

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

«Pupilas sedientas»

Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra de Pablo Montoya, entre eros y violencia

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract Investing in a study perspective focused on analysing the presence of visual languages in Pablo Montoya's literature, this work proposes a survey of the 'phenomenology of the gaze', which in *La sed del ojo* and in meaningful sections of *Los derrotados* is established in the relationship between literature and photography. The two novels offer a compact exploration experience of the photographic means, which leads, at the same time, to an experimentation of the visual instruments of the literary words, of the 'eye of literature': entering, in *La sed del ojo*, the world of erotic and pornographic photography of Paris in the 19th century; pouncing, in *Los derrotados*, in the 'obscene spectacle' of death spread by Colombian wars. This work will reconstruct the meaningful aspects and moments of this investigation, analysing them in a setting of complex theoretical questions inspired by the reflexive and speculative vein of the Colombian author.

Keywords Pablo Montoya. Literature and photography. Pornographic Photography. Documentary photography. *La sed del ojo*. *Los derrotados*.

Sumario 1 Introducción. – 2 Fotografía y pornografía. *La sed del ojo* y su control social. – 3 Refracciones de las miradas. Voyerismo fotográfico y voyerismo literario. – 4 Los archivos de la violencia en *Los derrotados*, entre imagen fotográfica y escritura. – 5 Mirar el horror en la cara. El mito de Leontios, el rostro de la Medusa. – 6 Imagen y palabra ante el olvido y la muerte. Para una conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14
© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/029

405

1 Introducción

Una región conspicua y particularmente relevante de la literatura de Pablo Montoya se desprende de lo que no parece exagerado definir como una obsesiva atracción por la imagen, generadora de unas peculiares sintaxis expresivas y narrativas de su oficina creativa. Una «sed del ojo», para decirlo con el título de su primera novela (Montoya 2004), atraviesa momentos esenciales de su escritura, de la novelística en particular: de la mencionada obra de 2004, viaje en la fotografía erótica del París del siglo XIX, a *Los derrotados* ([2012] 2017), en cuyas significativas secciones la incursión en el lenguaje fotográfico se acerca a la problemática relación – ética y estética – entre imagen y violencia, hasta la prueba de *Tríptico de la infamia* (2014), galardonada con el premio Rómulo Gallegos, construida sobre un abundante archivo iconográfico y pictórico, que nuevamente, y con logrados efectos, solicita la vocación visual de la escritura del autor antioqueño.

La sed del ojo lleva a la ficción la figura del fotógrafo francés Auguste Belloc, reconstruyendo unas de las más sugestivas experiencias del nascente arte de la fotografía, la que, entre búsqueda de la belleza y excitación voyerista del deseo sexual, alimenta el mercado de la imagen erótica y pornográfica en el París del siglo XIX. *Los derrotados* también se desarrolla, con un diseño narrativo ambiciosamente polifónico y fragmentado, en torno a un esqueleto histórico, constituido por la figura del naturalista y prócer de la patria colombiana Francisco José de Caldas. El libro intercala, en efecto, la evocación de la experiencia del científico neogranadino – la que se desprende del contrastado proyecto de escritura biográfica de uno de los personajes de la novela – con la narración de las peripecias de tres jóvenes amigos en el panorama de la Colombia contemporánea acuciada por los estragos de la violencia. Para denunciarla se arma la labor fotográfica de uno de ellos, André Ramírez, que Montoya, con un juego arriesgado entre realidad e invención, que arroja la palabra literaria hacia los documentos visuales del conflicto armado nacional, extrae de la producción del reconocido fotoperiodista colombiano Jesús Abad Colorado. Las páginas ‘fotográficas’ de *Los derrotados* preludian, así, a la compleja operación histórica-ficcional de *Tríptico de la infamia*, la más madura y lograda novela de 2014: un sugestivo fresco del siglo XVI entre viejo y nuevo mundo, dominado por las violencias de las Guerras de religión y de los colonialismos europeos. Palabra e imagen se cortejan mutuamente, aquí, en una escritura que se deshilvana como un continuo ejercicio ekfrástico, en un sistema intertextual y translingüístico que constantemente desafía la capacidad de los dos diversos sistemas lingüísticos – el de la palabra, el de los lenguajes figurativos – de representar la belleza y el horror más extremos.

En las obras mencionadas, pues, el sondeo verbal de lo visual, lejos de traducirse en una inmersión esteticista de la palabra en el uni-

verso de las imágenes, hurga en el posible valor documental de aquellos artefactos mudos de palabras – fotografías y dibujos, grabados y pinturas –, que se van erigiendo como los mismos referentes de una narrativa con marcada vocación histórica, construida sobre un delicado equilibrio entre las razones de la fantasía y las ‘pruebas’ del pasado. Montoya continuamente pone en tela de juicio su carácter efímero y ambiguo, a través de un deliberado diálogo con la tradición de la novela histórica latinoamericana, ejercido también desde el horizonte de la reflexión ensayística (Montoya 2009).

Acorde con una vocación patente de las obras de la nueva novela histórica que el autor parece estar dispuesto a experimentar, las reconstrucciones históricas de Montoya remontan a fuerza de rigurosa documentación hacia un pasado que es luego forzado a inferir – en la dimensión cíclica de la violencia y de la opresión política de los sujetos – sus lazos palpables con el presente, como ha insistido Vanegas Vásquez (2017). De los horizontes tan actuales de las reflexiones sobre la memoria y de sus producciones narrativas se alimentan de hecho el lenguaje literario y las preocupaciones éticas de la obra del colombiano, abiertamente vinculada con la tradición de la violencia del ámbito latinoamericano y de su país natal. En el signo de la violencia, y en el recurso sistemático a procedimientos intermediales que socaban en sus distintas posibilidades representativas, se compendian, desde luego, las preocupaciones esenciales de su mundo narrativo, estructurado, según ha observado un estudioso, en torno a una reconocible dialéctica topográfica, tendida por dos fuerzas opuestas y complementarias: una que se expande hacia afuera, hacia una dimensión ‘cosmopolita’, ‘extraterritorial’, a la cual pertenecen, por ejemplo, la misma *Sed del ojo*, las prosas poéticas de *Cuaderno de París* (2006) y la novela histórica *Lejos de Roma* (2008), sobre el exilio del poeta latino Ovidio; otra que se encoge hacia lo regional, siendo en este sentido *Los derrotados*, en efecto, «la única novela de Montoya que se ocupa abiertamente de algunos momentos del pasado colombiano y que se enfrenta de forma directa a la violencia nacional» (Saldarriaga Gutiérrez 2017, 288).

