

RELATOS ENMARCADOS. PINACOTECA SIMBÓLICA - VERBAL ESTRUCTURADA EN *PECADO*, NOVELA DE LAURA RESTREPO¹

Iraida Lisandra Bárzaga Morales

✉ irabm1987@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0002-8476-4109>

Universidad de Concepción
Chile

Licenciada en Historia del Arte egresada de la Universidad de Oriente (Cuba), Máster en Literaturas Hispánicas y Doctora en Literatura Latinoamericana, ambos grados otorgados por la Universidad de Concepción (Chile). Actualmente se desempeña como profesora colaboradora de la Escuela de Humanidades y Arte, EDHUARTE en la Universidad de Concepción.

Resumen

Este artículo realiza una lectura analítica y en clave ecfrástica de la novela *Pecado* de la autora colombiana Laura Restrepo. Con los objetivos de demostrar que el texto literario puede interpretarse como una pinacoteca simbólica - verbal que relativiza la noción de Mal; está concebido a partir de la idea bíblica del pecado como una condición anatómica a los seres humanos y lo exhibe desde otra perspectiva, en el sentido de desnaturalizarlo e, igualmente, reconocer el trabajo curatorial efectuado por la escritora. Las relaciones entre el texto y las imágenes son argumentadas con “el modelo diferencial” de Valerie Robillard (2011); para determinar en qué medida la novela se vincula con su referente visual y con la spidea de Jesús Ponce Cárdenas (2014), que considera a la “exhibición” como el principio básico de la pinacoteca verbal. Este estudio demostrará que *Pecado* puede leerse como una recreación verbal de algunos fragmentos pictóricos de “El jardín de las delicias” y se emparentan simbólicamente.

Palabras clave: écfrasis, pinacoteca simbólica-verbal, *Pecado*.

Recepción: 02/02/2023 **Evaluación:** 04/05/2023 **Recepción de la versión definitiva:** 23/05/2023

¹ Este artículo es resultado de mi tesis doctoral “Relaciones interartísticas en las novelas *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya y *Pecado*, de Laura Restrepo”, que fue dirigida por el Doctor Juan Daniel Cid Hidalgo y financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).



Framed stories. Symbolic-verbal gallery structured in the novel *Pecado* by Laura Restrepo

Abstract

This article makes an analytical reading of the novel *Pecado* by the Colombian author Laura Restrepo through an ekphrastic approach. The objectives of this study are to demonstrate that the literary text can be interpreted as a symbolic-verbal gallery that relativizes the notion of Evil, since it is conceived from the biblical idea of sin as an anatomical condition of human beings and to exhibit it from another denaturalized perspective in order to acknowledge the curatorial work carried out by the author. The relationships between the text and the images are argued with Valerie Robillard's "differential model" (2011); to determine to what extent the novel is linked to its visual referent and with the idea of Jesús Ponce Cárdenas (2014), who considers "exhibition" as the basic principle of the verbal picture gallery. This study will prove that *Pecado* can be read as a verbal recreation of some pictorial fragments of *"El jardín de las delicias"* and how they are symbolically related.

Key words: ekphrasis, symbolic-verbal gallery, sin.

Histoires encadrées. Une galerie symbolo-verbale structurée par le roman *Pecado* de Laura Restrepo

Résumé

Cet article propose une lecture analytique et ekphrastique du roman *Pecado* de l'auteure colombienne Laura Restrepo. L'objectif est de démontrer que le texte littéraire peut être interprété comme une galerie d'images symboliques-verbales qui relativise la notion de Mal, telle qu'elle est conçue à partir de l'idée biblique du péché en tant que condition anatomique des êtres humains, et qui l'expose d'un autre point de vue, dans le sens d'une dénaturalisation et, également, d'une reconnaissance du travail de conservation effectué par l'écrivain. Les relations entre le texte et les images sont argumentées avec le "modèle différentiel" de Valérie Robillard (2011), pour déterminer dans quelle mesure le roman est lié à son référent visuel, et avec l'idée de Jesús Ponce Cárdenas (2014), qui considère l'"exposition" comme le principe de base de la galerie d'images verbale. Cette étude montrera que *Pecado* peut être lu comme une recreation verbale de certains fragments picturaux de *"El jardín de las delicias"* et qu'ils sont symboliquement liés.

Mots-clés : ekphrasis, galerie d'images symboliques-verbales, péché.

Storie incorniciate. Galleria d'arte simbolico-verbale strutturata in *Pecatto*, romanzo di Laura Restrepo

Riassunto

Il presente articolo fa una lettura analitica ed ecfrastrica del romanzo *Pecatto* (2016), della scrittrice colombiana Laura Restrepo. Lui ha lo scopo di mostrare che il testo letterario può essere interpretato come una galleria d'arte simbolico-verbale che relativizza la nozione di Male; poiché è concepito a partire dall'idea biblica del peccato come condizione anatomica dell'essere umano e lo esibisce da un'altra prospettiva, nel senso di snaturalizzarlo e, allo stesso modo, riconoscere il lavoro curatoriale svolto dalla scrittrice. Le relazioni tra testo e immagini sono state discusse con "il modello differenziale" di Valerie Robillard (2011); per determinare in che misura il romanzo è legato al suo riferimento visivo e all'idea di Jesús Ponce Cárdenas (2014), chi considera la "mostra" come l'inizio fondamentale della galleria d'arte verbale. Questo studio dimostrerà che il peccato può essere letto come una ricreazione verbale di alcuni frammenti pittorici de "Il Giardino delle Delizie" e sono simbolicamente correlati.

Parole chiavi: ekphrasis, galleria d'arte simbolico-verbale, peccato.

Histórias emolduradas. Galeria de imagens simbólica-verbal estruturada em *Pecado*, um romance de Laura Restrepo

Resumo

Este artigo faz uma leitura analítica e ecfraística do romance *Pecado*, da autora colombiana Laura Restrepo. Tem como objetivo demonstrar que o texto literário pode ser interpretado como uma galeria de imagens simbólica-verbal que relativiza a noção de Mal, tal como é concebida a partir da ideia bíblica do pecado, como uma condição anatômica dos seres humanos, e a exhibe a partir de outra perspectiva, no sentido de desnaturalizá-la e, igualmente, o artigo busca reconhecer o trabalho de curadoria realizado pela escritora. As relações entre texto e imagens são discutidas com o "modelo diferencial" de Valerie Robillard (2011), para determinar em que medida o romance está vinculado a seu referente visual, e com a ideia de Jesús Ponce Cárdenas (2014), que considera a "exposição" como o princípio básico da galeria de imagens verbal. Este estudo mostrará que *Pecado* pode ser lido como uma recriação verbal de alguns fragmentos pictóricos de "O Jardim das Delícias Terrenas" e que eles estão simbolicamente relacionados.

Palavras-chave: ekphrasis; galeria de imagens simbólica-verbal; *Pecado*.

1. Introducción

La novela *Pecado* desde su publicación en el año 2016 hasta la actualidad no ha sido investigada por la crítica académica, aunque existen algunas reseñas y entrevistas efectuadas a su autora Laura Restrepo que presentan a nuestro objeto de estudio y enuncian algunos aspectos de interés. De estas entrevistas destacamos: “Laura Restrepo habla de su novela *Pecado*” (2016); la entrevistadora Carmiña Navia Velasco considera que la novedad del texto radica en la intertextualidad debido a las referencias que hace al Bosco, al Greco, a Cervantes, a Shakespeare, a Proust, entre otros. Mientras Restrepo, en sus respuestas, enfatiza en el aporte simbólico del tríptico *El jardín de las delicias* a su escritura. Esta entrevista es un juicio de valor realizado por Navia Velasco sobre *Pecado*.

Otra reseña que trata temas generales sobre la vida y obra de Laura Restrepo se encuentra en el periódico español *Buenas noticias* y se titula “Laura Restrepo: *Pecado* habla de cómo todos nosotros podemos hacer algún mal en un momento de nuestra vida” (2016) de Mari Paz Díaz. Destacamos el uso del adjetivo “variopintos” para referirse a los personajes principales de la novela, debido a la pluralidad de tipos sociales que representan. Este aspecto posibilita un acercamiento a la heterogeneidad de personajes y contextos contemporáneos exhibidos en la novela.

Finalmente, mencionamos el ensayo periodístico “Voces en el jardín (de las delicias)” (2016) de J. Ernesto Ayala-Dip en el periódico digital español *El país*; en el cual comenta la estructura novedosa de la novela y destaca las voces distintas que cobran autonomía en el relato: “voces individuales, voces corales, alguna con cierta reminiscencia autobiográfica” (s/p) y otros elementos como la “endémica violencia, desigualdad social, la criminalidad patriarcal” (s/p), que hacen notar la incidencia de la sociedad colombiana contemporánea en la escritura de la autora colombiana.

Otros escritos pesquisados aluden a los temas principales de la novela: el Mal², el pecado, el tríptico del Bosco como fuente de inspiración y la estructura conformada por varias

² El término Mal es usado con mayúscula en correspondencia con el uso que le atribuye Jean Baudrillard (1991), cuya teoría respalda a esta investigación. No obstante, se respeta la escritura con minúscula en los títulos de las bibliografías y en las citas.

historias que tienen al estímulo pictórico como conector. Este arqueo bibliográfico permite constatar que no existen evidencias científicas referidas a *Pecado* y apertura la brecha investigativa; como consecuencia este estudio interartístico, crítico y de rigor aportará valor a la novela y constituirá un aporte fehaciente a los futuros estudiosos de la misma.

