y *La Oculta* (2014), de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* (1994) y *Memorias de un hijueputa* (2019), de Evelio Rosero *Los ejércitos* (2006), de Tomás Eloy Martínez *Purgatorio* (2008), de Albalucía Ángel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (2015), de Enrique Serna *El vendedor de silencio* (2019).

espacio de lo propio, de lo local que siempre puede ser seccionado y examinado mejor desde la cercanía cultural y desde la cercanía experiencial personal en muchos de los casos. Este aspecto podría parecer extraño dado que las voces de los narradores de los noventa ya habían anunciado la preferencia por el *no lugar* y todos los lugares, pero igualmente manifestaron la intención de escribir sobre lo que les apeteciera. Aun así no profundizaron en los conceptos de *no lugar* y lugar. Para el argumento de las narraciones hispanoamericanas actuales se ha tenido en cuenta principalmente el significado básico de ubicación. Fue fácil ejercer la libertad de situar aquí o allá a los personajes, dotarlos de una identidad nacional u otra o proporcionarles el necesario tránsito anónimo y la mínima relación con los espacios geográficos y culturales convertidos en el *no lugar* posmoderno.

Los personajes de Santiago Gamboa en *Los impostores* (2002), de Antonio Ungar en *Zanahorias voladoras* (2004), de Andrés Neuman en *El viajero del siglo* (2009), de Pablo Montoya en *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008) o *Tríptico de la infamia* (2014) transitan identidades, espacios y culturas distintas a la hispanoamericana. Así como algunos personajes de Alessandro Baricco, de Carlos Ruiz Zafón, Kazuo Ishiguro, Vicente Luís Mora.

En el caso de Ungar y Montoya a los personajes se les ha permitido indagar en las profundidades psicológicas de sus propias experiencias para revelar el drama de la desaparición de la conexión y de la imposibilidad de reconstruir una conexión entre el individuo y el lugar con todas sus implicaciones culturales y sociales.

¿Pero es una característica dominante o constante de la literatura actual mundial, no solo de la hispanoamericana? Se observa también la tendencia a quedarse en casa, donde la casa está constituida por el espacio nacional, por el conocimiento directo de cierta realidad local, por el bagaje cultural de una comunidad específica que es accesible

para el escritor en cualquier momento y desde cualquier lugar de residencia. Haruki Murakami sitúa sus personajes japoneses en Japón, Hiromi Kawakami igual, Kazuo Ishiguro en la Inglaterra donde creció pero también en el espacio japonés originario, Orhan Pamuk sitúa sus personajes turcos en Turquía, Jonathan Fraser y Philip Roth en el espacio estadounidense, Chimamanda Ngozi Adichie en Nigeria, Pierre Lemaitre en Francia, Svetlana Aleksíevich pone voz al mundo soviético y ex-soviético, Mircea Cărtarescu se instala en una Rumanía de temporalidad imprecisa, Dan Lungu en la Rumania comunista y poscomunista, Jaume Cabré en España.

Y en el caso hispanoamericano, en gran parte de las creaciones literarias del grupo generacional de los 90 la ubicación y la realidad descrita es la hispanoamericana. ¿Significa esto que el elemento local sobrevive en estado prístino en plena época de la globalización? ¿La relación global-local se reduce a una simple alternativa creacional en la elección de un espacio y una identidad para el personaje y hay que ver esta elección como un modo de trascender el límite de lo nacional decimonónico?

Marc Augé apuntaba que la sobremodernidad “encuentra su expresión completa en los no lugares” (1992: 112), que no se definen necesariamente a través de las categorías de identidad, historicidad y capacidad relacional, sino que están en un permanente estado de recomposición y que pueden crear “la identidad compartida de los pasajeros” (1992: 104), quienes lo atraviesan en su búsqueda de dar un sentido al mundo circundante y no a un lugar en particular (aunque haciendo uso de referencias particulares). También los no lugares reflejan al individuo en relación consigo mismo, acostumbrado a las miradas parciales, al anonimato, a transitar espacios y no lugares (Auge 1992).

En este contexto, el concepto de *no lugar* se revela como indicativo para una categoría propia del posmodernismo que obliga a adentrarse en las estructuras de

profundidad de la relación global-local, situadas a nivel de imaginarios sociales, nacionales o universales. Si toda realidad local puede ser narrada para ser leída y reconocida dentro del panorama del mundo global es porque entre los imaginarios universales y los locales existe una zona de superposición de los significados que asegura la comprensión de lo local a través de lo universal puesto que “no hay país ni grupo que pueda vivir al margen de los demás” (Beck 2008: 33). Esta comprensión inicial e incipiente asegura el traslado de los imaginarios locales y su trasplante en el nuevo espacio con la inevitable consecuencia de difuminarse su fórmula originaria. Se trata de un proceso de reacomodación de los elementos locales después del contacto, la convivencia y la inclusión dentro de los parámetros extraterritoriales para finalizar su trayecto en los límites de otra cultura local. El resultado es la constante redefinición de los elementos locales dentro de la dinámica característica de la globalización, más allá de presentar su capacidad transformadora como un recurso intencionado o no al alcance de los escritores. Las narraciones se nutren de la dualidad existencial del espacio. El espacio entendido como el lugar del devenir tangible del ser humano se completa con otra dimensión funcional. Desde el plano de los imaginarios el individuo puede experimentar una historia compartida. Por eso no se le puede achacar a la nueva escritura hispanoamericana el hecho de que pendular entre realidades y espacios tan diversos sea una falta de constancia en su visión creativa. Es la narrativa que aprovecha la apertura hacia lo propio y hacia lo ajeno.

Crear universos ficcionales que busquen –tal como querían los integrantes del Crack– todos los lugares y todos los tiempos, el *no lugar* y el *no tiempo* (Volpi 2004) es declarar la intención de explorar todas las realidades cercanas y alejadas, presentes o pasadas. La franja a sondear es muy extensa: desde las narrativas sobre el amplio fenómeno migratorio de la contemporaneidad hasta la novela histórica, que no se queda

ajena al pensamiento posmoderno sobre el encuentro entre culturas muy distintas y que trae a debate aspectos muy presentes en las sociedades actuales (identidad y alteridad, individualidad e individualismo, violencia y consenso, integración y ostracismo, invasión y fusión).

*Zanahorias voladoras* (2004) de Antonio Ungar; *El síndrome de Ulises* (2005) de Santiago Gamboa; *Paraíso travel* (2017) de Jorge Franco registran el fenómeno de la emigración latinoamericana hacia el occidente europeo o hacia territorios estadounidenses. Presentan el derrumbe de la idealización de ciertos espacios como refugios perfectos para los que buscan un cambio social o personal más allá de las fronteras de su nación, así como la edificación del personaje apático, inadaptado y sumiso frente al fracaso. Desde el plano de la novela histórica o bajo el formato de poemas en prosa, Pablo Montoya, en *Lejos de Roma* (2008) y *Cuaderno de París* (2007), también analiza a través de la ficción las contrariedades del fenómeno migratorio y del exilio de sus personajes filtradas a través de experiencias y lecturas psicodélicas de la realidad circundante.

Son textos que plantean el uso del tiempo como elemento intrínseco de un mundo que se ha hecho cada vez más pequeño. Tiempo y espacio siguen vinculándose entre sí. Pero si el *no lugar* encuentra referencias en las estructuras profundas de la interacción experiencial de los seres humanos, el *no tiempo* ¿cómo define su referencialidad en el terreno de la ficción? ¿Se pueden identificar características de esta noción supuestamente tenida en cuenta en el proceso de creación literaria hispanoamericana por los integrantes del Manifiesto del Crack?

Aludir a la libertad de elección de cierta época histórica para desarrollar el argumento ficcional sería continuar una práctica literaria ya en uso y que, de hecho, puede ser reconocida en el modo tradicional de escritura de estos autores. A primera

vista y en la mayoría de los casos la alteración del transcurso del tiempo como experiencia de vida es inexistente o apenas visible. De modo convencional, el presente se contrapone al pasado desde la memoria rescatada y con la función de completar el cuadro vivencial de los personajes. Esta contraposición se muestra más llamativa si se incluye el elemento onírico, un trastorno psicológico, el efecto psicótico de alguna droga, aspectos que de por sí suponen la permeabilidad entre espacios y tiempos. Ilustrativos serían el ejemplo de las novelas *Zanahorias voladoras* (2004) de Antonio Ungar o *Lejos de Roma* (2008) de Pablo Montoya, donde el espacio y el tiempo se sitúan bajo el signo del relativismo extremo para construir e indagar el universo introspectivo de los personajes y cuestionar la existencia del propio *yo*. Se interpela la realidad espacial y el tiempo existencial desde la subjetividad del individuo. A su vez el individuo plantea de manera confusa los efectos de la incapacidad de distinguir si realmente el ser humano vive su tiempo dentro de unas coordenadas históricas irrefutables, de si su propia existencia deja huella en algún espacio o eje temporal o de si el tiempo es algo que puede ser manipulado o puede contribuir a comprenderse.

Cuando amanece, camino [...]. No entiendo nada más que la irrealidad de todo eso, la completa falta de realidad de que yo esté ahí, [...] de frente con el bar Senegal. [...] Es tanta la falta de fe en esa realidad que no me sorprende el nombre del bar ni lo interpreto como una señal del pasado ni del futuro, ni me siento conmovido mientras me estoy tomando tres botellas de un aguardiente [...] que me tumba dos días en la cama y me hace dudar también de la existencia de ese cuerpo mío que palpita de fiebre... (Ungar 2004: 132)

Así reflexiona el personaje de Antonio Ungar extraviado del mundo y de su propio *yo* en su periplo hacia sí mismo y hacia su lugar.

Para Ovidio, en *Lejos de Roma*, las nociones de tiempo y espacio también se relacionan con el yo y lo orgánico corporal sin aliviar la búsqueda de la comprensión juiciosa de la existencia.

Ignoro como se mide el tiempo en esta región. [...] En Roma yo sentía claramente el tiempo a través de las conversaciones con mis amigos. A través de mis caminatas con Fabia [...] A través de la risa de mis esclavos [...] Desde mi terraza, cuando corroboraba que la noche caía [...] Y si quería más precisión, y acomodarme al tiempo real de la ciudad, miraba el reloj solar del Campo de Marte [...] Aquí están las comidas y el dormir, implacables formas de organizar el tiempo. Pero en estas circunstancias yo también estoy extraviado. [...] Y dormir es como si me sumergiera en la memoria de un oscuro reptil cuya misión es devorar con minucia todas mis sensaciones y mis pensamientos. (Montoya 2016a: 25-26)

Duelmo. O creo que duermo. O alguien que creo ser yo cree que duerme. Me pregunto si soy el perfil de algún sueño. [...] es como si un gigantesco emplasto se hubiera cernido sobre mí. Soy un torrente sin cauce, un vahído sin pecho, un grito sin boca. Y cuando ya no puede haber más expansión posible, mi cuerpo explota en mil pedazos. Soy conciencia plena de esa fragmentación, sin lograr comprender qué es la plenitud y qué sentirse roto en mil pedazos. Creyendo estar en cada uno de ellos, me llega la certeza de no habitar ninguna parte (Montoya 2016a: 21-22).

La característica del tiempo de haber perdido la capacidad de ser la medida que acomoda el devenir social del hombre en el eje de la Historia y la indiferencia del ser humano hacia el tiempo como transcurrir historiable de sus actuaciones en el mundo físico podrían vislumbrarse como atributos de la noción de *no tiempo*. Lo cual se relacionaría con el pensar posmoderno sobre la percepción del tiempo.

Los estudiosos del posmodernismo coinciden que la época actual está bajo el signo del ahora. Y el vivir en un presente constante viene asociado a las nuevas formas de vida a la sombra del consumismo desmedido e injustificado, a la instantaneidad de los acontecimientos sociales y su rápida desvalorización por ser superados por otros. De

ahí que la consecuencia es la aparición de lo que Lipovetsky llama “una cultura hedonista y psicologista que incita a la satisfacción inmediata de las necesidades” (2008: 64), evidentemente personales y no comunitarias, de grupo. La sorprendente concatenación de fragmentos temporales percibidos como sincrónicos que implica una irregular o superflua conexión con lo anterior sucedido y la consumición del tiempo a través de experiencias existenciales individuales y anónimas se funden en la imagen del sujeto social que intenta comprender el mundo a través de sí mismo y percibe su devenir atrapado en una espiral de eventos y espacios. Establecer una serialidad referencial entre espacios, acontecimientos y sus participantes se vuelve difícil y muchas veces innecesario frente a la falta de interés por tener una clara cronología de lo acontecido.

El escritor piensa la fragmentariedad y el sincronismo de los mundos ficcionales solapando técnicas narrativas literarias y del arte visual. El cine y la fotografía prestan a la narración su capacidad de revelar a través de la vista. La narración hace que el ojo y la mirada jueguen un papel importante y conviertan al lector en un espectador. El texto adquiere la fluidez de una película, asombra al lector con escenas que parecen encuadres cinematográficos o el enfoque macro de una fotografía. Incluso la presentación del conglomerado de naciones del subcontinente americano puede parecer estar hecho de una sucesión de escenas fotográficas ordenadas en un álbum-diario escrito por el narrador viajero, como en la novela de Andrés Neuman *Cómo viajar sin ver* (2010). La novela enseña a través de un encadenamiento de capítulos flashes, del humor negro, de la ironía, la diversidad del espacio latinoamericano ubicado ya en un mundo global y sorteando una realidad específica. Neuman parte de lo momentáneo, de los sentimientos encontrados, de los tópicos anodinos, de personajes anónimos y de una estrecha conexión con la literatura. De manera fragmentaria y haciendo pequeñas incisiones en el imaginario local se inserta la variedad de culturas locales del subcontinente americano

en una cultura latinoamericana presentada desde la escasez temporal exigida y otorgada a la mirada de un individuo que viaja en un mundo globalizado.

El universo ficcional se construye alrededor del individuo que desde el punto de vista de Marc Augé “se cree un mundo. Cree interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan” (1992: 43). Las transformaciones en los conceptos básicos de realidad, individualidad, identidad, moralidad, historia sintetizan la relación del sujeto social principalmente consigo mismo y luego con el *otro*.

Milan Kundera apuntaba que “todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del *yo*” (2006: 37). En la novelística hispanoamericana posmoderna el enigma del *yo* se visualiza y materializa desde lo que se podría llamar el *Bildungsroman* posmoderno, donde el protagonista es el antihéroe, sin interés en superar su situación precaria o crítica. Es el personaje hastiado y llamado a rescatar, a solucionar, a implicarse en contextos que guardan poca o ninguna relación directa con su devenir. Incluso si el autor decide asignarle a su personaje el protagonismo de su propio destino se revela ser incapaz de mejorar su condición. Las novelas recrean pequeños fragmentos de vidas quebrantadas, plasman sujetos desilusionados que han aceptado y asimilado el fracaso, han admitido la impotencia de superar una existencia anodina<sup>12</sup>. Ellos viven de manera consciente la imposibilidad del arraigo de nuevos valores sociales o de la trasplatación de algunos valores de un espacio a otro. La inadaptación es total.

Los protagonistas de Santiago Gamboa, Antonio Ungar, Santiago Rocagliolo o Jorge Franco se comportan como unos *flâneurs*, imperfectos, falsamente paseantes por

---

<sup>12</sup> Dentro de estos límites se encuentra también el personaje de Jorge Franco que expone en primera persona su experiencia de emigrante en Estados Unidos. “Lo primero que consideré fue si valía la pena quedarme en este país no solo a comer mierda, sino también a limpiarla. Y ajena, para colmo de males. [...] Y como siempre que lo pensaba, la respuesta era la misma: vale la pena limpiar la mierda, comérsela y santificarla. Porque también en ese mismo instante me imaginé de vuelta, otra vez en mi país, en Medellín, en mi casa [...] Entonces me vi incompleto, sin un brazo, con pierna y media y medio ciego, como si hubiera pisado una mina de las que se cosechan en nuestros campos; me vi [...] tan triste como hoy, recordando lo que sentí cuando preferí la mierda al regreso.” (Franco 2017: 102)

la vida urbana real. Ellos están absortos en los mundos creados por sus mentes. Sus paseos, sus idas y venidas por el espacio físico sirven para realizar la radiografía de sus insustanciales percepciones de lo circundante, a veces rayando la confusión alucinatoria y el desinterés total hacia lo material. Pero no dejan de ser radiografías de una realidad social real.

El drama identitario asociado a la migración contemporánea es un drama licuado, sin la aventura de la escisión del *yo*. Se dibuja una supervivencia triste. Los personajes no tienen grandes aspiraciones más allá de superar lo cotidiano inmediato. La monotonía, la falta de integración y el perderse en los aspectos superficiales de la vida diaria trazan los límites existenciales de los héroes de Ungar, Franco o Gamboa.

He ido escribiendo estas páginas que no han resuelto nada. Trozos de la infancia, trozos de la locura, ninguna pista de lo que no soy. Pero sigo estando, eso es un hecho, y por ahora no tengo más ambiciones que comer y dormir, hoy y mañana. (Ungar 2004: 159)

Así reflexiona el personaje de Ungar al final del relato de su alucinada experiencia de emigrante. La experiencia de Ovidio ficcionalizada por Pablo Montoya puede ser un buen ejemplo para reflejar la problemática identitaria llevada a nivel de preocupación existencial máxima

Me estremezco y no sé si soy yo quien se estremece dentro de alguien. Solo percibo que hay una fuerza imparabla dentro de mí que me exige salir. Pero ¿salir de qué o de quién? ¿Y el abismo en el que creo seguir cayendo dónde queda? Y el sueño, ¿no estaba pues en un sueño? ¿No soy el único creador de este sueño? La incertidumbre me llena de ansiedad. (Montoya 2016a: 21- 22)

En las novelas que tratan el tema de la migración o el exilio la noción de identidad se reformula y su dimensión trascendental se confunde con el universo adverso e incomprensible en el que el protagonista se está realmente hundiendo. Se distinguen tres puntos de referencia en este proceso: la experiencia en sí misma como causa detonante, la necesidad del individuo de reconocerse a sí mismo en un espacio determinado y el encuentro con el *otro*. De manera sorprendente la noción de nacionalidad como el elemento de conexión con un territorio histórico en concreto trae a discusión el significado de la patria<sup>13</sup>. Siempre la perspectiva es una subjetiva. El individuo no reclama recalibrar el estatus identitario más que para sí mismo y al margen de cualquier intercambio. El choque cultural, tal como lo enfoca Samuel Huntington (2001), no supone un intercambio sino más bien una agudización de la imposibilidad de adaptación e integración. El *otro* es otro *yo* similar, materializado en el propio sujeto social que ya no se reconoce como tal o en la persona de otro individuo igualmente alejado de su espacio nacional y que manifiesta la misma ambigüedad existencial en el plano identitario en un contexto social determinante, pero situado en un segundo plano.

La imbricación activa, violenta y desintegradora entre el hombre y la sociedad posmoderna, la postura del hombre contemporáneo frente a los problemas de la sociedad y la conciencia de la carencia de soluciones, se dibujan en textos no exentos del elemento de la violencia, y en algunos casos situados en un marco narrativo policiaco con tintes de *thriller* norteamericano.

Este tipo de narraciones parece indicar el agotamiento del papel asignado a la literatura para expresar el compromiso con la sociedad y sus realidades. Pero son textos narrativos que mirados más de cerca, sobrepasando el planteamiento de una historia

---

<sup>13</sup> “Fíjate que hasta entiendo el dolor y la incertidumbre de ser colombiano; y que cuando quisiste cambiar la patria, Reina, no entendiste que la patria es cualquier lugar donde está el afecto” (Franco 2017: 252). “Quizás seamos de todas partes y de ninguna” (Montoya 2016: 96). “La patria es una tierra de nadie; y los hombres, una sucesión de fantasmas que deambulan frente a precipicios sucesivos” (131).

cuyo patrón ya fue fijado ampliamente en la memoria del espectador y lector por la cultura del cine, descubren una importante carga de realidad. Es un realismo difuminado, disfrazado en una trama que busca un lector acostumbrado a un hilo narrativo en el que no puede faltar la acción trepidante, la dosis acostumbrada de misterio para mantener su atención y un final que se quiere sorprendente aunque no se arriesga a desilusionar.

En el universo ficcional construido sobre los alter-ego del espacio y el tiempo, es decir, el *no lugar* y el *no tiempo*, los personajes ilustran las características que identifican al *homo socialis* actual y que justifican su comportamiento en diversos momentos de su destino.

Mircea Cărtărescu señalaba que

El hombre posmoderno parece haber encontrado su mejor refugio justo en el corazón de la nada. Libre de la obsesión por los significados y de la angustiada búsqueda de la verdad absoluta, él parte de la aceptación del mundo como invención, como una realidad débil, desubicada que un *yo* igualmente ilusorio puede explorar sin límites [...] La actitud fundamental del hombre frente al mundo se convierte en una estética<sup>14</sup>. (Cărtărescu 1999: 65)

La imagen de los personajes encaja en esta definición del hombre posmoderno. La mirada desilusionada de la vida y del hombre son atributos de la época y se materializan en una literatura del desencanto, que centra su atención en la migración, el exilio y la violencia en el espacio latinoamericano. La opción por la novela de misterio, con formato policiaco, da la impresión de un falso enfoque del contexto en el que surgen estos textos y de una proliferación del gusto por lo superficial, por lo

---

<sup>14</sup> La traducción del rumano al español es mía. “[...] postmodernul, în schimb, pare să-și fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului. Eliberat de obsesia semnificațiilor și de tortura căutării adevărilor absolute, el pornește de la acceptarea lumii ca poveste, ca realitate „slabă”, des-fondată, pe care un *eu* la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcțiile [...] Atitudinea umană fundamentală față de lume este una *estetică*” (Cărtărescu 1999: 65).

evanescente. Un gusto que encuentra su sustento en la propia visión estética de la realidad y en “la certeza de no haber conocido nada nuevo, de que nada nuevo existía porque la realidad nunca sería algo más que esa fina y aburrida imagen en movimiento pasando por delante de los ojos en la cual era imposible estar del todo.” (Ungar 2004: 49)

Experimentar la realidad de manera empírica a través del ejercicio de sus profesiones (periodistas, funcionarios del estado) significa para los protagonistas el encuentro con acontecimientos y escenarios donde de nada sirve cuestionar u oponerse, a pesar de tener la consciencia de la necesidad de hacerlo<sup>15</sup> e intentarlo. Pero lo que caracteriza a estos héroes posmodernos es la capacidad de adaptarse a una vida basada en unos principios muy relativos, donde dar a conocer la verdad es menos importante que sobrevivir y seguir sobreviviendo. La frustración del heroísmo es la expresión de la realidad convertida en irrelevante, de la inutilidad del conocimiento, del fracaso de la verdad en su dimensión absoluta en un mundo *up side down*.

\*\*\*

Descartado el modelo del realismo mágico, de las utopías, de las novelas realistas y de formación de corte decimonónico, la realidad y la problemática del hombre y la sociedad posmoderna en el caso de la literatura hispanoamericana a finales de siglo XX y principios del XXI se vierten en moldes muy diversos.

---

<sup>15</sup> “Uno no puede escoger ver o no ver, oír o no oír, uno ve, uno escucha, uno piensa, los pensamientos se niegan a salir de la cabeza de uno, rebotan, se desenvuelven, se agitan” (Roncagliolo 2006: 84) piensa el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar, quien perderá la confianza en el sistema judicial peruano controlado por la corrupción y la violencia.

Los más de veinte años pasados de la expresión de las intenciones literarias perseguidas por los autores del manifiesto del Crack y señaladas en la presentación de McOndo han permitido vislumbrar que la narrativa hispanoamericana actual se ha consolidado sobre una nueva dinámica socio-cultural y de pensamiento y las representaciones ficcionales de esta dinámica no son reacias a la coexistencia de una gran diversidad temática y estilística.

El escritor hispanoamericano de la actualidad aprovecha el beneficio de vivir en un mundo disgregado. Puede y reclama materializar su interés literario más allá de la afiliación a un programa de compromiso social o nacional-identitario. El mundo de lo disperso, del fragmento, le ofrece un amplio abanico de experiencias y situaciones humanas en el fondo universalizables. Escoge ficcionalizar el intersticio, la estrecha franja de la experiencia de lo individual o anónimo. Y se encuentra concentrando mayoritariamente sus intereses literarios en el espacio o la realidad local que le vio formarse. La acción de reivindicar espacios ajenos al latinoamericano y sus culturas no debe ser apreciada como un simple recurso literario para eludir lo propio o como una señal de cosmopolitismo. Al acceder al *otro* y a su entorno el texto literario encuentra una nueva manera de llegar a una comprensión profunda del ser humano y de aquellos acontecimientos que afectan su devenir, más allá de la especificidad.

La nueva literatura hispanoamericana no se desentiende de las violentas y recurrentes realidades de las sociedades del subcontinente americano, sino que ha fructificado la libertad de expresarlas acorde a un nuevo modo de pensar y de ficcionalizar específico para la época posmoderna y dentro de un mundo global.

A finales del siglo XX y a principios del XXI la literatura sigue manteniendo en su naturaleza el antiguo placer de contar historias y la necesidad de ser la que “cuestiona

hasta desmontarlo el erróneo orden de cosas que hemos llamado nación colombiana”  
(Montoya 2017a: 30) así como naciones, culturas y manifestaciones sociales en general.

## **2. Pablo Montoya: más allá de la narración, la imagen y la lírica de la condición humana**

*Sí, les confieso, soy un escritor fascinado por observar el lado oscuro de la humanidad.*

*La labor del artista es necesaria: iluminar algún pedazo de ese territorio en brumas que siempre, a toda hora, está circundándonos.*

Pablo Montoya *Español, lengua mía*

## **2.1. Pablo Montoya. Estampas literarias sobre el hombre y la realidad**

Bajo el signo de la posmodernidad y la globalidad, afianzada en una parcial rebeldía hacia los antepasados, así como en el reclamo de convertir cualquier aspecto de la realidad en narración desde nuevas posturas discursivas, la nueva dinámica literaria hispanoamericana señaló a lo largo de las últimas décadas la presencia de voces que destacaron por su individualidad, más allá del uso de temáticas o técnicas literarias comunes. Son voces que en palabras de Luz Mary Giraldo representan “una unidad paradójica: la de la desunión, la desintegración, la ambigüedad y la angustia” (2000: 157). Estos términos bastante generales intentan condensar y caracterizar el modo de hacer literatura en el espacio hispanoamericano, no solo el colombiano, en la época posmoderna, concepto igual de generoso en nombrar un conjunto de aspectos culturales característicos para un lapso de tiempo aún no historiado de manera definitiva. Pero para examinar la creación literaria hispanoamericana de una serie muy amplia de

escritores de finales de siglo XX y principios del XXI y distinguirlos de sus antecesores fue necesario marcar la existencia de una estética común aunque fuera a través de conceptos paradójicos.

A esto se añaden los hechos de que haber nacido en los años sesenta y haber empezado a publicar en los años noventa del siglo XX sus obras o su visión sobre la creación literaria fueron marcadores temporales utilizados por la crítica para referirse a los escritores hispanoamericanos noveles agrupándolos en lo que denominaba generación de los noventa, generación del Crack, o “generación mutante”<sup>16</sup>. Los elementos temporales condicionantes para la afiliación a cierto grupo generacional y la inclinación estética posmoderna atribuida al conjunto de nuevos escritores hispanoamericanos permiten la posibilidad de incluir también a Pablo Montoya<sup>17</sup> en esta agrupación, a pesar de ser poco mencionado por la crítica literaria<sup>18</sup>.

Pablo Montoya escribe desde un asumido alejamiento de su grupo generacional (2015a), pero igual que los otros escritores, experimentando con distintos géneros: cuento, microrrelato, novela, ensayo, poesía en prosa.

---

<sup>16</sup> Orlando Mejía Rivera, fusionando la coordenada temporal y la semejanza estética entre estos escritores contemporáneos, se refiere a una “generación mutante” que ha conseguido encontrar el equilibrio de su escritura adaptándose y reflejando el tiempo y el espacio de su realidad acudiendo a la fórmula del cosmopolitismo y de la intertextualidad (2002: 31, 45-48).

<sup>17</sup> Pablo José Montoya Campuzano, nació en Barrancabermeja, en 1963. Estudió música en la Escuela Superior de Música de Tunja y se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad Santo Tomás en Bogotá. Obtuvo el doctorado en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos en la Universidad de la Nueva Sorbona de París. Actualmente es catedrático de literatura en la Universidad de Antioquia. En 1993 ganó el Primer Premio del Concurso Nacional de Cuento “Germán Vargas”. Le han sido concedidos varios premios y becas entre los cuales figuran: la beca para escritores extranjeros en 1999 otorgada por el Centro Nacional del Libro de Francia por el libro *Viajeros*; en el 2000 el premio Autores Antioqueños por el libro de cuentos *Habitantes*; en el 2005 los cuentos reunidos bajo el título de *Réquiem por un fantasma* fueron galardonados por la Alcaldía de Medellín con el Premio a la creación “Medellín 330 años”; en 2007 ganó la beca de creación artística de la Alcaldía de Medellín para escribir el libro de cuentos *El beso de la noche*; en 2008 obtuvo la beca de investigación en literatura otorgada por el Ministerio de Cultura que le permitió escribir el estudio *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*; y en 2012 obtuvo la beca de creación literaria, en la modalidad de novela, de la Alcaldía de Medellín. En 2015 ganó la XIX Edición del Premio Rómulo Gallegos con la novela *Tríptico de la Infamia* (2014), siendo el quinto colombiano en obtener dicho reconocimiento. En 2016 recibió el Premio José Donoso y en 2017 el Premio de Narrativa José María Arguedas por la Casa de las Américas.

<sup>18</sup> El escritor y su obra despertaron el interés de la crítica después de haber ganado el Premio Rómulo Gallegos en 2015 por la novela *Tríptico de la infamia*.

Ha escrito cuentos reunidos en los volúmenes *Cuentos de Niquía* (1996), *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Habitantes* (1999), *Razia* (2001), *Réquiem por un fantasma* (2006), *El beso de la noche* (2010), *Adiós a los próceres* (2010); prosa poética en *Viajeros* (1999), *Cuaderno de París* (2006), *Trazos* (2007), *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009), *Programa de mano* (2014), *Hombre en ruinas* (2018); las novelas *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012), *Tríptico de la infamia* (2014), *La escuela de música* (2018), *La sombra de Orión* (2021) y los ensayos *Música de pájaros* (2005), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009), *Un Robinson cercano, diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX* (2013), *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013) y *Español, lengua mía* (2017).

Son obras en las que el autor consolidó una expresión literaria propia. En la narrativa muestra preferencia por explorar el contenido de la historia o la realidad presente en una fórmula que llama la atención.

Destaca el uso constante de la frase corta, porque el escritor tiene “un afecto por el *punto-seguido* y no por el *punto y coma*”. Prefiere “la separación un poco seca y rotunda del *punto-seguido* más que el *punto-aparte*” (Montoya: 2016h). El resultado es una narración limpia, una lectura que no se ve dificultada por la extensión innecesaria de la frase.

Toma prestado el lirismo de la poesía, el magnetismo visual de la imagen pictórica, la sucesión rítmica de los fotogramas cinematográficos para entregar al lector un texto en el cual el lenguaje mantiene cierto estilismo literario que lo diferencia de otros tipos de textos. El matiz poético de la escritura complementa la extensión de la frase, entregando al lector imágenes narrativo-plásticas de un mundo a veces excesivamente violento.

Igual que sus coetáneos, no contesta la influencia significativa de los precursores en el proceso de creación artística (Montoya 2011, 2015b, 2015c, 2016d). Reconoce estar en deuda con los clásicos y con sus obras. Son libros percibidos ser representativos al estar impregnados de múltiples lecturas anteriores, al haber contribuido en consolidar culturas y al haberse convertido en el reflejo de las diversas culturas tal como lo señalaba Ítalo Calvino (1994: 9). Para Pablo Montoya la miscelánea de narraciones asimiladas, más allá de ser un modelo escritural en el proceso de formación como escritor, seguramente ha influido también en el desarrollo de visiones literarias propias sobre el hombre y el mundo así como en otras ideas centrales de gran parte de su obra. En la confluencia entre la lectura de la literatura y la percepción experiencial de la vida nace la visión literaria de que la existencia humana, en esencia, se puede resumir a través de ciertos aspectos determinantes y dominantes –la violencia, el sufrimiento o el arte– y la idea de que la realidad, aunque percibida desde ángulos distintos, sincrónicos o diacrónicos, está sujeta a una existencia cíclica.

Además, apoyar su creación en las obras clásicas y practicar el oficio siguiendo a los escritores que ya ingresaron en la tradición literaria constituyen las vías naturales de la contemporaneidad literaria para afirmarse como parte activa del gremio y seguir creando una literatura de calidad cuyo distintivo es ahondar en las realidades complicadas o conflictivas del hombre. Se descarta la intencionalidad creativa de una literatura comercial, de tipo *best-seller*. Y Pablo Montoya no es la excepción.

Roberto Bolaño apuntaba que la escritura de calidad es “pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (2004: 36). El oficio parte de la voluntad de iluminar y hacer mirar lo incómodo más allá de la superficialidad cotidiana y no excluye la incorporación de la subjetividad inherente del autor. El escritor aventura la capacidad

del discurso narrativo de situarse de manera válida entre los demás discursos de la sociedad influyendo en el modo de ver y comprender la realidad. En este contexto el texto literario materializa desde la ficción la cosmovisión compleja del mundo posmoderno independientemente de la temática, del espacio o el tiempo histórico escogidos para la trama.

También para el escritor hispanoamericano se aplica el pensamiento de que “lo importante no es crear algo desde la nada, sino, más bien, encontrar algo distinto entre lo que ya existe” (Murakami 2018: 343). El proceso puede iniciarse en la realidad propia o ajena, contemporánea o pretérita. El espacio y el tiempo en la posmodernidad son coordenadas difusas que permiten extensas y diversas exploraciones narrativas.

El empleo de todas estas posibilidades en el caso de Pablo Montoya se convierte en un intenso ejercicio hermenéutico de los discursos sobre la realidad social del pasado y del presente. El escritor colombiano provoca a través de la escritura la apertura máxima de la conciencia histórica comprendida en los términos de Gadamer. Se revisa, se contesta, se buscan otros significados u otras visiones a lo acontecido. En la contemporaneidad la necesidad de la verdad absoluta fue reemplazada por la preferencia por el relativismo asumido (Gadamer 1993: 41-45). En el texto literario el estatuto de verdad irrefutable otorgado a hechos de la realidad instaurado por parte del poder político y de la historia oficial pasa en un segundo plano. El momento experiencial personal de la vida se convierte para el individuo-personaje en el filtro prioritario para adquirir la comprensión de los acontecimientos. La interpretación puesta en marcha por el personaje o el narrador hace que la realidad se convierta en varias realidades. El relato oficial y afianzado en la memoria colectiva se ve suplantado por lo fragmentado en múltiples visiones individuales igualmente válidas.

Adoptar la postura de reexaminar el enfoque y el pensamiento histórico sobre ciertos aspectos de las comunidades y acontecimientos le permite a Pablo Montoya subrayar que la materia convertida en texto literario sustenta el argumento de que la manifestación artística literaria aún se cristaliza para ilustrar también el compromiso con la sociedad y el individuo, con la necesidad de seguir enseñando lo que no se debe olvidar (Montoya 2016d, 2016e, 2016g).

La especificidad del discurso literario de Montoya está en un constante intento de alcanzar una percepción profunda de lo que conforma el mundo de sus personajes. Esta percepción es edificadora e intensa y se vincula a la conjunción de algunos elementos. La historia y la memoria colectiva, la realidad social y política se conectan a la necesaria y difícil convivencia entre diversidades culturales. En la narrativa de Montoya se consolida la búsqueda de la comprensión del *yo* y del *otro*, de las mutaciones identitarias y conceptuales socio-culturales en contextos de crisis. El análisis del trasfondo de la integridad humana y de la ética social acaba en la resignación de la inexorable desintegración en un entorno convulso.

De ahí que para Pablo Montoya fuera ineludible adentrarse y arriesgarse a escribir sobre la violencia latinoamericana, los desplazados colombianos, el fenómeno migratorio y el exilio, sobre el sentimiento de desamparo y la futilidad del tiempo histórico en la posmodernidad. El hombre, el *homo socialis* posmoderno con su identidad imprecisa y mutable, y la realidad esencialmente violenta que ajusta la existencia del ser humano se convierten en elementos principales que aglutinan a su alrededor la materia ficcional.

Su fórmula literaria para rescatar momentos clave en el desarrollo histórico de las sociedades humanas, pasarlos por el filtro hermenéutico e intentar reordenar la memoria a través de la reconstrucción ficcional de la realidad tiene sus particularidades.

La realidad local del espacio americano, la inquietud por ilustrar el debate reflexivo del ser humano sobre su mundo, la flexibilidad del eje espacio-temporal y el rol activo de las artes, especialmente las visuales en la conformación a los tramas, son los cuatro puntos cardinales del ejercicio literario de Montoya.

Como se ha visto, la posmodernidad trae una dinámica dialéctica entre lo local y lo global. Implícitamente, nociones como la identidad del *yo* y el *otro* y la oposición entre el *adentro* y el *afuera* que anteriormente fijaban la existencia en estrecha relación con nociones de territorialidad geográfica, histórica y cultural ahora obedecen a nuevos enfoques. La lectura de gran parte de los textos<sup>19</sup> de Pablo Montoya descubre la preferencia por el elemento local latinoamericano. La reconstrucción de la realidad latinoamericana en el terreno de la literatura se hace de dos maneras distintas. Por un lado se elige la localización estricta del argumento en el espacio sudamericano violento enfocando el drama de los personajes, y por otro lado se prefiere la creación de una relación dialógica entre elementos locales distintos pero indistintamente violentos.

Igual que muchos de sus coetáneos Pablo Montoya no se aleja del espacio del subcontinente americano y tampoco de su realidad. Cuentos de *Réquiem por un fantasma* (2006) y de *El beso de la noche*<sup>20</sup> (2010) y las novelas *Los derrotados* (2012), *La escuela de música* (2018) y *La sombra de Orión* (2021) centran su atención en la violencia colombiana, en sus víctimas y las consecuencias de esta realidad sobre los individuos y su vida interior.

---

<sup>19</sup> Para esta parte del trabajo se tienen en cuenta aquellos textos narrativos que guardan relación temática con las novelas que forman el corpus de la tesis.

<sup>20</sup> En este volumen llama la atención el cuento “El muerto” por la manera original de tratar y recrear la experiencia trágica de los desaparecidos colombianos. Se puede observar una conexión con el texto kafkiano *La metamorfosis*, que se evidencia a través del paralelismo invertido de la metamorfosis del muerto colombiano que recupera su memoria y su humanidad y la progresiva pérdida de identidad de Gregorio Samsa. Los dos personajes intentan descifrar su situación, recuperar y entender su propia identidad. El texto de Montoya ofrece la posibilidad de enseñar la realidad colombiana a través de lo que Albert Camus (2004: 164, 165) veía como aventuras extraordinarias dentro de los textos de Kafka. En cuanto más extraordinarias eran esas aventuras, decía que más natural se volvía el relato.

La introspección es la técnica oportuna para indagar en el pensamiento de los personajes y dar forma a cómo se enfrentan ellos a los acontecimientos y cómo integran todos esos acontecimientos violentos en la sucesión de momentos cotidianos de su devenir presente y futuro. Se dibuja a través de la palabra el retrato de la violencia excesiva, incomprensible e inaceptable. Pero la reacción frente a la agresión sorprende por la pasividad de los personajes. Está asociada a la conciencia de la imposibilidad de obtener un cambio a través de la acción. La agresión se siente, se vive, se inserta en la rutina diaria, se mimetiza con la vida misma y cambia al ser humano al privarle de la perspectiva de una transformación real o inmediata. Toma forma una lírica del sufrimiento, del duelo, de la disolución del *ser*, de la muerte transformada en el testimonio de un ciclo existencial repetitivo. En la época de lo efímero posmoderno la violencia y el dolor se ilustran como lo único permanente y como elementos centrales para construir el testimonio y la memoria colectiva sobre la vida cotidiana en ambientes violentos.

El testimonio llega a límites extremos. Parecido a los personajes rulfianos, a algunas de las víctimas de la violencia colombiana Pablo Montoya les devuelve la voz para contar la historia de su cuerpo y de su mundo violentado desde una memoria precaria, fragmentaria, unilateral e incluso desde el espacio indefinido del más allá. Es una de las maneras de proyectar la resistencia de la memoria frente al paso del tiempo y de idear la conversión de lo individual en colectivo. El *yo* habla por sí mismo y al mismo tiempo por el *otro* y por los *otros*.

Es un testimonio poetizado, estilizado, que sigue siendo una manifestación del discurso sobre la violencia. Este discurso es un acto social, verbalizado desde una postura individual y que no debe ser menospreciado. Surge de la necesidad de cubrir los espacios vacíos dejados por el discurso oficial sobre una realidad que se ha convertido

en sello del espacio latinoamericano<sup>21</sup>. El texto de Montoya busca traspasar la superficie de los variados escenarios literarios contemporáneos a él, centrados a veces en la figura del victimario, del narcotráfico, del sicariato, de la violencia callejera y preferiblemente en el espacio urbano. Busca revalorizar la importancia de recuperar y reconstruir la imagen de la conmoción interior del individuo frente al agresor y a la violencia. No solamente como parte del duelo sino también como parte necesaria de un proceso de aprendizaje histórico sobre el hombre y su tiempo para interrumpir la continuidad del comportamiento violento. Montoya otorga prioridad a la acción de representar el esfuerzo individual de comprensión del complejo mecanismo social y sus efectos sobre el hombre situado irremediabilmente en un entorno hostil, sin importar si el escenario es uno urbano o rural<sup>22</sup>.

Centrar la atención estrictamente en la realidad colombiana violenta no es una forma de ignorar la existencia humana integrada en un espacio global o una forma de buscar el cómodo refugio en lo nacional. Se trata de la reconstrucción del cuadro panorámico de una sociedad marcada por la violencia a través del retrato o el autorretrato de las víctimas silenciadas. En el centro de este cuadro está el drama del ser

---

<sup>21</sup> El argumento de que la violencia se haya convertido en un sello de las sociedades latinoamericanas se puede sustentar partiendo de la observación de una presencia constante de la violencia en este espacio y a la cual se le ha atribuido un papel determinante en el transcurso de numerosos acontecimientos históricos. Analizando este aspecto, Roberto Briceño-León apunta que “la violencia no ha sido ajena a los procesos de cotidianidad o transformación social de América Latina: violenta fue la conquista, violento el esclavismo, violenta la independencia, violentos los procesos de apropiación de las tierras y de expropiación de los excedentes. Pero en la actualidad hablamos de un proceso distinto, singular, y que se refiere a la violencia delincuencia y urbana. Ciertamente la violencia política ha estado presente en la región [...] Se trata entonces de una violencia distinta. Una violencia que podemos calificar de social, por expresar conflictos sociales y económicos; pero no de política, pues no tiene una vocación de poder”. (2002: 14). A este aspecto se añade la gran mediatización de dicha realidad violenta, su amplia conversión en materia literaria durante el siglo XX y el actual, así como la multitud de estudios científicos dedicados a ello. El conjunto de las circunstancias mencionadas ha contribuido a dar más visibilidad a esta realidad en el mundo y a asentar la idea de asignar a la violencia el sobrenombre de marca específica de Latinoamérica. Refiriéndose a los enfoques de su obra, Pablo Montoya también señaló la constante presencia de la violencia a lo largo de la historia del subcontinente y su papel importante en el devenir de los habitantes de este espacio (2016e).

<sup>22</sup> A pesar de notarse cierta preferencia por los escenarios urbanos en las obras publicadas en el lapso de tiempo estudiado, no se puede ignorar que el espacio alejado de las grandes urbes aún suscita interés, tal como se observa en *Los ejércitos* de Evelio Rosero, *La oculta* de Héctor Abad Faciolince, *Abril rojo* de Santiago Rocagliolo, *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, *Los derrotados* de Pablo Montoya.

humano y su conciencia que se revela siempre en clave posmoderna. El hombre posmoderno agotado en su capacidad de ilusionarse por el mundo, rendido frente a los acontecimientos hace su propia lectura de la realidad que le corresponde utilizando referentes significativos para él.

Deja que te cuente. [...] ¿Que dónde estoy?, me preguntas. Te he dicho tantas veces. Estoy aquí abajo. ¿No me crees? Ven conmigo y te muestro. Estoy aquí abajo. Pero qué tonta soy. Aquí no hay nada que ver. La oscuridad es plena. Tengo tanto peso encima que he terminado por creer que estoy triturada en la tierra. Reconocerlo me ha costado mucho. No sé cuánto tiempo transcurrió hasta que supe que no podía tocarme. Si te dijera todo lo que grité al no encontrar ni mi carne, ni mis huesos. Pero no quiero disolverme y sigo peleando contra esta realidad mía. Paso mucho tiempo [...] pidiéndoles a mi madre y a mi pequeño hijo que me saquen de aquí. Pero ¿quién podría escucharme desde estas profundidades? [...] Acepto que estoy esparcida en La Escombrera. Que finalmente me he vuelto tierra y basura. [...] ¿Piensas que algún día me encontrarán? ¿Crees que tu escritura lo hará? ¡Qué iluso eres, Pedro! (Montoya 2021: 382-383)

Otros textos muestran que la presencia del elemento local no tiene por qué ser asociado con una simple ubicación del argumento narrativo en un solitario ámbito regional. El escritor también está a favor de encontrar la expresión literaria adecuada para la manifestación expresa de la conciencia de esa “experiencia de un destino común” mencionada por Ulrich Beck (2008: 110). Esto permite construir conexiones más o menos visibles entre espacios y tiempos distintos, entre diversos personajes que entablan un extraño diálogo sobre experiencias de vida semejantes.