Insistiendo en una perspectiva de estudio enfocada en el análisis de los comportamientos visuales en la literatura de Montoya, ya predispuesto por quien escribe sobre las tramas íconotextuales y los ‘juegos de la memoria’ de *Tríptico de la infamia* (Nuzzo 2018), el trabajo propone un estudio de la compleja fenomenología de las miradas que en *La sed del ojo* y en las mencionadas secciones de *Los derrotados* se instaure en torno a la relación entre literatura y fotografía: una prolífica relación, como se desprende del ámbito de estudios que la han investigado desde una variedad de metodologías, enfoques y perspectivas, reavivados y arrastrados benéficamente en los últimos años por el impacto del llamado *visual turn* hacia el utilizzo de renovados instrumentos comparatistas. La incursión fotográfica realizada en estas

obras delinea en su conjunto una experiencia compacta de exploración de aquel medio visual, que conlleva al tiempo una profunda sollicitación de los instrumentos visuales de la palabra literaria, del 'ojo de la literatura': aventurado en *La sed del ojo* en la ceremonia voyeurista de la imagen obscena en la Europa decimonónica revolucionada por la invención de Daguerre, arrojado en *Los derrotados* en el espectáculo 'obsceno' de la guerra - las guerras de Colombia, pero en cuanto cifra de las guerras de todas las latitudes y temporalidades. Se rastrearán, pues, momentos, aspectos, significados fundamentales de esta encuesta, analizándolos sobre el complejo trasfondo teórico en cuestión, sin dejar de arrojar una mirada, valga la redundancia, hacia los instrumentos formales predispuestos por Montoya en el trabajo de textualización del universo de la fotografía.

2 Fotografía y pornografía. *La sed del ojo* y su control social

Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. (Baudelaire [1859] (1976), 617)

«Metafora dell'occhio», «strumento-modello» de toda indagación objetiva de la realidad, la fotografía ha sido también asociada desde su primera aparición a la revelación y exploración de la esfera profunda de la psique humana, de lo inconsciente, como anota Cesarani en las páginas dedicadas al aspecto 'perturbante' de este medio de reproducción: «il problema dell'allucinazione, del sogno, del desiderio erotico e delle sue distorsioni, [...] l'istinto di morte» (Cesarani 2011, 45). Instrumento privilegiado del ojo científico del progresista y positivista siglo XIX - inmediatamente aprovechado en las más diversas esferas del saber, de la etnología a las ciencias naturales hasta la criminología -, la fotografía se ha prestado, ya desde los momentos iniciales del daguerrotipo, a complacer el más oscuro e insaciable deseo erótico, imbricándose pronto en el lucrativo y clandestino tráfico del consumo visual de lo obscuro. El encuentro entre la fotografía y el desnudo erótico, preparado por la experiencia de la pintura erótica europea, obligada a legitimarse durante siglos en los mantos de la iconografía mitológica, ha acontecido, en efecto, con el nacimiento mismo de la fotografía, según han realizado los aún escasos trabajos consagrados al estudio de este macroscópico género, entre los cuales se destaca en Italia el libro de Gilardi, ya autor de una importante *Storia*

sociale della fotografia.¹ «Dei cinque doppi dagherrotipi autentici stereoscopici che si conoscano ‘ufficialmente’ al mondo, e riprodotti nei testi, quattro sono indecenti», escribe el estudioso (Gilardi 2002, 77).

«La photographie de nu nâit très probablement avec la photographie elle-même», reflexiona también Sylvie Aubenas (2001, 5) en las páginas introductorias de una hermosa edición de la obra fotográfica de Auguste Belloc, protagonista y figura inspirativa, diríase, de *La sed del ojo* de Montoya. A Belloc, fotógrafo de renombre, fundador de la Société française de photographie y autor de diversos tratados técnicos, corresponde el mérito, junto con otras personalidades del tiempo – como Jacques-Antoine Moulin, Alexandre Quinet o Bruno Braquehais – de haber tratado artísticamente un repertorio, el de la imagen erótica y pornográfica, reservado prevalentemente a los ‘talentos secundarios’ y desdeñado por los «grans noms de la photographie de l’époque comme Nadar, Gustave Le Gray, Charles Nègre, Henri Le Secq ou Paul Berthier» (Aubenas 2001, 9), que se limitaron a frecuentar ocasionalmente el arte del desnudo desde las tradicionales convenciones académicas.

En 1860 una orden de perquisición en el taller parisino de Belloc, señalado ya desde 1856 como sujeto dedicado al comercio ilegal de fotografías pornográficas, recuperó cerca de cinco mil imágenes licenciosas y obscenas, de las cuales solo ciento veinticuatro o veinticinco clichés serían depositados, seis años después, en los archivos de la Biblioteca Imperial de la capital francesa. En torno a este acontecimiento gira, pues, la reconstrucción de *La sed del ojo*, que por sus materiales sociológicos, proyectados sobre el fenómeno de la persecución policial del tráfico de la fotopornografía en la época de Napoleón III, y por su tenue estructura detectivesca, presenta algunos parentescos, merecedores de ser profundizados en el futuro, con un lejano antecedente tardo-ochocentista, perteneciente no a la ficción, sino al género memorialista, las *Mémoires de Monsieur Claude chef de la police sous le second Empire*. Théodore Laborieu, el anónimo autor de la obra, publicada entre 1881 y 1883 por el editor Jules Rouff en diez

1 La pobreza de la literatura crítica, y la pobreza de los aparatos iconográficos en los pocos estudios disponibles, sería ya una lampante prueba de la «potenza terrificante della fotopornografía», escribe con su estilo sonriente Gilardi (2002, 53). Los trabajos de Gilardi, difundidos ya a partir de 1986 en la colección en más volúmenes de *Storia infame della Fotografia Pornografica*, promovida por el Archivo Fotografico Toscano, habían sido precedidos por las investigaciones de Luigi Tommasini, concretadas en un artículo de 1985. Esta contribución, enfocada sobre las relaciones entre fotografía y moral pública en Francia e Italia entre Ocho y Novecientos, interesa, sobre todo por lo que concierne la reconstrucción del fenómeno del control legislativo y policial de la fotografía pornográfica en la Francia de la transición entre Segundo Imperio y Tercera República, aspectos sustanciales de *La sed del ojo*, como se verá; así también las páginas de Gilardi, que con una explícita deuda las amplían y profundizan en el segundo libro de su mencionada obra, «Parigi, il laico e l’osceno» (Gilardi 2002, 53-90).

volúmenes, según anota Gilardi (2002), reconstruía las experiencias de Claude, un jefe de policía dedicado a perseguir, entre lupanares populares, *boulevards* de Montmartre y salones de una insospechable alta sociedad parisina, las formas del comercio clandestino.