2. Aproximación a las relaciones interartísticas

En las últimas décadas, los estudios de literatura comparada han prestado gran interés por la écfrasis³ como figura que viabiliza las relaciones entre el arte de la palabra y otras artes, de las cuales ha sido privilegiado el binomio literatura - artes visuales en enfoques como: “la mimesis, la representación, la presentación y la creación” (Agudelo, 2015, p. 21); a pesar de que existen análisis en otras áreas como el cine, la música y el teatro. Empero, desde la cultura helenística existía una preocupación por “presentar una descripción - narración sobre cualquier tema que tenía la virtud vívida de poner el objeto frente a los ojos” (Pimentel, 2003, p. 281); fue en ese contexto que se acuñó la palabra écfrasis, derivada del término griego ἐκφρασις, “que significa ‘explicar hasta el final’, y que designaba toda descripción minuciosa y detallada capaz de generar en el oyente o lector una visión de aquello que se describe con la palabra” (Agudelo, 2017, p. 53). Por lo tanto, la descripción de una escena u objeto tenía como finalidad hacer evidente con palabras aquello que estaba ausente.

Esta interpretación con el transcurso de los años fue variando hasta llegar a conceptualizarla como “una representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1993, p. 3); acepción que es la más concordante con esta propuesta de lectura porque no circunscribe la categoría écfrasis a la relación exclusiva entre un texto verbal y

³ Se privilegia el uso del término “écfrasis”, que es uno de los usos aceptados en castellano. Pero, es común encontrar también el término “ecfrasis” sin tilde en castellano y en inglés “ekphrasis” o “ékphrasis”, siendo este último el que posee mayor similitud con el vocablo griego original “ἐκφρασις”. No obstante, en este escrito, encontrará el vocablo con la tilde y sin ella. La escritura sin tilde, se debe a que son citas y respetamos la forma original en que la usan los autores; pero, nuestra redacción se adhiere a la palabra con tilde que es la escritura estandarizada.

uno visual, sino, amplía el espectro hasta la crítica de arte y la lectura literaria; lo cual favorece el análisis icónico - narrativo que realizaremos.

Algunos críticos han referido que la intertextualidad en la ékfrasis podría ser doble pues no solo está dada por la alusión directa al objeto visual sino, también, por la vinculación de los elementos de la descripción con el discurso de la tradición de la historia del arte, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen. Por tal razón, la ékfrasis literaria se basa en una idea previa de la obra artística, en un supuesto, en lugares comunes o en juicios de valor, ya existentes, a propósito del artista y establece una relación contextual al hacer que las obras de arte participen del entramado discursivo.

Dicho esto, se puede plantear que la novela *Pecado* (2016) está construida a partir de un pretexto plástico que dinamiza su discurso y resignifica sus lecturas. La ékfrasis es el recurso retórico que conecta lo visual con lo narrativo y facilita la confección de una obra ficcional en la cual el intertexto cumple un rol fundamental. Al decir de Michael Riffaterre en “La ilusión de ékfrasis” (2000); la ékfrasis literaria tiene por objeto obras de arte reales o imaginarias insertas en una obra literaria ya sea como parte del decorado, sosteniendo una función simbólica, o incluso motivando los actos y las emociones de los personajes; elementos perceptibles en esta novela.

En este análisis literario se argumenta con qué sentidos se interrelaciona el discurso literario y el pictórico en la novela *Pecado*, para aportar a los estudios especializados en las narrativas de Laura Restrepo y al área de las relaciones interdisciplinarias. Este estudio sostiene como hipótesis que la trama narratológica de *Pecado* da cuenta de las relaciones interartísticas o intertextuales y puede interpretarse como una pinacoteca verbal que evidencia la necesidad de ahondar en la condición humana, a partir de situaciones que vinculan al ser humano con los pecados como símbolos del Mal, en una época donde los criterios morales son relativos.

El despliegue analítico se sustenta con los razonamientos teóricos propuestos por Valerie Robillard (2011) en “el modelo diferencial”; para determinar en qué medida la novela se vincula con su referente visual. Robillard considera que es un aporte recurrir a las teorías de la intertextualidad artística y a partir del modelo de escalas intertextuales de

Manfred Pfister⁴ confecciona este modelo bipartito, el “modelo diferencial”; que permite identificar, caracterizar y analizar un texto ecfrástico valiéndose de una tipología que da cuentas de todas las formas en que un texto verbal se puede relacionar con uno visual, articulando las diferencias entre dichas interacciones. La autora ha sintetizado el modelo como se observa en la “Figura 1”:

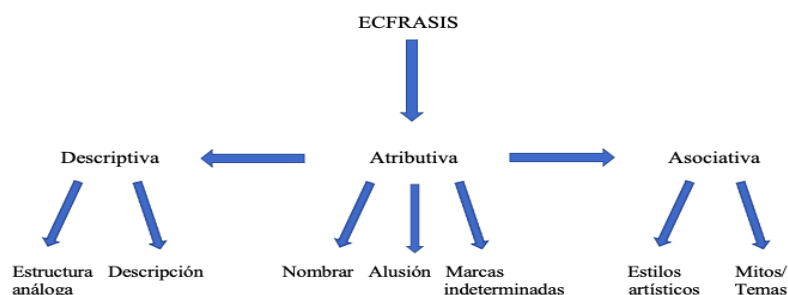


Figura 1. (“Modelo diferencial”). Robillard, Valerie. “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”. *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad*.

El modelo tiene tres categorías que se enumeran de izquierda a derecha: *descriptiva*⁵, *atributiva* y *asociativa*; con sus respectivas subcategorías. La *descriptiva* se refiere a los textos más cercanos al requerimiento crítico de “representación” o “representación” de sus fuentes pictóricas y serían los de mayor “intensidad intertextual”, satisfacerían el requerimiento de la *enargeia* porque ambas subcategorías implican la descripción explícita de una obra de arte. La subcategoría *estructuración análoga* aparece en la izquierda del esquema, “pues conlleva un alto grado de similitud estructural entre el texto y la obra plástica” (Robillard, 2011, p. 38) y la subcategoría *descripción* se ubica en la derecha puesto que “un texto ecfrástico puede enfocarse en secciones pequeñas o grandes de la obra; en este caso, la visualización de la fuente pictórica por parte del lector no es necesariamente una constante” (Robillard, 2011, p. 39).

⁴ Manfred Pfister en su artículo “Konzepte der Intertextualität” propuso un marco intertextual conformado por seis puntos que permiten determinar en qué modo y en qué grado un intertexto se halla presente en el nuevo texto. El autor visualiza el modelo como un sistema de círculos concéntricos, dentro del cual el mayor grado de intertextualidad posible está ubicado en el centro; la relación intertextual es más débil a medida que se desplaza hacia las orillas. Las categorías en orden son las siguientes: comunicatividad, referencialidad, estructuralidad, selectividad, dialogicidad y autorreflexividad (Robillard, 2011, p. 38). Para profundizar en cada una de estas categorías, sugerimos revisar el artículo principal de Pfister o el de Robillard.

⁵ Las cursivas que aparecen en la fundamentación del modelo diferencial corresponden a la forma en que Robillard lo refiere en la fuente original.

La categoría central, *atributiva*, funciona como el “guardia del palacio” (Robillard, 2011, p. 39); busca que todos los textos que ingresen a los dominios de la écfrasis indiquen de alguna forma su fuente original, es decir, deben *nombrar* la fuente ya sea en el título o en otro lugar. Igualmente, “se puede marcar el texto mediante una *alusión* al pintor, al estilo o al género” (Robillard, 2011, p. 39), o a través de *marcas indeterminadas*, “la forma más débil de establecer una referencia” (Robillard, 2011, p. 39); dado que el lector a pesar de que reconozca las denominadas por Riffaterre “agramaticalidades”, tendría que ser parte de un grupo interpretativo específico para ser capaz de identificar el antecedente visual y la segunda función de esta categoría es su importancia como un *tipo* de relación intertextual (Robillard, 2011).

La tercera categoría *asociativa*, en su estructura es más flexible, se refiere a textos que hacen referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas; ya sea en el orden temático, estructural o teórico. Por ejemplo, una obra *asociativa* podría abordar el asunto del tiempo versus el espacio, o sugerir que el tema corresponde a una corriente artística (Robillard, 2011).

Lo más interesante de este modelo es que proporciona un marco referencial concreto que permite determinar el nivel de incidencia o de interrelación que establecen los textos con sus referentes pictóricos.

En conjunto con la teoría de Robillard, se asume la idea de Jesús Ponce Cárdenas (2014) que considera a “la exhibición” como el principio básico de la pinacoteca verbal. El académico aborda como objetos de estudio poemas españoles contemporáneos consagrados a la evocación de una pintura concreta, realiza un recorrido visual y verbal a través de los géneros: Naturaleza Muerta, Paisaje, Retrato, Escenas de costumbre y Pintura Histórica; para que el lector pueda entablar un diálogo entre el texto literario y las fuentes icónicas, lo cual es posible estéticamente, a través de la écfrasis.

