



Estudios de Literatura Colombiana  
ISSN: 0123-4412  
revistaelc@udea.edu.co  
Universidad de Antioquia  
Colombia

Londoño Betancur, Juan Esteban  
Pablo Montoya: lo religioso y el arte  
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 41, julio-diciembre, 2017, pp. 77-90  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354040006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# PABLO MONTOYA: LO RELIGIOSO Y EL ARTE<sup>\*</sup>

## PABLO MONTOYA: RELIGION AND ART

JUAN ESTEBAN LONDOÑO BETANCUR  
ayintayta@gmail.com  
UNIVERSIDAD DE HAMBURGO

RECIBIDO (14.02.2017) – APROBADO (18.02.2017)

DOI: 10.17533/udea.elc.n41a05

**Resumen:** La religión aparece en la obra de Pablo Montoya en dos direcciones: como una parte de la cultura que se expresa a través de mitos, ritos y símbolos; y como un fenómeno que refiere a las construcciones humanas de sentido. Esta investigación, que hace parte de una disertación doctoral, se fundamenta en la teología de la cultura del filósofo de la religión Paul Tillich para sistematizar ambas acepciones de lo religioso, sin perder de vista la perspectiva de la estética de la recepción (Gadamer, Iser, Jauss) que atiende al modo en que el autor interpreta obras de arte y realidades sociales desde nuevos horizontes de lectura.

**Palabras clave:** Pablo Montoya, religión, arte, sentido, desencanto.

**Abstract:** Religion appears in Pablo Montoya's work in two senses: as a part of the culture, which manifests itself through myths, rites and symbols; and as a phenomenon, which indicates human constructions of meaning. This article, which is part of a PhD dissertation, takes as a base the Theology of culture by the religion philosopher Paul Tillich to systematize both meanings of what is religious. In addition, it reads the texts from a perspective of the aesthetics of reception (Gadamer, Iser, Jauss), which focuses on the way of interpretation of artworks and social realities from new horizons of reading.

**Keywords:** Pablo Montoya, religion, art, meaning, disenchantment.

---

\* Cómo citar este artículo: Londoño Betancur, J. E. (2017). Pablo Montoya: lo religioso y el arte. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 77-90. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a05

## La religión: una aproximación hermenéutica

La religión en la obra de Pablo Montoya no es un tema central pero sí constante. En muchos de sus textos, el escritor colombiano aborda lo religioso desde la perspectiva del arte, marcando un interés por las expresiones y por la pregunta por el sentido. En este artículo abordaremos el modo en que Montoya se acerca al fenómeno religioso en su obra literaria, en la que resaltan expresamente los libros *Sólo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* (2009) y *Tríptico de la infamia* (2014a), debido a su vinculación con personajes y motivos religiosos; pero también en *Trazos* (2007) y *Los derrotados* (2012), donde aparecen descripciones e interpretaciones de la religión en el arte y en la realidad humana.

Cuando hablamos de religión, en el sentido fenomenológico, utilizamos el término en dos direcciones. La primera, antropológica: religión como sistema organizado de creencias, ritos y mitos que dan identidad a un pueblo. Esto es lo que el filósofo de la religión Paul Tillich llama la dimensión estrecha, la concretización de las formas en símbolos y ritos específicos: un lugar santo, un libro, una imagen o un sacramento (Schüßler, 1999, p. 56). La segunda, existencial: religión como la búsqueda de sentido o el estar atrapado por lo que consideramos incondicional, según lo expresa Tillich (1989, pp. 31-32), la dimensión amplia, la preocupación última que apunta a un sentido emotivo y por esto trascendental.

Esta búsqueda de sentido, desde la perspectiva de Tillich, no se limita a los espacios de la institucionalidad religiosa, sino que también —y en una medida más amplia— se da fuera de ella: en el arte, la música, la pintura, las relaciones humanas. Según este punto de vista, no se necesita siquiera hablar de dios como una personificación de tal seguimiento. Por esto, se pueden encontrar muchos aspectos religiosos en artistas como Van Gogh, en poetas como Baudelaire y en novelistas como Dostoievski y Albert Camus; pues, según afirma Karl-Josef Kuschel (1997, p. 22), siguiendo a Steiner, las grandes obras de arte van a la búsqueda del Misterio, incluso en aquello que es pura inmanencia: la trascendencia de lo telúrico. Y es en estas dos maneras que nos aproximamos también al fenómeno de la religión en la obra de Pablo Montoya.