En la estructura histórico-ficcional de *La sed del ojo* encontramos, pues, al lado de la figura histórica de Auguste Belloc, a un colega ficcional de este 'Monsieur Claude', a otro inspector de policía, Pierre Madeleine, quien, investigando en torno a la implicación del fotógrafo en el tráfico ilícito, permitirá la identificación y el decomiso de su 'inmoral' botín, escondido en los tomos de una colección de la obra de Buffon en su atelier de la Calle Lancry. El personaje de Madeleine es acompañado, en fin, por el de su amigo Chaussende, médico ginecólogo con el que comparte paseos, experiencias y conversaciones a menudo aventurados en los territorios del arte del desnudo erótico y en la fruición mercenaria del sexo. La obra se construye, así, sobre una esencial trilogía de voces, que, rítmicamente intercaladas entre sí en la medida fragmentaria de una prosa rica de insurgencias líricas, compendian distintas experiencias y prácticas del ver.

Si Belloc habla, en una primera persona que actúa en las formas de la autobiografía, de su aventura profesional y estética en el mundo de la fotografía y de su contrastada expresión erótica, su antagonista Madeleine encarna en principio la instancia represiva de la Francia imperial, aunque su ostentado y ambiguo liberalismo le permite enjuiciar con elasticidad moral el fenómeno estético que está en el origen más iluminado del comercio 'ignominioso' y hasta gozar de él. Arrojado en la persecución de Belloc, el policía se envuelve en el universo de la imagen obscena y de los círculos de la prostitución que lo alimentan. Para identificar «el sitio de donde partía el comercio ilegal» (Montoya 2004, 54), empieza a frecuentar a la prostituta Juliette, con la cual instaura una relación mercenaria finalizada, sin embargo, únicamente a la satisfacción voyerista del ojo, al solo mirar. Madeleine es, pues, a la vez y contradictoriamente el ojo represivo del estado y de la sociedad que vigila, sanciona y castiga, y el ojo del individuo que voyerísticamente se recrea estética y sexualmente en los recovecos, los lugares escondidos y clandestinos de la ciudad. Chaussende representaría, en cambio, la mirada médica, científica del científico siglo XIX. Pero también el médico, aficionado de música y arte, y en particular de sus expresiones eróticas, 'mira' en las páginas de *La sed del ojo* desde una significativa bifurcación del ojo, ya que a menudo abandona la perspectiva clínica que lo enfrenta cotidianamente al sexo femenino «como una fisura abierta a la degradación» (11) para regodearse en el espectáculo de la imagen obscena. Su mirada transcurre de la lupa de su presidio ginecológico a aquellos dispositivos ópticos sobre los que Baudelaire con indignación veía perderse, como en un abismo abierto sobre el infinito, los ojos de sus contemporáneos, hasta los repertorios exquisitos de las bellas artes de las que es exaltado cultor.

Las diversas instancias visuales encarnadas primariamente por los tres personajes - la artística, la policial, y la médica - se adensan en los esenciales ejes topográficos del mundo novelesco de *La sed del ojo*.

Por un lado, el conjunto de los lupanares, los cafetines, los aposentos privados de las prostitutas, los talleres fotográficos por los que se anuda la «cadena de la perversión» que Madeleine debe desmontar y extirpar. En este excitado submundo urbano pulula, desde luego, el copioso instrumentario, cargado de halos fetichistas, que la proliferación del comercio de la fotografía erótica trajo consigo y la investigación arqueológica de Montoya, junto con las prendas del vestuario femenino, reconstruye con esmero: tabaqueras y cofres, tarjetas de visitas, cigarreras y carteras, donde se reproducían las imágenes prohibidas, visores multicolores, «*bijoux microscopiques*» y proyectores que, como reconstruyen las bellas páginas de Gilardi, ‘miniaturizaban’ o amplificaban en una inédita experiencia sensorial el espectáculo de lo obsceno, gratificado por «la felicità sorridente delle pingui modelle infinitamente remote dalla rabbiosità sessuale della pornodiva moderna» (Gilardi 2002, 76).² Por el otro, el hospital, en el que ejerce su oficio el médico Chaussende, y por donde transitará en el final de la novela el cuerpo enfermo, fagocitado por las aficciones venéreas, de la bella Juliette: símbolo del control sanitario de los cuerpos y de las sexualidades, es también el lugar en que se cristaliza la experiencia de la corrupción del cuerpo, de la caducidad de la belleza, de las formas y las memorias humanas, que vehicula íntimamente la búsqueda literaria-visual del autor colombiano, como se verá en las líneas conclusivas de este trabajo. En fin, la celda, el lugar deputado a la sanción ética y al castigo del culpable, donde interactuarán en las últimas páginas de la novela el perseguido y el perseguidor en un *tête à tête*, reconstruido desde la perspectiva del fotógrafo recluido, Belloc, como un diálogo entre sordos: o casi, porque el policía, ante el ruego del condenado, condescenderá a salvar de la destrucción decretada por la instancia judicial algunas de las imágenes de más alto valor artístico del archivo prohibido.

2 Las repetidas referencias a los dispositivos ópticos que en aquella época permitían la milagrosa reproducción del daguerrotipo, por otra parte, potencian, estimulan la disposición visual del lector como unos puentes, unos trampolines lanzados a una experiencia ya absolutamente arcaica, remota, de la cultura visual. Vehiculan voyerísticamente la mirada a través de los huecos de viejos objetivos hundiéndola en la sección de tiempo y espacio virtuales recortados por la ‘cámara oscura’ de la palabra literaria; expanden la mirada hacia una investigación arqueológica de nuestra cultura visual, disuelta hoy en la frágil durada de la imagen digital, triturada en el torbellino irreflexivo de los procesos masificados y consumistas de la sociedad postcapitalista. La reconstrucción histórica de Montoya en este sentido presenta, como se señalaba antes, diversos órdenes de interés para el estudio de las ‘arqueologías del dispositivo’ que en Italia críticos como Pinotti y Cometa (2016) han emprendido con una particular atención hacia la investigación comparada de los ‘régimenes escópicos’ en la literatura y en las artes visuales, en el análisis de las ‘omologías estructurales’ que intervienen entre los ‘dispositivos de la visión’ y el texto literario.

Un archivo en el que, puede observarse, se sedimentan distintas expresiones, funciones y fruiciones del producto fotográfico: objeto artístico tal como la pintura y las artes plásticas, según defiende Belloc en argumentaciones que evocan el animoso debate estetológico que acompañó la difusión del nuevo medio de reproducción; pero también objeto, instrumento y producto de las prácticas mercenarias del sexo y de comportamientos considerados como lesivos de la moral y del decoro público. En este sentido, reflexiona Gilardi a propósito de un caso de justicia penal similar al que afectó a Belloc, la fotografía pornográfica ya no es perseguida por ser un «surrogato illegale della legittima pittura lasciva», sino que «si reduce alla 'prova' di un reato compiuto producendola» (Gilardi 2001, 73). Sobre el voyerismo desenfrenado de los actores de *La sed del ojo* pesa tangiblemente la presión de los ojos de un poder que, como ha reflexionado Foucault en *Vigilar y castigar*, en aquella encrucijada histórica se vuelve 'incorpóreo', mecánico. Razonan sobre las infracciones a las «normas no sólo de la belleza sino del civismo» (Montoya 2004, 71), discuten «sobre lo que es loable mirar y lo que es necesario vetar a las pupilas sedientas». Pero, «no hay moral alguna capaz de detener la sed del ojo» (60), concluye el fotógrafo Moulin en una de aquellas conversaciones. Y en la exploración de esta atávica e insaciable sed del ojo humano consiste la contribución principal de la novela de Montoya. Su flexible prosa la aprovecha y la celebra tanto en el sentido temático, como en el horizonte de las gramáticas narrativas y los mecanismos formales, que predisponen palabra e imagen en una dinámica, competitiva relación.