Cuentos de *Razia* (2001), de *Réquiem por un fantasma* (2006) o de *El beso de la noche* (2010), los poemas en prosa de *Cuaderno de París* (2007), las novelas *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012) y *Tríptico de la infamia* (2014) ilustran que la dicotomía entre lo que es propio de una cultura y las otras culturas deja de ser tan marcada, que el contacto y el intercambio cultural es inevitable, que las experiencias

humanas encierran un alto grado de universalidad. Estas correspondencias se materializan en diversas formas, a través de un conector constante, el de la violencia, el trauma. La necesidad de asentar principalmente el discurso narrativo sobre este tópico de la realidad colombiana la resume muy bien el personaje de Pedro Cadavid, un *alter ego* de Pablo Montoya en la novela *Los derrotados*:

El único tema que tenemos los escritores de este país es la violencia. No es fácil reconocerlo porque, de alguna manera, esa premisa es una condena. La cuestión es simple: si uno obedece la cláusula, tan vieja como Homero que aconseja al escritor escribir sobre su realidad, no hay otro remedio que enfrentarse a la nuestra. Esta, no hay que ser un iluminado para saberlo, siempre ha estado signada por el crimen. Y cuando se escribe de otra cosa que no sea el delito, el robo, la extorsión, el magnicidio, la respectiva masacre, el desaparecido de turno, el escritor termina siendo falso, pedantemente modernista, incapaz de resolver el tema único y escabroso exigido por nuestra historia. [Se puede escribir sobre otras cosas pero] tarde o temprano te darás cuenta, si eres un escritor colombiano de verdad, de que la realidad que nutre estas circunstancias, digamos íntimas, o subjetivas, o extraterritoriales, está urdida por la violencia. [Y] realizas tal oficio porque si no te asfixias, o te morís, o te pegas un tiro (Montoya 2017: 184-185).

Estructurar la trama sobre el paralelismo espacial o temporal o beneficiándose de las perspectivas de la intertextualidad son técnicas predilectas de este escritor colombiano. Los cuentos “Razia”, “Cruce de miradas”, “El agua es fuego mojado” de *Razia* (2001), las prosas poéticas de *Cuaderno de París* (2007), las novelas *Lejos de Roma* (2008) y *Los derrotados* (2012) o *Tríptico de la infamia* (2014), son ejemplos de cómo Pablo Montoya explora estas posibilidades. Conecta explícita o implícitamente la realidad colombiana marcada por la violencia con momentos de la historia europea caracterizados también por la crueldad. Le concede al pasado la cualidad de momento fundacional para un modo de pensar y representar la violencia que no registra una

evolución hacia la disminución sino hacia una expansión. Los contornos del ambiente violento se dibujan desde la mirada y el pensamiento inquisitivo. Potenciar el encuentro de los personajes de la trama situados simultáneamente en distintos puntos en la línea diacrónica del tiempo histórico sirve para marcar el ritmo repetitivo de las tragedias surgidas y señalar las mismas consecuencias. La revolución de los hugonotes, las ejecuciones de los templarios, los campos de exterminio de los judíos, la xenofobia de finales de siglo XX, el destino y la convivencia de multitud de emigrantes en Europa se ven entrelazadas con las masacres de los indígenas americanos, con los asesinatos, las matanzas y los desplazamientos colombianos contemporáneos o de la época de la Conquista. Se reconstruye la imagen global de la sociedad humana como un caleidoscopio. El fragmento y lo fragmentario sustituyen al cuadro completo. El todo se vislumbra a través del intersticio de la experiencia individual y anónima y está potenciado por el desorden del binomio espacio-tiempo.

Espacio y tiempo son conceptos que han relativizado su percepción tradicional. El cambio de una época a otra, el paso de un espacio a otro es apenas percibido. Montoya elimina las barreras perceptivas físicas para sustituirlas por unas sensoriales. Se construye una polifonía discursiva de la violencia. El desequilibrio en discernir sobre el ambiente externo se asocia a un estado de alteración psicótica para indagar en el trauma, cuya máxima consecuencia es la imposibilidad del individuo de comunicar con el mundo real, de relacionarse con los demás. Para los personajes “el universo es una nauseabunda gelatina” (Montoya 2001: 41) dominado por el sentimiento de abandono, de angustia e impotencia. Están intentando convencerse de que “todo era una mala pasada del viaje, de la historia, de la imaginación. Un sueño del que era necesario salir como fuera” (2001: 15).

Conectar experiencias humanas semejantes señalando vagamente las coordenadas espaciales y temporales de estas experiencias no obedece a la intención de resaltar un exceso de erudición global del pasado o una simple evasión del espacio americano, sino que el escritor busca activar la conciencia histórica. Atribuye a los personajes una capacidad de visión panorámica sobre el devenir del hombre. El ser humano ficcionalizado por Montoya es aquel ser humano que tiene la necesidad vital de comprender el mundo que ha creado, que lo ha creado y en el cual vive. Y lo puede hacer solo si asume su capacidad de discernir más allá del discurso oficial y local.

Derivada de contextos que violentan de manera distinta la vida cotidiana de los individuos, la cuestión identitaria está vinculada, en la narrativa de Pablo Montoya, a las circunstancias del exilio, de la migración, de los desplazados y refugiados.

El volumen de prosas poéticas *Cuaderno de París* (2007) y la novela *Lejos de Roma* (2008) exploran los escenarios donde surge la alienación del *yo*, la toma de conciencia de la alteridad, la reconstrucción del *yo*, la reconfiguración de los conceptos socio-político-culturales que sitúan al sujeto dentro de una comunidad y le confieren los límites operativos dentro de esa comunidad.

Lo fragmentario, la representación del trauma a través de lo sensorial, lo onírico, lo psicótico, la falta de una conexión real, cuerda y equilibrada con el espacio y el tiempo de la experiencia crean tanto el cuadro narrativo de la experiencia individual del poeta romano exiliado en Tomis como el de la experiencia del exiliado o el inmigrante colombiano que se confunde con la de los demás inmigrantes y refugiados en París acabando por convertirse en una experiencia multitudinaria.

El trauma de Ovidio gira alrededor del cuestionamiento de qué es la identidad y cómo se construye la relación entre identidad como concepto socio-político-cultural y el individuo como parte integrante de una sociedad determinada. El descentramiento

identitario surge de la percepción del *yo* como un elemento de alteridad, de la falta de reconocimiento de sí mismo debido a la desaparición del marco social legitimador, mientras se ve forzado a establecerse en el espacio de la tradicional alteridad, una comunidad ajena. Una vez consciente de haber sido desposeído y haber perdido su identidad el poeta romano, con la ayuda de otros personajes, pone en marcha una hermenéutica del *yo*. La evidente conclusión será que ligar la identidad a la simple pertenencia a un espacio y a una cultura determinada no tiene por qué ser determinante para el individuo. La reconstrucción identitaria comienza desde una nueva percepción del sujeto sobre sí mismo y el mundo. La capacidad de crear libremente y la capacidad de percibirse como un ser humano emancipado de la tutela social de un grupo comunitario son las que marcan los límites de la identidad, más allá de la incierta existencia de una recepción para la obra creada desde el exilio o de la nacionalidad adjudicada arbitrariamente.

Las prosas poéticas de *Cuaderno de París* exploran el aspecto multitudinario del descentramiento identitario a través de un personaje que se comporta como un *flâneur* posmoderno (Ilaşcu 2019). Este personaje no se limita a registrar la realidad del fenómeno migratorio actual, sino que también se muestra absorbido por el contexto de las demás vivencias. Hay una simbiosis entre todas estas experiencias del exilio, de la inmigración y de los refugiados que confluyen en la capital francesa. Se construye una equivalencia identitaria entre el *yo* y el *otro* surgida de la equivalencia traumática situacional. El espacio se convierte en el referente de lo emocional, de la interacción caótica y multitudinaria de inmigrantes, refugiados y exiliados, del ser humano “despedazado y sin tierra” (Montoya 2016b: 42).

En estas dos obras y también en la mayoría de los cuentos se observa muy bien cómo el espacio adquiere la dimensión posmoderna del no-lugar y cumple un papel

importante en la construcción del universo ficcional y de sus personajes. Tal como apuntaba Marc Auge, a la tradicional noción sociológica de lugar se le opone la de no-lugar representado por todos aquellos espacios donde convergen las multitudes (aeropuertos, centros comerciales, campos de refugiados, ciudades etc.) (1992: 40-41). Son espacios percibidos desde la transitoriedad y la falta conexiones. En estos espacios los individuos ya no se pueden integrar ni reconocerse a través de referentes históricos, antropológicos o de los discursos de la memoria unitaria. Lo percibido se reduce a lo parcial, a lo momentáneo y a la soledad. El texto literario de Montoya reconstruye el ambiente del anonimato, de las aglomeraciones y muestra el espacio de la no pertenencia, del rechazo identitario propio y ajeno y del desamparo definitivo. No se ofrece la conclusión optimista de una reconstrucción identitaria o de una integración en el nuevo espacio socio-cultural. La alienación del *yo* es definitiva e irreversible.

El espíritu hermenéutico específico para la época posmoderna deja su huella en la escritura de Montoya. Se materializa como un método de interpretar la historia para comprender tanto el presente como aquello que lo ha determinado. Los textos ponen de manifiesto el hecho de que todo discurso ideológico, social o histórico se construye a base de enunciados y pensamientos acordes a cierta época y espacio. Los personajes analizan y contestan estos discursos pero desde una conciencia global y una actitud posmoderna. El discurso contestatario de los personajes se construye siempre desde el sufrimiento de la víctima, en soledad y en silencio, y se acompaña con alguna actividad creativa. Las pocas manifestaciones discursivas materiales son el lienzo, el dibujo, la fotografía, la escritura.

La imagen y la mirada, por su naturaleza, y más allá de ser al mismo tiempo un testimonio subjetivo y objetivo de lo ocurrido, construyen el discurso con otras herramientas. Ofrecen la libertad de un amplio abanico interpretativo surgido de los

imaginarios de la época y de la memoria colectiva a los que tienen acceso tanto el artista como el espectador-lector. La escritura ordena el debate sobre nociones definitorias para el individuo de cualquier época: identidad, alteridad, patria, cultura, arte y sus funciones dentro de la sociedad.

El proceso creativo de los personajes en el texto narrativo de Montoya es un proceso que revela los mecanismos internos de la construcción de las representaciones colectivas, de los imaginarios sociales de las comunidades locales. Se hace un acceso utilitario a la memoria colectiva<sup>23</sup> para dar forma a la reflexión individual.

A través de la exégesis literaria los discursos que revisan el pensamiento humano sobre los aspectos conflictivos y destructivos de la sociedad son extraídos del ámbito local y son reubicados en la globalidad. La consecuencia es la re-significación de los aspectos culturales y sociales de la realidad hispanoamericana y europea, hecho que influye en el posicionamiento de algunos acontecimientos sociales tanto en el ámbito de la globalidad, como en el de la realidad cotidiana.

Refiriéndose a la dinámica transnacional de los discursos de la memoria Andreas Huyssen mencionaba que la conversión de ciertos sucesos históricos traumáticos, como el Holocausto, en “*tropos* universal” determina su uso “como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios” (2007: 17). De manera similar, momentos puntuales de la violencia hispanoamericana y europea adquieren en el texto literario montoniano la cualidad de “*tropos* universal” para reflejarse el uno al otro.

---

<sup>23</sup> Se tiene en cuenta la opinión de Maurice Halbwachs (2004a, 2004b) de que la memoria colectiva se forma, depende, cambia y desaparece siempre en relación con un grupo social, un espacio y una época en concreto y sobre un conjunto de nociones, imágenes y acontecimientos recordados en la línea de doble sentido individuo-grupo y dentro del marco restrictivo del pensamiento de una sociedad. E igual que mencionaba Tomas de Aquino, a la memoria se le reconoce la capacidad de archivar lo ocurrido en el pasado y de conectar hechos y tiempos (2001: 730). De esta forma se ofrece a la memoria la condición de elemento clave en considerar al hombre ligado de manera indisoluble a las nociones de grupo social e historia.

Más allá de la reconstrucción literaria de la realidad con la ayuda de un gran *collage* de referentes espaciales y temporales alterados o difusos, en algunas narraciones, Pablo Montoya recurre a la intertextualidad como modalidad mucho más sutil de establecer conexiones entre realidades culturales distintas. Sirven como ejemplos los cuentos “Antígona” y “El ángel negro” de *Réquiem por un fantasma* (2006), algunos fragmentos de la novela *Los derrotados* (2012). El contexto real violento estrictamente hispanoamericano transmutado en ficción está conectado con universos cuya existencia es puramente ficcional, siendo creaciones de la tradición literaria: *Antígona* de Sófocles, el poema “Una temporada en el infierno” de Arthur Rimbaud, la historia de Leoncio de Platón.

Teniendo en cuenta la opinión de Jorge Larraín de que “la globalización permite un tráfico [...] de formas simbólicas que son adaptables y adoptables más fácilmente” (2005: 114), así como la de Anthony Giddens de que “la globalización no tiene que ver solo con lo que hay ‘allí fuera’, remoto, alejado del individuo. Es también un fenómeno de ‘aquí dentro’, que influye en los aspectos íntimos y personales de nuestra vida” (2000: 24-25). El recurso de la intertextualidad tiene también la función de situar el foco de atención sobre las consecuencias de la violencia a nivel emocional y comportamental de las víctimas a través de las correspondencias.

Montoya crea personajes que no hablan mucho pero que viven intensamente. La psiconarración desvela el fluir de la conciencia. El narrador elige construir su universo interior, el derrumbamiento y la rendición frente a una realidad percibida como insuperable, a través de la conexión con ejemplos literarios ya consagrados en su papel de “*tropos* universal” en el ámbito literario y no solamente. De nuevo, el escritor recrea el impacto de la violencia desde lo sensorial. Las emociones llegan a niveles paroxísticos y se extienden espacialmente, universalizándose a través de la equivalencia.

El cuento “El ángel negro” comienza con un grito rimbaudiano<sup>24</sup>: “Me asfixio en la sangre, estoy de crímenes empapado y me horroriza la patria” (Montoya 2006: 26). Es el grito que da paso a la construcción de un universo alucinante: “Arturo siguió mirando las estrellas y percibiendo que la oscuridad estaba suspendida en el filo de un puñal que quería cercenarle el corazón. [...] El infierno, dijo, estoy en el infierno, y una sonrisa se extravió en el rostro. [...] Un pánico incontrolable le sacudía las venas” (Montoya 2006: 23). La realidad se traslada a otro nivel de percepción. La descripción de la naturaleza muestra la angustia interior del personaje Arturo, un poeta que huye de los paramilitares.

La comunicación se reduce a un delirio poético surgido del terror y hace que las fronteras entre lo real y lo imaginado se vuelvan porosas. El episodio se manifiesta externamente bajo el aspecto de un brote psicótico, porque se han superado los límites de la capacidad de comprender y reaccionar racionalmente. “Soy un fantasma. [...] he dejado las regiones de la luz [...] y ahora descendo a las tinieblas donde ustedes son sus prelados [...] soy el que canta el suplicio, el despedazado en las palabras y no comprendo las leyes de ustedes” (Montoya 2006: 25).

En “Antígona” (Montoya 2006) la historia de la hija de Edipo se superpone a la de Sara, y al revés. La narración escueta en detalles se completa a través de la obra de teatro puesta en escena. Antígona, Ismene, Edipo, Polinices son personajes que desde el guión se encarnan en Sara, Marta, el padre y Manuel. El drama del escenario se ve traspuesto en la realidad. La obra de Sófocles supradimensiona el desgarramiento afectivo, la intensidad de la soledad y de las vivencias en un mundo decadente, opresivo. Este mundo debilitado se ve reflejado en Manuel, “un loco de Medellín [que] podría haber

---

<sup>24</sup> Igual que en el cuento “Antígona”, en este también se puede observar una similitud entre los dos textos literarios: “Ahora estoy maldito, tengo horror a la patria” (Rimbaud 1970 [1873]: 29); “Pertenezco a la raza que cantaba en el suplicio; no comprendo las leyes” (32) / “Soy el que canta el suplicio, el despedazado en las palabras y no comprendo las leyes de ustedes” (Montoya, 2006: 25)

sido un sicario, un narcotraficante, un paramilitar, un guerrillero en épocas en las que serlo parecía fácil (Montoya 2006: 33). Pero Manuel encarna también la imagen del poeta que habla de y desde su infierno escribiendo “poemas cargados de metáforas trilladas en papeles recogidos en la calle. Papeles que la gente tomaba y arrugaba sin leer cuando veían que el demente por fin se alejaba” (34).

Expresar la profundidad del trauma a través de correlaciones literarias y establecer la equivalencia experiencial en el plano emocional sirve para poder apreciar la extensión y el alcance de la violencia colombiana. Se la puede integrar dentro de un mapa global de acontecimientos ubicables e identificables, aunque se remita al concepto genérico de individuo carente de una identidad precisa y a su universal reacción frente a un suceso traumático. Esto no supone que se trate de un simple proceso homogeneizador. “Lo global no reemplaza lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global. La globalización no significa el fin de las diferencias culturales sino su creciente utilización” (Larraín 2005: 100). La especificidad local adquiere nuevas coordenadas en el ámbito global que facilita la interacción y el intercambio de significados y visiones sobre algunos conceptos. Llegar a una mayor comprensión de la multitud de realidades coexistentes es la mayor consecuencia de este fenómeno.

El lienzo del cuadro se convierte para Françoise Dubois, personaje de *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, en el único escenario capaz de abarcar los ciento sesenta personajes escogidos para testimoniar la ruptura entre católicos y hugonotes. “Pero juro que es toda la humanidad la que he intentado meter en la tabla” (Montoya 2016: 190) dice el pintor.

El ejemplo de las imágenes-testimonio de la violencia local, colombiana, tomadas por el fotógrafo Andrés Ramírez en la novela *Los derrotados*, más allá de ser solo una visión fragmentaria de la compleja realidad nacional, sintetizan circunstancias

existenciales trágicas del ser humano. A Ramírez “lo que le interesa, más bien, es fotografiar al hombre en su condición universal, aunque ese hombre sea indudablemente colombiano. Esa criatura indefensa, que sufre atropellos en pueblos y ciudades por parte de los militares de uno y otro bando” (Montoya 2017: 286). El modo de pensar del personaje del fotógrafo colombiano rechaza el aislamiento dentro de las fronteras nacionales. Establecer las coordenadas de una identidad ligada a un espacio, a una comunidad y a una cultura carece de importancia. Prevalece nombrar la anomalía. Se busca la exposición pública y global de una realidad local. A la imagen se le adjudica un papel fundamental.

La imagen sustituye al discurso escrito y su comprensión a nivel global se apoya en lo que Norman Bryson llamaba el aprendizaje social de la experiencia visual<sup>25</sup> (1987: 91) o también en lo que Rudolf Arnheim nombraba “imagería mental”<sup>26</sup> (Arnheim 1986: 93). El hombre construye una red de conceptos, los estructura mentalmente y los aplica en la creación de imágenes, en el reconocimiento y en su lectura. Al mismo tiempo dicha red de conceptos se actualiza permanentemente a través de la interacción entre la memoria y la experiencia de la cotidianidad presente asegurando la perpetuación de los significados de la imagen material asignados dentro la comunidad debido a que “las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción” (Arnheim 1986: 97).

A su vez Susan Sontag apuntaba que “las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean una

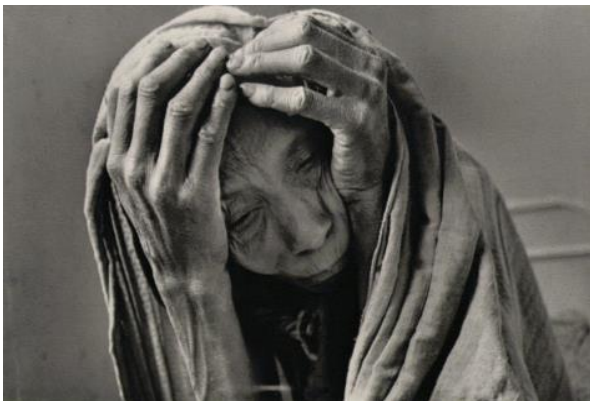
---

<sup>25</sup> Norman Bryson (1987) expone que la capacidad de comprensión de una imagen es un constructo social. La comprensión está vinculada al acceso a un sistema de discursos que ofrecen una visión ordenada de interpretaciones preexistentes sobre las producciones de la sociedad.

<sup>26</sup> Para Arnheim la “imagería mental” hace referencia a la memoria vista como depositaria de conceptos adquiridos en el pasado que pueden interaccionar con lo percibido en el presente solo si estos conceptos están al mismo tiempo muy bien definidos y estilizados y característicos para una imagen en particular. Esto porque la percepción y la comprensión posterior no surgen en un espacio aislado y determinadas solo por la equivalencia (1986: 93-96).

ilusión de consenso” (2004: 9). En el encuentro con la imagen se apela al significado simbólico de esta.

La imagen puede ser vista como el resultado de la sucesión y superposición coherente de la percepción, el pensamiento y la capacidad de simbolización. La comprensión se construye sobre asociaciones culturales universales en su estructura profunda. La película fotográfica convierte en expresión universal acontecimientos locales.



© The New York Times Company (2004)  
Sebastião Salgado “Sahel: The End of the Road”  
Hospital de Mali 1985



©Jesús Abad Colorado  
Apartadó, Uraba (Colombia) 1995

Y Pablo Montoya rentabiliza este aspecto en sus textos.

Quienes lloran en ellas [en las fotografías] pertenecen a los estratos abandonados de la población: niños que en las fotografías ya son huérfanos, mujeres que ya son viudas, hombres que acaban de perder a sus hijos, a sus amigos, a sus mujeres. Es el pueblo quien llora en las fotografías de Ramírez. Ese mismo pueblo desamparado que también llora en las imágenes de Robert

Capa, de Yevgenie Khaldei, de James Nachtwey. En el caso de Ramírez son rostros indígenas, negros, mestizos, mulatos, zambos que los lentes tornan bellos desde el desgarramiento. [...] ¿Humanismo estético en medio de masacres? (Montoya 2017: 290-291)

La escritura de Pablo Montoya, impregnada por el pensamiento posmoderno e incapaz de resistirse a encontrarse con la especificidad de otras culturas, se mantiene alejada de las utopías y de las distopías. El interés por experimentar con nuevas fórmulas literarias para reflejar la omnipresente violencia se materializa más bien en la construcción del universo narrativo partiendo de disquisiciones sobre el mundo y el hombre hechas desde el terreno del arte y especialmente de las artes visuales.

Fiel a su visión literaria y al compromiso del escritor con la sociedad, Pablo Montoya está anclado en el mundo en el que las nuevas plumas hispanoamericanas contemporáneas “son como la cuadrilla de diablos del evangelio de Marcos, de todas las razas, credos, edades y estilos” (Rodríguez Bravo 2005: 81).

## **2.2. Pablo Montoya: narrar la imagen**

El hallazgo de otro camino. El drama humano, la violencia y las artes visuales son tres ingredientes presentes en la fórmula literaria de Pablo Montoya. Constantes, simultáneos o no, se encargan de entregar al lector en un cuadro narrativo la reconstrucción de diversos aspectos de la sociedad en distintos momentos de su devenir.

La sutileza de recurrir al arte visual, pintura y fotografía, y al artista como figura central del universo novelesco no se debe considerar como un sencillo artificio literario y tampoco reducirla al manifiesto interés del escritor por el arte pictórico y sus relaciones con la literatura (Montoya 2015c).

El hecho de que exista una relación histórica de la imagen con la sociedad es contundente. La relación se puede observar y analizar rastreando el contexto de aparición, las funciones que cumple la imagen dentro de las comunidades y la finalidad social y cultural asignada a la imagen. Por otro lado, la interacción entre la imagen y el

texto literario es tan antigua como la literatura misma y en la modalidad empleada por Pablo Montoya encuentra su reconocimiento bajo el nombre de écfrasis<sup>27</sup>.

A nuestro parecer dentro del panorama literario hispanoamericano actual, la narrativa de Pablo Montoya destaca por la incorporación de la imagen y del ejercicio ecfrástico para reflejar y reflexionar sobre la realidad presente y pasada del hombre americano o europeo, constituyendo la expresión de una observación lúcida de la presencia constante y abundante de la imagen dentro de la sociedad.

---

<sup>27</sup> Uno de los primeros ejemplos de la relación entre la imagen y el texto literario y del empleo de la écfrasis como figura retórica es la descripción del escudo de Aquiles en el comienzo de *Iliada* de Homero. Para señalar de manera sucinta la conexión imagen-texto también se recurre muy a menudo a citar el archiconocido verso de Horacio “*ut pictura poesis*”.

### **2.2.1. Imagen y sociedad: modos de contar el mundo y el hombre**

Las novelas de Pablo Montoya que conforman el corpus del presente trabajo, *La sed del ojo* (2004), *Los derrotados* (2012) y *Tríptico de la infamia* (2014), son la muestra literaria de que la imagen pictórica y la fotografía se plantean como un espacio de construcción y difusión de un discurso específico y complejo sobre el hombre, su mundo y su arte. El escritor colombiano aprovecha el nexo estrecho que existe entre la capacidad de la imagen de representar, significar y simbolizar y su percepción como testigo de ciertos aspectos de la realidad.

Las obras pictóricas de Jacques Le Moyne y Françoise Dubois, los grabados de Theodore de Bry, las fotografías de Jesús Abad Colorado y de Auguste Belloc se transfieren al espacio literario y se transfiguran en fuerzas centrípetas para expresar el vasto contenido de las artes visuales en el afán de presentar lo circundante presente o pasado en clave literaria.

Es un hecho que la contemporaneidad del recién transitado siglo XX y del actual siglo XXI está fuertemente influida por el elemento visual, potenciado por el desarrollo

tecnológico, la extrema facilidad de trasgredir las fronteras nacionales y un permanente intercambio a múltiples niveles en el marco de la globalización. Pero la presencia abrumadora de las imágenes no es algo que defina principalmente esta contemporaneidad y en menor grado a las civilizaciones de épocas pretéritas. Se tiende a pensar y a ver los variados y complejos escenarios sociales desde la perspectiva del presente momentáneo del sujeto partícipe de cierta realidad histórica. Esto porque tal como mencionaba Mircea Eliade, la existencia del ser humano puede ser percibida por él mismo como auténtica y comprensible solo dentro de los límites de su tiempo histórico (1994: 39). De ahí que la percepción de la realidad contemporánea a través de la acentuada proliferación de imágenes y su impacto en la sociedad, determina que este aspecto sea tenido como algo característico para un tiempo presente en concreto, a pesar de que la imagen, bajo sus más diversas formas, ha sido y sigue siendo una de las maneras más prolíficas para mostrar realidades, dejar rastro de la presencia del hombre en el planeta, así como de su pensamiento y sus modos de ver y de comprender la proximidad del mundo.

En las novelas de Pablo Montoya se materializa esta presencia reiterativa de la imagen en el mundo social cotidiano de los siglos XVI, XIX, XX y XXI con unos roles bien definidos para los personajes y dentro del curso de acontecimientos históricos que testimonian. La imagen se convierte en la única modalidad válida para posicionarse frente a la realidad, para explorar las proyecciones socio-culturales de las mentalidades de una época en particular y de la dinámica existencial de estas.

El estrecho vínculo entre la imagen y las sociedades humanas está basado en una reciprocidad existencial-perceptiva, contextual, deontológica y utilitaria<sup>28</sup> determinante

---

<sup>28</sup> Estos aspectos ligados a la naturaleza de la imagen se van a desarrollar y analizar exhaustivamente a lo largo del presente trabajo enfocando la casuística ficcional ofrecida por los textos literarios de Pablo

que se puede observar a lo largo de la historia de la humanidad. La creación de la imagen y su permanencia dentro de la comunidad no se debe a factores accidentales, sino que responden al cumplimiento de unas funciones específicas y de acción conjunta: discursiva, social, testimonial, estético-visual. Como objeto material, a la imagen se le dan contenidos y usos concretos conformes a los contextos históricos en los que se manifiesta.

La conexión compleja y activa entre la imagen y el hombre se inicia sobre la interdependencia entre el creador y su creación en un doble sentido de manifestación existencial. Obviamente la relación nace de la dependencia inicial de la imagen de su creador. El acto de creación como proceso y su resultado final marcan el comienzo de un diálogo constante entre la obra y el hombre en su postura de creador y espectador.

Si se acepta el postulado de Mircea Eliade de que el pensamiento simbólico surge antes que el lenguaje y la habilidad discursiva del ser humano, y que el símbolo y las imágenes son elementos esenciales a través de los cuales el hombre se ve reflejado y se reconoce a sí mismo como ser (1994: 15), se podría alegar que desde el comienzo de su existencia, la imagen se emplea conscientemente como un modo de comunicación e implícitamente como una vía de comprensión. Se elabora como un lenguaje polisémico basado en un código puramente visual pero descifrable, pues es fácil de interpretar en un entorno cuyos condicionantes son conocidos por los usuarios, quienes también conocen el sistema simbólico y conceptual en uso. Para Eliade la imagen, incluso, es el medio idóneo a través del cual se llega a un verdadero conocimiento de la realidad siempre y cuando se tienen en cuenta todos los significados posibles de la imagen. De esta manera se evita la disolución de la imagen como instrumento de conocimiento, siendo esta su característica definitoria (1994: 19). Se puede deducir que la imagen

---

Montoya (*La sed del ojo* 2004, *Los derrotados* 2010, *Tríptico de la infamia* 2015) que forman el corpus de estudio de la tesis.

permite y favorece la coexistencia de multitud de visiones sobre el mundo, todas ellas viables mientras mantengan un punto de conexión con el elemento visual que las ha generado. La naturaleza intrínseca de la imagen tolera la aproximación hacia lo representado desde muchas perspectivas, aunque no hay que obviar el significativo aporte conceptual a la comprensión de la imagen añadido por el conocimiento de lo que sería el elemento origen de la imagen en sí. Este aspecto es el que otorga sentido a la imagen en las novelas de Montoya. La aproximación hacia la imagen se hace siempre desde el impulso de dar a conocer algo. Y conocer este algo es fundamental para que la imagen cumpla su propósito. Las perspectivas visuales y estéticas de los personajes de Le Moyne, Dubois, de Bry, Belloc, Andrés Ramírez<sup>29</sup> en sus obras buscan orientarnos hacia el origen ideático o social de la imagen así como dilucidar qué es la imagen. ¿"Instantáneas humanistas" (Montoya 2017: 285), "una actividad celebratoria" (Montoya 2016: 71), "la delicia lenta de la mirada" (Montoya 2004: 39)?

La imagen aparece como una noción con definiciones diversas. En términos generales es la representación de un objeto material o ideal que guarda relación con su referente la cual posibilita el reconocimiento y la comprensión (Wunenburger 2004:13). "Es el *analogon* perfecto de la realidad" (Barthes 2002: 13). "Son superficies significativas" (Flusser 1990: 11). "Debe ser entendida [...] como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia" (Didi-Huberman 2013: 13). "En el arte, la imagen es choque; un choque que despierta la conciencia [...], exige la agudeza de su atención para poder penetrar en ella, apreciarla y juzgarla" (Huyghe 1968: 17). "Es sobre todo un rito social [...] y un instrumento de poder" (Sontag 2006: 22).

---

<sup>29</sup> A través del personaje Andrés Ramírez en la novela *Los derrotados* se recrea el recorrido profesional del fotógrafo colombiano Jesús Abad Colorado, conocido por documentar el conflicto armado colombiano desde finales del siglo XX.

Las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual [...] aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas. (Mitchell 2018: 21)

Saber o no saber qué son las imágenes o qué hacer con ellas, no dificulta el entrever a la imagen como generadora de un tipo de comunicación estructurada de manera parecida a la comunicación verbal. La cercanía entre la representación visual y el objeto o la idea representada es vinculante para el inicio de la interpretación durante el proceso de comprensión. Al intentar comprender una imagen se descubren los mismos elementos de la comunicación verbal: transmisor, código<sup>30</sup> y receptor, así como la activación de operaciones de significación para que el mensaje se concrete en su existencia útil. Al adquirir las características de un lenguaje, visual en su caso, la imagen admite la posibilidad de tener un comportamiento semejante al de la palabra, a la narratividad del texto escrito, materializado en la forma del discurso visual. El discurso de la imagen depende del proceso de interpretación de la imagen misma en su forma material prefijada e imposible de cambiar. Lo variable en este proceso es la intención interpretativa y sus límites impuestos o autoimpuestos culturalmente. La imagen se presta a la interpretación por ser “un conjunto de símbolos connotativos” (Flusser 1990: 11), por incorporar un “mensaje *denotado*” y un “mensaje *connotado*” (Barthes 2002), por estar vinculada a ciertas prácticas sociales en un entorno cultural

---

<sup>30</sup> Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* refiriéndose a la imagen fotográfica como *analogon*, una analogía perfecta de la realidad, apunta que una de las particularidades de la fotografía es la de ser “un mensaje sin código” y que “el mensaje fotográfico es uno continuo” (2002: 13). Extiende su análisis a las artes que llama imitativas (pintura, teatro, cine) y menciona que dentro del ámbito cultural estas presentan la convivencia de dos mensajes, uno *denotativo* y otro *connotativo* (13). La dimensión connotativa es la que ofrece la posibilidad de hacer una lectura de los niveles profundos de significación de una imagen e integrarla en un ámbito de expresión cultural más amplio y adquirir un conocimiento más complejo.

específico (Baxandall 1989; Barthes 1974, 2002; Belting 2007) y porque su existencia implica un uso social (Gombrich 2003, Benjamin 2003).

El estudio de Mieke Bal y Norman Bryson (1991) en el cual habían adelantado la perspectiva de un giro semiótico para el análisis del arte visual también planteaba el enfoque de la imagen como un sistema de signos<sup>31</sup> para los cuales el ámbito cultural había creado el patrón para su interpretación dotando de significado a los signos y reconociendo de esta manera la existencia de la dimensión discursiva de los elementos materiales de las artes visuales.

En la confluencia de estos aspectos de la imagen se materializa su capacidad de ilustrar, formar y modificar mentalidades, ideologías, comportamientos sociales porque actúa como mediador entre individuos, entre comunidades, entre culturas locales.

La imagen es la representación de la realidad a través de la visión subjetiva de su creador. Marc Angenot atribuía al discurso social la misma cualidad de ser “una representación de la realidad que contribuye en buena medida a *hacer* la realidad” y un recordatorio del pasado con una narrativa específica (2010: 64).

El discurso visual es también un acto social dinámico. Inicia su exposición en el espacio común de pensamiento de una comunidad. Desarrolla su contenido con estrategias comunicacionales inequívocas, a través de conocidas prácticas de significar objetos, ideas, acontecimientos en el marco cultural de creación. Aspira a la *gnosis*, a la catarsis, a la controversia, a legitimar un nuevo modo de pensar, a rehabilitar la verdad excluida y al *otro* dentro de una comunidad.

---

<sup>31</sup> Umberto Eco atribuye la calidad de signo a la imagen, independientemente de si es la reproducción de un objeto real o imaginario, y subraya el carácter intencional de los procesos de significación de los signos debido a la necesidad humana de encontrar un sustituto para lo ausente (1998). Paul Ricoeur señala una semejanza entre la pintura y el texto escrito. Apunta que la imagen está constituida por un sistema de “signos abreviados” que se comportan de manera similar a un alfabeto y con la ayuda del cual al pintor “le fue posible escribir un nuevo texto de la realidad” (2003: 53, 54)

A través del discurso se instaura el poder de la imagen. La construcción del discurso coincide con la creación de la imagen e implica una lectura profunda de la sociedad, del hombre, de los acontecimientos y sus implicaciones. El artista encripta su lectura en los elementos visuales constituyentes e impone al espectador una imagen que necesita varios niveles de lectura para su plena comprensión. Claro está que el discurso visual puede acabar siendo solo una propuesta, porque una vez finalizado el proceso de creación, la obra actúa en nombre propio y el discurso originario puede quedar oculto, pero no anulado. Dependiendo del nivel de lectura posterior se generan nuevos discursos, relacionados o no con el primigenio. El poder de la imagen radica en la capacidad de renovar y reescribir su propio discurso en función del contexto y el sujeto visualizador. La imagen es un *perpetuum mobile* discursivo.

Dentro del universo ficcional de Montoya, la imagen creada tiene primordialmente una función comunicativa y después una estética. Construye y ordena mensajes, simboliza y transmite ideas y pone en marcha un proceso interpretativo individual y colectivo, igual que el lenguaje verbal. La imagen como entidad material y espacio de las ideas exige y proyecta la presencia de un conjunto de percepción, pensamiento pragmático y pensamiento simbólico. La creación y la comprensión de la imagen son procesos complejos. Implican tanto un acercamiento manifiesto hacia la realidad que la ha generado como la descodificación de los elementos visuales constituyentes de la imagen. La descodificación parte de una experiencia sensorial personal, el acto de visualización y de una experiencia empírica de reconocimiento, que conlleva cierto grado de subjetividad que parece ser exigida por la propia imagen que se está creando y que se va a intersectar posteriormente con la subjetividad del espectador.

Para los personajes de Montoya las imágenes necesitan el soporte conceptual de la sociedad, que constituye el marco de una generalidad cultural objetiva y colectiva que

hace que el artista, la imagen y su público actualicen y encadenen a la vez conocimientos y experiencias visuales y no-visuales, internos y externos, individuales y universales previos. Se trata de acudir de manera intermitente a una memoria colectiva<sup>32</sup>, terreno de producción y conservación de los imaginarios de una sociedad. La imagen llega a actuar inicialmente como detonante en un proceso de aprehensión y luego como factor fijador de un contenido formativo específico en diversas materias: social, política, religiosa, artística, definitorias para la época del protagonista.

El personaje artista experimenta una relación dialógica directa con la imagen y la sociedad. Las convicciones y saberes individuales y universales buscan proclamarse o reafirmarse en cada momento del acto creativo y sellan la interdependencia entre el ser humano y la imagen como discurso, como fuente de conocimiento, como testimonio visual.

El conocimiento a través de la imagen y el testimonio visual están interconectados con el contexto socio-cultural. Lo conformaría el espacio físico y mental de una sociedad donde se encuentran e interactúan el conjunto cambiante de los discursos sobre los aspectos definitorios para el individuo que tienen como objetivo ordenar y formalizar modos de pensamiento y comportamientos sociales.

Lo obvio es que la imagen surge en un contexto específico y lo refleja de maneras diversas, desde una estética tradicional o una innovadora. Pero a su vez puede reordenar la percepción del marco contextual debido al encuentro entre múltiples puntos de vista, e influye en la posible creación de nuevos contextos de manifestación, socio-cultural en el marco de los procesos interpretativos individuales y colectivos.

---

<sup>32</sup> Se hace referencia a la definición ofrecida por Maurice Halbwachs (2004, 2004a) y mencionada en la nota 3 del primer capítulo. Siglos antes Tomas de Aquino le reconoce a la memoria del individuo la capacidad de archivar lo ocurrido en el pasado y de conectar hechos y tiempos (2001[1485]: 730). De esta forma se ofrece a la memoria la condición de elemento clave en considerar al hombre ligado de manera indisoluble a las nociones de grupo social e historia.

Desde esta perspectiva la imagen interviene en la formación de nuevas visiones sobre el mundo, en cómo el hombre observa, se observa y se relaciona en el contexto de las imágenes.

Inicialmente se habla de que la imagen representa un objeto real o imaginario y sobresale primero la dimensión denotativa de la interpretación, para dejar paso a la dimensión connotativa en cuanto la lectura de la imagen “se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto” (Gombrich 1987: 133) destacando la importancia del necesario acceso a una paleta más amplia de instrumentos de comprensión y conocimiento para una mejor y profunda percepción de la imagen.

La existencia de la imagen se ha definido desde su capacidad de representar, de simbolizar, de testimoniar a partir de una relación equilibrada con el hombre. Sin embargo, algunos estudiosos (Baudrillard 1978, Flusser 1990, Jameson 2002) hablan de un nuevo comportamiento de la imagen, con efectos dañinos para el aspecto social de su recepción, pues su excesiva profusión en la sociedad parece obedecer a “el deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble” (Bazin 1990: 25) y no ya a la mera “conciencia del *haber estado ahí*” (Barthes 2002: 40).

El revés es que en la civilización de la imagen, ella ya no solo representa, sino que también re-presenta algo, abriendo la posibilidad para que la experiencia visual se convierta en una experiencia extrema, absoluta y necesaria. En este punto la imagen se muestra capaz de hacer que “el hombre viva en función de las imágenes que él mismo ha producido [y para el cual] el mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones” (Flusser 1990: 12) o en palabras de José María Mardones si “no existe en imágenes no existe en realidad” (2003: 21). Para el ser humano ver y conocer se convirtieron en elementos alrededor de los cuales se puede construir y ordenar la

realidad de manera coherente, aspectos que aseguran la prolongación existencial de una imagen a la cual el hombre debe recurrir para encontrarse a sí mismo y a su mundo.

La proliferación excesiva de las imágenes en la sociedad con efecto de cambiar radicalmente la percepción de la realidad muestra que a la imagen se le siguen asignando roles activos en la formación de mentalidades, ilustración, difusión e imposición de ideologías y comportamientos sociales. Son aspectos adjudicados a la época de la posmodernidad, o más bien el pensamiento posmoderno canónico.

En las novelas de Pablo Montoya se debate si la capacidad de la imagen de testimoniar y transmitir información histórica y cultural<sup>33</sup> puede quebrantar o fundar modos de pensar y costumbres partiendo de la perspectiva de unos personajes atípicos en la forma de pensar y de percibir la imagen y su referente real. Se delibera sobre los alcances socio-culturales de la imagen-archivo, documento con tendencia a presentar y a asentar la historia oficialmente única, válida y verosímil. Se reflexiona sobre el estatuto de la imagen, de si es o no un producto vaciado de la intencionalidad del compromiso con y para. Se pone en tela de juicio el valor social y los preceptos del arte y los principios para calificar el arte como arte.

En el contexto social recreado en la ficción la imagen y el arte son la expresión prioritaria y alternativa al verbo para enseñar la realidad socio-histórica, la sociedad en su conjunto y los mecanismos internos a través de los cuales dicha sociedad construye sus representaciones. La imagen señala la aparición de momentos de crisis existencial

---

<sup>33</sup> Durante mucho tiempo la palabra escrita se impuso frente a la imagen como una modalidad más fiable y fiel de relatar o testimoniar asuntos históricos. A pesar de que a través de la imagen se podía enseñar o tener conocimiento de las realidades de otras sociedades u otras épocas (medio útil para la etnología y la antropología), no se la tuvo en cuenta como fuente historiográfica. En el siglo XIX, en el ámbito científico, se comenzó a relacionar la imagen con el concepto de cultura y el contexto histórico de su producción. Un aporte importante para el inicio de una nueva forma de encajar la imagen dentro de la sociedad lo han tenido los trabajos de Jacob Burckhardt *La cultura del Renacimiento en Italia* (1986 [1860]), Aby Warburg *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (2005 [1932]), Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003 [1936]).

individual o comunitaria a nivel de pensamiento o comportamiento y se emplea como medio para superar estos momentos de crisis.

La imagen se convierte en experiencia ontológica, más allá de las experiencias de ver y mirar.

### **2.2.2. Imagen y literatura: leer la imagen y mirar el texto**

Arte. Realidad e imaginación. Palabra e imagen. Vista y mirada. Lectura. Encuentros y descubrimientos. Permanencia y mutabilidad. Dualismo y fusión. Espacios culturales e islas de pensamiento. Convivencia.

La literatura, arte de la palabra y experiencia estética, y la imagen visual, arte de la mirada y revelación plástica de la experiencia estética, se distinguen por el modo de presentar y transmitir su contenido y su argumentación, por el modo de significar la realidad y las ideas de una comunidad cultural local o global. Pero convergen en el espacio genérico del discurso, el de la narratividad del mensaje y el de la equivalencia entre los procesos de comprensión de los signos verbales y visuales. Michel Foucault señalaba que “la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita [...] Son irreductibles uno a otra” (1968: 19) y W. J. T. Mitchell apuntaba el hecho de que “no existen las artes «puramente» visuales o verbales” (2018: 12).

