



**Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana**

**RELACIONES INTERARTÍSTICAS EN LAS NOVELAS *TRÍPTICO*
DE LA INFAMIA, DE PABLO MONTOYA Y *PECADO*, DE LAURA
RESTREPO.**

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Latinoamericana.

**IRAIDA LISANDRA BÁRZAGA MORALES
CONCEPCIÓN - CHILE
2022**

Profesor guía: Dr. Juan D. Cid Hidalgo
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades & Arte
Universidad de Concepción
Concepción, abril 2022

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

DEDICATORIA

A mis dos ángeles guardianes (mi papi y mi abuelo), por inculcarme el amor por el arte y la lectura. Segura estoy que, desde su lugar, hoy celebran mi logro.

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a Dios y a la Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba, por permitir que cumpla este sueño. A mi familia, la que he formado (mi esposo y mi pedacito del corazón) por la paciencia, los abrazos apretados y las palabras de ánimo, incluso en los días que no vislumbraba la luz; la de sangre que me apoya emocionalmente para sobreponernos a la distancia objetiva y la que me ha acogido en Chile, pese a nuestras diferencias culturales.

Doy gracias a la Universidad de Concepción y a todos los profesores del departamento, por los conocimientos aportados: al profesor Juan Cid, guía de la tesis, mi gurú desde que comenzamos a trabajar en conjunto cuando cursaba el magíster, su apoyo ha sido incondicional, aun más, en los momentos complejos; gracias por la confianza depositada en mis capacidades y en este proyecto investigativo, este logro también le pertenece. Al profesor Edson Faúndez, director del programa, y a cada uno de los académicos que integran este claustro por la dedicación y el profesionalismo que entregan. Además, a Lilian, la secretaria del programa, por su apoyo, profesionalismo y compromiso.

Finalmente, quiero agradecer a todas las personas, amistades, conocidas(os), que posibilitaron este nuevo logro en mi vida profesional, apoyándome para poder estudiar en Chile o aportando de una u otra forma en la ejecución de este trabajo.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
TABLA DE CONTENIDO.....	v
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	viii
RESUMEN.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. LECTURAS PREVIAS: REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE.....	9
1.1 <i>Tríptico de la infamia</i> : antecedentes desde la mirada académica.....	9
1.2 <i>Pecado</i> : motivo de crítica periodística.....	19
CAPÍTULO 2. <i>TRÍPTICO DE LA INFAMIA</i> : UN DISCURSO DESPOJADO DE INGENUIDAD.....	24
2.1 Primeros acercamientos al discurso.....	25
2.2 Un discurso que pierde su ingenuidad.....	29

CAPÍTULO 3. ASEDIOS AL MAL EN <i>TRÍPTICO DE LA INFAMIA</i> DE PABLO MONTOYA.....	45
3.1 La violencia: elemento relativizador de percepciones.....	47
3.2 La matanza de San Bartolomé: una apoteosis del terror.....	60
CAPÍTULO 4. EL SÍMBOLO DEL MAL A PROPÓSITO DE <i>PECADO</i> DE LAURA RESTREPO.....	70
4.1 Nociones sobre el pecado.....	72
4.2 <i>Pecado</i> : los signos del Mal.....	82
CAPÍTULO 5. RELATOS ENMARCADOS. PINACOTECAS VERBALES ESTRUCTURADAS EN <i>TRÍPTICO DE LA INFAMIA</i> Y <i>PECADO</i>	115
5.1 Aproximación a las relaciones interartísticas.....	119
5.2 Analogías de <i>Tríptico de la infamia</i> y <i>Pecado</i> con <i>El jardín de las delicias</i> ...	129
5.3 Propuesta de lectura ecfástica en <i>Tríptico de la infamia</i>	145
5.3.1 En busca del paraíso perdido: análisis de la primera parte.....	147
5.3.2 Sueño truncado: análisis de la tercera parte.....	174

5.3.3 Europa, foco y agente expansivo del terror: análisis de la segunda parte.....	193
5.4 <i>Pecado</i> : una pinacoteca simbólica - verbal de los placeres y disgustos de la vida.....	203
5.4.1 “Galería del alma”: marcas iconotextuales entre <i>Pecado</i> y <i>El jardín de las delicias</i>	215
CONCLUSIONES.....	243
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	248