### Símbolos y ritos religiosos

El interés de Montoya por los personajes de la tradición religiosa occidental se cifra en que han sido testificados en —y son testigos de— el arte, además de ser símbolos de preocupaciones humanas últimas. En su obra

aparecen con frecuencia lugares sagrados: templos, grutas, iglesias, hogueras; y también expresiones artísticas de lo religioso: telares, tallas, esculturas, inscripciones, libros, salmos, tatuajes aborígenes, pinturas y música. Montoya escribe con frecuencia sobre personajes y temas religiosos, tanto de la narrativa bíblica y cristiana como de la mitología griega y romana, además de las tradiciones nativas de América y de otras culturas del mundo.

El mundo indígena que aparece en *Tríptico de la infamia* muestra algunos ritos religiosos. El autor los trata con respeto pero no pretende explicarlos ni agotarlos desde estructuras teóricas, pues reconoce que estamos lejos de comprenderlos exhaustivamente o de imitarlos. Según lo expresa en el poema en prosa dedicado al hipogeo de “Tierra dentro”, que aparece en *Trazos* (2007, p. 4), las tumbas de las culturas precolombinas le dicen al poeta, ante todo, que es ajeno a tal mundo. Tal extrañeza radica en la marca, o la cicatriz, de la conquista católica. Así la voz poética expresa una nostalgia por poder creer en los dioses indígenas, lo cual ya no es posible: “la cruz y la palabra nos herían la espalda” (p. 4).

En *Tríptico de la infamia*, Montoya realiza una descripción pormenorizada del arte del tatuaje entre los indígenas de la época de la colonización francesa en La Florida, en el cual se mezclan lo artístico y lo religioso, dejando ver al cuerpo humano como un lienzo, lugar para las representaciones de lo sagrado (2014a, p. 44). La pintura del tatuaje y los ritos de los aborígenes giran en torno al paso del tiempo (p. 53). Estos son interpretados por el personaje Jacques Le Moyne como el intento por desprenderse del tiempo o por llegar a sus secretos (p. 57). Para los timucuas, los tatuajes son la representación cósmica de su paso por la vida. Ellos reflejan la forma de vivir el mito en el propio cuerpo. El arte de pintar es el ritual; el contenido de la pintura son los símbolos telúricos: lunas, estrellas, animales. Esta asociación entre religión y arte, que para los indígenas parece ser lo mismo, permite a los ojos de Le Moyne una valoración altísima de las culturas indígenas (p. 55), pues considera que los tatuajes de los nativos pueden ser más interesantes que el muro de una catedral europea (p. 71). El arte es una configuración del sentido último, una manera de detener el tiempo de trabajo y producción para dedicarse a la belleza (p. 71). Pero también es una actividad celebratoria, un ritual religioso que, en lugar de cantar —práctica tan extendida entre los cristianos—, dibuja una alabanza a las potencias de la naturaleza, que son sus dioses.

De este modo, tenemos en Le Moyne a un personaje que se “convierte” al otro. Deja que el indígena Kututuka trace símbolos religiosos no cristianos sobre

su tez europea, a la par que él pinta sobre el cuerpo de Kututuka los símbolos que habita. Ambos hacen del cuerpo una tela para que el otro exprese su cultura (p. 80).

En muchas de sus obras, Montoya alude a temas bíblicos. Este es el caso de la prosa poética dedicada a la pintura del *Éxodo*, de Georges Rouault, en el libro *Trazos* (2007). La voz poética y narrativa se dirige al pintor en segunda persona y se apropiá del motivo de la salida de los israelitas de Egipto para trasladarlo a la realidad de su propia ciudad en el siglo xxi: “Figuras que llegan a Medellín vomitadas por la guerra” (p. 42). Se trata de la experiencia del desplazamiento forzoso en Colombia a lo largo de cincuenta años. De este modo crea una forma de re-lectura triangular, en la que hablan la obra de arte (texto), la referencia religiosa o cultural de la obra (contexto) y el lugar de interpretación del escritor-lector (pretexto).

Esta forma de proceder corresponde a una estética de la recepción que no se conforma con interpretar las obras desde su contexto original de producción, sino que las transforma y desafía desde nuevos horizontes de lectura (cf. Gadamer, 1989, p. 82; Iser, 1989, p. 138). Montoya es un narrador poético que también es hermeneuta. Sus procedimientos literarios se acercan a la re-creación de personajes y motivos dados en la historia, para abordarlos desde una constelación de ideas donde priman el antihéroe y la derrota de los metarrelatos, jerarquías y valores tradicionales.