La convivencia de la imagen y el texto en la sociedad como expresiones artísticas y elementos discursivos lleva indudablemente a la aparición de una relación compleja y en continua configuración porque la comunicación humana es de naturaleza

heterogénea y profundamente ligada al acceso continuo a los sistemas de significación, a la memoria colectiva y a los imaginarios colectivos en donde el verbo y la imagen actúan conjuntamente como soporte en la edificación del pensamiento y de la comprensión. Mario Praz (1979) y Erwin Panofsky (1972) han señalado la estrecha conexión entre literatura y pintura a lo largo de la historia. Se recalca la influencia mutua de estas dos artes y la tendencia a adaptar diversas características propias a otros modos de expresión específicos durante el proceso de creación y el de la recepción. El conocimiento de diversos temas literarios parece haber sido necesario tanto para representarlos pictóricamente como para alcanzar posteriormente el significado de las imágenes creadas<sup>34</sup>. A su vez, las imágenes mismas han sido el punto de inflexión para legitimar socialmente el necesario acercamiento a ellas en aras de una comprensión de la realidad a través de la percepción simbólica y no solamente de la pragmática. Se ha relacionado la imagen con la integración de la sapiencia de algunos textos escritos en el comportamiento social de los individuos<sup>35</sup>, otorgándole a la imagen el papel de instrumento de conocimiento.

La imagen y la literatura se originan y se manifiestan en una realidad socio-cultural condicionante y sin duda median un cambio en la percepción cognitiva y experiencial subjetiva del hombre sobre sí mismo y el mundo en el que habita. Esto es debido a que la imagen y el texto literario pueden funcionar como un discurso

---

<sup>34</sup> Durante el Renacimiento el conocimiento de la materia mitológica adquirió una gran importancia en el contexto de la creación pictórica. Uno de los muchos casos que se puede mencionar en este sentido es el cuadro “Cupido quejándose a Venus” de Lucas Cranach el Viejo (alrededor de 1530) basado en el poema “El ladrón de miel” del poeta griego de siglo III, Teócrito. Incluso Orhan Pamuk en su novela *Me llamo Rojo* (1998), recuerda la relación que existe entre el texto escrito y la pintura, otorgando a sus personajes la conciencia de que la esencia de la representación pictórica es conocer primero el texto que iba a ser pintado (Pamuk 2020: 42-43).

<sup>35</sup> Tal vez, el ejemplo más conocido se sitúa en la Edad Media cuando la imagen aparece como un elemento importante para acceder al conocimiento cristiano revelado en las Santas Escrituras. Al mismo tiempo influye directamente sobre cómo se debe afrontar la realidad próxima y favorece la formación de un conjunto de comportamientos y normas sociales legitimadas, aplicables y sancionables en los ámbitos occidental y oriental del cristianismo, más allá de la estricta esfera religiosa. En este caso el conjunto regulador se apoya conscientemente en el uso intensivo del poder educativo y explicativo de la imagen religiosa.

ambivalente a través de una imbricación de las funciones denotativa y connotativa del lenguaje. Independientemente de su naturaleza, el discurso llega a imponer paradigmas de pensamiento.

Más allá de la convivencia de estos dos medios de expresión artística, se ha ensayado y perfeccionado la interacción real entre texto literario e imagen. Dicha interacción puede concretarse de varias maneras: la incorporación de imágenes visuales en el texto literario o la conversión de la imagen en texto literario a través de la figura de la éfrasis.

En el caso de las novelas de Pablo Montoya, seleccionadas para el presente trabajo, el autor colombiano muestra una clara preferencia por el ejercicio ecfrástico<sup>36</sup>, propiciado por la principal capacidad y función de la palabra y de la imagen de comunicar nociones prácticas o abstractas, a pesar de emplear medios específicos para contar algo. La representación de la realidad en el terreno literario o pictórico se sustenta en estructuras profundamente narrativas y, tal como mencionaba Mitchell, en el plano semántico no hay ninguna diferencia entre texto e imagen, ya que tienen comportamientos semejantes e intercambiables (2018: 144).

Es significativo que la existencia de la éfrasis comience en la observación de una semejanza entre las dos modalidades de expresión artística. El reconocimiento de esta semejanza encontró arraigo en breves citas de amplia difusión. *Ut pictura poesis*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Las novelas analizadas en el presente trabajo hacen referencia a obras de arte pictórico y fotografías reales que se presencian en la ficción solamente a través de la éfrasis. En una conversación con el escritor mencionó que contempló la idea de integrar en la novela *Los derrotados* fotografías del periodista colombiano Jesús Abad Colorado, que fueron fuente de inspiración para la novela. Una excepción sería la segunda edición, de 2019, de la novela *La sed del ojo* en la que se incorporaron las fotografías eróticas de los fotógrafos franceses Auguste Belloc y Bruno Braquehais de mediados del siglo XIX que sirvieron como modelo en la construcción de la trama.

<sup>37</sup> El estudio de Henryk Markiewicz (2000) ofrece un recorrido histórico detallado de la presencia del verso horaciano *ut pictura poesis* en las preocupaciones de analizar la relación entre la pintura y la creación literaria. Numerosos estudios, entre los cuales se enumeran unos pocos, como el de Mario Praz (1979), Erwin Panofsky (1987), Wendy Steiner (2000), centran la atención en la relación de analogía entre la pintura y la literatura desde varias perspectivas.

de Horacio. En la de Leonardo da Vinci evaluando “la pintura de poesía muda, [...] la poesía de pintura ciega” (2009: 148) aunque otorgando más valor a la pintura frente a las otras artes.

La noción de écfrasis<sup>38</sup> como figura retórica o procedimiento literario empleado para referirse a la especial conexión de la imagen pictórica o fotográfica con el texto literario ha encontrado una amplia aceptación<sup>39</sup> a través de la definición de ser “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies [...] the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible *object d’art* (*ut pictura poesis*)” (Spitzer 1955: 207) o “la representación verbal de una representación visual” (Mitchell 2018: 138).

El concepto apunta evidentemente hacia una relación nada superficial entre imagen y texto literario y las dos definiciones mencionadas se complementan. Se hace referencia a un proceso de reconstrucción de la configuración material pictórica adaptándola a la estructura narrativa escrita en la que se integra a través de una descripción que no se limita a ser una traducción de lo visual a lo verbal. En la opinión de Michael Riffaterre se trata más bien de una doble mimesis con una cualidad existencial ilusoria debido a que la descripción de la obra de arte es realmente una interpretación originada en las necesidades contextuales de la ficción, aunque la suplantación de la descripción por el discurso hermenéutico reactiva la conciencia de un mensaje previo propio de la imagen (2000).

Más allá de la creación de un escenario ficcional con una nueva dimensión estética a través de la descripción de la imagen pictórica, lo importante es el proceso de

---

<sup>38</sup> Michel Riffaterre (2000) señala la existencia de la écfrasis literaria y la écfrasis crítica. A pesar de centrar su atención en el mismo objeto, el producto de arte visual, el entorno de aplicación y los propósitos difieren. Para el presente trabajo se va a tener en cuenta la categoría de écfrasis literaria.

<sup>39</sup> Heffernan 2004, Riffaterre 2000, Monegal 2000, Pimentel 2003, De la Calle 2005, Agudelo Rendón 2011, 2017, Ponce Cárdenas 2014.

resignificación discursiva del elemento visual y su contextualización o re-contextualización en el universo literario. Este proceso está ligado al de la interpretación y tiene que ver con el hecho de que el arte es una experiencia personal y subjetiva y el contexto de recepción es distinto al de la creación. Además, en el texto literario el estatus atribuido al autor, al narrador o al personaje determina cambios en la actitud frente a la representación pictórica o fotográfica. La cualidad de creador, de espectador, de intérprete de una imagen y del contexto social o ideático generador de la obra ocurre en el espacio del texto escrito. Este espacio permite la expansión narrativa e impone la inserción de aquellos momentos anteriores y posteriores a lo descrito, mostrando el carácter selectivo de la écfrasis que “tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (Riffaterre 2000: 164).

Este carácter selectivo es comprensible pero también variable. Si el ejercicio ecfrástico está ejecutado por un narrador o personaje espectador, entonces evidentemente se van a enfatizar solo aquellos elementos pictóricos que encajen mejor con el desarrollo de la trama, en detrimento de otros. Si el ejercicio ecfrástico resulta de la reconstrucción ficcional del proceso de creación artística, desde el punto de vista de un pintor o fotógrafo convertido en protagonista, entonces la descripción y la interpretación de los elementos visuales van a ser más completas, incluso a veces más técnicas, como en las novelas *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte* (1831) de Honoré de Balzac, *Me llamo Rojo* (1998) de Orhan Pamuk, *El paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa, *Fluturele negru*<sup>40</sup> (2010) de Radu Paraschivescu, *Los derrotados* (2012) y *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya, *La soledad del cuarto oscuro* (2017) de Fernando Gómez o *La muerte del*

---

<sup>40</sup> La novela del escritor rumano Radu Paraschivescu *Fluturele negru* (*La mariposa negra*) centra su argumento en la figura del pintor italiano Caravaggio durante sus últimos años de vida y sondea las profundidades psicológicas y las obsesiones del pintor que encuentran expresión en el lienzo y en el tenebrismo característico.

*comendador* (2017) de Haruki Murakami. En el fondo todas las lecturas son lecturas selectivas en mayor o menor grado. Y la écfrasis implica un proceso especial de lectura de los elementos de la imagen y de asignación de significados adecuados.

En los textos literarios de Pablo Montoya el encuentro intencionado entre los dos lenguajes, visual y verbal, se convierte invariablemente en representación hermenéutica y subjetiva de la obra pictórica y viene determinado por la necesidad de construir un discurso distinto al oficial sobre la realidad socio-cultural e histórica. La narración se inicia en el principio comunicativo de la imagen y el encuentro con la imagen abre un diálogo entre la obra y el espectador o el creador que va más allá del reconocimiento visual.

Para el narrador de la experiencia de Theodore de Bry en *Tríptico de la infamia*, la imagen es el espacio sintetizador de creencias y miradas volátiles situadas bajo la influencia del paso del tiempo.

[...] se cae en la mera interpretación, pero cualquier imagen, de hecho, ofrece esta circunstancia. No hay palabra posible que pueda transmitirnos la verdad. Somos en el terreno de la visión y de la expresión tanteo vacilante. Rodeamos una imagen, leemos un poema, escuchamos un fragmento sonoro, y solo estamos transitando el vacío, creando sobre él mojones, contornos, relieves que no son más que conceptos relativos. Pero no cedamos a la fascinación de un planteamiento escéptico [...] y digamos que en el centro de este grabado, de verdad, hay una carnicería<sup>41</sup>. (Montoya 2016: 290)

Estamos frente a una imagen testimonio. Percibimos la naturaleza trascendente de los acontecimientos y del hecho que el ser humano se sitúa de manera consciente en un espacio y tiempo históricos. La visión se adjudica a un personaje con un modo

---

<sup>41</sup> El fragmento sigue con la descripción de uno de los grabados de Theodore de Bry en el que se enseña un puesto de mercado de carnicería donde se venden partes del cuerpo humano. Toda la escena presentada a través de la écfrasis está contextualizada. Se construye un paralelismo entre el espacio americano y europeo y se indaga en la mentalidad europea de la época sobre el canibalismo.

insólito de razonar para su época y para quien la única manera de transmitirlo es a través de la imagen. Los valores absolutos se convierten en unos valores insuficientes para abarcar lo sucedido. Para una mejor comprensión de la imagen y del contexto de su visualización se muestra cómo se ordena la lógica interna del discurso alternativo. El narrador omnisciente encarna o reemplaza al pintor o al fotógrafo y el proceso de creatividad plástica se transforma en uno narrativo. Se exponen los detalles conceptuales de la obra y el pensamiento individual situado en un momento crítico, de reconfiguración bajo la presión de acontecimientos desestabilizadores de la cotidianidad personal o colectiva. De ahí que la descripción focalice con prioridad ciertos aspectos de la imagen.

A través de la écfrasis el elemento visual, aunque fragmentario o fragmentado, potencia la tensión narrativa. Inicialmente se construye una alternancia entre la mirada y la vista. Acto seguido, actúan de manera conjunta para descubrir el significado de la imagen y una vez encontrado, reparar en que no ha sido asignado aleatoriamente. Ver y mirar se complementan. A continuación, para cobrar sentido e integrarse en el ritmo, interno de la comprensión de la realidad, la imagen necesita situarse en un espacio físico y de pensamiento. La contextualización de la obra de arte en el universo ficcional acompañada por la interpretación de su contenido asegura el aporte discursivo de la imagen en el relato.

Surge la incógnita de si el carácter selectivo de la écfrasis está disminuyendo el aporte conceptual de la imagen al texto. No obstante, la imagen “muestra lo que está pasando y hace imaginar confusamente lo que pasó” (Montoya 2017: 278). Para entender lo que confusamente pasó es inherente recurrir a la ampliación del marco narrativo y a la interpretación, acción asociada al proceso de visualización y comprensión de una imagen independientemente del escenario de visualización. El texto

se convierte en soporte para recuperar de la memoria la imagen y al mismo tiempo se convierte en el contenido mismo de la imagen que vuelve a integrarse en la memoria como expresión de una nueva visión del mundo. Es el momento en el que puede materializarse la tercera fase de la écfrasis mencionada por Mitchell, la del “miedo ecfrástico” cuando se anularía la frontera entre texto e imagen (2018: 139)<sup>42</sup>. Hablar de leer la imagen y mirar el texto cobraría sentido.

Al encontrar su sentido en la descripción, la interpretación, la resignificación y la contextualización la écfrasis literaria ofrece la posibilidad de crear una experiencia inmersiva. A través de las artes visuales, desde el plano literario, se puede explorar la sociedad, su pensamiento y el porqué de su necesidad de expresarse artísticamente.

El texto ecfrástico y la presencia de la imagen en el texto literario facilitan el planteamiento del objeto de arte y el espacio de las artes visuales en relación directa y cotidiana con el individuo y las comunidades. Se ficcionaliza una relación que en la actualidad es reclamada para estar en contacto con la realidad circundante o para explicarla. El impacto de la imagen fotográfica se deduce de su gran profusión dentro las sociedades contemporáneas a todos los niveles y de su constante presencia en la interacción diaria entre los individuos. En el caso de las obras pictóricas de los siglos pasados se puede aproximar su alcance y su importancia a través de los archivos y en función de la capacidad actual de recuperar solo parcialmente el modo genuino de pensar de la época.

Pero el pacto ficcional ofrece al texto literario la libertad de emplear la imagen en un marco de pensamiento más amplio y más flexible porque no busca directamente

---

<sup>42</sup> W. J. T. Mitchell (2018) distingue tres fases de la écfrasis: “indiferencia ecfrástica” (la descripción verbal de una imagen no puede suplir el efecto visual causado por la presencia material de la imagen), “esperanza ecfrástica” (la imaginación y las figuras literarias son elementos que ayudan a superar la idea de la imposibilidad de recrear lo visual a través de lo verbal e impulsa el proceso de reconstruir mentalmente las imágenes visuales descritas) y “miedo ecfrástico” (la distinción entre la representación verbal y visual estaría anulada).

un testimonio historiado, sino señalar las posibles variaciones de este testimonio y cómo actúan sobre el hombre y su universo. El testimonio ficcional surge de los intersticios anónimos de la intrahistoria. Es un testimonio abierto a abarcar una multitud de posibilidades de utilización de la imagen a través del ejercicio ecrástico.

En las novelas *Los derrotados* (2012), *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya, *La soledad del cuarto oscuro* (2017) de Fernando Gómez, o el cuento “Apocalipsis de Solentiname” (1976) de Julio Cortázar se parte de la idea de que la imagen es un especial espejo de las realidades sociales violentas. La imagen se convierte en un espacio de pensamiento social, político, histórico. La imagen es el elemento central y representativo de un complejo proceso hermenéutico de la sociedad.

En cambio, en otras obras como *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte* (1831) de Honoré de Balzac, *Cómo se salvó Wang Fo* (1979) de Marguerite Yourcenar, *Me llamo Rojo* (1998) de Orhan Pamuk, *El paraíso en la otra esquina* (2003) de Vargas Llosa, *Fluturele negru* (2010) de Radu Paraschivescu, *El mismo lado del espejo* (2016) de Lina María Pérez Gaviria, *La muerte del comendador* (2017) de Haruki Murakami desarrollan la vida privada del personaje-artista, la dimensión estética del arte y el modo en la que perciben los personajes. En ellas toma forma una visión del mundo particular filtrada a través de la experiencia artística. Es una manera limitada pero suficiente para conocer lo circundante porque la imagen pictórica se representa esta vez como espacio de pensamiento sobre el arte visual priorizando la observación estética, la función catártica del arte.

Si *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde es el cuadro narrativo del arte pictórico como reflejo de la naturaleza faustiana del hombre y de su decadencia, *Elogio a la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) de Mario Vargas Llosa muestran la conexión entre el arte y la vida cotidiana, íntima, donde el

erotismo aparece como liberación de las normas sociales en el espacio privado. *La sed del ojo* (2004) de Pablo Montoya explora también la zona de lo erótico, pero desde una perspectiva en la cual el discurso está centrado en las implicaciones sociales la representación del cuerpo desnudo femenino se construye sobre la dialéctica entre el arte pictórico y la fotografía erótica del siglo XIX.

El discurso narrativo y el ejercicio efrástico en los textos de Pablo Montoya parte de la concepción mencionada por Vilem Flusser de que la imagen, al ser un mediador entre el hombre y el mundo, los hace más accesible pero también periclita la percepción correcta y objetiva de la realidad (1990: 12) lo que le impulsa a asociar a la imagen el parlamento filosófico, histórico o sociológico de sus personajes. El escritor colombiano explora todas las vías interpretativas que ofrece la imagen y sus textos demuestran que “descifrar textos es descubrir a qué imágenes se refieren. El propósito de los textos es el de explicar las imágenes, de transcodificar los elementos de las imágenes y las ideas en conceptos. Los textos son metacódigos de las imágenes” (Flusser 1990: 13). De esta forma “los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales” (14).

Literatura e imagen estrechan su relación en el caso de la creación de Pablo Montoya en unos textos extremadamente visuales que obligan mirar hacia momentos históricos en los que la humanidad revela a través de la expresión artística su inclinación hacia la violencia, hacia la dificultad de aceptar o adaptarse a sistemas de pensamientos y a escenarios culturales nuevos en el contexto del encuentro entre comunidades distintas.

### **3. *Tríptico de la infamia*: el peligro de la historia única**

*Solo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes no serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicándose, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito.*

Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*

### 3.1. “El peligro de la historia única”<sup>43</sup>: literatura e historia

Así es como se crea una historia única, se muestra a un pueblo solo como una cosa, una única cosa, una y otra vez, y al final lo conviertes en eso. Es imposible hablar de relato único sin hablar de poder. Existe una palabra, una palabra igbo, que me viene siempre a la cabeza cuando pienso en las estructuras de poder del mundo: *nkali*. Es un nombre que podría traducirse por «ser más grande que otro». Igual que en el mundo político y económico, las historias también se definen por el principio de *nkali*: la manera en que se cuentan, quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas veces se cuentan... todo ello en realidad depende del poder. Poder es la capacidad no solo de contar la historia de otra persona, sino de convertirla en la historia definitiva de dicha persona. [...] Las historias importan. (Ngozi Adichie 2018: 18-19, 28)

---

<sup>43</sup> Es el título del libro de la autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, publicado en 2018, donde plantea de manera sucinta la importancia y las implicaciones del modo en el cual se presentan los relatos de realidades locales en sociedades que no tienen un conocimiento profundo de dichas realidades. En el presente capítulo de la tesis, en el contexto de la novela *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya, la idea del “peligro de la historia única” cobra sentido en relación con el argumento central, que admite la perspectiva de que los personajes resaltan las visiones estereotipadas instauradas en lo largo de la historia con respecto a pueblos, culturas y creencias. De esta forma la novela histórica se convierte en el espacio propicio para mostrar la existencia de otras visiones sobre lo ocurrido en la época recreada. La ficción ofrece la posibilidad de interpretar y contestar el discurso dominante en el pasado o en el presente sobre ciertos acontecimientos históricos que fueron definitorios para las sociedades europeas y americanas y permite construir unos discursos alternativos a través del filtro del pensamiento actual. Al mismo tiempo se señala lo perjudicial que ha sido la perpetuación de la misma retórica acompañada de las mismas imágenes sobre la realidad del Nuevo Mundo.

Las historias no son igual a historia, pero ambas manejan el concepto de realidad y de verdad y son discursos sobre el ser humano situado en diversos contextos sociales. La historia ofrece el contenido para crear historias. Las historias cuyas raíces se ubican de manera evidente en la historia forman parte de lo que generalmente se denomina literatura histórica y su principal característica es que incorporan un mayor o menor grado de ficción, más allá de los hechos históricos reales que pueden haber servido de inspiración, creando “una realidad alternativa” (Ainsa 1994: 25). Aun así, y tal como señalaba Chimamanda Ngozi Adichie, las historias llegan a tener un impacto igual al de la historia en las sociedades. ¿Por qué? Porque las dos, aunque muy distintas, son la muestra de mentalidades e imaginarios colectivos que encuentran una afinidad de pensamiento en suficientes comunidades para imponerse como versiones oficial (la historia) y verosímil (la literatura) de acontecimientos socio-político-culturales.

A mediados del siglo pasado R. G. Colingwood afirmaba que la historia es “una forma especial de pensamiento” (1952: 18) cuya finalidad es el “auto-conocimiento humano” (22) siendo este enfocado en el conocimiento del “pensamiento, comprensión o razón” (238). Desde esta perspectiva la historia no solo registra y ordena el existir del hombre en el mundo, sino que al reflexionar, interpretar y relatar los hechos de la experiencia existencial de los pueblos recoge y expone los discursos elaborados para fijar su credibilidad. La historia se convierte en el terreno donde se pueden observar la construcción y la evolución de los sistemas de normas sociales y culturales y los efectos causados por el contacto entre las civilizaciones. Se posibilita el conocimiento y el auto-conocimiento en la dimensión local o universal del individuo, pero el relato histórico también tiende a instaurar y funcionar con una lógica exclusivista y comparatista entre la individualidad propia y la ajena de las comunidades. Entonces surge la incógnita de si

la historia consigue entregar a la sociedad una verdad absoluta sobre lo ocurrido y testimoniado o toma forma la realidad del peligro de la historia única.

En la contemporaneidad posmoderna este peligro percibido como real o solamente potencial se convierte en la brecha que permite a la literatura construir desde la ficción nuevos discursos sobre lo historiado, reescribir la historia y materializar el pasado en textos que a finales del siglo XX, en 1993, Seymour Menton identificaba como la “nueva novela histórica”.

A mediados del siglo pasado, para Georg Lukács en la novela histórica “se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron esos acontecimientos [históricos]. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica” (1966: 44). Pero centrarse en la recreación realista, de una época ya no es suficiente para la nueva novela histórica.

Seymour Menton observaba que los escritores contemporáneos restan relevancia a la representación mimética de los hechos históricos, que prefieren alterar lo historiado empleando anacronismos, prescindir de algunos escenarios o personajes históricos reales, intervenir en la trama como un personaje más o beneficiarse de contenidos adicionales a través de la intertextualidad o construir representaciones sorprendentes del pasado bajo el influjo de la parodia o lo carnavalesco (1993: 43-45). Esto se sustenta en la propia naturaleza de la literatura que rehúye a la rigurosidad científica. La meta es convertir la realidad en algo asequible desde otros niveles de percepción.

La variedad de expresión se ha impuesto al canon tradicional. Para la novela histórica de finales de siglo XX y principios del XXI Pablo Montoya ofrece una definición muy generosa. En su opinión la 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 que ayudan a los hombres de hoy a conocerse mejor” (Montoya 2009: XIII).

La estructura de profundidad de este género se mantiene en vigor edificada sobre los elementos de espacio y tiempo históricos y personajes reales o ficticios. La imbricación de estos elementos da lugar a una gran diversidad de expresiones y una cantidad significativa de obras que consiguen materializar los rasgos distintivos de la novela histórica<sup>44</sup>: experimentar la historia desde el vórtice interior de los acontecimientos, vislumbrar el entresijo de las ideas de una época más allá de la especificidad del lenguaje literario o del efecto poético del texto, manteniendo al mismo tiempo la calidad de observador externo y la capacidad de adoptar una posición ideológica frente a la historia.

En lo que respecta la novela histórica hispanoamericana contemporánea el hecho de mantener la atención centrada en el pasado del subcontinente americano permite aún intuir la existencia de una dimensión comprometida de la literatura con la sociedad<sup>45</sup>. La

---

<sup>44</sup> De la extensa lista de las novelas históricas publicadas a finales del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI se pueden mencionar algunas obras de diferentes tradiciones que permiten distinguir las variaciones de este subgénero narrativo. El elemento histórico fue punto de cohesión en las novelas de Umberto Eco *La isla de día de antes* (1994); Baudolino (2000), *El cementerio de Praga* (2010); Noah Gordon *El último juicio* (1999); Amin Maalouf *El viaje de Baldassare* (2000); Mario Puzo *Los Borgias* (2001); Günter Grass *A paso de cangrejo* (2002); Javier Sierra *La cena secreta* (2004); E. L. Doctorow *La gran marcha* (2005); Juan Taruf *La pasión de María Magdalena* (2005); Hilary Mantel *En la corte del lobo* (2009); Leonardo Padura *El hombre que amaba los perros* (2009); Mario Vargas Llosa *El sueño del celta* (2010); Orhan Pamuk *Las noches de la peste* (2021); Albert Sánchez Piñol *El monstruo de Santa Elena* (2022).

<sup>45</sup> Las novelas *Tamerlán* (2003) y *El hombre de diamante* (2008) de Enrique Serrano; *Lobos de mar* (2003) de Zoé Valdés; *La otra mano de Lepanto* (2005) de Carmen Boullosa o *Lejos de Roma* (2008) de Pablo Montoya muestran la apertura hacia ficcionalizar momentos y personajes históricos ajenos al espacio americano. Aun así, en el panorama literario posmoderno hispanoamericano se evidencia la presencia elevada de las ficciones ambientadas en la historia del subcontinente. *La gesta del marrano* (1991) de Marcos Aguinis; *Ángeles del abismo* (2004) de Enrique Serna, *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2008), *La serpiente sin ojos* (2012) de William Ospina; *Malinche* (2006) de Laura Esquivel; *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor; *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya contextualizan sus tramas en los siglos XVI y XVII. Recrean de manera muy distinta escenarios socio-culturales generados sobre el trasfondo del encuentro entre las culturas europea y americana. Germán Espinosa en *Los ojos del basilisco* (1992), Enrique Serna en *El seductor de la patria* (1999) y Juan Gabriel Vásquez en *Historia secreta de Costaguana* (2007) exploran desde la ficción momentos

utilidad social del texto literario, justificada a menudo por la idea de que conociendo el pasado se puede entender mejor el presente, encuentra apoyo en las nuevas miradas sobre la historia del espacio americano y sus pueblos. Son miradas interesadas en indagar en los aspectos fundacionales de un pensamiento estereotipado, que basa la identidad americana en un choque violento de culturas. El crimen, el terror, el sufrimiento, la incomprensión parecen perpetuarse a lo largo de la historia como una manera normal del devenir.

Con cada época de su evolución la novela histórica hispanoamericana apuesta por cambiar las perspectivas discursivas de sus universos ficcionales, pues el contexto y el momento de la escritura influyen en cómo se recrea la cosmovisión del pasado. El escritor actual crea los personajes a la medida del hombre posmoderno y les confiere los mismos parámetros de pensamiento e interpretación de los acontecimientos que los suyos, porque son los únicos que puede asimilar y aplicar de manera verosímil. En la visión de Frederic Jameson este es un aspecto radical que marcaría un cambio en la naturaleza de la novela histórica e imposibilitaría la recreación del pasado siendo el texto literario solamente el reflejo de “nuestras ideas y [de] estereotipos del pasado” (2006: 59). Pero lo que le otorga validez al texto ficcional es justo este desajuste de pensamiento y la imposibilidad de recomponer de manera integral el del pasado.

El pensamiento posmoderno supone la inclinación revisionista y contestataria de lo presentado con valores absolutos, definitivos, ideales. La exaltación de concepciones representativas y determinantes a nivel multitudinario se sustituye por el desinterés y la desilusión frente a realidades socio-culturales, por la insignificancia identitaria

---

históricos del siglo XIX, mientras Pablo Montoya en *Los derrotados* (2012) busca enlazar la experiencia de Caldas en el siglo XIX con la realidad del conflicto armado colombiano de finales de siglo XX y principios del XXI. Enrique Serna en *El vendedor de silencio* (2019) y Mario Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000) y *Tiempos recios* (2019) exploran los agitados años de mediados de siglo XX. Se remarca una evidente preferencia por ficcionalizar los escenarios de las complejas y, muy a menudo, violentas realidades hispanoamericanas.

territorial y la dificultad de reconocerse en el retrato social colectivo oficial emanado del poder. Dentro de las coordenadas de este nuevo modelo de pensar y percibir la realidad, la nueva novela histórica no aparece como simple ficción escapista. El placer de contar el pasado se entrelaza con la necesidad de recrear episodios históricos a través de la deconstrucción y de la reescritura de los discursos que se configuraron dentro de las comunidades pasadas y aún guardan ecos en las actuales. El discurso sigue siendo la constante que actúa como referente entre el hombre y la realidad. Y este mundo percibido y caracterizado por la simultaneidad, por el simulacro, por la fragmentariedad, por lo efímero, es también el mundo de la heterogeneidad que propicia una respuesta idiosincrásica del individuo actual frente a acontecimientos históricos locales o globales y pone de relieve su actitud frente al concepto de historia.

En el marco de la globalidad, el individuo se encuentra con el hecho de que “nada cuanto ocurra en nuestro planeta podrá ser un suceso localmente delimitado [...] todos los descubrimientos, victorias y catástrofes afectarán a todo el mundo” según Ulrich Beck (2008: 36). Este contexto supone el conocimiento inmediato y normalmente mediado por los medios de comunicación –de los acontecimientos actuales y de sus circunstancias de manifestación pública. El hombre registra e integra la historia contemporánea en su cotidianidad, por lo que la relación entre el individuo y la historia se personaliza. Este hecho cambia la noción de historia y la percepción de sí mismo, pues el ser humano adquiere la consciencia de ser no solo testigo, sino partícipe también del proceso de construcción histórica (incluso en los momentos cuando es un simple espectador frente a las pantallas). Esta conciencia de sí mismo como productor de lo que llama Historia (es decir acontecimientos seriados de manera tradicional, diacrónica) convive con la manifestación de la postura contestaría frente al conocimiento histórico. La historia no se percibe como un tipo de archivo solo para la

lectura. Es un tipo de memoria del pasado de las sociedades y sus culturas, abierta a la revisión y siempre actualizable bajo nuevas investigaciones científicas, corrientes de pensamiento o mentalidades colectivas que actúan de manera continua e intentan restaurar un equilibrio o reparar un posible expolio visto con normalidad en el momento del acontecimiento. La materialización de la función utilitaria, social de la historia ocurre en la posmodernidad solo si se pone en tela de juicio la objetividad y veracidad del registro histórico.

Y si a esta manera de percibir y relacionarse con la historia se añade el hecho de que ella incorpora también una faceta narrativa específica a la literatura, tal como lo veían Hayden White (1992, 2003), Michel de Certeau (2006) o Roger Chartier (2007) hace poco, la novela histórica aparece como una de las maneras de “apropiación del pasado por las sociedades contemporáneas” y de manifestación de un fenómeno estrechamente ligado a esta época: el interés por el pasado, según Karl Kohut (1997, 20).

En el caso de Pablo Montoya el interés por el pasado se ha materializado en los cuentos y relatos de varios volúmenes y en todas sus novelas: *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Tríptico de la infamia* (2014), *La escuela de música* (2018), *La sombra de Orión* (2021). Independientemente de si la obra centra su atención en el arte, en el exilio, en la violencia europea, americana o colombiana, o en la experiencia del aprendizaje bajo el espíritu del *bildungsroman*, el elemento histórico siempre está presente sin necesidad de aplicarle el rótulo de relato histórico o novela histórica. Este elemento aglutina a su alrededor el drama de unos personajes profundamente inclinados a deshacer y examinar muy de cerca las visiones vinculadas a los acontecimientos de su pasado y su presente. Consideran muy seriamente la necesidad de llegar por sí mismos a

la comprensión de la realidad circundante. Y la comprensión no acepta la justificación autorizada.

*Tríptico de la infamia* (2014) es la novela histórica en la cual el arte visual funciona como vía para explorar episodios trágicos de la historia europea y americana del siglo XVI y para crear el escenario en el cual el pensamiento y el discurso sobre el hombre y su mundo a través del arte visual se convierten en protagonistas. El título de la novela y su estructura en tres partes permite abordarla como si de un tríptico flamenco renacentista se tratase, cuyo denominador más evidente sería la infamia. Igual que la pintura, el texto literario se presta a la interpretación y dependiendo del enfoque del análisis el orden de las tres “tablas” de la novela de Montoya podría ser el resultado particular y relativo de cada acto de lectura o relectura<sup>46</sup>.

Si el análisis de la novela explorara simplemente el origen de la realidad violenta de los pueblos del subcontinente americano, manteniendo como modelo “El jardín de las delicias” de El Bosco, el orden de las tablas podría ser: la tabla lateral izquierda le correspondería a Jacques Le Moyne y retrataría el Paraíso, la tierra americana que deslumbró a Colón y a los primeros conquistadores españoles y que el personaje de Montoya percibe de un modo parecido<sup>47</sup>; la tabla lateral derecha le correspondería a la tercera parte, donde Theodore de Bry, a través de los grabados, ilustra la transformación de ese Paraíso americano en el Infierno bajo la violencia perpetrada por los españoles. La tabla central, a la que el narrador intradieético le permite hablar por sí mismo, es la

---

<sup>46</sup> Por ejemplo, Rubén Rafael Cardona Sánchez en su trabajo “La experiencia estética de la infamia: una mirada al *Tríptico* de Pablo Montoya” (2017) analiza las funciones estéticas de la infamia en la obra partiendo del modelo del tríptico “El jardín de las delicias” de El Bosco. Sitúa la primera y la segunda parte de la novela, dedicadas a las experiencias de Jacques Le Moyne y de François Dubois, en la posición de los paneles laterales y la tercera parte dedicada a Theodore de Bry como panel central, mientras que la voz del escritor convertido en el personaje del becario cuya novela lee el lector representa la parte exterior del tríptico con el rol de unificar las tres partes interiores.

<sup>47</sup> El personaje protagonista de la segunda parte de la novela, el pintor François Dubois, después de haber conocido a Le Moyne a su regreso a Francia, menciona que “su estancia en el Nuevo Mundo lo había transformado. [...] no cesaba de elogiar el carácter paradisiaco de esas tierras. [...] Me parecía, incluso, que su percepción de lo vivido rozaba las dimensiones del delirio”. (Montoya 2016: 150)

voz europea de François Dubois que cuenta su experiencia trágica durante la guerra entre los católicos y los protestantes franceses y señala la incomprensible e injustificada naturaleza violenta del hombre. Si la diferencia religiosa puede producir un cisma sangriento entre los miembros de la misma cultura, entonces el encuentro con el *otro*, el salvaje americano, con una cultura extraña e incomprensible no podría tener otro final que el marcado por la violencia. El europeo incapaz de traspasar los límites de su mentalidad convirtió el Paraíso en Infierno y lo cuenta él mismo a través de su intolerancia hacia los de su propia comunidad que manifestaron una nueva manera de relacionarse con la divinidad. La violencia se propaga, contamina y se convierte en endémica. Lo que atraviesa los tres paneles es el intento continuo de comprender la intrincada naturaleza humana desde la conciencia plenamente posmoderna del que ha conocido al *otro*, ha experimentado la interacción entre culturas diversas y ha comprendido el peligro de la historia única.

Si el análisis del texto centrara su atención en la imagen pictórica que funciona como medio para construir, presentar e imponer la historia de quién es y cómo es un pueblo, el orden de las tablas narrativas cambiaría.

La tabla lateral izquierda estaría igualmente dedicada a la experiencia en el territorio americano de Jacques Le Moyne quien, apoyándose en la interacción y la percepción directa de la especificidad cultural del indio americano y sin poder eludir la estética pictórica europea, traza el comienzo del relato único de los nativos americanos. En cambio la creación pictórica de François Dubois ocuparía ahora la tabla lateral derecha. Sería la muestra de cómo un pueblo se representa a sí mismo, de cómo cuenta su historia si tiene la posibilidad de hacerlo. La incapacidad para convivir debida a la radicalización ideológica produce la inmolación de una cultura y la escisión es irreparable, pero en la línea temporal de la historia del cristianismo europeo se queda en

un episodio pasajero. La tabla central representaría los grabados de Theodore de Bry, que concentrarían la imagen definitiva del relato asentado como historia única, siendo estos, imágenes que se fijaron y perduraron en los imaginarios colectivos relacionados con el espacio americano y la cultura de los indígenas. Los grabados del personaje de De Bry pretenden ser un instrumento de conocimiento, buscan manifestar su capacidad de ilustrar para el europeo de manera convincente la supuesta realidad americana al conectar con varios relatos sobre América. Las experiencias narradas por Jean de Léry, Hans Staden, Antonio de Herrera, Sebald de Weert, Jerónimo Benzoni y Bartolomé de las Casas se sintetizan e incorporan en las representaciones visuales del grabador. El peligro de la difusión de esta historia única y unilateral es sentido por el narrador de la novela *Tríptico de la infamia* y a través de discernimiento de los personajes deconstruye la retórica europea sobre el Nuevo Mundo y sus pobladores.

El ejercicio hermenéutico de las “tablas” literarias permite reconocer múltiples significados y diversos puntos de vista que integrarían la obra en un sistema más amplio de reflexión sobre la condición humana, las consecuencias de la violencia y la función del arte en la sociedad.

La primera parte de *Tríptico de la infamia* narra en tercera persona la experiencia del pintor Jacques Le Moyne. Aprendiz de Tocsin, un cosmógrafo de Diepa, Le Moyne acompaña la expedición de René Laudonnière al Nuevo Mundo, a las Tierras Floridas (1564-1656), donde se quería establecer una colonia de protestantes franceses. Su cometido era dibujar la naturaleza para formar un registro sobre las nuevas tierras. Sin embargo, acabó siendo un ilustrador de los indios y sus costumbres, atrapado por la inquietud de comprenderlos a ellos y a su arte como forma de vida. En esta parte de la novela comienza la construcción del discurso sobre el *otro* y se plantea la pregunta

sobre quién es realmente el *otro*. Se introduce la idea de que a través del arte se cuenta quién es el *otro* y se inicia el recorrido de la historia única.

La segunda parte de la novela está dedicada al pintor protestante François Dubois y a su única obra conocida *La masacre de San Bartolomé*. Pintar el cuadro es el elemento central para rescatar de la memoria la dualidad de vida. Lo apacible de la cotidianidad y la violencia de la guerra de los hugonotes se entremezclan para construir una visión particular del mundo. El parlamento en primera persona del pintor profundiza en lo que es y lo que significa el arte pictórico definiendo los razonamientos sobre el hombre y las funciones y el alcance del arte en la sociedad. Dubois pinta el cuadro “La masacre de San Bartolomé” conscientemente como testimonio del encuentro violento entre los católicos y los protestantes franceses y de la incapacidad del ser humano de moderar su inclinación hacia la violencia. Es la historia del horror, de la decepción, de la contrariedad frente a las creencias del hombre impuestas por la fuerza. Es la historia que se cuenta mientras se pintan los 160 personajes del cuadro con la esperanza de que el espectador sepa descifrar la verdad plasmada en colores. El arte es un medio a través del cual se debate sobre la naturaleza humana y las realidades sociales, funciona como un archivo de la memoria y como expresión visual de las mentalidades de la época.

La tercera parte enfoca a través de los grabados de Theodore de Bry la “ferocidad y saña que se confabulaban para construir el trauma cultural que seguimos llamando descubrimiento y conquista de América” (Montoya 2016: 230). La historia sobre el hombre americano ha echado raíces y se ha convertido en única. El grabador de Lieja es la voz de la denuncia, la voz que se niega a pensar la imagen como relato total de una realidad, es la voz del fracaso de unos testimonios que solamente muestran la

comprensión unilateral y equívoca de una realidad sin existencia prevista en los mapas y las Santas Escrituras del Viejo Mundo.

Para los tres artistas, Jacques Le Moyne, François Dubois y Theodore de Bry, la creación de la imagen visual no es un proceso cuya meta sea la simple representación de la realidad circundante, sino que se convierte en un proceso hermenéutico del ser humano y su mundo, en “la transferencia de un mundo a otro, de una lengua extraña a una propia [es una labor que implica] traducción, explicación, interpretación y comprensión” (Gadamer 2003: 95). Se concibe, se explica, se pinta y se enseña la otra historia, la de la infamia. Es evidente la relación entre la historia individual de un personaje y la historia de una colectividad.

La intención restauradora es firme, pero la incógnita de si se solventa la amenaza de la unilateralidad del relato histórico a través de la dimensión contestataria de los discursos alternativos de los personajes queda sin ser dilucidada.

En la novela queda patente que las historias importan, que importa cómo se cuentan y cómo se han contado y que la imagen no es una simple representación de lo ocurrido. Puede ser el testimonio, un registro de realidades complejas, y que el proceso de creación artística supone un análisis profundo del hombre y del mundo.

### **3.2. Tatuaje, pintura y grabado: el lienzo como espacio para el encuentro con el *otro***

El *otro*. ¿Quién es el *otro*? ¿Quién cuenta la historia del *otro*? Si existe el *otro*, la existencia del *yo* es implícita. Partiendo de estas referencias, el esquema individual-identitario y de percepción comunitaria por parte de los actantes sociales se vuelve compleja. Esto porque los conceptos del *yo* y del *otro* hacen que se active la conciencia de alteridad, de ser uno distinto del otro y de que en el contexto de la interacción socio-cultural, de los encuentros más fortuitos, la noción del *yo* adquiera el rasgo de ser mutable. Ocurre que “cada quien es el bárbaro del otro [y] para serlo basta con hablar una lengua que este otro desconoce” tal como señalaba Tzvetan Todorov (2010: 201) recordando las reflexiones de Estrabón.

Contemplando la casuística real del encuentro en tierras americanas entre los europeos y los habitantes nativos, el desconocimiento recíproco partió de la imposibilidad inicial de comunicarse unos con otros y se extendió a todos los aspectos

de la vida. Los interesados en hallar un sentido al Nuevo Mundo para integrarlo en un mapa geográfico, cultural e ideológico conocido fueron los europeos. En ese momento empezó a tomar forma la idea de cómo debían ser América<sup>48</sup> y sus pobladores y se cristalizó la voz que contaría la historia. Era la voz del Viejo Mundo que sustituyó a la del nativo americano ubicado en un marco de expresividad pasiva con respecto a su identidad socio-cultural en relación con los europeos.

Zigmund Bauman, explorando las coordenadas de la ética posmoderna, señala un aspecto que es válido y aplicable al caso de la conquista americana. El sociólogo apunta que “el silencio del Otro me ordena «hablar por» y «hablar por el Otro» significa conocer al Otro”, y en este proceso “mi conocimiento es el único camino que tengo para darle voz” (Bauman 2009: 93).

El razonamiento es lógico, pero aparecen dos elementos contradictorios y excluyentes: el silencio y el conocer. Y uno imposibilita la materialización del otro. El silencio impide la comprensión y la transmisión real del saber. Invocarlo como justificación para la puesta en marcha de un proceso de conocimiento basado en unos referentes ajenos a la cultura americana supone la necesaria manifestación de lo que Bauman llama responsabilidad para el bienestar o desamparo del Otro (2010: 93). Si no se activa la conciencia de las posibles repercusiones del discurso sobre el *otro* y no se dan las oportunidades para que él mismo se comunique, se crea una nueva identidad para el *otro* a través de esa historia única marcada por la visión y la interpretación

---

<sup>48</sup> Edmundo O’Gorman en su libro *La invención de América* (2001 [1958]) explora, de manera novedosa para el momento de su publicación, la idea de que América como espacio y cultura desconocida e inexistente para la Europa de los siglos XV, XVI no se ha convertido en una entidad geográfico-cultural como consecuencia de un descubrimiento. Lo más plausible, desde el punto de vista de O’Gorman, es hablar de la invención de un nuevo mundo cuya existencia no estaba contemplada en la visión cristiana del *Orbis Terrarum*. La invención de América fue de naturaleza aumentativa, pasando por su dimensión física como continente, luego por su dimensión histórica como el Nuevo Mundo, llegando a “un ente hecho a imagen y semejanza de su inventor [...] un proceso que trascendió infinitamente su inmediato resultado, pues le abrió al hombre la posibilidad, en principio, de apoderarse de la realidad universal” (2001: 152)

exclusiva e intransigente del individuo del Occidente civilizado y cristiano, quien obviamente empela el discernimiento y la erudición europea sobre el mundo.

En *Tríptico de la infamia* la imagen y el artista son los elementos centrales para resaltar y debatir sobre la relatividad de la asignación del *yo* y el *otro* al individuo en el contexto del encuentro entre culturas muy distintas (la europea cristiana y la americana pagana) o en el marco de los acontecimientos violentos derivados de la fractura surgida dentro de una misma cultura (la europea, en este caso francesa, dividida entre católicos y protestantes). Hay un permanente intercambio en la percepción de estas dos nociones como elementos que conceden el estatus social en la interacción entre comunidades. Esto porque los sujetos con voz implicados en la interacción buscan comprender al otro a través de lo que experimentan en la convivencia, de lo que leen y observan, y finalmente interpretando las acciones del otro dentro de la comunidad.