Después de enunciar los matices que presenta la relación texto / imagen, introduce un análisis de lo que denomina “pinacoteca verbal” (Ponce, 2014, p. 27); que es, en síntesis, la manera en la que está dispuesto y organizado el texto estructuralmente, para insertar en su corpus a la imagen. Ponce (2014) especifica:

Una vez seleccionados los cuadros que se van a evocar por medio de la transposición de arte, el poeta debe decidir cuál va a ser la organización, la *arquitectura textual* del volumen concebido como una suerte de pinacoteca en verso. (p. 27)

Es decir, el autor de textos efrásticos, asume un rol doble, es escritor de un texto literario y se convierte en curador⁶ de obras de artes visuales. “La *dispositio* del poemario se constituye en reflejo verbal de la organización propia de un museo o una colección” (Ponce, 2014, p. 28); es así como sugiere la idea inspiradora de comprender el texto efrástico como una organización museográfica.

Finalmente, esta lectura efrástica es sustentada con los fundamentos de Pedro Agudelo Rendón abordados en *Cuadros de ficción: artes visuales y éfrasis literaria* en Pedro Gómez Valderrama (2015) y *Las palabras de la imagen: éfrasis e interpretación en el arte y la literatura* (2017). El investigador define la éfrasis y coincide con Heffernan (1993), en que su uso no se restringe a la literatura, sino que opera en otros ámbitos y esto no la restringe a las formas artísticas presentes en un texto poético. Agudelo determina dos tipos: la *éfrasis interpretativa*, que tiene mayor incidencia en la crítica de arte y la *éfrasis recreativa* que:

Es la que opera en la literatura y a la que se refieren la mayoría de los críticos literarios. Ella comprende los homenajes que poetas y literatos en general rinden a los artistas visuales, pero también las significaciones más profundas producidas (y luego “reproducidas” por la palabra) por una obra de arte, es decir, el efecto que le produce al espectador poeta la obra de un artista visual o plástico. Es en este sentido que Redondo (2008) la denomina también efrasis exenta, asociativa, intertextual y transtextual, pues no se trata de copiar, de hacer mímesis o de presentar la cosa en cuanto cosa, sino de hablar a partir de la cosa. (Agudelo, 2017, p. 60)

Como se ha examinado, el fenómeno retórico - artístico de la éfrasis se caracteriza porque desestabiliza las rígidas divisiones entre literatura y artes visuales; desarrollando un doble carácter intertextual porque representa un objeto de otro medio de expresión y se

⁶ El curador es un investigador o un estudioso que entre sus funciones tiene el poder de legitimar obras de arte, puede imponer obras, nombres y técnicas, seleccionar obras, dar forma al catálogo, dialogar y negociar con los sponsors y otros. El curador crea su propia obra (la muestra) a partir de obras existentes.

apropia de terminologías y conceptos descriptivos que pertenecen a la historia del arte como disciplina.

Con esta propuesta de lectura de *Pecado* se pretende movilizar algunas ideas en un área del conocimiento que todavía se está consolidando, demostrar que la inserción del recurso visual en la novela se constituye como un nexo discursivo que ratifica el carácter mixto de las representaciones al que se refiere Mitchell (2000) y que la intertextualidad se utiliza para ilustrar las situaciones moleculares de los personajes en la ficción.

3. Analogías de *Pecado* con “El jardín de las delicias”

En *Pecado* el vínculo iconotextual sucede con el simbolismo de la pintura “El jardín de las delicias”⁷; o sea, la coherencia en la trama se consolida a partir de las significaciones producidas por la obra, la palabra y el efecto generado por este cuadro en Laura Restrepo en su multiplicidad de posiciones: espectadora de la pintura, autora de la novela y, en algunos episodios, narradora.

La primera relación detectada es entre el título de la novela *Pecado* y el tema central del tríptico pictórico. Esta relación remite al artículo “Más allá de la comparación: Imagen, texto y método” en el cual Mitchell (2000); plantea que “la cuestión del título es un punto de entrada literalista a una serie entera de preguntas acerca de las maneras en que las palabras entran en las imágenes” (p. 241). Igualmente, Riffaterre (2000) refiere que

⁷ “El jardín de las delicias” es una obra enigmática de Jheronimus Bosch (el Bosco), que según la guía de visita editada por el Museo del Prado - donde se encuentra -, fue confeccionada entre 1500-1505. La técnica es óleo sobre tabla de madera de roble y el formato tríptico es lo que acentúa su fastuosidad. Para Falkenburg, el tema principal de la obra es el destino de la humanidad.

En palabras de Pilar Silva (2021), al cerrar este tríptico observamos una obra que representa, “en grisalla el tercer día de la Creación del mundo, cuando se separaron las aguas de la tierra y se creó el Paraíso terrenal. Arriba, a la izquierda, aparece Dios Padre como Creador, según indican dos inscripciones en latín, una en cada tabla: *Él mismo lo dijo y todo fue hecho*; *Él mismo lo ordenó y todo fue creado* (Salmos 33, 9 y 148, 5)”. Esta imagen exterior es la que escenifica el relato plástico interior (el dogma cristiano, los placeres de la vida, etc.)

En el interior de la obra encontramos tres paños muy coloridos que contrastan con la grisalla. Las tres escenas representadas tienen como nexo discursivo el pecado, que irrumpe en el Paraíso del panel izquierdo con Eva y Adán, pareciera continuar en el jardín de las delicias, en el panel central, con una visualidad alegórica a un Paraíso terrenal marcado por la lujuria, los deleites y las experiencias de regocijo que culmina con los castigos del Infierno del panel izquierdo. El paño central es el que da nombre a la obra.

debemos considerar que el título poético es una remisión. Con ambas reflexiones coincide Agudelo (2017); para quien “el título ecfrástico presenta una información sobre el texto anunciado y sobre la obra de arte a la que remite” (p. 83). La idea reiterada por los tres teóricos es que el título constituye un elemento que dinamiza la hermenéutica del texto ecfrástico porque sirve de entrada para su comprensión y dirige la atención del lector. En esta obra, específicamente, guía la atención hacia el tema global que sugiere la visualidad de “El jardín de las delicias”; es decir, hacia el pecado considerado por la Iglesia como una falta contra la verdad y la razón, que evidencia falta de amor verdadero para con Dios y con el prójimo.

La interrelación continúa en la página inicial o de presentación de la novela, donde se hace referencia a la pintura con sentido informativo; se menciona el título, al autor y se realiza un breve comentario crítico que plantea el carácter ambiguo, oscuro, infinito y alucinatorio que se ha atribuido a la misma. El título de la obra y la alusión al pintor son marcas intertextuales que permiten hablar de un texto ecfrástico *atributivo*; no obstante, en otros momentos textuales específicos, son identificadas *ecfrasis descriptivas* (Robillard, 2011) y/o *referenciales* (Pimentel, 2003). Las herramientas teóricas entregadas por “el modelo diferencial” (Robillard, 2011); permiten catalogar la contaminación que sucede en *Pecado* entre el texto escrito y el visual, como *atributiva – descriptiva*, planteamiento que se seguirá argumentando.

En el texto se lee: “este famoso *Jardín* se extiende como un gran teatro del mundo, prodigiosamente onírico. Si el Bosco lo hubiera escrito o filmado, en vez de pintado, el resultado habría sido una guía completa de lo sagrado y lo profano” (Restrepo, 2016, p. 15). Pareciera que la intención escritural apuntaba a confeccionar dicha guía, una especie de glosario de lo sacro y lo laico, sin parecer absolutos en el planteamiento, el texto lo consigue. La experticia creativa de la autora le permitió concebir una novela donde la exhibición de comportamientos humanos abre horizontes de comprensión, que reflejan la preocupación y empatía por el otro.

El cuadro de El Bosco es una figuración extremadamente compleja que presenta el pecado y la locura cual si fueran condiciones inherentes a la humanidad y el infierno es el destino que los aglutina. Víctor J. Monserrat (2009) lo describe:

Cargado de hombres y mujeres desnudos, sin sombras y rodeados de gestos y elementos voluptuosos y eróticos, con numerosas referencias sexuales (tanto hetero- como homosexual aunque a pesar de lo aparentemente evidente, hay en algunas de sus tablas muchas más connotaciones y elementos sexuales de carácter mucho más simbólico que explícito), es en realidad una exposición de la pérdida de la armonía natural (ya tímidamente avanzada en la tabla izquierda) y entre la Naturaleza y el hombre a través de una feroz crítica al tema omnipresente en la obra de este autor: la estupidez y la debilidad humana ante sus impulsos y los pecados, en este caso el deleite de sus sentidos y, en particular, el pecado de la carne o lujuria (aunque en la tabla del Infierno no hay pecado capital que no tenga su merecido). Frutas, flores, seres desnudos (todos menos uno), tritones, sirenas, “salvajes”, y demás seres rezuman sensualidad y erotismo en la tabla central de esta obra y multitud de elementos inducen a la tentación. Hasta los objetos (gaitas o cornamusas, escaleras, flechas, jarras, vasos, embudos, cuernos, etc.) e incluso elementos minerales o las fuentes incitan a la pasión, la lujuria y la lascivia y, naturalmente los animales aportarán una enorme carga simbólica. (p. 603)

En la novela son constatados algunos de los elementos mencionados por Monserrat, pero el texto no es una reescritura de la pintura, sino una apuesta desde lo interdisciplinario e interartístico; propósito que, para ser logrado, ameritó una toma de posición por parte de la autora y se percibe en los motivos seleccionados para aumentar el simbolismo de su texto narrativo. Restrepo estableció correlaciones entre la figuración de “El jardín...” con los comportamientos de los personajes textuales; los que escenifican acciones equiparables con determinados fragmentos de la composición pictórica y, en ambos casos, se evidencia el libre albedrío con las consecuencias atribuidas.