3 Refracciones de las miradas. Voyerismo fotográfico y voyerismo literario

De la jofaina tomó con sus manos agua suficiente para humedecer el pubis [...] Seguí el recorrido de una gota que no pudo enredarse en el vellón. [...] Miré el ombligo. El agua se había estancado en su concavidad. Me incliné y la bebí. Juliette me acarició los cabellos. Miró como si estuviera ausente. O como si detrás de mis ojos, en sus ojos, existieran otros ojos [...] Empezó a rasurarse [...] El triángulo de antes ahora se reducía a un cerco que le rodeaba los labios [...] Con mi nariz lo rocé como si rozara los extremos de un abismo. Luego lo hice con mis dedos. Pero no los introduje. Y esto lo hacía sin dejar de mirar los ojos de Juliette [...] Y vi la fisura en toda su extensión. Sus límites se perdían en un horizonte donde yo jamás habría de llegar (Montoya 2004, 46-7)

Una relación que se sella principalmente en el signo del voyerismo, en un virtuoso juego refractivo de la mirada, que en las páginas de *La sed del ojo* transita sin cesar de las mujeres 'reales' inmortaliza-

das en antiguas fotografías a los ávidos ojos de los personajes dados a contemplarlas en las figuraciones ilusorias de la literatura, hasta nosotros los lectores, empujados en una espiral prospectiva que envuelve imagen y escritura, que espía virtualmente por los huecos de los objetivos, viajando a través de distintas perspectivas temporales. Es tal vez evidente observar que una disposición esencialmente voyerista caracteriza uno de los mecanismos más esenciales de la comunicación literaria, el que implica la entrega del lector al universo de las figuraciones creado por la mirada 'demiúrgica' del autor, la sumisión de su ojo a la guía óptica que espacia, recorre, se desplaza a su antojo en el mundo de su invención. Retomando las reflexiones de Baldissone (1999) sobre la «magia 'calamitosa'» que ejercen sobre la vista del lector «gli occhi della letteratura», Bagnoli señala «il particolare rapporto di somiglianza» que une la mirada y la palabra:

la vista è il senso della tensione *verso* e *oltre* (anche oltre il vuoto e l'ostacolo) senza coinvolgere un contatto fisico; come la vista, il linguaggio tende verso le cose ma non le raggiunge, produce immagini ma non approda alla materia [...] e tuttavia mantiene costante tale tensione, [...] né si ferma davanti all'ostacolo». (Bagnoli 2003, 49)

Dicha genética disposición visual del lenguaje se refuerza, desde luego, cuando el texto literario privilegia experiencias en las que la natural visibilidad del real es enfatizada, a través de subrayadas inclinaciones o perspectivas de la mirada, o ya mediante la intensificación ofrecida por específicos dispositivos ópticos, en 'espectáculo', en 'evento', potenciado además por el carácter exclusivo, ilícito y clandestino de sus contenidos. «Cuando un novelista describe a dos personajes en el momento de su acoplamiento, en realidad mira y hace que nosotros miremos por un imaginario ojo de la cerradura» (Moravia [1985] 2002, 40). Este solidario matrimonio voyerista entre narrador y lector hasta se sacraliza en la experiencia visiva de *La sed del ojo*, donde el «imaginario ojo de la cerradura» ha sido definitivamente forzado hacia la puesta en escena de una experiencia espectacularizada del ojo, finalizada a su gratificación erótica, sensorial, estética.

Telos último de esta grávida tensión de las miradas que impregna todo el trabajo figurativo y conceptual de *La sed del ojo*, bien ejemplificada por el pasaje citado en el exergo de este párrafo, es la imagen desnudamente anatómica del sexo femenino, que se impondrá como el «único personaje» del grupo de las veinticuatro fotografías que Madeleine decidirá salvar de la destrucción. Aquellos clichés constituyen, sin duda, el arribo más extremo, en sus implicaciones obscenas y, tal vez, también en los resultados estéticos, del arte de Belloc: muestran «sans dissimulation aucune, au milieu des remous du tissu, [...] le sexe comme un fleur de pourpre», «un sexe sans visage, sans nom [...], le sexe de la femme» (Comar 2001, 19-20). El

diafragma de la cámara y el sexo abierto de la mujer se encaran «face-à-face», en una estrecha proximidad, en el momento genético de la fotografía. «El ojo, ese solo fundamento de la fotografía, ha encontrado por vez primera el verdadero objeto de su búsqueda. Dos abismos abiertos. Uno frente al otro. El del sexo de la mujer y el diafragma de la cámara» (Montoya 2004, 89), parece hacer eco la voz del personaje de Montoya, Chaussende. Sobre aquel encuentro se detendrá pocos años más tarde, en el 1866, el famoso lienzo de Courbet, *L'origine du monde*: producto, sin duda, de una empedernecida confrontación del maestro del realismo pictórico con el universo de la fotografía erótica, como ha analizado Sylviane de Decker Heftler (1984).

Depositadas tras su decomiso en la Biblioteca Nacional de París, las fotografías supérstitas de Belloc todavía están guardadas allí en sus custodias originales, esto es en los tomos, en realidad falsos, de una *Histoire naturelle* de Buffon: «hommage ironique d'un génial photographe, botaniste épris de flore féminine, au plus illustre des naturalistes», anota el curador de *Obscénité* invitando a considerar la sutil analogía que une - en el signo de una 'hedonista' «histoire naturelle» (Comar 2001, 24) - los herbarios botánicos de Buffon y las fotografías pornográficas de Belloc. Montoya, que ha debido probablemente deducir de la edición de la obra de Belloc más de un elemento de inspiración, no deja de desarrollar el parentesco, entre vulva y flor, entre mirada científica y mirada pornográfica, a través de las voces de sus protagonistas: «Obras de Buffon. [...] No es fortuito el parentesco», medita Chaussende, «un naturalista sabio escudriña corolas y ve un abigarrado horizonte de vaginas» (Montoya 2004, 77).³ Los secretos de la anatomía sexual se volvían así protagonistas ilícitos de los primeros momentos de la fotografía, cortejada y al mismo tiempo demonizada por el siglo que la vio nacer: cortejada por su prodigio 'mimético', tan rentable para el progreso de las ciencias naturales y humanas, demonizada por la 'insaciabilidad' de su ojo impertinente, indeteniblemente adentrado en horizontes visuales y estéticos prohibidos, que se alejarán siempre más de los tradicionales crismas de lo bello, de la 'fotogenia'. Sobre este tránsito versan en *La sed del ojo* las observaciones, inquietamente premonitorias, del fotógrafo Moulin: «de la búsqueda de la belleza pasaremos a la fealdad y al éxtasis producido por lo extravagante» (60).

