

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Violencia, arte y política en *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya  
Campuzano**

Jorge Andrés Bayas Lituma

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2019





### **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Jorge Andrés Bayas Lituma, autor de la tesis intitulada “Violencia, arte y política en *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y frente a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.....

**Firma:**



## Resumen

*Triptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano, es una novela ambiciosa, caracterizada por su profundidad filosófica y artística. Anclada en la tradición de la “nueva novela histórica” en Hispanoamérica, la novela de Montoya propone una nueva lectura de un pasado reconstruido y representado por el novelista. El pasado reinventado es el de la segunda mitad del siglo XVI, periodo marcado por la conquista de América y la Reforma que dio origen al protestantismo.

En las páginas de la novela del escritor colombiano aparece, como presencia constante, el tema de la violencia. Esta se ejerce contra dos grupos humanos, protestantes y nativos de América, por parte de grupos que intentan conservar el poder. En este trabajo buscaré detectar la presencia de la violencia en la trama y las escenas, y relacionarla con el contexto social. Así rastrearé su origen y alcance en cada uno de los contextos en que esta se origina, así como los justificativos que favorecen su aplicación.

Asimismo, en estas páginas propongo una lectura que hermane la política y el arte en la novela. Las referencias pictóricas, documentales y filosóficas en el texto no son gratuitas. Proviene de la voluntad de Pablo Montoya por hacer de su novela una obra que deje una huella, un registro de un episodio histórico, algo que sólo puede llevarse hasta sus últimas consecuencias gracias a la literatura. Para ello, el escritor colombiano se vale de recursos como la autoficción y un discurso narrativo poblado de reflexiones por parte de los protagonistas, que, a fin de cuentas, son artistas. *Triptico de la infamia* ciertamente está cubierta de un halo pesimista, pero la voluntad de forma de su autor la convierte en una novela que, como toda obra artística notable, trasciende su lugar de enunciación y busca plantear interrogantes y discusiones válidas para tiempos distintos.



## **Dedicatoria**

A mi familia, de cuyos miembros he recibido, a veces, oposición, pero, sobre todo, amor y apoyo. Ello los ha convertido en los seres más importantes de mi vida.

A todos quienes son víctimas, a todo nivel, de la injusticia que recorre el mundo. Ojalá que todo lo que hablamos sobre tiempos mejores no sea una quimera.

Y, por último, a todos aquellos que, como yo, son personajes de una bildungsroman tardía y todavía esperan hallar su lugar en el mundo.





## **Agradecimientos**

A Silvio, Alba, Pamela, Sebas, Diego y Bongo, miembros de mi familia. Sin su apoyo, lo más probable es que hace tiempo me habría sumido en el derrotismo absoluto. Ustedes son quienes siempre me levantan cuando caigo.

A mis amigos del pregrado. En esta ocasión no compartí las aulas con ustedes, pero los recuerdos de cuando lo hice siguen vivos en mí. Tengo la impresión de que he crecido mucho desde que los conocí.

A mis amigos y compañeros de la maestría. Puedo decir que mi crecimiento intelectual en estos años despendió mucho de ustedes. De todos aprendí algo que contribuyó a mi saber, y todos me enseñaron cuanto valgo en realidad.

Y a mis profesores. Especialmente a Alicia, que, además de enseñarme muchas cosas que desconocía, durante las clases, me ha dado su apoyo y asesoramiento para la elaboración de este trabajo.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: <i>Tríptico de la infamia</i> como novela histórica latinoamericana.....	17
1. Historia y novela.....	17
2. La novela histórica en Latinoamérica.....	23
3. <i>Tríptico de la Infamia</i> en la literatura hispanoamericana y universal.....	29
Capítulo segundo: Violencia en <i>Tríptico de la infamia</i> .....	39
1. <i>Tríptico de la infamia</i> como novela histórica de la violencia en el primer siglo de la Reforma.....	39
2. Violencia y sojuzgamiento de América.....	46
3. El origen de la violencia política contra los protestantes.....	55
Capítulo tercero: Arte y novela.....	61
1. Imágenes y violencia.....	61
2. Estética y política.....	66
3. <i>Tríptico de la infamia</i> como novela de la memoria y los vacíos rellenos.....	70
Conclusiones.....	75
Bibliografía.....	79



## Introducción

En la conformación de un canon literario siempre intervienen factores ajenos a la intención del novelista y al propio texto literario en sí. Contra la concepción antigua de que el texto ocupará, por sí solo, el lugar que se merece dentro de la historia de las letras, Paul Valéry ya advertía, en 1937, que el valor del texto no dependía de este intrínsecamente, sino que, además de la creación del artista, existe siempre la “producción de valor” (Valéry 1975, 31). Es decir, la construcción del prestigio de una obra por parte de una serie de lectores y mandarines del campo cultural, que criticarán la obra con base en sus gustos artísticos o los parámetros del momento. Tal verdad quedó definida por la idea de “la muerte del autor”, plenamente introducida por Roland Barthes en 1968. En el texto en que trató el tema, el pensador francés hace hincapié en la condición reciente del prestigio del “autor”, nacida, según él, gracias a la Reforma, al empirismo inglés y al racionalismo francés (Barthes 2009, 1). Posteriormente, sigue a Proust en la negación de la “interioridad” del escritor, en favor de la idea de que la literatura no es sino artificio verbal, así como un tejido de materiales diversos (Barthes 2009, 2).

Asimismo, Michel Foucault, sin proclamar “la muerte del autor” de forma terminante, se permitió rastrear sus orígenes y hacer observaciones tan agudas como esta: “Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault 1969, 8). Así, el autor quedará definido por los rasgos establecidos por la sociedad en cada una de las épocas. Por consiguiente, para que sobreviva o no con el paso de los años y no quede reducida al mayor de los olvidos, una obra siempre necesitará de gente que la ponga en el centro de la actualidad y que la encuentre amoldada a los gustos de una época. Una de las formas en que un escritor y su obra pueden obtener reconocimiento hasta entonces negado es la obtención de un premio literario.

Tal condición se dio recientemente con la obra de Pablo Montoya Campuzano, novelista colombiano nacido en 1963. Músico y escritor desde la adolescencia—además de académico y profesor universitario en los años de temprana adultez y madurez—, Montoya encontró reconocimiento a su esfuerzo y ambición literarias con la concesión del premio Rómulo Gallegos de novela en 2015. Su novela *Triptico de la infamia* pasó a adquirir un estatus literario de “obra maestra”. Desde entonces se han multiplicado las entrevistas y artículos. Novela largamente gestada, tal vez no desde el lado práctico de la

planificación y redacción, sino desde el impacto que una imagen o un episodio en particular pueden ejercer en el artista, hasta que este agarre una pluma o un lienzo, para comenzar a la ejecución de la obra, Montoya empezó a escribirla en los años noventa. Allí se encontró con los pintores en una serie de libros y artículos académicos cuando realizaba el doctorado de literatura en París (Flores, 2015). Luego de la concesión del premio Rómulo Gallegos en 2015, que creó un impacto internacional, *Tríptico de la infamia* encontró la atención de un gran público y de la crítica internacional, algo que quizá no habría ocurrido de no haber sido premiada la novela. Tres aspectos pueden destacarse en ella: la composición,<sup>1</sup> su profundidad filosófica<sup>2</sup> y la creación de una serie de personajes bien elaborados que se desenvuelven en un ambiente asfixiante que anula casi toda posibilidad de entendimiento auténtico.

Tres pintores, Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry, se desenvuelven en los años difíciles del siglo XVI. El primero de ellos, Le Moyne, protagonista de la primera parte de narración, viaja a América en una nave comandada por Rene de Laudonnière. Una vez en América, Le Moyne establece un contacto con “el otro” americano, establece un genuino intercambio cultural con el indígena Kututuka, a quien le permite tatuar su cuerpo con base en el arte tradicional de su pueblo. Posteriormente, el grupo de viajeros de Le Moyne es atacado por el sanguinario Pedro Menéndez de Avilés, navegante español poseedor de un particular odio por los protestantes. Le Moyne sobrevive a la carnicería, lo que posibilita su aparición en la segunda parte de la novela, en la cual, sin embargo, ya no es el protagonista. Tal rol lo ejerce ahora François Dubois, pintor francés que habita París durante los eventos de la matanza de San Bartolomé.<sup>3</sup> Tras haber abrazado el protestantismo, movido por su tío Sylvius, Dubois cuestiona los ritos en que está inmerso el catolicismo en la época. Muy criticada por los protestantes, la facción principal del cristianismo es objeto de reprobación por haber hecho de la religión un espacio para la corrupción y el despilfarro. Al mismo tiempo, Dubois tiene una formación artística y una cosmovisión europeas, lo que lo lleva a mirar por encima del hombro a Jacques Le Moyne por algunos momentos. El efecto de la violencia recorre las vidas de cada uno, tiñéndolas de tragedia y dolor.

---

<sup>1</sup> La novela está dividida en tres partes, y cada una de ellas está elaborada con una técnica narrativa distinta.

<sup>2</sup> Que incluye reflexiones sobre religión, arte y política en el siglo XVI.

<sup>3</sup> Con tal nombre se conoce una serie de miles de muertes causadas por las autoridades parisinas, identificadas en el plano religioso con el catolicismo, entre el 23 y el 24 de agosto de 1572. Las víctimas fueron los cabecillas entre los protestantes parisinos, así como muchos otros civiles vinculados al protestantismo.

Hallar una expresión artística basada en la investigación será la tarea de De Bry, el último de los pintores, el protagonista del tercer apartado de la narración. En la tercera parte de la novela tenemos, además, un cambio de narrador. Ya no contamos con el narrador omnisciente de la primera; tampoco con el narrador en primera persona de la segunda. El narrador autoficcional de esta tercera parte juega a cuestionar su propio artefacto literario, cuya profunda motivación es la representación de la violencia.

La violencia política, ejercida como una forma de sojuzgar y detentar un poder, es una constante a lo largo de las páginas del libro. No es una violencia explícita, construida por el novelista con el objetivo de suscitar en el lector una respuesta sensacionalista y tremendista. Por el contrario, la mesura y el uso de la sugerencia ponen la violencia en un plano más imaginativo, que obliga al lector a forjar una impresión de la escena en su cabeza en lugar de leerla descrita en el texto.

Para el análisis de la violencia política, utilizaré, como sostén del análisis, el texto “Para una crítica de la violencia”, de Walter Benjamin, en el cual el filósofo alemán hace un análisis del despliegue de esta con base en los medios y los fines, esto es desde un punto de vista jurídico. Para el análisis del origen de la violencia a nivel cultural —en el plano de la legitimación que de esta realizaron los conquistadores europeos, por un lado, y, por otro, los católicos parisinos— me pareció necesario, en cambio, un repaso histórico que recurriese a fuentes de lo sucedido en América y Francia en el siglo XVI. Recurrí tanto a historiadores como a críticos de la cultura y el arte, entre ellos críticos poscoloniales que pudiesen arrojar luz sobre las justificaciones de la violencia ejercida contra los dos grupos violentados en la novela.

También me pareció oportuno analizar la novela de Montoya en cuanto a las vertientes más artísticas de la obra y el alcance que estas puedan tener en cuanto a la intencionalidad del autor, o el efecto que puede ejercer la obra como representación literaria de un pasado no experimentado por el autor. Y, claro está, *Tríptico de la infamia* es, como toda novela ambiciosa, un tejido, un mosaico hecho de materiales diversos asociados entre sí por el autor. Y las reverberaciones que la obra pudiera tener, más allá de su composición y de su lenguaje —lenguaje rico, repleto de expresiones sugerentes, atravesadas de palabras torvas, un lenguaje que convierte lo feo, lo desagradable, en poesía—, son políticas. Remiten a una intencionalidad narrativa y de las acciones de sus personajes, artistas la mayoría de ellos. Montoya sabe que ninguna obra puede ser intemporal: al contrario, siempre está cubierta de política.

Dividiré el trabajo en tres partes. La primera de ellas ubicará la novela de Montoya en el plano de la novela histórica en Latinoamérica. Al mismo tiempo, funcionará como revisión de las características principales de la novela histórica universalmente, así como aquellas que son específicas de este género literario en nuestro continente. Por ende, se probará si, al compartir algunas de estas características, *Tríptico de la infamia* encaja dentro de esta clasificación. Y, asimismo, se verá cómo la novela de Montoya trasgrede esta clasificación y se muestra como un texto novedoso dentro de la novela histórica del continente.

La segunda parte del trabajo trabajará la relación de la novela con la historia y el concepto de la violencia. El análisis histórico, encabezado con los episodios violentos narrados en la novela, se subdividirá en dos acápites: el primero de ellos se ocupará de los hechos que tomaron lugar en Europa, mientras que el segundo lo hará de aquellos que tomaron lugar en América. Para complementar el análisis, se ofrecerá como tercer acápite y verdadero corazón del capítulo, un análisis de la violencia a nivel político.

La tercera parte analizará la novela desde la relación que guarda con el arte. Lo hace, en primer lugar, como novela relacionada con las imágenes, tanto a nivel superficial como a nivel profundo, y el acápite inicial versará sobre ello. El segundo lo hará sobre la conexión entre estética y política, pormenorizada en esta novela. Por último, el tercer acápite tratará el tema de la memoria, siempre presente en el arte, y, en especial, en las novelas históricas.



## **Capítulo primero: *Tríptico de la infamia* como novela histórica latinoamericana**

En este capítulo se hablará sobre la novela de Montoya como integrante de la categoría de las “novelas históricas” que se han escrito en Latinoamérica. En el primer acápite se analizarán las características relativas a la novela histórica en general —la relación que guarda con la disciplina histórica y qué características la distinguen de esta—. El segundo acápite será de utilidad para describir las principales características de la novela histórica en nuestro continente, de acuerdo con los puntos en común que han encontrado varios académicos. Por último, el tercer acápite pondrá en diálogo a *Tríptico de la infamia* con algunas novelas pertenecientes a su singular familia literaria.

### **1. Historia y novela**

Nuestro único deber para con la historia es reescribirla.

Oscar Wilde, *Ensayos*

Una de las características más evidentes de *Tríptico de la infamia* es su acercamiento a la historia. Bebe de ella y la representa. La de Montoya es una novela histórica que, similar a las ficciones posteriores al siglo XX, sobrepasa los dictámenes del realismo. En lugar de un apego fiel a este, sus propias características narrativas, nacidas de las lecturas hechas por el escritor, le permiten cuestionarlo. No importa que la diégesis de la novela se sitúe en el siglo XVI, en Europa. Montoya se permite, a lo largo de la tercera parte de la narración, toda clase de referencias a una época distinta a la que su novela, una más cercana a la que vive en autor en voz del narrador autoficcional. Lo hace para cuestionar, no sólo el realismo mimético, sino también para problematizar el asunto de la representación de la historia en una ficción. Sólo así podemos comprender que el escritor colombiano haya recurrido a las particulares técnicas que se integran en su ficción.

Una narración omnisciente, en la primera parte, y una 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, a la ilusión de realidad que esta pueda proyectar. Y el cuestionamiento surge de la propia condición del narrador, su lugar

de enunciación. Es un colombiano que ha estudiado en Europa, que escribe una novela ambientada en la Europa que atestigua el advenimiento del protestantismo y que mira desde lejos los alcances de la conquista. Las preguntas sobre la representación de los hechos históricos nacen de esta condición. Una pista la brinda el siguiente pasaje: “Su amabilidad (de la mujer que atiende al narrador en una Galería de Lieja) es milagrosa y no hace mala cara como las funcionarias de la Biblioteca Nacional de Francia ante mi francés latinoamericano” (Montoya 2014, 235).

Enfrentado a este problema, el narrador —y por extensión, el propio escritor, dado lo coincidente del perfil biográfico de ambos— no tiene en frente sino una posibilidad: el estudio prolongado y profundo de las fuentes textuales para la elaboración de la representación literaria. Así lo podemos ver a través de la voz del personaje de Théodore de Bry: “Nunca fui a América y moriré sin hacerlo. Sus relieves los imaginé a través de mis lecturas” (Montoya 2014, 275). Como De Bry, el narrador autoficcional que construye la novela —así como el propio novelista que habita la realidad— debe resignarse a recurrir a la imaginación para reconstruir el pasado. Su condición de latinoamericano en Europa lo obliga a ello. Pero también la propia imposibilidad de habitar un pasado largamente perdido en el devenir de los años. Así surge la pregunta: ¿en qué territorio se localiza Montoya al plantear una ficción histórica? ¿Cómo logra superar los problemas de representación que ello plantea? ¿Con qué referentes latinoamericanos y europeos dialoga para lograr su cometido? Antes conviene repasar un poco cuál es la relación entre historia y literatura.

Historia y literatura, ficción y realidad. Tal es la dicotomía que surge para para el lector más básico. Son las caras reversibles de una moneda. La una, rigurosa, erudita, despejada de invenciones de ningún tipo; la otra, libre, carente de cortapisas, vía libre para dejar andar a la imaginación. A una definición tan básica cabe problematizarla. Después de todo, los textos históricos son, también, un motivo de debate en cuanto a la validez de estos como un documento fidedigno de lo que ha acontecido. Alguien que en su momento trató el asunto es Hayden White. Su libro *El texto histórico como artefacto literario* vale como instrumento útil a la hora de aproximar ambos subgéneros de la escritura. Su primera definición ya es útil y se destaca por separar la historia de la ciencia:

Pero en general han sido reticentes [los historiadores] a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que en las ciencias. (White 2003, 109)

Esta definición sirve para apartar la idea de la historia de una ciencia, gobernada por un método de probada infalibilidad y objetividad. No existe. Esta siempre se encuentra mediada por marcos sociales que influyen de una manera notable e innegable en la subjetividad de quien se proponga esa operación objetiva que, en realidad y en este caso, nunca lo será. Ya lo dice Halbwachs:

Si se pudiese imaginar una percepción intuitiva de los recuerdos en el individuo aislado, que no formaría ni tendría parte en ninguna sociedad, entonces, no existiría percepción colectiva que deba acompañar la evocación de las palabras y las nociones que permiten a los hombres entenderse en relación con los objetos: no hay nada que sea una observación puramente externa. (Halbwachs 2004, 319)

Si la historia no puede ser puramente externa, como supuestamente debería ser, avalada a veces como ciencia, ¿entonces qué debería hacerse al respecto? Esta tensión sobre la imposibilidad de desprenderse de los marcos a través de los cuales ve la historia ya fue detectada por Roger Chartier. En lugar de buscar una resolución a la tensión, Chartier propone un camino menos complejo, pero igualmente minucioso: “En lugar de desprenderse de esa tensión, o de resolverla, lo que importa es identificar la manera en que se construye en cada momento histórico” (Chartier 2007, 62).

A todo esto, la literatura guarda una relación con la historia. A ambas las aproxima una relación de evidente parentesco, especialmente en la definición que dio White más arriba, en la cual se hace patente que los métodos de la historia están estrechamente relacionados con la literatura. El mismo White pedía, para revitalizar la historiografía, que esta se ponga nuevamente “en contacto con sus fundamentos literarios” para “alcanzar esa “teoría” de la historia sin la que esta no puede en absoluto pretender ser una “disciplina” (White 2003, 139). White muestra un aspecto clave de la historia como discurso: su relación con las letras. Lejos de ser una disciplina tan rigurosa y metódica como una ciencia, la historia es más libérrima e incorpora todos los registros y recursos para llevar de la mano al lector, tal como la historia más tradicional hace.