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1., *Ilustración 1*, p. 123
- 2., *El descendimiento de la cruz*, p. 132
- 3., *Tríptico de los Sforza*, p. 132
- 4., *El jardín de las delicias*, p. 133
- 5., *El jardín de las delicias (cerrado)*, p. 141
- 6., *La llegada de los franceses a Florida en 1562*, p. 149
- 7., *La columna de Ribault*, p. 151
- 8., *Los franceses seleccionan un lugar para construir un fuerte*, p. 152
- 9., *Trazado del Fuerte Carolina*, p. 154
- 10., *Utina consulta a un brujo sobre la disposición del ejército enemigo*,
p. 155
- 11., *Utina derrota a Potavu con la ayuda de los franceses*, p. 156
- 12., *Cómo trataron los hombres de Utina al enemigo*, p. 158
- 13., *Los empleos de los hermafroditas*, p. 159
- 14., *Matando cocodrilos*, p. 160
- 15., *Trayendo animales salvajes y otros víveres*, p. 160
- 16., *Modo de tratar a los enfermos*, p. 161
- 17., *En excursión a una isla*, p. 162

- 18., *Obra I*, p. 178
- 19., *Obra II*, p. 180
- 20., *Obra III*, p. 181
- 21., *Obra XVII*, p. 183
- 22., *Obra IV*, p. 184
- 23., *Obra VI*, p. 185
- 24., *Obra XI*, p. 187
- 25., *Obra XIII*, p.188
- 26., *Obra XV*, p. 190
- 27., *La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé*, p.
198
- 28., *Panel izquierdo (El paraíso)*, p. 206
- 29., *Panel central (El jardín de las delicias)*, p. 208
- 30., *Panel derecho (El infierno)*, p. 211
- 31., *Fragmento 1*, p. 221
- 32., *Fragmento 2*, p. 224
- 33., *Fragmento 3*, p. 225
- 34., *Fragmento 4*, p. 229
- 35., *Fragmento 5*, p. 236

RESUMEN

La presente investigación corresponde al trabajo académico realizado para optar al grado de Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. La concreción de este trabajo fue posible gracias al financiamiento de CONICYT, a través de su programa de Becas para estudios Doctorales en Chile.

La tesis doctoral “Relaciones interartísticas en las novelas *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya y *Pecado*, de Laura Restrepo” surge del interés que siente la autora por las relaciones entre la literatura y las artes visuales. El análisis literario que se efectúa a estas novelas colombianas aborda la pérdida de la ingenuidad en *Tríptico de la infamia*, las materializaciones de la violencia que dan cuenta del Mal y como este se transforma en productivo en los dos textos y, por último, cómo se configuran las relaciones entre los dos medios de expresión, el literario y el visual, para demostrar que, mediante la écfrasis, los autores estructuran sus relatos como una pinacoteca verbal. Para abordar la idea principal, se propone una aproximación teórica desde “el modelo diferencial” (Robillard, 2011), la tipología “*ecfrasis recreativa*” (Agudelo, 2017) y las ideas de la exhibición como el principio básico de la pinacoteca verbal (Ponce, 2014).

Las reflexiones en torno a las relaciones interartísticas nos permiten observar cómo en *Tríptico de la infamia* se enaltece al hombre, específicamente al hombre nativo americano reconociendo su cualidad de humano e identificar su conciencia estética que relativiza el binarismo civilización y barbarie en la novela de Pablo Montoya; y cómo Laura Restrepo en *Pecado*, exhibe la necesidad de ahondar en la condición humana, a partir de situaciones que vinculan al ser humano con el Mal, en una época donde los criterios morales son relativos y líquidos.

INTRODUCCIÓN

“El arte es lo que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza”.
Gilles Deleuze, *Kafka. Por una literatura menor*.

A las palabras y a las imágenes otorgamos el conocimiento, casi absoluto, sobre nuestra existencia. Se transforman en la herramienta privilegiada de nuestro ser en el mundo y de la comprensión que hacemos de este. A través de las palabras y las imágenes podemos desarrollar la creatividad, construir efectos de realidad y producir seres de sensación porque nos permiten pensar y comprender ideas de nosotros y del mundo.

La presente investigación surge de la fascinación que siente la autora por las relaciones entre la literatura y las artes visuales. Esta área del conocimiento se ha desarrollado desde tiempos pretéritos, pero, en las últimas décadas ha cobrado auge, despertando el interés de los investigadores, lo cual ha contribuido a que aumenten las teorías que intentan explicar y/o aportar fundamentos para una mejor comprensión de los textos icónico - verbales. Con esta interpretación, pretendemos movilizar algunas ideas en este campo que aún se está fortaleciendo.