3 Y la analogía parece serpear aún en páginas de *Los derrotados*, las del 'Diario botánico', donde Montoya escarba con subrayado lirismo en los aspectos más íntimos del naturalismo de Caldas, que, permeándose en ciertos momentos del misticismo 'sensualista' de Maeterlinck, también celebra con un vitalismo de sublimados acentos eróticos la «inteligencia» y la «sexualidad» de las flores, emanaciones y perpetuadoras, según el admirado poeta belga, de «un fluido universal que jamás cesa» (Montoya [2012] 2017, 158). Aprovecho para señalar aquí la contribución de Cimadevilla (2017), que se aproxima al estudio de la experiencia del 'ver' en *Los derrotados* insistiendo sobre el nexo representativo entre herbario y fotografía, dos fundamentales formas de observación y clasificación de la realidad en los siglos XIX-XX.

4 Los archivos de la violencia en *Los derrotados*, entre imagen fotográfica y escritura

Este inexorable proceso de ‘democratización’ de la idea de belleza y de dilatación del campo de lo representable (y de lo ‘fotografiable’), que Sontag en su clásico libro ([1973] 2004) explica como un efecto del impacto estético producido por el nuevo medio de reproducción, conducirá a la exhibición sin velos de las formas ‘obscenamente’ violentas y mortuorias producidas por guerras y catástrofes humanas. El fotoperiodismo, nacido y madurado en la coyuntura de los dos grandes conflictos bélicos del siglo breve, ha permitido registrarlas a través de instrumentos siempre más dúctiles y técnicamente avanzados. Así, por esta vía, que ha conducido hasta la revelación fotográfica de la realidad de los campos de concentración en 1945, el ojo de la cámara se ha posado con insistencia sobre el «dolor de los demás» - para decirlo con las palabras de otro importante libro de Susan Sontag (2003), con el que *Los derrotados* dialoga explícitamente -, sobre el espectáculo ‘indecente’, ‘obsceno’, de la muerte, sobre cuya fruición mediatizada pueden traerse a colación las lúcidas reflexiones de Scurati (2012) in *Dal tragico all’osceno*. El problema, que mete a prueba la delicada relación de la fotografía con las ‘verdades’ de la historia - tensionada por la doble virtualidad informativa, documental, y estética, artística de la fotografía -, exhibe su «lacerante attualità ora che l’era del testimone scivola nell’era dello spettatore», precipitando las narraciones visuales de experiencias atroces, como la de la Shoah, en una inevitable «struttura voyeurista», que obliga al espectador en «una posizione di quasi totale passività e anestetica estraneità dinanzi alla sofferenza altrui» (Scurati 2012, 8).

Es sobre el complejo escenario problemático y teórico que se ha intentado esbozar aquí que gravitan las páginas ‘fotográficas’ de *Los derrotados*, con una exhibida disposición especulativa, que fuerte ya en las páginas de «Catálogo de muertos», se acomoda definitivamente en la naturaleza ensayística del capítulo «Fotografías», enunciado desde una voz narradora que coincide implícitamente con la del propio Montoya. Ya en el primero encontramos una buena recapitulación de algunas de las cuestiones fundamentales que se han impuesto a los estudiosos del ámbito. Ante todo, la relativa al aparente, ambiguo estatuto referencial de la fotografía, que las lecturas contemporáneas, emancipadas del ingenuo entusiasmo realista de los predecesores decimonónicos, han desvelado y discutido en un animado debate;⁴ conec-

⁴ Para una breve pero eficaz reconstrucción de las principales voces y posiciones de aquel debate se remite a las páginas introductorias del libro de Ceserani (2011), una de las más ricas y documentadas contribuciones que se han dedicado al estudio de las relaciones entre fotografía y literatura. Retomando una propuesta clasificatoria de Geoffrey Batchen, el estudioso distingue dos esenciales tendencias que se han alternado y confrontado en el debate teórico:

tada a esta, pues, la que se refiere a las dos antagonistas virtudes que le son atribuidas: la objetividad, la ‘fuerza probatoria’ que la fotografía saca de su producción mecánica, la cámara; y la subjetividad, que insolublemente le imprime el punto de vista humano, el fotógrafo. En esta indefinida e irresuelta tensión entre objetividad y subjetividad, la fotografía se revela, pues, particularmente vulnerable a las reificaciones interpretativas, a las resemantizaciones conceptuales que pueden inferirle sus intencionados usos ideológicos.

Es lo que experimenta Ramírez al verificar el utilizzo ‘despolitizado’ de las fotografías ofrecidas al periódico antioqueño *El Colombiano*, que asociándolas a informes que intencionalmente ‘encubren’ la identidad de los culpables, las reproducen como abstractas ejemplificaciones de los estragos de la guerra, desfigurando así su capital informativo y testimonial: y aquí, como se puede ver, Montoya, demorándose sobre esta conexión ‘intermedial’ entre foto y texto, sutilmente señala una delicada cuestión. Las imágenes, y en particular las imágenes fotográficas, reflexiona Didi-Huberman ([2003] 2005), funcionan como extracciones forzosamente fragmentarias del real, con el cual están obligadas a entretener una relación residual, dominada por la ausencia, tal como, por otra parte, la literatura está destinada a confrontarse con los ‘silencios’ que se expanden detrás de las palabras: «non ci danno mai un *tutto a vedere*; semmai riescono a mostrare l’assenza sullo sfondo del *non-tutto a vedere* che esse ripropongono di continuo» (Didi-Huberman [2003] 2005, 158). Es el problema analizado, entre otros, por Sontag, en un pasaje que, tocando el problema de los distintos mecanismos representativos que gobiernan los dos lenguajes, subraya de alguna manera la debilidad narrativa de la fotografía en la tramitación de sus mensajes sociales y éticos. Para poderlos edificar clara y correctamente la fotografía necesita el auxilio de la palabra. «Ciò che i moralisti chiedono a una fotografia è ciò che nessuna fotografia può mai avere: la parola» (Sontag [1973] 2004, 95).