Los protagonistas, Jacques Le Moyne, François Dubois y Theodore de Bry, son exponentes del pensamiento de su época y muestran inquietud por lo que hay más allá de los confines de su limitado universo personal. Han internalizado un cúmulo de valores y han estructurado su visión del mundo sobre los imaginarios colectivos existentes. Pero su propia visión del mundo tiene como elemento central el arte visual que actúa como espacio de pensamiento y de encuentro con el *otro* y como lenguaje para convertir los acontecimientos en discursos-testimonio. En su recorrido ficcional parten de un conocimiento del *yo* que es un *datum* y no acarrea ninguna disyuntiva. Los sujetos protagonistas aún no han explorado la experiencia de la alteridad.

Lo que propicia el comienzo de un giro visiblemente revolucionario en el pensamiento de los personajes protagonistas es el arte mismo. La creación artística es un proceso que incorpora el saber mirar, ver, distinguir y señalar. Es un ejercicio hermenéutico del ser humano y su mundo, siempre contextualizado históricamente y

determinado por un complejo sistema de discursos previamente validados dentro de la sociedad.

Se contempla la capacidad de la imagen de cumplir ciertas funciones en la sociedad al enfocarla como transmisora de un contenido histórico y socio-cultural. Como medio de conocimiento, la mirada no se queda en la postura de un simple vínculo entre la obra y el artista o el espectador. La mirada es un constructo social (Bryson 1987: 91) indicador de que en la sociedad se ha moldeado la forma de percibir la imagen y de asignarle un significado, permitiendo el reconocimiento, la comprensión del contenido visual y la construcción lo que se denomina el discurso visual.

En la novela de Montoya se puede observar cómo esta mirada socializada sitúa al artista, e implícitamente al espectador a través de la imagen, en un espacio donde lo fundamental es la certeza de haberse encontrado con el *otro* y de ser distinto al *otro*. El *otro* es el elemento desconocido de una nueva relación socio-cultural incomprensible para cada uno de los sujetos. Pero en el espacio del lienzo la voz que se escuchará será únicamente la del artista europeo protagonista; voz a veces apoyada por las conjeturas expresadas por el autor-narrador. El espacio en parte material y en parte metafórico del arte visual hace que la imagen, en palabras de Peter Burke, “constituya un buen testimonio de la «imagen» mental o metafórica del yo o del otro” (2005: 37). En el espacio material de la imagen, sobre el lienzo, se muestra el encuentro entre culturas, el choque entre culturas. Es el lugar donde el pensamiento es versátil, expandiendo sus límites. En la imagen el pensamiento se hace visible, adquiere una forma y cuenta una historia, la historia alternativa.

Dentro del *Tríptico de la infamia* la imagen como elemento que propicia y muestra el encuentro se materializa en tres tipos de representaciones: tatuaje, cuadro pintado y grabado. Las tres formas son tres ejemplos diferentes de cómo interaccionan

culturas distintas que no tienen más medios para comunicarse y comprenderse que la imagen.

### 3.2.1 El tatuaje: el arte de conocer al *otro*

*La piel era un cuadro, único y cambiante.*

Pablo Montoya *Tríptico de la infamia*

La primera parte del tríptico literario muestra el contacto directo entre los indios americanos y los europeos. La experiencia de Jacques Le Moyne es esencialmente una visual. Le Moyne llega a América después de haber ilustrado el imaginario europeo del siglo XVI relativo al Nuevo Mundo en los mapas del taller de su maestro Tocsin. Pero los prejuicios que se le podrían atribuir deben ser entendidos desde la perspectiva de Gadamer: “un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes” (2003: 337) y sin que el concepto tenga, necesariamente, una connotación negativa.

Antes de partir hacia América como ilustrador y cartógrafo de la expedición de Laudonnière, Le Moyne está cautivado por los seres imaginados y pintados en la vitela de los mapas pero también se pregunta sobre la veracidad de ese mundo revelado en las

cartas de los viajeros y los mapas de los cartógrafos. La validación o la rectificación de las creencias sobre el *otro* ocurrirán en el momento del contacto directo y personal con la cultura de los indígenas de Florida. Le Moyne se otorga a sí mismo la libertad de mirar al *otro*, se deshace de la mirada europea y cristiana y queda fascinado por el *otro*, por lo nuevo. La inquietud específica del artista se suma a la apertura hacia lo desconocido reconociendo las manifestaciones cotidianas de los indios timucua como auténticas manifestaciones culturales. Intuye que la pintura corporal entre los indios obedece a unos conceptos estéticos y que sobrepasa incluso los límites de una propuesta social. Le parece la expresión definitiva de un tipo especial de imaginación surgido de la conciencia de estar en relación con el universo más allá de lo terrenal. Las funciones que cumple la pintura corporal para el individuo americano y su comunidad se adivinan profundas, pero quedan ocultas para el europeo Le Moyne. Pintarse el cuerpo es

una actividad celebratoria [...] se pintan a todo momento para festejar el hecho de que en medio de una naturaleza poblada de ciclos aniquiladores, ellos son los elegidos, los diferentes, el punto de apoyo en una existencia que apunta siempre al caos y al abismo. En una palabra son los verdaderamente civilizados. (Montoya 2016: 71, 72).

Crear la imagen imprimiéndola y exponiéndola directamente sobre la piel, convertir el cuerpo humano en un lienzo es para Le Moyne una nueva dimensión del arte pictórico que materializa los signos de una comunidad que conoce el poder del símbolo, la importancia de expresar su relación con el universo a través de la imagen. Bajo su punto de vista, dominar el arte de la imagen aun cuando se haga de forma inusitada para el mundo europeo es la expresión máxima de refinamiento atribuido a las sociedades civilizadas.

Le Moyne pensaba, cada vez que observaba a los indios, si en esa desnudez había algo que tuviera que ver con la inferioridad, la bajeza y la bestialidad. [...] 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. ¿Qué bestia era capaz de tomar con las patas una raíz humedecida y hacer con su pigmento un diseño en el lomo de uno de sus congéneres? (Montoya 2016: 54-55)

El tatuaje es el elemento que hace pensar que en la comunidad de los indígenas americanos el cuerpo tiene una función social y cultural determinada y se manifiesta a través de su dimensión de portador de significados esenciales para diversos escenarios.

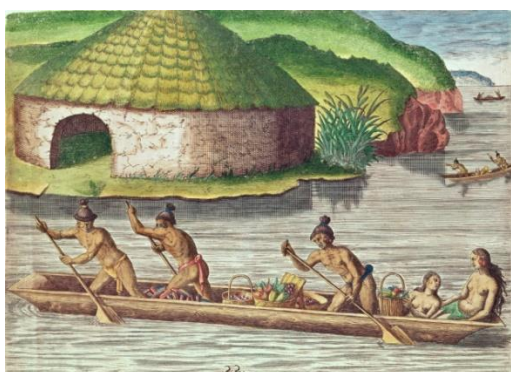
Le Moyne se acerca a los indios timucua con la curiosidad del artista y del antropólogo<sup>49</sup>. Vivir la cotidianidad de los indios le ayuda a distinguir la diferencia entre el *yo* y el *otro* y la intercambiabilidad entre estas dos nociones. Comprende que para conocer al *otro* hay que permitirle presentarse a sí mismo y aceptar las diferencias. Pero la pintura corporal de los indígenas es una forma atípica de presentarse para ser comprendido, si se tiene en cuenta el hecho de que el joven pintor carece de las herramientas necesarias para descodificar el intrincado sistema de signos de los indios timucuas. Todo su conocimiento es hipotético y se queda en un nivel insustancial de comprensión. A lo que cabe añadir que el interés de conocer es unidireccional, solo parte del pintor francés.

Aun así, el propósito de la narración de su experiencia personal parece ser la de mostrar la apertura hacia la diversidad, hacia la posibilidad de la convivencia, exhibiendo una interacción cultural exenta de pretensiones destructivas.

---

<sup>49</sup> Juan Carlos Orrego Arismendi, en su estudio dedicado a la primera parte de la novela, “Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya” (2017) sugiere una evidente conexión entre la novela y *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss. Para suplir la falta de fuentes documentadas sobre la cultura cotidiana de los indios timucuas y para asegurar al texto narrativo el marco de la veracidad, el escritor colombiano habría encontrado en el estudio del antropólogo francés un punto de apoyo. Aun así la revisión de los dibujos y acuarelas de Jacques Le Moyne recuperadas y publicadas posteriormente como grabados realizados por Theodore de Bry servirían como prueba del interés etnológico del pintor y del personaje literario Jacques Le Moyne, y se podría enfocar el mimetismo del discurso antropológico como una intertextualidad, rasgo de la literatura posmoderna.

Las acuarelas de Le Moyne<sup>50</sup> no ilustran la violencia que aparecerá en los grabados de Theodore de Bry, sino los primeros contactos “diplomáticos” entre los franceses y los timucuas y los quehaceres diarios de estos últimos. Tal como señalaba Vilem Flusser (1990: 12), la imagen es un mediador entre el hombre y el mundo, pero expone el comienzo de esta mediación, cuando el *otro* no es desplazado de su entorno natural y real. Las imágenes revelan la experiencia de Le Moyne como la experiencia del deslumbramiento por una cultura que solo aparentemente correspondería a unas manifestaciones primitivas. Las acuarelas muestran la idealización del indio americano, presentado en la postura del buen salvaje.



---

<sup>50</sup> Las imágenes, que se incluyen en lo siguiente, representan a los indios timucuas y su cultura y que han sido fuente de inspiración para recrear en la novela *Tríptico de la infamia* (2014) el encuentro entre los franceses hugonotes y los indios de Florida durante la expedición de René de Goulaine de Laudonnière en 1562 están incluidas en la obra *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt* publicada en 1591. En este texto Jacques Le Moyne acompaña las imágenes incorporadas con breves narraciones sobre la expedición de los hugonotes franceses. Los grabados incluidos en el libro pertenecen a Theodore de Bry y están basados en los dibujos cuya autoría se atribuye a Jacques Le Moyne, siendo recreados años más tarde, después de volver el pintor de la expedición a Florida. En el libro los grabados aparecen en blanco y negro. La opción por recurrir a la variante en color de estos grabados para ejemplificar algunas de las escenas de la novela se apoya en el hecho de que para el personaje Jacques Le Moyne el color es un elemento fundamental para comprender al indio, a su mundo y a su cosmovisión.



La repartición de los canastos de verduras y frutas, de pescados y reptiles, impedía cualquier atisbo de hambre, y a los ojos del pintor esta actividad le recordaba la igualitaria distribución de los panes y los peces hecha por Jesús y los apóstoles. [...] Vivían mansamente y eran limpios de corazón y pacíficos durante esos meses. Su misión en el mundo era velar por la comodidad, una comodidad austera pero suficiente, del grupo. (Montoya 2016: 77)

A las indias las pintaba primorosas de nalgas, de senos altos, redondos y pequeños, y con un vientre que recordaba el de las vírgenes mediterráneas. [...] Pero las mujeres y los hombres eran como una misma criatura para la mirada del pintor. [...] Los hombres, con sus peinados en forma de embudo, remaban siempre igual en las barcas llenas de peces. Solo adquirirían [...] algún rasgo diferenciador cuando se les pintaba de cerca [...] Como una madona piadosa, ornada de pendientes rojos, miraba a su hombre. Y este, parecido al Adán de Miguel Ángel, desnudo del todo, pasaba la mano bajo el agua [...] Aunque parecía imposible que cualquier circunstancia pudiera rasgar la armonía de estas escenas domésticas, los timucuas siempre estaban pensando en la irrupción repentina de la catástrofe. (78)



Pero ¿usted de veras cree que están desnudos? volvía a preguntar Le Moyne. [...] El pintor [...] lanzaba la réplica que dejaba confuso al religioso. Esta se refería a una sutil y a la vez embrollada relación de atavíos. A un intercambio más o menos enigmático de trazos que actuaban como prendas simbólicas. Cada vez que uno se enfrentaba a los indios, asistía, en realidad, a un diálogo entre ellos y el mundo exterior, entre ellos y sus núcleos tribales, entre ellos y sus maneras de considerar a los otros miembros de la tribu. (Montoya 2016: 56)





El capitán le pidió a Le Moyne reproducir la escena. El pintor logró una perspectiva que le permitía abarcar todos los personajes en la lámina. Lo que se ve entonces es un pedazo de piedra marmórea coronado de guirnaldas. [...] cestas repletas de alimentos. Recipientes de barro y madera con los líquidos sagrados [...] Pero quien captura la atención de la escena es Athore. Grande y musculoso [...] A un movimiento de su mano, los indios, en el fondo, comienzan sus cantos y genuflexiones. Laudonnière, vestido con sus prendas llamativas [...] mira la ceremonia con aprobación. [...] en vez de pisar la tierra con firmeza, lo hacen como si fueran conscientes de formar parte más de una coreografía de danzas cortesanas que de una hazaña de conquista. Todos miran con gesto desdeñoso el coro que sigue saludando la grandeza de la Francia hugonote. (Montoya 2016: 40-41)



Y es que, en realidad, no hay nada de bárbaro en esta estampa de las guerras americanas. [...] El amontonamiento de los cuerpos posee un candor y una espontaneidad que recuerda las multitudes de las celebraciones religiosas pintadas por los maestros italianos de antaño. (Montoya 2016: 61)

Jacques Le Moyne es un hombre de su tiempo. Habla por el *otro* y lo representa acorde a las normas estilísticas renacentistas que habían recuperado el modelo de la perfección del cuerpo humano de la antigüedad greco-romana. Intenta visibilizar en sus acuarelas la capacidad de los indios de asignar un valor trascendental al tatuaje, de ignorar la representación mimética de la naturaleza para expresar la conexión con lo circundante y de elevar la cotidianidad de la pintura corporal a una manifestación absoluta del pensamiento simbólico. Para el joven pintor los polos de los elementos que ponen el sello de superioridad a una civilización frente a otra están en un equilibrio perfecto. Para que este tipo de expresión fuera comprendido era necesario un nuevo proceso de aprendizaje que facilitase el entendimiento del nuevo código visual. Pero la sociedad europea, volcada en sus intereses pragmáticos, no se preocupaba en actualizar su sistema de interpretación del lenguaje visual ni de incorporar nuevas formas artísticas a su cultura.

Años más tarde, François Dubois, al encontrarse con Jacques Le Moyne, pone voz a las posturas reacias a conocer realmente al *otro* americano y reconocer el valor de la expresión pictórica de los indios americanos.

En alguna ocasión señalé, para gran molestia suya, que era desmedido comparar las pinturas corporales indígenas [...] con el arte que nuestros maestros ejercían en las iglesias y palacios. [...] es que ambas expresiones no se pueden comparar [...] ¿conocen la perspectiva y la técnica del retrato y el desnudo? (Montoya 2016: 151)

La vivencia americana de Jacques Le Moyne no va más allá de una experiencia personal, aislada de la percepción de los demás integrantes de la expedición, pero consigue contar la historia de los indios timucuas desde la perspectiva de su singularidad, la cual pudo ser aprehendida a través de una interacción directa y abierta a la comprensión. El joven pintor expande los límites del encuentro cultural. El tatuaje se erige en la expresión definitiva de unas cosmovisiones muy distintas, la europea y la americana. El tatuaje se transforma en una forma genuina de transculturación.

El contacto con un pueblo que muestra claramente una inclinación natural a “enajenarse en el color, embadurnarse el cuerpo [...] con una sustancia que lo hacía nebuloso y se hundía en una demencia temida y admirada por los otros al ser invadidos por esa coloración sombría” (Montoya 2016: 54), impulsa al artista a explorar el imaginario local desde el interior de la manifestación pictórica. Convierte la experiencia de tatuar el cuerpo de Kukutuma y dejarse tatuar el suyo, en la vía de fusión con lo circundante, con lo inmaterial y lo desconocido. En ese momento la piel tatuada se instituye como el espacio en el cual se materializa el mundo del *otro*.

En el paisaje ficcional la piel humana recibe los símbolos de la otra cultura. La acción es el reflejo de cómo el color y el dibujo son los puntos de unión por tener un

mismo uso simbólico, el de representar una concepción, una visión del hombre y de su universo. Son dos lenguajes parecidos, pero no del todo descifrables porque cada cultura tiene su propio código de interpretación y los dos tatuadores (Le Moyne y Kututuka) aún no han adquirido el conocimiento necesario para reconocer y comprender lo que significan.

Le Moyne hizo un compendio de su imaginación. Estableció un puente que unía, a su modo, la reluciente vigilia americana con los viejos sueños europeos. En la frente dibujó una rosa de los vientos [...]. Pintó cruces, anclas, blasones [...] el trébol, el diamante, la pica y el corazón. Las orejas fueron invadidas por banderas que, oscilantes, se confundían en el cuello con figuras de velas desplegadas. [...] Rosas, tulipanes, girasoles tejieron una red meticulosa que se extendió por el pecho. Luego fueron las frutas –uvas, manzanas, granadillas– que se descolgaban por los brazos. [...] Dibujó, en cambio, partiendo del pubis hasta bordear el ombligo, la cara de un dragón con las fauces abiertas vomitando fuego. Las nalgas las cubrió con diseños espirales que había visto dibujados en el piso de ciertas catedrales. [...] con el esmero de un orfebre, hizo alas de golondrinas azules y negras en las piernas y los pies. (Montoya 2016: 79, 80)

[Y] el otro también se convirtió en un cuadro ambulante. Le hicieron, con unos pigmentos blancos y rojos, unas manchas abstractas, que en vez de situar el cuerpo en alguna coordenada especial, lo arrojaban a un interregno donde se intentaba definir un misterio fragmentariamente. Kututuka [...] le pintó en la espalda un sistema de líneas ondeantes que evocaban una red de quebradas con sus pantanos aldeanos. Y le hicieron un cuadrante en el rostro. En cada uno de sus extremos ubicaron unos círculos concéntricos que eran el caracol, el cuerno de caza, el escudo para los combates. Y si el observador se retiraba para poder apreciar mejor los recovecos de esas sucesiones geométricas, se encontraba con cuatro ojos estrábicos que miraban a todas partes y a ninguna. Esta faz de lo ambiguo tenía que ver, quizá, con códigos a los que Le Moyne jamás accedería. [...] Por fin estaba completamente inmiscuido en los colores. Por fin él mismo era una pintura. (80, 81)



Una joven, hija de los pictos<sup>51</sup>.



John White, 1585-1593  
©British Museum

<sup>51</sup> La autoría de los dos retratos femeninos en acuarela es controvertida y fue atribuida tanto a Jacques Le Moyne, como a Theodore de Bry y a John White. Las primeras dos imágenes insertadas tratan de mostrar la costumbre de los pictos de pintarse el cuerpo, tal como se lo imaginaron los artistas en el siglo XVI y nos dan un indicio sobre cómo podría haber sido el tatuaje que el personaje Le Moyne le hace en la novela al indio Kututuka. La tercera acuarela que le pertenece a John White es la representación idealizada de un indio norte-americano, hecha en uno de sus viajes a Norte América. Además las imágenes ilustran que igualmente en el espacio europeo existieron culturas que habían incorporado la práctica de la pintura corporal como un modo de relacionarse con el mundo exterior y que este tipo de expresión artística, trasladada también a otros espacios, se sustenta en la interpretación simbólica del entorno cotidiano y natural o en imaginarios medievales.

La voz del *otro* se hace audible a través de la imagen, del tatuaje. El cuerpo humano es una especie de lienzo imborrable donde la expresión de dos alteridades se mira en el mismo espejo para solamente intuirse. La comunicación se hace a nivel colorístico, simbólico, a través de lo diferente. La comprensión del *otro* llega de la interacción no violenta, del deslumbramiento del europeo por el pedazo de Nuevo Mundo que ha conocido a través de la experiencia inmersiva en la tribu de los timucuas. El hombre convertido en “cuadro sicodélico, bípedo e implume” (Montoya 2016: 81) es la única manera de que cada cultura sea recibida por el otro sin ninguna alteración. La piel se convierte en lienzo, el cuerpo humano se transforma en obra pictórica, pero desafortunadamente el lenguaje visual, que podría desempeñar las mismas funciones de un lenguaje verbal, queda incomprensible.

### 3.2.2. El cuadro: la memoria del desencuentro con el *otro*

*Porque no hay peor tiranía [...] que aquella que nos azuza, día tras día, hacia una ansia de venganza contra el otro.*

Pablo Montoya *Tríptico de la infamia*



“La masacre de San Bartolomé” François Dubois 1572  
©Museo Cantonal de Bellas Artes, Lausanne

En el segundo panel del tríptico literario de Pablo Montoya el registro de la narración cambia. En el contexto del conflicto entre católicos y hugonotes en la Francia del siglo XVI el pintor protestante François Dubois cuenta en primera persona la historia. El cuadro que ilustra la masacre ocurrida en la noche de San Bartolomé de 1572 es la pieza central a cuyo alrededor se materializa gradualmente el trauma del encuentro con el *otro* cuando compartir el mismo espacio cultural es imposible.

La brecha ideológica entre católicos y protestantes culmina en el choque violento como principal efecto del desencuentro. Es la escisión del *yo* de una comunidad unitaria en su tradición en dos entidades completamente distintas. La fragmentación del *yo* comunitario en un *yo* y un *otro* oscilantes hace que la convivencia sea imposible. La conciencia de ser *otro* (protestante) y de compartir el espacio con alguien convertido también en un nuevo *otro* (católico) se afianza en el rechazo de la legitimidad identitaria del nuevo pensamiento religioso. En este caso la incompreensión nace desde dentro de la comunidad y destruye desde dentro. Estamos ante la implosión de una cultura.

De nuevo asistimos a una exposición unilateral de lo acontecido, la del pintor protestante François Dubois. La imagen que narra este acontecimiento es una visión personal, subjetiva, acompañada permanentemente por la incógnita de si podrá alcanzar el poder de transformarse en un testimonio, en un discurso universal sobre las causas y las consecuencias de la violencia humana. Para Dubois el peligro que corre su historia pintada sobre el lienzo es no conseguir transmitir la dimensión real del cataclismo social y no poder instalarse como tal en la memoria colectiva. Para el personaje de Dubois la imagen como testimonio plantea las mismas dificultades que remarcaba Peter Burke: interpretar las intenciones del autor o descubrir significados de los que el autor no fue consciente en el momento de la creación (2005: 18). El sentimiento de incertidumbre

surgido de la posibilidad de no superar la prueba del tiempo y de la memoria impulsa al personaje a convertir el arte en un instrumento de análisis de la realidad de su tiempo.

En el escenario histórico novelado por Pablo Montoya se intuye a las dos facciones dominadas por la conciencia de su individualidad irreconciliable, aspecto aclarado por el desenlace violento de la separación religiosa intracomunitaria. Esta percepción identitaria exclusivista se ve representada por un discurso comparatista, centrado en resaltar aquellos elementos legitimadores de su marco de pensamiento y a los que considera capaces de atribuirle el estatus de ser el único discurso que presenta la única historia válida dentro de la comunidad. Pero, aunque asistamos a una exposición unilateral, este discurso encuentra difícil imponer su unicidad sobre lo acontecido. Se debe a que realmente no existe la posibilidad de hablar por el *otro*. La sustitución discursiva resulta ser inalcanzable. Primero el discurso del *otro* se deja intuir al señalarse los aspectos que marcan las diferencias entre las dos orientaciones religiosas.

Mi tío se refería [...] a una religión que otorgaba al creyente mejores prerrogativas frente a la práctica de su credo. Sobre todo había una, de Lutero, en la cual nos sentíamos cómodos: para salvarse solo bastaba la fe y no esa práctica laberínticamente burocrática de la confesión y las indulgencias. Para ir al cielo no había que pagar diezmos, ni ir a misa dominical, ni tampoco asistir a las sesiones de catecismo. Muy rápido [...] aprendí a desconfiar de la codicia de los católicos y de sus sacramentos inútiles. (Montoya 2016: 127)

El personaje busca las diferencias y construye exponencialmente la imagen del *otro* que va a culminar en el cuadro de la masacre. Es un retrato que aplaza la presencia corpórea para ofrecer la posibilidad de ver un abanico de aspectos y matices culturales que forman el retrato, como si fuera un cuadro de Giuseppe Archimboldo.

La fractura de la expresión pictórica<sup>52</sup> se añade a la del ámbito religioso.

Clouet nunca habló mal de Michelangelo, pero cada lección suya era un alegato contra los paradigmas entre hercúleos y frenéticamente desgarrados de las pinturas italianas. Solo mencionó una vez su visita a la capilla Sixtina. Pero nos confesó que la grandiosidad, pomposa y heroica del italiano lo arrojó completamente mareado a las arterias sucias de Roma. (Montoya 2016: 142)

La reconstrucción del testimonio del desencuentro con el *otro* se hace filtrando la compleja realidad local a través de la sensibilidad artística del personaje, que busca comprenderla recurriendo a modelos explicativos universales. El arte ofrece la posibilidad de recuperar y ordenar la memoria sobre lo ocurrido.

Para Dubois recordar desde Ginebra su vida es posible solo a través de un extenso ejercicio interpretativo de varias obras pictóricas de Botticelli, Paolo Uccello, Jan van Eyck, Jean Fouquet. De la imagen extrae la emoción y proyecta la conversión de su visión entusiasta por vivir la vida y el arte en una “angustiada sobrevivencia” (Montoya 2016: 186). Contar su devenir como pintor es contar el proceso de transformación de su propio *yo* y una modalidad de indagar sobre el concepto de humanidad y su aplicabilidad a la realidad de la época.

La asignación de la percepción identitaria (católica y protestante) es indiscutible en el escenario social. Las diferencias quedan bien delimitadas y aunque percibamos una sola voz implicada en construir la perspectiva de la disputa, la del pintor protestante François Dubois, se puede decir que el pintor le permite al *otro* hablar por sí mismo en el momento final, en el cuadro, a través de los hechos violentos ocurridos en la noche de San Bartolomé. La iniciativa y la propagación de la masacre dan forma a un discurso del *otro* atípico, el de la violencia. La violencia aparece en la novela como el único discurso

---

<sup>52</sup> Es conocido el hecho de que la Reforma Protestante produjo cambios en la pintura, diferenciándola de la católica sud-europea en las preferencias estéticas y temáticas.

de la voz apagada de la facción que se opone al cambio. El equilibrio de la convivencia es una utopía descartada.

Aun así, narrar en primera persona permite la aproximación a lo que hay más allá del elemento visual material que es la imagen pictórica. François Dubois duda no solamente de la capacidad de la imagen que crea de ser un testimonio, duda de su papel y de su responsabilidad por contar una versión de la historia, por enseñar al *otro*, por justificar al *yo* y acomodarlos en lo que parece ser un nuevo orden del mundo. No tiene la misma confianza que tenía el personaje de Jacques Le Moyne en haber reconocido y comprendido al *otro* y a sí mismo.

Al comienzo de su relato Dubois parte de la idea de que “nuestro don reside en mirar” (Montoya 2016: 132) para acabar pensando

En la posibilidad que tenemos también los pintores, y sobre todo un pintor como yo, de anular la mirada. Mejor dicho [...] me pregunto si de lo que se trata es de ocultar la mirada y, por lo tanto, negar toda la visibilidad porque ella es sinónimo de opresión. ¿Acaso no sería mejor callarme y con este gesto mínimo, ante el turbulento movimiento del mundo, enmudecer la pintura? [...] ¿Qué más podría hacer, hartado de nada, agotados todos mis lenguajes, sino fundirme en el silencio? (180)

El cuadro surge del recuerdo, de la fragilidad de la memoria y se ofrece como espacio de reflexión sobre el encuentro y el desencuentro ideático de pensamientos enemistados. Muestra la ruptura, la oposición y se convierte en el testimonio del fracaso.

### 3.2.3. El grabado: ¿cómo es el *otro*?

*No podemos morir sin haber intentado una inmersión en la desdicha de los otros y en su calamidad de todos los días. Nuestro deber no es solo con nuestro tiempo, querido pintor, es con la posteridad. Debemos hablar de la crueldad a la que hemos descendido los hombres.*

Pablo Montoya *Tríptico de la infamia*

En la tercera parte de la novela *Tríptico de la infamia*, Theodore de Bry ofrece otra mirada al continente americano y la construye a través de los grabados que se sustentan en las lecturas de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Fray Bartolomé de las Casas, en los testimonios de Girolamo Benzoni y Hans Staden y en las acuarelas recuperadas de Jacques Le Moyne, así como en las de John White, como parte de un proceso de investigación previa que parte de la hipótesis: para representar al *otro* es necesario intentar conocerlo, aunque fuera a través de testimonios parciales, subjetivos e individuales.

El estudio de fuentes testimoniales por parte del personaje de De Bry que conecta el texto escrito y la imagen ofrece la clave de la recepción y de la interpretación de la imagen y permite enfocarlo como una especie de estudio iconográfico, en la línea de pensamiento de Erwin Panofsky (1972), pero de la imagen aún no creada.

Quien cuenta ahora la historia es el autor-narrador que se convierte en un personaje más de la novela, distorsionando las líneas temporales y entrometiéndose en lo que podría haber sido la manera de pensar y los principios éticos del personaje grabador, Theodore De Bry. Los 17 grabados que acompañarán el libro de Las Casas son el espacio de debate donde se buscan respuestas a preguntas que surgieron de las lecturas anteriores.

La imagen de nuevo aparece como resultado de un proceso complejo basado en reflexiones profundas atribuidas al artista. El momento de la creación de la imagen está precedido por la preocupación sobre lo que se quiere transmitir a través de la imagen, interpretar juiciosamente los textos en los que se basa y, tal vez lo más importante, ser consciente de la responsabilidad que acarrea contar la historia de unos desconocidos que no tienen voz para explicarse a sí mismos.

[...] se pregunta qué tipo de hombres son. Rechaza el asunto de su carencia de razón y de alma. Reconoce, más bien, que forman parte de una humanidad condenada. Son hombres arrojados como a un limbo de los designios ineluctables de Dios. Viven de acuerdo con la naturaleza, no malgastan, son sobrios, parecen felices, pero ignoran la palabra divina. Además, son idólatras y practican hábitos contra natura y otros en los que comen carne humana. Lo cual significa que al gozar de una condición paradisíaca desde ella se precipitan inevitablemente en el pecado. [...] Sin embargo, hay algo más que estremece una inteligencia como la de Theodore de Bry. Y es que sobre estas criaturas se ha ensañado el mal. (Montoya 2016: 213-214)

Sobre estos aspectos se estructura en la novela el proyecto de Theodore de Bry de ilustrar los grandes viajes al continente americano. Es decir, no aparece como un mero recopilador e ilustrador de las experiencias de otros. La acción de reunir e inquirir en las experiencias recopiladas en escritos e imágenes visuales de Staden, Benzoni, Las Casas, Le Moyne, White sirve para señalarlas como significativas en la divulgación y el afianzamiento de una imagen estereotipada del indio americano, así como marcar el posible carácter popular de esas visiones en la Europa Occidental de la época sobre el Nuevo Mundo y su gente. Pero la intención de De Bry de crear una imagen que refleje e inspire en el espectador una comprensión verídica de la realidad del espacio americano necesita de la existencia de otros elementos compositivos que aseguren a su vez una correcta descodificación de la imagen. Para esto el narrador atribuye al grabador belga el análisis de las representaciones visuales del mundo y el hombre de Alberto Durero o de algunos relatos bíblicos. Esta acción tiene la función de aumentar el acceso a las fuentes culturales que influyeron y formaron la mirada del europeo de siglo XVI que exige respetar un patrón estético y de pensamiento para poder asimilar la existencia de América y de sus pobladores.

En este entorno surge el discurso mitificador de la Conquista que engloba dos vertientes: la defensa de un *yo* intolerante y la formación de la concepción sobre el *otro*.

Los grabados están pensados para acompañar el texto de Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, y convertir la denuncia escrita en una visual. Pero las imágenes permiten lecturas distintas que se pueden alejar del mensaje primigenio, el de la denuncia de una conquista y una colonización excesivamente crueles, para centrarse en elementos que justificarían tal acercamiento a los nativos americanos, como por ejemplo el salvajismo cultural de los indios, disminuyendo de esta manera la culpabilidad del conquistador español. La narración

resalta este matiz de la redirección de la mirada hacia otros significados de la representación visual. En la ficción se explora la capacidad de los grabados –que han actualizado en la memoria del espectador la presentación del indio por los exploradores mencionados anteriormente– de ser un espacio desde el cual se fija visualmente en la memoria colectiva la historia única de quién es el indio americano: el bárbaro. La consecuencia de tal enfoque sería el haber inventado al *otro* y no haber descubierto al *otro*, porque tal como señala Todorov al *otro* se le descubre en todas las dimensiones de la vida social: relacionado con el mundo, con un *yo* distinto pero igualmente identificador, como los otros *yo* validados en espacios culturales diversos (2010: 257), perspectiva que recuerda a la experiencia de Le Moyne.

Para descubrir al *otro*, en la última tabla del tríptico literario, Montoya organiza el universo de la ficción en dos planos narrativos que se confunden de manera continua y en los que las mentalidades de los siglos XVI y XXI se complementan.

En el espacio y el tiempo del grabador de Lieja sigue válida la idea de Zigmund Bauman de que los únicos conocimientos que permiten la comprensión del otro son los que uno ha adquirido (2009: 93), igual que la de Peter Burke sobre que se puede comprender el pasado y el presente solo a través de los sistemas de pensamiento la cultura propia (2000: 68).

Estéticamente De Bry representa a los personajes de los grabados, al mismo estilo renacentista que Jacques Le Moyne. Parte de la imagen del indio como buen salvaje, retrata el entorno violento que se ha creado en el Nuevo Mundo y llega a presentar a “América como un paraíso utópico embestido por el mal” (Montoya 2016: 206). Reúne texto e imagen. El resultado de esta lectura fragmentada es una imagen mental panorámica que abarca dos espacios enfrentados, América y Europa, en donde la violencia es el elemento definitorio para las relaciones con el *otro*.

De Bry dice “nunca fui a América y moriré sin hacerlo” (Montoya 2016: 275) y se supone que esta lejanía le puede otorgar cierta objetividad en la representación de una realidad que ha conocido solo a través de narraciones e imágenes anteriores a la creación de sus grabados. En cambio, la realidad que busca representar es compleja y las lecturas son contactos con testimonios subjetivos que contagian.

Otro episodio del Antiguo Testamento que atrae a De Bry es el arca de Noé. La interpretación que circula en la teología renacentista atribuye a los indígenas y a los negros una ascendencia bíblica. [...] De Cam descenderían entonces las razas esclavas, los pueblos cuya sangre jamás será limpiada. El delirio religioso de Europa sitúa el fin de la prole de Cam en América y en África y esas regiones serán habitadas por especímenes oscuros y sus paganismos bestiales. (214)

Yo fui Dios, dice Staden. Primero fui prisionero y después me convertí en Dios. ¿Usted sabe lo que eso significa? ¿Ser Dios en comarcas con perfiles de infierno? Los indios querían comerme. [...] Pero no lo hicieron. ¿Por qué? Es algo que no logro comprender del todo. [...] Y al ser Dios me convertí en brujo, en profeta, en curandero. Tuve el poder de controlar las lluvias y los vientos. Les predije victorias en sus guerras [...] y con mis oraciones salvé mi vida. [...] Ellos no confían en nadie y menos en nosotros. Creo que les sobra razón. Son tantos los estragos que les hemos infligido que no habrá tiempo suficiente para que algún día nos crean. (218-219)

Luego lo supe, cuando fui descifrando su idioma, que me iban a comer porque era su enemigo. No sé si lo era. No sé si alguna vez lo fui. No sé si lo sea ahora. Solo trato de comprenderles desde aquí, desde este entramado de casas en que vivo ahora, pues allá fue imposible hacerlo. Porque siempre me acechó el miedo y es difícil reflexionar así. (222)

John White, convencido de que lo suyo era estimular las campañas de colonización inglesas, no escatimó su talento. Alimentado por el humanismo idealista de aquellos días, reprodujo la vida de una comunidad indígena con claros matices de nobleza y señorío. [...] White despojó a los indígenas, en cierta medida, de su carácter bárbaro. (245-246)

De Bry representó la subjetividad de los que llegaron a encontrarse con el *otro*, el indio americano.

Pero el grabador, en la novela, no es un personaje autónomo, sino que piensa y actúa en función de los intereses del autor. En algunas ocasiones es el sujeto pasivo en una comunicación unidireccional desde el autor hacia el personaje de De Bry. En otras ocasiones el autor anula la presencia del grabador para completar su reflexión.

Y el mal, eso lo pienso yo y no De Bry, por supuesto, es la historia. Y la historia es la herida irreversible provocada por la propiedad privada, el Estado y la religión. Por ello, me atrevo a pensar que cuando De Bry hace el grabado de Adán y Eva no piensa en los modelos bíblicos, sino en los indígenas de América. Es decir, como Durero, como Hans Baldung, como Lucas Cranach, como Hieronymus Bosch, pinta un hombre y una mujer blancos tentados por la serpiente, pero la condición de esa primera naturaleza, suspendida entre la felicidad y la desgracia, cree comprenderla mejor cuando acude al padecimiento de los hombres del Nuevo Mundo. (Montoya 2016: 214)

Crear inicialmente la falsa objetividad de una narración en tercera persona, la intervención directa del autor-narrador como personaje, ignorar la linealidad temporal, introducir una superposición espacio-temporal, son recursos que pretenden establecer conexiones con el marco de actuación del personaje de Theodore De Bry para acceder a registros culturales y a la memoria social de épocas posteriores. El propósito de la narración, por tanto es construir un discurso distinto sobre el nativo americano como figura del *otro*.

Pero la capacidad de poder hacer al *otro* distinto diferenciándolo de aquel al que fomentó el discurso del siglo XVI le pertenece únicamente al autor-narrador. Él es el que descodifica el contenido de las imágenes y convierte el mensaje en uno con alcance universal y atemporal. Logra la conexión entre la violenta conquista de América, la

persecución de los hugonotes, los acontecimientos bélicos del siglo XX y el Holocausto. Expande la mirada y los significados del discurso acercando los grabados a esos acontecimientos posteriores e igualmente violentos.

Y si la intención del texto literario es señalar la imposibilidad y el fracaso de conocer al *otro* y declarar su inexorable inclinación hacia la violencia, hacia la destrucción y autodestrucción en los más diversos niveles de su existencia física, racional y especulativa, entonces se debería expandir aún más la mirada que observa e interpreta los grabados de Theodore de Bry.

Roland Barthes pensaba que la mirada tiene la habilidad de significar, de informar, de propiciar el intercambio, de buscar siempre cosas y personas, en resumen, que es un “signo *inquieto*” (2002: 306). La mirada materializa sus habilidades siempre en un contexto social y su naturaleza inquieta la hace examinar la imagen en cada acto visual de manera distinta. Así que para descifrar más información de la que es evidente en los grabados de Theodore de Bry la naturaleza de la mirada sería un apoyo que permitiría ignorar la preferencia de representar al *otro* conforme al modelo estético de la perfección de la Antigüedad. Anulado el principio de la semejanza que Foucault reconoció ser significativo para la cultura occidental en el siglo XVI (1968: 26), la mirada percibiría al mismo ser humano con rasgos europeos, en dos posturas distintas (vestido y desnudo) y siempre representado en un entorno extremadamente violento, en unos escenarios apocalípticos, algunos solo imaginables y otros reconocibles y relacionables con acontecimientos históricos reales.

Lo que realmente captaría la mirada en este momento sería la desaparición del *otro*. El *otro* desconocido e incomprendido se convierte en un *yo* enfrentado a sí mismo. El indio americano, el buen salvaje, el bárbaro, se ha transformado en una de las múltiples caras del hombre civilizado, europeo, cristiano que la historia ha mostrado a

lo largo de su devenir. El *otro* se ha disuelto en la gran comunidad de la humanidad y la violencia define las relaciones que nacen y se desarrollan dentro de las comunidades.

Volviendo a la interpretación original de los grabados<sup>53</sup> cuyos orígenes se encuentran en textos de la época, se puede afirmar que la experiencia del personaje de Theodore De Bry, en el texto de Pablo Montoya, muestra que la imagen, que sigue actuando como mediador entre el hombre y el mundo, cierra su recorrido socio-cultural en el espacio europeo en la manera señalada por Vilém Flusser

Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea más accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo, pretenden ser mapas [...]. En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan; se colocan en lugar del mundo a tal grado, que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido. Este ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo “exterior” sin haberlas descifrado. (1992: 12)

---

<sup>53</sup> En lo siguiente se incluyen en el trabajo algunos de los grabados de Theodore de Bry que acompañaron la edición de 1597 de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas.



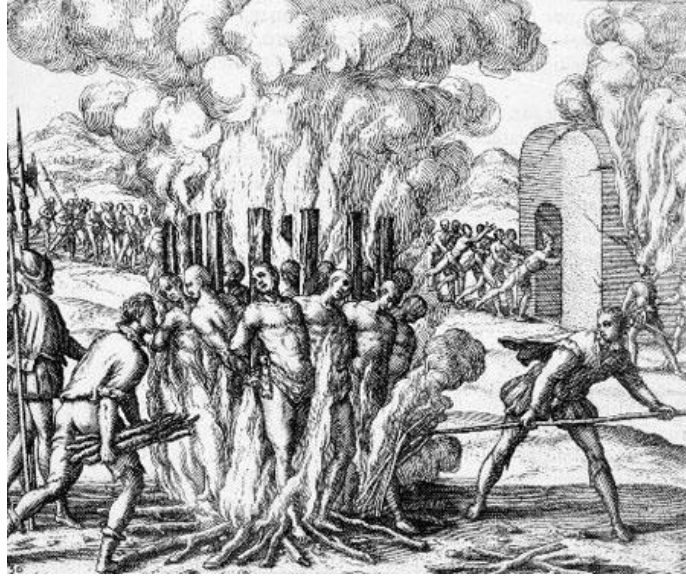
Theodore de Bry

No hay palabra posible que pueda transmitir la verdad. Somos en el terreno de la visión y de la expresión tanteo vacilante [...] Pero no cedamos a la fascinación de un planteamiento escéptico de tales magnitudes y digamos que en el centro de este grabado, de verdad, hay una carnicería. Una carnicería que De Bry ha traído de Fráncfort, o de la carnicería de Lieja [...] Es un toldillo con la tabla y sus ganchos de los cuales cuelgan brazos y piernas mutilados. Pero si el modelo viene de Fráncfort o de Lieja, los carniceros son españoles. Sobre la tabla hay expuestos dorsos, cabezas y glúteos humanos, la transacción se invierte curiosamente. En ello hay como una pizca de humor hugonote. Los indios compran la carne de los suyos con collares. [...] Los españoles del grabado no son caníbales, pero favorecen el canibalismo y comercian con él, lo cual es peor a los ojos de Theodore de Bry. Aunque no hay que olvidar que el pastor Urbain Chauveton [...] decía que con el conquistador católico español se estaba inobjetablemente entre caníbales. (Montoya 2016: 290-291)



Theodore de Bry

En los grabados sobre la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* todo sucede vertiginosamente. [...] Las muchedumbres indígenas, al fondo, están siempre corriendo en medio del pánico, contraponiendo a las escenas bucólicas una realidad de pesadilla. [...] Hatuey es haitiano y ha llegado de Cuba huyendo de las matanzas. Por desgracia, le ha tocado el turno de morir. A su lado hay franciscano. [...] En una de las manos está el crucifijo y en la otra la Biblia. Hay un diálogo que entablan los dos mientras empieza el trabajo. Los conquistadores, a la izquierda, están ocupados en lo suyo y no se interesan en el contenido de la plática. Pero si se observa la escena desde un ámbito privilegiado, es posible escuchar las voces de ambos. [...] el monje le explica a Hatuey que si se bautiza podrá ir al cielo para gozar de la gloria y el descanso eterno. De lo contrario, tendrá que irse a los infiernos y padecer tormentos interminables. Hatuey reflexiona. [...] Pregunta si a este cielo van los cristianos. El franciscano mira hacia un lado y otro, y dice con incomodidad que sí. Entonces el cacique se queja y contesta que prefiere los infiernos. 283-285)



Theodore de Bry

Cholula. Una ciudad grande [...] Los jóvenes visten sus mejores telas, los plumajes rutilantes, el oro más agraciado. Pero en el grabado de Theodore de Bry todos están despojados de sus atavíos. Unos calzones bastos que en algo recuerdan el miserable calzoncillo de Cristo. Esta relación no es fortuita, porque en estos grabados los indígenas que mueren evocan la historia del martirologio cristiano. Este es uno de los más apocalípticos del conjunto. O mejor dicho, uno de los más anticipatorios. Al verlo, se piensa en Chelmno, en Belzec, en Triblinka, en Auschwitz-Birkenau. En la parte de atrás de la imagen hay una multitud de indios que van entrando, en fila y vigilados por los guardias y sus largas alabardas, a un recinto en llamas. Diríase un horno crematorio en ciernes. Una cámara de muerte pública y renacentista. La escena del primer plano corta en dos la multitud. En ella arden doce de esos hermanos sorprendidos, como doce apóstoles americanos. Y es nuevamente el fuego el que estructura y otorga densidad a lo que vemos. Pero esta vez el humo desprendido forma un gigantesco hongo que se expande por el cielo. (286-287)

Imagen, texto y sociedad son los elementos de una relación compleja en la cual el *yo* se describe y se presenta al *otro*. En la imagen y en el texto la sociedad se encuentra a sí misma bajo las representaciones más diversas. Son modos de hacer visibles los matices de la naturaleza humana.