El corpus de estudio está compuesto por las novelas *Tríptico de la infamia* (2014), de Pablo Montoya y *Pecado* (2016), de Laura Restrepo. Ambos autores son colombianos y sus narrativas, pese a las especificidades, apuestan por contar historias, experiencias y sensaciones atingentes al individuo, demostrando su preocupación por el Otro, pero con notable originalidad, especialmente, por la inserción de referentes visuales.

Para lograr una coherencia argumental y con el rigor que amerita una investigación académica definimos como **objetivo general**: Proponer, desde el análisis literario, una interpretación que permita demostrar con qué sentidos se interrelacionan los discursos literarios y pictóricos en las novelas *Tríptico de la infamia* y *Pecado*, con el propósito de aportar a los estudios especializados en las narrativas de Pablo Montoya y Laura Restrepo, y también, al área de las relaciones interdisciplinarias.

Dicho esto, los **objetivos específicos** definidos son:

1.- Proponer que el discurso de *Tríptico de la infamia* pierde su ingenuidad o evidencia debido a las transformaciones sociales; como tal, advierte las relaciones productivas entre arte y sociedad y se constituye como posibilidad de reflexión pues encierra un enigma que incentiva a descifrarlo.

2.- Analizar como el Mal¹ manifestado en la violencia en *Tríptico...*, se despoja de su estigma de negatividad desplegando su arista positiva, en la medida que relativiza el relato higienizado sobre América y sus pobladores.

3.- Demostrar que en *Pecado* se textualiza el Mal a través de una sala expositiva de infracciones humanas que inquietan al lector y lo enfrentan con su propia moral.

4.- Argumentar que las novelas *Tríptico de la infamia* y *Pecado* están concebidas como relatos interartísticos que exhiben y visibilizan, la primera, el proceso colonizador y las guerras de religión para tensionar el binarismo civilización versus barbarie y la segunda, el pecado como una condición anatómica de los sujetos.

5.- Reconocer el trabajo curatorial efectuado por los escritores que nos permite leer sus novelas como verdaderas pinacotecas verbales.

En este sentido, definimos la siguiente **hipótesis**: las tramas narratológicas de *Tríptico de la infamia* y *Pecado* pueden interpretarse como pinacotecas verbales que evidencian las relaciones intertextuales o interartísticas; en *Tríptico...* se dignifica al hombre nativo americano desde el reconocimiento de su cualidad de humano, en ellos se identifica una conciencia estética que otorga solidez al argumento acerca de su humanidad y se relativiza

¹ El término Mal lo usamos con mayúscula, en correspondencia con el uso que le atribuye Jean Baudrillard, cuya teoría respalda la investigación; a su vez, se respeta la escritura con minúscula en los títulos de bibliografías y en las citas.

el binarismo civilización y barbarie, mientras, en *Pecado* se constata la necesidad de ahondar en la condición humana, a partir de situaciones que vinculan al ser humano con los pecados como símbolos del Mal, en una época donde los criterios morales son relativos.

La tesis aborda tres lineamientos temáticos principales: la pérdida de la ingenuidad en *Tríptico de la infamia*, las materializaciones de la violencia que dan cuenta del Mal y como este se transforma en productivo en los dos textos y, por último, cómo se configuran las relaciones entre los dos medios de expresión, el verbal y el visual, para demostrar que los dos relatos literarios están estructurados como una galería icónico - verbal.

Este manuscrito se divide en cinco secciones denominadas “Lecturas previas: revisión de la crítica precedente”, “*Tríptico de la infamia*: un discurso despojado de ingenuidad”, “Asedios al Mal en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya”, “El símbolo del Mal a propósito de *Pecado* de Laura Restrepo” y “Relatos enmarcados. Pinacotecas verbales estructuradas en *Tríptico de la infamia* y *Pecado*”. La primera aborda el estado del arte con respecto a las dos novelas, lo que nos permitió conocer los elementos estudiados con anterioridad y plantearnos ámbitos de investigación que fueran aportes reales.