No es de sorprenderse que la historia esté, justamente, vinculada con la escritura narrativa y ficcional. White encuentra que el historiador, más que volcarse a un lenguaje de especialista, se decide por un lenguaje más cercano a la narrativa, dado el carácter más anecdótico del relato histórico: “El difunto R. G. Collinwood insistía en que el historiador es sobre todo un narrador, y consideraba que la sensibilidad histórica se manifestaba en la capacidad de elaborar un relato plausible a partir de un “cúmulo de hechos” que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido” (White 2003, 112). El historiador,

por tanto, va procesando los datos para ofrecer a los lectores una visión de conjunto que, además, está relacionada estrechamente con las técnicas propias de la narración

Ahí está, justamente, la relación más clara entre la narrativa y la historia. Ahí se encuentra el nexo que vincula los dos géneros de la escritura. Pero aquí surgen nuevas preguntas cercanas a la elaboración de la novela histórica, un subgénero literario cuya justificación debería encontrar más asideros que un mero interés comercial o el divertimento académico de un escritor erudito. Antes de referirse a ello, cabría analizar otra similitud de la historia con un pariente grande de la ficción: el mito.

“La recuperación del tiempo primordial, que es lo único capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad, se obtiene ante todo por la reactualización del comienzo absoluto” (2000, 41), dice Mircea Eliade acerca de los mitos cosmogónicos que se remontan a los orígenes. El ensayista rumano también detectó una característica muy presente en la validación de los mitos por parte de los pueblos ancestrales. Para estos, los mitos eran “historias verdaderas” al basarse en “realidades” palpables: “El mito cosmogónico es “verdadero”, porque ahí está la existencia del mundo para probarlo” (Eliade 2000, 17).

De la misma manera, la historia avanzaría a la categoría de mito si se toma en cuenta el certero análisis que Claude Lévi-Strauss realizó en su momento:

Pero para el hombre político y para quienes lo escuchan, la Revolución Francesa es una realidad de otro orden; secuencia de acontecimientos pasados, pero también esquema dotado de una eficacia permanente que permite interpretar la estructura social de la Francia actual y los antagonismos que allí se manifiestan y entrever los lineamientos de la evolución futura. (Lévi-Strauss 1992, 232)

Tales son las palabras que Lévi-Strauss deslizó acerca de la Revolución francesa, especialmente comentando las palabras de Michelet, quien se refería al futuro como un “relámpago de eternidad” (Lévi-Strauss 1992, 232). La historia se repite constantemente en forma de ciclos y estudiarla en profundidad puede ofrecer una perspectiva para el estudio en el futuro. Según Lévi-Strauss, los mitos forman una especie de “estructura permanente” (Lévi-Strauss 1992, 232). Su analogía con respecto a la historia sirve muy bien para encontrar la similitud de la historia con el mito en cuanto a la existencia de esta “estructura permanente”, la cual logra abolir un mero periodo de tiempo y extenderse a través de los siglos.

Y justamente en el estudio de la historia se busca, como en los mitos, llegar a una especie de origen, de cuyo ejercicio de desmonte podrían entreverse los caminos que han llevado a los hechos más contemporáneos. Las cosmogonías, que servían que los pueblos

ancestrales encontrasen su origen, tienen su más alta similitud con la historia en cuanto a lo que la historia significa para la humanidad actualmente, así como lo que ha significado para esta a lo largo de los últimos siglos en que la religión ha ido pasando a un segundo plano, desplazada por los descubrimientos científicos. Sin la religión como un soporte válido de los orígenes, la historia ocupa su lugar y va construyendo esta búsqueda del origen. “Funciona [la historia] como lo hacían, o lo hacen o todavía en civilizaciones remotas, los relatos de las luchas cosmogónicas que enfrentan un presente con su origen” (1993, 61), dice Michel De Certeau sobre la gran similitud de la historia con los mitos.

Si la historia ya guarda calidad narrativa y una estrecha relación con los mitos, a la vez que busca desandar los senderos por los que ha transitado la humanidad, ¿por qué escribir una novela si la historia comparte con esta la ductilidad narrativa? Quien proporciona una respuesta es Roger Chartier, que, después de referirse a las obras de teatro shakesperianas, inspiradas en episodios históricos que provocaron la imaginación del dramaturgo inglés, encontró que “la historia de las *histories* se basa en la distorsión de las realidades históricas narradas por los cronistas y propone a los espectadores una representación ambigua del pasado, habitada por la confusión, la incertidumbre y la contradicción” (Chartier 2007, 42).

En un orden más cercano a la crítica literaria, aunque relacionado directamente con los estudios referentes a la memoria, se encuentra Beatriz Sarlo. La ensayista argentina propone una respuesta, no ya sobre la capacidad de la literatura para dotar a la historia de ambigüedad y contradicción a través de un relato ficticio, como había determinado Chartier, sino sobre el hecho literario en sí en relación directa con la realidad histórica y, asimismo, con respecto a las propias implicaciones políticas y reivindicativas. La lectura política que hace Sarlo de la literatura en relación con la historia toca todos los puntos débiles de esta, así como del testimonio y la documentación, muchas veces cercanos a la literatura.

La imposibilidad de reconstruir fidedignamente el pasado pone en entredicho la validez del testimonio, así como de los documentos. Siempre un vacío que no puede ser llenado queda. La literatura lo llena. Dice Sarlo: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo 2005, 164).

Como un género que llena un vacío, la literatura tiene también una oportunidad para la invención libre, para recrear hechos de acuerdo a la voluntad del escritor. Y si bien

guarda con la escritura de la historia el parentesco de la narración, como bien lo advirtió White, se diferencia de esta por una mayor libertad para no ceñirse a documentos, testimonios y crónicas. La escritura ficcional está construida con una voluntad formal y dramática por parte del autor.

Roger Chartier, en su intento por separar historia y literatura, a la vez que evaluar las fluctuaciones existentes entre ambos géneros escriturales, encuentra otro acercamiento entre literatura e historia: la documentación. La novela histórica toma elementos del discurso histórico para incorporarlos a su discurso propio. “La literatura se apodera no sólo del pasado, sino también de los documentos y de las técnicas encargados de manifestar la condición de conocimiento de la disciplina histórica” (Chartier 2007, 43), dice Chartier, reparando en el intento del novelista por acercar la literatura a la disciplina histórica en cuanto al rigor y la documentación.

El porqué de tal operación lo encuentra el mismo historiador francés. La persuasividad de la novela histórica se construye no sólo a través de su funcionalidad narrativa. Requiere también lo que el discurso histórico le pueda prestar. “De ahí la apropiación, por parte de algunas ficciones, de las técnicas de la prueba propias de la historia, a fin de producir, no “efectos de realidad”, sino más bien la ilusión de un discurso histórico” (2007, 45), dice Chartier. Esa es la justificación. La 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.

Por último, escribir ficción comporta desprenderse de una mera búsqueda por convocar el pasado al presente, o, más específicamente, situarse “con respecto a su otro”. Intentar hacerlo es una ventaja necesaria que se desprende de la práctica de la historiografía. También sucede en la elaboración de novelas históricas, donde la figura es convocada tras décadas, centurias o siglos de estar enterrada. No obstante, la escritura novelesca va más allá de una mera resucitación de un pasado.

Estudiando la obra de Freud, De Certeau encuentra que la novela sería la “psicologización del mito, una interiorización del conflicto de los dioses” (De Certeau 1993, 334). Es decir, la novela implica un acercamiento mayor, más subjetivo, íntimo al mito fundacional que es la historia. Así, la novela tiene un pleno valor que trasciende la historia. Como esta, no es puramente científica, y, al mismo tiempo, es entretenida e implícitamente narrativa. Como esta, está cercana al plano de los mitos. No obstante, la diferencia que presenta con respecto a la historia descansa en un tratamiento más

psicológico del mito, en el uso de los documentos para validar el artefacto narrativo que se construye, y en que, a diferencia de la historia, ceñida a la documentación para reconstruir especularmente los tramos de la historia, la novela, a través de una invención más libre, permite llenar vacíos, cosa que a una historiografía rigurosa, por más que esté narrada de forma entretenida, le está vedada.

## 2. La novela histórica en Latinoamérica

Dentro de Latinoamérica, el género de la novela histórica alcanza una singular penetración, en la medida en que los hechos turbulentos del pasado se representan a través de un discurso narrativo heterogéneo. El concepto bajtiano de la polifonía no se estudiará en esta tesis.<sup>4</sup> La aplicación de un análisis textual riguroso para satisfacer el hallazgo de este concepto en el texto sería demasiado complicada. Tal empeño sobrepasa el alcance y el interés de esta estas páginas.

Más fortuna tiene el concepto de intertextualidad, que sí está representando de forma clara en *Tríptico de la infamia*, en forma de constantes alusiones a autores literarios de tono filosófico, como Voltaire o Rabelais, documentos históricos —como la famosa *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, el gran hilo conductor a nivel intertextual de la última parte del libro—, o incluso la incorporación a la novela de personajes que el autor apenas conoce a través de documentos, como los protagonistas de la novela y la suma de personajes secundarios, así como los sucesos que se cuentan en las páginas. No obstante, el último componente de esta enumeración es tautológico, y está contenido en la propia definición de novela histórica, ya señalada en el acápite anterior de esta tesis, gracias a la perspectiva teórica brindada por Hayden White, Roger Chartier y Michel de Certeau.

No obstante, el análisis teórico brindado por los tres historiadores se limita apenas a las tensiones presentes entre historia y novela, así como a la serie de aspectos que queda englobada en el estudio de esas tensiones —técnicas narrativas, documentación y mito—. Más bien cabría revisar una suerte de tipología de la novela histórica latinoamericana para comprobar que *Tríptico de la infamia* efectivamente pertenece al género de la novela histórica en Latinoamérica. El profesor Seymour Menton propone seis puntos para considerar una novela latinoamericana dentro del género “nueva novela histórica”, género

---

<sup>4</sup> Dado el nivel de análisis lingüístico que tal concepto exige.

que, según Menton, iniciaría con Carpentier y su novela corta *El reino de este mundo*. Se verá si la novela de Montoya satisface varios de esos puntos.

El primero de ellos es “la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas” (Menton 1993, 42). Como se vio arriba, la novela de Montoya satisface plenamente este aspecto al dialogar con las filosofías de la época, así como con la teología, representada en uno de los dos grupos violentados en el texto: el de los habitantes de Francia que se adhieren al protestantismo. La crítica a la concepción de la religión católica, así como la discusión de la tesis atribuida en la novela a Rabelais sobre “el mejor de los mundos posibles” (Montoya 2014, 115) y la doctrina de Erasmo forman parte del diálogo con la filosofía, que se puede apreciar a lo largo de las páginas de la novela.

El segundo aspecto es “la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos” (Menton 1993, 43). Hacer un examen minucioso de tal empeño excede los propósitos y alcances de esta tesis. El tercer aspecto es “la ficcionalización de personajes históricos (Menton 1993, 43).” Tal fórmula es contraria, según Menton, a la utilizada por Walter Scott, quien, por el contrario, utilizaba, personajes ficticios en medio del entramado histórico. Ambas cosas ocurren en la novela de Montoya, pero, sobre todo, la primera. Hay personajes inventados —Ysabeau, que es primero la novia del pintor Jacques le Moyne y, más tarde, la esposa del pintor François Dubois; el hijo de Le Moyne e Ysabeu, y los individuos indígenas—, pero los protagonistas, así como los hombres importantes con quienes estos tienen algún tipo de relación, pertenecen al reino de la historia.

Un cuarto aspecto es la “metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de la creación” (Menton 1993, 43). Montoya no olvida participar de esta astucia narrativa, tan en boga en los últimos años, y la introduce en el cuerpo de su novela. Ello ocurre en la tercera parte de la obra, donde un narrador autoficcional interviene en esta y narra un proceso de investigación en las bibliotecas y galerías europeas a la par que la propia narración histórica. Para muestra, un botón: “Su interés [de la mujer que atiende la galería] es sincero cuando le digo que estoy escribiendo algo sobre los tres pintores protestantes del siglo XVI y su relación con la conquista de América, entre los cuales está Théodore de Bry” (Montoya 2014, 235).

En quinto lugar se encuentra la intertextualidad. Como se vio antes, este aspecto se encuentra en la propia constitución de *Triptico de la infamia* como novela histórica. La fuerte documentación que es la fuente de la novela construye el tejido intertextual



sobre el que se asienta la obra. El sexto son “los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (Menton 1993, 44). Analizar este aspecto requiere, como se dijo arriba, un análisis textual minucioso, algo que rebasa los límites de esta tesis.

*Tríptico de la infamia* participa de la mayoría de estos aspectos. Por tanto, filiarla dentro de la “Nueva novela histórica latinoamericana”, como la define Menton, es posible. Menton, adicionalmente, menciona otro aspecto, que atribuye al profesor argentino Enrique Anderson Imbert: “llamamos “novelas históricas” a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (Menton 1993, 33). Y *Tríptico de la infamia* también se ajusta a esta definición, pues, más allá de la inclusión de un narrador autoficcional, la diégesis dentro de la cual se extiende la trama de la novela está localizada en el siglo XVI, tanto en América como en la Europa de los años posteriores al advenimiento de la Reforma protestante.

Más definiciones al respecto, sobre todo en lo que se refiere a la “nueva novela histórica”, han sido aportadas por el profesor uruguayo Fernando Aínsa:

Tal es el caso [la distinta forma de representar la naturaleza de los hechos dentro de la ficción] de la nueva novela histórica, donde se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las «versiones oficiales» de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso. Como ejemplo basta citar el «revisiónismo histórico» en que está embarcada. (Ainsa 1994, 27)

*Tríptico de la infamia*, al poner sobre el tapete el plano de la violencia política, así como al examinar las tensiones que nacen del encuentro entre distintas maneras de ver el mundo, se pliega de maravilla a esta definición. Como hacen este tipo de novelas, la obra de Montoya cuestiona versiones oficiales y rinde tributo también a los seres desplazados del foco: los protestantes y los americanos. Ambos grupos son sojuzgados en esta novela.

Pero la representación de estos grupos humanos no va de la mano con las grandes figuras. Lutero, Calvino, Raleigh, Durero, entre otros, no son los personajes sobre los que se asienta una trama interesada en sacar del ostracismo a algunos seres que han sido invisibilizados por obras más populares de historiografía. Estas han otorgado mucha más importancia a los constructores de las ideas, cultos y escuelas artísticas que encajan dentro de un canon mundial. En el imaginario colectivo no ha habido un espacio más pronunciado para figuras secundarias que han vivido tal vorágine de cambios de dirección.

“El cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir también para rendir justicia a personajes marginalizados de los textos oficiales dándoles su verdadera dimensión de héroes, restablecimiento de la «verdad histórica» a través de la literatura que es notorio en obras” (1994, 29), dice Aínsa, en su ánimo por puntualizar las características de una novelística histórica. Esta se aleja cada vez más del academicismo más frío y, por el contrario, explora otras fuentes, otros personajes, otros escenarios.

“Lo que yo trato, a través de estos pintores menores, desconocidos, es hacer un balance distinto al que usualmente se ha hecho frente al siglo XVI y cómo ha sido recreado en la novela histórica hispanoamericana” (Fonseca 2015), dice Montoya con respecto a su elección de tres pintores que distan mucho de ser figuras canónicas en el plano de las artes plásticas a nivel mundial. Los tres protagonistas de la novela poseen una condición de marginalidad. Montoya, pues, recupera a estas figuras y les da un lugar gracias a su novela histórica. Ello viene a satisfacer otra de las características que Aínsa le pide a la “nueva novela histórica” latinoamericana.

Al final su texto, Aínsa también compara entre sí dos novelas: *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, y *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez. La primera es una novela marcada por el intento literario de Del Paso de conseguir la verosimilitud a través de la documentación y el tratamiento literario, cuidándose, claro está, de incurrir en la elaboración de un mero documento histórico; la segunda, una novela que apuesta por un cuestionamiento a la verosimilitud de su trama empezando por su título (1994, 38)<sup>5</sup>.

*Tríptico de la infamia* no pertenece a ninguno de los dos grupos, al menos en este punto —más adelante veremos que, al menos con la novela de Del Paso, sí hay un parentesco en otro apartado—. Envuelta en una narración elegante, medida, buscando eludir cualquier desliz al terreno de la irrealidad, parece buscar una representación lo más verosímil posible de los hechos. Sin embargo, con el uso del narrador autoficcional en la parte final de la novela, Montoya transgrede las expectativas del lector. Convierte una novela poliédrica, de trama verosímil, en un artefacto literario marcado por una desconfianza en los propios materiales de que se sirve y en aquellos que construye. Y lo

---

<sup>5</sup> Las novelas de César Aira constituyen otro ejemplo de esa clase de novelas que sabotean todo rasgo de verosimilitud. Medidas, elegantes, escritas en una prosa diáfana, las novelas de Aira presentan un hecho particularmente fantástico, simbólico, que rompe el efecto de la verosimilitud. Ello ocurre en *Parménides*, donde el protagonista de la novela, que está obligado a redactar una obra, dilata constantemente la conclusión de su empresa sin llegar a un término. Además, en las primeras páginas de la novela, el narrador se entromete en la narración y opina sobre la naturaleza de escritor del protagonista antes siquiera de que este acabe de establecerse.

hace dejando en el camino las pistas más claras con que su lector ideal pudiera encontrarse. A lo largo de este ensayo las veremos con más detalle. Por lo pronto podemos ver una declaración muy clara por parte del narrador sobre las posibilidades con que cuenta para encontrarse verdaderamente con ese pasado que trata de representar: “cómo quisiera tener un aparato del futuro, semejante al que usa el *Blade Runner* de Ridley Scott, para buscar pistas identitarias en las fotografías” (Montoya 2014, 288). Varias opiniones que deja ver sobre sus criaturas literarias complementan ese permanente cuestionamiento sobre lo que ha escrito.

Y este cuestionamiento también provocado por la heterotipia que se manifiesta en la propia introducción del narrador autoficcional. Así conviene regresar al principio del acápite anterior. Como vimos, el narrador autoficcional comparte varios rasgos con Montoya —su “francés latinoamericano” y el hecho de ser novelista interesado en temas históricos y artísticos—. Rasgos que problematizan condición de narrador. Se encuentra en una condición de dicotomía. No es un novelista francés que examina América desde la distancia que le otorga su condición de ciudadano europeo. Tampoco, un narrador latinoamericano entregado a una explotación exotista del pasado o de la realidad más inmediata. Por el contrario, maneja la cultura europea con el aplomo de alguien que navega en ella hace décadas, y no sólo como un aficionado más o menos prolijo, sino como un auténtico estudioso y creador. Se nutre de la cultura francesa como una de las bases de universo literario y su prosa. Tal desenvoltura es posible en el narrador gracias a la propia formación del novelista, a veces rayana en la erudición y la admiración sin límites de la cultura francesa. En *Un Robinson cercano*, libro de ensayos que recopila textos sobre literatura francesa, escritos por Montoya entre 1997 y 2011, podemos leer: “Francia, o mejor, su literatura, me ha enseñado a cultivar el descontento y el escepticismo, la ironía y el asombro, la sed de viaje y el saber enciclopédico, la tolerancia hacia los otros, pero también la indignación hacia ellos” (Montoya 2017, 11).

Es el reconocimiento a una cultura que otorgó a Montoya una educación literaria profunda. Esta influencia ha marcado su obra al grado de que podemos hallar muchas correspondencias e influencias con varios escritores franceses. Aun así, Montoya no está tan lejos de su tierra como cabría esperarse. No está lejos y se vale de una clave histórica para la representación de problemas comunes a todos los tiempos. *Tríptico de la infamia* es una novela que presenta especificidades de una época. Pero también se presta a los roces con lo perenne de la violencia en el devenir humano. Como ejemplo podemos

remitirnos a uno de los puntos mencionados por María Cristina Pons en su libro *Memorias del olvido*. La ensayista argentina cita a Lion Feuchtwanger cuando este afirma que los escritores contemporáneos casi siempre buscan retratar una realidad contemporánea en sus novelas históricas, aun cuando ubiquen sus historias en un pasado distante (Pons 1996, 63).

Como Montoya no se ha cansado de reconocer en las entrevistas, siempre ha mostrado, desde que compuso sus primeros textos, un gran interés por las artes y la historia. El novelista colombiano se ha demarcado de las modas, en un intento por alejarse del filo comercial de la literatura. “La gente me ha reprochado a mí en Colombia el que yo escriba sobre esas cosas. Tengo que escribir sobre sicarios, sobre narcos. Sobre lo que está de moda ¿no? (Jurado 2016)”, señala el escritor.