Las primeras *ecfrasis referenciales* (Pimentel, 2003) explicitan lo que representa cada uno de los paños del tríptico. Veamos como la escritura dialoga con la iconicidad del panel izquierdo “El paraíso” (Figura 2):



Figura 2. “Panel izquierdo (El paraíso)”. Fuente
<https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

El protagonista del postigo de la izquierda es una suerte de surtidor del color y la textura de la carne, una fuente cabezona y dotada de varias ramas, brazos o tentáculos. Como quien dice un pulpo. Un pulpo rozagante, orondo y bien hidratado. (Restrepo, 2016, p. 15)

Los dominios del Pulpo se extienden sobre montañas azules y dulces praderas. Llena el ámbito una luz de maravilla, y todo está en paz. En medio de este edén nacen un par de muñecos desnudos y pálidos (...) El Pulpo nombrará al macho Adán, y Eva a su compañera. (Restrepo, 2016, p. 16)

El cotejo del relato verbal con el visual coincide. La escritura es una descripción que guía la mirada del lector – receptor; inicia en el centro compositivo y se desplaza a los otros planos. Pone énfasis en la posición privilegiada del denominado “Pulpo” y en otras figuras de la visualidad como son Adán y Eva que, aunque ocupan un segundo plano inferior, resaltan por sus posturas y la desnudez de sus cuerpos. La equivalencia establecida entre el Pulpo y Dios, quizás se vincula con el tratamiento del color que realizara el Bosco porque tanto la fuente como la imagen de Dios con rasgos de Jesús aparecen en tonos similares; este guiño permite aportar más información acerca del tríptico, por ejemplo, que el dueño era el Rey Felipe Segundo, el “auténtico Dios en la Tierra” (Restrepo, 2016, p. 16) y argumentar sobre el rol de este en la historia de la humanidad.

La segunda *descripción* ecrástica aborda el panel central “El jardín de las delicias” (Figura 3) y lo cataloga como:

Una suerte de spa multitudinario donde chapotean pequeños terrícolas de ambos sexos entregados con curiosidad a ciertos intercambios al parecer prohibidos. Se miran entre sí, se acercan unos a otros, se tocan, se abrazan, comen moras, naranjas, manzanas. Los hay que bailan contentos: se diría que esos están borrachos. La humanidad acaba de descubrir las posibilidades del deseo. (Restrepo, 2016, p. 16)



Figura 3. “Panel central (El jardín de las delicias)”.
Fuente <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

El panel central da título a la obra y su figuración representa el mundo terrenal. Según Gámez Salas (2017) este paño “puede considerarse como una de las máximas expresiones pictóricas del denominado “supremo locus amoenus” (p. 122). Personas desnudas, de razas distintas y en poses deleite son percibidas. Algunas miran de frente, otras, como explicita la escritura, comen frutas; pero todas interactúan y disfrutan del placer sexual a plenitud, convirtiéndose en protagonistas y portadoras del deseo. A propósito, citamos las reflexiones de la investigadora Andrea Imaginario (2021) sobre el uso que da El Bosco a la desnudez de los personajes comunes justificándolo como ejercicio moralizador y la asociación que realiza de las frutas con ciertos placeres de la vida.

Fresas, zarzamoras y cerezas son otras de las frutas que aparecen, asociadas a la tentación y la mortalidad, al amor y al erotismo respectivamente. No podían quedar fuera las manzanas, símbolo de la tentación y el pecado. En la franja superior de la composición y al centro, se encuentra una alegoría a la fuente del paraíso (...) Sus fracturas son símbolo del carácter efímero de los placeres humanos. (s/p)

En la escena central se alude al equilibrio, en la parte superior izquierda hay varias figuras que parecen trapeartistas de un circo; complementado con la especie de piscina en la que disfrutaban mujeres y está rodeada por una multitud de jinetes que montan cuadrúpedos diversos. En la historia del arte este grupo de jinetes se ha vinculado con los pecados capitales, en especial, con la lujuria en todas sus maneras de manifestarse.

Este gesto de introducir y detallar aspectos fundamentales de la pintura en las páginas primeras de la obra literaria, anticipa rasgos temáticos que configuran la trama ficcional y pone al lector eficaz al tanto de conocimientos que lo inducen a reflexionar sobre su propia moral. Restrepo en una entrevista ha mencionado que para lograr “un relato lleno de imágenes, sentidos, premoniciones y reflexiones en profundidad dio riendas sueltas a su literatura, sin ceñirse a



Figura 4. Panel derecho “El infierno”. Fuente <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

convencionalismos o esquemas, utilizando incluso herramientas periodísticas para escribir esta suerte de reportaje del alma” (2016a, s/p).

La redacción continúa aludiendo al tercer panel “El infierno” (Figura 4):

Desde el panel izquierdo parece tronar la advertencia: comer fruta es *pecado*... El postigo de la derecha recibe con ebullición de fuegos y martirios a los Comedores de Fruta, a partir de ahora llamados *peccatores*: los adúlteros, los incestuosos, los soberbios, los indiferentes, los criminales. Aquí pagarán por todos sus *peccata*. (Restrepo, 2016, p. 17)

El pecado posee carácter punitivo y eso es lo que advierte este fragmento. Afirmación que simbólicamente es acentuada por la gama cromática del paño que privilegia los tonos oscuros y transmite tenebrismo, mientras contrasta con el colorido y la vitalidad características de los paneles uno y dos⁸.

Estos enfrentamientos con los códigos morales concernientes a los humanos y los criterios sobre los cuáles se construyen son las principales significaciones que la autora extrajo del tríptico pictórico, para usarlas como sustento discursivo en cada una de las historias que componen a esta novela sugestiva. Consideramos que Restrepo logró “atar los cabos sueltos, hallar la imagen invisible, encontrar los nodos de sentido” (Agudelo, 2017, p. 49) presentes en el texto verbal y el visual. En esta perspectiva, sugerimos como una posibilidad de comprensión del relato, leerlo cual si fuera una “exhibición” (Ponce Cárdenas, 2014); debido a que las historias textuales ilustran el pecado como una imposición anatómica.

Este famoso *Jardín* se extiende como un gran teatro del mundo, prodigiosamente onírico. Si el Bosco lo hubiera escrito o filmado, en vez de pintado, el resultado habría sido una guía completa de lo sagrado y lo profano: una Comedia divina y humana como las de Dante o Balzac; un evangelio apócrifo; un Apocalipsis según Coppola o según San Juan. (Restrepo, 2016, p. 15)

⁸ Según cuenta la historia, El Bosco perteneció a la cofradía de Nuestra Señora y estuvo influenciado por la espiritualidad de los Hermanos de la Vida Común, por tanto, estudió la moralidad católica y dada su condición de monje, buscó entregar señales sobre las contradicciones de los seres humanos y el destino de quienes incurrieran en el pecado.

La autora, al parecer, consciente del carácter fragmentado de la pintura por la multiplicidad de elementos morfoconceptuales que reúne, estructura su novela en siete historias con personajes distintos que tienen diálogo permanente con el profundo simbolismo de la pintura, en otras palabras; los personajes en su mayoría son pecadores que transgreden las normas establecidas por la moral canónica y sus comportamientos pasan por el sentido punitivo de la iglesia. Sin embargo, a los lectores, nos coloca ante un reto asociado a la confusión de la moral cristiana, tendremos que convivir con la incertidumbre de si “los pecados son iguales a los castigos, o los placeres iguales a los pecados” (Mateos, s/p). Dicho esto, podremos abstenernos de validar o juzgar a los personajes que, por motivos diversos, protagonizaron escenas oscuras, complejas, turbias...

4. “Galería del alma”: marcas iconotextuales entre *Pecado* y “El jardín de las delicias”

Al adentrarse en la trama novelar se constata una intención narrativa de remitir y, en ocasiones, establecer similitudes con el tema que recrea la pintura en cuestión y que está asociado al imaginario del trasmundo paraíso e infierno. Las acciones narrativas exhibidas en este texto ecrástico, por ejemplo: descripciones de escenas o pasajes de la pintura y remisión a elementos icónicos constituyen el antecedente visual del texto literario y amplifican las intenciones simbólicas.

A continuación, se irá exponiendo como los personajes de *Pecado* configuran una exposición colectiva de comportamientos y actitudes que refleja conductas que podría manifestar cualquier humano fuera de la diégesis y, en esta perspectiva, se va desnaturalizando el concepto de pecado. Tal y como expresa Agudelo (2017): “las artes, en general, tienden a reproducir representaciones del mundo, y en cada una de ellas se expresa una visión de lo que es la realidad percibida o imaginada” (p. 18). Por lo tanto, pretendemos explicitar las señas intertextuales que demuestran cómo la narración culta en torno al tríptico de El Bosco recorre todo el discurso literario.

En la historia primera del relato, la voz narrativa, a cargo de Irina⁹, establece una correspondencia entre San Tarsicio como espacio diegético y el paraíso. Refiere: “en San

⁹ Irina, es un personaje que está redactando una tesis sobre “El jardín de las delicias”.