La última tabla literaria de *Tríptico de la infamia* que corresponde a Theodore de Bry expone –de manera diacrónica pero también sincrónica– los vínculos entre Europa y América, entre las visiones de los artistas y exploradores sobre los amplios espacios de la humanidad ensanchada después de tener conocimiento de la existencia de nuevas regiones geográficas. La constante para la época es el instintivo e imborrable rechazo de reconocer y aceptar la diversidad de la humanidad, ejemplificada por los indios americanos para el mundo occidental europeo, más allá de unas cuantas perspectivas individuales.

La descripción de los grabados en la novela guarda mucha similitud con pasajes de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, pero expande la denuncia de la infamia del espacio americano al vasto espacio de la humanidad. El concepto de humanidad es el que resume mejor la realidad de la violencia, noción que no puede ser justificada por el narrador. El autor le presta a Theodore de Bry sus reflexiones desde el presente: mirar las imágenes del encuentro “es como si se entrara en el campo del desconcierto, y que el único modo de hablarse del otro, en esta primera etapa de representación pictórica del aborigen americano, estuviese impregnado por el terror”. (Montoya 2016: 221)

### 3.3. El arte y el testimonio del fracaso

El arte visual encierra estética, símbolo y realidad. Es una manifestación genuinamente humana. Da forma a ideas, emociones y percepciones del ser humano sobre sí mismo y el mundo en el que habita. Más allá del manifiesto kantiano *ars gratia artis*, la expresión artística visual puede ser una forma alternativa a la expresión verbal para comunicar contenidos profundamente sociales.

Durante mucho tiempo la palabra escrita se impuso frente a la imagen como una modalidad más fiable y fiel de relatar o testimoniar asuntos históricos. No se la tuvo en cuenta como fuente historiográfica, a pesar de que a través de la imagen se podía enseñar o tener conocimiento de las realidades de otras sociedades u otras épocas y por esto fue vista como medio más útil para la etnología y la antropología. Fue en el siglo XIX cuando se comenzó a relacionar la imagen con el concepto de cultura y con el contexto histórico de su producción<sup>54</sup>, dos aspectos intrínsecos en realidad a la

---

<sup>54</sup> Un aporte importante para el inicio de una nueva forma de encajar la imagen dentro de la sociedad lo han tenido los trabajos de Jacob Burckhardt *La cultura del Renacimiento en Italia* (1986 [1860]), Aby Warburg *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*

naturaleza versátil de la imagen, ya que esta es una manifestación cultural en un contexto determinado. También es específica al arte la expresión subjetiva. Aun cuando se pretenda ser el reflejo de una realidad pasada o presente, la imagen será siempre un testimonio subjetivo.

Hablar del carácter testimonial de la imagen visual es aceptar la intencionalidad de la imagen. Se ha creado para depositar en la memoria colectiva de la sociedad un acontecimiento y para evitar la pérdida de un significado.

Según Peter Burke “las imágenes son traicioneras porque el arte tiene sus propias convenciones, porque sigue una línea de desarrollo interno y al mismo tiempo reacciona frente al mundo exterior” (2005: 38). Esta reacción ante lo exterior es el punto de vista que se quiere transmitir, la subjetividad del artista, pero también la posibilidad de actualizar el significado de la imagen a través de la interpretación conectando con la memoria colectiva y con las demás emanaciones socio-culturales de la comunidad de recepción. El arte visual se convierte en discurso, un discurso basado en la interpretación, surgido de la coordinación entre lenguaje visual y el lenguaje verbal y de una compleja relación entre imagen, imaginarios y memoria colectivos.

Esta coordinación y esta relación compleja que aparecen y sustentan la significación, la revelación del significado y la resignificación de la imagen en el contexto social son exhaustivamente empleadas en la novela *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya.

Por un lado, a través de la écfrasis que sustituye la imagen material y expandiendo el encuadre visual, el texto ficcional refuerza el carácter testimonial de la imagen al recuperar, completar e impedir la disolución completa del significado

---

(2005 [1932]), Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003 [1936]).

originario de esta. Y en la novela aparece la intención de restaurar un significado originario, aunque sea desde la ficción y de manera intuitiva o deductiva, para fijarlo en los orígenes y en un *continuum* de la violencia en la historia. Por otro lado, dentro de la narración la imagen como manifestación artística concreta y con usos sociales específicos impone la necesidad de preservar y destacar el carácter testimonial de la imagen y su función de archivo de la memoria colectiva en la que se fijó una América estereotipada y un arquetipo de sus gentes.

En la novela *Tríptico de la infamia* Jacques Le Moyne, François Dubois y Theodore de Bry, los tres pintores convertidos en personajes, crean imágenes que se convierten en testimonio. Es un testimonio del fracaso del ser humano en el presente histórico de los artistas, pero el autor-narrador lo asume desde su propio presente contemporáneo como una declaración atemporal, ontológica reivindicando un *continuum* desde el pasado hasta el futuro.

Sin embargo tanto el cuadro de François Dubois como los grabados de Theodore de Bry no se conforman con ser meros testimonios. Sus artífices quieren ir más allá, pretenden insuflar su arte con una intención acusatoria, como puede apreciarse en las siguientes citas.

Goulart cree, por ejemplo, que es fundamental escuchar esas versiones del infortunio. Pero no solo escucharlas, sino escribirlas. Que se debe hacer hasta lo imposible para que se conozcan tales testimonios y queden como un registro para las generaciones futuras. Ese es el argumento con el que el ministro intenta convencerme de que vuelva a pintar. Goulart piensa que el arte debe denunciar el desgarramiento que este siglo ha vivido. (Montoya 2016: 167)

Mi propósito no ha sido manchar el nombre de España ni el de la Iglesia católica. Ambas, mucho antes de que mis libros se editaran y se difundieran en las ferias de Fráncfort y Leipzig, ya estaban ahítas de ignominia. Tan solo he procurado, a través de mis grabados, denunciar. (278)

Sus respectivas subjetividades introducen una nueva manera de pensar sobre lo ocurrido. Es la dimensión personal y singular de un sujeto implicado de manera consciente en un proceso de deconstrucción del discurso de la época y de construcción de uno alternativo. Crear una imagen se convierte en un acto social práctico, directo, que desconfía de la mentalidad de su tiempo, de la ideología dominante y que busca interaccionar con los otros integrantes de la sociedad.

Cuando reflexiono, en todo caso, en esos ojos que algún día mirarán mi posible testimonio, me entran el escalofrío y la duda. Por un lado, estoy convencido de que no es bueno ocuparse de las turbulencias provocadas por los hombres, esos seres minúsculos destinados a desvanecerse en el aire como humo sin nombre. Y, por otro lado, me pregunto ¿de qué servirá entrometer mi experiencia del desarraigo en la orfandad de una población que fue exterminada y nada hasta ahora ha podido redimirla. ¿Podría la factura de un óleo curarme no solo de mis heridas aún no cerradas, sino de las laceraciones que padecen mis contemporáneos de Ginebra? Y me pregunto, todavía más, si una pintura, así logre erigirse en como símbolo de una tragedia colectiva ¿podría otorgarme una sola pero necesaria palabra de consuelo por parte de los agresores? (Montoya 2016: 168)

[...] no he cesado de preguntarme cuál puede ser la dimensión de diecisiete grabados, que he realizado para acompañar la edición de *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 la sangre a nuestro diario vivir y hacer que ello 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 mostrarlas. (278).

Los personajes comprenden que no pueden llegar a una certeza acerca de la perdurabilidad o la eficacia de su testimonio. Pero intuyen que frente al paso del tiempo y más allá de representar una realidad difícilmente imaginable, la imagen conserva la

carga simbólica<sup>55</sup>, mientras el significado asignado se va matizando con y en cada acto de interpretación en un espacio público que pueda tener influencia sobre los imaginarios colectivos. Las lecturas posteriores de la imagen para actualizar su significado partirán de su capacidad de interpretar la dimensión simbólica de la imagen y la propia comprensión de los textos y lecturas anteriores que apoyan el contenido de la imagen.

Se podría decir que las imágenes, pintura y grabados, el eje de la trama en el *Tríptico de la infamia* son el resultado de lecturas de este tipo. Son lecturas de la sociedad y sus integrantes hechas desde el terreno del arte, de la religión, de la ética humanista. El amplio proceso exegético a través del cual se intenta explicar aspectos que convergen en la realidad del artista hace que el contexto que genera la imagen aparezca como determinante y definitorio.

Asimismo, a través de la écfrasis la narración hace que las imágenes se materialicen en todos sus detalles y consigue ejemplificar a través de ellas el testimonio del fracaso. Al ver las imágenes, el espectador-lector está en una posición privilegiada porque se le facilitan los detalles y las acciones que impulsan a la creación de dicha imagen que lee y ve. Desde esta perspectiva el texto actúa como una prolongación del cuadro. Los dos elementos funcionan dentro de una relación circular, texto-imagen-texto, y son los instrumentos idóneos para poner en escena la dinámica del pensamiento europeo con respecto al Nuevo Mundo y a los erróneamente llamados indios, sin perder de vista la sociedad europea desestabilizada por los acontecimientos violentos del siglo XVI y del XX.

Jacques Le Moyne es el único personaje que parece haber tenido éxito en su encuentro con el *otro* americano. Sin embargo, su deslumbramiento no fue comprendido en la Europa de su tiempo. Su testimonio fue irrelevante, se desvaneció, fracasó. El

---

<sup>55</sup> Gilbert Durand señala que la imagen más allá de ser un *analogon* cuya existencia está marcada por la intencionalidad del creador, siempre será un símbolo (1982: 25).

texto muestra la trayectoria desde su entusiasmo inicial de su experiencia americana en la juventud a su deterioro físico, la insignificancia de su creación pictórica y el pesimismo respecto al futuro.

[...] en París había sido un pintor de salvajes. Y ahora, en Londres, simplemente era un pintor de flores, frutas e insectos. [...] Morgues levantó los hombros y suspiró con cansancio. Todas las empresas terminan mal si pensamos en los indígenas. Y promisorias si tenemos en cuenta las arcas de la nobleza europea y los banqueros burgueses que las patrocinan. En realidad, lo que está pasando y pasará es que Inglaterra y España se repartirán el mundo y dejarán a un lado a Francia, fragilizada por sus guerras intestinas. (Montoya 2016: 249, 252-253)

El personaje de François Dubois es el reflejo de la subjetividad y del trauma y la pintura aparece como expresión del testimonio directo del cisma de una sociedad por motivos de convicciones religiosas. Sobre la tabla de la pintura el testimonio adquiere los contornos de un drama más amplio. Las escenas de la pintura se hacen presentes desde el recuerdo y desde la certeza de que “soy un pasado que se asume como herida interminable” (Montoya 2016: 186). El cuadro en sí es un ejemplo de pintura narrativa y la écfrasis aprovecha la técnica pictórica para transformar lo visual en un ensayo sobre el sufrimiento humano, la fugacidad del tiempo y sobre el hombre desde la perspectiva de su incapacidad de aceptar la libertad de pensamiento y de la fe, de compartir el mismo espacio con *otro* que es distinto. El lienzo del cuadro se convierte para François Dubois en el único escenario capaz de abarcar los ciento sesenta personajes escogidos para testimoniar la ruptura entre católicos y hugonotes. “Pero juro que es toda la humanidad la que he intentado meter en la tabla” (Montoya 2016: 190) dice el pintor.

Theodore de Bry recupera la memoria sobre el fracaso del hombre como ser dotado con razonamiento y como ser con fe en Dios. El grabador es el registro que

reúne la duda sobre la bondad natural y cristiana del hombre, que atestigua la conciencia declarada de no poder ajustar lo que se ha vivido y conocido en el territorio americano al imaginario y al razonamiento europeo, que señala la opción deliberada por violentar al *otro*. Convierte en imágenes la denuncia textual de Bartolomé de las Casas. Insertar los grabados en el texto de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* representa el ejercicio imaginativo extremo de la búsqueda de concentrar el significado de los testimonios que giran incansablemente alrededor de la violencia.

\*\*\*

En conjunto, las experiencias pictóricas de los tres personajes de la novela *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya traen a discusión por un lado la imagen como medio de representación y su capacidad de representar la realidad y la violencia del siglo XVI. Y por otro, se enfocan las imágenes visuales como re-presentaciones hermenéuticas del hombre y de hechos históricos en el plano ficcional, dado a que una imagen no es solo un testimonio, sino que también “evoca a la mente” (Panofsky 1987: 20) con todo lo que implica este proceso cognitivo mental: comprensión de lo circundante, comprensión simbólica, construcción y manejo de imaginarios. Son aspectos que se han materializado en las reflexiones subjetivas de los personajes de Montoya.

Gilbert Durand se refería al hecho de que todo “pensamiento humano es representación, es decir, que pasa por articulaciones simbólicas” (2000: 60) y como la creación de una imagen también se sustenta en este tipo de articulación simbólica se puede considerar a la imagen siendo otra forma de expresión del pensamiento humano. La imagen concentra las experiencias de los personajes de Jacques Le Moyne, François

Dubois y Theodore de Bry, la experiencia europea de haber encontrado un Nuevo Mundo al que no supo comprenderlo y asociarlo al curso de su historia, la experiencia de la humanidad que inevitablemente se rinde frente a su naturaleza violenta.

La novela *Tríptico de la infamia* es una conversión de la experiencia violenta de la conquista americana y de las guerras intestinas europeas al mito de la caverna de Platón. Las acuarelas de Jacques Le Moyne, los grabados de Theodore de Bry, el cuadro de François Dubois se proyectan en las paredes de la caverna como las sombras de una realidad desprovista de su significado verdadero. El hombre que ha elegido ver solo aquello que encaja en la estrechez y en la oscuridad de la caverna ignorando el poder aprender a vivir con lo desconocido y a respetar lo distinto.

#### **4. *La sed del ojo*: estética de lo prohibido**

*«La industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto». Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. [...] A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol. [...] Poco tiempo después, millares de ojos ávidos se inclinaban sobre los agujeros del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito. El amor a la obscenidad, que es tan vivaz en el corazón natural del hombre como el amor a sí mismo, no dejó escapar tan buena ocasión de satisfacerse.*

Charles Baudelaire “El público moderno y la fotografía”

## **4.1. Fotografía: ver y mirar la realidad**

La pintura es imagen y la fotografía también. A través de la imagen la idealidad del arte y el pragmatismo de la realidad coinciden en el espacio de la mirada. Es un espacio que abarca dos miradas distintas, la del autor y la del espectador, y que implica modos distintos de mirar. Son miradas que significan (Barthes 2002: 305) y que activan las funciones de la imagen en la sociedad.

En el siglo XIX la fotografía señaló el comienzo de una nueva etapa en las prácticas de ver y mirar. La imagen dejó de ser percibida en una única dimensión, la pictórica, e incorporó la fotografía como una expresión más de la manifestación cultural del individuo.

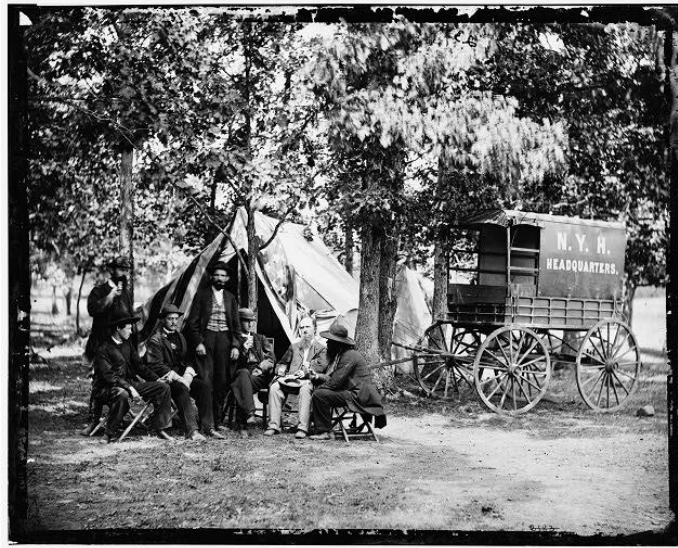
La fotografía mostró una clara preferencia por reflejar al hombre y a su entorno. En su inclinación hacia lo social inmediato: el retrato individual y de grupo, las vistas de paisajes naturales y urbanos, la instantánea informativa de sucesos económico-sociales y bélicos, se inspiró en ocasiones en los modelos pictóricos previos, pero descartó la comunicación a través del mito o la alegoría, pues la fotografía parte de lo

evidente, de lo real. Por lo tanto, parecería que estamos ante una realidad directamente experimentada en la que el filtro de la imaginación se halla ausente.

En el siglo XIX la fotografía reconfiguró el concepto de testimonio. La representación visual fotográfica se quiere imponer como un reflejo objetivo de las circunstancias más diversas. Su veracidad pretende ser incontestable, porque está libre de la interpretación compositiva y conceptual subjetiva de lo retratado por parte del creador. De esta manera el retrato fotográfico asegura la representación auténtica de Thomas Edison, de Abraham Lincoln o de un grupo de trabajadores. La fotografía se convierte en la evidencia inmediata de las condiciones precarias en las que trabajan los niños en las fábricas y concienciará sobre la necesidad de solucionar esta realidad.



Brady-Handy Studio *Thomas Edison* (1870-1880)  
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington



Timothy H. O'Sullivan *Bealeton Group at tent and wagon of the New York Herald* (1863)  
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington



*Lewis Hine A little spinner in a Georgia Cotton Mill* (1909)  
University of Maryland, Baltimore County



Alexander Gardner<sup>56</sup> *Bodies of Confederate artillerymen near Dunker church* (1862)  
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

La fotografía de guerra tiene una intencionalidad testimonial incuestionable. Esta concepción predeterminada de la imagen sería un indicio de que la fotografía se emplea con una función social bien definida. La fotografía no solo presenta e informa, sino también busca instaurar en la sociedad una retórica de la guerra a través de la cercanía del horror.

A la premisa de que la realidad se expone, no se imagina cabe añadir una de las principales características de la fotografía: la de su reproductibilidad técnica. Si la reproductibilidad alejó la imagen fotográfica de la categoría de unicidad irrepetible de la obra de arte, la acercó al uso cotidiano y según Walter Benjamin, la liberó de esa apariencia de manifestación ritual sustituyendo su valor de culto por “el culto al recuerdo” y su mirada contemplativa con la mirada comprometida (2003: 58).

---

<sup>56</sup> Algunas de las fotografías de Alexander Gardner han suscitado bastante polémica debido a la posibilidad que el fotógrafo puede haber movido los cuerpos de soldados americanos víctimas durante la Guerra Civil (1861-1865) para dar un efecto más dramático a las imágenes.

La convivencia entre la pintura y fotografía tiene sus peculiaridades y se debatió intensamente sobre la inédita naturaleza de la fotografía y el alcance de su expresión. El contexto ficcional de la novela *La sed del ojo* (2004) de Pablo Montoya es una muestra del debate generado por el encuentro entre la pintura y la fotografía en la sociedad parisina a mediados del siglo XIX.

En la época de los comienzos de la fotografía, la imagen como objeto material estaba en una situación inexplorada a pesar de haber conocido a lo largo de su existencia la dualidad de ser al mismo tiempo expresión artística del hombre (pintura) y producto surgido de un proceso técnico de impresión y reimpresión (el grabado). La interacción en el ámbito socio-cultural contemporáneo entre el hombre y estos dos tipos de imagen visual (pintura y fotografía) sucede de manera distinta. Cada tipo de imagen surge y responde a necesidades diferentes. Se observa un nivel desigual de su presencia en la sociedad como modalidad de reflejar realidades y cosmovisiones, así como en su capacidad de actualizar su mensaje de forma continuada y significativa dentro de las comunidades. También aparece la propensión de integrar más a menudo la imagen pictórica únicamente en categorías estéticas propias del arte, hecho que puede surtir cambios profundos en la relevancia social de la intencionalidad comunicativa para el momento de la recepción actual.

Compartir el mismo espacio socio-cultural ha hecho que se asignaran roles separados para la pintura y para la fotografía.

A pesar de que la pintura ha retratado acontecimientos históricos reales –sobre todo por el impulso de la *mimesis*– puede afirmarse que su condición de arte enfocado en la representación imaginativa ha sido preponderante en comparación con la de ser un documento histórico, un testimonio, un archivo de la memoria social de una comunidad. Así pues, sin desatender su capacidad de manifestarse como instrumento de

conocimiento y de adaptarse a las particularidades contextuales de la comunidad y de la época, la pintura sobresale como resultado directo de la habilidad del hombre para dar forma a su visión del mundo a través del color y comunicarla más allá del habla y de la escritura, hecho que le otorga la marca de su especificidad.

A diferencia de la pintura, la fotografía fue producto de la mediación de un artefacto técnico entre el hombre y la realidad que se busca representar. El hecho de ser el resultado de un proceso técnico proporcionó a la fotografía la característica de ser objetiva y la capacidad de reproducir un escenario o un sujeto con una autenticidad y exactitud inaccesibles para la pintura. Parecía que la fotografía era el medio y el espacio idóneo para lograr la semejanza perfecta entre lo representado y la representación, determinada a concentrarse en aspectos sociales relevantes para el individuo o la sociedad siempre conectados al presente de la toma fotográfica.

Las expectativas para y con cada tipo de imagen visual se revelaron distintas. El pacto interpretativo de la imagen fotográfica también. A través de la fotografía la mirada del espectador se encuentra con la mirada del fotógrafo, la cual parece ofrecer la libertad de descifrar la imagen limitándose a la postura de un testigo silencioso de la realidad presentada. Las dos miradas tuvieron que adaptarse a la nueva expresión visual y averiguar la forma apropiada para expresar algo y comprender ese algo representado.

La fotografía sigue manteniendo la relación de reciprocidad existencial, contextual, deontológica y utilitaria con la sociedad. Su creación, así como su permanencia dentro de la comunidad, implican la presencia de funciones específicas y de acción conjunta: discursiva, social, testimonial, estético-visual.

El ejercicio de la mirada socializada (Bryson 1987, 1991) para comprender la imagen se realiza en el marco de la naturaleza distinta de la imagen fotográfica. Si se parte de la premisa de que la fotografía es solo un “*analogon* perfecto de la realidad”

(Barthes 2002: 13) y que aparentemente el contenido de la fotografía es todo lo que el ojo puede percibir en el plano material de la existencia humana a través de un retrato, de un paisaje o de la instantánea de un acontecimiento, evidentemente la fotografía presenta, expone. Se sitúa de esta manera en el plano del testimonio, del archivo de la memoria social individual o colectiva. El acto de mirar se limitaría simplemente a registrar desde un nivel básico de comprensión la analogía entre lo fotografiado y la realidad comprobable empíricamente. El individuo estaría en la postura de actualizar su conocimiento de la realidad, cercana o lejana, con cada fotografía que mira.

Sin embargo, toda imagen incorpora y manifiesta una función comunicativa y pone en marcha procesos complejos de integración de la imagen y de sus mensajes en una esfera discursiva más amplia dentro de diversos grupos sociales de recepción. Sin tener que traspasar la frontera del testimonio, del archivo de la memoria o más allá de perseguir los atributos estéticos del arte pictórico, la fotografía permite distinguir en su estructura interna tal como señalaba Roland Barthes la presencia de la dimensión denotativa y la connotativa (2002). Estas dos extensiones que se transfieren al mensaje fotográfico señalan que “en el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*” (Barthes 1990: 81). Lo que significa que la fotografía no solo exige ser vista, sino que exige ser mirada y descifrada incluso antes de accionar el obturador de la cámara fotográfica. En la fotografía la visión del mundo del fotógrafo y del espectador cobra forma de la misma manera, a través de la mirada materializada por la cámara. Y la mirada supone la intencionalidad avalada por una percepción específica de lo que se ve, se mira, se traslada en la imagen y se recupera en el momento de su recepción. La objetividad total de la fotografía se ve desplazada por la elección del qué, cómo y cuándo se fotografía. Realmente se trata de la subjetividad interpretativa del fotógrafo primero y luego de la del espectador, ambos

situados bajo el influjo del pensamiento de su tiempo y de su capacidad de reconocerse y reflexionar como individualidades alejadas o no de la ideología colectiva de su comunidad. La subjetividad que adquiere la fotografía no anula completamente la objetividad de la realidad reflejada, sino que abre la posibilidad de desarrollar nuevos enfoques de percepción y razonamiento. Se genera una polisemia interpretativa de la realidad en el marco bastante restrictivo de la imagen fotográfica.

La fotografía comunica. Se presta a la lectura<sup>57</sup>. Pero es una lectura de la fragmentariedad y de lo instantáneo inmortalizados en el papel fotográfico. Una lectura facilitada por el hecho de que “vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (Belting 2007: 14). Además, Hans Belting señala la existencia de una relación especial entre la imagen y el tiempo, que hace que la imagen tenga la capacidad de seguir significando realidades más allá de su tiempo con respecto a temas que soportan un tipo de analogías interpretativas a través de elementos que consiguen traspasar el tiempo y la cultura de referencia inicial (2007: 30). Se podría apreciar que la fotografía se comporta como un texto por la razón de que hay narrativas subyacentes en toda imagen<sup>58</sup>.

Como ejemplo, el acto de mirar la siguiente imagen activa un proceso de comprensión de lo representado basado en conexiones no arbitrarias con el texto escrito. El espectador reconoce, interpreta y asimila el contenido de la imagen con la ayuda de

---

<sup>57</sup> Roland Barthes (2002) relaciona la lectura de la fotografía con la materialización de lo que llama “la paradoja fotográfica”: la coexistencia de la “paradoja estructural” (sincronía entre el mensaje denotado y el mensaje connotado en el marco del contexto histórico y cultural del espectador) y la “paradoja ética” (para ser objetiva la fotografía busca ser un reflejo fiel de lo real).

<sup>58</sup> Las fotografías de Sebastião Salgado son un ejemplo de que se asume el hecho de que para su comprensión no es necesario el acompañamiento de un texto más allá del título del libro y una breve introducción sobre el proyecto que concluye en la colección de fotografías presentadas. El significado de una imagen es mucho más complejo y sobrepasa los límites indiciales de un título escueto, cuya presencia indudablemente puede ayudar a ubicar las imágenes en un contexto determinado al inicio del proceso de comprensión.

narrativas cuyas significaciones particulares cobran sentido en el contexto escenificado por la imagen.



©Sebastião Salgado *Éxodos* (2016: 182-183)

Los míos se han desmoronado en una descreencia donde no hay fondo alguno. Ya no preguntan por el fin de esta líquida travesía. El silencio, instalado entre nosotros, [...]. Solo me resta evocar las tierras y los rebaños que cuidaba [...]. Por qué, me pregunto, esta necesidad de ir sin conocer el rumbo, y no mejor desaparecer, y olvidar el mandato de la supervivencia. (Montoya 2016c: 16)

¿No sufrí la humillación, el destierro, la agonía de saberme de ninguna parte? [...] Me alejé del hogar. [...] Crucé entonces ese mar delirante. Con una multitud insensata erré durante cuarenta años. Quizá ese tiempo no sea nada para tu conciencia infinita, pero fue la esencia de mi tiempo. La arena del desierto no solo carcomió mi cuerpo, también secó los rasgos de la ilusión. [...] ahora dices que la tierra ansiada no la pisaran mis pies. Y ordenas mi retiro, como si yo fuera una cosa gastada e inútil. (Montoya 2016c: 17)

Mirando la fotografía de Sebastião Salgado es reconocible la escena de un campo de refugiados, obligados al éxodo en las circunstancias de alguno de los numerosos conflictos armados que ocurrieron en Ruanda en los años 80 del siglo XX. Más allá de la lectura más obvia de la fotografía, los dos textos literarios que la acompañan poetizan las experiencias de Noé y Moisés y ofrecen otras dos posibles visiones expresivas sobre la misma imagen. La fotografía contiene elementos que aceptan la desubicación, el reemplazo temporal o la asociación con otros conceptos interpretativos de la realidad captada por la lente de la cámara fotográfica. Estas lecturas surgen de la manifestación del pensamiento simbólico y del pacto interpretativo abierto a la migración de los significados entre imagen y texto en busca de una visión ajustada a las necesidades de recepción.

Estas narrativas tienen sus orígenes en multitud de otras lecturas anteriores, conectan con otros textos cuyo conocimiento facilitan la comprensión de la imagen se aproximan a lo que se intuye como el mensaje de la imagen. Siguiendo el hilo de esta lógica, para descodificar el mensaje y reconstruir el escenario original de la fotografía es necesario asociarle la visión y la erudición socio-cultural apropiadas.

Teniendo en cuenta el modo de presentación de la fotografía en la sociedad, de que su existencia está determinada por un uso social real y público y que su comprensión no surge de la contemplación sino de la mirada inquisitiva y anclada en la realidad circundante es habitual que un texto acompañe efectivamente la imagen fotográfica, como en el caso de la fotografía periodística. De esta manera se facilita aún más la validación del mensaje de la fotografía a través del equilibrio entre la

información de la imagen y del texto escrito. En este caso la representación de la realidad estaría completa<sup>59</sup>.

Vilém Flusser señala la relación dinámica que surge entre la imagen y el texto, muy parecida a una simbiosis existencial nacida de la convivencia entre el pensamiento mágico y el pensamiento conceptual. El texto tiene la función de explicar la imagen, mientras que la imagen aporta una comprensión visual al significado textual. “Los textos se hacen más imaginativos, y las imágenes más conceptuales” (1990: 13-14). Pero Flusser también se fija en la intercambiabilidad de la imagen y el texto en tener una posición privilegiada en la jerarquía de la mediación entre el hombre y el mundo que lleva finalmente a una opacidad e incluso una anulación completa del propósito primigenio de estos dos medios de expresión y de conocimiento del mundo. Plantea una conclusión apocalíptica: “la imaginación se ha vuelto alucinación” (13), “los textos se vuelven inimaginables” (14) y el hombre llega a vivir en función tanto de la imagen como del texto (Flusser 1990). Es una conclusión que encuentra correspondencia en la visión de Hans Belting que apuntaba que “desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes sino [...] como «lugar de las imágenes» que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando intente dominarlas” (2007: 14-15).

Frente a este acercamiento al significado del mensaje de la fotografía (acompañada o no por un texto escrito) surge una serie de incógnitas: ¿la fragmentariedad de la fotografía es real y total?, ¿lo instantáneo es igual a lo arbitrario?, ¿el realismo de la fotografía es igual a la verdad?, ¿estas características permiten ampliaciones interpretativas y significados globales efectivos y concretos?

---

<sup>59</sup> Roland Barthes (2002) ve una relación de subordinación de la imagen frente al texto cuya presencia tiene el propósito de situar la imagen en el marco cultural, de razonamiento moral y pensamiento imaginativo de una sociedad. El texto actúa como amplificador de los significados de la imagen e incluso puede llegar a asignar mensajes contradictorios a la imagen que acompaña.

La fragmentariedad, lo instantáneo y el realismo son elementos que definen la naturaleza de la fotografía en el campo material y conceptual de la imagen visual y, a su vez, la naturaleza de estas características se sitúa bajo el signo del relativismo. Lo que determina los límites de estos rasgos en el caso de la fotografía es el contexto de creación y de recepción, la percepción de la conexión temporal o atemporal con el contenido de la fotografía y la intencionalidad de su inscripción en ciertos patrones de pensamiento de la sociedad o sociedades.

Para André Bazin la fotografía satisface “la obsesión del realismo” (1990: 26). La mediación de la técnica asegura la firmeza del pacto de que lo que se presenta es lo real, dejando atrás la “necesidad de ilusión” (Bazin 1990: 25) compensada a través de la pintura. Los dos conceptos contrapuestos, realismo e ilusión, operan no solo en el plano material sino también en el nivel de la percepción mental, donde sustentan su viabilidad en mentalidades e imaginarios colectivos transformados en discursos. En su dinámica social los discursos, como muestra de saber y poder, pueden enfatizar el significado connotativo de la imagen, inhabilitar el significado denotativo, descontextualizar y resignificar la imagen fotográfica y disminuir o dificultar el discernimiento entre la realidad objetiva y la realidad imaginada, adaptada a las necesidades discursivas de los individuos y sus comunidades<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Hans Belting (2007) señala el uso interesado del poder de las imágenes por parte de las instituciones al promover o eliminar del espacio público de la sociedad aquellas imágenes que sirven o no para reforzar ciertas doctrinas o convicciones. Guido Germán Hurtado Vera (2009) presenta la importancia del sector periodístico en la formación de un imaginario sobre la violencia, sus causas y sus elementos en el espacio hispanoamericano. Observa que se crea un círculo vicioso en la sociedad. Mostrar imágenes de la violencia y adjudicarlas a ciertas organizaciones no hace más que elevar el nivel de violencia, como respuesta a la difusión de dichas imágenes. También se produce una banalización de esta realidad. Los periódicos y mass-media en general explotan la violencia para conseguir audiencias cada vez más altas. Este tipo de programas llegó incluso a superar las cuotas de audiencia de las telenovelas, las más altas hasta entonces en México, por ejemplo. Finalmente los ciudadanos perciben el proceso como uno sin fin en el cual los victimarios se suceden e intercambian posiciones e ideologías, pero con los mismos efectos negativos.

La toma fotográfica está condicionada por la posibilidad de registrar solo un fragmento de un escenario y solamente un momento puntual de una acción en curso. Esta fragmentariedad inherente es la que permite que la fotografía participe en el proceso de construcción de discursos distintos partiendo del mismo encuadre. Las pautas de lectura interpretativa son las que pueden ampliar o restringir el significado de la fotografía, introducirlo en la esfera de lo global o mantenerlo en el espacio local, alterar o no el mensaje originario.

La encargada de mostrar la fluctuación de los límites de los aspectos definitorios de la fotografía sigue siendo la mirada socializada en el ámbito de la intertextualidad. Es la mirada acomodada a los nuevos rituales de percepción del hombre y de los acontecimientos que genera. Lo que identifica la fotografía y la aleja de la pintura es el aura de realidad que se le atribuye y que la insta definitivamente en el espacio de la expresión social. La fotografía se presenta como la realidad atrapada y más allá de las diversas interpretaciones permitidas, siempre admite volver al instante, al lugar, al testimonio de origen. La fotografía es la conmoción del hombre frente a sí mismo y el mundo.

La prosa de Pablo Montoya se interesa por la dimensión de realidad enseñada y testimoniada de la fotografía, por las implicaciones sociales de su ascendente presencia en la vida cotidiana y por el hecho de que ella determina una experimentación distinta de las circunstancias de la vida.

Con la novela *La sed del ojo* (2004) se sitúa en los inicios de la fotografía, en la época del amplio debate sobre el lugar de la fotografía en la sociedad. Sin dejar mucho espacio para la interpretación del texto ficcional, el escritor autoriza a los personajes a indagar minuciosamente sobre la naturaleza del arte, de la belleza del arte, de las realidades sociales individuales y colectivas que visibilizan la fotografía erótica en

pleno siglo XIX. Es la novela de una búsqueda intensa por comprender las pulsiones más íntimas de la vida que salen al espacio público bajo la apariencia material de la fotografía erótica. Fotografíar el cuerpo desnudo femenino convierte al ojo y a la mirada en la voz de lo aceptado, de lo tolerado y de lo prohibido en el marco del pensamiento de una modernidad ligada irremediabilmente a cierta tradición moral.

La novela *Los derrotados* (2012), en cambio, presenta un registro social diferente y parte de su argumento se ubica en el pasado reciente de finales de siglo XX y principios del XXI, en el contexto del conflicto armado colombiano. La ficción proporciona a través de la écfrasis una visión de la realidad local bajo la forma de un reportaje fotográfico sobre la violencia y sus consecuencias que encuentra conexiones con acontecimientos semejantes en el plano global. La fotografía presenta el testimonio e instauro la memoria. La novela es el ejemplo de la relación entre la fotografía y el texto en lo que podría ser el espacio informativo de un periódico. Desde la narración se reconstituye en un cuadro más amplio de la realidad partiendo de la fragmentariedad y la instantaneidad de la toma fotográfica. La estructura interna de la fotografía edificada sobre la mirada y el pensamiento que la genera y su estructura externa donde se materializa la mirada y el pensamiento hacen que la fotografía funcione como elemento totalizador, como un espejo mudo que observa y devuelve un reflejo oscuro de la naturaleza humana empeñada en destruir y destruirse. Como decía Susan Sontag, “en la jerga humanista, la mayor vocación de la fotografía es explicar el hombre al hombre. Pero las fotografías no explican; reconocen” (2006: 159-160).

El hecho es que la fotografía es una entidad compleja que puede explicar, reconocer, fijar en la memoria todo lo que ocurre delante de la lente de una cámara fotográfica y tiene que ver con el ser humano.

## 4.2. Miradas desde el cuerpo desnudo: el arte pictórico y la fotografía

*La sed del ojo* es la primera novela de Pablo Montoya, publicada en 2004<sup>61</sup>. Es la novela que inaugura la característica de una parte de la creación literaria del escritor colombiano, la de integrar la imagen en sus textos solo a través del recurso de la écfrasis y no como objeto material. *La sed del ojo* se vincula con las creaciones literarias posteriores a través de este continuo uso de la imagen, aunque los contextos y los temas sean distintos y no volvieran a centrarse en la fotografía erótica, sino que enfocan temas

---

<sup>61</sup> A principios del 2019, en Random House, salió a la venta la segunda edición de la novela *La sed del ojo* (2004) en la que esta vez se incorpora al comienzo de cada capítulo una fotografía erótica del siglo XIX, la época del daguerrotipo. En una conversación el escritor colombiano confirmó que la editorial había escogido las fotografías y la manera de presentarlas. La decisión de incluir la imagen tuvo entre sus consecuencias el hecho de que la tienda virtual iTunes rechazara la venta del libro por considerar las imágenes licenciosas. En cambio, parece que la revista *Playboy* se ofreció a publicar un capítulo de la novela en cada número de su publicación, como si fuera una novela por entregas. Las diversas reacciones que ha generado la publicación de la segunda edición ponen de manifiesto que la fotografía erótica aún puede avivar disputas sustentadas en los valores éticos y morales de la sociedad, incluso en el siglo XXI. Queda patente la tendencia de catalogar la fotografía del desnudo como obscena sin permitir verla como una forma de expresión de la estética erótica dentro de los límites del arte. La imagen erótica sigue siendo un elemento tabú para la sociedad en general, destinada solo para el espacio privado y difícilmente asociable a la materia literaria de calidad o comprometida con los valores sociales actuales.

relacionados con la violencia en el subcontinente americano y en el mundo europeo, desde el siglo XVI hasta la contemporaneidad del siglo XXI.

El argumento de la novela, disfrazado de trama con tintes policíacos, es la reflexión sobre las incompatibilidades y las semejanzas entre la fotografía y la pintura, sobre la estética de lo bello, sobre la naturaleza y el cometido del arte, todo articulado alrededor de un eje común: el desnudo femenino. La controversia se construye a través de tres miradas ficcionales distintas: el inspector de policía Madeleine, el fotógrafo Auguste Belloc y el médico ginecólogo Chaussende. La ficción narrativa, cuyo objetivo inmediato es la reconstrucción de la incautación de las fotografías eróticas producidas en el taller de Auguste Belloc, indaga sobre lo que supone la presencia de la fotografía erótica en el París de mediados de siglo XIX, cuáles son sus funciones en la sociedad, qué reacciones provoca. Todo esto gracias a las disquisiciones de los tres personajes, expuestas bajo la forma de lo que podrían parecer tres diarios intercalados que desvelan en primera persona inquietudes propias de un artista, de un historiador del arte y de un sociólogo o un moralista desubicado del marco ético fijado por la tradición católica pero al que no puede ignorar.

\*\*\*

Siglo XIX. Pintura y fotografía. Para abrir el debate traemos a colación las tajantes opiniones de Charles Baudelaire al respecto en 1859: “La industria, al irrumpir en el arte, se convierte en la más mortal enemiga, y [...] la confusión de funciones impide cumplir bien ninguna” (Baudelaire 1999: 232). “Es necesario, por tanto, que cumpla su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, [...], lo

mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura” (233).

Lo que está en juego, pues es la pintura como obra de arte y expresión de refinamiento estético y la fotografía como elaboración técnica, con un uso social expreso y sin el reconocimiento de un valor artístico. Estos serían los polos opuestos de la percepción identitaria de la imagen.

La tensión para validar el lugar de cada una en la sociedad se encuentra con diversas maneras de ver, mirar y comprender la imagen en función de necesidades muy particulares. Esta tensión queda reflejada en el texto literario de Pablo Montoya a través de la interpretación exclusivamente masculina de los modos de representación del desnudo femenino y el efecto que tiene en el espectador el acto de mirar e interpretar la imagen. El desnudo es el elemento que aglutina y ordena la polémica porque presenta la dualidad de la experiencia visual artística y la experiencia sensorial erótica directa, forzando el acercamiento entre las dos formas materiales de la imagen. Deliberar sobre la idealidad del arte pictórico y la similitud referencial de la fotografía con lo real es deliberar sobre el cuerpo femenino como objeto del placer artístico y del placer carnal. El disfrute y la reprobación se disputan la legitimidad de la mirada.

La novela *La sed del ojo* aprovecha la mirada de los personajes: el inspector de policía Madeleine y el ginecólogo Chaussende, para mostrar el punto de vista de unos espectadores educados en la contemplación del cuadro pintado, en el disfrute del intento de alcanzar los significados cifrados o insinuados en la obra pictórica. Son los protagonistas quienes elogian e interiorizan la perfección conceptual del arte, pero no se pueden librar de la tentación licenciosa de las fotografías eróticas que se venden y se compran furtivamente en París. Los dos personajes viven oscilando entre las dos fórmulas discordantes de la imagen.

El inspector de policía Madeleine justifica la proliferación de la fotografía erótica por la naturaleza misma del hombre, inclinado irremediablemente hacia la satisfacción de sus impulsos voluptuosos.

Aunque la fotografía erótica y la pintura de desnudos tengan en común el mismo objeto de su representación: el cuerpo femenino, subyacen dos funciones diferentes atribuidas a cada tipo de figuración en la ficción de la Montoya. La pintura perseguiría la revelación de la belleza, de la sensualidad, de lo sublime, mientras que en la fotografía la elevación del espíritu queda relegada al plano de lo obscuro y lo prohibido corrompiendo al espectador.

Si la pintura se contempla, la fotografía parece requerir solamente una mirada superficial. El mensaje descifrado es superfluo. La connotación se ve truncada por la activación de lo sensorial, por exacerbar el erotismo y anular la imaginación contemplativa.

A pesar de que la pintura de desnudos femeninos del siglo XIX introduce una incipiente mirada voyerista al parecer que está sorprendiendo a la mujer en entornos íntimos (bañándose, desvistiéndose, descansando recostada) propicia una lectura de su representación en clave estética. El rótulo de arte que la acompaña le asegura la contextualización ideática del cuerpo desnudo.

En cambio, la fotografía erótica aun guardando una semejanza a la figuración pictórica no permite más que una lectura literal de su contenido, no se desliga del plano de lo real.



Dominique Ingres *La baigneuse de Valpignon* (1808)  
Museo del Louvre París

Chaussende es de quienes buscan en la pintura claves secretas capaces de resolver un enigma. [...] nos gusta distanciarnos de la mujer y mirarla desde diversos ángulos. Los dos podemos pasar horas tratando de imaginar los rasgos ocultos de la baigneuse. Y sabemos que lo que está en la tela, la cortina verde con sus pliegues, las sábanas recogidas para el sueño, a espaldas de una tersura impalpable, ha sido dibujado para acercarnos, entre la tristeza y la epifanía, al lugar escondido entre sus piernas. [...] La pintura representa, estimado Madeleine. Pero en esa representación los espectadores rozamos la belleza porque no vemos sino que imaginamos. (Montoya 2004: 10, 13)



Bruno Braquehais *Desnudo* (1856-1858)

De la tabaquera de Chaussende surgió, de pronto, al modo de los evocados genios de Oriente, una mujer diminuta. Sonreí. Observé de cerca la caja. Es una joven recostada en un tálamo. Está de espaldas. Sus muslos, recogidos uno sobre otro, forman un cálido agujero debajo de las nalgas. Lo más perfecto de ella tal vez sea el pelo negro. Por la espalda descende, silencioso y ondeante, hasta la cintura. Bruno Braquehais, dije. Chaussende afirmó con satisfacción. [...] Discurremos sobre los aciertos del fotógrafo. Supe que una mudez congénita le otorga una cierta excentricidad genial a sus imágenes. [...] Los fotógrafos tocan lo real y lo reproducen. Pero su producto, a pesar de ser verdadero, o justamente por eso mismo, no es bello. (Montoya 2004: 12)

Pablo Montoya ha investido a sus personajes con suficiente capacidad de razonar sobre el arte, la sociedad y los impulsos naturales del hombre para no reducirlos a simples voyeristas. Aparentemente, los personajes pueden disociar la mirada de esencia virtuosa que se activa en presencia del cuadro pintado de la mirada impúdica demandada por la fotografía erótica. Pero las formas puras y las mentalidades inalterables no existen. La mirada se ejercita dentro de la dualidad existencial del hombre y de la imagen: el recato y lo licencioso. Ver y mirar se convierten en los atributos definitorios de los personajes. Madeleine no desprecia la fotografía, es “tan solo un obsesivo de ella” (Montoya 2004: 9). “Chaussende es un vidente obsesivo. Busca infatigablemente la revelación” (11) tanto en la pintura, como en la fotografía, porque la naturaleza y el propósito de la imagen es la manifestación de algo profundo, oculto, incluso clandestino. De ahí la permanente búsqueda de la extensión de los límites de sus categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo obscuro, definitorias para la comprensión de la relación entre el hombre y cada tipo de imagen.