De ahí, desde luego, los peligros que insidian su uso documental en la reconstrucción de los acontecimientos históricos, uso que obviamente se problematiza por la consideración de los procesos creativos que en el secreto de la cámara obscura, en la fase del montaje, pueden interesar el ‘original’ con procedimientos distorsivos

una, representada por las posiciones de André Bazin, antesignano de una directriz que Ceserani define ‘ontológica’, propensa a buscar un carácter ‘esencial’ de la fotografía identificándolo en las dotes de su presumida ‘objetividad’ congénita; las demás, agrupadas en una tendencia cultural y sociológica, dispuestas más bien a estudiar los usos sociales, las implicaciones y efectos culturales de la fotografía en la sociedad. En esta segunda directriz - anticipada por estudios como los de Sontag y Bourdieu, y madurada en una más definida corriente teórica a partir de los años setenta, que se desarrollará también al calor de la ‘atmósfera posmoderna’ y a la luz de los estudios culturales - se han concentrado naturalmente las posiciones de cuantos polemizan con la idea de la presumida objetividad, ‘naturalidad’ del medio fotográfico.

y también deliberadamente falsificadores; argumentación, esta, que ha sido obviamente impugnada con fuerza por los adversarios de los teóricos de la ‘naturalidad’, de la referencialidad ‘tatutológica’, para decirlo con una expresión de Barthes (1980), de la reproducción fotográfica. El Ramírez de Montoya se muestra consciente también de este aspecto, cuando en las primeras páginas del capítulo 8, reflexiona sobre la famosa e irresuelta controversia que ha interesado un ícono visual de la guerra civil española, la fotografía del miliciano del cerro Muriano tomada por el famoso *reporter* de guerra Robert Capa el 5 de septiembre de 1936. Por más que se acierte su falsificación, reflexiona Ramírez, el caso no invalidaría el valor tanto artístico como, en definitiva, documental de la fotografía, de la que, según ha analizado ya Cimadevilla (2017), Montoya enfatiza en esta circunstancia aquel carácter de ‘huella’ o de ‘indicio’ que le ha sido atribuido por los estudiosos empeñados en superar la simplista noción de su representación ‘mimética’ o ‘analógica’ de la realidad. La foto, por más que sea el producto de alguna manipulación de los acontecimientos retratados, testimonia seguramente para el Ramírez de Montoya que Capa estuvo ‘allá’, entre las ‘balas’ de la guerra civil, documenta, pues, junto con muchas otras, el alto sentido humanitario de la misión de Capa.

A su modelo, modelo que bien puede ejemplificar aquel ‘heroísmo de la visión’ discutido en páginas de Sontag ([1973] 2004), se remite la misión artística y ética de Jesús Abad Colorado, cuya labor – testimoniada por una reciente edición de su obra (Abad Colorado 2015) – perfila una dilatada crónica visual de las guerras que han flagelado a Colombia, registradas durante casi dos décadas de peregrinaciones por los escenarios del conflicto. Se trata de imágenes que, más que la guerra, immortalizan los «rostros de los vivos», «la pequeña dignidad» que los enaltece «en la desmesura de horror», apunta Montoya ([2012] 2017, 282). Los retratos de los combatientes entre «respetabilidad y locura» (279); «el dolor, la impotencia, la dignidad, la resistencia, la esperanza» (285), que se agitan en la antropología de la guerra, las heridas que exhiben los paisajes naturales y humanos, sus arquitecturas y espacios colectivos y simbólicos: estos serán los sujetos principales de su obra, por la cual Montoya en «Fotografías» nos conduce en un concentrado recorrido, cara a cara con la imagen de la muerte, de «la interminable muerte colombiana» (281) y con las expresiones más degradadas del ser humano: del «hombre en su condición universal, aunque ese hombre es indudablemente colombiano» (286).

Un recorrido entre imágenes y palabras, una exegesis ekfrástica similar a la que emprenderá en *Tríptico de la infamia* en torno a la edición de la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas ilustrada por De Bry: la escritura de Montoya reproducirá allá, en páginas que se han liberado completamente de su vínculos ficcionales, la misma sintaxis íconotextual que, a través de una «relación

implacable entre crónica e imagen» (Montoya 2014, 283), caracteriza la obra, singular y controvertido testimonio de un 'exterminio' salido de un corto circuito representativo intermedial. Aquí, en *Los derrotados*, Montoya, acompañando con las palabras los testimonios visuales de Abad Colorado, se suma a aquel contingente de escritores comprometidos que se han prestado a expresar la verdad documentada por las fotografías, como James Evans hizo para la obra de Walker Evans, o John Berger en el famoso ensayo sobre las imágenes del cadáver de Che Guevara. Y a través de un diálogo ahora abierto ahora implícito con los críticos se acerca hacia el dilema ético y estético afrontado por Sontag en *Regarding the Pain of Others*. En realidad, el autor ya lo ha patentizado en las páginas que se detienen sobre la maduración artística de Ramírez, incierto sobre el destino que debe dar a su archivo fotográfico, el monótono, lacerante «catálogo de muertos» extrapolado del espectáculo de la carnicería colombiana. ¿Negar su difusión, sumiéndolo en un «olvido escabroso» (Montoya [2012] 2017, 135), o publicarlo, entregándolo así a una fruición que podría comportar la 'familiarización' de las miradas de los espectadores, su 'anestesiación' – como ha dicho Sontag (286)– ante la rutilancia de la muerte y del dolor expuestos allí sin velo alguno?

5 Mirar el horror en la cara. El mito de Leontios, el rostro de la Medusa

Hay un camión. Su volco está abierto como la panza de un ogro. Cañas de azúcar y de maíz desperdigadas en derredor [...] Es imposible detener el ir y venir de los ojos entre los vivos y la carga del camión. Así se quiera, [...] no hay nada que pueda cortar el puente elevado entre los niños del primer plano y esos cuerpos fragmentados en un extremo de la imagen [...] Los niños miran perplejos, pero en sus ojos está concentrado el núcleo de la pesadilla. Son ellos mismos su verdadero semblante. (Montoya [2012] 2017, 304-5)

Ramírez recorrió los vestigios del templo. El algún momento hizo una pausa para mirar por donde pisaba. 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. [...] Al fondo, está la puerta y las ventanas derruidas. La luz de afuera entra por ellas con una sed descomunal. (300)

Los fragmentos citados arriba ejemplifican dos fundamentales maneras con la que Montoya aborda en *Los derrotados* la textualización de las imágenes fotográficas del conflicto colombiano. El primero, extraído de un breve párrafo, se mantiene de hecho en los márgenes de una

lectura temática y formal de la fotografía, evidenciando la dialéctica constructiva y conceptual que une la mirada inocente de la niñez en el primer plano con el espectáculo descentrado de los cuerpos martirizados por la explosión. En las páginas de las que se ha extrapolado el otro, y en muchas más de la sección que se está considerando aquí, el autor abandona este enfoque objetivamente exegetico, para asumir un más amplio punto de vista narrativo, cercano de hecho al estatuto del narrador omnisciente, desde el cual introduce al lector-espectador en las zonas invisibles, en la historia que está detrás de la escena, en el drama que precede temporalmente y rodea espacialmente al campo visual de la toma fotográfica, en el proceso creativo que se mueve entre los bastidores de la obra. La palabra literaria interviene aquí – también con algún aprovechamiento imaginativo, en algún caso, que alimenta el tenue ejercicio ficcional de esta sección – para llenar las zonas carentes, impotentes del testimonio visual, sanándolas. No se trata solo de romper el ‘velo’, como sugiere Cimadevilla (2017, 97), con el cual el fotógrafo parece querer cubrir los aspectos más escabrosos, dolientes de su crónica visual, sino de explicitar lo que está irremediabilmente fuera, sin la cooperación textual de unas leyendas al menos, de su alcance expresivo.