Tarsicio todo es luz” (Restrepo, 2016, p. 44), aludiendo a un lugar tranquilo y placentero. Esta caracterización concuerda con la imagen que tenemos incorporada del paraíso según lo que dice la Biblia y también con el panel uno de “El Jardín de las delicias”.

Eran perversos los muñequitos de las láminas y caminaban desnudos por el Jardín del Edén, que quedaba a la izquierda del libro. Y hacia la derecha pasaba un lugar oscuro que venía siendo el Infierno (...)

Mira este otro bicho, y éste, y éste, decíamos, seguro este es el diablo embutido dentro de un huevo, no, el diablo es este que parece grillo, con patas que le salen de la cabeza (...)

Es mi tesis y se trata de estas bolitas rojas que el pintor puso en su cuadro, son las frutas prohibidas. ¿Naranjas? Naranjas o fresas, ésta es una fresa y este pájaro de pico fino la está pinchando, y esta otra parece una mora (...) Son manzanas y la culpa fue de Eva. (Restrepo, 2016, p. 33)

El intertexto con elementos compositivos del cuadro, como por ejemplo las frutas, en especial, las manzanas; aporta gran simbolismo al texto debido a que la interpretación iconográfica que se les ha atribuido está asociada a la lujuria. José Miguel Gámez (2017) menciona: “aludiendo a estas frutas como elementos banales en la vida del hombre”, se está “provocando en él un placer momentáneo, al igual que el acto sexual, que provoca un placer fugaz y no eterno en la vida del hombre” (p. 121). La fresa se considera una delicia, así como los frutos rojos que aparecen y desaparecen rápidamente porque son consumidos; esta metáfora es una alegoría a la vida y a los placeres efímeros. Mientras, con la manzana como símbolo de la caída del hombre, el narrador introduce la temática esencial de este primer relato; es decir, el lector ideal puede inferir que algo asociado a la caída, la equivocación o la desobediencia acontecerá en las páginas posteriores.

El lenguaje alusivo al color blanco y las menciones a Adán y a Eva, son otras marcas que ratifican el vínculo entre la literatura y la pintura como sistemas de representación que a pesar de sus particularidades pueden hermanarse en el uso alegórico de algunos elementos. Jean Laude en su ensayo “Sobre el análisis de poemas y cuadros” (2000) advierte que no existe ningún “*conocimiento prerracional del color*” (p. 104), pero que en las culturas establecidas los colores están codificados; por lo tanto, un color “no está codificado para remitir a un orden (sentimental, simbólico o conceptual) al que no

pertenece, sino para transmitir sentido desde dentro del orden plástico. Este orden plástico se conecta con otros órdenes en un área cultural unificada” (p. 104). En este caso, se conecta con la significación del color blanco, asociada con la pureza y la ingenuidad; características que, de acuerdo con el relato del Génesis, poseían los primeros habitantes de la tierra Adán y Eva antes de quebrantar las normas en el jardín del Edén.

Los lazos comunicantes presentes en la escritura estructuran su tópico central: la pasión descontrolada que indujo a Diana, “Susana del Medio” (Restrepo, 2016, p. 32), madre y esposa, a cometer actos lujuriosos y adúlteros junto a su sirviente Nenito. En consecuencia, asociamos a Diana como la Eva de San Tarsicio, semejanza que está condicionada por la misma narración. En algún momento textual se lee: “Diana actuaba con un arrojo al estilo de Eva” (Restrepo, 2016, p. 75), posesía del deseo irracional perturbaba “la quietud del paraíso” (Restrepo, 2016, p. 55), es decir, de San Tarsicio, cuando ella y Nenito se entregan “como una fruta madura” (Restrepo, 2016, p. 79); acción con la que fueron “sellando la suerte final del paraíso y marcando un último día en el calendario de la fatalidad” (Restrepo, 2016, p. 79). Nuevamente, el lenguaje establece una correlación simbólica entre la manzana y el paraíso como el lugar desde el que debió salir el hombre después de probarla.

Esta historia condiciona la reflexión siguiente: Diana exagera su deseo sexual y consume el adulterio, acción que tensiona la noción de pecado presentándolo como equivalente a la felicidad; argumento que está emparentado con el paño central de la pintura de El Bosco, cuya visualidad refleja a los humanos lujuriosos y con deseos sexuales exacerbados. La escritura dice: “*El pecado original no es otro que la felicidad*” (Restrepo, 2016, p. 82); pero, esta felicidad acorde a la lógica que propone la moral cristiana y que representa “El jardín de las delicias” en su tercer paño tiene consecuencias, “el paraíso se desmoronaba después de cometido el pecado, según estaba escrito en el libro del destino con una caligrafía que creíamos descifrar” (Restrepo, 2016, p. 93).

Paralelo al relato central el personaje Irina, “obsesionada con su cuadro *El jardín de las delicias*” (Restrepo, 2016, p. 61), escribe su propio relato que se articula con el relato principal y también aporta significación porque lo aproxima a la discursividad de “El jardín...”; para lograrlo se apoya en la *ecfrasis descriptiva* (Robillard, 2011):

Es un pájaro tragón con trajecito azul que tiene la cabeza entre un caldero y los pies entre odres de vino, y que devora un cuerpo humano al tiempo que defeca otro que ya se ha comido... Luego Irina le muestra otro, un aficionado a la parranda que con la boca sopla una gaita y por el ano toca un flautín... Y así van, uno tras otro, y según Catarino todos están jugando, hasta que Irina le señala un asno negro con garritas de águila que abraza estrechamente a una mujer desnuda. Y este asno negro, le pregunta, ¿también está jugando? ¡No!, dice Catarino, ése está fornicando. (Restrepo, 2016, p. 57)

Irina, también se refiere a las confusiones que históricamente han circundado a la moral religiosa. El fragmento siguiente lo corrobora: “*El destino del Paraíso queda sellado en el Infierno. Y viceversa: El perfil del Infierno se delinea en el Edén*. Por eso todo es tan confuso” (Restrepo, 2016, p. 51).

Escribir sobre el tríptico y los temas que representa es complejo debido al abigarramiento compositivo que dificulta su decodificación. Sin embargo, la escritora colombiana desafía al lector constantemente enfrentándolo a la dualidad placer y suplicio o incentivando su raciocinio para que logre entender que en la vida: “*Placeres y tormentos son iguales, como si el amor y su castigo fueran la misma cosa*” (Restrepo, 2016, p. 61).

En esta misma línea argumental se encuentra otro personaje, el alto ejecutivo Luicé que se transforma en un mentiroso y adúltero. Esta historia está construida a partir de señas textuales específicas y perfectamente ubicadas en la escritura que refuerzan el diálogo entre las dos formas de expresión. Por ejemplo, al introducir la situación coyuntural que incentiva al ejecutivo a sumergirse en esa zona malsana de engaños y mentiras, el relato dice: “es entonces cuando interviene el destino para alterar el cuadro” (Restrepo, 2016, p. 177); metafóricamente el cuadro representa la vida del personaje que transcurría quieta y rutinaria hasta que, en su vejez, es alterada con la aparición de Eloísa.

La mujer, igual que en la historia anterior, es presentada como ente tentador o impulsora de la infracción. Esta reflexión es otro elemento importante para considerar en el vínculo interartístico que sostiene nuestra propuesta de lectura. El investigador Gámez (2017) coincide con esta idea:

El mundo que se nos representa en esta tabla central tiene un culpable; la mujer. El germen, la causa primera de todo es Eva, y así parece indicarlo el Bautista señalándola con el dedo. La mujer, heredera de Eva, va a inducir a los hombres al pecado. (p. 126) (Figura 5)



Figura 5. "Fragmento 1". Fuente
<https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

Otra analogía detectada se da entre el apartamento donde se encontrarían Luicé y Eloísa con la imagen idílica de la felicidad plena, entiéndase, el paraíso. "El apartamento era un óptimo exponente de ese mundo cómodo, nuevo, climatizado y privado que se nos ha vuelto sinónimo de paraíso" (Restrepo, 2016, p. 200). Esta expresión tiene implícito un dualismo, por un lado, valoriza la modernidad y sus avances socio-tecnológicos y por el otro, cuestiona cautelosamente que estos mismos progresos han invadido el cerebro humano; imponiéndose como ideal o meta en la vida de muchas personas.

Esta interpretación con la cual sugerimos leer a *Pecado* como una galería de procederes humanos que exhibe situaciones sentimentales o coyunturales diversas, pero lo suficientemente representativas para constatar la contaminación entre el relato visual y el verbal, nos ha permitido interrogar y detectar las fronteras y las fisuras que van de un medio artístico al otro y viceversa; es decir, con qué mecanismos se enriquecen, alteran o matizan los elementos visuales al invadir el campo textual y cómo se vuelcan los ingredientes textuales en el espacio visual.

Agudelo (2017) menciona: "el arte proyecta, construye, deconstruye y reconfigura mundos, las obras producen formas de ser en el mundo" (p. 185). El lenguaje en esta novela tiene un poder que traspasa el sentido visual e incide en la percepción, en lo cognitivo y hermenéutico del proceso de lectura; las historias contadas estructuran un relato con personajes protagónicos que proyectan un glosario de perversiones y excesos inspirados en el discurso visual de la obra pictórica a la cual remite. Por ejemplo, la manera en que es

presentado el personaje de Ana¹⁰ en la diégesis demuestra cómo la visualidad del tríptico de El Bosco se impregna en su mente desde la infancia y sus comportamientos de adulta así lo ratifican.