Desde la perspectiva kantiana lo bello es deleite sin interés, es un universal estético basado en la subjetividad y no en razonamientos lógicos, conceptuales, y con una finalidad sin fin, es decir que no incorpora el propósito de utilidad o de perfección del objeto o su representación. Imaginar y percibir lo bello parte de la relación individual, particular y libre entre el individuo y el objeto o su representación, sin trascendencia, en principio, en el espacio de los demás. El sentimiento de placer surgido frente a la belleza es el resultado de la imbricación armoniosa entre la imaginación y el conocimiento, y está conectado a la contemplación como acción continua que atrapa la mirada, la atención del individuo. No obstante, más allá de la subjetividad que acompaña la noción de lo bello, se puede establecer un ideal de la belleza. No en base a criterios objetivos, sino a través de la convención social sobre un sentimiento común de

agrado particular del individuo, generado por la representación formal del objeto. Lo subjetivo se presenta como objetivo desde la hipótesis de un sentido común de recepción adquirido en el entorno social que implica el necesario acuerdo. De esta manera se impone un modelo general para apreciar la presencia de lo bello y las imitaciones posteriores no hacen más que confirmar el ideal de belleza establecido.

Lo sublime, igual que lo bello, está asociado a la emoción, a un sentimiento y no al conocimiento empírico del objeto. También refleja un modo individual de percepción aunque procura imponerse en la esfera de los valores universales. Pero si lo bello es un atributo asignado al objeto o a su representación, lo sublime se refiere a la emoción que produce un objeto o a la modalidad de exhibirlo, que impresiona y que tiene un impacto profundo sobre el ser humano, afectando las coordenadas de la imaginación. La necesidad de cohesión social sobre la dimensión de lo sublime se afianza esta vez en el criterio moral (Kant 1990).

El inspector Madeleine y el médico Chaussende convierten la polémica conceptual entre la pintura y la fotografía en experiencia de vida. Se acercan a la obra de arte, desacreditan la fotografía erótica pero no rechazan los encuentros con las prostitutas. En cada una de las experiencias parecen ávidos por descubrir, vivir, revivir y aumentar el contacto con la belleza y la conmoción de lo sublime. Reconocen lo obscuro, lo toleran como si fuera una necesidad, pero no siempre están interesados en señalarlo. Lo obscuro es asimilado a lo erótico convertido en hecho público, a la exhibición del cuerpo desnudo que la ética social sanciona y prohíbe. Esta exhibición licenciosa se contrapone a la representación del cuerpo desnudo como manifestación artística.

La representación del cuerpo desnudo aparece avalada por la larga tradición pictórica que ha cimentado un ideal de belleza y por el conjunto de textos que le asegura la comprensión contextual de las obras de arte.

La representación pictórica de Eva le ofrece a Chaussende la oportunidad de mirar hacia el otro lado del lienzo, hacia el espacio imaginario del pintor, para buscar los impulsos naturales del hombre, el deseo, que acaba escondiéndose en la representación canónica de la mujer. Chaussende le comenta a Madeleine que “es inútil buscar en la pintura medieval una mujer que exprese el deseo” (Montoya 2004: 28) porque la Edad Media es la época en la cual el cristianismo enseñó “que el cuerpo de la mujer es la personificación del mal” (29). El modelo renacentista de Eva de Alberto Durero le parece indiferente, en una pose rebuscada, mientras a Eva de Hans Baldung el medico la ve como “la pintura más erótica de la historia del arte” (29) en la que se siente la picardía y el ingenio sutil. Es una Eva que no muestra vergüenza u obediencia, pero sí deseo. El erotismo del cuerpo desnudo se vuelve evidente y parece imponerse a la belleza. La interpretación subjetiva y particular del médico hace que los límites de lo socialmente percibido como bello en el cuadro empiecen a difuminarse. La mirada que transforma la percepción del desnudo en su existencia ideal en una búsqueda de rasgos humanos reales incumple la exigencia de que lo bello sea deleite sin interés. Se fuerza al arte pictórico transgredir su cometido: el de proporcionar la emoción de lo sublime y la forma máxima de la belleza.

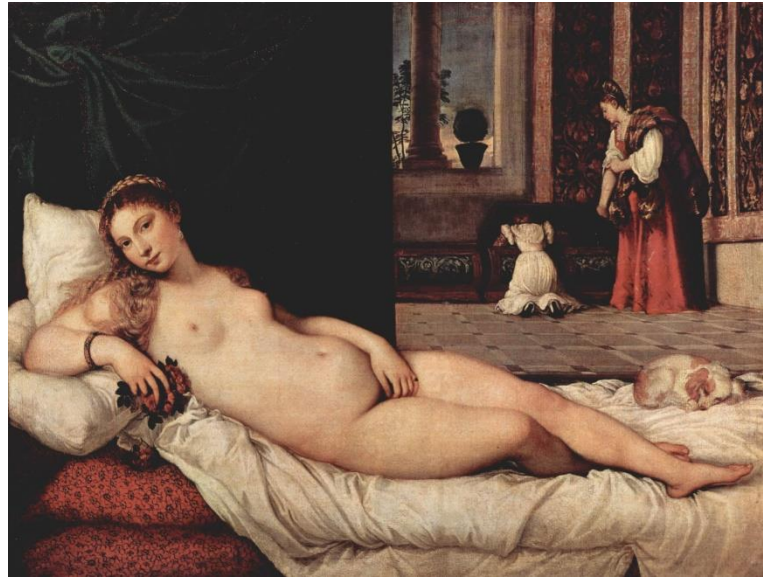
En el universo ficcional la convivencia de los dos tipos de imagen en la cotidianidad de los personajes determina una mutación perceptiva de la contextualización del cuerpo desnudo. El personaje-espectador se convierte en personaje-creador. La contemplación del cuadro deja paso a la necesidad de reubicar y

reconstruir el concepto de lo bello transfiriéndolo al terreno de lo real para apaciguar el deseo, el impulso erótico del hombre.

El movimiento pendular entre la necesidad de descubrir la realidad del cuerpo y la visión idealizada en el cuadro llegan a confundirse. La mirada del espectador parece conectar con la mirada de la mujer pintada, sentir en su propio cuerpo la provocación de Eva, cuya visión recupera al contemplar la representación de Eva de Hans Baldung. El cuadro pintado se está integrando en la cotidianidad tangible del espectador.

La novela amplifica esta incorporación a un grado extremo con la *Venus de Urbino*, el lienzo de Tiziano al que se le confiere el mismo el poder de atracción de un ser vivo. Chaussende rememorando el viaje a Florencia, y especialmente el cuadro, dice “me obsesionó tanto un tiempo que pensé en el asedio de la locura. [...] hay hombres que terminan dementes ante la insistencia de una imagen atroz. La de la Venus, al contrario, estaba tramada en mí con una felicidad temblorosa” (Montoya 2004: 36). La mujer desnuda del cuadro se convierte en un ser humano terrenal e inasible al mismo tiempo:

No sé si vi a la mujer en el hotel que habité en Florencia. No sé si ella me miró desde alguna ventana anónima mientras yo recorría los alrededores del Baptisterio. No sé si durmió conmigo la noche que pagué los servicios de una joven romana [...]. Pienso más bien que ella estaba vigilándome sin que yo pudiera verla (36).



Tiziano *Venus de Urbino* (1536-1538)  
Galería Uffizi Florencia

Una ciudad puede ser muchas cosas, continuó. Pero lo que más la define, o al menos a mis ojos, es la mujer. Esa realidad que, entre todas, es la más inabordable. En mi evocación de Florencia está este rostro adolescente. Estos ojos de una secreta malicia. Este cabello regado sobre el hombro como si fuera un viento, una enredadera, un vuelo de pájaros en medio de esas calles que yo transité alguna vez. Pero también está la piel luminosa, limitada pero vuelta infinita al hacerse objeto de deseo. Las imágenes que guardo de mis días en Florencia son muchas [...]. Pero sobre todas esas imágenes, la Venus de Urbino ha terminado por imponerse. (Montoya 2004: 36)

Se lleva aún más lejos la fascinación por el cuerpo femenino idealizado en la pintura. Se profundiza en la comprensión de su representación pictórica a través de la experiencia directa. Chaussende, el ginecólogo, que tiene un profundo conocimiento del cuerpo femenino desde tres perspectivas: la idealidad pictórica, la corporeidad erótica experimentada y la del examinador clínico de prostitutas enfermas, recrea personalmente *La maja desnuda* de Goya en el entorno decadente de un burdel.



Francisco de Goya *La Maja desnuda*  
©Museo del Prado Madrid

[...] obedeció mis instrucciones. Hizo la pose. Su cuerpo tenía la misma coloración utilizada por Goya. Aquella blancura abrazada con tonos amarillos y rosas. Acondicioné la cama en tres niveles con los dos grandes almohadones y la sábana que sugería el cuadro. Revolqué un poco más su pelo. Avancé algunas de sus crenchas hacia los hombros. La sonrisa, delgada y pequeña, se trazó. Los muslos, que se tocan suntuosos y parecen luchar por querer ser uno más que el protagonista en la detenida molicie, logran el equilibrio. Carmen subió sus brazos. El vello de sus axilas guardaba el mismo tímido espesor que había observado el señor Goya y Lucientes. [...] Sabes quién fue la Maja, pregunté. Desde la verde yacija, que se tornaba negra en la parte superior, aún con los brazos levantados y mirándome como la mujer de Goya mira al espectador, Carmen negó con la cabeza. (Montoya 2004: 57)



Francisco de Goya *La maja vestida*  
©Museo del Prado Madrid

Por esto Goya debió vestir a su mujer, dije. Al mostrarla así se produjo el rompimiento de un tabú de siglos. La Inquisición permitía que los pintores hicieran Venus cuyos sexos permanecieran tapados por las manos y las prendas. Goya les mostró la ineludible verdad de la carne. Les dijo que su mujer no era una diosa, sino un ser mortal. Y que así como la Venus, ella, la duquesa o la puta, era también hija de la humedad y el fuego. [...] Durante unos segundos contemplé la maravillosa desnudez. (Montoya 2004: 58)

En estas citas tenemos al espectador convertido en artista, creando su propio cuadro viviente, disfrutando visualmente del proceso de creación. En ese momento el cuerpo de la mujer le pertenece y se le ofrece la posibilidad de hacer realidad una ilusión materializando bajo sus manos y sus indicaciones la imagen del desnudo y el erotismo. La interacción con la obra pasa del nivel visual a uno táctil. El acto extremo de acercarse al universo pictórico, convertirlo en realidad y deleitarse tocando el cuerpo de la modelo es la expresión emocional frente a la grandeza de lo bello en sí mismo. La acción creadora ofrece una experiencia profunda. El arte se experimenta, se vive, se vuelve alucinación. El cuadro viviente es nivel máximo de sublimación de la expresión artística.

Madeleine transfiere la contemplación del cuadro pintado al cuerpo vivo que se desnuda para él. No hay acercamiento físico. El acto de contemplación viene aparejado con el de no tocar. La mirada sigue siendo el motor que activa las emociones frente a la imagen del cuerpo desnudo.

Pero también se puede aducir que este proceso de conversión altera la naturaleza misma de la imagen pictórica internándola en el terreno de lo obscuro. Se instala una confusión total sobre la percepción de la imagen dentro de la realidad. La experiencia de la mirada ya no distingue entre lo artístico y lo carnal. Impera la satisfacción inmediata, interesada y con un fin determinado. Las categorías de lo bello y lo sublime quedan anuladas. El arte se ofreció brevemente para la comparación con la fotografía erótica despreciada por ser demasiado real, por presentar y no representar, por ser obscena, aunque sorprendentemente dejaba ver que “la penetra un encanto ostensible” (Montoya 2004: 80) según Madeleine.

Para los personajes la pintura del desnudo y la fotografía erótica se confunden en la noción genérica de imagen cuya visión provoca emociones que siguen las pautas de un proceso en expansión, porque

Todo cuerpo desnudo que se refleja, doctor Chaussende, suscita un estremecimiento interior difícil de definir. Y no le estoy hablando de emociones físicas. [...] Yo me refiero a algo más sutil. Algo que toca las fibras no solamente del pudor, sino las facetas más íntimas del ser. Estos daguerrotipos los he comprado [...]. Algunos, los más sublimes, apenas muestran el cuerpo. La desnudez de una mujer [...] es una realidad suspendida en la sugerencia. (Montoya 2004: 85)

El amor se debe regir por el arte [...]. El secreto de su permanencia reside, sobre todo, en la elasticidad de la palabra arte. [...] Lo que me planteo es saber si las fotografías que me ha mostrado pueden recibir el rótulo de arte. Por una de mis convicciones estéticas diría que no. Pero mi rechazo no se funda en la obscenidad. Lo obsceno inexorablemente se abraza con eso sublime que define el arte. La fotografía, a mi modo de ver, con su intención de reproducir la realidad, jamás podrá alcanzar lo bello. [...] la belleza no está en ver el pubis, sino en imaginar su fragmentada desnudez. [...] Apenas las he visto he pensado, Madeleine, que el ojo, ese solo fundamento de la fotografía, ha encontrado por vez primera el verdadero objeto de su búsqueda. (88-89)

Vemos como lo bello se relativiza y aparece lo obsceno como una forma de lo sublime. La mirada de los personajes convierte en imagen y filtran a través de la imagen el contacto con el cuerpo femenino desnudo. Madeleine y Chaussende viven bajo el dominio de la mirada y de las imágenes pictóricas o fotográficas que despiertan los sentidos y que incitan a buscar emociones.

En cambio, el personaje de Auguste Belloc<sup>62</sup> introduce la perspectiva del fotógrafo. Es el profesional que habla en primera persona sobre la complejidad de la

---

<sup>62</sup> El personaje de Auguste Belloc de la novela *La sed del ojo* tiene como modelo al fotógrafo francés homónimo del siglo XIX más conocido por sus fotografías y daguerrotipos eróticos, de los cuales unos pocos se guardan en la Biblioteca Nacional de Francia. El fotógrafo formó parte de la Sociedad Francesa de Fotografía, se preocupó por mejorar los métodos y los procesos técnicos de la fotografía, ha publicado en 1855 el libro *Las cuatro ramas de la fotografía. Tratado teórico y práctico completo sobre los*

imagen fotográfica cuyo distintivo es ser una muestra del progreso, una copia de la realidad, un modo de aferrarse al momento presente del tiempo. La fotografía se afianza en la sociedad como un testimonio y como una necesidad. Pero inquieta el hecho de que en la fotografía se materialice también el peligro del testimonio y de una búsqueda de erotismo en una dimensión que traspasa el espacio privado. Hacerse público, convertirse en mercancía, lo erótico parece que solo visibiliza conductas sancionables por la moral de la sociedad.

Pero para Belloc la fotografía no está tan alejada de los propósitos del arte pictórico, de sus modalidades de expresión, de la intención de mediar a través de la contemplación el encuentro con la belleza.

El fotógrafo distingue en la creación de este tipo de imágenes el intento de adaptar la idealidad pictórica, de llevarla al terreno de lo real. Parte de un evidente préstamo formal entre las dos formas de expresión visual. El personaje femenino del cuadro pintado recibe correspondencia en el cuerpo desnudo de una mujer anónima (o no), pero real para el espectador.

---

*procesos de Daguerre, Talbot, Niepe de Saint-Víctor y Archer.* En la novela también se hace referencia a otros fotógrafos de la época Bruno Braquehais y Félix-Jacques Moulin a los que se les atribuyen breves fragmentos discursivos sobre la fotografía erótica, el impacto de su presencia en la sociedad parisina, así como sobre diversas realidades y circunstancias sociales de su tiempo asociadas al fenómeno de la prostitución.



Diego Velázquez *Venus del espejo* (1647-1651)  
National Gallery Londres



Auguste Belloc (1861)



Auguste Belloc (1861)  
Biblioteca Nacional de Francia

Se observa el empeño en reclamar para la fotografía erótica las mismas categorías del arte pictórico. La fotografía está bajo el signo de la doble revelación: técnica y estética. La naturaleza progresiva del proceso técnico que transfiere la imagen del negativo al papel hace que la fotografía se perciba como un verdadero prodigio, revelando paulatinamente la intención visual del fotógrafo. Será la primera revelación operada por la imagen. La segunda revelación exige la contemplación de la fotografía, la imbricación activa entre la imaginación y el entendimiento para conseguir “la delicia lenta de la mirada. Una mirada que debe ascender poco a poco hasta adquirir la necesaria tensión” (Montoya 2004: 39). El propósito es distinguir la belleza más allá de la visión impactante de un cuerpo desnudo o de una pose reconocida como indecente. Pero al mismo tiempo la fotografía está investida con el propósito de provocar.

Falsamente se ofrece la posibilidad de acercarse a la idealidad del cuerpo desnudo que durante épocas fue expuesto en los cuadros. Se intenta encontrar justificación por la exhibición, por lo exacerbado y por lo escabroso mostrado en las fotografías en las necesidades naturales del hombre, en su obsesión por satisfacerlas. La experiencia de mirar volcada en la satisfacción inmediata suspende el deleite sin interés.

\*\*\*

A mediados del siglo XIX la fotografía aún no es reconocida como arte. Peca por estar demasiado afincada en la realidad. A pesar de que imita la pintura, estos intentos no traspasan el nivel formal, se limitan a recrear escenarios y poses. Podría decirse que lo que verdaderamente la aleja de la categoría de arte es su propósito utilitario. Al mismo tiempo no se puede argumentar una función saludable para su presencia dentro

de la sociedad que se rige por unas normas morales bien establecidas. En el caso de la fotografía erótica, está reducida a un medio para vender el cuerpo de la mujer. Este uso instrumental, degradante se impone a cualquier cualidad estética que pudiera tener el objeto. Sin embargo, desde el punto de vista de Auguste Belloc “estas fotos se adelantan al tiempo. Proponen una manera de mirar que pertenece al futuro” (Montoya 2004: 84, 85) “en una sociedad que se jacta de liberal, pero cuyo fondo es nauseabundo por lo mojigato” (39).

### **4.3. La imagen tabú: moralidad, imaginarios del cuerpo y realidades sociales**

Hablar de tabú es hablar de la manifestación activa de mentalidades, de formas específicas de percibir el hombre dentro de grupos comunitarios que establecen los límites de la interacción social en la confluencia entre lo ético y lo moral. Lo tabú implica una prohibición real o simbólica y tiene como consecuencia la exclusión del escenario social de ciertos comportamientos y significaciones discursivas ideáticas o pragmáticas. En la categoría de lo tabú se incluye fácilmente todo lo relacionado con lo que se considera socialmente ser la exposición pública de la intimidad. Desde esta perspectiva la figuración pictórica o fotográfica del cuerpo desnudo con una evidente carga erótica se puede convertir en una imagen tabú. Esto porque tal como señalaba Hans Belting “los seres humanos elaboraron imágenes de sí mismos desde mucho antes de que comenzaran a escribir sobre sí mismos. [...] La historia de la *representación humana* ha sido la de la *representación del cuerpo*, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (2007: 110-111).

A su vez, David Le Breton (2002) también apuntaba que el cuerpo para el individuo y su comunidad es lugar de significaciones que se activan a través de la mirada, mantienen su continuidad y aseguran una experiencia social dinámica dentro del entorno cultural en el que se manifiestan.

Como hemos venido diciendo a lo largo de este trabajo, toda imagen es expresión cultural, es decir, la materialización de la interacción conceptual y sensorial del hombre y el mundo. Por tanto supone la existencia de una convención colectiva que concentra los parámetros exactos para su comprensión. Los cambios surgidos en la realidad del hombre acaban reflejándose en la imagen y la imagen a su vez devuelve la visión de estos cambios. Dentro de este esquema el cuerpo representado, como imagen, media y refleja la relación entre el hombre y el mundo circundante. El cuerpo aparece y se manifiesta como una construcción social bajo los rigores de pensamiento de cada sociedad y de cada época. A través de la mirada el cuerpo marca límites socio-culturales y cuestiona el comportamiento del hombre en el contexto de las imágenes que ha creado.

En el siglo XIX cuando surgió la fotografía la modernidad tuvo que distinguir entre los tipos de imagen para integrarlos en categorías de expresión distintas y distinguir las funciones que podían cumplir en la sociedad. Un punto de inflexión del debate fue la representación del cuerpo, más específicamente del desnudo femenino, el cual se había visto reducido a una imagen ideal, generalizada dentro del ámbito pictórico, hasta la aparición de la fotografía, cuando surge la oposición entre lo creado y la realidad y se observan nuevos códigos de reproducción y recepción de la imagen del cuerpo. El contexto propiciado por la fotografía erótica a mediados del siglo XIX es un caso particular de cómo se modifica la referencialidad de la representación.

En el comienzo de la novela *La sed del ojo* (2004), el personaje de Madeleine remarca el hecho de que “desde que el hombre vive en comunidad, a través de políticas sociales ha tratado de controlar los juegos de la imaginación que suscita el cuerpo de la mujer” (Montoya 2004: 8). En una sola frase aparecen tres conceptos clave: imagen, desnudo femenino y comunidad. Se evidencia el hecho de que el *homo socialis* es el que ha construido y moldeado formas de pensamiento para instituir un orden normativo a través de imaginarios dentro de una colectividad cuyo control era necesario con respecto a los conceptos mencionados. La consecuencia ha sido la aparición e imposición de los conceptos excluyentes entre sí: moral e inmoral, ambos relacionados evidentemente también a comportamientos eróticos permitidos o prohibidos.

La postura hacia el erotismo en el Occidente cristiano ha sentido la influencia de la moral religiosa que se erige sobre multitud de prohibiciones e impone una serie de comportamientos vistos como normativos, aceptables, los cuales han sido interiorizados obligatoriamente. La dimensión erótica del hombre puede ser experimentada solo en el espacio privado, por lo que la exhibición pública de cualquier comportamiento o imagen que insinúe lo erótico queda descartada. La prohibición moral asegura que en cada acto individual el ser humano se autocensure, partiendo de la norma socio-moral interiorizada que lo hace consciente de la condena pública de la trasgresión, de “la experiencia del pecado” (Bataille 1997: 43).

Hasta el siglo XIX, la concepción ética y estética del cuerpo ya se había instalado y cimentado a lo largo de siglos de creación pictórica. La imagen del desnudo fue incorporada dentro de un sistema de respetabilidad asociado a la representación religiosa, a la representación de la mitología del mundo clásico o de la historia, del universo alegórico o de las leyendas. El desnudo femenino era la representación de un

personaje, no incorporaba los elementos de una identidad personal reconocible<sup>63</sup>. De ahí que la mirada se centrara en descifrar la narrativa del cuadro, cerrando la posibilidad de que el cuerpo desnudo fuera percibido como detonante de pensamientos o comportamientos impropios para la moral cristiana. La representación del cuerpo formaba parte de la imagen global de un mundo ficticio o espacios divinos, exento de atributos mundanos y permitía el deleite público de su belleza más allá de conectar con el mensaje pragmático incorporado. El cuerpo desnudo servía para enseñar la perfección ideal y para materializar la imaginación del hombre y expandir sus límites.

En el siglo XIX surge un cambio cuantitativo y cualitativo. Se incrementa la producción de desnudos pictóricos que siguen ilustrando la perfección clásica del cuerpo, la idealidad del modelo femenino acorde al gusto estético de la época y dentro de los límites conceptuales del academicismo, el romanticismo, el realismo o el impresionismo. La sensualidad y el erotismo se hacen más evidentes aunque el marco de la visión artística y el canon estético aún aseguran a las representaciones pictóricas centradas en el desnudo femenino la recepción dentro del decoro y la moral tradicional del público espectador<sup>64</sup>. Aun así algunas obras fueron objeto de un rechazo vehemente

---

<sup>63</sup> En obras de arte como *Venus de Dresde* de Giorgione (1507-1510), *Júpiter e Ío* de Correggio (1531-1532), *La ninfa de la fuente* de Cranach el Viejo (1530-1539), *Alegoría de la pasión de Venus* de Bronzino (1540-1550), *Dánae* de Tiziano (1554), *Susana y los viejos* o *Dánae* de Tintoretto (1552-1555; 1570), *Retrato de Gabrielle d'Estrées y de su hermana la duquesa de Villars* anónimo de la Escuela de Fontainebleau (1594), *Leda y el cisne* de Rubens (1602), *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens (1618), *Midas ante Baco* de Poussin (1630), *La odalisca morena y Joven recostada* de François Boucher (1745, 1751), *Las bañistas* de Fragonard (1765), la componente sensual del desnudo femenino está opacada por privilegiar el tema conocido o intuido y en algunos casos la posible finalidad moralizante de la representación en las prácticas de interpretación de la época.

<sup>64</sup> *La gran odalisca* (1814), *El baño turco* (1862) de Jean Auguste Dominique Ingres; *El duque de Orleans mostrando a su amante* (1825), *La muerte de Sardanápalo* (1827) de Eugène Delacroix; *Leda y el cisne* (1822) de Théodore Géricault; *Venus marina* (1838) de Théodore Chassériau; *La bañista* (1846) de William Etty; *Friné ante el areópago* (1861) de Jean-Léon Gérôme; *La odalisca* (1861) de Mariano Fortuny; *Olympia* (1862) de Edouard Manet; *Lot y sus hijas* (1844), *Mujer desnuda acostada* (1862) de Gustave Courbet; *María Magdalena en la gruta* (1876) de Jules Joseph Lefebvre; *Brujas yendo al Sabbat* (1878) de Auguste Ricardo Falero; *El nacimiento de Venus* (1879) de William-Adolphe Bouguereau; *Hipatia* (1885) de Charles William Mitchell, *Las grandes bañistas* (1884-1887) de Auguste Renoir; *Desnudo acostado en un sofá* (1897) de Henri de Toulouse-Lautrec son unas pocas muestras pictóricas de la representación del desnudo femenino a lo largo del siglo XIX.

en el momento de su exposición<sup>65</sup> y podrían ser un punto de enlace con las reacciones que la fotografía erótica desató en la misma época.

El temario mitológico, alegórico e histórico de la pintura se amplía incorporando las escenas cotidianas en las que está situado el desnudo sorprendido en poses que fomentan una mirada voyerista clandestina, desvistiendo el cuerpo aún más y en un espacio público. Las connotaciones evidentes de esta pintura no son más que signos de una evolución expresiva vinculada a una realidad social: las inquietudes eróticas de los individuos<sup>66</sup>.

En *La sed del ojo* (2004) la fotografía introduce la dualidad interpretativa de la imagen del desnudo basada en una manera maniquea de mirar y catalogar la imagen fuertemente ligada al contexto cultural y social en la que esta surge.

Los personajes de la novela encuentran justificaciones en los imaginarios canónicos y estereotipados relacionados con la mujer y el cuerpo femenino que determinaron su representación pictórica hasta la aparición de la fotografía.

El inspector de policía Madeleine apunta que:

Daguerrotipos como estos no son peligrosos [...]. Permiten acercarnos a la aceptación de la moral de nuestra sociedad. Relacione usted una mujer desnuda con el sentimiento religioso y no habrá ningún problema. Despoje de túnicas y corpiños, de pantalones y faldas a Judit, a Raquel, a Rebeca, a Magdalena, y usted será elogiado. [...] Pero despréndalas de su ambiente santo, profane las atmósferas en que se mueven, inmiscuya un encaje, una cinta, un velo en su desnudez, y se verá envuelto en un lío escabroso. (Montoya 2004: 59-60).

---

<sup>65</sup> *El origen del mundo* (1866), *El sueño* (1866) Gustave Courbet, *Almuerzo sobre la hierba* (1863) de Edouard Manet fueron creaciones que han desencadenado controversias en el ámbito del arte y de la recepción pública, señalándose la vulgaridad de tales representaciones.

<sup>66</sup> Alain Corbin (2005) menciona que los imaginarios del erotismo y la pornografía se han ido formando hasta la aparición de la fotografía erótica a través del consumo de la literatura del relato obsceno, los grabados, las representaciones pornográficas en teatros o burdeles. Todos estos medios han contribuido a perfilar los discursos sobre el sexo y a cambiar los imaginarios sobre el cuerpo. En este contexto la aparición de la fotografía no constituye un elemento de novedad sino una forma más de seguir exhibiendo el cuerpo de manera clandestina.

Los personajes acuden a la comparación de la fotografía con la pintura del Renacimiento de manera interesada. En ese momento de la historia del arte el desnudo estaba protegido por la moralidad religiosa del decoro, del recato social en vigor. La imagen estaba investida con funciones más virtuosas y saludables para el transcurso cotidiano del individuo. Sin embargo, el modelo pictórico decimonónico del desnudo muestra esa preferencia por el voyerismo, por la sensualidad. La pintura asume de manera implícita la posibilidad de funcionar como una tentación erótica explícita. El cuadro esconde y revela la doble moralidad de la sociedad: una pública muy estricta y represora y otra ejercitada en un espacio privado muy liberal abierto a conocer y experimentar lo erótico.

En estas condiciones se podría hablar de una difuminación de la distinción tan clara entre la fotografía erótica y la pintura del siglo XIX, debido a que el enfoque hacia una sensualidad muy sugerente tiende a desconectar lo representado del ambiente mitológico o religioso asociado inicialmente. El cuerpo femenino desnudo aparece realmente descontextualizado, falto del acompañamiento de la narrativa reconocible en la pintura de los siglos anteriores.

Las siguientes imágenes ejemplifican esta nueva manera de presentar el desnudo en la pintura. Las similitudes entre la pintura del desnudo y la fotografía erótica no se quedan en el plano de la forma, sino que la representación artística parece intentar incluir la sensualidad y el erotismo en las categorías estéticas pictóricas.



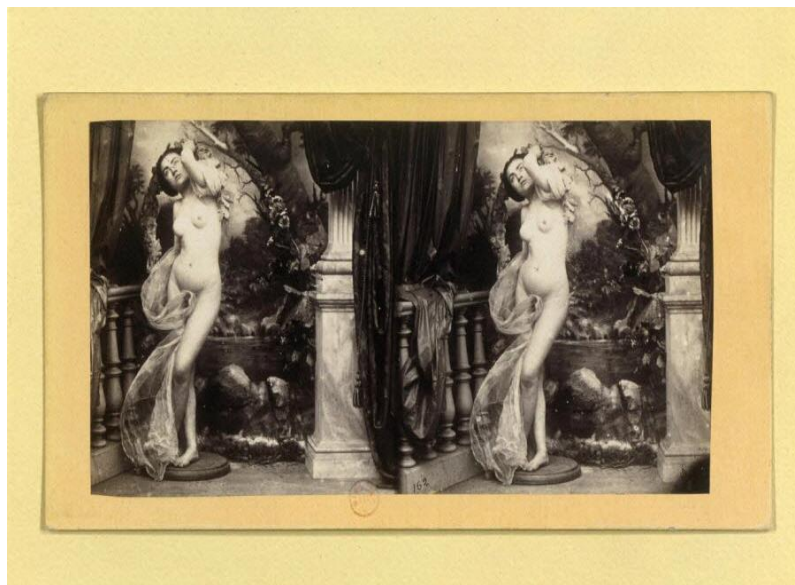
Théodore Chassériau *La ninfa dormida* (1850)  
Museo Calvet, Avignon



Bruno Braquehais (1856)  
Galería Bilderwelt



William-Adolphe Bouguereau *Crepúsculo* (1882)  
Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba



Auguste Belloc (1861)  
Biblioteca Nacional de Francia

En la novela en personaje de Auguste Belloc resalta la falsa moralidad de la sociedad. Para el fotógrafo los valores morales no pueden ser invocados porque la presencia y la demanda de fotografía erótica es el indicador de una realidad trasladada al espacio público. La fotografía erótica desde esta perspectiva es puramente utilitaria. Aunque el fotógrafo reclame la búsqueda de una estética parecida o equivalente a la pictórica, la imagen fotográfica carece del ámbito de decoro socialmente establecido que le ofrecería el rótulo de arte, aspecto al que Chaussende menciona de manera obsesiva.

Es evidente que cuando las condiciones y el contexto de manifestación de la imagen cambian, se transforma también la percepción del cuerpo, aunque hay que reconocer que la fotografía erótica, como imagen del desnudo femenino, no apareció en un espacio virgen, ya existía una visión sensual del cuerpo femenino. Esta alteración supuestamente debería poner en marcha un nuevo proceso de aprendizaje de los códigos de interpretación de la imagen fotográfica y percepción de la imagen pictórica en el contraste generado. Pero parece que el ojo y la mirada recuperan y aplican el modo de interpretar la pintura asociándolo al acto de registrar y explorar la realidad reflejada en la fotografía. Valoran la existencia de la diferencia estética entre los dos tipos de imagen y reconocen la única función social utilitaria viable para la fotografía erótica, la de satisfacer el deseo licencioso del hombre, lo que le resta la capacidad de ser expresión artística. La existencia y la permanencia de la fotografía erótica están determinadas por una simple elección que responde a una demanda consumista de la sociedad.

Para los personajes hay dos propuestas sobre el cuerpo que suscitan el debate: el cuerpo dentro de la imagen y el cuerpo vivo. El modo de relacionarse en el plano material y en el ideático con el cuerpo desnudo es distinto. En el marco relacional la fotografía, al ser percibida como copia de la realidad, anula el aura de virtud y recato del

cuerpo desnudo y lo sitúa directamente en la zona de la experiencia empírica, en el escenario de la concupiscencia. Los elementos que aseguran la percepción de lo bello y lo moral han sido reemplazados por escenarios que insinúan el desahogo sensual o por la inexistencia ambiental, focalizando al máximo el cuerpo, objeto de deseo, igual que muchas de las pinturas de la época.

El investigador de policía Pierre Madeleine afirma que el arresto de Auguste Belloc no tiene nada que ver con principios morales. Prefiere sustituir la noción de principio moral con la de política de saneamiento ciudadano cuyo fin consiste únicamente en imposibilitar el acceso a cierto tipo de imágenes, pues el contacto directo con la fotografía erótica invalida el pudor más tenue y la más deslucida moralidad de los implicados. Busca resaltar la importancia de la transgresión pública. Pero el desnudo femenino se convierte en el tema de un discurso confuso que reclama la superioridad de lo bello y lo sublime y al mismo tiempo no reniega de lo lascivo y lo obsceno.

El discurso nace de la oposición establecida entre arte pictórico y fotografía. Se apoya en conceptos como belleza, sociedad, naturaleza, cuerpo y desnudo femenino, todos dependiendo de la percepción visual, convirtiendo al ser humano en un “vidente obsesivo” (Montoya 2004: 11) que vive primordialmente a través del ojo y porque tal como decía el personaje Madeleine “no hay moral alguna capaz de detener la sed del ojo” (60). Eso significa que al final el hombre aceptará saciar esta ansiedad visual de la desnudez erótica acudiendo a un objeto material, la fotografía erótica, intercambiado en el espacio público, disfrutado en privado bajo el desamparo de la ilegalidad y de la prohibición moral.

Georges Bataille afirmaba que “la desnudez [...] es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser [...]. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad.

La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos” (1997: 22).

Entonces, la pregunta lógica sería, cómo traducir y comprender esta comunicación y cómo asimilar el mensaje que transmite la desnudez en el contexto de la fotografía erótica que convive con la imagen pictórica.

La pintura es el arte que impuso el canon de lectura de la imagen en claves de estética visual de las emociones y las conmociones. Atrae a unos espectadores que buscan “infatigablemente la revelación” y el conocimiento a través de la mirada y desde la insinuación.

La fotografía es copia de la realidad. La fotografía erótica, al focalizar el cuerpo desnudo descontextualizado socialmente y mostrar solo la transparencia de algo o alguien, parece que rechaza la posibilidad de mirarla reflexivamente. La transparencia del objeto que presenta imposibilita encontrar la belleza en lo que aparece al ojo como obsceno. Pero lo que propone la fotografía, desde el punto de vista del personaje fotógrafo, Auguste Belloc, es entregar al espectador un cuerpo real, alejado de las “figuraciones vagas del mito erótico” (Montoya 2004: 50).

La mujer nuestra, en cambio, es real. Tiene un nombre. Se llama Elodie, Julie, Christine, Géraldine. Y es desde su inobjetable realidad que genera y precipita el ansia. La sensualidad de sus posiciones corporales hace parte de la historia de nuestros días. Es ella la que conforma el espacio y el tiempo de la intimidad nuestra [...] los perfiles de un sueño. Y el hombre se vuelve estético al situarse frente a ese sueño. (Montoya 2004: 50)

Gracias al fotógrafo Félix Jacques Moulin brevemente recordado como un personaje interrogado por el inspector Madeleine se amplía el panorama social en el cual la fotografía erótica no es más que otra manifestación dentro de una realidad compleja, pero no la más condenable.

La justicia es imbécil en creer que todas las prostitutas deben tener más de veinte años. [...] No soy culpable de la miseria social. Ni me interesa interpretarla. [...] No tengo la culpa de que las fábricas devoren hombres despiadadamente. Y menos que haya prostitución de menores” (61)

El modelo femenino ideal e irreal deja paso a las prostitutas-modelo faltas de atributos sociales elevados. En la fotografía de sus cuerpos se abandona la posibilidad de un discurso sobre una realidad social preocupante. Lo que tiene prioridad es cubrir la demanda de otra realidad social, centrada en el gozo propio del cuerpo y despreocupada por la proximidad. Se invocan de manera inconsciente el falso candor pictórico de la modelo y de sus poses y la lubricidad como nuevas formas de la belleza y de lo sublime.

En conclusión, la realidad de un cuerpo desnudo fijado sobre el papel de la fotografía para el ojo educado en la pintura, “jamás podrá alcanzar lo bello” (Montoya 2004: 89). Los personajes quedan atrapados en la confusión del debate y de la experiencia de mirar la imagen. Al situarse bajo la atracción de lo sensual, finalmente se pierden y ya no distinguen entre los límites cambiantes de la naturaleza de la imagen. El deber de la fotografía del desnudo femenino se limita a simplemente facilitar la experiencia erótica repetible y pasajera al mismo tiempo. Permite “un voyerismo de la exactitud” (Corbin 2005: 166). La fotografía acerca la realidad al vidente y le ofrece la posibilidad de tocar lo real observándolo.

## ***5. Los derrotados: el poder de las imágenes***

*Entré a Ruanda y fue aterrador. El número de cuerpos sin vida que vi en esa carretera... Aquí, una granada explotó... Los que no murieron por la granada, lo hicieron por los machetes... Ahí, comencé a sentir la magnitud del desastre que estaba presenciando. Un genocidio en proceso. Eran 150 kilómetros en carretera a Kigali. 150 kilómetros de cadáveres. Regresé, porque mi historia era sobre la gente.*

*Todo mundo debe ver estas imágenes. Debe ver lo terrible que es nuestra especie.*

Sebastião Salgado *La sal de la tierra*

## **5.1. Literatura, fotografía y compromiso social**

¿Qué significa el compromiso social en el siglo XXI en el marco de la globalidad?

El concepto hace referencia a un conjunto de valores socio-culturales y su manifestación se materializa en forma de una respuesta derivada de la posición clara frente a la desconsideración o atropello de dichos valores. Se visualiza como una especie de responsabilidad con la comunidad al completo y el ser humano como referente absoluto para cada individuo de la comunidad.

La noción de compromiso social incorpora como relevantes para su desarrollo la conciencia social y la conciencia histórica. Situar activamente y de manera crítica en la dinámica diacrónica de la historia se armoniza en el siglo XXI con la simultaneidad de la existencia humana en lo que se reconoce como realidad global. La capacidad de percibir el mundo como una pluralidad existencial y de expresiones significantes tanto a nivel local como global extiende la esfera de acción del compromiso social más allá de las fronteras geográficas y de la rigidez de los elementos identitarios tradicionales.

En el contexto de estos aspectos interrelacionados con el ámbito del compromiso social, la fotografía y la literatura aparecen como medios adecuados para su exposición.

Para que estos dos medios funcionen dentro de las especificaciones del compromiso la literatura y la fotografía deben hacer visible el hecho de que su creación surge de una intencionalidad concreta. También deben mantener y transmitir en la sociedad de recepción de forma autónoma la intencionalidad discursiva propia y fijarse en la memoria y los imaginarios vigentes. Estos dos medios de comunicación al incorporar el aspecto de ser comprometidos con la sociedad reivindican miradas y pensamientos críticos con respecto a situaciones que hay que corregir o mejorar.

La especial conexión entre la fotografía y la realidad y su capacidad de presentar un alto grado de transparencia con respecto a los escenarios y acontecimientos retratados le aseguran cierta facilidad para formar parte de las acciones comprometidas con el hombre y la sociedad. Este rol lo asume habitualmente la fotografía periodística o documental debido a que su referente real (de una realidad en particular) se mantiene siempre en una postura de obviedad dentro de la imagen. También las imágenes incorporadas en los fotorreportajes, en su conjunto, desarrollan un discurso unificado y reconstruyen una vista panorámica de lo documentado. Exponer, enseñar, realzar, informar, divulgar son matices del significado del verbo “ilustrar” que marcan la compleja naturaleza del comportamiento de la imagen fotográfica en la sociedad.

Roland Barthes señalaba que la fotografía es una entidad que se mueve entre el lenguaje expresivo y el lenguaje crítico. Este último expandiría el movimiento pendular de la fotografía entre discursos sociológicos, semióticos y psicológicos (1990: 36-37). La fotografía se integra irremediabilmente en el ámbito social y cultural documentando su devenir. Al mismo tiempo determina las pautas de la comprensión de lo que visibiliza, completa visualmente el cuadro ético de la sociedad y en base a esto permite la construcción de un sistema de correlaciones significativas entre imágenes y circunstancias que pueden pertenecer a espacios culturales muy diversos. La fotografía

abre la trasgresión hacia la posibilidad de expresar lo universal, de acreditar la existencia particular del individuo en la dimensión del ser humano y de la humanidad. Se configuran discursos reuniendo instantáneas insólitas, miradas desde y sobre conflictos, condiciones precarias, refugiados, desplazados.



©Jesús Abad Colorado, *El testigo*<sup>67</sup>, Cali, Colombia



©Sebastião Salgado Ruanda (*Éxodos* 2016: 194-195)

---

<sup>67</sup> La fotografía es la portada del documental *Testigo. Cain y Abel*, emitido en 2019, que recopila las fotografías de Jesús Abad Colorado, reportero gráfico independiente, sobre el conflicto armado de Colombia.



©Sebastião Salgado. Sao Paolo, Brasil (*Éxodos* 2016: 68-69)



©Jesús Abad Colorado. Chocó, Colombia



©Jesús Abad Colorado. San Carlos  
Antioquia, Colombia



©Sebastião Salgado, Ruanda *Éxodos*

Entre las imágenes de los dos reporteros gráficos, Sebastião Salgado y Jesús Abad Colorado, que documentan realidades de zonas geográficas distintas, no hay incoherencia discursiva. No es un oxímoron decir que la discontinuidad espacio-temporal de las secuencias presentadas acerca temas sociales que conectan a pesar de la diversidad de los escenarios y proyecta imaginarios que posibilitan distinguir el elemento local pero también integrarlo en el espacio compartido de la globalidad. Para definir su discurso de compromiso social la imagen documental tiende a superar los límites regionales de su impacto. Cada imagen es parte de una casuística real diferente y específica y ha cumplido su cometido cuando “ha sabido desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento” (Didi Huberman 2013: 31).