La imagen del Cristo de Bojayá, martirizado por la deflagración, tiene con su ‘carne’ chamuscada y su cuerpo mutilado la fuerza suficiente para sugerir la brutalidad ‘impía’ y aniquiladora de la guerra, pero su plena semantización solo puede producirse a través de una narración que devuelva las coordenadas interpretativas del suceso aludido, la triste masacre del mayo del 2002, consumida en el escenario sagrado de la iglesia de Bojayá, donde la comunidad chochoana había creído salvarse de los fuegos entrecruzados de los paramilitares y de la guerrilla. El texto de Montoya retrocede del ícono del Cristo mutilado con una retrospectiva, que dramatiza también, a través de estudiadas estrategias narrativas, el papel ‘heroico’ del reportero, Ramírez-Abad Colorado, intervenido sobre el escenario luctuoso como agente testimonial de la catástrofe, del duelo. Los ejemplos que podrían aducirse son muchos más. Detrás de la famosa imagen del hombre negro que llora prostrado sobre un ataúd rudimental depositado en el medio de la selva chochoana está la historia de la vana carrera contra el tiempo de Aniceto para socorrer a su esposa herida por un balazo; y la inquietante visión de un brazo femenino marcado a cuchillo por las sigla de las AUC, por más que estremezca al espectador, no puede informarlo sobre el martirio de Leidy, el secuestro y el estupro de grupo culminado en la infame ‘firma’, sello sangriento de las depravaciones de la guerra sobre el cuerpo de la mujer.

El autor no deja de intervenir, aunque implícitamente, sobre la cuestión, esto es sobre los aspectos de complementariedad discursiva de los medios de la imagen y de la palabra en la representación y transmisión del espectáculo de la violencia, de la guerra, y de la muerte

que prolifera incesante en sus escenarios. Y es interesante que lo haga recurriendo a un aspecto conceptual que, desde otra perspectiva, ya había sondeado en la investigación fotográfica de *La sed del ojo*, el de la 'pornografía'. La fotografía que motiva su reflexión, en el cierre del recorrido por las crónicas visuales de Abad Colorado, está enfocada con particular concentración sobre el espectáculo macabro de la muerte: se trata de los «cuerpos descuartizados» (Montoya [2012] 2017, 309) de unos inermes campesinos de San José de Apartadó que se habían negado a emprender el camino del desplazamiento intimado por los distintos actores armados insertados sobre el estratégico territorio de la región antioqueña.

Sin conocer los antecedentes, sin conocer la protesta de aquellos campesinos, empedernidos en defender su territorio, «sería una fotografía pornográfica, [...] una imagen que demuestra una vez más lo mucho que le gusta al hombre ver el rostro de la porquería», anota Montoya ([2012] 2017, 309), para recordar en seguida la historia de Leontios narrada en los diálogos platónicos: aquel Leontios, hijo de Aglaión, que, ante la visión de «unos cadáveres despedazados», no había podido vencer el deseo insano de «verle la cara a la hediondez». Como modernos Leontios, dos hombres, «con las narices tapadas», delimitan «uno en cada extremo» la fotografía de Colorado, «como para decir con claridad que son los vivos quienes señalan el marco de las representaciones de la muerte» (310). Como modernos Leontios, se podría añadir, el fotógrafo y el espectador de la fotografía propagan en un juego de 'voyeuristas' refracciones especulares las imágenes de la muerte, en vilo entre el gozo morboso y el rechazo disgustado de ella. La exegesis de tenor explícitamente ensayística de estos últimos pasajes de Montoya las proyecta hasta nosotros, lectores-espectadores, tras haber mitigado la carga obscena de las imágenes de la violencia antioqueña con el bálsamo de la palabra que explica y reflexiona, con el auxilio de los mitos antiguos.

Entre los que se relacionan con las fenomenologías de la visión, y cercano al de Leontios, se halla el de Medusa, del cual no han faltado tampoco lecturas que lo han relacionado con el problema de la 'focalización' y de la 'representación' de lo atroz, de la inescrutable visibilidad de lo terrorífico. Para lograr matar a la Gorgona, Perseo, siguiendo el consejo de Atenas, evita encarar su rostro y cruzar su mirada petrificante, sirviéndose de las imágenes reflejadas por el lúcido escudo que le ha sido donado para la empresa. Kracauer, en los pasajes conclusivos de su *Theory of Film*, según subraya Didi-Huberman, se ha dirigido al mito de Medusa como a una parábola instructiva de la capacidad liberadora de las imágenes para contemplar – mirar en la cara, literalmente – el horror, 'decapitando' el horror que ellas reflejan y el 'tabú' que prohíbe su fruición ocular (Didi-Huberman 2005, 220). A través de su mediación protectora, «noi salviamo l'orrore dalla sua invisibilità», y lo transformamos de «*fonte di impotenza*» a «*fonte di*

conoscenza» (221), concluye el crítico francés en el epílogo de su fascinante *Images malgré tout*, acalorada defensa de la ‘imaginabilidad’ y ‘representabilidad’ de la experiencia límite de la Shoah. Interpretado en este sentido, el mito de Medusa libera definitivamente al Leoncio platónico de sus rémoras ‘idealistas’, ayuda a perfilar una vía de salida de las concepciones de lo ‘irrepresentable’ y de lo ‘indecible’ en las que, reflexiona Didi-Huberman en diálogo con Nancy y Lyotard, se ha cómoda y confusamente refugiado el «‘disincanto posmoderno’», nihilísticamente abandonado en la «‘ultima crisi della rappresentazione’ in cui la Shoah ci ha gettato».

6 Imagen y palabra ante el olvido y la muerte. Para una conclusión

Pero la fenomenología de la ‘medusación’, de la petrificación de las miradas configurada por el mito griego ejemplifica otros aspectos esenciales de la experiencia visual que subyace en la estética fotográfica, y a los que resultan particularmente sensibles las tensiones expresivas de la literatura de Montoya: la compleja densidad temporal de la fotografía, su capacidad siniestra y casi mágica de conectar, con una impresión de contacto casi tangible, cosas y personas de distintas esferas temporales, su relación privilegiada, entonces, con la experiencia de la muerte. El clásico libro de Barthes es entre los que más se ha demorado a reflexionar sobre este aspecto inquietante, mortuorio de la fotografía (instigador de muchas incursiones desde el ámbito de la literatura, desde luego), señalando la «medesima immobilità amorosa o funebre» (Barthes 1980, 7) que la fotografía, junto con su referente, alcanzaría a retener del mundo en movimiento. En efecto, la fotografía se mueve paradójicamente entre la ilusión prometedora de una inmortalización del instante y la ratificación de la mortalidad, o ya del estado de muerte, de lo que ha pasado a través de su objetivo. El teórico belga Dubois atribuye, pues, un poder mortuoriamente meduseo al mismo objetivo fotográfico, capaz de detener las apariencias de la corriente fenomenológica, recortándolas del flujo temporal, ‘petrificándolas’ en el tiempo muerto de la fotografía: «Strappar-lo alla fuga ininterrotta che lo avrebbe portato alla dissoluzione per pietrificarlo una volta per tutte nelle sue apparenze catturate» (Dubois [1990] 1996, 157-8).