Montoya presenta al personaje de Moisés (*Terceto*, 2016, p. 17) orando a su dios de manera desafiante y cuestionadora; o a Jonás, quien reza dentro del vientre del pez, pidiendo que el animal sea sordo a los designios divinos (p. 22). En otro poema en prosa, dedicado a la *Magdalena penitente* de Tiziano (*Trazos*, 2007, p. 16), Montoya presenta a una María solitaria, seductora, elevando una oración al placer sagrado. El personaje del poema no está ungido aquí a Jesús, como aparece en el Evangelio que lo ungíó la mujer en casa de Simón el Fariseo (Lucas 7:37-38), sino que se unge a sí misma, derrama el líquido sobre su cuerpo erotizado, y llega a un éxtasis espiritual que no se diferencia del éxtasis del cuerpo.

Este interés que articula erotismo y religión atraviesa la obra de Montoya. Ya en *La sed del ojo* (2004), su primera novela, el escritor menciona a los personajes bíblicos femeninos Judith, Raquel, Rebeca y Magdalena como figuras del arte que pueden ser vistas a través de una mirada contemporánea, a saber, la del erotismo (p. 59), a manera de una interpretación transgresora de las figuras tradicionales y de la historia efectual de ellas en la cultura occidental. Ante el erotismo estético, Montoya contrapone con frecuencia la vida ascética. En el

libro *Sólo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* (2009), la voz poética se asombra del rechazo de Francisco ante las cosas que atañen a los hombres: la propiedad y el poder. Pero no oculta su mirada irónica frente a la suciedad y, sobre todo, el repudio al cuerpo descuidado de los frailes mendicantes. Esto lo deja claro, también, al contraponer la mirada del cuerpo y el placer que hace Marguerite Yourcenar frente a la represión del cristianismo:

Al encanto de una Venus prístina que surge de la espuma seminal del descendiente del tiempo, los advenedizos del martirologio de la cruz opondrían un ramillete de santos decrepitos e hidrofóbicos, hombres y mujeres que nunca bañaban sus cuerpos y se adormecían, borrachos de éxtasis místico, bajo el hedor de sus propias heces. Sobre lo asqueroso y la culpa que provocan los órganos productores de la vida y del placer, se habría de cimentar un nuevo orden moral (Montoya, 2011, p. 55).

Aunque esta interpretación de la vida monástica medieval es extrema, pues retoma algunos casos aislados basados en leyendas por parte de los detractores del cristianismo, Montoya utiliza la imagen del monje sucio y decrepito para verla superada por la belleza de los dioses griegos, sobre los cuales se fundamenta una estética del cuerpo libre de la culpa. De este modo retoma la concepción renacentista e ilustrada según la cual el principio del arte bello proviene de Grecia y del mundo pagano, dando un valor positivo a la desnudez y al erotismo.

En el poema “Extranjero en Babilonia” (*Terceto*, 2016, p. 30), el escritor recrea el ritual de iniciación sagrada en el templo de Mylita, ciudad en la que toda mujer debía sentarse una vez en la vida en las afueras del templo de la diosa y tener relaciones sexuales con algún peregrino que la requiriese. Montoya elabora el poema a dos voces, en el que encarna a la mujer, quien sigue, más que el de la ley, otro llamado: el del cuerpo, el religioso, que en Montoya son aspectos similares. Cuando el hombre ve a la mujer que le atrae, le habla: “Yo te invoco, diosa Mylita”, una forma antigua de encarnación de lo divino, no en la muerte —como es el caso del cristianismo—, sino en la sexualidad, para celebrar la vida (p. 19).

Pero la crítica de Montoya hacia la religión organizada no se levanta solamente en la pregunta por lo erótico, sino, y sobre todo, en la crítica a la violencia generada en nombre de un monoteísmo recalcitrante. En “Un cruzado” (*Terceto*, 2016, p. 38), su ironía va contra la imagen del dios que dejan ver las cruzadas: la redención buscada a través de abominaciones, la búsqueda de eternidad en el saqueo, la cruz hecha del humo de los incendios; dios aparece en forma de un aliento implacable.