Desde niña me obsesionaba ese cuadro, que aparecía destacado de todo color y doble página en un libro de arte de mi tío que yo sacaba a escondidas de la biblioteca para encerrarme con él en el baño, donde me pasaba las horas inspeccionando sus figuritas perversas y atormentadas. Las repasaba una por una y sin perder detalle, hondamente interesada en esas maldades peculiarísimas y más intrigantes que los famosos pecados capitales que me hacían memorizar en clases de religión. Creo que aprendí más de lujuria con ese cuadro que con las Playboy y las Penthouse que mi hermano escondía arriba del armario. Precisamente el baño parecía un buen laboratorio para la investigación escatológica que propiciaba el Bosco, en particular en la esquina del tríptico dedicada a infracciones digestivas. (Restrepo, 2016, p. 114)

La redacción textual cuando aborda el encuentro de Ana con su padre ausente durante muchos años, es enunciada a partir de marcas implícitas y explícitas que hilvanan los dos discursos (el de la novela con la pintura). Como se mencionó, Ana conocía la pintura y sentía fascinación por esta; pero, cuando llegó a La Florida para ver a su papá, lo primero que hizo “fue bajar al supermarket, comprar una docena de manzanas, arreglarlas en un gran bol y colocarlas al centro de la mesa” (Restrepo, 2016, p. 114). Este suceso puede interpretarse como una señal de apropiación o de libertad de acción que está plasmada en el texto a través de la compra de las manzanas, ya que podía haber comprado otras frutas, pero, la manzana acentuaba el propósito literario. Esta significación se reafirma en la trama:

Frente a mi cama colgaba un afiche. Era una reproducción de *El jardín de las delicias*, del Bosco, y para mí esa fue una buena señal, y me hizo gracia ver ahí en la reproducción, en medio de tanto bicharraco abyecto, a Adán y Eva, par de abuelo. (Restrepo, 2016, p. 114)

¹⁰ Ana, en la novela, es la protagonista de la historia “La promesa” que vivió con un padre ausente gran parte de su vida y cuando, finalmente, viaja para encontrarse con él establecen una relación incestuosa, inducida por la idealización que ella había hecho de su padre.

“El Jardín de las delicias” se cruza otra vez en la vida de Ana, “era como el reencuentro con un viejo amigo” (Restrepo, 2016, p. 115), que llega a su vida para perturbarla. Las referencias en la narración también están mediadas por *ecfrasis descriptivas* (Robillard), como se aprecia en el fragmento a continuación:

Ahí estaba ese pajarraco que se apoltronaba en un retrete con un caldero a manera de gorro y un trajecito azul. Y ese otro que vomitaba, y el que cagaba monedas de oro. A un pobre le habían encajado en el ano un sofisticado instrumento musical, otro pedaba humo negro, y los más desgraciados literalmente se ahogaban en un pozo de mierda. (Restrepo, 2016, p. 115) (Figura 6)



Figura 6. “Fragmento 2”. Fuente <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

Lo primero que llama la atención al observar este “Fragmento 2” del panel (“El infierno”) es el carácter imaginativo y moralizante expresado en forma satírica y burlesca. La fusión de elementos fantásticos asociados a los humanos guía la interpretación y nos induce a comentar que probablemente sea una recreación de sueños y pesadillas que perturban la conciencia de los humanos después del disfrute pleno; tal y como sucede con Ana después que junto a su padre incurren en acciones incestuosas. La novela especifica:

Al frente tenía *El jardín de las delicias*, que ahora me miraba. El cuadro me miraba a mí, como envolviéndome o tragándome viva con sus miasmas del pecado. Los estados alterados se reproducían en la pintura y fuera de ella. ¿En qué clase de bicho me estaba convirtiendo? El viejo Bosco, mi amigo, de pronto era una amenaza. O una advertencia. ¿En qué andaba yo metida? ¿Qué vuelta salvaje había dado mi vida? (Restrepo, 2016, p. 123)

En este punto del relato el personaje toma consciencia de su debilidad como humana y de que sus comportamientos se distancian de la lógica social validada. Ana está siendo perturbada por esta pintura que refleja una restitución de cualquier noción de orden, situación similar a la que junto a su padre estaba protagonizando; por lo tanto, empieza a

sentir temor por las consecuencias de sus actos, miedos que son acrecentados por elementos figurativos propios de “El jardín de las delicias”.

No podía apartar la atención de una charca que el Bosco había pintado en una esquina de su Jardín, y que había poblado de insectos anfibios, escurridizos y patudos, de diminutos ojillos blancos. Un gusano irritante y tóxico con tres cabezas salía de esas aguas y se arrastraba queriendo penetrar en la cueva que tenía delante. Sus tres cabecitas buscaban algo. Cada una miraba en una dirección, y buscaba. Yo pensaba: Si me duermo, el tres cabezas podrá encontrarme. Gusanos negros enturbiaban la charca y querían meterse en mí, para instalarse en mis resquicios. Uno de ellos tenía forma de lagartija de espalda roja, y su cabeza crecía desproporcionadamente. Era como si esas orugas y esas larvas contaminaran mis pensamientos y convirtieran mi interior en un lugar malsano. Yo cerraba los ojos y apretaba los párpados para impedir su entrada, pero ellos se instalaban en mí, me dañaban por dentro y necrosaban mi cerebro con sus esporas. (Restrepo, 2016, p. 123) (Figura 7)



Figura 7. “Fragmento 3”. Fuente
<https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

La autora en su proceso previo a la escritura, probablemente, apreció e interpretó los mensajes del cuadro para ejercer su labor curatorial en cuanto a determinar qué figuras, objetos o fragmentos pictóricos serían de utilidad para la conformación del relato. Como expresa Aron Kibedi Varga en su artículo “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” (2000): “el intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga” (p. 126), para quedarse con aquello que considera atributivo o provechoso para su obra; en este caso, Restrepo en el momento previo y durante su escritura desempeña varios roles: investigadora, receptora de un producto artístico (la pintura), decodificadora del mensaje de ese producto y creadora de un nuevo producto (la novela) que comparte el mensaje inicial de su referente, aunque impregnándole actualidad.

Podríamos mencionar que Laura Restrepo va instalando con su discursividad un museo imaginario, el cual expone la avaricia, la lujuria, entre otros pecados que tienen “como compañeros el robo, la falta de valor y el desprecio de la fe, y de ella surgen la

traición, el engaño, el perjurio y la dureza de corazón” (Gámez, 2017, p. 106). Esta afirmación coincide con la caracterización de otro personaje, Angelito, un maleante, ladrón, avaro, capaz de asesinar para conseguir su propósito; un exponente verdadero del Mal, “otro angelito caído al pantano” (Restrepo, 2016, p. 141).

Empero, lo interesante de esta parte, además de Angelito y su accionar, para la idea de contaminación interartística, radica en cómo la narración presenta a un barrio dividido mediante remisiones explícitas al título del tríptico, como se corrobora en la cita siguiente:

Lo bonito de este barrio viene siendo el nombre. Este barrio que en realidad vienen siendo dos, divididos por una cañada: este de arriba y el de más abajo. Bautizados por los fundadores - invasores de cojones - como El Jardín, el de arriba, y Las Delicias, el más de abajo. (Restrepo, 2016, p. 151)

La escritora, con esta división, emplea su literatura como tribuna e introduce y cuestiona el tema de la marginalidad y la segregación perceptible en varios países, con foco en Colombia, que es su país originario, al cual alude frecuentemente en su narrativa y esta novela, no es la excepción. “Para los habitantes de abajo, estas barriadas eran, y aún siguen siendo, territorio prohibido que los acecha y desvela. Allá abajote la ciudad, y acá arribota las comunas, rodeándola como anillo de fuego, apretándole el cuello, respirándole encima” (Restrepo, 2016, p. 152).

El episodio es un ejemplo de la paradoja social que ha tipificado a Colombia y a muchos países, en los cuales son bastante marcadas las diferencias sociales y de clase que, finalmente, inciden en el comportamiento de gran parte de sus habitantes. Los marginales son caricaturizados como los maleducados, los malvados, los delincuentes, los drogadictos y los antisociales; el personaje textual que vive en “ese barrio escarpado donde todo rueda y va a parar al piso” (Restrepo, 2016, p. 156), lo confirma. Estas ideas son sostenidas en el relato mediante el intertexto con la obra pictórica para el incremento icónico.

Para ahondar en la cotidianidad del barrio en el que vive Angelito, Restrepo escribe: “a su alrededor pululan las putas, las peleas a machete, la venta de basuco y el vómito de borracho, porque ésta viene siendo la olla más podrida, el último rincón del infierno: las peores goteras del Paraíso” (Restrepo, 2016, p. 165). Con este lenguaje bastante coloquial

entrega una imagen de lo que es el barrio “El Jardín”, como símil de esos barrios donde la red de beneficios sociales e integración social es prácticamente nula.

Algunos críticos han dicho que “El jardín de las delicias” tiene un carácter especular; en tanto los personajes dentro de la representación practican la misma acción de los espectadores: conversar entre sí. En este orden, la pieza pretende ser un reflejo de lo que ocurre en el entorno social, algo similar a lo que consideramos persigue Restrepo en la historia mencionada: denunciar un problema que atañe al entorno social colombiano y por qué no, latinoamericano.

