



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Cardona Sánchez, Rubén Rafael

La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Pablo Montoya

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 41, julio-diciembre, 2017, pp. 153-169

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354040011>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA INFAMIA: UNA MIRADA AL TRÍPTICO DE PABLO MONTOYA*

THE AESTHETIC EXPERIENCE OF INFAMY:
A GLANCE TO THE PABLO MONTOYA'S TRIPTYCH

RUBÉN RAFAEL CARDONA SÁNCHEZ
bencardona@hotmail.com
CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS

RECIBIDO (25.01.2017) – APROBADO (04.17.2017)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A10

Resumen: Este artículo analiza la novela *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano, a partir de la teoría de la experiencia estética de Hans Robert Jauss. Para este propósito, se analiza el concepto de tríptico desde su uso como representación pictórica renacentista y se toma como ejemplo el tríptico de Hieronymus Bosch *El jardín de las delicias*, para mostrar la novela como un tríptico y así presentar las funciones estéticas de la infamia y la reflexión que de estas se imparte.

Palabras clave: Memoria, infamia, tríptico, Pablo Montoya, Jauss.

Abstract: This article examines the Pablo Montoya Campuzano's novel *Tríptico de la infamia* through the aesthetic experience theory of Hans Robert Jauss. For this purpose, the concept of triptych is analyzed from its use as Renaissance pictorial representation, and the triptych of Bosch *The Garden of Earthly Delights* is taken as an example in order to show the novel as a triptych and to disclose the aesthetic functions of the infamy, and the reflection that is conveyed from it.

Keywords: memory, infamy, Triptych, Montoya, Jauss.

* Cómo citar este artículo: Cardona Sánchez, R. R. (2017). La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 153-169. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a10

En las últimas décadas el género de la novela histórica se ha empleado y ha sido acogido en Colombia, tal como asevera Pablo Montoya en la introducción del libro *Novela histórica en Colombia, entre 1988-2008: Entre la pompa y el fracaso*: “Parece que los novelistas colombianos contemporáneos se reconocieran en la consideración de Georg Lukács de que la literatura, cuando se enfrenta con la historia, procura indagar en periodos de grandes traumatismos sociales” (Montoya, 2009, p. x). Y es precisamente en ese reconocimiento que *Tríptico de la infamia*, la novela ganadora del premio internacional Rómulo Gallegos (2015), premio José Donoso (2016), y también del premio Casa de las Américas —Premio de narrativa José María Arguedas (2017)—, articula tres voces exiliadas del siglo xvi que experimentaron la infamia de la religión católica y protestante.

La novela relata tres episodios de la guerra religiosa a finales del siglo xvi, motivada, entre otras cosas, por la reforma protestante en el año de 1517 e impulsada por el teólogo alemán Martin Lutero, quien, por medio de 95 tesis clavadas el 31 de octubre en la puerta de la iglesia de Wittenberg, expresó los grandes interrogantes que se estaban planteando en toda Europa en cuanto al tráfico de indulgencias, el poder del papado y el tesoro de la Iglesia (González, 2009, pp. 33-44).

Este momento religioso desencadena tres episodios que Montoya retrata en su novela: 1) la expedición de los hugonotes a las tierras Floridas (1564-1565), en la cual Jacques Le Moyne es el cartógrafo y pintor encargado de representar a los nativos, la fauna y la flora del Nuevo Mundo; 2) la masacre de San Bartolomé (1572), a partir de la cual François Dubois se autoexilia de su arte por la ignominia perpetrada, y quien más adelante representa su experiencia en una obra distintiva para la posteridad; y 3) la conquista española en las Indias, desde donde Théodore de Bry, quien, por medio de la lectura del ejemplar *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, denuncia la infamia con su colección de grabados llamados *Grandes Viajes* (1590-1634), y donde se muestran en 13 entregas los horrores de la Conquista de América.

La novela traza una línea que traspasa estos tres momentos históricos, los cuales sirven como base para la construcción de una reflexión estética que Montoya elabora como denuncia ante la infamia en el proceso de transformación del pasado, posibilitando así al lector una asimilación de la historia, tal como Hans Robert Jauss afirma:

El comportamiento placentero, que el arte provoca y posibilita, constituye la experiencia estética *par excellence*, que caracteriza tanto al arte preautónomo como al autónomo. Y por eso, a la hora de poner en relieve la praxis estética del comportamiento productivo, receptivo y comunicativo, el comportamiento placentero se convierte, una vez más, en objeto de la reflexión estética (1992, p. 57).

La infamia, expuesta en la novela como la fragmentación de lo humano y la crueldad de las ideologías religiosas que imperaban en ese momento histórico, se convierte en la condición principal del encuentro de los personajes de la novela, quienes conservan la fuerza de la realidad en su creación artística. Así, la representación pictórica se sirve de la memoria y su práctica en la historia como parte fundamental de la denuncia, estableciendo una función estética en la novela. Por lo anterior, el encuentro con la infamia, como suceso fenomenológico que padecen los personajes de la novela en ese momento histórico, vale como un tipo de experiencia auténtica ya que en Le Moyne, Dubois y De Bry existe una representación a partir de la memoria que surge a través del sufrimiento. La representación de la experiencia de la infamia se ve, entonces, en la novela como mecanismo de la comprensión de ese pasado para lograr una transformación que conlleva al enajenamiento con las víctimas del desamparo.

El análisis que se pretende en este artículo se sirve de las funciones de la teoría de la experiencia estética planteadas por el filósofo alemán Hans Robert Jauss, donde por medio de las funciones creativa (*poiesis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (catarsis) se busca interpretar la representación de la infamia y su función en la construcción de la memoria de un pasado histórico. La participación de Montoya como narrador metafictional en la novela llega a ser la ruta de comprensión que se describe en la teoría de Jauss, puesto que sobre él recaen las tres funciones de dicha teoría y a partir de la narración de Montoya se toma la memoria como la transformadora del pasado a un presente que ha olvidado.

La función de la memoria en la novela, por tanto, convierte dichas experiencias infames de los personajes en producción estética, por esto Montoya (2014) al utilizar la memoria la toma como un mecanismo revitalizador de la historia que articula y transforma los sucesos de un pasado histórico en una reflexión denunciatoria:

Pero la historia terminará por unir a esas gentes con nosotros, así como en una desembocadura se mezclan aguas turbulentas de diversas génesis. La oscura densidad del afluente más pequeño quizá mitigue los resplandores de los más grandes. [...] Porque ella, esa endeble conciencia que en ocasiones es el único centro de nuestras

acciones, es insobornable y no se deja engañar de ningún modo. La conciencia [...] siempre se introduce en lo que hacemos los hombres. No solo en el presente, sino en el pasado y en lo que habrá de suceder (p. 277).

Jauss en su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria* sugiere esta revitalización de la historia a través de la memoria: “El poeta moderno, al poner en comunicación la renovación de la percepción con el reconocimiento de las experiencias reprimidas, eleva la fuerza totalizadora del recuerdo a instancia última de la producción poética” (1992, p. 43).

Ahora bien, para el análisis de la obra de Montoya Campuzano se tendrá en cuenta al tríptico como representación pictórica en el Renacimiento, y se tomará la técnica de representación de Hieronymus Bosch, *El jardín de las delicias*, como una guía de interpretación de la novela, por ser el tríptico un recurso estético en aquel momento histórico, y porque dicha representación pictórica es referida en la misma novela. Por lo tanto, tomando como ejemplo el tríptico de Bosch, la novela de Pablo Montoya Campuzano constituye una especie de tríptico que contiene dos partes: 1) un tríptico abierto, que corresponde a Le Moyne, De Bry y Dubois, donde cada panel tiene su estructura y narración diferente, y 2) un tríptico cerrado, que viene a ser el becarío investigador que le da la voz metaficcional a Montoya.

El Tríptico

El tríptico es una representación artística en tres partes que floreció en la Alta Edad Media; según Bialostocki, “en el siglo xv, los retablos o trípticos eran el medio más eficaz para transmitir a los fieles mensajes religiosos mediante imágenes” (1998, p. 135). Un tríptico se componía de un panel central y dos paneles laterales que por lo general tenían menor tamaño que el central, ya que este representaba lo más trascendental de la pintura, y además porque en él confluían temáticamente los paneles laterales. El plano central estaba ceñido, por lo tanto, a los dos paneles que se correlacionaban entre sí, y que además fortalecían el sentido de toda la representación. El tríptico era empleado ampliamente en los siglos xv y xvi, mayormente en la escuela flamenca, y expresaba una correspondencia de tópicos similares que coincidían en una configuración integral; de esta forma se necesitaba de un ensamblaje conforme a lo que había de ser narrado, ya que, como asevera Bialostocki, “narrar la historia sagrada y presentar las verdades religiosas a través de símbolos y alegorías exigían una estructura preestablecida” (p. 135).

Un ejemplo representativo del uso del tríptico proviene de Hieronymus Bosch con su obra *El jardín de las delicias*, la cual es quizás la pintura que Pedro Menéndez de Avilés observó en el palacio de El Escorial cuando se emprendió la represalia contra los hugonotes en La Florida debido al establecimiento de estos en sus feudos tropicales:

El rey [Felipe II], flaco y mustio como él [Pedro Menéndez de Avilés] y ataviado de negro, lo recibió en su palacio de El Escorial. Entre tapices verdes y carmesíes, que colgaban de las paredes, y frente a un cuadro de un Hieronymus Bosch, que a Pedro le parecía la consumación de todas las aberraciones humanas, planearon la represalia (Montoya, 2014, p. 101).

Esta aparición del tríptico de Bosch en el universo narrativo de Montoya corresponde al hecho de que Felipe II, al comprarlo, lo “mantuvo en El Escorial hasta su traslado en 1939 al Museo del Prado” (De la Cruz, 2016, p. 6). Es por ello que este indicio permite utilizar en este análisis la obra de Bosch como pista para la comprensión de la novela. En dicho tríptico confluyen tres paneles basados en los dos estados representativos de la religión católica, el paraíso y el infierno, alusión que desemboca en el panel central, el cual representa al mundo como un jardín de delicias o placeres, resultado de la mezcla entre la perversidad del infierno y la armonía del cielo.

El jardín de las delicias es una pista para la comprensión de la novela de Pablo Montoya, por su estructura y su presencia en el escenario temporal y espacial de la narración, puesto que el tríptico de Bosch representaba la consumación de la aberración humana, que también está presente en la novela de Montoya por causa de la infamia perpetrada por los españoles. Según plantea Cruz (2007) en su artículo “Lo grotesco en *El jardín de las delicias*”, existe una lógica secuencial que se traza en la pintura desde el acto de la creación de los paneles exterior e interior derecho, llevando a un desbordamiento de placer en el panel central para terminar como consecuencia de ese placer del pecado en un panel donde se vive la condenación de tal pecado. Esta estructura lógica secuencial, sin embargo, difiere en el orden de posición de los paneles de este análisis, ya que aunque hay una secuencia lineal en la narración de los acontecimientos en la novela, existe una discontinuidad debido a que es a De Bry, el personaje principal de *Tríptico de la infamia*, al que le llegan los testimonios de los paneles izquierdo y derecho (Le Moyne y Dubois), y él los reúne en su denuncia. Debido a esto, tanto en el tríptico de Bosch como en el de Montoya se muestra una correlación en la medida que existe un punto

de origen (la experiencia) que conduce a un destino final (la denuncia por medio de los grabados).

La infamia, entonces, permite las experiencias de los artistas protestantes en la novela para la construcción de una reflexión estética en el lector, la cual se da mediante la experiencia estética que Montoya comunica como transformador de su presente. Tal como lo afirma Benjamin en su ensayo “Literary History and the Study of Literature”, “what is at stake is not to portray literary works in the context of their age, but to represent the age that perceives them —our age— in the age during which they arose” (1999a, p. 464).

Así, la memoria recapitula, en efecto, un pasado histórico que desenvuelve o revive la experiencia de dolor e incertidumbre. Es decir, la narrativa de la novela emplea una relación entre la consciencia presente y la experiencia pasada, por eso la infamia sirve como comprensión de la novela de Montoya, puesto que este, al pretender causar un impacto en el lector contemporáneo, toma el momento histórico como resultado de la experiencia y le da un grado de significancia para producir una mejor comprensión del presente. Es, pues, esta la reflexión estética que intenta mostrarse a través de la percepción de los paneles propuestos.

Le Moyne y Dubois: paneles laterales

Las secciones narrativas de Jacques Le Moyne y François Dubois se pueden mostrar como los paneles laterales de la representación del tríptico propuesto, ya que confluyen directamente con la representación del panel central: la sección de De Bry. La novela empieza con la narración omnisciente de las aventuras expedicionarias de Jacques Le Moyne (1533-1588), un pintor de Amiens, cartógrafo y artista botánico, quien es invitado a ser miembro de la Expedición francesa de Jean Ribault y de René Laudonnière, en la que sería la fallida conquista del norte de La Florida, para retratar y representar a los nativos americanos junto con la fauna y la flora del lugar. En su misión, Le Moyne encuentra en el cuerpo de los nativos curiosidades artísticas que le permiten establecer una placer estético:

La desnudez, en tanto sea más cabal, decía el pastor L'Habit, define con mayor fuerza el grado de barbarie de estas pobres criaturas. Pero, ¿usted de veras cree que están desnudos? Volvía a preguntar Le Moyne. [...] Le Moyne tomaba las pinturas corporales como una especie de escritura meticulosa (Montoya, 2014, p. 56).

El Dibujo de Jacques Le Moyne “Athoré muestra a Laudonnière la columna levantada por Ribault”, realizado durante la expedición por Le Moyne,

revela una identificación más cercana de este con los nativos, como plantea Orrego (2015): “La pintura, es, entonces, la voz del cuerpo y esa conclusión intermedia permite que Le Moyne dé un paso adelante en su indagación y logre establecer que los cuerpos pintados son las palabras de un diálogo tribal” (p. 32). Por tanto, Le Moyne experimenta un goce estético mediante aquellos cuerpos que se manifestaban como el lugar de todas las representaciones: “La piel era un cuadro, único y cambiante, del cual se desprendía una lección que el aventurero de Diepa solo podía ubicar en la palabra belleza” (Montoya, 2014, p. 45).

Sin embargo, dicho placer estético llega a ser alterado por causa de la aparición de los españoles en La Florida, ya que el fuerte de Caroline obstruía los intereses de poder de Felipe II en su expansión conquistadora. Esta experiencia provoca a la postre el distanciamiento de Le Moyne con aquella tierra florida, y se convierte en un mecanismo para la *poiesis* artística, debido a que lo vivido produce un gran efecto en la producción de su arte:

La primera [acuarela] que observó fue la que muestra a Laudonnière con el rey Athore frente a una columna llena de guirnaldas. Después pasaron, en cascada, las demás: la construcción del fuerte, las escenas de las batallas en que se mutilan los cuerpos de los enemigos, las actividades de los hermafroditas, las loas del pueblo a sus reyes. [...] Morgues había realizado una primera versión de ellas [las acuarelas], eso le explicó, en el fuerte mismo y en las aldeas vecinas de los timucuas. Pero casi todo ese trabajo se perdió con la llegada de los españoles. Las que veía De Bry eran el fruto de un trabajo efectuado entre sus idas y venidas de París a Diepa. Y estaban, acompañadas por una relación breve escrita por el mismo Morgues, también a la orden para los propósitos de De Bry (Montoya, 2014, p. 254).

Le Moyne representa el carácter de su experiencia auténtica y la convierte en una herramienta que invita al lector a adentrarse en su infortunio para poder asimilar el sentido de la infamia. Por lo tanto, la experiencia de Le Moyne revela la fuerza devastadora de la infamia como un mecanismo de apropiación de la historia, y a través de la memoria reconstruye el significado de la vida al darle un sentido de asociación y de correlación a las vicisitudes de la experiencia. De este modo, la valorización del ser a través de una experiencia vivida, que permanece en la memoria, facilita el encuentro de lo existente y lo que se busca ser. Es por esto que Le Moyne se ubica en el panel como el encargado de mostrar una función creativa, ya que sus componentes estéticos realzan al exterior la imagen viva de su experiencia para que así el lector pueda situarse en el texto, y generar una reflexión al distinguir lo aleccionador de aquel momento histórico.

La segunda sección de la novela narra la historia de François Dubois (1529-1584), el pintor de Diepa, narrador en primera persona, construyéndose como un relato autobiográfico donde describe su relación maternal, el amor progresivo por la pintura y su ideología religiosa como factores importantes para la configuración de su historia; estos datos configuran el alto grado de reflexión que intenta elaborar a través de su pintura.

Dubois hace una narración ecfrástica de la masacre de San Bartolomé (Montoya, 2014, pp. 172-175),¹ donde describe detalladamente los momentos antes y durante el acontecimiento de la pintura. Este recurso, entonces, permite producir en el lector un efecto de presencia que enajena tanto al narrador como a él mismo:

Creo que faltan pocos personajes. Hay un par de perros que he decidido poner para que cofundan al observador, pues no se sabe si están defendiendo a los indefensos o si los atacan. Un grupo de soldados llevan, entre insultos y estrujones, a una mujer al río. Alguien se arrodilla y pide clemencia a quien le dispara en la cara. Algunos, que ya han apurado para sí su dosis de muerte, se dedican a cargar sobre sus hombros los vestidos, las bolsas con las joyas, la tapicería de las casas saqueadas (Montoya, 2014, pp. 189-190).

Las vivencias posteriores a tal acontecimiento en boca de Dubois y su descripción detallada de la realización de la pintura buscan que haya una mimesis o identificación del lector con la infamia, provocando una apropiación en el lector o espectador tanto de la novela como de la obra de arte misma. Esta masacre marca un desarraigo tanto humano como artístico en la vida de Dubois por causa de las contiendas de poder político y religioso entre los bandos católicos y protestantes, en las que los primeros buscaban extirpar la nueva religión. De ahí que Dubois haya dejado de pintar por causa de la fe, puesto que su experiencia conllevaba a una fragmentación de su presente. La catástrofe existencial es el punto de inflexión en la experiencia de Dubois, y su teología se enfrenta a la infamia produciendo una deconstrucción que determina en gran manera su cosmovisión, y lo lleva al desamparo:

Cuando reflexiono, en todo caso, en esos ojos que algún día mirarán mi posible testimonio, me entran el escalofrío y la duda. [...] ¿de qué servirá entrometer mi experiencia del desarraigo en la orfandad de una población que fue exterminada y nada hasta ahora ha podido redimirla? ¿Podría la factura de un óleo curarme no solo de mis

¹ El episodio narrado corresponde al relato autobiográfico de Dubois, sin embargo la descripción del momento histórico se narra además en las páginas 185-191 (Montoya, 2014).

heridas aún no cerradas, sino de las laceraciones que padecen mis contemporáneos de Ginebra? Y me pregunto, todavía más, si una pintura, así logre erigirse como símbolo de una tragedia colectiva, ¿podría otorgarme una sola pero necesaria palabra de consuelo por parte de los agresores? Ahora bien, ¿es perdón lo que mi amargura reclama? (Montoya, 2014, p. 168).

El exilio de Dubois es el resultado del abandono teológico al que le condena su misma religión, y su respuesta permite ver la desorientación que impide la potenciación de su arte. En Dubois se evidencia una fe afligida y adolorida que Simon Goulart intenta aliviar: “Goulart [...] considera que el perdón, más que humano, es la alternativa de alivio que solo Dios puede darnos” (Montoya, 2014, p. 168). Ahora bien, la participación de Goulart en la vida de Dubois tiene como misión fundamental, no solo alivianar la carga existencial de Dubois, sino también llevar a cabo la denuncia, ya que para el joven ministro contar su momento histórico revela la infamia como promotora del desamparo en el mundo: “el arte debe denunciar el desgarramiento que este siglo ha vivido” (p. 167). En este panel, entonces, la memoria contiene una fuerza aleccionadora que nace en la experiencia, y conlleva a una transformación del ser para la proclamación de dicha experiencia, como mecanismo de apropiación e identificación con el mundo.

Le Moyne y Dubois: los profetas de la infamia

El rol de estos dos pintores se asemeja al rol de los profetas de la Biblia en el Antiguo Testamento, el cual consistía en hacer recordar y poner en evidencia la infamia del pecado y sus consecuencias. Su mensaje se encargaba de demostrar el efecto de las acciones del pecado y hacía recordar el pasado para la transformación del pueblo a través de la memoria; además, su mecanismo intertextual era la clave para la misión denunciatoria y reformadora del pueblo. La ley de Moisés y el pacto de Sinaí, como se observa al leer el texto bíblico, se vuelven el foco de atención para la identificación y consolidación, permanencia y supervivencia de Israel a través de la historia, lo que permite que esta forma de relectura intertextual se utilice como una comprensión de resonancia del texto; esto al final sirve como base indiscutible para identificar el devenir profético del pueblo. Igualmente, cada autor bíblico en su tiempo toma la esencia del pacto y la ley, y crea una narrativa que genera una incidencia en el lector, puesto que cada profeta en su proceso de proclamación revelacional exponía su obra en función de un arte de la memoria.

De esta manera, Le Moyne y Dubois toman la infamia vivida en su tiempo para hacer una reflexión de los hechos perpetrados, y así sus receptores puedan reflexionar sobre estos episodios en su función formadora, reformadora y transformadora de la sociedad. Por tanto, hay una crítica de la realidad social y, sobre todo, a la religión, la cual es causante de la infamia de la que sobrevive. La experiencia y posterior sentimiento de estos dos personajes se torna en un lugar común, siendo ya no solo mensajeros de la infamia sino el mensaje mismo que pone en evidencia sus vivencias para llevar a la reflexión estética.

Es en la función estética de la *poiesis* donde se contiene la expresión artesana de la narración, y donde el poder de la memoria es permanente y posibilita el comportamiento estético a partir de la época de la barbarie, tal como lo afirma Dubois en su reflexión:

Como si el agua estuviere destinada a convertir el oleaje en una cantinela propia para consolar dolores colectivos y siempre repetidos. La sombra que soy busca las huellas invisibles de las matanzas del pasado. La cantinela dice que, después de todo, esos duelos terminarán fundidos en el olvido (Montoya, 2014, p. 157).

Según Theodor Reik, citado por Benjamin en el libro *Poesía y capitalismo*, “la función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, la memoria es conservadora, el recuerdo es destructivo” (1999b, p. 129), y esto es precisamente lo que acontece en Dubois y Le Moyne, quienes catapultan ese momento histórico como un monumento en la historia a pesar de sus recuerdos atroces de la infamia, para no fundirse en el olvido.

Theódore De Bry: panel central

La tercera parte de la novela corresponde al grabador de Lieja: Théodore De Bry (1528-1598). Esta sección se narra a partir de las averiguaciones e indagaciones de un becario, quien muestra la fascinación que tuvo De Bry con las vidas y obras de aquellos que experimentaron la infamia en tiempos de conquista y guerras religiosas. Al trasegar por cada uno de los rincones donde De Bry dejó huella, Montoya empieza a presentar los hechos más representativos de De Bry, sus encuentros y los testimonios que hacen parte de su investigación.

Se narra, entonces, que Théodore se encuentra en su recorrido estético por autores y obras con la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, el cual terminaría siendo “esencial para el rumbo

que habría de tomar la obra del grabador” (Montoya, 2014, p. 211). A partir de la indagación sobre la conquista de América y su encuentro con el ejemplar, De Bry decide dar testimonio de los horrores que se experimentaron, incluso medita e imagina haber sido testigo de la historia:

¿Si pudiera ir hasta Chiapas y tocar la estera en donde De las Casas trató de adormecer su consciencia insobornable? ¿Si pudiese aprender castellano y hablar con quienes lo conocieron y saber cómo era ese hombre y de qué manera entendía ese mundo que yo conozco a través de lo que dicen él y otros más? (p. 212).

De este modo, De Bry asume el rol del compilador de ese sufrimiento de los mártires en la colonización geográfica y religiosa, y toma las voces de los testigos para anunciar y denunciar el mensaje de la infamia,² usando dichos testimonios para hacer su propia producción estética. De Bry se convierte así en un receptor de evidencias que involucra directamente los personajes referidos en los paneles laterales; su aflorado interés por el ejemplar permite la indagación de la historia y encontrarse con Jacques Le Moyne y François Dubois. En la reacción del grabador frente a *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* se puede observar la correspondencia al placer estético de Jauss en su teoría estética; y su gozo reside en la consecución de la obra para completar la representación de su denuncia; es decir, De Bry toma la obra de De las Casas como referente estético para proyectar una reflexión que lleve a los lectores a perpetuar la infamia de los llamados héroes de la conquista de América.

Los testimonios, entonces, por personas que fueron víctimas de la infamia, expresan una aproximación al pasado, basado en la subjetividad de sus vivencias y en la experiencia de su memoria. Además, el diálogo con los testigos de la historia permite una correspondencia frente a la función de *aisthesis* de la experiencia estética, dando a través del tiempo una naturaleza descubridora del placer estético en el objeto en sí, el cual lleva al personaje a ver la realidad desde otra perspectiva. Ahora bien, existe un juego estructural de la narración de esta tercera sección de la novela donde se combinan las voces tanto de Montoya y de De Bry. La narración se entrecruza cuando Montoya (2014), en tercera persona, se muestra como interlocutor de la vida de De Bry, y al mismo tiempo como aquel investigador que narra su búsqueda de las sombras del personaje:

² Morgues, Staden, Raleigh, Dubois, Benzoni, Jhon White y De las Casas.

[...] huyó a Amberes y después a Londres y más tarde a Fráncfort. *En estas ciudades he buscado su huella y he encontrado imágenes en torno suyo. Imágenes espléndidas, tocadas por el exotismo, la indignación y la perplejidad. Imágenes grabadas en libros dedicados a las relaciones de viaje que se hicieron a América en el siglo XVI, y que solo es posible ver a través de engorrosos permisos burocráticos, pues se hallan en las secciones más ocultas de algunas bibliotecas de Europa.* Fue en Fráncfort en donde pudo abrir un taller familiar (p. 195, se agregaron las cursivas).

Este juego narrativo ayuda al lector a ubicarse en la historia debido a la participación de los personajes que marcaron la vida de De Bry y posibilita, además, una mayor comprensión en la motivación de este pintor y grabador por la gran empresa a la que se dedica posteriormente: la representación de la conquista por parte de los españoles a los nativos americanos, en la colección *Grandes Viajes*. Sin embargo, el juego de la narración en cuanto a la primera y tercera persona no solo se da en la primera persona al Montoya ser el investigador de De Bry, sino también, y ello se puede observar claramente en el subtítulo “América” (Montoya, 2014, pp. 275-279), en la voz de De Bry como un soliloquio frente a su creación artística.

En sus grabados, se da una experiencia de índole catártica, puesto que la recepción de testimonios y de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* lo lleva a una búsqueda del ser en el mundo para instar a una acción estética como efecto del flagelo de la brutalidad. En Théodore De Bry se emplean los grabados como la representación de la función receptiva de la obra de De las Casas, y produce una intención reaccionaria y denunciativa que busca la concreción de la crítica, la intensificación del fracaso y la indagación ontológica con la cual pretende hacer reflexionar a sus destinatarios:

Tan solo he procurado, a través de mis grabados, denunciar. [...] Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios, de iluminar sombras, de armar pedazos de vidas y muertes que ya fueron y cuya esencia es inasible. 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 (Montoya, 2014, p. 278).

Así como en *El jardín de las delicias*, de Bosch, se toma como referencia al infierno y al paraíso para ensamblar un jardín de delicias como una unión y extensión de los dos escenarios de condenación eterna, así De Bry forma una sinergia de sentido en la representación de sus paneles laterales; es decir, por medio de dichos testimonios se va construyendo una especie de tríptico del cual el principal mecanismo de recepción es la denuncia. De Bry

cumple también el rol de profeta, puesto que al representar el pasado hace de la narrativa de la memoria el eje fundamental para una reflexión estética en la posteridad. La deshumanización en las narraciones de De Las Casas junto con la representación de De Bry motiva la reflexión denunciatoria por ese gusto estético de una época de desastres, no como una forma de celebración sino más bien como el rechazo de tal celebración, buscando evocar la remiscencia de una verdad olvidada. El entrecruzamiento del tiempo pasado y presente y de la memoria llega a la narración como un punto de reestructuración o transformación donde De Bry narra las historias de manera que el lector rememore con él los sucesos de ese pasado histórico.

Por tanto, el proceso funcional de la recepción de la teoría de Jauss sirve para la comprensión de la misión profética de De Bry, al tomar parte del recuerdo de otros y darle la potencia necesaria para ser escuchados. En este sentido, el recuerdo, como también lo indica Benjamin, “puede hacer de lo incumplido algo cumplido, de lo cumplido algo incumplido”, ya que “mediante el recuerdo, se constituye la experiencia” (2005, p. 589). De Bry es, entonces, la convergencia entre el pasado histórico y el presente. Asimismo, el desamparo experimentado por los sobrevivientes de la empresa conquistadora española y francesa es el elemento crucial que sostiene el jardín de la infamia que De Bry quiere representar, recurriendo al lenguaje mórbido y al estilo crudo de De las Casas para llevar a cabo en sus grabados una denuncia moral. Por eso, como dice Orrego, “De Bry sacrifica la verosimilitud de la reflexión cultural para hacer más punzante la exhortación moral” (2015, p. 34). De Bry cumple el rol de profeta porque rememora el pasado, y reaviva la denuncia tomando la postura de predicar a sus lectores con un mensaje redentor, restituyendo la potencia del pasado histórico con sus grabados que corresponden al museo de la ignominia por causa de la codicia de los héroes del pasado. Así, en este panel central se observa una correspondencia entre la función de la memoria y la institución de la historia y la religión.

Pablo Montoya: el tríptico cerrado

En algunos trípticos, como en el de Bosch, se solía representar además una parte externa que se revelaba al abrir la pintura, la cual se relaciona directamente con el contenido interno. De hecho, la parte exterior permite una comprensión más amplia de los componentes de la pintura en general. Es decir, cuando el tríptico cerrado es representado, los paneles centrales y laterales se comprenden mejor debido a que la parte exterior se convierte en

un segmento importante en la apreciación de la pintura. En *El jardín de las delicias* se muestra una composición sinérgica que posibilita la apropiación de los paneles como un monumento integral. Los paneles exteriores del tríptico de Bosch se enmarcan dentro de la representación del tercer día de la creación, como paradigma de lo representado en el jardín de las delicias del pecado; y convergen en la representación de la historia de la creación y la maldad que de ella emerge.

Ahora bien, Pablo Montoya Campuzano en la tercera parte de la novela propone igualmente un relato de sinergia polifónica. La sección contiene un juego metaficcional donde Montoya se identifica como un becario que viaja a Europa a contar la historia de los tres pintores:

Los turistas, aquí y allá, fotografían sin cesar. De algún modo, y a mi pesar, también soy turista. Aunque me diferencio de ellos, así trato de justificarme, en el hecho de que estoy aquí por una beca que me han otorgado para terminar de escribir mi novela (Montoya, 2014, p. 264).

La narración metaficcional en los distintos fragmentos donde el autor toma su voz y dialoga con los personajes —función catártica— comunica juicios personales que buscan denunciar la infamia a la que estamos sometidos. Esta metafiction se expresa como un mecanismo autorreflexivo que permite mostrar el diálogo con la historia y su tratamiento crítico como una reflexión ontológica, ya que

[...] con esta modalidad narrativa [la autorreflexión], el texto mimético y representacional da paso a una escritura auto-representativa y narcisista que se vuelca sobre sí misma para reflejarse ya como producto (enunciado), como producción (enunciación) o como conteniendo los fundamentos de su propia crítica (Rojas, 1985, p. 86).

De esta manera, Montoya es un apóstol que construye su discurso resignificándolo a través de la base de los profetas de la historia, y dirige su mensaje a una sociedad que yace en el desamparo y que hoy día vive con las huellas del pasado. La narrativa de *Tríptico de la infamia*, por ende, tiene una apuesta polifónica que entrecruza a los personajes en la búsqueda de la memoria. La narración omnipresente en la sesión de Le Moyne, las introspecciones y meditaciones de Dubois, y el narrador metaficcional en De Bry permiten establecer un vínculo testimonial entre el pasado y el presente, y a través de dicha polifonía la experiencia de la memoria resignifica la infamia que la historia ha vivido, y a la vez posibilita la comprensión del salvajismo de la humanidad. Así como lo plantea Pérez:

Esta obra es ante todo una meditación sobre la memoria, sobre la imposibilidad de olvidar, de dejar la barbarie atrás. [...] La infamia no se puede borrar, tampoco se puede decir que jamás existió o que simplemente la podemos dejar en suspenso. Frente a la tragedia lo único que nos queda es resignificarla; de allí el papel del artista, del escritor (2015, p. 136).

Los lectores, como receptores del mensaje, potencian el placer estético de la experiencia, y llegan a la reflexión de una humanidad que sucumbe por causa de la religión. Además, como sugiere Jauss, “se unifican la capacidad productiva de la experiencia estética y su efecto catártico: el poeta, al transformar su experiencia en creación poética, encuentra una liberación de su ánimo en la alegría que la conclusión de su obra le produce” (1992, p. 41).

Se narra, finalmente, el último subtítulo, “Exterminio” (Montoya, 2014, pp. 279-303), donde el autor hace resonar su voz como función estética al relatar detalladamente una crítica a los grabados de De Bry, y donde la memoria llega a transformar cada experiencia testificada al grabador por medio de aquellos profetas de la infamia. Por tal razón y con el fin de no olvidar que nuestra realidad está sumida en la barbarie, Montoya elabora su propuesta narrativa a partir de la función de memoria y la experiencia estética de la infamia, pues estas “completan el mundo incompleto, tanto al plantear futuras experiencias como al conservar las pasadas, que se perderían para la humanidad si no fueran por la literatura y el arte que las explican y las convierten en monumentos” (Jauss, 1992, p. 40).

Existe, por tanto, una cooperación entre los tres artistas protestantes y Montoya, donde el tríptico cerrado viene a ser la representación metaficcional de este último en cuanto a la restitución de una consciencia indigenista, como dice el mismo Morgues en una charla con De Bry sobre la infamia en América:

Todas las empresas terminarán mal si pensamos en los indígenas. Y promisorias si tenemos en cuenta las arcas de la nobleza europea y los banqueros burgueses que las patrocinan. [...] Y no olvide, le ruego, que la mayor parte de las campañas de conquista son dirigidas por personajes ávidos. Y cuando alguien no posee tal experiencia, como fue el caso de la expedición en la que participé, comandada por un hombre cándido y cuidadoso de no maltratar a los nativos, culminan en el fracaso (Montoya, 2014, pp. 252-253).

Su intención alude a la evocación de una infamia que el ser humano pretende olvidar, restituyendo el rol primario de aquellos héroes de la historia que no fueron sino perpetradores de la infamia, para generar una reflexión en cuanto al desamparo a la que la humanidad está hundida por culpa de la religión.

El exterminio es la fase final de una experiencia estética conferida al becarío por parte de Montoya en su capacidad crítica y reaccionaria frente al flagelo. Su propósito, al explicar los grabados de De Bry, es poner en evidencia la denuncia, revelando ese tríptico abierto (Le Moyne, Dubois y De Bry) como un símbolo de aniquilación perpetrada por los vanos deseos de una religión atroz. Asimismo, las voces representadas no callan su infortunio y precisan del lector que acoja su desdén, teniendo en su memoria una bruma que aleje del olvido al que la sociedad está acostumbrada. Y es que “el hombre ha sido, es y será siempre una criatura devastadora, y el padecimiento por él provocado, por una razón u otra, la constante de la historia” (Montoya, 2014, p. 269).

La composición estilística de Montoya hace que el lector esté atento a ese artefacto argumentativo y de disociación que expresa su obra, puesto que su intencionalidad trasciende la forma, y su inspiración conceptual induce a la crítica de la tradición y a las formas de construcción humana. Además, su novela proyecta un carácter sentencioso que insta a sus lectores a un inconformismo social y a una reacción ética y lapidaria frente a los sistemas de colonización de la religión. En Montoya, se puede observar que la memoria cumple un papel ontológico en la asimilación de la historia, donde lo enunciado lleva a la búsqueda del ser en el mundo, constituyéndose así como una labor apostólica que se evidencia en su crítica a la religión y sus proyectos evangelísticos bañados de crueldad. En el aspecto comunicativo subyace el distanciamiento de los roles interpretados y testimoniados, y posibilita la identificación con la forma estética de una reflexión.

Montoya es el sucesor de la reflexión estética, y su mensaje se basa en una intertextualidad de la representación pictórica y de las voces de un ayer que muchos anhelan olvidar; así, la misión de la empresa apostólica que funge en la novela busca hacer despertar a una sociedad envilecida por los pesares que la religión ha causado y sigue causando desde hace mucho tiempo. Por ello, la prosa usada en la novela tiene la capacidad de sumergir al lector en cada una de las funciones de la experiencia estética para poder ejercer la fuerza retórica de la memoria. Además, Montoya amplifica las voces de los tres artistas protestantes y reelabora una denuncia contra la tiranía religiosa, una denuncia contra aquellos fariseos que han perpetuado y justificado el pecado, lavándolo con sangre, pero no con la sangre del Mesías sino con la sangre de sus prójimos, a quienes Dios les ha mandado a amar.

Finalmente, en el *Tríptico de la infamia* cada personaje deja entrever las diferentes funciones de la experiencia estética que se establecen por cau-

sa del flagelo de la religión en la historia. La memoria, por tanto, permite seguir construyendo una reflexión inacabada que busca llamar la atención a los lectores para que se inmiscuyan en el pasado y así poder comprender este presente enfermizo, y al mismo tiempo posibilitar una representación de un futuro que nos lleve a examinar nuestra identidad.

Referencias bibliográficas

1. Benjamin, W. (1999a). Literary History and the Study of Literature. En M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith (Eds.) *Walter Benjamin: Selected Writings 2* (pp. 459-500). Cambridge, MA: Harvard University Press.
2. Benjamin, W. (1999b). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus.
3. Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
4. Bialostocki, J. (1998). *El arte del siglo XV: de Parler a Durero*. Madrid: Ediciones Akal.
5. Cruz, F. (2007). Lo grotesco en *El Jardín de las Delicias*. *Analecta 2*, pp. 92-108.
6. De la Cruz, J. (2016). El Bosco: Maestro de maestros. *Revista Cultural Siquem 21*, pp. 4-7.
7. González, J. (2009). *Historia del Cristianismo: Tomo II*. Miami: Editorial Caribe.
8. Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
9. Montoya, P. (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
10. Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
11. Orrego Arismendi, J. C. (2015). El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad de Antioquia 322*, pp. 29-34.
12. Pérez, S. (2015). El tríptico de Pablo Montoya. *Revista Universidad de Antioquia 319*, pp. 134-136.
13. Rojas, M. (1985). El texto autorreflexivo: Algunas consideraciones teóricas. *Semiosis 14-15*, pp. 86-109.