En *Triptico de la infamia* (2014a) Montoya cuenta, por boca de François Dubois, testigo de la Masacre de San Bartolomé, que los predicadores y monjes católicos atizaban a las multitudes a acabar con los protestantes, poniendo sobre ellos el rótulo del rechazo, llamándolos leprosos espirituales, equiparándolos al dragón de siete cabezas del Apocalipsis. De modo que el mensaje del salvador de los cristianos es negado por sus propios seguidores: “Cristo, símbolo de una supuesta concordia universal, era el fuego que atizaba los rencores” (p. 162). Esta crítica se extiende también al protestantismo. En esta misma novela, Montoya ubica a Dubois en la austera Ginebra, ciudad reformada: sin fiestas ni diversiones, sin bailes, disfraces ni juegos, con vestimenta y peinados recatados (p. 181). Por ello habla de modo escéptico ante los sistemas religiosos impuestos: “Ginebra se ha convertido en un lugar parecido a Roma. Aquí como allá terminamos por instaurar otras inquisiciones, otras torturas, otras muertes en hogueras” (p. 184). Esto no significa que la religión europea se haya desgastado y que, en cambio, en América sea mejor. Para Montoya hay continuidad entre la decadencia del cristianismo en Europa y el cristianismo en el resto del mundo.

En *Los derrotados*, asumiendo una mirada voltaireana, Montoya ve a los personajes de la vida religiosa neogranadina y (posteriormente) colombiana, no como figuras liberadoras, sino como personas que, al tratar de disfrazar la religión con ropas modernas, fortalecen sus supersticiones (p. 43). Esta desconfianza aparece también en *Adiós a los próceres* (2010), donde la institucionalidad colombiana en la época de la Colonia y la Independencia es descrita a modo de una alianza entre la burocracia religiosa y la política con el fin de beneficiar a los aristócratas (p. 22). Por esto, el Francisco José de Caldas que aparece en *Los derrotados* es un hombre que cree en dios a modo de una providencia que guía su vida, incluso en los momentos más incomprensibles, pero no le gustan las procesiones ni los rituales sufrientes de la iglesia, pues son símbolos de la represión de la inteligencia (p. 45).

Montoya contrasta este tipo de pensamiento creyente de la Colonia con el de los ilustrados franceses, insuflados de un “ateísmo vitalista e insolente” (p. 162), y dice que los investigadores creyentes se quedan a mitad de camino frente a los no creyentes. También se quedan relegados frente a Alexander von Humboldt (p. 167), quien, además de los instrumentos investigativos con los que contaba, gozaba de una religión medianamente más abierta: el protestantismo. Esta confesión religiosa, según Montoya, le permitió a Humboldt establecer una línea divisoria entre la verdad de la teología y la curiosidad de la razón. Y

lo contrapone a Caldas, quien en cambio “se vio asediado por un creador católico imponente de cuya sombra jamás logró zafarse en sus escritos” (p. 168).

La visión de la religión católica que presenta Montoya de la época de la Colonia y la Independencia no difiere de la mirada que tiene de los años 80 del siglo xx en Colombia. Hay continuidad en las ceremonias y el ser religioso colombiano, en aspectos como las procesiones en las aldeas rezanderas, el moralismo, el chismorreo y la monotonía de los ritos (p. 117). Esta continuidad se mantiene, además, en las muchas alianzas que hacen algunos sectores religiosos con ciertos sectores militares (p. 150). Sin embargo, de la vida religiosa colombiana, Montoya rescata la dimensión de lo humano y del arte. Destaca, por ejemplo, el sufrimiento arquitectónico que corren las iglesias en medio de la violencia y, con más horror, el sufrimiento humano que viven los creyentes a causa de la guerra. Un ejemplo de esto es la narrativa que hace de la masacre cometida en Bojayá, Chocó, en mayo de 2002 contra la población que estaba escondida en la iglesia (pp. 235-236). Aquí se mezcla la oración del Padrenuestro con imágenes de un realismo apocalíptico. Justo en el momento que en que se reza la frase “líbranos del mal” se escucha la primera explosión afuera del templo. Los creyentes piensan que, una vez dentro de la iglesia, por ser sitio sagrado, estarán protegidos. Pero los guerrilleros lanzan una pipeta al templo asesinando a 117 personas y dejando muchos lesionados. Aquí destaca el valor de la iglesia como símbolo de protección para las personas. Es el lugar del silencio y el encuentro, y también de la oración mestiza, sincrética, que combina las plegarias a Jesucristo y a la Virgen negra con reminiscencias de los dioses africanos.