Además, a lo largo de los siglos XX y XXI la presencia de la fotografía en la sociedad fue aumentando hasta tales niveles que Michel Frizot denomina al hombre de esta contemporaneidad “*homo photographicus*” (2009: 20). Si Vilém Flusser (1990) vaticinaba la suplantación de la realidad por las imágenes, Michel Frizot habla de una

“omnipresencia cultural de la fotografía”: el hombre llega a conocer lo que ocurre en el mundo a través de las imágenes, se le identifica a través de una imagen, almacena su vida en álbumes de fotografías y decide sus viajes de ocio después de haber consultado catálogos de imágenes. El hombre genera a diario imágenes con impacto variable aunque real, y es sorprendente el nivel de difusión social que adquieren las imágenes al ser miradas por una multitud inimaginable de espectadores (2009: 20, 21). En este contexto dominado por las imágenes, la comunicación y el entendimiento de los acontecimientos a través de la mirada son actos naturales en la cotidianidad del hombre actual. El inconveniente es establecer con nitidez el nivel de objetividad de las imágenes, distinguir si lo que se ve es la realidad o se trata de un mero “efecto de realidad” (Debray 1994: 293) de las imágenes que se difunden a través de los medios de comunicación y en un lapso de tiempo muy breve con respecto al momento de su acontecimiento. Porque “ver las cosas cuando pasan nos produce la sensación de que leemos el mundo como si fuera un libro abierto. La coincidencia del hecho y de su imagen incita a tomar el mapa por el territorio. Esa sería la alucinación-límite de la era visual: confundir el ver y el saber” (Debray 1994: 294). Los riesgos de la correcta percepción de la imagen debido a su excesiva presencia en la cotidianidad diaria plantean la viabilidad del compromiso social de las imágenes. Los riesgos no se pueden ignorar, así como tampoco se puede ignorar la esencia de la naturaleza de la fotografía: ser una muestra de la realidad, más allá de la subjetividad asignada al fotógrafo y las posibles variaciones interpretativas de su mensaje. Además se han establecido categorías para la fotografía en función de sus enfoques y sus temáticas (documental, artística, publicitaria, etc.) que ayudan a reconocer la fotografía en contextos específicos de manifestación y asociarle significados relacionados en mayor o menor grado con lo representado.

La fotografía documental, social, se presenta a sí misma y actúa como un discurso comprometido con la sociedad por ilustrar acontecimientos y situaciones que violentan la ética social.

Pero en la sociedad la fotografía y el texto<sup>68</sup> comparten e interactúan en la esfera de la comunicación. En el ámbito informativo de los medios de comunicación las fotografías están acompañadas por el texto que tiene el papel de contextualizar, ampliar o reducir el mensaje intencionado de la fotografía, o desde la perspectiva de Barthes añadir un segundo mensaje cambiando el significado inicial de la imagen (2002: 14) en función de la utilidad social que se le busque dar.

La literatura es texto, es ficción, es subjetividad y es intencionalidad. Su relación con el compromiso social se vuelve evidente en el tema, en la dimensión realista del argumento. No obstante, el texto literario tiene que sortear la irrealidad de la ficción para señalar su conexión con aquellas realidades que deben ser reclamadas como elementos perturbadores del equilibrio social, más aun que la relevancia social del texto literario es distinta de la fotografía. Las posibilidades de un texto literario de influir de manera incontestable en la realidad inmediata son reducidas por ese mismo elemento ficcional que la caracteriza.

Además, en la contemporaneidad de la literatura posmoderna el compromiso social no aparece como un imperativo expreso y prioritario. El interés por los grandes relatos se ha perdido, el impulso por elucidar los entresijos de la cuestión nacional-identitaria ha disminuido y la relatividad perceptiva de la realidad circundante impuso la

---

<sup>68</sup> Tomás Eloy Martínez (2002) apunta la inevitable relación entre el periodismo y la narración, y la importancia de saber narrar una noticia. Menciona que grandes figuras de la literatura hispanoamericana (Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Julio Cortázar) compaginaron la labor literaria con la periodística porque “el compromiso con la palabra es a tiempo completo, a vida completa” (119) conjurando la ética y la estética en el mismo texto. Para Eloy Martínez el periodista transforma la imagen en texto, da voz a una realidad que se ha plasmado inicialmente en imágenes.

visión del simulacro y de la fragmentariedad. La manifestación sin exaltación del compromiso social se reconoce en una parte de la literatura hispanoamericana en la preferencia de seguir ficcionalizando la realidad local. Los textos literarios enfocan la violencia del subcontinente, analizan los desconciertos frente a la permanencia de los conflictos, miden la insignificancia de la vida humana, muestran el fracaso de la sociedad con el individuo y descartan la posibilidad de recuperar la cordura aun alejándose de ese escenario. La realidad se reconstruye desde una falsa imparcialidad. Los personajes parecen simplemente vivir su realidad ficticia sin asumir roles heroicos, sin intentar restaurar o reajustar la equidad en la comunidad. Se erigen en la postura de ser iguales al objetivo de una cámara que observa y convierte al lector en espectador que debe localizar el mensaje indicador del compromiso social.

En el caso de Pablo Montoya, más allá del hecho de que el escritor colombiano manifestó abiertamente estar comprometido con las realidades de la sociedad colombiana (2016c, 2016d, 2016f), ha creado personajes que exteriorizan de manera muy obvia la preocupación por los acontecimientos que conforman sus experiencias de vida y sus consecuencias sociales en la comunidad en la que se desenvuelven. Además, estos personajes han adquirido una inusual conciencia que tiende hacia lo universal, lo global. Son personajes que reflexionan intensamente sobre lo que surge del contacto social, están abiertos a la inclusión de la diversidad cultural y de pensamiento, tienen la lucidez para apreciar el alcance colectivo e histórico de los eventos que testimonian. En muchos aspectos parecen registrar, documentar lo social y buscan infatigablemente inscribir lo documentado en la memoria colectiva. La intencionalidad del autor se transfiere a los personajes, surge una superposición de subjetividades presentadas como una mirada inquisitiva de lo ocurrido. La objetividad aparece del modo contrastivo de afrontar las variantes discursivas sobre el tema planteado.

La imagen incorporada en la estructura interna del texto a través de la écfrasis aporta el sentido de realidad. Las imágenes que efectivamente se pueden recuperar del espacio real de las manifestaciones socio-culturales amplifican el valor de compromiso social con el hombre y la humanidad como valores de referencia a través del elemento local. El texto ficcional proporciona una reflexión doble: sobre la imagen y sus funciones, y sobre la sociedad y los contextos que generan dichas imágenes. Incluso se puede distinguir cómo se materializa la noción de compromiso en la conciencia. La imagen tiene una presencia dinámica en el texto, pues la narración siempre sigue el desarrollo de la lógica y de la intencionalidad de la imagen desde el momento que determina el inicio de su creación hasta la revelación de su mensaje en la comunidad.

La imagen fotográfica y el texto literario son muestras del mundo real, determinan interacciones entre los sujetos sociales e inevitablemente instauran y modifican visiones del mundo. Son medios para concienciar al individuo y a la comunidad sobre acontecimientos y modos erróneos de actuar y de pensar.

## **5.2. Ver es conocer. El testimonio de la fotografía y memoria colectiva**

La novela *Los derrotados* (2012) de Pablo Montoya se construye alrededor de dos hilos narrativos situados a una distancia temporal de dos siglos. Una de las tramas enfoca la historia de Francisco José de Caldas, prócer de la independencia de Colombia, e inicia la narración en el momento de su detención. Ficcionalizando las cartas del prócer el autor recrea la visión sobre el territorio de Nueva Granada desde la mirada del científico botánico que descubre la belleza natural de los lugares. El otro hilo narrativo ubica la trama en el mismo espacio, pero a finales del siglo XX y principios del XXI. En este tramo temporal se entretajan, principalmente, las historias de tres personajes, jóvenes amigos. Representan distintos modos de ver, explicar y reaccionar frente a la realidad colombiana marcada por los enfrentamientos entre las guerrillas, los paramilitares y las fuerzas armadas del estado. Los escenarios del conflicto están presentados desde la perspectiva de las víctimas civiles. Pedro Cadavid es el que durante su formación como escritor escribe la novela que el lector descubre que está leyendo. Es el personaje que

busca encontrar un vínculo entre la literatura y la necesidad de que el texto literario sea una expresión del compromiso con las realidades de la sociedad. Santiago Hernández, igual que Caldas, tiene la misma capacidad de ver la belleza de la naturaleza y dejarse subyugar por ella, aunque en el camino hacia la madurez vive la experiencia de ser un guerrillero más, deseando ser parte de una posible solución para la situación de Colombia. El otro personaje que ofrece otra mirada sobre Colombia es Andrés Ramírez, que cubre como reportero fotográfico para *El Colombiano* las masacres de los pueblos de Antioquia durante casi una década. Es el personaje inspirado en el fotógrafo gráfico Jesús Abad Colorado, que mira la vida y la muerte, enfoca a las víctimas del conflicto a través del objetivo de su cámara fotográfica y revela una particular filosofía de la imagen.

Frente a *La sed del ojo* (2004), el reflejo de la presencia de la imagen en la sociedad avanza con la novela *Los derrotados* (2012) en la línea temporal histórica hasta finales del siglo XX y principios del XXI. La atención queda fijada esta vez en la fotografía de guerra, en la fotografía periodística, que documenta acontecimientos violentos en el espacio colombiano, pero no de forma aislada. El elemento local expuesto en la fotografía de Andrés Ramírez se incorpora en el amplio imaginario de la fotografía de guerra. Gracias a la fotografía la realidad violenta de la Guerra de Secesión de Estados Unidos, la Guerra Civil de España, la Segunda Guerra Mundial o la guerra de Vietnam llegaron a ser conocidas a través de los detalles y de lo imprevisible. La fotografía mostró su poder de instaurar escalas de valores para interpretar e integrar lo ocurrido en la cotidianidad social y medió la posibilidad de un acercamiento documental y emocional a la experiencia de la guerra para el individuo.

Mencionar el recorrido foto-periodístico de Mathew Brady, Robert Capa, de Ernst Friedrich u otros fotógrafos y los contextos que determinaron su fotografía es una

estrategia para introducir la dimensión universal de la violencia: “en la guerra los hombres [...] caían irremediabilmente en la barbarie [...] quienes perpetraban las matanzas eran seres humanos. Y que esa humanidad, en medio de su desesperación por querer vivir, era la suprema víctima” (Montoya 2017: 129). Estas ideas se mantendrán muy presentes a lo largo de la narración y se ejemplificarán a través del caso de la violencia colombiana durante las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Sitúan el compromiso social del fotógrafo e implícitamente de la fotografía del personaje Andrés Ramírez dentro de la necesidad de señalar el peligro de haberse acomodado la sociedad a un ambiente dominado por la violencia. Es una herencia comportamental y de pensamiento que afecta a la humanidad en su globalidad e historicidad y no solo al espacio colombiano. Pablo Montoya “vuelve a lo ancestral, no necesariamente a lo nacional” (Giraldo 2012: 270). Remontarse a las primeras documentaciones fotográficas de conflictos bélicos es un acto de percepción lúcida del poder de las imágenes desempeñando su función de testimonio y de elementos activos en la creación de la memoria y los imaginarios colectivos.

La preocupación angustiante y personal del escritor Pablo Montoya de que la violencia está en a la propia naturaleza del hombre que construye sociedades basadas en la violencia (Montoya 2016d) se convierte también en la preocupación del personaje: A Andrés Ramírez “lo que le interesa [...] es fotografiar al hombre en su condición universal, aunque ese hombre es indudablemente colombiano. [...] Para demostrar tal situación Ramírez ha tomado esta fotografía” (Montoya 2017: 286).



© Jesús Abad Colorado. Juradó, Chocó, diciembre 1999

A veces ha exigido, en las exposiciones, que sea la primera de la serie. Que sea esta la que el vidente mire cuando abra el libro o entre al recinto de sus testimonios. Es, mejor dicho, la imagen que nombra por antonomasia al país. Se trata de un espejo roto en pedazos. [...] Varias balas, que parecen cuscas de cigarrillos aceradas, lo rodean. La tierra de Juradó, como el espejo, está agrietada. En los pedazos del espejo, como en la tierra, no hay ningún reflejo (Montoya 2017: 286-287).

En este momento de la narración la víctima y el cuerpo están ausentes en su individualidad. Se van configurando las coordenadas del pensamiento del personaje fotógrafo en relación con la imagen y sus funciones en el contexto de acontecimientos violentos. Se recupera el punto de vista de Roland Barthes respecto a que la fotografía “instala una conciencia del *haber estado allí*”, establece esa “irrealidad real” (2002: 40) marcada por la importancia de la ubicación y de la sincronía temporal con lo sucedido y el escenario inmortalizado.



© Jesús Abad Colorado. Iutango, Antioquia, octubre de 1997

En sus fotografías sobre la guerra, quienes sobresalen realmente son los vivos. En el trayecto hacia El Aro, Ramírez vio entonces los cuerpos. Sintió el olor de sus mutilaciones. Pero se abstuvo de disparar la cámara. Al entrar al pueblo, siguió decidido a no fotografiar lo que veía. [...] ¿Qué ha pasado en El Aro? La fotografía muestra lo que está pasando y hace imaginar confusamente lo que pasó. (Montoya 2017: 278)

La fotografía aparece delante del fotógrafo-espectador a través de la pregunta, porque al testigo se le exige el uso de una mirada reflexiva. El testigo ve, conoce, deja testimonio y activa la memoria contra el olvido. Para convertir la imagen en una evidencia auténtica de los acontecimientos el fotógrafo debe comprender qué es la imagen y el espectador debe conocer el “imaginario efectivo”<sup>69</sup> del mundo social. La

---

<sup>69</sup> Castoriades (2013) concibe el mundo social construido por sistemas de significaciones que parten de acciones de simbolización institucionalizadas que no permiten interpretaciones arbitrarias. El conocimiento de estos sistemas determina su funcionalidad dentro de las comunidades y su fin es facilitar la respuesta a preguntas identitarias y definitorias para el individuo y la sociedad.

fotografía se materializa en su concepción primigenia: copia de la realidad. No se la concibe en ningún momento incapaz de presentar algo más que lo real, la verdad. Esto no significa que la interpretación de la fotografía se limite al nivel denotativo y que no pueda revelar conexiones connotativas profundas en el plano social inmediato.

La subjetividad de Andrés Ramírez, su intención de cargar de significado la fotografía permite distinguir la convivencia entre una estética sobria y un testimonio que pretende ser autosuficiente para comunicar el mensaje sobre lo ocurrido.

Frente a este asunto de fotografiar la guerra, su sensibilidad es más bien moderna e ignora cualquier discurso intertextual. Ramírez cree, simplemente, que el sufrimiento es un error, un accidente, un abuso. Una situación que exige la reparación y que es necesario rechazar sin ambages. Él forma parte de esos fotógrafos moralistas que andan buscando imágenes desbordantes y aleccionadoras. (Montoya, 2017: 310)

Andrés Ramírez toma las fotos. Las presenta desprovistas de texto. Las piensa como una alienada normalidad. Para el reportero gráfico ver es conocer, mirar es estremecerse. La voz del narrador es la que asume el impropio rol de intérprete de la conciencia de Ramírez. Define su pensamiento, su visión, el estado de ánimo que pudo haber influido en la toma fotográfica. Se trata de otro tipo de testimonio que introduce la primera mirada sobre la realidad. La mirada es periodística, no poética; observa, encuadra la escena y dispara el obturador de la cámara fotográfica. La intención es transmitir una imagen limpia de informaciones superfluas que podrían desviar la atención.

El texto narrativo cambia de registro y se transforma en la representación de un diario periodístico. Iutango, Mutatá, Puerto Valdivia, Jurado, Frontino, Granada, Vigía

del Fuerte, Bojayá, Bello, San José de Apartadó<sup>70</sup> son los lugares documentados en las fotografías del personaje, las cuales, miradas en conjunto, forman un reportaje fotográfico sobre lo ocurrido en la zona. Cada imagen se convierte en una noticia, en una portada independiente que registra y fija en la memoria el semblante fragmentado de una década de violencia, conformado por rostros “tan discernibles, tan comunes y corrientes, tan perfectamente campesinos, que el observador de la fotografía se reconoce de inmediato en ellos” (Montoya 2017: 282).

Las fotografías encierran un dinamismo específico. Parece que las circunstancias presentadas vuelven a manifestarse en el plano de la realidad consciente, comprobable y permanente a través de la mirada del espectador. Este efecto lo consigue el narrador recreando de manera detallada el contexto previo y posterior de la toma fotográfica. La ficción juega con la capacidad de la imagen de resucitar el momento fotografiado y de potenciar la conexión emocional necesaria para que el espectador tenga la impresión de estar allí, dentro del escenario. El uso de imágenes reales que testimoniaron efectivamente acontecimientos verídicos en la época hace que el texto ficcional sea más convincente. Estas imágenes ya forman parte de la memoria colectiva de la comunidad. Cualquier elemento de alteridad surgido en la interacción visual es anulado. El acto de lectura actualiza los imaginarios sobre la violencia consolidados anteriormente a través de la difusión de esas mismas imágenes en el espacio público de la sociedad colombiana. El espectador se puede identificar y reconocer en lo retratado, por lo que a través de la visualización de la imagen y la lectura del texto se pretende habilitar la

---

<sup>70</sup> Las localidades mencionadas son ubicaciones reales de la región de Antioquia en Colombia donde se registraron enfrentamientos entre las fuerzas armadas, paramilitares y la guerrilla, siendo la población civil la más afectada y donde Jesús Abad Colorado tomó las fotografías descritas en la novela. Las localidades además de puntos geográficos representan también la pauta de una sucesión cronológica de los acontecimientos violentos entre 1997 y 2005.

necesidad de una respuesta en el marco de manifestación pública del compromiso social.

El ojo y la mirada de Andrés Ramírez se mantienen constantemente en el plano de lo racional. La percepción de la proximidad no experimenta lo insólito como el otro yo narrativo de Cortázar cuando las pinturas de unos paisajes cándidos de la vida cotidiana, fotografiadas en Solentiname se desvanecen para aparecer en su lugar las imágenes de apocalípticas de un escenario de la violencia sudamericana. En *Los derrotados* no queda espacio para lo inexplicable, “la fotografía no rememora el pasado [...] es la restitución [...] del testimonio de que lo que veo que ha sido” (Barthes 1990: 145). La fotografía está pensada para acercar al individuo a las realidades de su mundo. La subjetividad inherente de la imagen no llega a determinar un cambio drástico en la percepción de la realidad, parece que más bien enfatiza algún aspecto de dicha realidad.



© Jesús Abad Colorado. Granada, Antioquia, diciembre de 2000

La fotografía está tomada desde lo alto. Quizás Ramírez subió a una colina. [...] La pancarta muestra una mano que parece exigir por un momento la interrupción de la guerra. Debajo de ella, en letras mayúsculas, dice: “Territorio de Paz”. Se trata, en apariencia, de una de esas paradojas propias de la guerra. Uno de los matices de la ironía que construyen los hombres para sobrevivir en medio de la locura. (Montoya 2017: 289)



© Jesús Abad Colorado. Frontino, Antioquia, noviembre de 2000

Los dos espacios más destruidos en las guerras son la iglesia y el vientre de la mujer. El tercero es la escuela. [...]Las han bombardeado, las han abaleado, las han incendiado, las han reducido a astillas porque saben el significado de ellas. [...] En las fotografías de Ramírez sobre las escuelas, el centro principal es el tablero. Sobre él están los agujeros de los proyectiles o las manchas producidas por las granadas. Hacia él se dirige la mirada de quien ha visto antes sillas, pupitres, repisas destrozados. En estas imágenes no hay muertos por ninguna parte, porque su autor reconoce la torpeza que hay en los discursos redundantes. [...] en la fotografía no hay nadie. Los maestros y los estudiantes han terminado por convertirse en fantasmas sin voz. (Montoya 2017: 287-288)



© Jesús Abad Colorado. Bojayá, Chocó, mayo de 2002

Iglesias en Uganda, en Sudán, en Liberia. Iglesias en Francia, en Alemania, en Rusia. Iglesias en Guatemala, en España, en Nicaragua. Iglesias en Irlanda, en Suiza, en Estados Unidos. Iglesias cristianas, unas católicas, otras protestantes, otras ortodoxas, otras anglicanas. [...] Iglesias en guerras de diferentes nombres [...] Guerras petroleras, guerras por el agua, guerras por la droga. Y en todas la misma ferocidad que se arroja sobre los símbolos religiosos para derruirlos. Repetición obcecada de la maldad a lo largo del tiempo. Demostración de que el hombre sigue siendo esa criatura cruel que nunca cambia. Delirio al saber que los inocentes sufren y mueren en la completa orfandad. Gozo en presenciar la descomposición de la vida. Y una alegría todavía más plena al constatar que el oprobio se comete en el centro mismo del bien colectivo. Porque toda guerra expresa cabalmente que no hay imagen divina capaz de vencer a los hombres armados. Lo que sucede en la iglesia de San Pablo Apóstol de Bojayá es la continuación de un crimen. (Montoya 2017: 294) El jefe guerrillero le había dicho que el soldado bajo sus órdenes era un muchacho bisoño y que se le había ido la mano al disparar la pipeta. Con el eco de esas palabras, Ramírez recorrió los vestigios del templo. [...] Vio un perro carbonizado. Vio un manojo de miembros humanos que no logró identificar. Vio el Cristo crucificado. Se distanció, enfocó su cámara y disparó. La cabeza, el tórax sin brazos y un pedazo de pierna del Cristo están en el primer plano. Bancas, ropas, tablas, libros, cocas, platos destrozados en medio de la tierra y el agua. Al fondo, está la puerta y las ventanas derruidas. La luz de afuera entra por ellas con sed descomunal. (Montoya 2017: 299-300)



© Jesús Abad Colorado. Bojayá, Chocó, septiembre de 2002

Se unió a los desplazados que bajarían por el río Atrato hasta las riberas de esa cosa fantasmagórica en que se había convertido el pueblo. Eran varias champas, largas y flacas, en las que iban mujeres, niños, ancianos, algunos jóvenes. [...] Era necesario el regreso para cerrar las heridas. (Montoya 2017: 300)

Las fotografías de Andrés Ramírez son lo Jacques Rancière llamaba “la imagen desnuda” identificándose como “testimonio sobre una realidad sobre la que suele admitirse que no tolera otra forma de presentación” e implica una mirada que capta lo representado de manera directa y obvia y otra mirada de orden estético aprendido socialmente (2011: 42). La narración acompaña esta desnudez necesaria de la imagen y resalta el hecho de que el testimonio es una noción compleja. No se resume a la simple

presentación de la realidad traumática documentada. Implica una oposición significativa entre el olvido y la memoria desde el punto de vista social y colectivo. Según Maurice Halbwachs la memoria colectiva es el elemento que aglutina las memorias individuales, asegura la necesidad afectiva de pertenecer a una comunidad e impide la separación de un grupo social debido a la falta de actualización de los recuerdos de la memoria (2004a). Eso significa que el testimonio, su permanencia, el recuerdo individual son mecanismos que mantienen activa la memoria colectiva de la comunidad.

El individuo se comprende a sí mismo solo dentro de las relaciones y espacios sociales y el testimonio aparece en este contexto como un elemento con una dinámica particular. Entra en contacto con la memoria, determina la reordenación de imaginarios y comportamientos sociales e instaura la dualidad perceptiva de los acontecimientos y los sujetos participantes, porque el testimonio presenta nuevas posiciones discursivas desde las coordenadas de identidad-alteridad, acción-reacción. Al testimonio lo define una trascendencia colectiva, a pesar de edificarse en una declaración manifiesta particular e individual.

En el contexto de la violencia colombiana recreado en la novela *Los derrotados*, las tomas fotográficas de Andrés Ramírez, cada una acompañada por la justificación pertinente para el enfoque elegido, muestran la dinámica discursiva del testimonio. El testimonio individual sirve para configurar el alcance de la violencia visto a través de una lente macro, cuyo objetivo es aumentar al máximo lo representado, mostrar el trauma humano de la manera más impactante. El testimonio colectivo surge de la mirada del fotógrafo. Esta documenta a través de una visión panorámica que deja intuir la participación del testimonio individual. El testimonio es parte relevante de un proceso recuperación y de asimilación de lo ocurrido. Y lo que interesa es conseguir que el testimonio recuperado de la memoria individual, subjetiva, selectiva y cambiante se

integre en la memoria colectiva para señalar de forma unitaria el fenómeno de la violencia.

La narración apela a una memoria a la que se le exige renunciar al reconocimiento de unas imágenes que funcionan de manera independiente, como recuerdos alejados de un razonamiento totalizador. La acumulación de imágenes sobre el tema de la violencia en el texto de Montoya podría asociarse a una tendencia obsesiva del individuo y de la sociedad de estar constantemente en presencia de este tipo de imágenes, aspecto al que Susan Sontag veía arriesgado (2004: 39). Pero el propósito de esta acumulación e incluso saturación de imágenes es, por un lado, resaltar la transformación del modo de percibir la sociedad colombiana en particular y el mundo en general a través de los elementos desestabilizadores del curso existencial normal de las comunidades locales. El testimonio fotográfico de estos elementos de naturaleza preponderantemente violenta tiende a opacar la sobrevivencia de la afabilidad, la normalidad de la cotidianidad social. El espectador situado frente a las fotografías del personaje Andrés Ramírez se convierte en la voz que señala la imposición de una visión unilateral de una realidad en sí muy compleja.

Dele con el dolor de los otros. ¿Por qué no muestra mejor las cosas buenas del país? Déjenos en paz por un momento con esa guerra inmundada que usted retrata. Muestre las flores, los paisajes, los campesinos que trabajan, los obreros que salen adelante a pesar de las dificultades cotidianas, las mujeres que creen en sus hogares, los niños que aprenden en las escuelas, los jóvenes deportistas, los ancianos que se acercan con ecuanimidad a la muerte. Fotografíe las fiestas de Colombia, sus costumbres maravillosas, los semblantes de nuestro emprendimiento. Déjenos tranquilos con ese cuento de que todos somos responsables de lo que le pasa a unos cuantos que han tenido la mala suerte de estar donde no deberían estar. (Montoya 2017: 285-286)

Parece una exigencia inapropiada, trivial en el contexto del conflicto armado colombiano, porque para el fotógrafo lo imperante es concienciar y resaltar la capacidad humana de recuperación incluso en las situaciones más opresivas.

¿Cuál de todas las imágenes de Ramírez define a Colombia de estos días? [...] el distintivo de sus fotografías [es que] reflejan la situación del país desde algún ángulo. El dolor, la impotencia, la dignidad, la resistencia, la esperanza. No es extraño que haya esperanza en fotografías que muestran la guerra. La fotografía es ese arte que hace de la miseria y lo humilde, de lo decrepito y lo fofo, de lo escandaloso y vulgar, algo con ribetes bellos. Ramírez se justifica diciendo que él va a las realidades límites para sacar de ellas una imagen ética. Explica que toda foto debe contener una especie de humanidad del instante. [...] Para ellos Ramírez muestra en sus “instantáneas humanistas” solo una parte del país, la más execrable es verdad, pero no la que debe representar ese concepto vago, escurridizo, siempre crítico y polémico, llamado nación colombiana. (Montoya 2017: 284-285)

Se impone la perspectiva de la presencia excesiva de las imágenes sobre la violencia en la sociedad colombiana y tiene que ver con que la fotografía puede funcionar como medio para dar forma al compromiso con la sociedad, para fijar en la memoria colectiva un testimonio necesario y prioritario en el mantenimiento de un equilibrio ético a nivel local y global.

Entre los conceptos de testimonio, memoria y sociedad hay una relación de interdependencia, porque toda acción testimonial individual ocurre dentro de unas estructuras sociales de pensamiento y remite constantemente a ellas para su comprensión. Por lo tanto, la comprensión del mundo e implícitamente del testimonio es viable solamente a través del acceso a la memoria colectiva que objetiva las perspectivas individuales de acontecimientos, situaciones, comportamientos y modos de pensar.

### **5.3. Fotografía de guerra: poética del cuerpo herido**

Fotografiar el cuerpo herido significa representar la realidad de un escenario violento a través del fragmento y muestra que “toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo” (Audoin-Rouzeau 2006: 275). En la novela *Los derrotados* (2012), el cuerpo fotografiado de las víctimas de la violencia forma parte del testimonio de la realidad colombiana. La imagen visibiliza la herida física o psicológica que es la que finalmente convierte el cuerpo en un testigo sin voz y en un testimonio al mismo tiempo y reconstruye la narrativa testimonial al presentarse en la sociedad con un fuerte sentido de denuncia.

En la ficción la forma de integrar este tipo de fotografía en el mecanismo de las relaciones sociales frente a los acontecimientos violentos puede hacerse de maneras distintas. Para Fabricio Ospina, compañero de Andrés Ramírez, el cuerpo fotografiado se convierte en una “foto-impacto” (Barthes 2002: 26) en la cual lo traumático da testimonio de una realidad, imponiendo su significado sin necesidad de ningún otro

sistema de significaciones adicional. Para Andrés Ramírez, en cambio, la evidente función testimonial de las imágenes sobre la violencia convive con el peligro de su excesiva presencia, lo cual puede llevar a banalizar este aspecto de la realidad colombiana.



Jesús Abad Colorado, San José de Apartadó, febrero de 2005

Es uno de los fotógrafos moralistas que andan buscando imágenes desbordantes y aleccionadoras. En esta hay un claro. Como si los asesinos, antes de despedazar a los hombres con los machetes, hubieran cortado aceleradamente los arbustos. Es un semicírculo que actúa como escenario. Lo que hay después, hacia el fondo, son más y más arbustos. El verde escandaloso de la Serranía de Abibe. El verde que anima, generación tras generación, a los campesinos a trabajar la tierra; el verde que despierta la ambición asesina de los terratenientes; el verde que enloquece a guerrilleros y a paramilitares; el que cantan infatigablemente los poetas. Pero en la foto el verde está tramado por un gris de diversas tonalidades. Se ven dos hombres que atraviesan el paisaje. Uno en cada extremo como para decir con claridad que son los vivos quienes señalan el marco de las representaciones de la muerte. Se tapan las narices y, como Leontios, miran el espectáculo. (Montoya 2017: 310)

La imagen no debe impactar por estrafalaria sino que debe imponer una ética del sufrimiento visible en el cuerpo mutilado, en el cuerpo sin vida, en el cuerpo ausente y también en el retrato de los vivos. Andrés Ramírez concibe la fotografía como una visión amplia de la violencia que puede mostrar su discurso crítico desde las múltiples facetas enfocadas. Ramírez se aleja del modo canónico de presentar las consecuencias del conflicto armado. Pasa de fotografiar los rostros de las víctimas “en posición de frente, la mirada extraviada, la boca haciendo el rictus de la amarga sorpresa que deja la muerte” (Montoya 2017: 137), a tomar las instantáneas que reunirá en el “Catálogo de muertos” y que mostrarán cronológicamente una realidad que el personaje piensa que podría ser comprendida solo si se mira al dolor de los vivos, que es “un nuevo rostro de la violencia: más humanizado y, por ello mismo, más insoportable” (Montoya 2017: 194).

Según Susan Sontag la “avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar” (2004: 15). Andrés Ramírez asume que “lo suyo es una obsesión por las imágenes de la muerte cuando esta es ocasionada por los hombres” (Montoya 2017: 278). Fotografía a los guerrilleros Picuca y Negrito, a Anacleto echado sobre el ataúd de la madre de sus hijos, a Guerra “un hombre de paz”. Elige enfocar y fotografiar las letras tatuadas en carne viva de un brazo, enseñar la ausencia de la vida en un espejo roto y rodeado de balas o a un solitario hombre con una mula que deambula por Aro. El retrato, el cuerpo fragmentado, el cuerpo sin vida, el cuerpo ausente, el cuerpo vivo son distintas representaciones de la violencia.

Las fotografías podrían parecer el resultado de una excentricidad periodística, pero la intención es mostrar qué es lo que se debe mirar y observar, y cómo hacerlo.

Para Ramírez la fotografía que testimonia la violencia debe pasar de lo obvio, debe establecer “una copresencia” (Barthes 1990: 147) propiciando, además de un acercamiento a lo sucedido, una postura interrogativa hacia la violencia.

Montoya materializa esta propiedad de la fotografía en la novela. La imagen y el texto se coordinan para reconstruir el testimonio de la realidad colombiana desde el terreno de la ficción. La imagen y el texto son parte integrante de un proceso de “alfabetismo visual” (Mitchell 2018: 23) específico. A través de la mirada de Andrés Ramírez y de las extensas digresiones del narrador se descubre ese nuevo código visual interpretativo que define la imagen como denuncia, como un discurso incómodo en el escenario complejo de la sociedad porque puede poner en evidencia las múltiples maneras de manifestación de la violencia en el plano individual y comunitario.

En las fotos de Ramírez aparecen los combatientes. La guerra otorga a esos rostros una mezcla de respetabilidad y locura. El contraste de las imágenes lo establecen la belleza de las caras, el brillo juvenil de las miradas, la blancura de las sonrisas y la fortaleza de los cuerpos con las armas que portan. Ellos a veces son niños, adolescentes, jóvenes de ambos sexos. Ellas, en general, granadas, cinturones de balas de fusil, metralletas, lanzallamas, morteros. (Montoya 2017: 279)

Son rostros anónimos que muestran la extensión del fenómeno de la violencia en la sociedad colombiana y que descubren que los conceptos de víctima y victimario en ocasiones pueden perder sus características distintivas por culpa de circunstancias fortuitas. Las relaciones interhumanas se trasladan a la convivencia del hombre con las armas y con la muerte configurándose una nueva normalidad cotidiana. Resalta una compatibilidad anómala entre la supuesta ingenuidad de los participantes en el conflicto y las consecuencias de sus actuaciones en escenarios violentos.



Jesús Abad Colorado, Mutatá, Antioquia, agosto de 1998

Esta fotografía muestra a Picuca. [...] Picuca bromeaba, cantaba un vallenato –“Te voy a hacer una casa en el aire”, y se reía, una risa ancha y mueca, mientras requisaba a los pasajeros. En medio del retén, esa risa y ese canto aligeraban un poco el miedo, o acaso lo acrecentaban. Cuando supo que Ramírez trabajaba en *El Colombiano*, se entusiasmó con la fotografía que quería tomarle. [...] Un guerrero de su especie tiene pocas probabilidades de salir vivo. Su margen de vida no supera los dieciocho años. Picuca tiene en la foto quizás catorce. [...] ¿Cuántas balas cuelgan de los hombros de Picuca? Las suficientes como para matar a cien guerrilleros, o a cien defensores de los derechos humanos, a cien opositores del Presidente. [...] la foto ha captado con claridad lo que dice su balaca: vencer o morir. (Montoya 2017: 279-280)

Si al retratar a Picuca el narrador quiso resaltar la inexperiencia de un adolescente y su apoyo a un ideal patriótico poco definido, en el caso de Negrito, un joven que pensó estudiar contabilidad, se evidencia la forzosa renuncia a un futuro y la necesidad de sobrevivir mientras que lo político y las ideologías carecen de importancia, porque

“buscan el lugar donde mejor les paguen [...] hallan en la guerra la solución para calmar la ansiedad de sus tripas y la de sus familiares” (Montoya 2017: 283-284 ).

Picuca y Negrito convierten los rostros anónimos en un retrato individual. Se insiste poco en los detalles de sus historias, porque lo importante de la fotografía es dejar intuir la herida: la imposibilidad de materializar una existencia resguardada por principios éticos y sociales estables.

Retratar la herida y el alcance social de la violencia no precisa un encuadre fotográfico amplio. Sustituir el todo por el fragmento puede convertir la imagen en un espacio de encuentro entre el elemento parcialmente representado y sus posibles significaciones que se le pueden asignar en el plano local o global, al integrarse la imagen en ámbitos de recepción distintos y en diversos sistemas de pensamiento simbólico. Optar por fotografiar, como en el caso del personaje Andrés Ramírez, solamente un brazo herido no significa reducir la capacidad discursiva de la imagen sino que se exige un modo diferente de reconstituir el drama. Precisamente se trata del drama del cuerpo de la mujer que en el contexto del conflicto armado es percibido como una extensión del concepto de enemigo<sup>71</sup>, aunque en el caso del escenario colombiano recreado en la ficción se trate de un concepto confuso. El enemigo no llega a personarse, a identificarse de manera clara en una oposición bélica entre contrincantes. Más bien parece ser un atributo que se transfiere entre los implicados en los acontecimientos. Para la población civil el enemigo son aquellos que ejercen la violencia, quienes a su vez parecen percibir a sus víctimas civiles como enemigos.

La fotografía de lo parcial concentra el discurso sobre un aspecto específico, enfoca el elemento que puede maximizar el desarrollo de la narrativa testimonial.

---

<sup>71</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau (2006) menciona que la violación de las mujeres es una práctica constante en las guerras, vista incluso como un arma de guerra. La crueldad de estos actos parece justificarse en un hipotético ataque a la filiación, las mujeres siendo percibidas como parte del enemigo.



Jesús Abad Colorado, Bello, Antioquia, septiembre de 2003

Es una mano. Está empuñada con suavidad. El contorno formado por los dedos es el de una palomita, o un pichón de tórtola que intenta recogerse en medio de la zozobra. Los dedos son algo regordetes. En algunos de sus surcos se reflejan las cotidianas labores domésticas. Las uñas no demuestran ninguna vanidad ostentosa. Están despintadas pero hay cuidado en ellas. A la mano la acompaña un antebrazo que está marcado. Son esas tres letras las que permiten identificar el drama. (Montoya 2017: 305)

La fotografía muestra simplemente una mano hecha un puño y a continuación un antebrazo marcado por tres letras, AUC<sup>72</sup>, escritas en la piel. Lo que da coherencia a la imagen y la contextualiza es precisamente el elemento verbal adherido al cuerpo, con una doble función. Por un lado, presenta un mensaje conciso cuya comprensión supone la recuperación de su significado solo a través de los imaginarios locales sobre la violencia colombiana. Por otro lado, expone visualmente el nivel de degradación humana, el desequilibrio ético del hombre en las circunstancias del conflicto armado.

---

<sup>72</sup> La sigla AUC corresponde a una organización colombiana paramilitar de autodefensa, Autodefensas Unidas de Colombia, que participó en el conflicto armado siendo identificada como un grupo que más víctimas ha causado.

La narración ficcional introduce los elementos explicativos del drama. El *flashback* encuadra la historia de Leidy en el presente de la toma fotográfica y Andrés Ramírez se convierte en el testigo de lo ocurrido. El testimonio de la imagen se expone y se construye a través de la enumeración de verbos de acción que indican la progresividad ascendente del trauma: la agarran, la golpean, la montan, la golpean, la injurian, la han herido, le duele, pierde el conocimiento, no tiene fuerzas. El punto culminante se identifica con el centro del dolor: “entre las brumas de la conciencia que le va llegando, se mira el antebrazo y lee las letras rojas” (Montoya 2017: 307). La descripción de la escena parece recrear el efecto del disparo continuo de una cámara y la imagen final, de manera escueta, resume en las tres letras “AUC” una visión de la crueldad humana excesiva.

El cuerpo sin vida o el cuerpo ausente son representaciones acostumbradas de los imaginarios de la violencia. A su alrededor se construyen los discursos de la memoria de la víctima y del legítimo rechazo de la violencia. En las fotografías de Andrés Ramírez el cuerpo vivo forma parte del discurso de la imagen y acompaña la desaparición o la ausencia.

El personaje de Anacleto Cardona<sup>73</sup> es testigo y víctima a la vez. La narración asociada a la éfrasis convierte la experiencia de Anacleto en una escena en la que el enfoque de la cámara fotográfica parece sustituirse por el efecto de un *travelling* cinematográfico.

La bala de un fusil AK 47 alcanza a la mujer que está escondida debajo de una cama. Los niños gritan. Anacleto trata de calmarlos. Ella se desvanece. Sin pensarlo mucho, el campesino carga a su mujer y sale. Pero antes le dice al hijo mayor que cuide a los otros. Los toma a cada uno de las manos y les promete, mirándolos a los ojos, que les traerá pronto a su mamá viva. Los disparos arrecian.[...] Anacleto corre con su mujer a cuestras. Ella se desangra en el camino. Ya no habla. Ya no respira. Anacleto le da palmaditas en la cara. La

---

<sup>73</sup> Anacleto es el nombre del personaje encuentra correspondencias en la vida real en la persona de Aniceto que perdió a su mujer, Ubentina Martínez y a la que tuvo que enterar en medio del bosque.

estruja para que reaccione. No te vas a morir, mujercita mía, dice. Abrí los ojos, por el amor de Dios. Pero en estos parajes Dios, si es que existe y no es la fuerza descomunal que se riega obscenamente por entre la selva, es algo impredecible. Esta vez, en todo caso, está lejos de Anacleto Cardona (Montoya 2017: 292).



Jesús Abad Colorado



Jesús Abad Colorado

Ramírez piensa que esa podría ser una fotografía proverbial: un cortejo fúnebre de una mujer negra de veinte años protegido por una funda blanca colgada de un palo de escoba. [...] antes de meter el ataúd en el hueco que han abierto, Anacleto siente que las fuerzas lo abandonan. Su desamparo crece. Toda resistencia se destroza. Piensa en los hijos que jamás verán a su madre. Piensa en la falsa promesa que les ha hecho. (Montoya 2017: 293)



Jesús Abad Colorado, Vigía del Fuerte, Antioquia, mayo 2002

Entonces, cuando se arrodilla frente a la caja construida con tablas de abarco, se tapa la cara y llora. En la fotografía la escena está enmarcada por la maleza que rodea la trocha. Hacia el lado izquierdo, detrás de Anacleto, hay una flor blanca. Es un lirio que algún dios de la selva, repentinamente conmovido, ofrece al deudo (293).

El cuerpo ausente en la fotografía presenta la relatividad de la presencialidad corpórea en la construcción de la memoria colectiva y de los imaginarios sobre la violencia. David Le Breton (2002) apuntaba que el cuerpo es una construcción social a la que se le han asignado significaciones específicas para los distintos escenarios sociales. La ausencia del cuerpo herido en la fotografía de Andrés Ramírez no es total. Los diecinueve ataúdes son la representación simbólica de la ausencia y la multitud que los acompaña contraponen visualmente la presencia a una ausencia material en la realidad objetiva de las relaciones sociales.



Jesús Abad Colorado, Segovia, Antioquia, octubre de 1998

La multitud marcha en silencio. [...] Los primeros cajones se ven con claridad. Los que siguen un poco menos. Los del fondo se desdibujan. Los que se pierden en el horizonte son aquellos que el observador cree interminables. [...] Los ataúdes ondean entre una gama de grises, blancos y negros perfectamente revelados. Serpentean como el camino por donde va la muchedumbre. Como uno de esos cauces por donde sigue descendiendo la interminable muerte colombiana. [...] Lo que prevalece son los rostros de los vivos. [...] Todos sudan el calor tórrido de Machuca. Pero ninguno llora. Casi todos miran hacia abajo. Hay tres mujeres que se han encontrado con la cámara. Son esas tres miradas las que expresan la pequeña dignidad en medio de la desmesura del horror (Montoya 2017: 281).



Quienes lloran en ellas pertenecen a los estratos abandonados de la población: niños que en las fotografías ya son huérfanos, mujeres que ya son viudas, hombres que acaban de perder a sus hijos, a sus amigos, a sus mujeres. Es el pueblo quien llora en las fotografías de Ramírez. Ese mismo pueblo desamparado que también llora en las imágenes de Robert Capa, de Yevgenie Khaldei, de James Nachtwey. En el caso de Ramírez son rostros indígenas, negros, mestizos, mulatos, zambos que los lentes tornan bellos desde el desgarramiento (290).

Son imágenes que el texto reintegra en la realidad del universo ficcional. La mirada aparentemente objetiva del fotógrafo encuadra el espacio de los pueblos abandonados, de las iglesias destruidas, de las escuelas con muros acribillados por las balas y de la selva atravesada por los desplazados o como lugar de enterramiento. El testimonio individual de la imagen se conecta con la dimensión colectiva del drama.

La violencia acelera y aumenta el trauma de la pérdida. A través de las fotografías de Andrés Ramírez, en blanco y negro para no desviar la atención del espectador, el narrador Pablo Montoya muestra sin ninguna equivocación, una vez más, que la violencia y el drama humano que genera son aspectos de una realidad desprovista de fronteras geográficas o temporales. Vuelve a resaltar la capacidad de la imagen fotográfica de transferir o convertir la intencionalidad de su mensaje centrado en una realidad local a un nivel universal de comprensión en el espacio de la globalidad.

## **Conclusiones**

*Se ejerce la literatura porque, al hacerlo, somos conscientes de que ella nos permite comprender mejor los núcleos fundamentales de nuestra existencia.*

*El abrazo entre arte y crisis muestra un horizonte tan rico y complejo como feroz y apocalíptico. [...]*

Pablo Montoya *Español, lengua mía*

La presente investigación ha buscado explorar las diversas formas de manifestación de la imagen visual en la creación novelística de Pablo Montoya a través de una casuística ficcional que sitúa la imagen en distintos contextos histórico-socio-culturales. Las novelas *La sed del ojo* (2004), *Los derrotados* (2012) y *Tríptico de la infamia* (2014) nos han ofrecido la posibilidad de enfocar el arte pictórico y la fotografía como un espacio discursivo que materializa las perspectivas particulares de los personajes artistas y que se sustenta en la intencionalidad de testimoniar realidades locales, así como de transferir el significado de lo relatado visualmente a un nivel universal.

Un aspecto de la especificidad de la narrativa de Pablo Montoya es la imbricación entre la historia, la violencia y el arte visual. Esta imbricación está asociada a un evidente y necesario compromiso de la literatura y del arte con el hombre especialmente en momentos de crisis social en los que se asiste a ciertas oscilaciones del pensamiento colectivo. Otro aspecto particularmente interesante de su obra literaria es cómo la reconstrucción ficcional de períodos y acontecimientos históricos nos proporcionan agudos ensayos sobre la humanidad.