De esta «cosa vagamente spaventosa» que hay en toda imagen fotográfica, «il ritorno del morto» (Barthes 1980, 11), parece alimentarse, como se decía, el sondeo fotográfico de la narrativa de Montoya, en general toda la poética del tiempo que atraviesa su literatura con un régimen de constante o al menos siempre latente intermedialidad, como ha insistido en particular un estudioso, que ha hablado de una «fascinación por el tiempo estancado de los frescos y los lienzos» evi-

dente ya, antes que en *Tríptico de la infamia*, en *Trazos*, de 2007, y en *Sólo una luz de agua*, de 2009 (Orrego Arismendi 2015, 30). Su 'sed del ojo' es también 'sed' de perennidad, es la mirada, compartida con los inquietos personajes de sus creaciones, que «indaga por una huella del tránsito físico de los seres» (Montoya 2004, 55), ilusoriamente confortada por la consistencia referencial, por la ilusoria promesa de inmanencia de la fotografía, es lúcida, melancólica mirada sobre «el devaneo ininterrumpido del hombre por capturar el efímero» (10).

En *La sed del ojo* Montoya saca la anónima mujer de unos de los más osados desnudos de Belloc para darle la vida en la figura de Juliette, en el espacio y en el tiempo ilusorios de la novela. Los temas de la muerte y de la inmortalidad en el arte, de la caducidad y de la supervivencia de las formas humanas - ya protagonistas de la segunda sección del *Tríptico* - se contienden el epílogo de la obra. «En varias de sus fotos, que he depositado en la Biblioteca Imperial, Juliette es la anónima mujer que sobrevivirá al tiempo» (Montoya 2004, 90), dice Madeleine tras habernos informado de la enfermedad fatal de la prostituta. Pocas líneas después la novela se cierra sobre la imagen evanescente de su silueta ya asediada por la corrupción, ya pronta a refluir en la insondable y luctuosa anomía de la impúdica mujer congelada en el tiempo muerto de la fotografía. En *Los derrotados* la relación entre identidad y anomía, memoria y olvido, se juega directamente sobre el escenario de la muerte, y de la muerte más infame: «en las guerras a las víctimas y a los victimarios los cubre una atmósfera poco propicia a la identidad», reflexiona Ramírez (Montoya [2012] 2017, 128). En los «veinticuatro retratos de soldados desfigurados» (138) que conforman - como un 'solo', único 'rostro' de la guerra - su «Catálogo de muertos» uno de los personajes de la novela reconocerá, sin embargo, con consternación, un rostro particular.

Jugando con las herramientas metaficcionales, antirrealistas, deconstructivistas de las narrativas históricas contemporáneas, Montoya arma mundos figurativos para subrayar barrocamemente la frágil, fantasmal consistencia de las formas del mundo. Juega con los sortilegios de la literatura para resucitar las imágenes encerradas en los marcos de fotografías, dibujos, acuarelas, grabados o pinturas. En vilo entre la identidad y la anomía, entre la memoria y el olvido, entre la forma y su apariencia espectral, aquellas imágenes son orquestadas en un delicado contrapunto reflexivo e imaginativo, que entrecruza el eros y la muerte, la belleza y el horror más extremos.

Bibliografía

- Abad Colorado, Jesús (2015). *Mirar de la vida profunda*. Bogotá: Paralelo 10/ Editorial Planeta.
- Aubenas, Sylvie (2001). «Sous leurs jupons». *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc*. France: Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 5-18.
- Bagnoli, Vincenzo (2003). *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon.
- Baldissone, Giusi (1999). *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*. Novara: Interlinea.
- Barthes, Roland (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi. Trad. di: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil: Éditions Gallimard, 1980.
- Baudelaire, Charles [1859] (1976). «Le Public moderne et la photographie» (Salon de 1859). Pichois, Claude (éd.), *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 614-19.
- Ceserani, Remo (2011). *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cimadevilla, Pilar María (2017). «La fotografía y el herbario como formas de representación en *Los derrotados* de Pablo Montoya». *Estudios de literatura colombiana*, 41, 91-105.
- Comar, Philippe (2001). «Sous les manteaux du photographe». *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc*. France: Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 19-32.
- Cometa, Michele (2016). *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- Decker Heftler, Sylviane de (1984). «Le nu photographique. Art impur, art réaliste». *Photographies*, 6, 50-75.
- Didi-Huberman, Georges [2003] (2005). *Immagini malgrado tutto*. Trad. di Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina Editore. Trad. di: *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Dubois, Philippe [1990] (1996). *L'atto fotografico*. Urbino: Edizioni Quattro Venti. Trad. di: *L'Acte photographique et autres essais*. Paris: Éditions Nathan, 1990.
- Gilardi, Ando (2002). *Storia della fotografia pornografica*. Milano: Mondadori.
- Montoya, Pablo (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Montoya, Pablo (2009). *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Montoya, Pablo (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Montoya, Pablo [2012] (2017). *Los derrotados*. España: Punto de vista Editores.
- Moravia, Alberto [1985] (2002). *El hombre que mira*. Barcelona: De Bolsillo. Trad. di: *L'uomo che guarda*. Milano: Bompiani, 1985.
- Nuzzo, Giulia (2018). «Entre imágenes y palabras: juegos de las memorias en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya». Colucciello, Mariarosaria et al. (eds), *Ensayos americanos*. Bogotá: Penguin Random House, 309-32.
- 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.
- Saldarriaga Gutiérrez, Sebastián (2017). «Literatura, historia e antibelicismo en *Los derrotados*, de Pablo Montoya». *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 16, 287-96.
- Scurati, Antonio (2012). *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*. Milano: Bompiani.

- Sontag, Susan (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Trad. di Paolo Dilonardo. Milano: Mondadori. Trad. di: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Sontag, Susan [1973] (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Trad. di Ettore Capriolo. Torino: Einaudi. Trad. di: *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973.
- Tommasini, Luigi (1985). «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento». *AFT, Semestrare dell'Archivio Fotografico Toscano*, 1(2), 46-59.
- Vanegas Vásquez, Orfa Kelita (2017). «Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya». *Estudios de literatura colombiana*, 41, 139-51.