Montoya vuelve al escenario de Bojayá, meses después, de la mano de su personaje Andrés Ramírez —y de las fotografías históricas de Jesús Abad Colorado—, para registrar el acto religioso del funeral simbólico. Esto ocurre en septiembre de 2002 con la presencia de la Iglesia católica, pero dando un fuerte protagonismo a los ritos funerarios afrocolombianos, que provienen de las tradiciones de los esclavos fugados y que mezclan tradiciones africanas con religión cristiana para darle un sentido a la muerte: “Era necesario el regreso para cerrar las heridas. Enterrar debidamente a los muertos, cumplir con los ritos que sus espíritus reclamaban” (p. 236). Estas imágenes poéticas sobre la fotografía de guerra que aparecen en *Los derrotados* muestran cómo la violencia acaba con el arte religioso, con el ser humano, y con las representaciones de sus dioses. Sin embargo, el hombre y sus creencias continúan. Ellas, algunas veces, lo fortalecen.

## Religión: búsqueda de sentido y arte

Una de las obras de Pablo Montoya que abarca el fenómeno religioso como un problema central —siempre después del arte, en este caso de la pintura— es *Sólo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* (2009). Esta obra está dedicada a los 28 frescos pintados por Giotto en la capilla de Asís, en Italia, para homenajear al fraile. El libro señala un punto de intersección entre poesía y pintura enmarcados en el mundo de la religión de la Edad Media Tardía. De allí que Montoya destaque las particularidades de esta época, caracterizada por el control católico de la religión: herejías y dogmas, cruzadas y hambrunas, riqueza de la Iglesia y miseria de los creyentes (p. 12). Pero el libro ofrece, además, algo de la visión personal de Montoya acerca de lo religioso, y también de la búsqueda de sentido, según lo expresa en la Introducción:

Francisco y Giotto no despiertan en mí la plenitud de los estados divinos de una época ida. Lo que hacen brotar de mi mirada es la profunda nostalgia de Dios. Yo, hombre del siglo XXI, conocedor del hongo en el cielo y de los campos de destrucción humana, de la manipulación genética y la manipulación publicitaria, víctima de los genocidios y cómplice del exterminio de la naturaleza. Yo, que he asistido a la sistemática masacre de los dioses y de los hombres, a la consumación del mal, no tengo otro camino, al observar estas pinturas, que sentir cómo mi soledad se acrecienta todavía más (2009, pp. 13-14).

Dios aparece aquí como algo ido, y a la vez como deseo de que pudiera ser, sin que se afirme. Una expresión similar a la del Loco de Nietzsche en la *Gaya Ciencia* (2002), quien, aterrado, anuncia y lamenta la muerte de dios. El poema titulado “Línea 4”, de *Cuaderno de París*, permite vislumbrar una percepción similar: la decadencia de los dioses (2006, p. 13). No solo Dioniso y los dioses griegos han desaparecido ya, sino también Cristo y Mahoma. En este poema de Montoya, el profeta del Islam es un vendedor de joyas falsas, cuya vestimenta hace recordar a los hombres de Quibdó (p. 14). El dios cristiano, por su parte, aparece en medio de la realidad parisina con la cara cubierta de manchas por la diabetes y “la mano flaca que a cada instante tomaba la jeringa para inyectarse” (p. 13). Esto lleva a Montoya a afirmar, en una línea muy cercana a Nietzsche: “Sí, los dioses han muerto, y sus profetas son apariciones melancólicas de la soledad” (p. 14). Por esto, la voz poética de este libro se confiesa seguidora de la nada (p. 14).

En el poema “Notre-Dame” (pp. 27-29) dios es un silencio rotundo, una ausencia; y el hombre, un ser perdido: “nadie somos. Nada. Solo plenitud anónima” (p. 27). En otro poema de este libro está escrito: “Pura fugacidad.

Eso soy. Puro engaño” (p. 89). Estamos hablando aquí de una literatura desencantada, una literatura después de Auschwitz, una literatura después de la muerte de dios. El judío de *Viajeros* (*Terceto*, p. 80), por ejemplo, reflexiona sobre el sentido mientras es transportado en tren a un campo de concentración. Esta situación extrema lo lleva a no creer más que en la vacuidad. En su viaje a la muerte, ve que todo rezó es ilusorio. Este motivo del desencanto se repite en el poema titulado “Gulliver”, donde Montoya pareciera dar una explicación de su forma de ver el mundo, jugando con los tiempos en que viven el personaje y la voz poética que escribe el libro: los misiles dirigidos, la bomba atómica sobre Hiroshima, las cámaras de gas en Alemania, los campos de hielo y muerte en Rusia, los helicópteros rozando con napalm las aldeas de Vietnam, los niños de Chernóbil y de las favelas de Brasil, los animales destruidos por la contaminación ambiental. “Si supieras de las bombas invisibles que apuntan al corazón de los dioses. De las armas que no explotan, ni queman, sino que, calladas, despedazan la espera y el rezó” (*Terceto*, 2016, p. 89).

Esta interpretación histórica del mal persigue a Montoya a lo largo de su obra. En *Tríptico de la infamia*, la voz del narrador —que es aquí también la de un comentador— establece la relación entre la muerte de los indígenas, las víctimas de los campos de concentración y la muerte de Cristo:

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

En la obra de Montoya, la figura de Cristo aparece con frecuencia y cumple un rol importante. Juega, por un lado, el papel del desencanto y, por el otro, el de la búsqueda del sentido. Desencanto, porque la realidad se muestra abandonada de dios. Búsqueda de sentido, porque Cristo —el que él toma del arte— no es la muestra de una presencia todopoderosa que venga a

solucionar los problemas de la tierra, sino una existencia absurda, la imagen de un ser que muere abandonado y torturado.

En otro lugar de *Tríptico de la infamia*, Dubois se refiere a la pintura de Van Eyck sobre la pasión de Cristo, donde se conecta la realidad del sufrimiento humano con la imagen del dios que sufre: “Y entonces me pregunto, yo que he estado gobernado bajo estas universales formas de sufrimiento, si algún día nuestra fe podrá permitirnos la fuga definitiva del mundo y sus realidades sangrientas” (p. 139).

En *Los derrotados*, el Jesús de la estatua herida por la bomba de Bojayá recuerda a los mismos negros, víctimas de la masacre: “pobre, de piel oscura, con olores recios” (p. 233). Este es un modo de identificación del dios que muere con su pueblo. Después de la explosión se verán fragmentos del cuerpo de Cristo acompañando al cuerpo de las víctimas humanas y animales (p. 236).

También la imagen del Cristo sufriente aparece en *Trazos*, en el poema dedicado a la pintura de “Holbein” (2007, p. 17), donde se describe el cuerpo de un hombre ultimado por la policía, mientras el lector tiene al frente la obra del artista alemán. Este es el Jesús identificado con el pueblo, representación del dios que muere en medio de las víctimas. Este grito desgarrador por el sinsentido a partir de figuras religiosas es una muestra del modo en que la obra de arte se completa con la interpretación del público (Iser, 1989, p. 148), pues los lugares vacíos que dejan los relatos de los evangelios permiten que Holbein pinte con imaginación realista el fenómeno del cadáver y que Montoya interprete poéticamente la experiencia ajena de textos que vienen de otra época y cultura, convirtiéndolos en una experiencia colectiva latinoamericana: la muerte de los estudiantes, y la de los mendigos.

Estos símbolos religiosos están asociados al tema del mal. Para Montoya no se trata de un mal en sentido moralista. En *Los derrotados* se trata de la violencia que ha vivido Colombia. En uno de los pasajes se da cuenta de la masacre del Aro, ocurrida en 1997, y compara tal acontecimiento con el diablo, personificación del mal en la tradición cristiana, representado por Montoya en la forma de una chucha o zarigüeya que lanza flatulencias sobre el pueblo (p. 220). En otros autores colombianos hay una amplia referencia al mal vivido en las masacres, como en *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez y *El Canto de las moscas* (1997) de María Mercedes Carranza, pero Montoya nutre de fuerza su representación del mal, al combinar esta imagen religiosa con

la escatología de un animal que se asemeja a un demonio vigilante que ha maldecido a un pueblo.

En Colombia, la búsqueda de sentido para la vida está atravesada por el problema de la violencia. Los personajes novelescos no le apuestan a la mera grandeza estética o al conocimiento pleno, sino que tratan de enterrar a sus muertos y desenterrar a sus desaparecidos. No obstante, la literatura colombiana apuesta también por la búsqueda y la construcción de sentido, por el placer y el arte, en medio de una realidad destructiva.

La visión desesperanzada de Montoya presenta un deseo intenso de vivir, la búsqueda de un vitalismo que otorgue sentidos en medio de un panorama oscuro. En el poema “Un esclavo”, de *Viajeros*, un africano que es llevado contra su voluntad en un barco a América comenta: “Los dioses no han muerto pero están solos” (*Terceto*, 2016, p. 65). Sin embargo, la esclavización y opresión no lleva al personaje a la resignación sino a la lucha: “soy la revuelta inevitable” (p. 48) —aspecto también visible en los ensayos de uno de los principales interlocutores de Montoya, Albert Camus, *El mito de Sísifo* (1942) y *El hombre rebelde* (1951).

Algo similar acontece en el poema titulado “Un peregrino” (*Terceto*, 2016). La voz poética es la de un músico que viaja a Santiago de Compostela para conocer los llamados restos del apóstol. En medio de la noche aparece un extranjero, quien revela a los oyentes, especialmente al propio músico, una visión pagana del mundo, una alternativa a la religión oficial: “Sólo nos resta enfrentar el engaño, la enfermedad, el horror” (p. 45). Sugiere seguir los placeres del cuerpo. Señala también una verdad sabida ahora —Montoya juega con el anacronismo conscientemente—, contra la superstición religiosa: la tumba del apóstol es falsa. Lo que queda del viaje de la vida no son los dogmas, sino la verdad que se revela en el encuentro con el otro, en el cuerpo y el placer, en el mundo de los juglares y el arte. Por lo tanto no hay una desesperanza absoluta, sino el valor de los pequeños instantes.

A pesar de tanto absurdo y desencanto, o gracias a ellos, Montoya pregunta con frecuencia por el sentido. Pero no lo busca en las instituciones ni en los discursos de la religión, sino en el arte. En su prólogo a *Sólo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* lo confiesa:

Pero si no es Dios el que nos habla en Giotto, ¿quién es entonces? Es, creo, el impulso donde las manos, las del pintor y las del poeta, definen el fundamento del hombre. Y lo fundamental del hombre no corresponde a Dios. Corresponde especialmente a lo humano. Y, sobre todo, al diálogo que ambos establecen. Quien mira las escenas

sobre Francisco, siente el contorno de esas frágiles verdades que definen la vida de los hombres. La fe, el sufrimiento y la muerte. Las sensaciones del abrazo, del beso y de la caricia. Y Dios respira, entre estos actos que moldean la existencia, a la vez amplia y maltrecha. Porque Dios, en este Giotto de la juventud, no es más que la representación de una humanidad ansiosa de verdades más poéticas que religiosas. Éste y no otro es el milagro que representa Giotto para mí (2009, p. 14).

La imagen de dios aparece aquí de forma positiva, ya no como una negación. No se trata del dios desgastado por los dogmas y la guerra, sino de dios como lo afirmativo de la vida: la poesía, la pintura, la inspiración de ellas; pero también el cuerpo, el placer, los sentidos. Dios aparece, incluso, respirando, o su respiración es lo sagrado de la existencia. Sin moralismos, más allá del bien y del mal, podríamos decir. Un dios humanizado o una experiencia telúrica divinizada es lo que podríamos llamar la trascendentalización de lo inmanente, lo que le da sentido en el aquí y el ahora, no en un más allá de la muerte. Esto sagrado en Montoya no legitima ninguna forma de dolor sino que es precisamente la inspiración para combatirlo, o para vivir a pesar de lo que parece inevitable.

Tal imagen de lo sagrado nos permite ver otra definición de la búsqueda religiosa, apartada de los organismos reguladores. Dios, entonces, es un símbolo del sentido, de su búsqueda, o del grito en medio del sinsentido; una construcción de lo que perseguimos sin lograr nunca aprisionarlo, ni siquiera en el arte. Lo religioso es una búsqueda poética.

Algo similar revela Montoya en *Tríptico de la infamia*, en el encuentro de De Bry con Durero. Al comentar el grabado “Melancolía”, Montoya expresa: “¿qué puede ser lo divino si no es el arte?” (p. 201). En el poema sobre “El éxtasis” del libro dedicado a Giotto (pp. 48-49) evoca los aspectos profundos y significativos de la religión: la conexión con el ser, con el sentido, la búsqueda de la realidad última; aspectos que no descansan en el poder papal, ni en la monarquía ni las guerras. Lo divino es presentado aquí como un olor (p. 49)—palabra empleada con frecuencia por Montoya en sus otros libros—, metáfora para lo fugaz y lo inasible, la belleza que perseguimos y se nos escapa, la totalidad que no abarcamos pero nos abarca. No hay una personificación, sino todo lo contrario: una búsqueda de lo bello en lo diverso, lo bello fugitivo, despersonificado.

En el “Pesebre de Greccio” (pp. 50-51), Montoya (2009) se concentra en el detalle del monje cantor que hay en la pintura. Esta elección demuestra que el interés del escritor no es el tema tradicional del nacimiento de Jesús, sino la nota musical, el sonido y la palabra que esta representa: “Es la eternidad, o su

vaho de arena luminosa, la que se desliza en la música” (p. 51). Allí descansan la espiritualidad y el sentido que Montoya encuentra en el fenómeno religioso: su conexión con el arte. Esta búsqueda del sentido en la música late en cada página de *Programa de mano* (2014b). En este libro, las iglesias son lugares donde ocurre lo sagrado, es decir la música. En el poema dedicado a Bach, por ejemplo, la voz poética imagina al personaje de Magdalena, que aparece de nuevo en su obra, entrando a la Iglesia de Santa Catalina, en el centro de Hamburgo (pp. 34-35). Los espacios son el lugar donde acontece la música: el silencio, las velas. Pero es la música la que la embarga de alegría. El escritor utiliza las palabras cercanas a la mística “esparcirse” y “derramarse”, con referencia al contenido inasible, para hablar del arte.

La narrativa y poesía de Montoya (2014a) reflejan una preocupación última que podríamos llamar su principio estético:

La belleza, y siempre he ido tras ella, así sea terrible y asquerosa, así sea nefasta y condenable, así sea desmoralizadora y desvergonzada, no es más que un conjunto de fragmentos dispersos en telas, en letras, en piedras, en sonidos que tratamos de configurar en vano (p. 278).

Una estética que se esmera por narrar cuidadosa y poéticamente, no solo lo bello, sino también lo doloroso, esa realidad que quisiéramos negar pero se nos impone en nuestro contexto. Tal es la paradoja del arte. Lejos está Montoya de la visión de los románticos que pensaban reemplazar la religión con el arte. Para este escritor, el arte es humano, y por esto solo puede dar cuenta de lo que es el humano, incluyendo el caos y la oscuridad. El arte no salva; solamente expresa, o grita. Y en este grito, trabajado poéticamente, está el sentido, para que la muerte no sea la palabra final.

## Conclusiones

Pablo Montoya es un autor de diálogos hermenéuticos y poéticos. Este autor escucha abiertamente a la tradición y la cultura. Sus textos recurren a la historia y al arte, y exigen construir los presupuestos necesarios para comprender las referencias. La religión, un tema medular en su obra, ya que es espacio y temática de muchas obras de arte a las que recurre, y también es preocupación existencial de los artistas sobre los que escribe. Montoya es crítico frente a las expresiones de la religión oficial, que justifican o instituyen la imposición del poder, cifrada en conquistas, inquisición, colonizaciones o venganzas. En este sentido, la religión es vista de modo negativo y peligroso, digna de una crítica cargada de ironía. Sin embargo, también hay una búsque-

da en Montoya que, con Tillich, llamamos “religión” en el sentido amplio. Esto es lo que persigue el arte, la creatividad: “El color que es Dios como una palabra escapándose de la boca”, hace decir Montoya a Van Gogh, en *Trazos* (2007, p. 41). Montoya presenta una escritura que no idealiza ni a la sociedad ni a la religión, pero tampoco al arte, pues lo que hace es confrontarse con la oscuridad humana. Sin embargo, en medio de la desolación, no entrega una escritura resignada ante el mal. Ella es, más bien, una invitación a vivir y crear a pesar del absurdo, porque la vida aquí y ahora es lo único que se tiene. Un ejercicio de la inteligencia y la sensibilidad estética en combate con una realidad desgarradora de muertes sistematizadas.

### Referencias bibliográficas

1. Camus, A. (2010). *El mito de Sísifo* [1942]. Buenos Aires: Losada.
2. Gadamer H.G. (1989). Historia de efectos y aplicación. R. Warning (Ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
3. Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. R. Warning (Ed). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
4. Kuschel, K-J. (1997). *Jesus im Spiegel der Weltliteratur: Eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen*. Düsseldorf: Patmos.
5. Montoya, P. (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
6. Montoya, P. (2006). *Cuaderno de París*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
7. Montoya, P. (2007). *Trazos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
8. Montoya, P. (2008). *Lejos de Roma*. Bogotá: Alfaguara.
9. Montoya, P. (2009). *Sólo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto*. Medellín: Tragaluz.
10. Montoya, P. (2010). *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo.
11. Montoya, P. (2011). El combate de Marguerite Yourcenar. *Revista Universidad de Antioquia* 304, pp. 50-56.
12. Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Medellín: Sílaba.
13. Montoya, P. (2014a). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
14. Montoya, P. (2014b). *Programa de mano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
15. Montoya, P. (2016). *Terceto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
16. Nietzsche, F. (2002). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.
17. Tillich, P. (1989). *On art and architecture*. New York: Crossroad.
18. Schüßler, W. (1999). *Was uns unbedingt angeht. Studien zur Theologie und Philosophie Paul Tillichs*. Münster: LIT Verlag.