Esta exhibición de conductas en que deviene la novela *Pecado* presenta a la soberbia, considerada “madre de todos los pecados” (Gámez, 2017, p. 131), que se hace acompañar por “un séquito de faltas menores: atrevimiento o desobediencia, falta de tolerancia; y de ella derivan la vanagloria, los halagos, la hipocresía y la vanidad; peleas, contiendas y muchos males” (Gámez, 2017, p. 131). Varios de estos pecados están personificados en la diégesis por otro personaje, Siríaco,



Figura 8. “Fragmento 4”. Fuente <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

que es una amalgama de demencia, soberbia, vanidad, prepotencia y más; cuya “severa anomalía de comportamiento” (Restrepo, 2016, p. 257) lo precipita a creerse un profeta. La historia hilvanada en torno a Siríaco establece una doble relación intertextual, primero reescribe el relato de San Simón o Simeón el Estilita¹¹ y segundo, alude a la soberbia apreciable en el panel “El infierno” del tríptico bosquiano, “en el área alrededor del pozo, donde una dama orgullosa se ve forzada a tener que admirar sus encantos a través de la imagen que se refleja en el espejo colocado en las nalgas de un diablo” (Gámez, 2017, p. 133). (Figura 8)

¹¹ *San Simón o Simeón el Estilita* fue un monje ermitaño, que estuvo al servicio de Dios, pero fue expulsado del monasterio debido a su rigor. Por tal motivo, decidió vivir su vida en penitencia hasta el fin de sus días y así lo hizo, vivió treinta y siete años en una plataforma pequeña en la cima de un pilar cerca de Alepo, Siria. Murió en el año 459 y su festividad se conmemora el 5 de enero.

El lenguaje mismo remite a la noción de exhibición que defiende el investigador Jesús Ponce Cárdenas (2014), este fragmento lo hace notar: “la vanidad del Siríaco. ¿Se exhibe como un boxeador que en el ring ostenta su aguante al castigo y deja al descubierto los daños recibidos, como si fueran medallas? (Restrepo, 2016, p. 265). Este supuesto profeta en su demencia se muestra encima de un pilar, en la altura e insensato, desestima las situaciones climáticas y es víctima de un proceso de deterioro progresivo; por el único afán de creerse santo. Sin embargo, el narrador sarcásticamente expresa:

Para mí la cosa es más sencilla. El santo se encaramó a esa columna para escapar del pecado. Simplemente. Para poner distancia entre su persona y las tentaciones rastreras del mundo y la carne...Cuanto más alta la columna, más abajo y más lejos la tentación del pecado. (Restrepo, 2016, p. 276)

¿Pero, creerse infalible y con poderes sobrenaturales, acaso no es pecar? Indudablemente, sí. Es “pecado de soberbia y desmesura: empeñarse en perseguir un destino que te excede, o hybris, que llaman. Desconocer los límites de lo humano, o pedar por encima del culo, para hablar en cristiano” (Restrepo, 2016, p. 292). Por lo tanto, la novela ratifica desde una propuesta atractiva, la idea bíblica de que los sujetos no podemos dejar de pecar; de una u otra forma siempre incurrimos en alguna falta, tal y como sucede con Siríaco que se aleja de la tentación y de los placeres carnales, pero incurre en otros pecados.

Hasta este punto de la lectura interartística sugerida se puede reconocer como un aporte que la novela *Pecado* es iconográfica dada la importancia que en ella tiene el componente textual y la presencia, implícita o explícita, de una imagen artística. En esta medida, puede leerse como una simbiosis narrativa donde las aberraciones, los comportamientos atrevidos y cuestionables que perpetran los sujetos literarios, son identificables tanto en la iconicidad del cuadro como en el discurso verbal.

Proponemos considerar al Bosco como un mediador entre las doctrinas de la Iglesia y los seres humanos porque intentó reivindicar el pensamiento de los sujetos; en cambio, Restrepo es mediadora en un sentido distinto al Bosco, ella se muestra desesperanzada o quizás más realista y tiene plenamente incorporado que no se puede vivir sin pecar, tal y

como refiere el episodio evangélico en el que Jesús dice “el que esté libre de pecado que lance la primera piedra”.

El guion museográfico que organiza este recorrido textual por las debilidades humanas prosigue con el personaje “La Viuda” (Restrepo, 2016, p. 210); nombre que establece un paralelismo entre el oficio del personaje (verdugo) y su instrumento de trabajo principal (el hacha), con el otorgado a la guillotina durante la Revolución francesa. “El alias lo escogí para mí, pero se lo ganó mi hacha, que queda viuda del que va decapitando; me gusta susurrarle que los hombres pierden la cabeza por ella” (Restrepo, 2016, p. 210).

“La Viuda” es un sujeto ficcional contemporáneo, un exponente de la violación a los mandamientos religiosos y a las normas jurídicas. Este personaje, consciente de su oficio, asesina por encargo con total aceptación y profesionalismo. Por lo cual, nos atrevemos a asociarlo a alguna de las figuritas humanas que aparecen en el panel “El infierno”; recordemos que básicamente la visualidad de este panel representa a las personas recibiendo su castigo por los pecados cometidos en “El jardín de las delicias”, es el momento en el que El Bosco condena los malos comportamientos. Por estas razones no es casual que la escritura remita, una vez más, al infierno: “ahora El Cardo es un moridero, un penúltimo círculo del infierno” (Restrepo, 2016, p. 212); debido a que fortalece el lazo conceptual que guía el discurso vinculado a la fuente de inspiración icónica. Este argumento se verifica, más adelante, en la redacción textual con un nuevo guiño; cuando el personaje en su propia voz confirma su fascinación por el tríptico: “y desde luego, presidiendo el conjunto, una reproducción en tamaño natural de *El jardín de las delicias* del maestro Bosco, obra que para mí viene siendo al mismo tiempo Biblia y manual de instrucciones” (Restrepo, 2016, p. 227).

Para los propósitos de este estudio es interesante la preponderancia que otorga la autora al tríptico. Privilegia los significados que proporciona esta pintura enigmática y sorprendente a su obra literaria por encima de los significantes y cuando esto sucede, dice Pimentel (2001) que la lectura tiende a ser referencial. En consecuencia, constatar las relaciones entre la novela y las artes visuales nos llevan a interrogar las fronteras y fisuras que van de la imagen al texto y viceversa; es decir, con qué mecanismos se enriquecen,

alteran o matizan los elementos visuales al invadir el campo textual y cómo se vuelcan los ingredientes textuales en el espacio visual siempre es un desafío interdisciplinario.

En el cierre de esta exhibición de sujetos o personajes literarios, que, en definitiva, evidencian la preocupación por la alteridad que atañe a la escritora y el tratamiento que da en su relato a la relación interartística, encontramos a “Emma. La oveja negra del buen pastor. La Ménade. La ogra. Y no una cualquiera: una descuartizadora” (Restrepo, 2016, p. 308) de su marido, resultado de la violencia en que vivían. Dicho así, quien no ha leído la novela creerá que Emma es un demonio personificado, pero de acuerdo con la secuencia de acciones diegéticas coincidimos con la idea que sugiere la autora; el actuar de Emma es la consecuencia de vivir violentada desde su niñez. Restrepo no presenta la historia con el propósito de que juzguemos el actuar o el hecho en sí, sino su enfoque es para visualizar mediante la ficción la situación de muchísimas mujeres en la realidad extratextual. A través de un discurso inteligente, sugerente, propositivo e instructivo lo logra porque guía la atención del lector, como ha sido su dinámica, hacia la visualidad del cuadro; esta estrategia le entrega herramientas escriturales para exponer la historia, abundar sobre esta e introducir un doble vínculo: el primero, asemeja la desintegración corporal notoria en el cuadro con la temática central del relato, el desmembramiento que protagoniza Emma y, el segundo, la supuesta influencia simbólica de Eva en la esencia femenina.

Enmarcada en el muro tras la silla de su escritorio, tiene una reproducción de *El jardín de las delicias*, del Bosco. Vengo prevenida, será por eso que capturan mi atención los cuerpos retaceados que pululan en el cuadro. Miembros sueltos. Piernas por aquí, culos por allá, brazos que salen de huevos, una oca decapitada, una oreja gigante, un hombre desgarrado por los perros, un pie cortado. Pedazos: la anatomía desintegrada en fragmentos que cobran vida por sí solos, cada uno en desconcierto frente a los demás. Un manicomio de entidades desprendidas del conjunto. El todo despresado, o la rebelión de las partes. (Restrepo, 2016, p. 308).

Con esta redacción ecrástica, la escritora pone ante los ojos del lector determinados elementos que, según nuestra apreciación, realzan el significado de su relato. El lenguaje refleja el caos debido al descuartizamiento ejecutado por Emma (“cuerpos retaceados”, “miembros sueltos”, “un pie cortado”) y “visibiliza un matiz descriptivo produciendo una imagen” (Agudelo, 2017, p. 85). Entonces, podemos plantear, que esta obra de arte literaria

convoca el acontecer emocional y racional del lector, lo involucra con las líneas conceptuales desde lo que este pueda pensar o cuestionar sobre un tema específico, como es el asesinato, y en general, los pecados representados en la trama narrativa.