No obstante, ¿no es la violencia sino un tópico común en toda la historia? ¿No forman los conflictos humanos, bajo las variaciones que impone el paso de los años, la repetición de un mismo drama salpicado de tragedias? El uso del narrador autoficcional en Montoya equivale casi a un reconocimiento implícito de que el centro de gravedad — por utilizar una expresión de Pons— de su obra se encuentra en el presente. El presente dibuja al pasado, lo redefine y lo usa para comprender un tiempo que se escurre, ineluctablemente, hacia un futuro cuya única certeza, siempre y cuando se encuentre, la especie humana en él, es la repetición perpetua del mismo drama.

Una última característica que cabe añadir es la mencionada por Marco Larios. Este menciona la nueva novela histórica, aquella que está incrustada dentro de los marcos de la posmodernidad, muestra un descreimiento del pasado histórico (Larios 1997, 134). Con ello se eliminan los juicios marmóreos a los héroes, así como todo tipo de retrato virulento y unidimensional de antihéroes y sojuzgadores. Basta ver novelas como las de William Ospina<sup>6</sup>, ambientadas también en la época de la conquista, para tener una idea de ello. Otros autores alrededor del mundo —podría pensarse en el Coetzee de *Dusklands*— han ido incluso más lejos en el intento por pintar a aquellos personajes históricamente no heroicos con rasgos humanos, evadiendo el peligro de la unidimensionalidad en la representación literaria y, al mismo tiempo, cuestionando los discursos históricos.

---

<sup>6</sup> Cuya trilogía de novelas (2005-2012), conformada por *Ursúa*, *El país de la canela* y *La serpiente sin ojos*, narra la vida del explorador español Pedro de Ursúa en su búsqueda de “El Dorado”. Quien cuenta la historia es un personaje secundario que, tras compartir aventuras con Ursúa, se da tiempo para trazar un retrato minucioso del explorador. No pasan inadvertidos para el narrador los defectos del personaje, pero, aun así, el novelista ensaya un intento de darle al personaje un aire de humanidad, remontándose incluso a sus orígenes, en una prosa descriptiva y lírica que construye grandes frescos.

En *Tríptico de la infamia*, Montoya no hace esto. Sus personajes históricos protagonistas se encuentran inmersos en un contexto poblado de dificultades que vulneran su individualidad. El narrador se concentra en ellos. Trata de pintarlos de forma multidimensional, resaltando las particularidades de carácter y cosmovisión, pero sin dejar de tomar partido por ellos. Por el contrario, aquellos que cometen la violencia son representados como sencillas figuras de tapiz, incluso en el caso de Pedro Menéndez de Avilés. En esto Montoya se abraza a la tradición. Busca conectar con los oprimidos y con aquellos que denuncian las infamias.

Así, tenemos una novela que combina lo mejor de la nueva novela hispanoamericana con una marcada posición política declarada explícitamente, en lugar de estar presentada a través de los juegos de la ironía. Montoya no tiene espacio para el humor. No hace lugar para los opresores y los violentos. Está demasiado ocupado en una empresa quizá perdida de antemano, pero que, no obstante, revela múltiples lados de una realidad poliédrica.

### 3. *Tríptico de la Infamia* en la literatura hispanoamericana y universal

Novela histórica no es sin más la que narra o describe hechos y cosas ocurridos o existentes, ni siquiera —como se suele aceptar convencionalmente— la que narra cosas referentes a la vida pública de un pueblo, sino específicamente aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad.

Amado Alonso

Agrupar novelas por familias es un trabajo difícil y erudito. A la enorme lista de novelas consultables se suma, por lo general, una falta de tiempo por parte del lector que realice la tarea —en especial si este es joven—. No obstante, a la larga los parentescos en materia literaria se terminan encontrando, en especial entre autores que, más allá de su particular enfoque literario, comparten con el autor que se estudia una serie de rasgos comunes que trascienden diferencias estilísticas, técnicas y temáticas.

En el caso de *Tríptico de la infamia*, encontrar un parentesco con novelas latinoamericanas debe hacerse desde la perspectiva de la narrativa histórica, narrativa que su autor maneja con desenvoltura, dado el tema de sus cuentos. *La sinfónica y otros*

*cuentos musicales*<sup>7</sup> y otro cuentario particular, *Adiós a los próceres*,<sup>8</sup> son muestra del interés que el autor guarda por la historia y las posibilidades que la literatura y la música clásica y medieval ofrecen para su imaginación.

Tal rasgo puede verse también en la novela *Lejos de Roma*, libro que narra el destierro del célebre poeta latino Ovidio en Ponto, provincia romana en la época en que la novela está ambientada. También, a nivel de prosa poética, el proyecto de Montoya se inclina hacia los deslices hacia la historia. Ello se puede comprobar al leer su libro *Terceto*, recopilación de varios volúmenes breves y galería escueta y en extremo legible de personajes históricos, entre ellos exploradores, pintores y músicos, cuyas hazañas y sucesos quedan registrados en unas pocas líneas, de forma impresionista, en el linde entre lirismo y academicismo, por el autor.

Si se habla de autores europeos, la narrativa breve de Montoya guarda un parentesco con *Cuentos orientales*, de Marguerite de Yourcenar, piezas narrativas en que personajes históricos toman la posta desde un narrador omnisciente delicado. Es también cercano a Yourcenar el aliento de las prosas poéticas de *Terceto*, libro cercano, aunque más fragmentario y breve, a la Yourcenar de *Fuegos*. E indudablemente, Montoya es, asimismo, cercano a la Yourcenar de *Memorias de Adriano* y *Opus Nigrum* en el plano de la novela histórica. El largo soliloquio cargado de un deje nostálgico, en forma de epístola, por parte del emperador Adriano guarda un parentesco con la narración elegíaca que realiza, en la segunda parte de *Tríptico de la infamia*, el desventurado pintor François Dubois.

“A los personajes históricos prefiero investigarlos y recrearlos literariamente. A los músicos prefiero escucharlos. A los escritores, leerlos” (Senegal, 2017), dice Montoya, refiriéndose al apego que siente a la cultura clásica de corte europeo en lo referente a la inspiración para sus historias, así como a la reconstrucción de personajes históricos después de una prolongada y exhaustiva documentación, rasgo que lo emparenta con Marguerite Yourcenar.

Pero, además, como escritor latinoamericano, Montoya ha abrevado, en *Tríptico de la infamia*, de la propia tradición de la novela histórica latinoamericana, empezando por Alejo Carpentier, el de *El siglo de las luces* principalmente, de quien Montoya toma

---

<sup>7</sup> Libro publicado en 1997, poblado de músicos y personajes históricos, algunos europeos, como el príncipe Venosa, aficionados a la música.

<sup>8</sup> Libro crítico de cómo la historia es benévola con personajes relevantes para las entonces nacientes naciones latinoamericanas, inspirado en las Vidas imaginarias de Marcel Schwob.

el gusto por la ambientación europea, combinada, sin embargo, con capítulos también sucedidos en América.

En ambas novelas, el arte juega un papel decorativo bastante pronunciado. En *El siglo de las luces*, las menciones musicales, así como de los estilos rococó y barroco, se encuentran a la vuelta de cada una de las páginas. En *Tríptico de la infamia*, en las tres partes de la novela, el arte aparece como aspecto significativo. Después de todo, los tres protagonistas son pintores, y, asimismo, el narrador autoficcional presente en la última parte de la novela es escritor.

Pero tal similitud en cuanto al arte como una especie de decoración es una similitud más bien débil, que es desplazada por el tema de la política. Ambas novelas tratan la política como principal trasfondo de la narración. Y si bien los hechos narrados ocurren en épocas distintas —la novela de Carpentier está ambientada en los años de la Revolución francesa; la de Montoya, en los años postreros de la conquista de América—, ambas están signadas por un desencanto, una desazón experimentada por los personajes frente a los alcances violentos, o degradantes, de la política en general contra la propia condición humana. Dice Esteban, uno de los hermanos que acompañan, como personajes secundarios, a la figura cubierta de misterio de Víctor Hughes en la novela de Carpentier, desencantado por el cariz que los hechos habían tomado: "Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo" (Carpentier 2010, 310).

Al respecto, François Dubois, pintor protagonista de la segunda parte de *Tríptico de la infamia*, dice: "Hace poco leí lo que escribió Rabelais sobre nuestro tiempo. El monje se ufanaba de haber nacido en un siglo pleno de luz. Cómo quisiera compartir esa tensión suya del espíritu [...] Me apoyo en Erasmo que, ante el panorama de las guerras empezaban a proliferar, decía sólo ver tinieblas en las cosas humanas" (Montoya 2014, 115). Ambos personajes, Esteban y Dubois, comparten una visión del mundo que niega el optimismo y las utopías y se refugia en el pesimismo. Ambos creyeron, tal vez, en un mundo mejor, pero los hechos que a ambos les ocurrieron tiraron a la basura aquellas ideas y sentimientos nimbados de optimismo.

Ello emparenta a ambos libros con el *Cándido*, de Voltaire. Ante sus continuas desgracias, se pregunta el protagonista de *Cándido*: "Si este es el mejor de los mundos posibles, ¿cómo serán los otros? (Voltaire 2010, 602)". Los personajes, desencantados, con las ilusiones hechas pedazos, hermanan estas obras con la novela corta de Voltaire.

Resulta curioso que Voltaire guardase una opinión de lo ocurrido en París, en 1572, la famosa “Matanza de San Bartolomé”, episodio histórico recreado por Montoya en su novela. Voltaire se pronunció al respecto en su *Diccionario filosófico*: “El más detestable ejemplo [de fanatismo] es el de los burgueses de París que fueron a asesinar, a degollar, a arrojar por las ventanas, y a partir en pedazos, en la noche de San Bartolomé, a aquellos de sus conciudadanos que no iban a misa” (Voltaire 2010, 341).

También la guarda Esteban, de *El siglo de las luces*, personaje para el que la Inquisición francesa había sido blanda, “cuando se la comparaba con la española. Su noche de San Bartolomé había sido poca cosa, al lado de la universal matanza de protestantes ordenada por el Rey Felipe” (Carpentier 2010, 308). Correspondencia motivada por el estudio de la historia o la pintura, o inspiración ocasionada por un comentario suelto en la novela de Carpentier, la novela de Montoya desarrolla este episodio mencionado de pasada en la novela de Carpentier, extrayendo de él, gracias a la imaginación, toda una serie de escenas y alcances a nivel político de tal matanza.

Otro libro importante para entender la manera en que la novela de Montoya se mueve en la tradición latinoamericana es *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. Escrita cuando Arenas era joven —a diferencia de la novela de Montoya, cuya escritura tuvo lugar cuando su autor se encontraba ya en la madurez—, *El mundo alucinante* presenta la vida de Fray Servando Teresa de Mier, fraile dominico y prócer de la independencia, de una forma falseada, mezcla de historia y biografía imaginada.

Fray Servando es una especie de disidente. Su oposición al sistema de méritos y pensamiento único instaurados en el seno de la iglesia mexicana le ocasionan, desde el inicio hasta el fin de la novela, una serie de avatares —entre ellos, muchos encierros— que van dejándolo cada vez más desconfiado. La oposición a la cultura oficial. “La sociedad de México no era más que una punta de arrastrados y adulones y que, precisamente por eso, era posible que fueran “lo más noble de la sociedad” (Arenas 2014, 105), dice, en estilo indirecto —remitiendo, claramente a los pensamientos del propio protagonista—, la voz narrativa que relata las vivencias del religioso en la novela de Arenas.

Más adelante, en el primero de los encierros que sufre Fray Servando, su condición de disidente se hace más patente al cuestionar el pensamiento único con base en las debilidades que este podría tener en cuanto a su constitución: “Preso en el mismo fondo de la quilla, por el hecho absurdo de haber negado la aparición de una virgen que nunca nadie había visto” (Arenas 2014, 128). El aspecto más interesante de la novela es



que Fray Servando, al menos en un inicio, no guarda algún tipo de vicio o traba moral; por el contrario, es el personaje más cabal en cuanto a su voluntad de aprehender el mundo y realizarse en su oficio.

Con él guardan parentesco los personajes de la segunda parte de *Tríptico de la infamia*, especialmente François Dubois y Simon Goulart, joven ministro que huye de la sangrienta matanza de San Bartolomé. Protestante durante el régimen de Carlos IX, Dubois ejerce la disidencia de pensamiento, por más que su profundo desencanto no lo anime a tener una actitud participativa en su vida posterior a los hechos. Quien sí participa es Goulart, quien le insta a aprisionar aquel momento en el arte. “No podemos morir sin haber intentado una inmersión en la desdicha de los otros y en su calamidad de todos los días” (Montoya 2014, 183), dice Dubois al transmitirnos indirectamente el pensamiento de Goulart, pensamiento que contrasta con el suyo, nimbado de pesimismo y escepticismo y más direccionado a la imaginación nostálgica de la vida hermosa que no tuvo.

Otro novelista con el que Montoya guarda un parentesco es Manuel Mujica Láinez. Con el novelista argentino guarda, además de la ambientación de su novela en Europa, una singular visión decantada de los hechos históricos mediada por una voz narrativa que mira las cosas desde una época muy posterior a los acontecimientos. En *Bomarzo*, extensa novela de Mujica Láinez, el duque Pier Francesco Orsini, figura del Renacimiento, muere aparentemente tras intentar adquirir el don de la inmortalidad al final de la novela.

La metempsicosis, que le permite a la voz narrativa iniciar una retrospectiva y revisión de los hechos anteriores, a la luz de la historia posterior y las teorías filosóficas y psicológicas posteriores a la acción de la novela<sup>9</sup>, es elaborada con frases como esta: “me observaba en la gran luna, grotesco, tortuoso, como un cantante wagneriano que avanzaba en la madurez y ensayaba vanamente” (Mujica Láinez 2010, 659). El uso de este recurso literario permite al lector un viaje al pasado y a sus alcances por parte de un narrador, que, según se revela casi al final de la obra, parece ser el propio duque:

En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta, rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí. (Mujica Láinez 2010, 839)

---

<sup>9</sup> El narrador conoce incluso el psicoanálisis, o la música de Wagner.

No obstante, un sutil juego de ambigüedad no permite al lector sacar en claro algo en particular. No se sabe si el narrador es el propio duque, o si, en realidad, es un literato que utiliza la metempsicosis como un recurso literario para construir una obra narrativa con base en las memorias del malogrado personaje histórico.

Algo parecido realiza Pablo Montoya con *Tríptico de la infamia*. El narrador de la tercera parte de la novela examina los hechos con una cultura del siglo XXI. Sin embargo, a diferencia de Mujica Láinez, Montoya elimina esta clase de ambigüedad. Su narrador es un hombre que reúne documentación para elaborar una novela. Ello está declarado. Su contacto con los personajes del pasado no pasa más que por un deseo imposible de hablar con ellos e instaurar en el pasado los alcances del presente. Por ello no requiere prolepsis externas en narración —como sí ocurre en *Bombarzo*—; le basta con usar analepsis, construir una narración en que el pintor Théodore de Bry es el protagonista de una pesquisa sobre los hechos de violencia ocurridos en América en los años inmediatamente anteriores a los que vive. El narrador, de repente, presenta una serie de deslices en que desea un contacto real con los personajes que representa ficticiamente:

Entonces me aventuro a pensar qué respondería Théodore de Bry si le refiero algunos eventos de mi época [...] Me provoca invitarle, incluso, a que crucemos el puente peatonal de hierro y vayamos a uno de los bares de Sachsenhausen y nos tomemos un de esas cervezas alemanas tan deliciosas [...] Pero no es posible porque Théodore de Bry y yo no podemos hablar y jamás lo haremos. (Montoya 2014, 268-269)

El narrador, que guarda un enorme parecido, según los detalles que, poco a poco, se van descubriendo a lo largo de la novela, con el propio autor, en una suerte de recurso autoficcional, se despoja de la ambigüedad que sí se veía, en cambio, en la novela de Mujica Láinez. Se sabe escribiendo una novela y lo revela al lector. No deja nada a la indeterminación. No busca fingir, al menos en la tercera parte, la ilusión de la metempsicosis. Revela que todo es imaginación y reconstrucción. Analiza todo con una mente del siglo XXI, pero no se escuda en lo fantástico. Por el contrario, le revela al lector la clave de todo: su condición de autor de una ficción.

Además, como ocurre también con *El Siglo de las Luces*, *Bombarzo* es una novela donde el arte y las ideas tienen protagonismo. No obstante, el lenguaje de las dos novelas difiere: *Bombarzo*, de oraciones más largas y sintácticamente complejas; *Tríptico de la infamia*, de oraciones cortas, provistas del ornamento que tal longitud permite.

Otra novela que muestra un particular parentesco con la de Montoya es, como dejó ver el acápite anterior, *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Ambas son novelas de la memoria. Novelas que están narradas desde un presente escritural que dista mucho

de la época en que se ubican los hechos señeros de la trama principal —menos de 100 años, en el caso de *Noticias del Imperio*; varios siglos, en el caso de *Tríptico de la infamia*—. Ambas narran los hechos desde la eternidad. Ubicadas en un tiempo muy distinto de la diégesis que representan quienes narran (o evocan los hechos pasados), estos artefactos novelísticos denotan, intencionalmente o no, de la boca de sus narradores, la imposibilidad de la empresa de la reconstrucción de los hechos. Mas insinúan que el drama humano pervive en épocas distintas. En la novela de Del Paso podemos leer, a través de la voz de Carlota, las siguientes palabras: “Y cuando llega el último día, el día de tu muerte, todos los días de tu vida se han vuelto uno solo. Y resulta entonces que tú, que todos, hemos estado muertos desde siempre” (Del Paso 1989, 19).

Montoya hace lo mismo en los capítulos en que el narrador se encuentra quiméricamente con De Bry. No hay posibilidad de un encuentro tangible. Sólo la posibilidad de imaginar y fantasear en un presente desde el cual es imposible recuperar el pasado. Todo lo demás es literatura. Una frase que resulta muy reveladora al respecto, en el plano de las influencias literarias, es la frase parafraseada de Pascal Quignard, uno de los autores franceses estudiados por Montoya en el libro de ensayos *Un Robinson cercano*. Montoya recuerda que Quignard, al hablar sobre los desplazados de la historia —los vencidos, los marginales, los anacoretas, los místicos, los despreciados—, dice lo siguiente: “El sentido es el sueño de los insensatos. En realidad, concluye, Quignard, siempre lo hemos perdido todo. Y todo, irremediamente lo habremos de perder” (Montoya 2017, 101). Influencia o correspondencia, la obra de Montoya trasciende la época de ambientación y adquiere un carácter universal al transgredir las limitaciones de tiempo y espacio.

En *Tríptico de la infamia* nos encontramos con la confluencia de dos tiempos que tienen incrustados los signos de la violencia. Pareciera como si el pasado estuviese destinado a una perpetua repetición, sin importar la existencia de nuevos inventos tecnológicos y la introducción de nuevas teorías de pensamiento. En *Noticias del Imperio* vemos narrado el pasado a través de una voz poco confiable, de cuya narración afiebrada estamos dudando constantemente. En *Tríptico de la infamia* lo vemos representado a través de un narrador consciente de una violencia omnipresente en la especie humana.

Por último, podríamos mencionar *La forma de las ruinas*, de Juan Gabriel Vázquez, una novela de corte similar a *Soldados de Salamina*, del español Javier Cercas. Ambas proponen una representación literaria de un pasado histórico ubicado más o menos un siglo atrás. Las dos reconstruyen de forma novelada la acción pasada, intercalándola

con la narración en primera persona de un personaje autoficcional, quien, a la vez que examina documentos y pergeña entrevistas, cuenta sus propios avatares vitales, deteniéndose en periodos extensos de su vida. Pero hay una diferencia entre ambos. Mientras el narrador de *Cercas*, tras narrar en resumidas cuentas los hechos que lo llevaron a emprender la investigación que está llevando a cabo, se centra en contar su proceso de investigación y sus hechos cotidianos que lo atraviesa, el narrador de *Vásquez* relabora fragmentos de periodos distintos de su vida —su narración comienza cuando el narrador autoficcional, nacido en 1973, tiene apenas 23 años, en el periodo en que da sus primeros pasos en la vida literaria, y culmina cuando el otro gran personaje de la obra, el excéntrico Carlos Carballo, es finalmente detenido en 2014—.

La obra de Montoya es de índole distinta a estas, en especial a la de *Vásquez*, en el plano de construcción narrativa. También narra la investigación emprendida por su doble ficticio. Pero hay un periodo indeterminado. Apenas sabemos que el autor se encuentra en Lieja, inmerso en una investigación cuyo objetivo es elaborar una novela. Sabemos un par de detalles de índole cultural: es latinoamericano y siguió estudios doctorales en Francia. Sabemos, también, un poco de sus aficiones. Nos embebemos de sus opiniones, sobre la conquista y la imposibilidad de un encuentro verdadero con los hombres que retratará ficticiamente. Pero no sabemos mucho más. El narrador apenas se presta al juego autoficcional para resaltar los límites de historia y ficción, así como la perpetuidad del drama humano. Sin embargo, no construye su texto con la autoficción como gran soporte estructural de su novela, apenas sí de la tercera parte de ella.

Hay un pequeño punto en común, eso sí, con la obra de *Vásquez*. En la página 490 de *La forma de las ruinas* podemos leer algunas palabras de Carballo, que quizá muestran la intencionalidad de la novela: “Pero hay otras verdades, *Vásquez*. [...] Hay verdades que no son menos verdaderas por el hecho de que nadie las sepa. Tal vez ocurrieron en un lugar raro adonde no pueden ir los periodistas ni los historiadores [...] Eso que usted llama historia no es más que un cuento ganador, *Vásquez*” (*Vásquez* 2015, 490). Ambas novelas indagan en una violencia política que, cubierta por el velo de la impunidad y la indolencia, permea la sociedad hasta nuestros días. Quizá el uso del narrador autoficcional en ambas se justifique, siguiendo las ideas de Lion Feuchtwanger, recogidas por María Cristina Pons —y expuestas en el acápite anterior—, con el hecho de que, sin importar que las narraciones se ubiquen en un pasado distante, el mismo drama se repite. La violencia sigue presente. El pasado es una clave para hablar sobre el presente.

Y así hemos concluido un breve repaso por la familia literaria del Montoya. Una familia que se encuentra constituida no sólo por la disidencia y la violencia, sino también por el desencanto. Y no sólo eso. La propia condición autoficcional y revisionista del objeto novelesco permite a Montoya, a la vez que ejercer una crítica a sistemas de poder, cuestionarse por la propia validez y pertinencia de la obra literaria.



## Capítulo segundo: Violencia en *Tríptico de la infamia*

En *Tríptico de la infamia*, la violencia actúa directamente sobre la trama inspirada en la historia, cambiando el curso de las vidas de los personajes, principales o secundarios, a los que sobrevendrá la muerte, el abandono, el exilio o la revisión de las ideas. El análisis de esta se divide en tres partes: la primera de ellas dará cuenta del contexto político que rodeó a la masacre de San Bartolomé. La segunda lo hará del contexto que rodeó la aparición de la violencia contra los indígenas de las Américas, tema principal de la tercera parte de la novela y de la obra de Théodore de Bry, pintor belga que la protagoniza. La tercera constituirá un análisis de la violencia contra los protestantes desde un punto de vista político cercano al jurídico a través de la obra de Walter Benjamin “Para una crítica de la violencia”.

### 1. *Tríptico de la infamia* como novela histórica de la violencia en el primer siglo de la Reforma

El Protestantismo es la gran raíz de la que brotan todas las ramas subsiguientes de toda nuestra Historia Europea. Porque la historia espiritual toma siempre cuerpo en la historia material de los hombres.

Thomas Carlyle, *Los héroes*

Pedro Menéndez de Avilés: “Muertos no por ser franceses, sino por luteranos”.

Pablo Montoya, *Tríptico de la infamia*

*Tríptico de la infamia* es una novela que está ambientada en la época del protestantismo; más exactamente, en los años postreros del primer siglo de desarrollo de esta facción crítica del cristianismo. Tal afirmación salta a la vista apenas al visitar algunas páginas de la novela y ubicar la novela en la historia, cotejando personajes y hechos.

Esta ambientación podría ser puramente ornamental, destinada, como ocurre con las narraciones superventas, a estimular la imaginación plana de los lectores, interesados tan sólo en echar a andar su imaginación, buscando, con ello, simplemente evadirse. Sin embargo, la novela de Montoya sobrepasa la mera ornamentación al adherirse a la complejidad artística que presentan las obras filiadas dentro de la clase nombrada como “la nueva novela histórica latinoamericana”.

La historia como componente esencial de la novela no sólo se presenta en la propia diégesis sobre la que se asienta su trama. Se presenta también en el abanico de doctrinas filosóficas y teológicas y visiones artísticas que pueden distinguirse a lo largo de la lectura de la novela. Ello se encuentra incorporado plenamente al discurso narrativo, ya sea que se hable de las palabras que sueltan los narradores heterodiegéticos de la primera y tercera partes de la novela, en el narrador homodiegético de la segunda, o en los diálogos que los personajes mantienen entre sí. La novela no sólo abreva de las doctrinas para incorporarlas en el plano discursivo más superficial; también lo hace para explicar los resortes de las acciones a las que se vuelcan los personajes de la novela.

Los tres personajes principales de la novela son protestantes. Le Moyne, Dubois y De Bry no sólo comparten una filiación religiosa, sino un devenir marcado por un contexto político que los somete. Un claro ejemplo de ello es lo que le ocurre a De Bry por profesar la religión protestante: “Las sospechas del luteranismo de Théodore De Bry fueron evidentes. Se descubrió que su mano estaba involucrada en una serie de libelos anticatólicos, acompañados con imágenes de las matanzas, destinados a repartirse en Europa. A De Bry entonces lo expulsaron de Estrasburgo” (Montoya 2014, 207). Más allá de lo que provocó este hecho en el personaje, su desventura personal fue de naturaleza menos agresiva que la de los otros dos protagonistas de la novela. Ese siglo representado en la novela fue aquel en que comenzó su andar el protestantismo y aquel en que se gestaron lugar los crímenes más crueles contra sus practicantes.

Los inicios más claros del protestantismo se pueden rastrear hasta 1517. El 31 de octubre de ese año, Martín Lutero, fraile agustino alemán y doctor en teología, clavó un particular panfleto en la puerta de la iglesia de Wittenberg. Aunque, vale decirlo, tal versión ha sido discutida y, como ocurre con otros ejemplos —como el de la manzana que cayó en la cabeza de Isaac Newton y, en una suerte de epifanía posterior al estudio de las ciencias y previa a los descubrimientos, inspiró a este a elaborar sus teorías sobre gravedad—, se ha dicho que el gesto de Lutero constituyó más bien una leyenda que circuló para ejemplificar el cisma que aquel panfleto provocó en el seno de la Iglesia Católica. Al parecer, lo que en verdad ocurrió fue que el panfleto se fue difundiendo, con el pasar de los días, gracias a gente cercana a Lutero, teniendo la historia que se cuenta vulgarmente un mero valor simbólico (Lutero 2001, 62).

Las tesis fueron verdaderamente rompedoras en el sentido de que criticaban los excesos a los que esta se había entregado. Lutero, contrario al juego de intereses en que



la Iglesia se había embarcado, propuso, en las 95 tesis de su panfleto, una doctrina alejada del sistema de bulas papales que perdonaban pecados a cambio de dinero.

Frente a este estado de la Iglesia, Lutero, inspirado en los escritos de San Agustín y en su propio comercio intelectual y espiritual con la Biblia, opuso una doctrina más centrada en la propia fe del cristiano a aquel sistema pernicioso: “Las indulgencias, vociferadas por los predicadores como gracias máximas, hay que entenderlas por tales sólo en relación con la ganancia que procuran. En realidad son muy poca cosa, comparadas con la gracia de Dios y piedad con la piedad de la cruz” (Lutero 2001, 67).

Así, el luteranismo, después llamado protestantismo, se extendería en las décadas siguientes, fragmentándose, no obstante, en sub-movimientos más, o menos, radicales. A diferencia de otros, Lutero fue un reformista más reposado en su pensamiento, que no lindaba con el radicalismo. Así lo afirma el historiador Geoffrey Elton:

Lutero fue un revolucionario a la fuerza, podríamos decir; siempre dispuesto a seguir conservando lo tradicional, a manos que la lectura de la Biblia lo impulsase a lo contrario. En cierta ocasión, un discípulo suyo, más reformista que él y que se oponía a la elevación de la hostia en la misa, le preguntó: ¿Dónde ordena Cristo la elevación?, a lo que Lutero le contestó: “¿Y dónde la prohíbe?”. (Elton 1984, 75)

Una de las facciones, y probablemente la más importante de todas aquellas que se desprendieron del luteranismo, fue el calvinismo. El origen del movimiento se puede rastrear hasta 1536, cuando Juan Calvino, abogado y filósofo francés que rechazó en su juventud la religión de sus progenitores, publicó el primero y el más importante de sus libros: *Instituciones de la religión cristiana*. Esta obra, que Calvino revisó por resto de su vida, en sucesivas reimpressiones, provocó una nueva vuelta de tuerca en el corazón del cristianismo al poner en discusión varios puntos del vigente protestantismo e introducir otros nuevos.

A diferencia de Lutero, quien no negaba el valor de las obras, pero no les asignaba una importancia tan elevada en relación a la fe, en el ánimo por obtener la salvación, Calvino propone un sistema de obras regido por una predestinación más cercana a la “esperanza que al determinismo” (Elton 1984, 112). Violento en sus escritos —que compartían la invectiva potente contra la Iglesia Católica con los de Lutero—, Calvino fue más bien contrario a la violencia en su pensamiento, cuyo sueño es el de “una sociedad sin violencias, sin robos, sin extorsiones, sin atentados contra las personas o contra los bienes del prójimo, en la que los hombres no llevarían la espada colgada del cinto” (Elton 1984, 178).

Asimismo, Calvino estaba en contra de la aceptación parcial de Lutero con respecto a las imágenes religiosas. Para Calvino, “el escándalo reside en lo siguiente”: “en el culto a la imagen, el significante excede al significado” (Elton 1984, 171). Calvino se opone a que los ídolos sustituyan el contacto con Dios y con las escrituras en sí. Se opone a que la codicia se cuele entre la imagen y el contacto auténtico que debería haber con La Divinidad. Por ello, el religioso francés rechaza las imágenes desde un punto de vista similar al de Lutero —eso sí, en el plano de resaltar el valor máximo de la fe—, pero mucho más fuerte en el sentido de rechazar los falsos caminos que pueden recorrerse para tratar con La Divinidad.

Todo este contexto basado en las distintas facciones del protestantismo, así como sus preceptos básicos, es aprovechado por Montoya para construir, a lo largo de la novela, la representación de la tensión entre la Iglesia Católica y la monarquía —preocupada la primera en conservar su poder; y la segunda, en combatir a los “herejes”, que amenazan los dominios de su poder— contra el protestantismo. La época de ambientación de la novela se sitúa en los años previos a la Masacre de San Bartolomé, pasando por la narración de la masacre en sí, hasta los años posteriores.

En la primera parte, el líder del barco que iba a América a explorar, René Laudonnière, proclama la adhesión de los tripulantes —entre los que se encontraba el pintor Jacques Le Moyne, protagonista de la primera parte de la novela— al calvinismo: “Somos franceses respetables, dignos súbditos del rey Carlos IX, admiramos las virtudes del almirante Gaspar de Coligny, seguimos las enseñanzas de Calvino, y no tenemos nada que ver con la crápula española, que ejerce saña contra los nativos” (Montoya 2014, 35).

Las enseñanzas de Calvino, idealistas y más direccionadas a la paz, así como a la predestinación, bien pudieron fungir como motivación para que los personajes que ocuparon la primera parte de la novela hayan rehuido un enfrentamiento con los indígenas durante la mayor parte de la trama de aquellas páginas, hasta que la inanición acabó por obligarlos a emplear una estratagema necesaria, consistente en secuestrar al líder de la tribu, para abastecerse de alimentos. El único hombre que se atrevió a romper con aquel intercambio —en lo posible, pacífico— fue Pedro Menéndez de Avilés, conquistador español.

Después de intentar imponer su autoridad de forma verbal y chocar con las burlas proferidas por los franceses protestantes, Avilés se embarca en una violenta disputa que arrastra a los protestantes a una atroz carnicería, de la cual el pintor Jacques Le Moyne será un sobreviviente.

La segunda parte tiene como personaje al pesimista François Dubois, acaso el personaje menos enigmático, pero, al mismo tiempo, el más interesante a nivel emocional de todo el libro. La conformación de su pesimismo tiene una sólida base en un pasado marcado a fuego por la violencia más dolorosa, encarnada en la tragedia de San Bartolomé. Sin embargo, como personaje, el interés que despierta Dubois bien puede extenderse hasta los dominios de la relación que este guarda con la religión. Esta lo asienta en el mundo. Es su asidero. Y será su desgracia.

Como Calvino y como Lutero, Dubois pertenece a una primera generación de creyentes que, cansada de los excesos de la Iglesia Católica, busca, en una fe purificada de estos vicios, una salida. “Mi madre, en realidad, fue un ser ajeno a las borrascas del ánimo. Creía en Dios y oraba a un arsenal de imágenes santas, conformadas por vírgenes y crucifijos tortuosos, con un fervor que pocas veces he visto en otra mujer” (Montoya 2014, 118). La visión de Dubois con respecto al fervor de su madre es evidente. La aprueba y la resalta con base en la sinceridad de la abnegación mostrada, pero no la comparte ni la aplica. En ello puede verse un rasgo del protestantismo más equilibrado —y quizá más cercano al luteranismo—: el respeto a las costumbres religiosas practicadas por los auténticos creyentes católicos. Un respeto que, sin embargo, no tiene cabida en el nacimiento de una nueva manera de entender la religión, que es la marca de fábrica del protestantismo.

“Cómo sería su mirada si supiera que son los preceptos de Lutero y de Calvino, y no de los jefes católicos, los que me han orientado en medio de la persecución” (Montoya 2014, 119), dice Dubois sobre su madre. Esta frase, sin respuesta y dirigida a un ser extinto, deja ver su patente adhesión al protestantismo. En ella se encuentra una suerte de deje nostálgico que, no obstante, es vencido por la mentalidad cuestionadora del protagonista.

Sylvius, su tío, también era protestante. Es su orientador en medio de una transición religiosa que debía “hacerse con prudencia” (Montoya 2014, 127). Después de todo, más allá de la reciente muerte del célebre Emperador Carlos V, contrario siempre a protestantismo y el mayor perseguidor de protestantes —persecución postergada por las batallas que libra contra los otomanos y que consumen, casi por completo, su tiempo y fuerzas—, el clima de rechazo a los protestantes prevalecía, y los rencores subterráneos podían salir a la superficie en cualquier momento. Además de los consejos que sugieren un comportamiento adecuado para desenvolverse en aquel panorama turbulento, Sylvius también le inculca la base de la doctrina luterana y, por extensión, de la calvinista: la

desconfianza hacia los sacramentos de la Iglesia Católica. Nace, entonces, el rechazo de Dubois a la pompa y la grandilocuencia de las autoridades de la Iglesia:

Muy rápido, apoyado en las pláticas con Sylvius, aprendí a desconfiar de la codicia de los católicos y de sus sacramentos inútiles. Y tanto la inclinación al despilfarro como la falsedad de sus máximas autoridades me habrían de parecer, desde esos días, sinónimo de descarrío. (Montoya 2014, 127)

Dubois abraza, pues, los principios del luteranismo, y vive su vida, ajeno a los excesos de la iglesia, dirigiendo una mirada nimbada de repugnancia hacia esta. Pese a ello, su accionar no es violento. No obstante el desprecio que le merece la Iglesia, Dubois, imbuido de los principios luteranos y calvinistas, no está de acuerdo con la manera de actuar de las facciones más extremas del protestantismo. Es clara su oposición al modo de actuar de estos radicales, convencidos de ser portadores y poseedores de una única verdad:

Hemos impugnado las hordas comandadas por Carlstadt y Thomas Müntzer que se lanzaron a las calles para destruir toda representación sacra, acompañando su vandalismo con actitudes excesivas. Quienes nos reunimos aquí en realidad no aprobamos las acciones cometidas por los energúmenos de nuestra religión: echar historias consagradas a los perros, poner excrementos en las pilas bautismales, utilizar el óleo santo para engrasar botas, lanzar cerdos beodos en las iglesias, rapar micos para vestirlos con las prendas de la clerecía católica (Montoya 2014, 114).

Y, sin embargo, pese al carácter resueltamente anti-violento de Dubois, se estaba gestando una desgracia. Montoya, a lo largo de esta segunda parte de su novela, prepara el terreno para la representación de uno de los episodios más violentos dentro de la historia europea: La masacre de San Bartolomé.

Antes de que se haga manifiesta la presencia de tal episodio, Montoya da, a través de su narrador en primera persona, las pistas sobre el hecho que iba a acaecer dentro de poco. Una de ellas es el recuerdo de Dubois sobre las palabras de algunos personajes afectos al catolicismo:

Desde los pulpitos de las iglesias, Simon Vigor, Artus Desiré y René Benoist nos llamaban leprosos espirituales. Desiré decía haber visto en el cielo de París un dragón de siete cabezas, parecido al del Apocalipsis, que se habría de abatir sobre nosotros. Vigor vociferaba, como un poseído, que los acuerdos de paz entre católicos y protestantes eran una tea execrable que terminaría por consumir a Francia. Para él, la paz era una blasfemia, una resignación vergonzosa, una cobardía sin fin. (Montoya 2014, 162)

No es de sorprender que todo desemboque en la sangrienta masacre de San Bartolomé, narrada casi al final de la segunda parte de la novela. Después de un disparo sobre el almirante protestante Gaspar de Coligny —convertido en una especie de figura de tapiz en la novela de Montoya—, entre el 23 y 24 de agosto de 1572, así como en los

meses posteriores, se dio una matanza cruel contra los protestantes, amparada en el temor de que estos pudiesen tomar algún tipo de represalia por lo sucedido con Coligny. Ello guarda correspondencia con las palabras premonitorias que esgrimió Simon Vigor y que Dubois recoge en su narración. El atentado sobre Coligny precipita los hechos dolorosos.

A Catalina de Médicis, pese a su promesa de apaciguar a los católicos, se le endilgó la responsabilidad por el comienzo de la matanza. En la novela de Montoya, la narración, más bien escueta de esta, direccionada a forjar más una participación del lector en la reconstrucción imaginaria de los hechos innombrables e inenarrables, está precedida por un trabajo puntilloso del novelista. El preludeo que anuncia la catástrofe, bien apoyado históricamente, es impecable: inicia con las campanadas que se extendieron por todo París: “Mis ojos miraban los ojos de quien había retratado, mi mente estaba evocando a Ysabeau, mis oídos escuchaban el ronroneo del gato que dormía en mis piernas, cuando sobre París fueron explayándose, lentos y acompasados, los toques de las campanas [...] Al terminar el último campanazo, la ciudad se hundió en un silencio inmedible” (Montoya 2014, 173).

Lo que sigue es una serie de generalidades sobre todo lo que pasó en los días siguientes y la huida de Dubois a Ginebra. Quebrado por dentro, empujado al abismo, nimbado por el pesimismo, y abandonado por sus antiguas fuerzas y entusiasmos, Dubois languidece en su exilio ginebrino. Únicamente el ánimo del teólogo y poeta reformista Simon Goulart por dejar una huella testimonial en el arte motiva a Dubois a pintar la masacre. El dolor que embarga a Dubois, así como la expresión artística de este, serán tratados en capítulos posteriores.

Por el momento, al tratar sobre este hecho, cuyo número de víctimas no ha sido delimitado con exactitud, basta saber que tal hecho no constituyó solamente un episodio aislado en un mundo en que la Reforma se había asentado hacía varios años. Por el contrario, el hecho fue el colofón de rencores y fanatismos subterráneos, tal y como lo explica el historiador Philippe Erlanger, quien, si bien atribuye a Catalina un papel elevado en la perpetración de los hechos, deja en claro que la actitud del pueblo y las autoridades en las horas posteriores dejó ver el estado precario de pensamiento y tolerancia, cubierto de un velo ilusorio de supuesto respeto:

San Bartolomé no puede entenderse si no se la sitúa en el corazón de su tiempo. Lleva la impronta de aquel siglo XVI, humanista y fanático, heroico y feroz, aquel siglo donde la tolerancia llevaba la cara de la traición. Pero, sobre todo, proporciona una terrible demostración de la locura de los hombres. (Erlanger 1960, 234)

No dejaría San Bartolomé de suscitar revisiones históricas a través de los años, como evento que expuso el lado más oscuro de los fanatismos políticos y religiosos. Ya lo exponía Voltaire, casi dos siglos después: “El más detestable ejemplo de fanatismo es el de los burgueses de París que fueron a asesinar, a degollar, a arrojar por las ventanas, y a partir en pedazos, en la noche de San Bartolomé, a aquellos de sus conciudadanos que no iban a misa” (Voltaire 2010, 341).

Más allá de si podemos o no atribuirle sinceridad a la pluma de Voltaire, queda de manifiesto que la singular matanza de San Bartolomé constituyó la etapa final de una violencia política esperando manifestarse en la primera oportunidad de ser ventilada. Lo importante de novela de Montoya, en ese sentido, es rescatar un episodio histórico y pasar revista a las doctrinas y actitudes políticas que lo fueron modelando, así como a las expresiones artísticas que de ello se derivaron, pero de eso se hablará en capítulos posteriores.

## 2. Violencia y sojuzgamiento de América

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

Augusto Monterroso, “*El eclipse*”

Todos cantamos y sólo percibimos la canción ajena.

Alfonso Reyes, *Obras escogidas*

Ha habido en la historia de la humanidad una pequeña variación del trato que se dispensa a las culturas ajenas —o que lo fueron en algún momento— a la matriz cultural occidental: desde una especie de aire perdonavidas hasta la mera justificación de un acto violento. Ambos extremos, no muy distantes entre sí, han estado amparados, claro está, en la creencia de la superioridad *per se* de una cultura sobre otra, sin atender a un examen más riguroso de la validez de los productos artísticos que una cultura u otra ha pergeñado, o del conocimiento científico o social que cada cultura ha aportado a la humanidad.

Asimismo, esta creencia también se apoya en una ilusoria visión del otro como un ser fundamentalmente distinto de su contraparte occidental.

Ello sigue ocurriendo en la actualidad, como una especie de atavismo cultural que acompaña el común de las visiones sobre el otro. No obstante, esta frase apenas pretende ser una generalidad, pues para sustentarla rigurosamente se necesitaría una encuesta que recoja las opiniones acerca del asunto por parte de un número suficiente de gente para constituir una muestra adecuada. Por supuesto, este trabajo no se centrará en ello, sino en examinar tal asunto dentro de una obra artística de índole histórica.

*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<sup>10</sup> que miran al otro americano desde un lugar de enunciación europeo móvil,<sup>11</sup> mas no específicamente territorial,<sup>12</sup> 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.

La primera parte de la novela se presenta, pues, como un desfile de lugares comunes procedentes de una episteme europea en cuanto a la manera de ver al otro. Conforme cada lector recorra las páginas, las opiniones de los personajes, expresadas en estilo indirecto, empezarán a revelarles los prejuicios que incluso los protestantes del siglo XVI—pintados por el autor como el grupo humano más comprensivo y menos ambicioso y violento entre los europeos— exhiben, en una muestra alarmante de ignorancia y desinterés. Uno de ellos, el pastor L' Habit opina, acerca del arte corporal de los

---

<sup>10</sup> En la novela, tres pintores protestantes, Jacques le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry, viven, a su manera, las consecuencias derivadas de la conquista en la Latinoamérica, así como de la violencia ejercida contra los protestantes en la Francia de finales del siglo XVI. Le Moyne, en un viaje a América, consigue ejercer la alteridad al cuestionar su propia subjetividad europea y abrirse camino al entendimiento de otras culturas, algo que no alcanzan a realizar sus compañeros de viaje; Dubois, residente en París y un hombre más cercano a la exaltación de lo europeo, es un artista protestante que sufre en su psique las consecuencias de la siniestra matanza de San Bartolomé, ocurrida en 1572; De Bry, en cambio, es un artista cuya vida y creación está impregnada de la problemática que experimentan los otros dos pintores en sus reflexiones. A Montoya, el tema de la alteridad le interesa mucho. Ello se revela particularmente en su obra ensayística, donde sus propias opiniones, no más escondidas bajo el plano simbólico de ficción, se revelan en toda su desnudez. Al respecto, es reveladora la opinión que Montoya intercala en su análisis sobre el viaje que, en compañía de Alfredo Gangotena, hace el poeta francés Henri Michaux a Ecuador—a quien compara con los cronistas españoles del siglo XVI—, en *Un Robinson cercano*: “Sufre el mal de la superficialidad, de la ignorancia, de la maltrecha conciencia del otro. Y la alteridad, cuando es tan opuesta a la cultura del viajero, es la mejor medida de su incultura” (Montoya 2017, 18).

<sup>11</sup> Este es un rasgo curioso, tomando en cuenta que el autor es un colombiano cuyos estudios doctorales transcurrieron en Francia.

<sup>12</sup> Nacido de su formación y, por extensión, de su cosmovisión.

indígenas, “que esos dibujos denotan la capacidad que tienen los salvajes de engañarse a sí mismos y de engañar los efectos catastróficos de la naturaleza. Engaño que, por supuesto, los hace más distantes de los caminos de nuestra religión” (Montoya 2014, 71). La muestra de esa opinión es evidente: el pastor no se molesta, en lo más mínimo, en ir en busca de los resortes de ese arte y entenderlos; por el contrario, desatiende los argumentos que el pintor Jacques Le Moyne —este sí interesado en ejercer la alteridad— usa para justificar el valor del arte indígena. Pero, antes de detenerse en el plano de producción de conocimiento y arte por parte de las sociedades, es necesario observar las ideas comunes sobre el otro.

Un momento menos tenso, aunque no por ello menos revelador en la novela, es aquel que toma lugar cerca del final de la primera parte de esta, antes de la despedida final entre los protestantes y los indígenas y del ataque de Pedro Menéndez de Avilés a las huestes de los hugonotes. El líder del barco protestante, René de Laudonnière, respeta a los indígenas. Los considera “compañeros inolvidables”, pese a “su innato recelo y su violencia ancestral” (Montoya 2014, 95). Puede verse en esta clase de juicios una idea del indígena como hombre primitivo, naturalmente más inclinado a actuar por la fuerza que a razonar una manera de comportarse, precisamente al contrario de lo que, se suponía, ocurría en la sociedad de occidente, considerada al tope de la civilización humana en cuanto a accionar y pensamiento. Naturalmente, en tal consideración existen dos falacias: la de la natural violencia exclusiva de los indígenas, por un lado; por otro, que tal comportamiento no estuviese presente también en el hombre europeo, sobre todo si se toman en cuenta las disputas contemporáneas que Carlos V libraba con los otomanos y la violencia ejercida contra los indígenas por parte de los conquistadores, así como la violencia que iba a ser ejercida contra los protestantes en un futuro no muy distante.

El antropólogo mexicano Roger Bartra aporta ideas interesantes sobre la visión que se ha construido sobre el otro. Bartra considera las visiones sobre los pueblos distintos a la civilización occidental como una suerte de fascinación o temor especular. Distingue dos polos, el del buen salvaje rousseauiano y el del salvaje maligno: “De esta forma es posible reconocer la presencia de un profundo impulso mítico en el seno de la cultura occidental: un antiguo horror y al tiempo una gran fascinación por el salvajismo. Es preciso escapar, huir de la bestialidad humana del hombre salvaje, así como a la tentación, la atracción del buen salvaje poseedor de tesoros invaluables” (Bartra 2000, 95). Dejando en claro la voluntad de los hombres por escapar de cuanto consideren negativo, Bartra niega tanto la visión idílica del salvaje como la visión peyorativa que se apoya en la



creencia en una especie de violencia intrínseca y exclusiva por parte de los pueblos indígenas. La primera no es completamente acertada ni necesaria a la luz de algunas cosas que ya se verán; la segunda fue un desencadenante para la legitimación de la violencia.

Quien denunció la violencia perpetrada contra los indígenas fue Bartolomé de las Casas. Después de años de ver la crueldad en que los españoles incurrían, a despecho de los indígenas violentados, Las Casas sufrió, luego de releer la Biblia, una suerte de revisionismo ético que modificaría su postura moral con respecto a las acciones españolas. La *Brevísima relación de las Indias* —publicada por primera vez en 1552 y redactada desde 1542— es un texto fundacional en lo que se refiere a dar un testimonio escrito de las brutalidades españolas. También fue fundacional en el sentido de que la difusión de tal texto liberó una caudalosa catarata de cuestiones sobre el tema. Sin ser un documento fiel, apoyado en los rigores más certeros, el texto de Las Casas constituyó una alerta con respecto a la violencia que se ejercía al otro lado del charco: “en todas las partes de las Indias donde han ido y pasado los cristianos, siempre hicieron en los indios todas las crueldades susodichas y matanzas y tiranías y opresiones abominables en aquellas inocentes gentes” (Las Casas 2005, 86). El cuerpo entero del resto del texto será una descripción minuciosa de toda clase de abominaciones cometidas en las distintas regiones americanas.

Para Montoya, en *Tríptico de la infamia*, Las Casas y su texto funcionan no sólo como integrantes de una documentación exigida por la novela histórica para legitimar su ilusión narrativa. La intertextualidad va más allá y se presenta como motivo artístico en toda su completitud. El texto vertebró toda la tercera parte de la novela, donde el personaje principal, el narrativamente fantasmal pintor Théodore de Bry, tras encontrarlo y leerlo, en una versión de 1579, lo siente como un disparador de su arte, sus conversaciones y sus pesquisas.

Sin embargo, Montoya no deja que tal legitimación no permita ver al lector que todo se trata de literatura. Al contrario de las dos primeras partes de la novela, amparadas en recursos narrativos más cercanos a mostrar que a contar, esta tercera parte, escorada hacia el juego, el cuestionamiento, es, asimismo, más retórica. Tal práctica la hace el narrador autoficcional al revelarse como autor de la narración de los avatares de De Bry, así como de las narraciones sobre Dubois y Le Moyne: “Su interés [de la mujer que lo atiende en la galería] es más 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, 235). Las opiniones de De Bry se cruzan con las del narrador. Por ello, la novela se

lee con una fe poética fluctuante que a veces es cancelada casi por completo. Y el texto de Las Casas es un tapiz que, a fuerza de salir y entrar en la narración, va modelando las actitudes del personaje principal y revelando las opiniones del narrador autoficcional. Sobre un grabado de De Bry que muestra una escena de dolor, el narrador dice, sobre los violentadores, los conquistadores: “De hecho, Bartolomé de las Casas tampoco los nombra en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* —les dice tiranos simplemente— y con ello otorga al crimen no el contorno desdibujado del anonimato, sino una transparente generalidad que se cierne sobre todos los conquistadores” (Montoya 2014, 280).

Y es que Las Casas es una figura que, según el profesor argentino Enrique Dussel, cuestiona la legitimación de una violencia cometida sobre la base de implantar la modernidad: “Para Bartolomé se debe intentar 'modernizar' al indio sin destruir su Alteridad; asumir la Modernidad sin legitimar su mito. Modernidad no enfrentada a la pre-modernidad ni a la anti-modernidad, sino como modernización desde la *Alteridad* y no desde lo *Mismo* del sistema” (Dussel 1994, 96). No hay legitimación verdadera, ni en la teoría ni en la práctica; la falta de una base sólida de la primera se ve en las inteligentes palabras de Dussel sobre el pensamiento de Las Casas; la de la segunda, en la villanía de los conquistadores, que, bajo el pretexto de modernizar al otro, sacaron partido de la situación. Dice Las Casas, en una parte de su libro que versa sobre lo sucedido en el territorio que hoy es Venezuela: “Han asolado, destruido y despoblado estos demonios encarnados más de cuatrocientas leguas de tierra [...] poblaciones muy grandes, riquísimas de gente y oro” (Las Casas 2005, 142). Precisamente, la búsqueda de las riquezas es lo que acaban de cubrir de oprobio tales misiones. Lo falaz del objetivo, aparentemente immaculado, de modernizar a los pueblos indígenas, se ve en el ansia de acumular riquezas y esquilmar a los conquistados. Con ello se encuentra De Bry y a ello dedica su actividad artística.

Ahora bien, pese a que la novela de Montoya presenta una crítica severa a la violencia cometida contra los indígenas, también cuestiona, a veces silenciosamente, el mito del buen salvaje de Rousseau, prefigurado, casi dos siglos atrás, por Las Casas. La escena que lo hace presenta a Hans Staden, un marinero alemán que fue secuestrado por una tribu antropofágica de América, y las crueldades que este sufrió mientras estuvo cautivo. El mismo Staden fue autor de una crónica, que Montoya aprovecha para narrar un cambio de pensamiento en De Bry. El arte de De Bry —quien tiende a dibujar a los indígenas con rasgos europeos— sobre el viaje de Staden empuja a la voz narrativa a

aventurar una suposición sobre el cambio de la visión idílica sobre el buen salvaje: “Parecería que De Bry, apoyado en Staden, estuviera diciendo, además, que el salvajismo es parte de toda la civilización” (Montoya 2014, 231).

Nada más hay que recordar las palabras de Las Casas al inicio de su texto: “Son eso mismo de limpios y desocupados y vivos entendimientos: muy capaces y dóciles para toda buena doctrina” (Las Casas 2005, 72). Las Casas pinta a los indígenas de una manera idílica, algo que también creará De Bry en un inicio, incurriendo en un ensueño que romperá Staden. Con respecto a Rousseau, en obras como el *Discurso sobre las ciencias y las artes* y el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, el escritor de talante filosófico francés dio fama a una conocida idea que se ha extendido incluso en nuestros días. Dice Rousseau:

El ejemplo de los salvajes que han sido encontrados, casi todos en este punto, parece confirmar que el género humano estaba hecho para quedarse siempre en él, que este estado es la verdadera juventud del mundo y que todos los progresos ulteriores han sido, aparentemente, tantos pasos hacia la perfección del individuo y, de hecho, pasos hacia la decrepitud de la especie. (Rousseau 2001, 115)

El gran problema del análisis de Rousseau es que, por un lado, este creyó en una idílica época perfecta, libre de la perversión con que las artes y las ciencias desarrolladas, así como el trabajo y la propiedad, habían emponzoñado al ser humano; por otro, su reflexión estuvo contaminada de los propios prejuicios a los que el contacto con el ambiente y pensamiento europeos le indujeron. Creyó que descubría al otro y sólo veía lo que quería ver desde un análisis individual. Al respecto, Roger Bartra dice: “Rousseau saca al hombre salvaje de sus cuevas marginales y lo instala en el altar central del iluminismo. Los hombres salvajes de Rousseau no son otros, son los mismos que ya conocemos. No vienen del exterior de la cultura europea: son sus criaturas” (Bartra 2000, 91). Es el mismo error que cometen Las Casas, al juzgar de forma tan benévola a los indígenas —acaso su actitud haya sido un mero pretexto para legitimar a los indígenas y evitar que la violencia europea se cierna sobre estos—, y De Bry en un inicio, guiado por el religioso. Pero el pintor belga acabó superando esto. No obstante, siempre vio al otro, libre ya de una visión demasiado idílica, eso sí, a través de sus ojos europeos.

Hasta aquí quedan revisados los dos primeros puntos: el de violencia perpetrada por los conquistadores, amparados en la creencia del salvaje maligno, a veces como mera coartada; y el segundo, echar un vistazo al último: el de la creencia de la superioridad de una cultura sobre otra. Y, por ello, no es gratuita la mención de Ginés de Sepúlveda en la página 281, en la tercera parte de la novela. Sepúlveda fue uno de los polemistas enemigos

de Las Casas en lo que respecta a las ideas. Sostenía la idea de la “violencia necesaria” (Dussel 1994, 89), amparada en la creencia de la superioridad de una cultura sobre otra. ¿Pero existe acaso tal superioridad?

El epígrafe que encabeza este acápite, proveniente de un microcuento de Augusto Monterroso, es una explicación menos abstracta que cualquier teoría de que no todo el conocimiento humano se produjo en Europa primigeniamente. Nunca más certera la crítica esgrimida por Aimé Césaire sobre la excesiva aprobación que ciertos intelectuales, como el gran promotor de Jorge Luis Borges en Europa, Roger Callois, tenían sobre occidente como el exclusivo gran creador de las grandes ideas científicas y filosóficas: “Quedan, por supuesto, algunos hechos menores que oponen resistencia, a saber: la invención de la aritmética y la geometría por los egipcios [...] la aparición del racionalismo en el seno del islam en una época en que el pensamiento occidental tenía una apariencia furiosamente pre-lógica” (Césaire 2006, 38). Asimismo, un invento capital en el pensamiento científico de occidente, como es el 0 —inventado por los indios para manejar el concepto de “la nada”, y asimilado posteriormente por los árabes—, que completó el sistema posicional decimal, fue llevado a Europa recién en el siglo XI, gracias al matemático italiano Fibonacci. La prueba es patente: no fue Europa el reino exclusivo del pensamiento científico y filosófico. Fue, en realidad, y sin desmerecer sus aportes, entre los cuales se cuenta la sistematización de este, un centro provisto de abundantes reflectores.

Hay que tomar en cuenta también lo que en su momento dijo el antropólogo Franz Boas: “A menudo en los numerosos conflictos de aquellos tiempos [tiempos de la conquista de algunos pueblos por parte de otros], los pueblos más civilizados son derrotados. El vencedor aprende los vencidos las artes de la vida y continúa su labor” (Boas 1964, 23). Pareciera que Boas, si bien cuestiona los centros productores de conocimiento en cuanto a la poco rigurosa legitimación de su superioridad racial, cae en el prejuicio de creer que el pensamiento dominante de occidente es la cima de la cultura. No obstante, ello no es así. A lo largo de su obra, Boas reconoció en aquellas culturas adelantos y avances ausentes en occidente, como la existencia de lenguas más complejas y sutiles. Ello lo llevó a juzgar el desarrollo de estas con una perspectiva evolucionista — esta determina que las distintas culturas han sufrido modificaciones al adaptarse a un ambiente en particular— que ha sido cuestionada en nuestros días, pero que, no obstante, lo facultó lo suficiente para darse cuenta de que no se puede juzgar la superioridad *per se* de una cultura sobre otra. Y ocurre lo mismo con respecto al arte.

Dice Ernst Gombrich, sobre el arte elaborado en la Nigeria en los siglos XII-XIV: “Hasta mediados de este siglo no se había descubierto en Nigeria cierto número de cabezas de bronce que son las más convincentes reproducciones que imaginarse pueda. Parecen datar de hace muchos siglos, no existiendo ninguna razón para creer que los artistas nativos aprendieran su arte del algún extraño” (Gombrich 2015, 44). Más allá de que se pueda cuestionar a Gombrich por su admiración desmedida por el arte europeo y por las representaciones más naturalistas en desmedro de otras clases de representación artística, el objetivo de su pasaje es claro: no hubo necesidad de que algún extraño enseñase a los pueblos de Nigeria a elaborar una representación tan diestra desde el punto de vista naturalista. Lo hicieron ellos solos, en los mismos siglos en que occidente recién comenzaba a afinar sus instrumentos para elaborar representaciones artísticas naturalistas, rompiendo con el esquematismo medieval.

En *Tríptico de la infamia*, quien elabora una reflexión en ese sentido sobre el arte es Jacques Le Moyne. Su fijación por el arte indígena responde a la voluntad de superar los prejuicios de occidente y de contar con una impresión más viva de la producción artística de los pueblos americanos. Su voluntad de quitarse las anteojeras occidentales se muestra no sólo en la memorable escena en que pide al indígena Kututuka que tatúe su cuerpo, sino en la segunda parte de la novela, cuando se produce su encuentro con el pesimista François Dubois. El encuentro de ambos pintores, del cual da cuenta el narrador que hace las veces de Dubois, es una muestra del talento de Montoya como novelista para manejar las ideas en la novela. Le Moyne y Dubois son personajes antitéticos en el plano de las ideas artísticas. Dubois representa al europeo por excelencia. No obstante su protestantismo amable, opuesto al cristianismo derrochador y exhibicionista, así como al radicalismo irracionalista, su credo artístico, así como su formación, tienen un notable sello europeo.

El tiempo de ambientación de la novela dista mucho del tiempo en que se produjeron los primeros acercamientos al naturalismo artístico. Ya han pasado por la historia artistas como Da Vinci, Rafael, Holbein, Durero y Coreggio. Más de un siglo por delante del pintor flamenco Jan van Eyck, Dubois juzga ya la destreza en el uso de la perspectiva por parte de este como “un nivel pictórico de aprendiz” (Montoya 2014, 138). No obstante el reconocimiento que prodiga a van Eyck por el uso del color, la luz y la representación de los sentimientos humanos, juzga su desarrollo artístico como algo inferior a lo que se hacía por aquellos días. No es de sorprenderse, por tanto, que Dubois califique la proximidad de Le Moyne por las ideas artísticas de los indígenas americanos

como un cándido desatino: “Jacques, en cambio, era incansable al decir que los indígenas manejaban el color mejor que nosotros y se mostraban más imaginativos. Pero, preguntaba yo [...] ¿conocen la perspectiva y la técnica del retrato y el desnudo?” (Montoya 2014, 151). Mientras que Le Moyne busca un acercamiento al otro y se cuestiona los valores artísticos que le han sido inculcados, Dubois detenta la creencia de una superioridad occidental. Dubois no es, en modo alguno, una vil encarnación de algo criticable. Es un ser humano contradictorio —como todo personaje novelesco interesante— que gusta de gozar libremente de su sexualidad, cuestiona las creencias religiosas de su tierra madre y, sin embargo, ve al arte de occidente como la cima. Es pesimista, pero los pilares de su pensamiento, los anteojos con que ve al mundo, son los mismos. Le Moyne, en cambio, está interesado en el aprendizaje, en entender al otro.

Ambos personajes llegan, en algún punto de la novela a una suerte de reconciliación, causada por el efecto de devastación que la violencia ocasiona en sus vidas. Montoya establece un paralelismo evidente entre ambos personajes, paralelismo que torna evidente cuando Dubois rememora su encuentro con Le Moyne: “Cómo me gustaría volver a verlo, ocurridas ya las desgracias en las que una generación como la nuestra ha podido abreviar entre el miedo, la rabia y la ineptitud. Entablar de nuevo este tipo de alegatos [...] evocando la imagen querida de Ysabeau” (Montoya 2014, 152). Ambos personajes se reconcilian pese a ser, en un inicio, antitéticos. Ambos son muestra de la pericia del novelista para ubicar la violencia en un plano más universal, que trasciende escenarios. El hombre queda, así, expuesto en toda su miseria y violencia.

*Tríptico de la infamia* hermana dos conflictos separados por matices idiosincrásicos, pero que remiten a los mismos temas siempre presentes en la historia y condición humana. El sojuzgamiento del otro con base en la ambición, y justificado por una serie de razones que inventan diferencias no esenciales, sino ficticias, entre los distintos pueblos, es mostrado en la novela a través del cruce de muchas tesis y formas de mirarse.

### 3. El origen de la violencia política contra los protestantes

En el campo  
 En el campo  
 En la casa  
 En la caza  
 Ahí  
 Hay Cadáveres

Néstor Perlongher, *Cadáveres*

La violencia es un rasgo definitorio de *Tríptico de la infamia*: una violencia algo más velada hacia los indígenas. Tal violencia que no ejercen, en ese tramo de la obra, los católicos, los principales sojuzgadores a nivel histórico, a lo largo de la novela, sino los protestantes la que tiene lugar dentro de la sangrienta Matanza de San Bartolomé, incluida en la segunda parte del libro.<sup>13</sup>

La violencia ejercida contra los indígenas nace, como se vio en el acápite anterior, de la creencia en una superioridad del occidente europeo en cuanto a su validez como centro creador del arte y productor de pensamiento. Tal creencia se mantuvo incólume por siglos, hasta que la crítica poscolonial aplastó su cabeza al realizar una sencilla revisión, abundante en ejemplos, de la historia. Aquel examen probó que varios de los hitos artísticos e intelectuales no fueron exclusivos del occidente europeo. Asimismo, que esta violencia se torne efectiva intervinieron también otro de tipo de motivaciones, como la codicia, rasgo que fue denunciado oportunamente por Bartolomé de las Casas. Una idea somera de la denuncia ejercida por De las Casas puede verse en la tercera parte de la novela de Pablo Montoya.

No obstante, y como se vio en el acápite anterior, Montoya, a través del personaje de Staden, ejerce una crítica al mito del buen salvaje, de Rousseau, posición romántica que ha trascendido los siglos —un embrión de este puede leerse en las justificaciones que Bartolomé de las Casas esgrimió para denunciar la violencia ejercida contra los indígenas—. En ese sentido, la tercera parte de la novela propone una lectura poliédrica de los alcances de la conquista, una lectura compuesta de varias posiciones que interactúan entre sí, y pergeñada en aras de una síntesis entre las distintas posiciones. Estos párrafos no tienen otro objetivo que ser un resumen que se conectará, cerca del final

---

<sup>13</sup> Y no sólo se podría hablar de la Matanza de San Bartolomé como violencia ejercida contra los protestantes en la novela, sino también la carnicería emprendida por Pedro Menéndez de Avilés. Jacques Le Moyne sobrevive a aquella carnicería para ser tan sólo una figura de tapiz, vista a través de los ojos de François Dubois, personaje que toma el protagonismo y la voz narrativa en la segunda parte de la obra.

de este acápite, con la reflexión sobre la violencia política, amparada en el temor, que se ejerce en la segunda parte de la novela por parte de los católicos contra los protestantes franceses.

En la segunda parte de la novela, la violencia acaecida en la Francia monárquica nace de una forma soterrada y recorre, a través de anuncios narrativos que el escritor va dejando a lo largo de la trama de este apartado narrativo, el andar de los personajes, hasta estallar en una ola de violencia que deja roto a su narrador. El anuncio de las matanzas en América constituye un indicio claro de lo que ocurrirá posteriormente. En la página 161, el indicio se convierte, sin embargo, en información al dar cuenta la voz narrativa —en este caso, la de François Dubois— de las intenciones que persigue con el relato de los hechos que se han dado en América: “La explicación quizá sea porque hallo en su desarrollo una anticipación de lo que vendrá después” (Montoya 2014, 161).

¿Cuál fue la motivación que impulsó el sangriento episodio? En el primer acápite de este capítulo se puede tener una idea acerca de ello. La tragedia tuvo protagonistas, impulsores, pero fue el impulso de un grupo humano el que lo gestó. Tal es la conclusión a la que, como se puede ver en ese acápite, llegó el historiador Philippe Erlanger. Las pequeñas hostilidades cometidas por algunas facciones entre los hugonotes empezaron a verse como una amenaza entre los católicos, y ello derivó en la Matanza de San Bartolomé, suceso que afectó tanto a rebeldes como a inocentes.

También cabe, no obstante, ver las cosas desde una perspectiva política. Cabe entrever una primera aproximación a lo sucedido desde las ideas políticas que se elaboraron casi un siglo después. Thomas Hobbes —nacido en 1588, 12 años después de la matanza— preconiza, en *Leviatán*, un estado soberano, con un gobernante a quien se le asignan los tres poderes —ejecutivo, legislativo y judicial— que en gobiernos modernos aparecen separados. Para Hobbes, un gobierno fuerte evitará los conflictos violentos en que, de ser dejado plenamente a su propio arbitrio, el ser humano incurrirá. Para ello, el estado, gracias a la virtud que le han conferido los ciudadanos, “posee y utiliza tanto poder y fortaleza que por el terror que inspira es capaz de conformar las voluntades de todos ellos para la paz en propio país, y para la mutua ayuda contra sus enemigos, en el extranjero” (Hobbes 2010, 146).

Hobbes, asimismo, afirma que es potestad del soberano mostrarse contrario a doctrinas que pudiesen afectar el clima de paz en la sociedad: “Corresponde, por consiguiente, a quien tiene poder soberano ser juez o instituir jueces de opiniones y doctrinas como una cosa necesaria para la paz, al objeto de prevenir la discordia y la



guerra civil” (Hobbes 2010, 151). Con los tres poderes ceñidos a su autoridad y con plena libertad para modificar las leyes según convenga, el soberano encuentra un espacio para ejercer un papel preponderante en la política de su país. El pensamiento de Hobbes, contrario a escritores como Aristóteles y Cicerón —inclinados estos en su pensamiento a la separación de poderes—, presenta una tensión fundamental: la tensión entre las diferencias de pensamiento y un estado que busca controlarlo todo para frenar una temida violencia anárquica basada en el daño que el ser humano podría ejercer a sus semejantes en una sociedad sin reglas. Un estado monárquico, imbuido de poderes y contrario en años previos a los hugonotes, con un pacto de palabra de paz, como el que se encuentra por debajo de los hechos ocurridos en la segunda parte de la novela, encontrará dificultades en resolver la tensión sin otro desfogue que los actos violentos que, en efecto, tuvieron lugar en 1572. La tensión entre un catolicismo que va perdiendo adherentes — como François Dubois y quienes componen el círculo social de este— y un protestantismo que va reclutando nuevos fieles y ramificándose en distintas facciones críticas a los poderes de la iglesia es una muestra clara de la violencia que la concepción de un soberano tan engrandecido, pleno de poderes y castigos, produce.

Otra aproximación puede proporcionarla el texto de Walter Benjamin *Para una crítica de la violencia*. Para el filósofo alemán existen dos funciones de la violencia, entendida esta desde un punto de vista jurídico: la creación —función que queda a cargo de entes militares— y la conservación del derecho —que queda a cargo de la policía o entes que obliguen al cumplimiento de la ley—. Según Benjamin, todo contrato social descansa en la violencia. Ello ocurre porque para forjarlo es necesaria la violencia, así como para conservarlo después de ser instaurado. Podría hacerse la objeción de que ello no es necesario y de que el contrato social puede hacerse sin recurrir a la violencia, algo que propone Benjamin con su idea de los “medios puros”. Tal empresa, no obstante, no es posible. No existe una forma pacífica de sellar de forma terminante el contrato social. Después de todo, “porque este [el contrato jurídico], aun en el caso de que las partes contratantes hayan llegado a un acuerdo de forma pacífica, conduce siempre, en última instancia a una posible violencia” (Benjamin 2010, 101). Benjamin muestra, de esta manera, que, sin importar una llegada no violenta a la elaboración del contrato, la violencia está siempre presente en tanto que esta puede acaecer si tal contrato es violado por alguna de las partes.

Sin embargo, Benjamin distingue también un pequeño paréntesis positivo en medio de este asunto, el de los ya mencionados medios puros —“delicadeza, simpatía,

amor por la paz y confianza” (Benjamin 2010, 102) —. Estos, ajenos a la violencia en su concepción, menos inmediatos que mediatos, son una manera para evadir la violencia en todas sus manifestaciones. No obstante, Benjamin tampoco muestra una confianza completa a los medios puros en la praxis. Después de todo, estos pueden engendrar también una violencia que instaure derecho y la respuesta de una violencia que lo conserva —por tal motivo, con el tiempo, el engaño ha acabado por tornarse punible en las legislaciones— al estar basados en el poder de la palabra.

Hay que mencionar, sin embargo, que Benjamin no deja de citar a los medios puros como un camino que lleva a la no-violencia. Acerca del derecho a la huelga, Benjamin dice: “El derecho lo admite porque retarda y aleja las acciones violentas a las que hay que temer tener que oponerse” (Benjamin 2010, 104). Esta clase de concesiones se usan por temor a una violencia que puede afectar al Estado. Pero Benjamin distingue dos clases de huelgas: la huelga política y la huelga general política y la huelga proletaria. La primera se enfoca en lo que se llamaría “cambio de amos” (Benjamin 2010, 106). La segunda se enfoca en una destrucción del poder que detenta el Estado. Por tanto, su aplicación engendraría una no-violencia, que se torna utópica al ver cómo los estados o los entes poderosos aplican la violencia para instaurar o conservar derecho en todos los ámbitos de la vida. Llegar a una no-violencia y la resolución con medios puros equivaldría a usar la razón en detrimento de los medios que remitan a la violencia que instaure o conserva derecho.

La matanza de San Bartolomé, que retrata *Tríptico de la infamia*, encaja en el terreno de una violencia que instaure y conserva derecho en el apartado de François Dubois y la experiencia violenta que el catolicismo propicia en la sangrienta Matanza de San Bartolomé. El episodio perpetrado contra Gaspar de Coligny y el posterior reclamo que los hugonotes hicieron a las autoridades sobre el suceso desencadenaron un temor de revuelta en las autoridades. En lugar de acudir al diálogo, las autoridades alentaron una violencia que surgió, de forma soterrada, como la expresión de una serie de atavismos culturales de los católicos presentes. La actuación de los políticos, al ordenar a los guardias cerrar las vías de escape, queda clara como una manifestación de la violencia que conserva derecho: “Alguien me dijo que regresara sobre mis pasos porque las barcas no prestarían servicio” (Montoya 2014, 174). La actuación de las autoridades es precipitada por el miedo a una subversión y la pérdida del poder. Son ellos los que favorecen el clamor popular de las facciones católicas oponiendo una violencia a otra —

la que nacería hipotéticamente de las facciones protestantes— que perciben que se encuentra gestándose.

La violencia nace en la novela de un intento de conservar derecho, evadiendo así la posibilidad de la no-violencia y de que el poder —que podría usar una violencia que conserva derecho— pueda ser depuesto. El entendimiento, propiciado por el lenguaje, vehículo de la comunicación, no es deseado por un estado que busca normar las acciones y lograr la permanencia del contrato social. En lugar de ello, alienta la violencia de aquellos que compartan las mismas ideas y convicciones, como lo hace un estado poderoso cuyos regidores no desean perder el poder que ostentan.

*Tríptico de la infamia* presenta dos clases de violencia: una, aquella que es ejercida por los conquistadores contra los indígenas, ocasionada por la ambición y del deseo de extender la religión y la cultura europeas por el mundo, sin ver las particularidades culturales de los conquistados; otra, aquella que se dirige contra los protestantes, ocasionada por el temor que ciertos regidores guardaban a perder el poder. En tal sentido, el intento de Montoya es mostrar que la violencia, a nivel humano, no guarda un solo origen. Por el contrario, diversas son las particularidades de la condición humana que posibilitan su aparición.



## Capítulo tercero: Arte y novela

En esta tercera parte se analizará la novela como obra entrelazada con el arte, tanto desde la función que este desempeña de acuerdo a las intenciones de los personajes que lo crean, así como del propio artefacto literario que se estudia en este trabajo. El primer acápite se ocupará de las imágenes de la novela, de las obras que los tres pintores protagonistas pergeñan y la función de estas en un contexto, así como la funcionalidad del arte plástico dentro de la propia historia. El segundo acápite estudiará la relación entre estética y política, a veces ignorada por literatos y críticos, que suelen decantarse por alguna de ellas en lugar de percibir la relación estrecha que tienen en el contexto de una obra de arte. El último acápite estudiará la relación de la novela de Montoya con la memoria como concepto y las ventajas del artefacto novelesco para construir una memoria de los hechos.

### 1. Imágenes y violencia

Lo repugnante debía ser desterrado del arte, aunque lo feo, cuando no repugna, puede aceptarse.

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*

*Tríptico de la infamia* es, además de una novela sobre la política y las ideas,<sup>14</sup> una novela sobre el arte. Más específicamente, sobre la pintura. Así debe ser, si tomamos en cuenta que los tres protagonistas de la obra son pintores. Los tres crean una obra muy disímil. Así, Jacques Le Moyne, protagonista de la primera parte de la novela, crea una obra basada en la geografía,<sup>15</sup> en un inicio, pero su derrotero personal lo impulsará a incorporar una visión sobre *el otro* americano, algo que modificará su arte y su concepción de la cultura. No puede decirse lo mismo de François Dubois, pintor formado en los rigores de la enseñanza propiciada por el maestro Jean Clouet. Su visión del arte es europeísta y técnica, abundante en reflexiones sobre el manejo de la perspectiva y el

---

<sup>14</sup> La novela está ubicada en un periodo de tiempo anterior a las ideas de Rousseau o a las reflexiones libérrimas de Voltaire, pero muchos nexos con aquellas exploraciones futuras ya pueden notarse aquí.

<sup>15</sup> Le Moyne, que en la novela es aprendiz del cartógrafo Philippe Tocsin —este no puede asistir a la aventura en que su discípulo se embarca debido a su frágil estado de salud—, es descrito en la novela como cosmógrafo o aprendiz de cosmógrafo. Tal oficio se refería a un cartógrafo que, además, estuviese dotado de conocimientos astronómicos y, por lo general, de navegación. Tal es la obra de la que Jacques Le Moyne se ocupa en un inicio, obra que, tras sus contactos con los habitantes de las Américas, se tornará cada vez menos utilitaria.

color, pero, aun así, no es intemporal e incorpora el contexto político —ello puede verse en sus opiniones sobre las pinturas de Uccello, a quien no tiene en estima desde ese punto de vista—. El último, Théodore de Bry, es el más político de los tres, al poner deliberadamente su arte al servicio de una causa. Política y arte son los dos términos que necesariamente confluyen en toda reflexión que pueda hacerse sobre la pintura o la fotografía. Ambos están imbricados entre sí y remiten uno al otro. Sabiendo esto, se puede establecer un punto de partida para comenzar una reflexión sobre la imagen.

La imagen es una representación de la realidad, no su reflejo, pues la subjetividad del artista, ya sea en la pintura o en la fotografía, interviene en su realización. Pensar en lo contrario equivaldría a caer en una suerte de dogmatismo que asignaría al arte un alcance mayor que el que fijan los límites asignados por los soportes materiales utilizados para su elaboración. Por ello, el arte pictórico, tal y como lo practican los protagonistas de *Tríptico de la infamia*, no entra jamás en el terreno de las experiencias directas de los sentidos con respecto al lugar en que se da el hecho. Dice Jacques Rancière: “La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente [...] La imagen no es el doble de una cosa” (Rancière 2010, 94). Si es así, ¿qué sentido tiene entregarse a la realización de una obra de arte? ¿Qué sentido tiene representar la realidad si nunca llegará a tocarse? ¿Qué sentido tiene observar una representación mediada por aquel que sí palpó el hecho a través de sus sentidos?

Una respuesta a tal problema la da Georges Didi-Huberman: “la imagen es otra cosa que un simple recorte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar” (Didi-Huberman 2013, 35). Ahí está otro punto en la cuestión. La imagen sobrepasa su mera condición de objeto fetiche confinado a un soporte. Constituye la huella de su tiempo. La subjetividad artística, que parecería limitar su validez, en cuanto portadora válida de la experiencia vivida a través de los sentidos, es lo que hace vivir a la imagen. “Arde por el *deseo* que la anima [la imagen], por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta [...] finalmente, la imagen arde por la *memoria*” (Didi-Huberman 2013, 36), completa Didi-Huberman. Ello encaja con lo ocurrido en *Tríptico de la infamia*. Tanto Dubois como De Bry realizan el arte que vertebra la trama de la novela sin el cobijo del mecenazgo que les pide algo en particular. El disparador de Dubois es la invitación de Goulart para dejar un testimonio artístico de la masacre de San Bartolomé,<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Para mayor referencia sobre el evento, consultar el primer acápite del segundo capítulo de este trabajo.

el de De Bry es la lectura del libro de Bartolomé de las Casas: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ambos forjan un arte inmerso en la intencionalidad —un arte con una búsqueda social, más allá del arte por el arte—.

El problema es que la subjetividad en la elaboración y la intencionalidad del autor se diluyen en un contexto de lectura. “Aunque mis personajes no son americanos sino europeos, lo que yo trato, a través de estos pintores menores, desconocidos, es hacer un balance distinto al que usualmente se ha hecho frente al siglo XVI y cómo ha sido recreado en la novela histórica hispanoamericana” (Fonseca 2018), dice Pablo Montoya sobre el uso de pintores que considera menores, en aras de una búsqueda literaria distinta a la de novelas más canónicas dentro de la literatura latinoamericana. Pero, ¿cuál es el objetivo de utilizar a estos artistas? ¿No se incurriría con esto en el fetichismo de la obra de arte oculta, casi desconocida, que vuelve al artista no canónico un mero pretexto para una admiración elitista al contrastarlo con el artista cuyo nombre es conocido por todos?

Contradicciones como esta y muchas otras surgen al interrogar el espacio que estos artistas ocupan en el cuerpo de la novela. ¿Sus obras son significantes vacíos destinados al mero fetichismo, o, por el contrario, pueden desencadenar una actitud política? ¿Cuál es la manera correcta de leerlas? Dice Susan Sontag, poniendo como ejemplo al arte cristiano: “Al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos” (Sontag 2003, 52). La provocación de mirar las imágenes sin salir afectado, una educación sentimental que linda con la insensibilidad, y la anestesia de las emociones que ocasionan la canonización y la aceptación de una forma de arte como “normal”, salen a flote. “El tormento, un tema canónico en el arte, a menudo se manifiesta en la pintura como espectáculo, algo que otras personas miran [o ignoran]” (Sontag 2003, 53). Ciertamente, como bien lo advirtió Rancière, ello no nace por una excesiva profusión de imágenes, sino por “el debilitamiento de esos escenarios y de esos movimientos [políticos]” (Rancière 2003, 103). Algo queda claro: en el caso de Montoya, se trata de una novela cuyo texto y referencias intertextuales se leen desde el siglo XXI. En este siglo, el siglo en que se sigue discutiendo la caída de los grandes “relatos”, de las grandes certezas, es difícil conmovirse políticamente por algún suceso, tanto por el escepticismo sobre los grandes relatos como por la diversidad de perspectivas que confluyen en un espacio mediático. La propia novela de Montoya, a través de su narrador autoficcional, parece advertir este sentir:

Sí, le podría demostrar con suficiencia [a Théodore de Bry] que, pese a las comodidades de la tecnología y las bondades de la ciencia, mi tiempo es quizás más pavoroso que el suyo. Pero acaso él diga 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, 169)

Ahora bien, conviene preguntarse también por la lectura que las imágenes pudieron haber tenido en el tiempo de ambientación de la novela y en aquellos tiempos inmediatamente posteriores a ello. En el primer acápite del segundo capítulo de este trabajo puede verse lo que opinaba Voltaire, en un breve texto que figura en su *Diccionario filosófico* con respecto a la matanza de San Bartolomé, así como la interpretación del personaje de François Dubois sobre el sentir católico sobre el asesinato de los hugonotes. Son visiones contrapuestas: los hugonotes y otros que se oponen a la matanza, sean de la tendencia que sean —Voltaire era deísta—, miran la sangrienta carnicería como un suceso plagado de dolor; muchos de los católicos y quienes apoyan su sentir la ven como un triunfo —y lo mismo podría decirse de la conquista de América, a la que los europeos juzgan llena como necesaria y positiva al tiempo que los defensores de los indígenas, como llena de oprobio y violencia—. Ello muestra que las posibilidades de la interpretación nacen de la posición política o los intereses desde los cuales esta se realice. “Lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién.” (Sontag 2003, 18), escribe Susan Sontag. Todo depende de quién mire las imágenes. Estas pueden ponerse del lado del vencedor, del vencido o de aquel que simplemente aborrezca la violencia en cada una de sus manifestaciones. Cada uno de ellos puede adherir la imagen a la causa con que simpatiza y de ello nace un justificativo para la violencia que se ejerza en contra de los cuerpos violentados.

No obstante, hay que tomar en cuenta la intencionalidad que, en muchos casos, se filtra y sobrepasa las posibilidades de la interpretación, al recortarlas y direccionar la interpretación hacia un horizonte buscado. En *Tríptico de la infamia*, ello puede verse en la figura de Simon Goulart. Este personaje convence a François Dubois de pintar la masacre de San Bartolomé: “Debemos hablar de la crueldad a la que hemos descendido los hombres. Y después, sólo después, permitiremos que la muerte nos cierre los ojos” (Montoya 2014, 183). El cuadro presenta un recorte de elementos de una realidad percibida a través los sentidos por parte de Dubois. Este es un testigo: la vivió, la sufrió. Goulart lo induce a dejar un testimonio artístico del dolor, a dejar una matanza de San Bartolomé vista a través de sus ojos de artista. El cuadro compuesto por Dubois es, claramente, con los desesperados hugonotes siendo abatidos por sus agresores armados,



una muestra de una violencia poderosa y sin contemplaciones, para aquellos que contemplen el cuadro sin enarbolar la bandera de una causa política. No obstante, la lectura de la intencionalidad puede fallar, asimismo, maquillando el hecho, ocultando los sentimientos profundos, y la novela de Montoya lo muestra al contrastar al político combativo, Goulart, y al artista roto, Dubois.

En este caso, la intencionalidad de Goulart choca con la de Dubois. “Soy sólo un presente que es angustiada sobrevivencia, un pasado que se asume como herido interminable, y un futuro cuyo olvido es la única circunstancia que anhelo” (Montoya 2014, 186), dice Dubois. La voz del personaje de Montoya es acaso la confirmación de que una obra de arte va más allá de los efectos intencionales y contiene un sustrato de dolor propio en su elaboración, subjetividad que escapa del compromiso y la denuncia. “El verdadero testigo es aquel que no quiere testimoniar” (Rancière 2003, 92), escribe Rancière. El empuje de Dubois nace, apenas, de la promesa hecha a Goulart. No nace de un disparador interior poderoso. Sus propias reflexiones sobre su pintura abundan en frases transidas, más abocadas al recuerdo de su pasado irrecuperable que a la representación de los hechos dolorosos en un cuadro. “Vuelvo a decirme que la pintura no es lo que se ve sino su vacía impronta, la antesala de lo que nunca se ha dicho ni se podrá decir” (Montoya 2014, 186), dice Dubois. Es posible que esta frase sea la más clara evidencia de su escepticismo con respecto a las posibilidades del arte de representar adecuadamente un hecho. El lenguaje visual y el lenguaje escrito no pueden expresar, con todos sus matices, lo que ingresa directamente a través los sentidos. Acaso nos hayamos topado, en esta parte de la novela, con una revisión sobre la propia motivación del arte y las posibilidades que podrían alentarla. Él, Dubois, como único portador de su terrible experiencia, no hace sino ceder ante la inercia. Va dibujando los hechos por el mero gusto de pintar, aun sin creer en ello.

Ante las dudas y el escepticismo que el propio artista podría albergar, ante las interpretaciones políticas múltiples, ¿qué cabe hacer? Tal vez lo único que quepa hacer sea hacer caso a las palabras anteriormente registradas por Didi-Huberman: ver las imágenes como rastros de un tiempo. Y, con ello, elaborar una visión a contrapelo de quienes detentan el poder. El arte no debe ser, pues, intemporal, sostenido apenas en la técnica y en la ejecución. Y no debe, por tanto, someterse exclusivamente a parámetros de ese tipo para ser valorado correctamente. Ello equivaldría a caer en una suerte de actitud canónica que reverencia el fetichismo. Una verdadera actitud a contrapelo, que

vea a la violencia en toda su dimensión y que vea la historia como una suerte de lucha a contrapelo de un poder que sojuzga siempre a los individuos es necesaria.

## 2. Estética y política

La mala conciencia proviene del malestar que los escritores sienten confrontando la situación histórica con los imperativos particulares de su propia escritura. Frente a esta alternativa son posibles dos actitudes: la equivocada, que se limita a la repetición voluntarista de la circunstancia social, o bien la que me parece “actualmente” la única correcta y que, a partir justamente de la situación problemática que supone esta mala conciencia, consiste en analizar la propia experiencia y en desplegar este análisis en la praxis de la escritura.

Juan José Saer, *La selva espesa de lo real*.

En *Tríptico de la infamia* corre una vena artística que se entrelaza con la política. No es infrecuente observar, de principio a fin del libro, este cruce entre la política y el arte. La exploración de episodios históricos que dan cuenta de tensiones políticas entre América y Europa, algunos de ellos basados en grandes documentos que dan cuenta de las crueldades ejercidas contra el otro, es la prueba más firme de ello. No obstante, el propio autor no se suma a la propuesta de un arte deliberadamente político: “hay que distanciarse lo más posible de toda militancia política, religiosa y militar, pues sabemos que en el caso de Colombia ellas están roídas por la corrupción ética y la descomposición moral” (Castaño Guzmán 2016). Las palabras de Montoya son testimonio de un credo artístico que sobrepasa las meras intenciones políticas en un objeto artístico. En varias entrevistas ha dejado en claro su filiación con Juan José Saer, Alejo Carpentier, Ernesto Sabato, Albert Camus y Pascal Quignard, autores que, según sus palabras, han dejado huella en él en el plano estilístico y narrativo. Su verdad poética sobrepasa el mero documento. ¿Dónde reside su verdad poética?

Para Platón, el arte es mimético. Bastan estas palabras:

Por consiguiente, no sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter —o, en el caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado—, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil. (Platón 1998, 175)

La palabra clave es “imitación”, que viene a ser el equivalente del concepto de mimesis, contenido también en la obra aristotélica. Pero hay una diferencia en ambos acercamientos. Platón se decanta por un arte que se nutra de tipos humanos instructivos

y, de esta manera, dirija la lectura hacia la educación de los lectores, así como de acciones elevadas, dignas de ser imitadas. Su crítica de los poemas homéricos se basa en la exaltación de un arte didáctico. Aristóteles, en cambio, ensalza la poesía homérica como poesía que imita “las acciones más nobles y de tales personas” (Aristóteles 2004, 42). Sin embargo, Aristóteles no excluye los hechos dolorosos y se sirve de conceptos como la catarsis para explicar el efecto positivo que podría emanar de los hechos dolorosos.

Para Aristóteles, la desdicha en las tragedias se justifica de una manera instructiva. Dice que los personajes han de pasar “de la dicha a la desdicha; y no por maldad, sino por un fallo grave en el hombre como el que se ha dicho o de uno mejor, siempre preferible a uno peor” (Aristóteles 2004, 64). Con esta aplicación, Aristóteles eleva la discusión por encima de las ideas platónicas, que convierten las obras literarias en un plano casi exclusivo para el didactismo. Tal postura podría encajar con la forma en que Montoya aborda su elaboración novelística. La huella de Aristóteles ha pervivido hasta nuestros días en que, sin embargo, nuevas posturas críticas han surgido al respecto.

Una de ellas es la que esgrime Pierre Bourdieu. Para este, el arte depende de una sociedad de mecenazgos en que el capital económico y social se transformará en capital cultural (Bourdieu 2010, 23). El prestigio de las obras literarias dependerá del capital simbólico, o prestigio, que el artista llegue, de uno u otro modo, a adquirir a través de la acción que los mecenas, imbuidos de capital cultural, lleguen a ejercer sobre la obra. Es interesante la postura de Bordieu para analizar los campos de producción de las obras de arte. Pero este no es el objetivo de este trabajo, por más que la recepción de una novela como *Tríptico de la infamia* precise de una análisis de esta índole al resultar ganadora de un importante premio literario en 2015, el Rómulo Gallegos. El análisis de Bourdieu con respecto a los supuestos méritos de una obra, los cuales se deciden más bien por el campo que la acoge, queda muy bien resumido en estas palabras: “Pero ¿cómo no ver que la que será la lista de premiados se decide decidiendo quiénes serán los jueces? Para decirlo de manera rigurosa: ¿quién será juez de la legitimidad de los jueces? ¿Quién decidirá en última instancia?” (Bordieu 2010, 22)

Pero, más allá de ello, conviene ver la discusión desde un plano más cercano a la parte de la creación artística y de las emanaciones políticas de la obra de arte, y no al de la recepción. Es, entonces, cuando entra a escena la teoría estético-política de Jacques Rancière. Una de sus grandes declaraciones de principios está contenida en esta simple oración: “No existe la política pura, como no existen arte o estética puros” (Rancière 2008, 15). Para Rancière no existe el arte puro, idea muy presente en los siglos

inmediatamente anteriores como expresión de un arte que debía ser intemporal y depender de conceptos como “belleza” o “sublimidad”. Para el filósofo francés, ello no es posible. Y, no obstante, el arte comprometido, el arte que pretendía fabular y, con ello, ejercer una reacción social, tampoco se escapa de su crítica. “Los explotados rara vez han necesitado que se les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión de los dominados, sino la falta de confianza en la capacidad para transformarlo” (Rancière 2011, 59). El mensaje de Rancière es claro. No se necesita que el arte sea meramente didáctico —no en el sentido de mostrar tipos humanos perfectos, como buscaba Platón, sino en el sentido de presentar una fábula reconocible que ejerza una reacción en el espectador, que sería el rasgo de, por ejemplo, el teatro de Bertold Brecht—; se trata de que el arte constituya un “nuevo empoderamiento de la gente común” (Rancière 2008, 16).

Ese es el sentido en que se ha dado un viraje al arte en nuestros días. El arte se presenta en nuestro tiempo como un empoderamiento de los nuevos espectadores. Su viraje se da en el plano de qué constituye el arte: “la autonomía [por sí misma] es todavía el otro lado de una heteronomía” (Rancière 2008, 20). Por ello, los objetos fetiche del arte, así como la antigua jerarquía de valores, han sido desplazados en favor de nuevas propuestas estéticas. Con ello ha caído también la imposición de una burguesía que —reemplazando a la Iglesia en el mecenazgo— hacía mucho había dejado de mirar los productos artísticos como una expresión política, y, por el contrario, tenía sobre estos la visión de un producto vacío, destinado apenas a una adoración fatua. Otro problema fue la adoración de los productos artísticos en un plano estético intemporal, idea central del concepto del “arte por el arte”, adoración que el aristotelismo, asentado en los rasgos formales de una obra literaria para producir sus efectos de verosimilitud, preconizaba como los únicos válidos.

En *Tríptico de la infamia* podemos ver esta vuelta de tuerca en el desplazamiento de las figuras artísticas —salvo en el caso de pintores como Durero y van Eyck— a un margen. Los tres pintores protagonistas del libro no son de ninguna manera figuras canónicas en el plano de la plástica mundial. “El pasado es inmenso y hay un montón de voces que están pidiendo un espacio, sobre todo en una literatura como la nuestra que ha sido, durante un buen tiempo, una literatura escrita por los vencedores y no por los vencidos. Lo que está intentando hacer la novela histórica, justamente, es darle voz, darle perfil, contorno a un montón de voces silenciadas” (Fonseca 2015), dice Montoya. El uso de pintores no canónicos implica otorgar voz a una parte desplazada por el canon. Implica

descentrar el arte para convocar a figuras que no gozan de un reconocimiento mayoritario por parte de exegetas de la cultura. Ello puede verse en la escena en que el narrador autoficcional recorre una galería e interroga a la muchacha encargada de esta sobre los tres pintores: “Le hablo un poco de Jacques le Moyne y de François Dubois. Del primero sabe algo por los grabados que De Bry hizo sobre sus acuarelas, pero del segundo confiesa ignorarlo todo” (Montoya 2014, 235).

No obstante, hay otro plano en el sentido de la política como estética y la estética como política, y es el de la subversión de qué se entiende normalmente por literatura. La noción de “literaturidad” de Rancière es la siguiente: “el poder que arranca a los cuerpos de su destino natural” (Rancière 2008, 16). No se considera literatura tan sólo a los grandes poemas y novelas en que la literatura universal parece resumirse. Por el contrario, otra clase de textos, que trascienden la estética aristotélica o el didactismo platónico, pueden servir como ejemplo de otro tipo de obras que, alejadas de la aplicación de patrones estéticos que resaltan lo intemporal, pueden considerarse literatura. Además, según la noción de arte entendida por Rancière, tras la caída del paradigma modernista en el arte, de la representación mimética como único objetivo de este, de las distinciones antiguas entre alta y baja cultura, para los escritores de hoy es posible no sólo derribar estas consideraciones estéticas, sino cambiar lo que se entiende por alta y baja cultura en textos del pasado. Implica dar voz a los que carecían de ella. Implica volver a articular los canones.

La *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, centro de la tercera parte de la novela de Montoya, encaja muy bien en este criterio. De ser un texto criticado por el apologista de la conquista, Juan Ginés de Sepúlveda, así como de resaltarse la pobreza de su estilo y las incorrecciones formales, el texto de Bartolomé de las Casas ha sufrido una suerte de relectura en los siglos recientes. Antes considerado apenas un panfleto de denuncia, hoy la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* es un texto leído como una pieza literaria que suscita comentarios y discusiones. Así lo entiende el novelista, que vertebra toda la tercera parte de la novela a través de este texto. La subversión de una estética intemporal no puede estar más clara que en este párrafo: “De las Casas sabe, de principio a fin de su folleto, que para narrar atrocidades no hay que ser culto, ni fino, ni gramático, que bastan unas cuantas ideas sencillas pero definitivas, y que la ponderación literaria no sirve de nada ante la realidad del mal” (Montoya 2014, 285).

De las Casas se ve, así, como un personaje que trasciende los encantos de la palabra para dar a esta un uso práctico, que empodere a la gente y permita modificar el

terreno cercano al determinismo social en que varios cuerpos transitaban; el de cuestionar y vencer la violencia de que aquellos cuerpos son objeto. Así se valida la teoría que Rancière elabora con respecto a un arte que trascienda el compromiso político deliberado y obligado. Pero también se ve el cuestionamiento al fetichismo de una literatura que, inclinada a la intemporalidad, ignora su función crítica de la realidad.

El mérito de Montoya en *Tríptico de la infamia* pasa por ofrecer una reivindicación de un arte no canónico —también de aquello que puede encajar en la definición de qué constituye arte—, así como una estética que libera de los barrotes de anonimato una serie de cuerpos violentados por fanatismos, atavismos culturales y ambiciones. Recuperando los materiales de las fuentes de la historia y el arte como hilos conductores de su narrativa, Montoya realiza una política de la estética, y, más allá de que su obra pueda ser interesante como prosa narrativa, alimenta una revisión del pasado.

### 3. *Tríptico de la infamia* como novela de la memoria y los vacíos rellenos

Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.

Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*

*Tríptico de la infamia* es también una novela de la memoria, una novela donde los hechos pasados propios de la novela histórica acaban por entretrejerse con los presentes. Una novela donde los recuerdos de los personajes modifican el presente desde el que hablan —en el caso de François Dubois y, por supuesto, el del narrador autoficcional que narra los hechos de la tercera parte de la novela.

Lo último es un rasgo que permite a la novela ser un artefacto literario cuestionador de la fidelidad de la memoria. Cuestionamientos sobre la materia han sido elaborados, entre otros autores, por Paul Ricoeur. Apenas un receptor de fenómenos a través de sus sentidos, el ser humano no sólo encuentra este problema, sino la distorsión de los hechos, cuya existencia misma en el plano del cognoscible humano es motivo de discusión. Decía Derrida —citado por Beatriz Sarlo— que no se puede construir un saber sobre la experiencia porque no se sabe qué es la experiencia (Sarlo 2005, 40). De esta manera, el sujeto, que además está ceñido a una engañosa sensación de unicidad, no logra penetrar jamás en el hecho en sí.

Pero, además de ser ajenos a la cognición humana —dependiente esta de los sentidos—, los hechos, entendidos como representaciones, como fenómenos, siempre están falseados por la distancia inevitable que lleva a un pasado distante, mediado por un olvido selectivo que cambia el tono de los hechos pasados. Dice Paul Ricoeur: “Si el recuerdo es una imagen, ¿cómo no confundirlo con la fantasía, la ficción y la alucinación?” Muy fácil es reconstruir el pasado con base en un vuelo libre de la imaginación. Ésa es la paradoja a la que se enfrentaron los cronistas, así como los artistas que buscaron reflejar —y terminaron haciendo una reconstrucción imaginativa— las atrocidades cometidas. El Théodore De Bry reconstruido por Pablo Montoya en su novela se enfrenta a esta paradoja. Conocedor del libro de Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las indias*, De Bry, no obstante, quisiera conocer más a fondo al hombre que escribió el libro que admira, aquel libro abundante en infamias cometidas por los conquistadores contra los indígenas. Se pregunta quién será aquel hombre, cuál habrá sido su personalidad. Pero no puede hacerlo. El estilo indirecto libre es una muestra de su empresa irrealizable: “Si algo de su persona —un hábito, un calzado, un pañuelo, una página escrita de su puño y letra— pudiera llegar a mis manos y, al tocarlo, obtuviera la ilusión de conocerlo” (Montoya 2014, 212).

Sin embargo, Montoya, de una forma astuta, introduce un narrador autoficcional —aparentemente, un trasunto de él en su etapa de la creación de la novela— para dar cuenta de que no sólo un hombre como De Bry estaba sometido a tal paradoja. También lo está el novelista. El creador de las ficciones debe conformarse con imaginar los hechos que narra y siempre se topará con vacíos que debe rellenar con una interpretación subjetiva que provenga de su propia cosmovisión, la cual es, por supuesto, distinta de la del personaje real que está siendo recreado: “Imagino, entonces, a Théodore de Bry terminando la lectura de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. No me parece difícil verlo inclinado, poniendo el libro cuidadosamente sobre las repisas en su casa de Huydevetterstraat. Tampoco me cuesta creer que, en ese momento, ha decidido ilustrar el libro de Bartolomé de las Casas” (Montoya 2014, 213). El novelista no cuenta con todos los datos. Debe reconstruirlos. De ello nace la ficción, detenida en los planos de lo posible, no de lo sucedido, si hacemos caso a la distinción que Aristóteles hizo del término (Aristóteles 2004, 56). El problema es que no sólo el novelista está sometido a ello. La memoria deja a todos parados en un limbo, sin la fidelidad de los hechos. Se cree recordar algo, pero, en realidad, ni siquiera se está recordando el fenómeno sino una imagen residual de este.

Otro gran problema es el de los marcos sociales. El modo de mirar siempre está mediado por los marcos desde los que se elaboran las representaciones. Al respecto, dice Halbwachs:

Si se pudiese imaginar una percepción intuitiva de los recuerdos en el individuo aislado, que no formaría ni tendría parte en ninguna sociedad, entonces, no existiría percepción colectiva que deba acompañar la evocación de las palabras y las nociones que permiten a los hombres entenderse en relación con los objetos: no hay nada que sea una observación puramente externa. (Halbwachs 2004, 319)

Ello condiciona tanto la forma de mirar al otro como la de recordarlo. De ahí viene la elaboración colectiva de ese pasado que se quiere irrecuperable. Y los personajes de la novela ejemplifican tal tensión perfectamente: miran con anteojeras hechas. Tal cosa puede decirse de François Dubois y Théodore de Bry. De Bry siente el peso de la conmiseración con respecto a los indígenas violentados, a los que trata de dar voz a través de sus pinturas. Sin embargo, y como se vio en capítulos previos, su visión del otro es una visión en parte europea, reconstruyendo en el otro lo que la cultura europea le ha inculcado. Sus escenas de América responden a modelos europeos, tanto en la técnica como en los rasgos faciales de los personajes.

Dubois hace lo mismo a su modo. Lo hace con los indígenas, a los que ve con su visión eurocentrista, que lo impulsa a elaborar un recuerdo falseado —mucho más, si se toma en cuenta que el personaje jamás ve a estos en la novela; los conoce de oídas apenas— de los indígenas. Lo más inquietante es que su recuerdo de los católicos, que perpetraron la Matanza de San Bartolomé tampoco está libre de impurezas. Su formación protestante y las palabras de su tío Sylvius también condicionan sus recuerdos. Recuerdos que, de cierta manera, nacen de un trauma.

Dice Elizabeth Jelin: “Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria” (Jelin 2012, 61). Lo privado del trauma, lo solitario de esta experiencia deja en Dubois el espacio para el testimonio. Allí está representado su dolor. Su tragedia personal está contenida en la segunda parte de la novela, narrada en una primera persona que se abre paso al lector sin intermediarios. Por supuesto, las atrocidades de la matanza no están narradas al modo de una *Iliada*, canto heroico social cuyas hazañas, en cuanto grandiosas, son comunicables. Aquí se encuentra el dolor, inexpresable y envuelto en un texto que insinúa los dolorosos hechos recordados, deseando un olvido de los fantasmas que lo atormentan, olvido que no es posible. Es la presencia de una memoria que, sin embargo, también pudiera haber sido elaborada por la acción de dolor, poniendo en tela de juicio la fidelidad que esta sea capaz de dar a muchos



de los recuerdos. Las dudas asaltan al personaje: “Y mi vergüenza y mi desolación crecían porque entre los cadáveres no estaba Ysabeau. Pero quizás me equivoqué y todo sea producto de mi mente alterada” (Montoya 2014, 176).

Con los marcos sociales y los rasgos del trauma, los hechos quedan en un limbo permanente que evita que estos sean transmitidos. Dubois advierte que los hechos vividos por él escapan de las redes de la memoria colectiva, constructora de las historias: “Yo tengo mi propia memoria, pero ella es precaria porque es individual y está empañada por el dolor” (Montoya 2014, 167). Lo que le sucedió no puede confluír al presente de una manera fiel. Sólo permanece dentro de un pasado que contiene su experiencia vital doliente, algo que es común a los testimonios de los testigos de las guerras y matanzas. Alguien como Primo Levi, preso en Auschwitz, ya advirtió los límites del testimonio en ese sentido. “Los que no fueron asesinados no pueden hablar plenamente del campo de concentración; hablan entonces porque otros han muerto y en su lugar” (Sarlo 2005, 43), escribe, refiriéndose a la particular condición de Levi como testigo, Beatriz Sarlo.

Tal vez ahí se encuentren los límites del testimonio. En primer lugar, como fenómeno, es intransferible en su subjetividad; en segundo, está falseado por los traumas y marcos sociales, que lo modifican hasta convertirlo en algo muy distinto de lo que sucedió realmente o fue percibido en primer lugar; en tercero, están limitados a la percepción de alguien que vio las cosas pero las sufrió. Los muertos no pueden hablar. Otros deben completar lo sucedido. Ésa es la condición de las novelas autoficcionales en que el escritor, al ser el receptor de los testimonios, pretende ir más allá y resucitar ese pasado irrecuperable. Ni siquiera los documentos son prueba válida de que las cosas hayan tenido lugar de una cierta manera. Estos pueden estar incompletos. Y ésa es la razón de ser de novelas como *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, donde la poca fiabilidad de la documentación se presenta como una puerta imposible de franquear para acceder al pasado y hacer justicia a las víctimas de los crímenes atroces. ¿Qué camino tomar, entonces? El único camino es el de la literatura. Y ahí entran novelas como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. En aquella novela, ante la insuficiencia testimonial, el narrador recompone, en sucesivas jornadas, la historia del fusilamiento fallido de Rafael Sánchez Mazas, con una precisión minuciosa que sólo podría corresponder al constructor omnisciente de las ficciones. En la novela de Montoya ocurre lo mismo.

El único camino posible para el autor de una novela, como lo es el narrador autoficcional de *Tríptico de la infamia*, es dejar volar a la imaginación y, de esta manera,

superar las lagunas que los testimonios o los documentos hayan podido dejar.<sup>17</sup> Dice Beatriz Sarlo: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo 2005, 164). Esta distancia con respecto a los hechos permitirá a la imaginación volar a sus anchas y rellenar los vacíos que los testimonios o la documentación no hayan podido rellenar, como un modo de ejercer un arte verdaderamente crítico que no se limite a la fábula, sino a la representación de un pasado inasible, con todos los matices de que el escritor sea capaz.

Que el narrador autoficcional de la tercera parte deje entrever que no se está convocando al De Dry auténtico —tirando a la borda una ilusión que el longevo pacto narrativo ha ejercido en los muchos lectores de ficciones a lo largo de los siglos—, sino a una creación ficticia, diestramente elaborada por un narrador que represente a un novelista histórico, muestra cómo la novela de Montoya se apresta a mostrar, de una manera vívida, los alcances literarios. Trascendiendo el testimonio, limitado materialmente y subjetivamente, la novela se permite inventar, reivindicar, apropiarse de los episodios de imposible reconstrucción. *Tríptico de la infamia*, luego de presentar dos episodios estilística y narrativamente diferenciados que fingen representar una realidad, recuerda que la literatura es invención, invención que, al superar las barreras del imposible testimonio, puede estar a favor de los cuerpos violentados.

---

<sup>17</sup> Concepto que ya ha sido tratado por María Cristina Pons en su libro *Memorias del olvido: la novela histórica de finales del siglo XX*. En la tipología que estableció para las novelas históricas, Pons las divide entre aquellas que buscan solucionar problemas de relación inmediata entre el presente y el pasado referido, aquellas arqueológicas —que contienen una toma de posición sobre aquello que se narra— y, por último, las funcionales, a las cuales podemos definir como aquellas que resuelven o se acercan a algún punto oscuro o laguna de la Historia (Pons 1996, 53). Por supuesto, Pons no deja de mencionar que las intenciones sobre ello son ambiguas y son modificadas por los cambios que experimenta la Historia, así como las ideologías que imperan en un momento determinado.

## Conclusiones

Pablo Montoya Campuzano ha escrito, parafraseando al Lezama Lima ensayista, una novela difícil y arriesgada. Difícil, no tanto porque entrañe una gran complejidad técnica narrativa, complicada de seguir incluso para lectores entrenados, sino porque la estructura y las referencias culturales, explícitas y fáciles de sobrellevar para el lector medio, proponen una interpretación difícil del texto, aun si se entiende este lo suficiente para realizar una síntesis básica de la trama.

La novela está enmarcada dentro de la tradición de la “novela histórica” al nivel general, al compartir con esta el énfasis en lo psicológico —es decir las vivencias interiores de los personajes en lugar de un apego científico a los “hechos” proporcionados por la documentación—, así como la invención de hechos particulares y el uso de documentación para legitimar la narración. Asimismo, se ubica dentro de lo que se podría llamar “nueva novela histórica” en Latinoamérica. Satisfaciendo varios de los rasgos que el profesor Seymour Menton ha identificado como propios de la “nueva novela histórica” en nuestro continente, *Tríptico de la infamia* dialoga con las ideas de la época que representa, se sirve de personajes históricos ficcionalizados como protagonistas en lugar de darse a la libre invención de personajes protagónicos que se desenvuelvan en un contexto histórico y, por último, abunda en metaficción o comentarios sobre el proceso de creación de la obra intercalados dentro de esta. Asimismo, siguiendo lo que propone Fernando Aínsa, cuestiona los discursos e historia oficiales.

En el plano de la violencia que se ejerce contra dos grupos principales dentro de la novela, indígenas de las Américas y protestantes parisinos, esta nace de formas distintas. La violencia en América, analizada en la tercera parte de la novela, es producto de la legitimación de una supuesta superioridad cultural europea, emprendida por los conquistadores para satisfacer su ambición. La violencia ejercida contra los protestantes, en cambio, saca su raíz, además de las acciones de los Médicis, de las acciones de las autoridades y el pueblo. Bajo una máscara ilusoria de respeto se esconde, a lo largo de segunda parte de la novela, donde se da la matanza de San Bartolomé, una profunda violencia en estado de ebullición, buscando ser desfogada en el momento preciso. Asimismo, tal violencia está controlada por un Estado temeroso de que quienes detentan el poder pudiesen perderlo. Al querer conservar derecho y evitar incluso una no-violencia —es decir, el uso de medios puros, ajenos a la violencia—, el estado se escuda en acciones

represivas contra los ciudadanos que no compartan el sistema de creencias y valores de una mayoría, tal y como sucedió en las horas en que se dio la matanza de San Bartolomé.

Por último, el uso del arte dentro de la novela nunca está supeditado a una función meramente decorativa. Todo el arte plástico mostrado, más allá de su calidad artística, cercana a los cánones de su época, es representado en la novela como un rastro de una época. Es un arte que, además, no se alinea con los mecenazgos y sus temas, sino que busca ser un arte que deje un registro de la violencia, que saque del anonimato a los cuerpos violentados. Y la propia novela, como objeto artístico en sí, busca cumplir también una función política además de estética. No sólo para dar cuenta de las masacres perpetradas en un plano novelesco, sino para rellenar los vacíos que una documentación insuficiente, o las acciones ejercidas por el poder para ocultar los hechos escabrosos y mantener en el anonimato a las víctimas, pudieran proporcionar a historiadores o narradores. Está claro, siguiendo a Sarlo, que la literatura dispone de la imaginación como un vehículo poderoso para los testimonios que, con las dificultades que presenta la historia amoldada al decir de los poderosos, pudiesen encontrarse soterrados o destruidos. Así, *Tríptico de la infamia* es mucho más que una novela construida con base en una disquisición erudita o con el objetivo de explorar las posibilidades de la forma novelesca: es una novela construida para reconstruir un tramo de la historia plagado de violencia y, con ello, ejercer memoria y crítica.

En un tiempo como el nuestro, donde la cultura se encuentra al alcance de todos, en un vertiginoso viaje ofrecido por el internet. Un tiempo donde, como siempre, la literatura está sujeta a los dictámenes de su tiempo. En un tiempo como el nuestro, que está salpicado por ideas y conceptos contemporáneos, los cuales modifican la forma en que se pergeña un texto, siempre es necesaria la aparición de una novela que busque enlazar la estética y la política. Una novela que busque superar la mera erudición y, por el contrario, busque ser una representación política que permita seguir examinando al ser humano más allá de su tiempo.

No importa la forma en que esté escrita. Después de todo, la forma literaria se modifica con el paso de los años. Importa la sustancia. La ambición de la novela de Montoya, en cuanto a su planteamiento literario, es digna de mención. Busca establecer conexión entre personajes antitéticos, busca representar un tramo de la historia desde diversas vertientes, mostrando los matices que pueden surgir con respecto a la visión sobre “el otro” y la condición humana en general, esta última siempre en examen perpetuo. Busca estudiar la violencia política sin limitarse a su origen dentro de un

contexto determinado. Al contrario, por ciertas reflexiones introducidas por su narrador autoficcional y por el propio carácter político de los hechos que suceden en la obra, se puede concluir que el escritor ha elaborado una obra que trasciende su condición de ficción histórica y bien puede servir como representación velada de nuestro tiempo, por más que el contexto no sea el mismo.

Más allá de cómo nos veamos a través de cada una de las épocas posteriores al surgimiento de la cultura, en el contexto particular de cada grupo cultural humano, nunca está de más intentar el ejercicio de plantar una mirada a cada época, a cada ser humano, a cada cultura, y, con ello, buscar un entendimiento, quizá quimérico, que excluya la exacerbación de la “diferencia”. En ese sentido, *Tríptico de la infamia* es una propuesta ambiciosa que trasciende su fama como novela consagrada y cuya lectura resulta provechosa para examinar, a través de la representación literaria, las tensiones siempre presentes entre los grupos y humanos, tensiones que, para nuestra época de desarrollo tecnológico, no han sido resueltas y parecen más vivas que nunca.



## Bibliografía

- Aínsa, Fernando. 1994. "Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico". *Cahiers du CRICCAL*. 19 de septiembre de 2018. [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1994\\_num\\_14\\_1\\_1148](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1994_num_14_1_1148)
- Arenas, Reinaldo. 2014. *El mundo alucinante*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles. 2004. *Poética*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. 2009. "La muerte del autor". 19 de septiembre de 2018: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.
- Bartra, Roger. 2000. "El mito del salvaje". UNAM: *Ciencias*. <http://www.ejournal.unam.mx/cns/no60-61/CNS06014.pdf>
- Benjamin, Walter. 2010. *Crítica de la violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Boas, Franz. 1964. *Cuestiones fundamentales de Antropología cultural*. Buenos Aires: Solar.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo. 2010. *El siglo de las luces*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Césaire, Aimé. 2006. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Chartier, Roger. 2007. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Crouzet, Denis. 2001. *Calvino*. Barcelona: Ariel.
- De Certeau, Michel 1993. *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Del Paso, Fernando 1989. *Noticias del Imperio*. Buenos Aires: Emecé
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de bellas artes.
- Dussel, Enrique. 1994. *El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- Eliade, Mircea. 2000. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- Elton, Geoffrey. 1984. *La Europa de la Reforma*. Madrid: Siglo XXI.
- Erlanger, Philippe. 1960. *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*. París: Gallimard.
- Flores, Gabriel. "Pablo Montoya: Me interesa el diálogo entre la literatura y las otras artes". *El Comercio*, 11 de junio de 2015.
- Fonseca, Luis Fernando. "El artista es el único elemento sensato que existe en sociedades crueles (entrevista con Pablo Montoya)". *El Telégrafo*, 13 de junio de 2015.

- Foucault, Michel. 1969. "¿Qué es un autor?". *Bd digital Universidad Nacional de Colombia*. 19 de septiembre. <http://bdigital.unal.edu.co/40410/1/11837-29541-1-PB.pdf>.
- Gombrich, Ernst. 2015. *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hobbes, Thomas. 2010. *Del ciudadano y Leviatán*. Madrid: Tecnos.
- Jelin, Elizabeth. 2012. *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jurado, María Rosa. "Pablo Montoya: exorcizando la violencia con literatura (entrevista con Pablo Montoya)". *La República*, 12 de septiembre de 2016.
- Larios, Marco Aurelio. 1997. "Espejo de dos rostros. Modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia". En *La invención del pasado : la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, dirigido por Karl Kohut, 131-136. Madrid: Iberoamericana
- Las Casas, Bartolomé de. 2005. *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. Madrid: Alianza.
- Levi-Strauss, Claude. 1992. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lutero, Martín. 2001. *Obras*. Salamanca: Sígueme.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, Pablo. 2014. *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Montoya, Pablo. 2017. *Un Robinson cercano*. Bogotá. Random House Mondadori
- Mujica Láinez, Manuel. 2010. *Bomarzo*. Barcelona: Austral.
- Pons, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Platón. 1998. *Diálogos: IV La República*. Madrid: Gredos.
- Rancière, Jacques. 2008. "From Politics to Aesthetics". Edinburgh University Press. 19 de septiembre. <https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/para.2005.28.1.13>.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sarlo, Beatriz. 2005. Críticas del testimonio: sujeto y experiencia. En B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Senegal, Umberto. 2017. "Pablo Montoya y las entrevistas". *El Espectador* (Bogotá) 27 de Junio.



Valéry, Paul. 1975. *Introducción a la poética*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

Vásquez, Juan Gabriel. 2015. *La forma de las ruinas*. Bogotá: Alfaguara.

Voltaire. 2010. *Voltaire*. Madrid: Gredos.

White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.