El argumento de cada una de las novelas analizadas se sitúa en momentos históricos diferentes e introduce miradas que observan realidades locales desde la experiencia particular de los personajes. Son miradas que debaten sobre los usos y las funciones de la imagen y el arte en las circunstancias violentas de los acontecimientos sobrevenidos en el siglo XVI (la época de la conquista y colonización del continente americano y del conflicto religioso entre los católicos y los protestantes franceses) y los siglos XX y XXI (el período del conflicto armado colombiano) o en el escenario social vulnerado por la trasgresión estética y moral surgida de la aparición de un nuevo tipo de imagen en el siglo XIX, la fotografía, especialmente la fotografía erótica percibida en contraposición con la pintura del desnudo femenino.

En el universo ficcional de las novelas de Pablo Montoya mencionadas la imagen es el elemento central. Se materializa en forma de pintura, grabado, tatuaje y fotografía y recrea de manera fragmentaria entornos específicos en estrecha vinculación con el amplio espacio histórico-cultural de la globalidad.

La narración explora las relaciones creadas entre la imagen y el individuo como parte integrante de una sociedad que atribuye a la imagen roles activos en la formación de imaginarios, en la ilustración y difusión de sistemas de pensamiento y comportamientos sociales colectivos. Al mismo tiempo la imagen aparece como un archivo válido para testimoniar y transmitir conocimiento histórico y cultural.

A pesar de la diversidad temática, los textos literarios de Pablo Montoya proyectan de manera uniforme y constante aspectos definitorios de la imagen: la creación y la existencia contextualizada de la imagen en la sociedad; el carácter primordial de su naturaleza discursiva personificándose como una práctica social relevante; y su manifestación desde el punto de vista del personaje creador como forma legítima de conocer lo ocurrido y modo de relacionarse con el mundo. La representación

visual es la que establece un registro sincrónico y diacrónico de la visión del hombre sobre sí mismo y la sociedad.

La imagen como signo complejo y ampliamente debatido por la historia del arte (Panofsky, Praz, Baxandall, Belting, Mitchell), la filosofía (Arnheim, Baudrillard, Rancière, Flusser) o la semiótica (Barthes, Eco) conecta con el texto escrito y la literatura. Cumple las funciones de un lenguaje, transmite mensajes comprensibles y descodificados en base a la visión socializada (Bryson) y construye discursos que muestran diversas perspectivas sobre las situaciones representadas y sus circunstancias, e incluso pueden determinar cambios en la percepción de la realidad. En las novelas el discurso visual se convierte en discurso verbal no solamente gracias al empleo de la écfrasis, sino porque el proceso de creación de la imagen en la ficción permite distinguir otro proceso subyacente, una especie de hermenéutica de la historia. La manifestación de la conciencia histórica tal como la comprende Hans Gadamer supone que a los personajes se les asigna la capacidad de interpretar e interpelar de manera exhaustiva el contexto histórico-social y cultural que testimonian a través de la imagen que crean o que descodifican como espectadores.

De este modo en *Tríptico de la infamia* (2014) se revela la dinámica de la construcción del pensamiento sobre el Nuevo Mundo y sus pobladores indígenas desde una perspectiva europea, así como la fractura ideológica surgida en la sociedad francesa desestabilizada por los acontecimientos violentos del siglo XVI entre católicos y protestantes. En los dos casos se postula el hecho de que la especificidad situacional y contextual conecta con un espacio social más amplio y con la noción de humanidad. Los personajes de Jacques Le Moyne, Theodore de Bry, Françoise Dubois apoyados por las intervenciones del autor-narrador parten de concepciones preestablecidas, pero manifiestan la disposición hacia un conocimiento inquisitivo del *otro*, indagan sobre la

capacidad de la imagen (pintura, tatuaje, grabado) de ser una forma de expresión verosímil y duradera del encuentro con el *otro*. A través de la creación artística los personajes abren la posibilidad de reflexionar sobre el riesgo de establecer una visión unilateral y fragmentaria de una comunidad que se puede convertir en historia única, alejada de la realidad. Las tres experiencias dan lugar en el espacio material y conceptual de la imagen a representaciones del fracaso del conocimiento y de la convivencia con el *otro*. En el intento de comprender al *otro* y distinguir un retrato universal de la naturaleza humana, la violencia aparece como el elemento que estructura la construcción del significado discursivo de la imagen. La idea constante del carácter endémico de la violencia en las sociedades humanas será señalada también en la novela *Los derrotados* y sirve para integrar las realidades violentas pasadas y presentes del espacio hispanoamericano en el ámbito de la globalidad y en la línea diacrónica de la historia. Para los personajes de *Tríptico de la infamia* la violencia es en sí misma una realidad ubicable y reconocible en toda comunidad y su permanencia determina la intencionalidad testimonial de la imagen a distintos niveles de significación.

En *La sed del ojo* (2004) la atención se centra en la dicotomía entre la imagen pictórica y la imagen fotográfica. La fotografía supuso una nueva manera de relacionarse en y con la sociedad y el caso de la fotografía erótica es el ejemplo de cómo se desenvuelve la significación y la discursividad de la imagen fotográfica en una comunidad acostumbrada a la pintura. La fotografía erótica sitúa la representación de la realidad en una esfera precisa, comprobable, y el contexto que la genera impone visualmente su presencia incómoda de manera muy evidente en el espacio público del espectador. A pesar de que la fotografía aún no se desliga completamente del modo de representar el desnudo femenino en la pintura, las diferencias percibidas o intuitas entre las dos formas de la imagen permiten el desarrollo de un amplio debate conceptual

sobre el arte pictórico y la nueva modalidad técnica de imagen visual, sobre la experiencia de lo bello y lo sublime o lo obscuro. El texto narrativo introduce puntos de vista distintos: el de un fotógrafo, un crítico del arte, o incluso el de un moralista que parece reclamar el marco ético fijado por la tradición al mismo tiempo que busca justificaciones para las nuevas representaciones del desnudo femenino. El discurso de la imagen se construye a través del paralelismo comparativo entre la pintura y fotografía que revela las variables sobre la estética, la interpretación y la utilidad de la imagen misma. Los razonamientos de los personajes permiten observar que el cuerpo es un concepto culturalmente construido dentro de la relación entre el hombre y la sociedad y la fotografía erótica parisina de la segunda mitad del siglo XIX obliga a una toma de posición frente a la percepción social y estética del concepto de cuerpo desnudo y sus significaciones. La novela ofrece la posibilidad de examinar el momento en el cual el acto de mirar el desnudo se convierte en un voyeurismo que tiende a borrar los límites entre la fotografía y la pintura. Este aspecto se debe a que las dos formas de imagen visual permiten distinguir la existencia de una descontextualización narrativa del desnudo asociada a un aumento del grado de sensualidad transmitido, independientemente de la construcción estética de la imagen. La fotografía erótica es el ejemplo del comienzo del aprendizaje de un nuevo código visual una adaptación de la mirada socializada a otro tipo de representaciones visuales y a usos distintos.

La novela *Los derrotados* (2010) proporciona el análisis de la función testimonial de la fotografía periodística en el contexto del conflicto armado colombiano. La fotografía ya no necesita buscar los límites definitorios de su existencia social. La imbricación entre las características de objetividad y subjetividad de la representación encuentra justificación en la intencionalidad manifiesta de la imagen fotográfica que ve necesaria su aparición como una muestra del compromiso con la sociedad. La fotografía

periodística o documental tiene como meta ser capaz de presentar aspectos reconocibles de la realidad, ser un registro de la memoria social colectiva, informar de manera relevante y poder relacionarse con otros discursos.

Enfocar la filosofía de la imagen a través de la mirada del reportero gráfico Andrés Ramírez y de las intervenciones del narrador que se encarga de completar el proceso de la toma fotográfica con observaciones sobre la historia de la fotografía, es un recurso que Pablo Montoya utiliza para configurar de nuevo la integración de la realidad violenta del espacio colombiano en el circuito global de la violencia. El elemento local no permanece aislado, sino que su comprensión se hace en el marco de expresión de la globalidad.

En los textos narrativos de Pablo Montoya la relación entre la imagen y el hombre se fundamenta en un modo epistémico y uno simbólico que convergen en la percepción de la realidad. La creación y la lectura de la imagen por parte de los personajes se inician en un pensamiento inclusivo y en la convicción de que el discurso de la imagen es un fenómeno práctico, social y cultural (Van Dijk).

El texto literario a través del empleo de la écfrasis se convierte en un lúcido análisis de aspectos problemáticos de las sociedades del pasado o contemporáneas. La reescritura posmoderna de la historia busca presentar visiones y argumentaciones alternativas porque “la práctica de la lectura y de la escritura permitirían la construcción de un ámbito menos injusto, más equitativo y más ético” (Montoya 2017b: 53).

## Conclusions

This investigation has searched to explore the various forms of manifestation of the visual image in the novelistic creation of Pablo Montoya through a fictional casuistry that places the image in different historical-socio-cultural contexts. The novels *La sed del ojo* (2004), *Los derrotados* (2012) and *Tríptico de la infamia* (2014) have offered us the possibility of focusing on pictorial art and photography as a discursive space that materializes the particular perspectives of the artistic characters and that is based on the intention of witnessing local realities, as well as transferring the meaning of what is visually related to a universal level.

One aspect of the specificity of Pablo Montoya's narrative is the overlap between history, violence and visual art. This interweaving is associated with an evident and necessary commitment of literature and art to human being, especially in times of social crisis in which certain oscillations of collective thought are witnessed. Another particularly interesting aspect of his literary work is how the fictional reconstruction of historical periods and events provide us with sharp essays on humanity.

The plot of each of the novels analysed is located in different historical moments and introduces views that observe local realities from the particular experience of the characters. They are views that debate the uses and functions of the image and art in the violent circumstances of the events that occurred in the sixteenth century (the time of the conquest and colonization of the American continent and the religious conflict between Catholics and French Protestants) and the twentieth and twenty-first centuries (the period of the Colombian armed conflict) or in the social scenario violated by the aesthetic and moral transgression arising from the appearance of a new type of image in the nineteenth century,

photography, especially erotic photography perceived in contrast to the painting of the female nude.

In the fictional universe of Pablo Montoya's novels mentioned, the image is the central element. It materializes in the form of painting, engraving, tattooing and photography and recreates in a fragmentary way specific environment in close connection with the wide historical-cultural space of globality.

The narrative explores the relationships created between the image and the individual as an integral part of a society that attributes to the image active roles in the formation of imaginaries, in the illustration and dissemination of systems of thought and collective social behaviours. At the same time the image appears as a valid archive to witness and transmit historical and cultural knowledge.

Despite the thematic diversity, Pablo Montoya's literary texts project uniformly and constantly defining aspects of the image: the creation and contextualized existence of the image in society; the primordial character of its discursive nature personified as a relevant social practice; and its manifestation from the point of view of the creative character as a legitimate way of knowing what happened and a way of relating to the world. The visual representation is the one that establishes a synchronic and diachronic record of man's vision of himself and society.

The image as a complex sign widely debated by art history (Panofsky, Praz, Baxandall, Belting, Mitchell), philosophy (Arnheim, Baudrillard, Rancière, Flusser) or semiotics (Barthes, Eco) connects with written text and literature. It fulfils the functions of a language, transmits understandable and decoded messages based on the socialized vision (Bryson) and builds discourses that show diverse perspectives on the situations represented

and their circumstances, and can even determine changes in the perception of reality. In novels, visual discourse becomes verbal discourse not only thanks to the use of ecphrasis, but because the process of creating the image in fiction allows us to distinguish another underlying process, a kind of hermeneutic of history. The manifestation of historical consciousness as understood by Hans Gadamer supposes that the characters are assigned the ability to interpret and question in an exhaustive way the historical-social and cultural context that they witness through the image they create or that they decode as spectators.

In this way, *Tríptico de la infamia* (2014) reveals the dynamics of the construction of thought about the New World and its indigenous inhabitants from a European perspective, as well as the ideological fracture that emerged in French society destabilized by the violent events of the sixteenth century between Catholics and Protestants. In both cases, the fact that situational and contextual specificity connects with a broader social space and with the notion of humanity is postulated. The characters of Jacques Le Moyne, Theodore de Bry, Françoise Dubois supported by the interventions of the author-narrator start from pre-established conceptions, but manifest the disposition towards an inquisitive knowledge of the other, they investigate the capacity of the image (painting, tattooing, engraving) to be a form of credible and lasting expression of the encounter with the other. Through artistic creation, the characters open the possibility of reflecting on the risk of establishing a unilateral and fragmentary vision of a community that can become a unique story, far from reality. The three experiences lead in the material and conceptual space of the image to representations of the failure of knowledge and coexistence with the other. In the attempt to understand the other and distinguish a universal portrait of human nature, violence appears as the element that structures the construction of the discursive meaning

of the image. The constant idea of the endemic nature of violence in human societies will also be pointed out in the novel *Los derrotados* and serves to integrate the past and present violent realities of the Spanish-American space in the field of globality and in the diachronic line of history. For the characters of *Tríptico de la infamia*, violence is in itself a locatable and recognizable reality in every community and its permanence determines the testimonial intentionality of the image at different levels of meaning.

In *La sed del ojo* (2004) the focus is on the dichotomy between the pictorial image and the photographic image. Photography was a new way of relating in and with society and the case of erotic photography is the example of how the meaning and discursivity of the photographic image unfolds in a community accustomed to painting. Erotic photography places the representation of reality in a precise, ascertainable sphere, and the context that generates it visually imposes its uncomfortable presence in a very evident way in the public space of the viewer. Although photography is not yet completely detached from the way of representing the female nude in painting, the differences perceived or intuited between the two forms of the image allow the development of a broad conceptual debate on pictorial art and the new technical modality of visual image, on the experience of the beautiful and the sublime or the obscene. The narrative text introduces different points of view: that of a photographer, an art critic, or even that of a moralist who seems to claim the ethical framework set by tradition while seeking justifications for new representations of the female nude. The discourse of the image is constructed through the comparative parallelism between painting and photography that reveals the variables about the aesthetics, interpretation and usefulness of the image itself. The reasoning of the characters allows us to observe that the body is a culturally constructed concept within the relationship

between man and society and the Parisian erotic photography of the second half of the nineteenth century forces a position to be taken against the social and aesthetic perception of the concept of naked body and its meanings. The novel offers the possibility of examining the moment in which the act of looking at the nude becomes a voyeurism that tends to blur the boundaries between photography and painting. This aspect is due to the fact that the two forms of visual image allow to distinguish the existence of a narrative decontextualization of the nude associated with an increase in the degree of sensuality transmitted, regardless of the aesthetic construction of the image. Erotic photography is the example of the beginning of learning a new visual code, an adaptation of the socialized gaze to other types of visual representations and different uses.

The novel *Los derrotados* (2010) provides an analysis of the testimonial function of journalistic photography in the context of the Colombian armed conflict. Photography no longer needs to seek the defining limits of its social existence. The overlap between the characteristics of objectivity and subjectivity of the representation finds justification in the manifest intentionality of the photographic image that sees its appearance as a sign of commitment to society as necessary. Journalistic or documentary photography aims to be able to present recognizable aspects of reality, be a record of collective social memory, inform in a relevant way and be able to relate to other discourses.

Focusing the philosophy of the image through the gaze of photojournalist Andrés Ramírez and the interventions of the narrator who is responsible for completing the process of taking photographs with observations on the history of photography, is a resource that Pablo Montoya uses to reconfigure the integration of the violent reality of the Colombian

space into the global circuit of violence. The local element does not remain isolated, but its understanding is made within the framework of the expression of globality.

In the narrative texts of Pablo Montoya, the relationship between the image and the human being is based on an epistemic and a symbolic way that converge in the perception of reality. The creation and reading of the image by the characters begins in an inclusive thinking and in the conviction that the discourse of the image is a practical, social and cultural phenomenon (Van Dijk).

The literary text through the use of ecphrasis becomes a lucid analysis of problematic aspects of past or contemporary societies. The postmodern rewriting of history seeks to present alternative visions and arguments because “the practice of reading and writing would allow the construction of a less unfair, more equitable and more ethical environment” (Montoya 2017b: 53).

## **BIBLIOGRAFÍA**

ABAD COLORADO, Jesús (2017, 28 febrero). “Jesús Abad Colorado, el testigo”. *Revista Bacanika*. Entrevista por Alfonso Buitrago Londoño. <https://bit.ly/2ZcwCga>. [17.07.2017]

ACHUGAR, Hugo (1992). “Historias paralelas, historias ejemplares: la historia y la voz del otro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36: 49-71.

AGUDELO RENDON, Pedro (2011). “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y literatura* 60: 75-92.

\_\_\_\_\_ (2013). “Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la écfrasis”. *Revista de Humanidades* 28: 95-119.

\_\_\_\_\_ (2017). *Las palabras de la imagen. Écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Fondo Editorial ITM.

\_\_\_\_\_ (2018). *Uno, dos, tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica de Ch. S. Peirce*. Medellín: Fondo Editorial ITM.

AÍNSA, Fernando (1993). “La invención literaria y la ‘reconstrucción’ histórica”. *América: Cahiers du CRICCAL* 1: 11-26.

\_\_\_\_\_ (1994). “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico”. *América: Cahiers du CRICCAL* 14: 25-39.

\_\_\_\_\_ (2010). “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia”. *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguero, María Ángeles Pérez López (eds.). Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1-27.

\_\_\_\_\_ (2010a). “Discurso identitario y discurso literario en América Latina”. *Amerika* [en línea], 1. [20.12.2018]

\_\_\_\_\_ (2014). “Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana”. *Iberoamericana* 54: 111-126.

ALBERDI SOTO, Begoña (2015). “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y lingüística* 33: 17-38.

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades inventadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANGENOT, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

APPADURRAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARNHEIM, Rudolf (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.

ARTIGAS, María Emilia (2019). “Pablo Montoya: el artista fuera de foco. Una lectura de *La sed del ojo*”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* 8, 16: 32-40.

ARTILES GIL, Leopoldo (1990). *Análisis del discurso. Introducción a su teoría y práctica*. Santo Domingo: Editora Búho.

AQUINO, Tomás de (2001 [...]). *Suma de teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2006). “Matanzas. El cuerpo y la guerra”. *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Vol. 3, 4ª parte, Cap. 1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (eds.). Madrid: Taurus, 275-312.

AUGÉ, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BAEZA, Manuel Antonio (2003). *Imaginarios sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.

\_\_\_\_\_ (2011). “Memoria e imaginarios sociales”. *Imagonautas* 1: 76-95.

BAL, Mieke y Norman BRYSON (1991). “Semiotics and Art History”. *The Art Bulletin* 73. 2: 174-208.

BARAJAS VILLAMIL, Carlos (2015, 22 marzo). “Una foto en medio de la guerra”. *El Espectador*. <https://bit.ly/2WAsfd2> . [13.06.2017]

BARKER, Chris (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1974). “La retórica de la imagen”. *La semiología*. Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Christian Metz (eds.). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 127-140.

\_\_\_\_\_ (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BATAILLE, Georges (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

BATCHEN, Geoffrey (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BATTISTA ALBERTI, León (1998 [1435]). *Tratado de pintura*. México: Grupo Editorial RAF.

BAUDELAIRE, Charles (1999 [1845-1864]). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor Graficas Rógar.

BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

\_\_\_\_\_ (2012). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires-Madrid: Amorroutu Ediciones.

BAUMAN, Zigmund (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.

\_\_\_\_\_ (2009). *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP.

BAXANDALL, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_ (1989). *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.

BAYER, Raymond (2014). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

BBC Mundo Redacción (2016, 26 septiembre). “Las conmovedoras imágenes de Jesús Abad Colorado, el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia”. *BBC Mundo*. <https://bbc.in/36gMP5L>. [05.05. 2017].

BECK, Ulrich (2008). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.

BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

\_\_\_\_\_ (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.

BENJAMIN, Walter (1989). “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 60-83.

\_\_\_\_\_ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca.

BERGER, John (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

BESANÇON, Alain (2006). “La iconoclasia moderna”. *Actas del V Simposio Internacional fe cristiana y cultura contemporánea “Cristianismo en una cultura postsecular”*. Pamplona: Eunsa, 217-225.

BOLAÑO, Roberto (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.

BOURRIAUD, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BREDEKAMP, Horst (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.

BRICEÑO-LEÓN, Roberto (2002). “Introducción. La nueva violencia urbana de América Latina”. *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 13-26.

BRYSON, Norman (1987). "The Gaze in the Expanded Field". *Vision and Visuality*. Hal Foster (ed.). New York: New Press, 87-114.

\_\_\_\_\_ (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.

BUENO JIMÉNEZ, Alfredo (2016). "El Nuevo Mundo en el imaginario gráfico de los europeos: De Bry, Hulsius, Jacob, Van Meurs y Pieter Van Deraa". *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen* 8: 229-256.

BURCKHARDT, Jacob (1961). *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1986). *La cultura del Renacimiento en Italia*. México: Editorial Porrúa.

BURKE, Peter (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Editorial Crítica.

\_\_\_\_\_ (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (2000a). *El renacimiento europeo. Centros y periferias*. Barcelona: Editorial Crítica.

\_\_\_\_\_ (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.

CABRERA, Marta y Oscar GUARÍN (2012). "Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación". *Presentación* 3: 7-22.

CALVINO, Ítalo. (1994). *Por qué leer a los clásicos*. México: Tusquets Editores.

CĂLINESCU, Matei (2017). *Cele cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Iași: Polirom.

CALLE, Román de la (2005). "El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto". *Escritura e Imagen*. 1, 59-81.

CALLEGARI, Cynthia (2018). "La fotografía y la transgresión de los cuerpos en *La sed del ojo* de Pablo Montoya". *Actas de la I Jornada de Humanidades. Las humanidades de ayer y hoy*. Paula Rodríguez Melgarejo, Soledad Monteagudo (comp.). Buenos Aires: Universidad de Morón, 48-52.

- CAMUS, Albert (2004): *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial.
- CARDONA SÁNCHEZ, Rubén Rafael (2017). “La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Montoya”. *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 153-169.
- CĂRTARESCU, Mircea (1999). *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas.
- CASTELLI, Patricia (2011). *La estética del Renacimiento*. Madrid: Machado Grupo de Distribución.
- CASTORIADIS Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets Editores.
- CERTEAU, Michel de (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- CHÁVEZ, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Jorge Volpi, (2015). “Postmanifiesto del Crack: 1996-2016”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 82: 355-368.
- CIMADEVILLA, Pilar María (2017). “La fotografía y el herbolario como formas de representación en *Los derrotados* de Pablo Montoya”. *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 91-105.
- COLLINGWOOD, R.G. (1952). *La idea de historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CONCHA LAGOS, José Pablo (2004). *Más allá del referente, fotografía. Del índice a la palabra*. Chile: Frasis Editores.
- COGOLLO OSPINA, Sonia Natalia (2017). “La fotografía como estrategia para contar historias del horror del conflicto colombiano”. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte* 12. 21: 51-59.

CORBIN, Alain (2005). “El encuentro de los cuerpos”. *Historia del cuerpo. De la revolución francesa a la gran guerra*. Vol. 2, 2ª parte, Cap. 1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (eds.). Madrid: Taurus, 141-201.

DA VINCI, Leonardo (2009). *Cuaderno de notas*. Madrid: Edimat Libros.

DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

DEBUS, Allen George (2016). *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

DEVITT, Michael y Kim STERELNY (2000). *Limbaș și realitate. O introducere în filozofia limbajului*. București: Humanitas.

DHONDT, Reindert (2017). “Tríptico de la infamia de Pablo Montoya como cuadro barroco”. *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos* 16: 307 – 319.

DIDI-HUBERMAN, George (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

\_\_\_\_\_ (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

\_\_\_\_\_ (2005). *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Editorial Losada.

\_\_\_\_\_ (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

DIJK, Teun van (2000). “El discurso como interacción en la sociedad”. *El discurso como interacción social. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Vol.2. Teun A. van Dijk (ed.). Barcelona: Editorial Gedisa, 19-66.

DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

DURAND, Gilbert (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

\_\_\_\_\_ (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

ECO, Umberto (1998). *Semiótica y la filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_ (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_ (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.

ECHAVARREN, José Manuel (2010). “Sociología visual: la construcción de la realidad social a través de la imagen”. *Documentos de trabajo (Centro de Estudios Andaluces)* 2.2: 1-13.

ELIADE, Mircea (1994). *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul mágico-religios*. București: Humanitas.

\_\_\_\_\_ (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Vol. 1. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1999a). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Mahoma a la era de las Reformas*. Vol. 3. Barcelona: Paidós, 63-91.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás (2002). “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”. *Cuadernos de Literatura* 8: 115-123.

ESTEBAN, Ángel y Jesús MONTOYA JUÁREZ (2011). “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”. *Literatura más allá de la nación*. Francisca Noguero Jimenez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez (eds.). Madrid: Iberoamericana. Frankfurt am Main: Vervuert, 7-13.

ESTEBAN, Mari Luz (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

FARGA, María del Rosario (2013). *Entre el cuerpo y el alma: Imaginería de los siglos XVII y XVIII*. México: Universidad Iberoamericana Puebla.

FAZIO VENGOA, Hugo (2008). *La historia y el presente en el espejo de la globalización*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

FEATHERSTONE, Mike (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Londres: Sage Publications.

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo (2007). *Arte en Colombia, 1981-2006*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

FINOL, David Enrique, Dobrila DJURICH de NERY y José Enrique FINOL (2012). “Semiótica del discurso fotográfico: desnudo, mirada y escopofilia”. *SituArte* 12: 9-19.

FLOR, Fernando De la (2010). “La cultura de la imagen y el declive de la lecto-cultura”. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 743: 365-375.

FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

FONTANILLE, Jacques (2006). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Editores Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1988). “El sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología* 3: 3-20.

\_\_\_\_\_ (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

\_\_\_\_\_ (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2016). “La literatura y la locura”. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos* 1: 93-105.

FRANCO, Jorge (2017). *Paraíso travel*. Bogotá: Penguin Random House.

FRESÁN, Rodrigo (2018). “Rodrigo Fresán: «El máximo halago que se le puede hacer a la realidad es convertirla en una ficción»”. *Jot Down. Contemporary Culture Magazine*, Entrevista por Fran G. Matute. <https://bit.ly/3tM61Wg>. [16.01.2022]

FREUND, Gisèle (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve, Consejo Nacional de Cultura, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación Televisa.

FUGUET, Alberto y Sergio GÓMEZ (1996). “Presentación del país McOndo”. *McOndo*. Barcelona: Mandadori, 9-18.

GADAMER, Hans Georg (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Editorial Tecnos.

\_\_\_\_\_ (2000). *Actualitatea frumoşului*. Iaşi: Polirom.

\_\_\_\_\_ (2003). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2000). *La globalización imaginada*. México: Ediciones Paidós.

GARCÍA VARAS, Ana (2011). “Lógica(s) de la imagen”. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 15-56.

GASKEL, Ivan (1996). “Historia de las imágenes”. *Formas de hacer historia*. Peter Burke (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 209-239.

GASPAR, Sofía (2009). “El sociólogo como novelista y el novelista como sociólogo”. *RES* 11, 61-77.

GIDDENS, Anthony (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.

GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura 1*. México: ICOCULT.

GINZBURG, Carlo (2015). “Miedo, reverencia, terror: releer a Hobbes hoy”. *Apuntes de Investigación del CECYP* 26: 30-49.

GIRALDO, Efrén (2013). “Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15. 1: 113-140.

GIRALDO, Luz Mary (2000). *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon (1975-1995)*. Bogotá: Centro Editorial Javeriana.

\_\_\_\_\_ (2008). “En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana”. *Cuadernos de Literatura* 13. 24: 10-28.

\_\_\_\_\_ (2012). “La conciencia del presente: entrevista a Luz Mary Giraldo”. Por Alejandra Jaramillo Morales. *Literatura: teoría, historia y crítica* 14.1: 263-284.

GOMBRICH, Ernst Hans (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1997). *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate.

\_\_\_\_\_ (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate.

\_\_\_\_\_ (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ OCHOA, César (1986). *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: UNAM.

GRADY, John (2001). “Becoming a Visual Sociologist”. *Sociological Imagination* 38: 83-119.

GRUZINSKI, Serge (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2018). *¿Para qué sirve la historia?*. Madrid: Alianza.

GUILLÉN, Gonzalo (2017, marzo). “La obra histórica de Jesús Abad Colorado”. *Semana*. <https://bit.ly/2LGsHjZ>. [13.06.2017]

GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael (2009). “Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea”. *Cuadernos de Literatura* 14. 26: 52-71.

HALBWACHS, Maurice (2004a). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza.

\_\_\_\_\_ (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.

HANKINS, James (1998). “El humanismo y los orígenes del pensamiento político moderno”. *Introducción al humanismo renacentista*. Jill Kraye (ed.). Madrid: Cambridge University Press. Sucursal en España, 159-187.

HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

HAUSER, Arnold (1973). *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

\_\_\_\_\_ (2012). *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el Barroco*. Madrid: Penguin Random House.

HEFFERNAN, James (2004). *Museum of Words. The Poetics of Ecphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.

HEIDEGGER, Martin (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

HERNÁNDEZ, Fernando (2005). “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?”. *Educação & Realidade* 30. 2: 9-34.

HOPE Charles, Elisabeth McGRATH (1998). “Artistas y humanistas”. *Introducción al humanismo renacentista*. Jill Kraye (ed.). Madrid: Cambridge University Press. Sucursal en España, 211-242.

HUNTINGTON, Samuel (2001). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós.

HURTADO VERA, Guido GERMÁN y Luis Eduardo LOBATO PAZ (2009). *Representaciones e imaginarios sobre la violencia colombiana en la prensa nacional (1990-2004)*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.

HUYGHE, René (1968). *Los poderes de la imagen*. Barcelona: Editorial Labor.

HUYSEN, Andreas (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

ILAŞCU, Alina María (2019). “Cuaderno de París: exilio, espacios y visiones de «un hombre despedazado y sin tierra»”. *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*. Berlin: Peter Lang. 471-480.

\_\_\_\_\_ (2020). “Fotografía y novela: mirar el texto y leer la imagen para un estudio sociológico de la violencia colombiana en *Los derrotados* de Pablo Montoya”. *Image et science*. Lyon: Chirat, 181-190.

\_\_\_\_\_ (2021). “El viaje entre el yo y el otro. Introspección y discurso identitario en *Lejos de Roma* de Pablo Montoya”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 50.1, 339-349.

YEPES NARANJO, Daniel (2015, 8 junio). “Mirar de la vida profunda”. *El Espectador*. <https://bit.ly/3dSmjSu>. [13.06.2017].

JAMESON, Frederic (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

\_\_\_\_\_ (2006). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2012). *El posmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores.

KANT, Immanuel (1990). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.

KOHUT, Karl (1997). “Introducción: La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad”. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Karl Kohut (ed.), Frankfurt, Madrid: Vervuert, 11-26.

KRAYE, Jill (1998). “Filólogos y filósofos”. *Introducción al humanismo renacentista*. Ed. Jill Kraye. Madrid: Cambridge University Press. Sucursal en España, 189-208.

KRISTELLER, Paul Oskar (1982). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México: Fondo de Cultura Económica.

KUNDERA, Milan (2006). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.

LARRAIN, Jorge (2005). *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM Ediciones.

LE BRETON, David (2002a). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2002b). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2007). *Adiós al cuerpo*. México: La Cifra Editorial.

LE GOFF, Jacques (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2009). *Una Edad Media en imágenes*. Barcelona: Paidós.

LE MOYNE, Jacques (1591). *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt*. Frankfurt ad Moenum: Sigismundi Feirabedii.

LEVINAS, Emmanuel (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

LIPOVETSKY, Gilles (2000). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, Gilles y Sébastien CHARLES (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

LYOTARD, Jean-François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2000). *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LOMBO MONTAÑÉS, Alberto (2015). "Los significados del arte paleolítico. Una revisión historiográfica y crítica". *ArqueoWeb*. 4-20.

LONDOÑO BETANCUR, Juan Esteban (2017). "Pablo Montoya: lo religioso y el arte". *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 77-90.

LUKÁCS, Georg (1966). *La novela histórica*. México: Ediciones Era.

MARDONES, José María (2003). *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Santander: Sal Terrae.

MATEO SAURA, Miguel Ángel (2003). “Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino”. *Zephyrus* 56: 247-268.

MARINONE, Mónica (2016). “Pablo Montoya y la celebración de lo excéntrico”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45: 21-30.

MARKIEWICZ, Henryc (2002). “«Ut pictura poesis»: Historia del topos y del problema”. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco Libros, 51-86.

MEJÍA RIVERA, Orlando (2002). *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales: Universidad de Caldas Centro Editorial.

MENTON, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

MITCHELL, William John Thomas (1996). “What Do Pictures Want?”. *October* 77: 71-82.

\_\_\_\_\_ (2011). “¿Qué es una imagen?”. *Filosofía de la imagen*. Ana García Varas (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

\_\_\_\_\_ (2018). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

MONEGAL, Antonio (2000). “Diálogo y comparación entre las artes”. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco Libros, 9-21.

MONTOYA, Pablo (1999). “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana”. *Estudios de Literatura Colombiana* 4: 107-115.

\_\_\_\_\_ (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Universidad EAFIT.

\_\_\_\_\_ (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

\_\_\_\_\_ (2011, 16 septiembre). “La palabra desnuda. Entrevista a Pablo Montoya”. Entrevista por Marcos Fabián Herrera. *Aurora Boreal*. <https://bit.ly/3FTdnvq>. [20.02.2017].

- \_\_\_\_\_ (2014). “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry”. *Boletín de Antropología* (Universidad de Antioquia) 29. 47: 116-140.
- \_\_\_\_\_ (2015, 26 junio). “Lo que no ha dicho Pablo Montoya”. Entrevista por Óscar Jairo González Hernández. *El Mundo*. <https://bit.ly/2T9beEY>. [20.02.2017]
- \_\_\_\_\_ (2015a, 22 julio). “El as bajo la manga”. Entrevista por Jorge Consuegra. *El espectador*. <https://bit.ly/3Lsbbfr>. [20.02.2017].
- \_\_\_\_\_ (2015b, 5 agosto). “Pablo Montoya en primera persona”. Entrevista por Daniel Fermín. *El Estímulo*. <https://bit.ly/2y8Wj6n>. [23.11.2016].
- \_\_\_\_\_ (2015c, 5 junio). “Pablo Montoya: «Sí, soy un escritor itinerante»”. Entrevista por Daniel Grajales. *El Mundo*. <https://bit.ly/3OgDQGM>. [23.11.2016]
- \_\_\_\_\_ (2016) *Tríptico de la infamia*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2016a) *Lejos de Roma*. Tarragona: Ediciones Sílabas.
- \_\_\_\_\_ (2016b). *Cuaderno de París*. Bogotá: Ediciones B Colombia.
- \_\_\_\_\_ (2016c). *Terceto*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2016d) “Diálogo entre Pablo Montoya y Juan Manuel Cuartas”. Entrevista por Juan Manuel Cuartas. *Orillas* 5: 2-10.
- \_\_\_\_\_ (2016e, 26 junio) “Pablo Montoya Campuzano: Una literatura sin crítica es una literatura que no puede lograr su madurez”. Entrevista por Jhonattan Arredondo Grisales. *Literalidad*. <http://bit.ly/32IHKah>. [18.12.2016].
- \_\_\_\_\_ (2016f, 19 septiembre). “Pablo Montoya, el hombre que mira el tiempo”. Entrevista por Fausto Rivera Yáñez. *El Telégrafo*. <https://bit.ly/3fVsk2N>. [23.12.2016].
- \_\_\_\_\_ (2016g, 17 noviembre). “Palabra versus ignominia: Pablo Montoya”. Entrevista por Fausto Triana. *Prensa Latina*. <https://bit.ly/2yS8O6J>. [06.12.2016]
- \_\_\_\_\_ (2016h). “Pablo Montoya Campuzano – La apertura intelectual”. Entrevista por Karla Aguilar Velázquez. *Canal Cultura*. <https://bit.ly/3c8cBdH>. [18.12.2016].

- \_\_\_\_\_ (2017). *Los derrotados*. Madrid: Sílabá Editores.
- \_\_\_\_\_ (2017a). *Español, lengua mía*. España: Sílabá Editores.
- \_\_\_\_\_ (2017b). “Pablo Montoya en sus propias palabras”. Entrevista por Maribel Berrío Moncada, Selnich Vivas Hurtado. *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 183-194.
- \_\_\_\_\_ (2019). “Los escritores tenemos que confrontar esos núcleos duros de nuestras circunstancias”. Entrevista por Andrés Arteaga. *Revista Letral* 22: 304-324.
- \_\_\_\_\_ (2021). *La sombra de Orión*. Bogotá: Random House.
- MORA, Vicente Luis (2014). “Globalización y literaturas hispánicas: De lo posnacional a la novela glocal”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2. 2: 319-343.
- MURAKAMI, Haruki (2018). *La muerte del comendador*. Vol.1. Barcelona: Tusquets.
- NEAD, Linda (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, Alianza Editorial.
- NEUMAN, Andrés (2001, 1 de diciembre). “Los cuentistas se sienten solos en este país”. Entrevista por Félix Romeo. *ABC Cultural*.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Sin catarsis no hay arte”. *Diario de Ávila*. Entrevista por Ángeles López. [http://www.andresneuman.com/entrevistas/diarioavila\\_print.htm](http://www.andresneuman.com/entrevistas/diarioavila_print.htm) [19.11.2021]
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda (2018). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Random House.
- NIETO, Judith (2017). “Prosa de olvido y memoria. *Los derrotados*, de Pablo Montoya”. *Revista Filosofía UIS* 16. 2: 325-331.
- NOEMÍ, Daniel (2008). “Y después de lo post ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Madrid: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuet, 83-98.

NOGUEROL, Francisca (2008). “Narrar sin fronteras”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Madrid: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuet, 19-33.

\_\_\_\_\_ (2010). “Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)”. *Cuatro paisajes*. Gianfranco Zicarelli (coord.). Roma: Instituto Cervantes, 87-116.

NUZZO, Giulia (2019). “«Pupilas sedientas». Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra de Pablo Montoya, entre eros y violencia”. *America: il racconto di un continente / América: el relato de un continente*. F. Cecere y S. Regazzoni (eds.) Venezia: Ca' Foscari, 405-424.

O’GORMAN, Edmundo (2001). *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica.

ORREGO ARISMENDI, Juan Carlos (2015). “El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*”. *Revista Universidad de Antioquia* 322: 29-34.

\_\_\_\_\_ (2017). “Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya”. *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 33-47.

ORTIZ GORDILLO, Andrés Felipe (2019). “Retratos de la guerra: glosas a propósito de Susan Sontag y el fotoperiodismo de Jesús Abad Colorado”. *Campos en Ciencias Sociales* 7. 1: 195-225.

PALOS, Joan Lluís (2000). “El testimonio de las imágenes”. *Revista Pedralbes* 20: 127-142.

PAMUK, Orhan (2020). *Me llamo Rojo*. Bogotá: Penguin Random House.

PANOFSKY, Erwin (1972). *Estudios sobre la iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1991). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

PARDO DUARTE, Ángela María (2016). “Sobre violencia, memoria y transición en Colombia: las fotografías del periodista Jesús Abad Colorado”. *Resistencias al olvido: Memoria y arte en Colombia*. María del Rosario Acosta López (coord.). Bogotá: Ediciones Uniades, 275-301.

PÉCAUT, Daniel (2013). *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores.

PEIRCE, Charles Sanders (2012). *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ BERROCAL, María Cecilia (2010). “La fotografía como medio de participación”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación* 111: 94-97.

PERKOVSKA, Magdalena (2013). *Pliagues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuert.

PETZINGER, Genevieve von (2016). *The First Signs: Unlocking the Mysteries of the World's Oldest Symbols*. New York: Atria Books.

PIMENTEL, Luz Aurora (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada* 4: 205-215.

POLIDORO, Piero (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.

PRAZ, Mario (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.

PRIETO, Julio (2017). “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1: 7-18.

PRIETO QUIROS, Carolina y Mar RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ (2010). “El cuerpo de mujer en el arte del siglo XIX”. *Revista de humanidades y ciencias sociales* 7: 67-107.

PROUST, Marcel (2016). *En busca del tiempo perdido*. III. Madrid: Alianza Editorial.

- PULTZ, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2014). “Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)”. *Lecciones Doctorales* 14 1-36.
- \_\_\_\_\_ (2014a). “Nuestra globalización”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2. 2: 261-271.
- \_\_\_\_\_ (2018). “Narrativas pos-McOndo: la ficción colombiana del siglo XXI”. *McCrack: McOndo, El Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.). Valencia: Albatros Ediciones, 137-155.
- RAJEWSKY, Irina (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités* 6: 43–64.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RESTREPO, Juan Felipe (2005). “Erotismo y fotografía en la *Sed del ojo*”. *Estudios de Literatura Colombiana* 16: 209-217.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México DF, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- RIFFATERRE, Michael (2000). “La ilusión de écfrosis”. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco Libros, 161-186.
- RIMBAUD, Arthur (1970) [1873]. *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: Edicom.
- RÍOS, Félix (2009). “La expresión erótica en literatura hispánica”. *Anuario de Estudios Filológicos* 32: 193-206.
- ROBERTSON, Roland (1997). “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. *Global modernity*. Mike Featherstone, Scott Lash y Ronald Robertson (eds.). London: SAGE Publications, 25-44.

\_\_\_\_\_ (2015). "Beyond the Discourse of Globalization". *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation* 1.6: 1-14.

RONCAGLIOLO, Santiago (2006). *Abril rojo*. Madrid: Santillana Ediciones.

RODRÍGUEZ ÁVILA, Sandra Patricia (2020). "Enseñanzas de «El Testigo»: Pensar la enseñanza de la historia desde las fotografías de Jesús Abad Colorado". *Con-Ciencia Social (segunda época)* 3: 197-212.

RODRÍGUEZ BRAVO, Johann (2005). "Tendencias en la narrativa actual en Colombia". *Cuadernos hispanoamericanos* 664: 81-90.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María Elena (2012). "La fotografía y las representaciones de la memoria de las víctimas de desaparición forzada en Colombia". *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen* 4: 213-223.

RUBIANO, Elkin (2019). "De la conmoción a la empatía: el lugar de las víctimas en el arte colombiano". *Revista Letral* 22: 261-284.

SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, Sebastián (2017). "Literatura, historia y antibelicismo en *Los derrotados*, de Pablo Montoya". *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos* 16: 287-296.

SALGADO, Sebastião (2016). *Éxodos*. Madrid: Taschen.

SÁNCHEZ MORENO, Jesús Ángel (2011). "La fotografía, el espejo de la memoria". *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales* 15: 37-46.

SANZ, Juan Carlos (1996). *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza Editorial.

SEBEOK, Thomas (2002). *Semnele: o introduce în semiotică*. București: Humanitas.

SIMON, Elsa (2014). "La Fotografía Colombiana Contemporánea. La Expresión de un Contexto". *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 19: 65-84.

SONTAG, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

SOTO RAMIRÉZ, Juan (2005). “Nosotros entre las imágenes (o los usos sociales de las imágenes)”. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 78. 36: 103-137.

SPITZER, Leo (1955). “The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar” *Comparative Literature* 7. 3: 203-225.

STEINER, Wendy (2000). “La analogía entre la pintura y la literatura”. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 25-49.

TATARKIEWICZ, Władysław (2007). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.

TISSERON, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

TOBAR, Ernesto Mächler (2014). “Entre el pudor y el desenfreno. El erotismo de dos cincuentones colombianos Pablo Montoya y Evelio Rosero”. *América* 45: 195-204. <https://doi.org/10.4000/america.896>. [25.02.2020]

\_\_\_\_\_ (2017). “«La mujer es una queja sin sonido». El eterno femenino en la obra de Pablo Montoya”. *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 15-31.

TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2010). *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

UNGAR, Antonio (2009). *Zanahorias voladoras*. Bogotá: Alfaguara.

VAL CUBERO, Alejandra (2001). *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”*. *Pintura, mujer, sociedad*. [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense.

VASARI, Giorgio (1998 [1550]). *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press.

VATTIMO, Gianni (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós.

VANEGAS VÁZQUEZ, Orfa Kelita (2016). “Simbolismo de la decapitación en *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Los derrotados* de Pablo Montoya”. *Estudios de Literatura Colombiana* 38: 39-55.

\_\_\_\_\_ (2017). “Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya”. *Estudios de Literatura Colombiana* 41: 139-151.

\_\_\_\_\_ (2007 [1632]). *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.

VILLORO, Luís (1992). *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

VOLPI, Jorge (2008). “Narrativa hispanoamericana, INC.”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). Madrid: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuet, 99-112.

VOLPI, Jorge. Eloy Urroz. Ignacio Padilla. Ricardo Chávez. Miguel Ángel Palou. (2004). “Manifiesto Crack”. *Crack. Instrucciones de uso*, México: Random House, 209-226.

WIHTE, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

WARBURG, Aby (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2004). *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom.

\_\_\_\_\_ (2008). *Antropología de lo imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

ZECCHETTO, Victorino (1999). *Imágenes en acción. El uso de las imágenes religiosas en la religiosidad popular latinoamericana*. Quito: Abya-Yala.

ZERNER, Henri (2005). “La mirada de los artistas”. *Historia del cuerpo. De la revolución francesa a la gran guerra*. Vol. 2. Cap.3. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigare