

LA PÉRDIDA DE LA INGENUIDAD EN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA*, DE PABLO MONTOYA: APROXIMACIONES AL DISCURSO¹

Iraida Lisandra Bález Morales
Universidad de Concepción (Chile)
irabm1987@gmail.com

Recibido: 14/08/2019 - **Aprobado:** 15/10/2019

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n77a23

Resumen: Este artículo expondrá la pérdida de la ingenuidad o evidencia (Maya, 2006) en la novela *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya. La evidencia es una noción que permite demostrar que tanto el escritor como los pintores-personajes, cuyas obras visuales favorecen el despliegue de la trama novelar, son seres comunitarios y artistas mediadores, que toman el contenido de sus creaciones con perspectiva crítica a partir de una realidad social, tomando distancia de ella sin imitarla, sino refractándola. Este proceso deja en constancia que las pinturas y la novela están despojadas de la ingenuidad.

Palabras clave: pérdida de la ingenuidad; ser social; artista mediador; refracción; realidad social.

THE LOSS OF NAIVETY IN PABLO MONTOYA'S *TRIPTYCH OF INFAMY*: APPROXIMATIONS TO THE DISCOURSE

Abstract: This article will expose the loss of naivety or evidence (Maya, 2006) in Pablo Montoya's novel *Triptych of Infamy*. The evidence is a notion that attempt to demonstrate that both the writer and the painter-characters, whose visual works favor the unfolding of the novel plot, are community beings and mediating artists, who take the content of their creations with a critical perspective from a social reality, taking distance from it without imitating it, but refracting it. This process leaves on record that the paintings and the novel are stripped of ingenuity.

Key words: loss of naivety; social being; mediator artist; refraction; social reality.

1. Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral titulado *Relaciones interartísticas en las novelas Tríptico de la infamia, de Pablo Montoya y Pecado, de Laura Restrepo*, dirigida por el académico Juan Daniel Cid Hidalgo.

1. Introducción

La pérdida de la ingenuidad del arte es el resultado de las transformaciones sociales que acontecen y dejan en constancia las recíprocas relaciones que se suscitan entre el arte y sociedad. Este vínculo tiene su esencia en que las manifestaciones artísticas son concebidas por un sujeto comunitario concreto, denominado artista, que plasma en la obra su sensibilidad, forma de pensar, inquietudes y valores de grupos humanos de su tiempo, es decir, el lenguaje de la obra asimila e interpreta la colectividad y sus diversas modalidades. El autor selecciona ciertos aspectos que considera relevantes e ignora otros, de manera que, conscientemente, compone, distribuye y organiza los archivos que utilizará en el proceso creativo que finaliza con la obra terminada. Si lo social «es el espacio de la existencia humana y de todo lo humano» (Maya, 2006, p. 22), el arte literario no puede pensarse como si existiera en un lugar más allá de lo social, pues «no aparece como una vana ocupación para llenar las tediosas tardes de domingo sino como una posibilidad de conocimiento que hace afines y no dispares el ejercicio filosófico» (Maya, 2006, p. 11); tampoco surge para dar placer a los sentidos, para que el lector se identifique con las temáticas y los personajes o para generar en él un placer irreflexivo; por el contrario, se distancia del goce y el consuelo, invocando a la comprensión.

El presente ensayo tomará como objeto de estudio a la novela *Tríptico de la infamia* (2014) y aborda las relaciones manifiestas entre su autor, el universo creativo y los pintores-personajes, quienes constituyen una obra que polemiza con la mirada canónica sobre la conquista americana y su imagería. Para referirse a ella se empleará la noción de la pérdida de la ingenuidad o evidencia, categoría que Claudia María Maya Franco en su libro *El arte como mediación de la utopía* (2006) define como «la irrupción de la incertidumbre en la relación que el arte establece consigo mismo y con la totalidad, así como en el derecho que tiene a la existencia» (Maya, 2006, p. 13)². Esta categoría teórica permite demostrar que el autor y los pintores aludidos son seres sociales, partícipes de

2. La teoría acerca de la «pérdida de la ingenuidad» surge como una reinterpretación a los fundamentos sobre la «pérdida de la evidencia del arte» abordados por Theodor Adorno en *Teoría estética* (2004). Por ende, este artículo remitirá, en determinados momentos, a las ideas adornianas; sin embargo, se dará privilegio a los fundamentos desarrollados por Claudia María Maya Franco, ya que son más actuales y atingentes con el estado del arte en el continente latinoamericano, sin estar determinados por alguna postura política.

contextos específicos que inciden en sus creaciones; pero esta condición no los compromete como hacedores de arte con funciones sociales emancipatorias. En cambio, sí los convierte en mediadores que refractan el contenido tomado de esa realidad³, sin imitarlo.

2. Primeros acercamientos al discurso

Tríptico de la infamia desarrolla una trama que se encuentra instalada en el siglo XVI, época convulsa en la historia universal, debido a la sangrienta conquista y colonización de América, así como a los conflictos religiosos sucedidos en Europa entre católicos y protestantes. El autor asumió los referentes visuales de tres artistas europeos: Jacques Le Moyne de Morgues⁴, François Dubois⁵ y Théodore de Bry⁶ para recrear textualmente dos hechos concretos, polémicos y de acentuado carácter sanguinario: el proceso fundacional de América y la masacre de San Bartolomé. Las propuestas (entiéndase la literaria y las visuales que le sirven de respaldo), exhiben acontecimientos que ratifican el advenimiento de la barbarie, donde el hombre se cuestiona la existencia del ser superior que debería detener a la humanidad en su exterminio. Los sucesos representados por uno y otro discurso sucedieron en la realidad, pero los creadores (el autor y los pintores-personajes) los

3. Al hacer referencia a la realidad, se tomó como punto de partida la propuesta de Hegel en sus lecciones estéticas, que la definió como el «Estado general del mundo», y dijo que el mismo debe estar dada en forma de autonomía, y dicha autonomía debe ser entendida, en este contexto, como la compenetración entre la individualización de lo subjetivo y la universalidad de lo mundano. En síntesis, lo objetivo debe estar reconciliado con lo subjetivo. (Maya, 2006, p. 14). Por ende, cuando en el ensayo se hable de realidad, historia y sociedad, no se usarán estos conceptos indistintamente, pues es lógico que no tienen el mismo significado, tanto en la época de los pintores-personajes como en la época del autor; no obstante, se emplearán para argumentar y dar coherencia a los criterios analíticos esbozados, poniéndolos en diálogo con los postulados teóricos usados para validar la investigación.

4. Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588). Ilustrador y artista botánico francés. Miembro de la Expedición Jean Ribault al Nuevo Mundo. Sus representaciones de los estadounidenses originarios, vida colonial, flora y fauna son de una importancia histórica extraordinaria.

5. François Dubois (1529-1584). Pintor francés, de religión hugonote, nacido en Amiens. Su única obra conservada es la más conocida representación de la Matanza de San Bartolomé, ocurrida el 24 de agosto de 1572, cuando los católicos parisinos atacaron y dieron muerte a sus conciudadanos hugonotes. Dubois huyó a Lausana para escapar de la persecución. Una vez allí, un banquero de Lyon, quien era otro refugiado, le encargó la pintura para conmemorar la masacre.

6. Théodore de Bry (1528-1598). Orfebre, grabador, autor, coautor y editor de libros sobre ocultismo y de la historia de América. Incursionó también en la cartografía. Originario del Principado de Lieja, en la ciudad belga, residió y se casó en Estrasburgo, se estableció en Fráncfort y visitó Amberes y Londres. Fue un pseudohistoriador del descubrimiento de América y uno de los fabricantes iniciales más prolíficos de las leyendas negra y blanca.

representan fusionados con lo subjetivo de cada uno, razón por la que esta realidad se da en forma autónoma y hace notar la ausencia de Dios en la vida de los hombres, aspecto último asociado a la pérdida de la evidencia. En esta medida, pudiera pensarse que las obras pictóricas y el relato muestran una mirada alternativa, distinta de una realidad histórica que se altera y es mediatizada por las obras pictóricas.

El investigador Juan Esteban Londoño, en su artículo «¿Qué tiene que ver el color con el dolor?: *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya» (2014) propuso que la novela: «es un intento de nueva novela histórica bien lograda» (Londoño, 2014) que despliega lo histórico a partir de las representaciones que realiza del mundo pictórico europeo durante el siglo XVI y de la América conquistada, con todas sus implicancias. Este enfoque fue ratificado por Jorge Andrés Bayas Lituma en su tesis *Violencia, arte y política en Tríptico de la infamia, de Pablo Montoya Campuzano* (2019), en la cual señaló que esta novela «encuentra en la documentación histórica un apoyo, no como surtidor de “efectos de realidad”, sino como un apoyo para acercarse plenamente a la legitimación que la similitud al discurso histórico podría brindarle» (Bayas, 2019, p. 22). Con esta escritura, si bien Montoya convocó al pasado, se desligó de la práctica historiográfica y no hace una mera resucitación del mismo, pues a través la novela intentó situarse en el lugar del otro, exhibiendo la violencia y tensiones que se originaron del encuentro entre dos mundos, con ideologías, religiones y formas de vida distintas.

La visualidad de estas creaciones, entregada por el texto literario, está denotada por los acontecimientos de los cuales los pintores fueron testigos presenciales o a distancia. El autor se enfocó en mostrar la historia de la infamia y de la barbarie padecida por el hombre nativo americano desde la llegada de los conquistadores españoles —cabe recordar que «la represión y la expansión determinan las formas de violencia del poder ordenador» (Sofsky, 2006, p. 19)—, así como la crueldad sufrida por aquellos europeos que renegaron de los preceptos católicos.

Enunciadas estas primeras pinceladas referidas al texto literario, es menester plantear el siguiente cuestionamiento que guiará el análisis: Pablo Montoya, al estructurar en *Tríptico de la infamia* un discurso literario que ha perdido su ingenuidad, cabe preguntarse al respecto lo siguiente: ¿Convirtió la ingenuidad al autor y a los pintores-personajes en

artistas mediadores entre la subjetividad que los constituye y las zonas socialmente críticas de los contextos que configuraron estéticamente?

Antes de adentrarse en la resolución de esta interrogante, es necesario referir que a Pablo Montoya le interesó la verosimilitud que presenta la novela; por tal motivo, conjugó aspectos importantes como son la pintura, la historia, la subjetividad y lo social. Johan Huizinga (citado por Burker, 2005) en *El elemento estético en el pensamiento histórico*, su lección inaugural en la Universidad de Gröningen, comparó el pensamiento histórico con «la visión» o «sensación» acerca del pasado y declaró que «lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes» (Huizinga, 2005, p. 14), estímulos que como se ha visto y experimentado refrendan e imponen realidad, relato y memoria. Huizinga (2005), recordando al idealista alemán Wilhelm Windelband, agregó:

El historiador debe llevar a cabo, en relación con lo que una vez ha sido realidad, la misma tarea que el poeta debe llevar a cabo con lo que existe en su fantasía. Las raíces de la afinidad entre la creación histórica y la estética se hallan aquí (Windelband, citado por Huizinga, 2005, p. 99).

Esta idea incentivó la siguiente reflexión: tanto los historiadores como los escritores, para obtener un desempeño eficaz en su proceso creativo, tienen que seleccionar y organizar el material que servirá de soporte a su obra, el cual es intervenido o fusionado con su subjetividad, percepción y visión del mismo, para constituirse, finalmente, en una obra histórico-social o poética, narrativa, dramática, etc., notoria por su capacidad de crear imágenes que ratifiquen su sentido socio-estético.

En dicho contexto, se retoma la idea de Adorno sobre el potencial crítico y transformador que posee el arte, debido a que los vínculos entre el arte con la sociedad, por un lado, y el arte con la historia, por el otro, serán fundamentales para comprender algunos razonamientos propuestos en la obra narrativa de Montoya.

3. Un discurso que ha perdido su ingenuidad

Tríptico de la infamia, en su proyección paratextual, instala al lector en un universo heterogéneo, colmado de guiños y pistas que interrelacionan la historia, las artes plásticas,

lo social y lo poético de un modo *sui generis*, logrando que en conjunto esta extensa novela despliegue diversas líneas de fuga.

Una narración omnisciente, en la primera parte, y otra en primera persona, en la segunda, parecen perfilar una sencilla variación en el discurso narrativo que permite la existencia de una novela poliédrica, elaborada desde distintas perspectivas. Sin embargo, en la tercera parte de la novela, con la intervención del narrador autoficcional, surgen una serie de cuestionamientos al propio realismo de la novela y a la ilusión de realidad que esta pueda proyectar. (Bayas, 2019, p. 17).

El cuestionamiento surge de la propia condición del narrador y su lugar de enunciación. Es un migrante colombiano en el denominado «Viejo Mundo», específicamente en Francia, ciudad donde estudió y vivió, y es desde este lugar donde proyectó tanto su singular mirada como su trabajo literario y académico. Un indicio queda plasmado en el siguiente fragmento, cuando el narrador se refiere a la mujer que lo atendió en la Galería Wittert de la Universidad de Lieja, (Bélgica):

Su amabilidad es milagrosa y no hace mala cara, como las funcionarias de la Biblioteca Nacional de Francia, ante mi francés latinoamericano. Su interés es sincero cuando le digo que estoy escribiendo algo sobre tres pintores protestantes del siglo XVI y su relación con la conquista de América (Montoya, 2014, p. 235).

Montoya asumió, en este caso, la voz del ciudadano latinoamericano desde su propia experiencia, apoyándose en referentes visuales que muestran las condiciones de marginalidad en las urbes europeas para recrear textualmente los hechos históricos ya mencionados, con una perspectiva analítica alterna a los saberes dominantes y así rescatar a los artistas de las obras, atribuyéndoles un lugar preponderante en el relato que construyó.

La novela prefigura un discurso histórico-real articulado con recursos poéticos, pues el material que configura su argumento posee un carácter perdurable, es decir, representa la realidad americana y francesa del siglo XVI mediada por una doble subjetividad: la de los pintores y la del novelista, la cual conlleva a que el relato trascienda su finitud en el tiempo, en pos de alcanzar su autonomía —oposición a la sociedad—. En consonancia con esta afirmación, Jorge Andrés Bayas Lituma (2019) subrayó:

Tríptico de la infamia trata aquel asunto de una manera más bien subjetiva, representación literaria en pleno. La novela se presenta como un muestrario de subjetividades europeas que miran al otro americano desde un lugar de enunciación europeo móvil, mas no específicamente territorial, que puede actuar de manera ligeramente distinta en cada una de las mentes. Estos matices, sin embargo, son similares. La mayoría de los personajes, por más abocados que estén algunos de ellos al respeto de la vida de los indígenas, miran a estos por encima del hombro (Bayas Lituma, 2009, p. 47).

Esta obra literaria es producto de la época contemporánea, pese a estar contextualizada en el siglo XVI y, como tal, da cuenta de las relaciones ineludibles que se han gestado entre arte y sociedad hasta la actualidad. La novela, como todas las manifestaciones o expresiones artísticas resultantes de la expresión humana, transcurre en un entorno comunitario, debido a que lo social es el lugar donde se desempeña el ser y, en consecuencia, sus acciones. El arte o, concretamente, las obras pictóricas y la novela articulada a partir de ellas, se origina a partir de un sujeto consciente de su lugar en la comunidad, ya que «todo artista es, a su vez, un ser social» (Maya, 2006, p. 29) que está inserto dentro un momento histórico del que no pueden deslindarse; razón por la que cada uno de estos artistas (los pintores-personajes aludidos y el autor de la novela) tienen posturas sólidas respecto al fenómeno que origina su proceso creativo. Pero no es la representación fiel de esa realidad lo que se transforma en material directo de las obras, y menos aún, de la novela, sino que es «este carácter abarcante de lo social» (Maya, 2006, p. 22) el que convida a escudriñar en las zonas desconocidas, misteriosas, que se constituyen, finalmente, como vías de decodificación de los referentes visuales y de interpretación a tan cautivador relato. Desde este enfoque, se puede pensar que la novela, como objeto de análisis, está ahondando en una zona de la realidad que no es la palpable, ni la que legitima los intereses del poder, ni está a flor de los sentidos, sino que se encuentra fluctuando o movilizándose en algún lugar, que quizás el relato logre mostrar.

Los artistas trabajaron desde la realidad americana o europea inmediata, sino que el contenido de sus propuestas se sustentó en alegorías a estas realidades, ya que el hacer del hombre se da en el marco de las condiciones que lo socio-colectivo prescribe, es decir, «toda obra toma de lo social sus contenidos y en lo social encuentra su resonancia — aceptación o rechazo—» (Maya, 2006, p. 29). Dicho de otro modo, las pinturas y la novela, como obras de arte, no pueden perder su autonomía, la cual es una condición de lo artístico,

pero esta implica una toma de distancia crítica respecto de la realidad social: «El arte renuncia a lo empírico en virtud de su concepto y dicha renuncia es ya un elemento de la relación» (Maya, 2006, p. 32) compleja que se establece entre arte y sociedad.

La novela se conforma de tres partes, las cuales ratifican el «doble carácter del arte» — «por su necesaria pertenencia a la sociedad, la naturaleza de su producción, la mediación del sujeto artista, sus contenidos y la forma, es un hecho social. En virtud de la toma de distancia respecto de lo empírico es autónomo» (Maya, 2006, p. 32) — y que hacen de la misma una «obra auténtica» o «autónoma». En la primera parte, el protagonista de la trama es el artista e ilustrador Jacques Le Moyne, quien llegó a América como parte de la expedición encabezada por el lugarteniente francés René de Laudonnière (1529-1574). Le Moyne, con su aguzada mano, pudo dibujar las «labores de cacería y agricultura, actividades de recreación, las ofrendas a la divinidad solar, el rito en que las madres sacrificaban cada año su primogénito al rey» (Montoya, 2014, p. 96), paisajes, accidentes geográficos, escenas costumbristas o de guerra y detalles anatómicos de los indios timucuas, así como los asesinatos de los nativos americanos y expedicionarios franceses cometidos por los españoles.

En la obra, Le Moyne funge como mediador del punto de vista que prevalece entre los europeos de considerar a América como el continente utópico, visión fomentada, fundamentalmente, por los españoles, quienes la nombraban «las Tierras Floridas, el lugar designado» (Montoya, 2014, p. 25) y en su condición de pintor viajero⁷ construye un legado que es una imagen de, las llamadas por aquellos tiempos, tierras desconocidas; sus creaciones son un registro documental y testimonial, ya que dan cuenta de la observación del espacio geográfico, de sucesos acontecidos, de las tradiciones de los pueblos oriundos, sus vestimentas, utensilios, rituales y manifestaciones artísticas. Todo este descubrimiento

7. Rafael Romero, en su artículo «Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros» (2017), abordó la noción de pintor viajero y planteó lo siguiente: «La motivación de estos viajeros es diversa, desde lo propiamente artístico hasta lo político. Abarca desde la posesión de un espíritu aventurero romántico hasta el formar parte de misiones artísticas, científicas o comerciales organizadas por gobiernos europeos con fines exploratorios de sus colonias. Algunos de estos creadores eran artistas amateurs e incluso circunstanciales, pero la mayoría poseía algún grado de formación académica para el momento de su viaje o la adquieren posteriormente. Asimismo, es importante señalar que el patrimonio que nos legaron, incluye creaciones que fueron ejecutadas *in situ*, al abierto y bajo la luz tropical americana».

al que se enfrenta el pintor va reconfigurando la visión prejuiciada y despectiva del nativo, quien pareciera conocer el misterio de lo artístico, de lo estético. En la novela, se lee el siguiente fragmento, que alude a la idea adulterada con que el propio Le Moyne representó a los americanos en sus dibujos mientras permanecía en Europa:

El cosmógrafo sonreía y movía la cabeza, en un gesto que no se sabía si era de afirmación o de rechazo, cuando brotaban criaturas raras descritas por Beda el Venerable, los casos estrambóticos de la naturaleza citados por Thomas de Cantimpré, y las otras formas vivientes, aún más impresionantes por la dimensión de sus deformaciones, narradas por el cronista de Núremberg. Tocsin veía las sirenas que había contemplado Cristóbal Colón en la isla La Española. Las mujeres guerreras de las que hablaba André Thevet, tras haber viajado a la Francia antártica. Veía hombres con orejas de perro comiendo carne humana, acéfalos formidables metiéndose flechas en la garganta para vomitar, y peces que volaban y árboles andariegos (Montoya, 2014, p. 21).

El cambio de pensamiento que sucedió en el artista amplificó la visión positiva de los indígenas americanos entre algunos occidentales, descritos como seres humanos en estado de naturaleza, ingenuos, virtuosos, amables, confiados y con dones innatos para el arte, en contrapartida a la noción de caníbal o bárbaro, que proliferaba en Europa acerca de los habitantes originarios de América.

François Dubois, en tanto fue otro pintor francés que, aunque no asumió entre sus temáticas creativas la conquista y colonización del Nuevo Mundo, se convirtió en el centro de atención de Montoya en la segunda parte, por ser el autor de la emblemática *Matanza o Masacre de San Bartolomé*⁸, obra que recrea una de las principales tragedias sucedidas en la historia de Francia. La trama narrativa pone al artista frente a este desafío pictórico, pues éste debe ingeniárselas para plasmar en una tela todas las características del mundo despiadado en el que vivió. El reto consiste, y de ello da cuenta la escritura, en «¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación» (Montoya, 2014, p. 185). En la obra pictórica se insertan ciento sesenta personajes, pero el narrador protagonista manifiesta que esa cantidad es simbólica, porque «juro que es toda la

8. La *Matanza o Masacre de San Bartolomé* está concebida a partir de un hecho real que inició la noche del 23 hasta el 24 de agosto de 1572 en París, debido a los conflictos entre católicos y hugonotes (protestantes de doctrina calvinista).

humanidad la que he intentado meter en la tabla» (Montoya, 2014, p. 190), ya que, al parecer, el exterminio a los seres humanos era el principio que proliferaba en aquel período.

Esta sección de la novela, aunque a simple vista pareciera no tener relación con el relato de la conquista y colonización americana, es una síntesis de lo que aconteció durante el período colonizador en el continente. Estas tierras se transformaron en «el refugio que urgen los protestantes de Francia». Su misión consistió «en establecer los pilares de una primera comunidad de hombres que pueda vivir en paz y bajo los designios del Señor» (Montoya, 2014, p. 35). Es decir, los europeos llegaron a América con el supuesto propósito de ¿evangelizar?⁹ —intención cuestionable debido a los abusos y destrozos acontecidos— pero si en su propio territorio tenían conflictos devastadores de la vida humana por temas religiosos, específicamente porque no todos profesaban el catolicismo, es obvio que estando en América mantendrían las mismas discordias con todo lo que implicarían (muertes, asesinatos, masacre, violencia, exterminio, destrucción, terror) debido a que las diversas filiaciones cristianas tratarían de instaurarse en estas zonas desconocidas —al decir de Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (1998) —, habitadas por «indios culturalmente vírgenes» (Todorov, 1998, p. 45) y si no lograron unificación en sus territorios originarios, menos probable sería que lo consiguieran en estas tierras recién descubiertas que se estaban disputando, cual si fueran un trofeo.

El europeo era incapaz de reconocer en sí mismo, ni en su sociedad las atrocidades que perpetraban, razón por la cual normalizaban conductas violentas y soeces desplegadas por la intolerancia a la diversidad religiosa, atribuyendo las conductas bárbaras y abyectas a los autóctonos, quienes se defendían ante la usurpación de sus territorios. Pareciera ser que la condición de «bárbaro» imputada al aborigen, ese otro de piel mestiza y rasgos distintos, no concordó con el comportamiento, ni la esencia cultural de estos grupos nativos de América y, como contrapunto, era característica del actuar de los europeos «ilustrados», que se manifestaban como torturadores sanguinarios y brutales, entregados al fanatismo, a los vicios y a la codicia, representándose como ejemplos de la degeneración del «hombre civilizado».

9. Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (1998) señaló al respecto que con el descubrimiento de Colón se inicia un «proyecto de asimilación» que la mayor parte del tiempo «se confunde con el deseo de cristianizar a los indios» (Todorov, 1998, p. 51).

La tercera parte, encausada en la obra del grabador Théodore de Bry, puede leerse como una continuación de la primera, aunque «su desempeño disciplinario es importante básicamente porque el grabado es una técnica de inscripción en reflejo donde el material es dañado para que surja del raspaje y la fricción, la obra, el mensaje, el sentido» (Cid, 2018). De Bry nunca estuvo en América, pero impactado por el acontecimiento de la conquista, sintió la necesidad de conocer lo que realmente significaba este suceso para la historia de la humanidad. En su afán investigativo, le compró a la viuda de Le Moyne los dibujos que este había realizado durante su estadía en el territorio americano, los reelaboró en la técnica de grabado en cobre y así surge su colección *Grandes Viajes*, donde se presenta a América, «como un paraíso utópico embestido por el mal» (Montoya, 2014, p. 206).

La escritura deja en constancia que variadas expresiones del mal¹⁰ (asesinatos en masas, abusos de poder, crueldad, injusticia, usurpación, angustia, muerte, entre otras) fueron introducidas y desarrolladas por los conquistadores desde su llegada a estas tierras; arremetían contra los indígenas, al vilipendiarlos, subyugarlos, denigrarlos y mancillarlos, sin tomar en consideración el dolor y sufrimiento que les producían. De esta manera, el análisis permite pensar el discurso novelar como una propuesta que se resiste a las ideas e imágenes canónicas que reseñan la conquista y colonización, y presenta el mal como una cualidad, al parecer, adherida al corazón de los sujetos europeos.

De Bry sostuvo la idea que había iniciado Le Moyne, de representar al indígena como un ser humano, digno hijo de Dios, con una cultura atrayente y novedosa, conformada por mitos, leyendas y tradiciones insoslayables. Montoya, en el ensayo que precede a su novela, titulado *La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry* (2014), insistió en el valor de ambas obras pictóricas, al plantear que «se trata de un conjunto de imágenes que actúan como un *dossier* iconográfico, y a la vez, logran edificar uno de los testimonios más atractivos de la conquista americana» (Montoya,

10. A propósito Paul Ricoeur en *El mal: desafío a la filosofía y a la teología* (1986) planteó: «Todo el mal cometido por alguien, lo hemos visto, es a su vez, mal padecido por el otro. Hacer el mal, es hacer sufrir a otros. La violencia no cesa de rehacer la unidad entre mal moral y sufrimiento» (Ricoeur, 1986, p. 26).

2014, p. 119) además de constituirse como documentos, relatos, argumentos y monumentos,¹¹ por su aporte a la historia y cultura de los americanos.

Con este breve acercamiento a la trama de la novela, se constata su autonomía, pues los artistas (los pintores-personajes y el escritor) aunque tomaron el material de sus creaciones de una realidad social, lo hicieron desde una perspectiva crítica, que relativiza el discurso institucionalizado de la conquista y la colonización. En resumen, se distancian de lo real inmediato y no lo imitan, sino que lo someten a un proceso de refracción¹² para lograr una obra que no fuese reflejo fiel de ese contexto colectivo; es decir, estos artistas tomaron el contenido de sus creaciones de un entorno social que tuvo existencia constatable, pero no lo plasmaron tal cual por casualidad, sino que seleccionaron los elementos más significativos de esa realidad y los llevaron a un plano pictórico y ficcional, con el propósito de explicitar aristas distintas y novedosas, que no correspondieran con las visiones mostradas por los grupos de poder acerca del proceso colonizador americano. Esta refracción indujo a que los artistas fuesen capaces de ingresar a una línea de sentido que polemice —o al menos perturbe— el conocimiento que los lectores tienen del discurso oficial respecto a los hechos narrados, así como de las contradicciones sociales en toda su evidencia y a los sitios recónditos a los cuales no se tiene un fácil acceso. Dados estos argumentos, es perentorio pensar que América y su proceso fundacional devienen un signo enigmático, misterioso y polémico, condición que ha ido adquiriendo con el transcurso del tiempo y que no se dimensionaba en la época colonial, debido a que los conquistadores europeos no sabían el valor real y simbólico de lo que estaban descubriendo. Lo anterior entra en concordancia con lo planteado por Todorov (1998) quien afirmó que «toda la historia del descubrimiento de América, primer episodio de la conquista, lleva la marca de esta ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez» (Todorov, 1998, p. 57).

Las obras de estos pintores se transforman en la voz de grupos humanos vilipendiados, que plasman el aura de los diversos estímulos que las originaron. En palabras de Adorno:

11. Para entender cómo un documento llega a convertirse en monumento recomiendo «Documento/monumento». En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (1991), con la autoría de Jacques Le Goff.

12. En el libro *El arte como mediación de la utopía* (2006), Claudia María Maya Franco definió que «la refracción es el modo de nombrar el tratamiento complejo a que el arte somete el contenido que de lo social toma» (Maya, 2006, p. 50).

«El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras» (Adorno, 2004, p. 153). En consecuencia, el referente pictórico estructura un relato excepcional que pugna con el relato oficial referido a los sucesos histórico-sociales de la época, en tanto plantean interrogantes, inquietudes y sospechas que superan los límites de lo artístico, y que, al desentrañarlas, dejan en constancia que las pinturas y, por ende, la novela, se han despojado de la ingenuidad o evidencia, noción que ha reinterpretado la investigadora Claudia María Maya desde la teoría acuñada por Theodor Adorno. La investigadora concluyó al respecto que:

Perder la ingenuidad, al decir de Adorno consiste tanto en no encontrar respuestas donde antes habitaban las certezas, sino más bien en ver aparecer, en el lugar de la espontaneidad, interrogantes que antes no existían y que apuntan a un lugar que está más allá del arte mismo. Las preguntas que pueden derivarse de esta pérdida de la evidencia (para qué, cómo y dónde) apuntan en sí mismas a lo extraestético (Maya, 2006, p. 21).

En esta línea teórica, se puede afirmar que las obras dibujadas o pintadas por los artistas europeos y la novela que las tomó como referentes son autónomas, auténticas e irreproducibles. Según expresó Adorno (2004): «el arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que le faltan las lágrimas» (Adorno, 2004, p. 161). Siendo consecuente con esta idea, las obras pictóricas y el texto congelan una parte importante de ese relato que, en *Tríptico de la infamia*, dialoga polémicamente con el proceso fundacional del continente americano y con las guerras de religión europeas. Esta última variable del componente religioso, al estar presente en ambos lados del continente, unifica los relatos de masacre de allá y de acá, quedando así inscritos como en un «enigma» o en un «misterio», términos empleados por Claudia María Maya y Walter Benjamin, respectivamente, que los sustentan como obras auténticas e inducen a su comprensión. En relación con lo anterior, planteó Adorno (2004) que: «Las obras de arte son enigmáticas por cuanto respecta no a su composición, sino a su contenido de verdad» (Adorno, 2004, p. 173). Razón por la cual, quizás la versión oficial de los sucesos persiga eliminar cualquier posibilidad de «misterio», para instalar un relato único y oficial, enfocado en mostrar a los nativos como bárbaros o caníbales; en cambio, los pintores y el narrador invitan a lo

contrario: a saber la verdad, a investigar ¹³ ese «enigma» que consiste en conocer culturas originarias llenas de simbolismo, de tradiciones, poseedoras de riquezas espirituales, naturales y estéticas, elementos todos que les fueron arrebatados por la crueldad y el abuso de los colonizadores. Estos últimos, al parecer, insatisfechos con las masacres gestadas en América, arremetieron con el mismo grado de violencia contra los franceses seguidores de las doctrinas calvinistas.