Otra arista importante es la visibilización que realiza Restrepo de determinados signos pictóricos. Probablemente, desde la ironía, cuestiona la interpretación androcéntrica y equívoca que ha sido transmitida por la tradición judeo - cristiana; la cual establece una relación unilateral entre la mujer con Eva como símbolo de soberbia, desobediencia, tentación, manipulación y debilidades morales. Restrepo nos lleva desde una enumeración de alias atribuibles a Emma enfocados en destacar la animalidad del acto cometido por el que estaba siendo juzgada socialmente, hasta el ícono femenino de Eva y lo concreta apoyándose en la *ecfrasis recreativa* (Agudelo, 2017); para incrementar el grado simbólico.

El momento textual referido es:

Emma, la despedazadora, la trituradora de hombres, la artista del fragmento. La Sobrina del Carnicero, y Carnicera ella misma como cuando le llegó la ocasión. Emma, la necrófila o necrófoba, la oveja negra, la peor de las Ménades, la ogra más ogra. Emma, como Eva: la culpable de todo, la imperdonable. En la oficina de la trabajadora social del pelo rojísimo había tenido yo hacía un rato un encontronazo agorero con *El jardín del Bosco*. Desde la esquina inferior derecha del cuadro, un personaje me había mirado directamente a los ojos para increparme, exigiendo que mi atención se centrara en la mujer quieta y desnuda que él señalaba con índice acusador. Ella es Eva, me había advertido el personaje, y Eva es la culpable. ¿La culpable de qué? La culpable de todo. (Restrepo, 2016, p. 340) (Figura 9)



Figura 9. "Fragmento 5". Fuente <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

El paratexto del título "El jardín de las delicias" sugiere que todo lo monstruoso que está enmarcado en las tablas es una condición estándar y, en *Pecado*, la autora no solo intenta, sino que logra sugerir la misma noción; es decir, que el comportamiento de Emma,

sus pecados, así como los de cada uno de los personajes que presenta y que integran esta pinacoteca del alma, son naturalizados.

El recurso ecfrástico y las remisiones a la pintura interpelan constantemente a los lectores para que indaguen y se aproximen al referente visual, ya sea para constatar si posee los elementos descritos mediante la écfrasis o para establecer nexos culturales y simbólicos entre ambos. Pimentel (2001) plantea que “el objeto mismo puede encarnar una serie de significados culturales a los que el texto remite de manera oblicua con tan sólo proponer ese y no otro como referente explícito” (p. 113).

Las aproximaciones interpretativas efectuadas a esta obra literaria dan cuenta de que *Pecado* refleja la necesidad de Restrepo de introducirse más a fondo en la condición humana, tratando de indagar para hallar problemas fundamentales que relacionan al ser humano con el Mal, en una época en la que los criterios morales son relativos. Los personajes en *Pecado* se “exhiben” como partes de un limbo moral desde el que invitan al lector a empatizar con ellos, no a juzgarlos. Finalmente, con el transcurso de los relatos la noción de pecado se relativiza.

El jardín de las delicias es una pintura que desde el siglo XVI hasta la actualidad ha sugerido más dudas que certezas por lo enigmático y enrevesado de su concepto y figuración. “Por lo tanto, su “tono” podría sacar la novela del código realista si se describieran los fantasmales, desquiciados y perturbadores episodios “presentes” en la tela de una de las obras más herméticas de la historia del arte occidental (Cid Hidalgo, 2018, s/p).

Las relaciones intermediales que entabla la escritora crean vasos comunicantes entre lenguajes estéticos distintos y proporcionan un espacio para reflexionar desde la academia acerca de su novela, su montaje, su iconicidad y su mirada.

El estímulo visual con que trabaja Restrepo es “producto de una representación del mundo” (Pimentel, 2001, p. 112); en consecuencia, no persigue imitar la visualidad de la pintura, intentarlo es una “noción bastante ingenua” (Pimentel, 2001, p. 111). No obstante, su escritura es el medio idóneo para ilustrar, construir y reafirmar significados que en principio corresponden a la pintura, pero viabilizan un discurso fluido, permeado de

creatividad en el cual el lenguaje funciona como una verdadera “estructura de mediación” (Pimentel, 2001, p. 111) entre el referente visual y la obra literaria.

5. Consideraciones finales

Los argumentos explicitados en este escrito nos llevan a concluir que *Pecado* es, fundamentalmente, un texto *atributivo - descriptivo* (Robillard, 2011) que puede leerse como una pinacoteca simbólica - verbal (Ponce, 2014); porque recrea algunos fragmentos de la pintura “El jardín de las delicias” y es en esa fusión donde se emparentan simbólicamente. Tanto en *Pecado* como en “El jardín...” se refleja al ser humano y el estímulo plástico, por un lado, enfatiza lo mundano y por el otro, atribuye al pecado o al personaje que está pecando un lugar en la tradición occidental.

De acuerdo con lo que sabemos, para la religión incurrir en hechos o actitudes que atentan contra la moral cristiana es pecado. La novela, si bien está concebida sobre la idea bíblica de que los seres humanos pecamos casi por inercia, a veces, inclusive, sin darnos cuenta de que lo estamos haciendo, exhibe el pecado desde otra perspectiva, en el sentido de desnaturalizar este precepto y visibilizar que el pecado es una cualidad inherente a la condición de humanos; por lo tanto, el Mal está instalado en nuestro ADN y los malos actos pareciera que son castigados con la muerte. Por consiguiente, si el sujeto pecador queda imposibilitado de irse al paraíso, que de acuerdo a cómo lo aborda la religión es el lugar de la libertad plena y pura y así lo hace notar el discurso novelar; entonces se va al infierno y en este punto se genera una utopía, el hombre es fruto del pecado y está genéticamente concebido para no dejar de pecar, por eso no puede llegar al paraíso, al lugar de la libertad. Pareciera ser que el pecado nos tiene condenados a morir en primera instancia y también a las penas del infierno; las mismas que están representadas en el paño “El infierno” de la obra “El jardín de las delicias” y que son horrendas y sobrepasan cualquier horizonte de expectativas.

Tanto *Pecado* como “El jardín de las delicias” sumergen al lector/ espectador en una relación especular porque se ve retratado a sí mismo como artífice de las pasiones desbordadas, los deseos incontenibles y las fantasías más inusitadas. Laura Restrepo (2016)

sabiamente lo resume: “*quien sabe, tal vez no haya manzana que no venga envenenada*”
(p. 100).

Referencias

- Agudelo Rendón, P. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. Medellín, La Carreta Editores.
- _____. (2017). *Las palabras de la imagen. Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Ayala-Dip, J. E. (26 de mayo de 2016). *Voces en el jardín (de las delicias)*. <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/voces-en-el-jard%C3%ADn-de-las-delicias>
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Cid Hidalgo, J. (23 de mayo de 2018). Reunión de tesis. (I. L. Morales, Entrevistador)
- Gámez Salas, J. M. (2017). "La iconografía del pecado en la obra bosquiana". *Historias del Orbis terrarum*, núm. 13, 99-161. Web 15 de septiembre de 2021.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres, The University of Chicago.
- Imaginario, A. (10 de sept. de 2021). "El jardín de las delicias de El Bosco". Culturagenial.com. <https://www.culturagenial.com/es/el-jardin-de-las-delicias-de-el-bosco/>
- Kibedi Varga, A. (2000). "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 109-138.
- Laude, J. (2000). "Sobre el análisis de poemas y cuadros". *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 89-108.
- Mateos Vega, M. (17 de mayo de 2016). "¿Cómo se vincula el hombre con el mal?, inquiere Laura Restrepo". *La Jornada. Periódico La Jornada.*, 4. Web 25 oct. 2021. <https://www.jornada.com.mx/2016/05/17/cultura/a04n1cul>
- Mitchell, W. J. T. (2000). "Más allá de la comparación: Imagen, texto y método". *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 223-256.
- _____. (2009). *Teoría de la imagen*. Chicago, University of Chicago.



- Monserrat, V. J. (2009). "Los artrópodos en la obra de Hieronymus Van Aken (el Bosco)". *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, núm. 45, 589-615. Web 9 de septiembre de 2021.
- Navia Velasco, C. (20 de marzo de 2016). *Laura Restrepo habla de su novela Pecado*. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/laura-restrepo-habla-sobre-su-nueva-novela-pecado.html>
- Paz Díaz, M. (11 de abril de 2016). *Laura Restrepo: Pecado habla de cómo todos nosotros podemos hacer algún mal en un momento de nuestra vida*. <https://ebuenasnoticias.com/2016/04/11/laura-restrepo-pecado-habla-de-como-todos-nosotros-podemos-hacer-algun-mal-en-un-momento-de-nuestra-vida/>
- Pimentel, L. A. (2001). "Ecfrasis: la representación verbal de un objeto". *El espacio en la ficción*. Siglo XXI Editores, 110-131.
- _____. (2003). "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, vol. 4, 205-215.
- Ponce Cárdenas, J. (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid, Editorial Fragua.
- Restrepo, L. (2016). *Pecado*. Barcelona, Penguin Random House.
- _____. (12 may. de 2009). "Entrevista a la escritora Laura Restrepo, sobre su nueva novela, Demasiados héroes". Entr. Raúl Kollmann. (Web).
- Riffaterre, M. (2000). "La ilusión de écfrasis". *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 161-186.
- Robillard, V. (2011). "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)". *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. Ed. Susana González & Irene Artigas, México, Bonilla Artigas Editores, 27-50.
- Silva, P. (10 oct. 2021). "Tríptico del Jardín de las delicias". *Museodelprado.es*. Museo del Prado. 2016. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>