Estos ejercicios, tanto el pictórico efectuado por los pintores-personajes, como el escritural realizado por Montoya, ratifican que «el contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad» (Adorno, 2004, p. 174).

4. Conclusiones

Tríptico de la infamia, desde la propuesta interartística que realiza, es un relato que ha perdido su ingenuidad o evidencia, debido a las transformaciones sociales que se suceden en los tiempos contemporáneos y, como tal, da cuenta de las buenas relaciones entre el arte y la sociedad. Igualmente, se constituye en una posibilidad de reflexión ético-moral, en tanto el enigma que encierra suscita a su desciframiento. Es así como los artistas (los pintores-personajes y el escritor) son acreedores de una «duplicidad estética» (Maya, 2006, p. 81), ya que, por un lado, son seres sociales y, por otro, se transforman en mediadores entre la subjetividad que los constituye y las zonas socialmente críticas de lo real que configuran estéticamente.

La novela propone una mirada *sui generis* respecto al relato de la conquista y colonización americana, por lo que la *Matanza de San Bartolomé* muestra una posición de la realidad que se altera y es mediatizada por las obras pictóricas que se seleccionan, montan y exhiben en el texto. Por eso, Pablo Montoya y los pintores-personajes, desde esta

13. Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2005) planteó lo siguiente: «el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. No cabe duda de que, sobre todo cuando se trata de la historia de los acontecimientos, a menudo lo único que dicen a los historiadores familiarizados con la documentación escrita es esencialmente lo que ya sabían. Pero incluso en esos casos, las imágenes siempre añaden algo. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan» (Burke, 2005, p. 235).

perspectiva, pueden considerarse mediadores, que en sus distintos contextos logran visibilizar «el dolor acallado, los deseos abolidos, la movilidad propia de lo existente, aquello, en fin, sobre lo que la interpretación hecha por las instituciones ha lanzado un velo tranquilizador que encubre lo aterrador» (Maya, 2006, p. 51). En conclusión, el autor y los pintores que refirió en su relato construyen discursos autónomos, que revelan o presentan ciertas facetas ocultas por los sujetos de poder y que la realidad, en tanto simulacro, esconde.

Referencias bibliográficas

1. Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
2. Barriga, J. (11 de abril de 2014). Pablo Montoya gana el premio internacional Rómulo Gallegos. En *Revista Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/pablo-montoya-gana-premio-internacional-romulo-gallegos/39788>
3. Bayas, J. (2019). Violencia, arte y política en *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar.
4. Burkner, Peter. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A&M Gráfico.
5. Carrizo, S. (Ed.) (2008). *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de «fragmentos de mundo»* Buenos Aires: Biblos.
6. Huizinga, J. (2005). El elemento estético de las representaciones históricas. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 9, 91-107. Recuperado de <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/Prismas/09/Prismas09-06.pdf>.
7. Le Goff, J. (1991). Documento/monumento. En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. [Traducción de Hugo Fernando Bauzá]. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
8. Maya, C. (2006). *El arte como mediación de la utopía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
9. Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S.

10. Montoya, P. (2014). La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry. *Boletín de Antropología*, 27 (14), 116-140. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/20388>
11. Ricoeur, P. (1986). «Le Mal: un défi à la philosophie et à la théologie» (1986). En *Lectures 3, Aus frontières de la philosophie*, [tr. Personal. G. Zapata, SJ. Paris: Ed. Seuil], 1994, (pp. 211-233). Recuperado de <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38821.pdf>
12. Romero, R. (2017). Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros. En Abreu Xavier, A. (Ed.), *La Península ibérica, el Caribe y América Latina: Diálogos a través del comercio, la ciencia y la técnica (Siglos XIX-XX)*. Évora: Publicações do Cidehus. doi:10.4000/books.cidehus.2917 Recuperado de <https://books.openedition.org/cidehus/2917?lang=es>
13. Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores.
14. Todorov, T. (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.