La segunda analiza la noción sobre la pérdida de la ingenuidad en el discurso de *Tríptico...* que está condicionada por la “refracción”, definición de la investigadora Claudia María Maya Franco, en su libro *El arte como mediación de*

la utopía (2006), y se refiere al modo de nombrar el tratamiento a que el arte somete el contenido que toma del entorno social. Con este fundamento teórico demostramos que la novela prefigura un discurso histórico - real, donde el escritor y los pintores referidos aunque tomaron el contenido de sus creaciones a partir de una realidad social, lo hicieron mediados por la subjetividad y con enfoque crítico para relativizar el discurso institucionalizado de la conquista y colonización; instaurando sospechas e interrogantes que trascienden los límites de lo artístico y al ir las descubriendo confirman que las pinturas usadas como referente y la novela, se despojan de la ingenuidad.

La tercera concentra el interés en las materializaciones de la violencia que dan cuenta del Mal y como este se transforma en una posibilidad para la creación en *Tríptico...*, argumentos validados por las ideas de inseparabilidad del Bien y el Mal y, la imposibilidad de referirse a uno sin nombrar al otro, enunciadas por Jean Baudrillard en los textos *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008) y *La transparencia del mal* (1991). Demostraciones que son útiles para exponer cómo el artista Le Moyne, en su afán de rostrificar a América, exhibe el Mal (la violencia) ejercido/a por los colonizadores, esencialmente los españoles, y el efecto de resistencia que ejercieron los colonizados, aspecto que transforma lo negativo de la violencia en positivo porque la sensibilidad del artista reivindica la imagen canibalesca de los aborígenes difundida desde la subjetividad en Europa, algo similar a lo ocurrido con la violencia ocasionada por la matanza de San Bartolomé, que sirve de inspiración al pintor Dubois para

confeccionar una pintura histórica que contribuye a recordar el holocausto terrorífico vivido la noche de la masacre a consecuencia de las guerras de religión francesas del siglo XVI.

La cuarta, continúa abordando las reflexiones de Baudrillard sobre la productividad del Mal en la obra *Pecado*, pero pondera a los pecados como signos o símbolos del mismo. Este estudio lo desarrollamos desde interpretaciones laicas que polemizan con la mirada dogmática, aun cuando la tienen siempre presente y con aportes desde la filosofía posestructuralista, limitando la emisión de juicios morales. Análisis que nos condujo a valorizar la originalidad y el simbolismo del relato, por la forma en que fueron textualizados los pecados, con el propósito inicial, de exhibirlos, para luego concientizarnos en que nuestra esencia como humanos, se ha forjado desde las infracciones y transgresiones a las normas sociocristianas.

La quinta se avoca al principal foco de atención de esta tesis, profundiza en las relaciones entre las dos expresiones estéticas, la literaria y la visual, para certificar que los dos relatos literarios, pueden leerse como una pinacoteca verbal. En un primer momento, examinamos cómo la idea de tríptico pictórico está presente en cada novela desde el reconocimiento por parte de los escritores de la monumentalidad del relato que expone el tríptico *El jardín de las delicias*, del Bosco y la actualidad de su discurso. Prosiguiendo con lecturas en clave efrástica para confirmar que en los textos investigados, el uso

de “*ecfrasis² descriptivas*” (Robillard, 2011) o “*ecfrasis recreativas*” (Agudelo, 2017) configura galerías icónico - verbales que en *Tríptico...* evidencian el cambio de percepción que se produce sobre “el buen salvaje” y en *Pecado*, la relativización de las nociones de Bien y Mal.

En esta perspectiva, asumimos como teoría, “el modelo diferencial” de Valerie Robillard (2011) para determinar en qué medida las novelas se vinculan con sus referentes visuales y la noción de “exhibición” como principio básico de la pinacoteca verbal, referida por Jesús Ponce Cárdenas (2014).

Grosso modo, la investigación que presentamos demuestra que en el discurso de *Tríptico...* la intermedialidad, a través de la “*ecfrasis recreativa*” (Agudelo, 2017) como recurso retórico, facilita a Pablo Montoya una revisión del período de conquista y colonización desde la visualidad de tres artistas europeos con el fin de exhibir la realidad real o imaginada sobre los dos sucesos históricos que establece como argumento, relativizar el relato concebido por el conquistador sobre aquel período y reevaluar el valor estético de las obras que usa como pretextos por su sentido testimonial. Por su parte, en la novela *Pecado*, el intertexto con *El jardín de las delicias* nos enfrenta a una utopía: el hombre es

² En esta tesis privilegiamos el uso del término “écfrasis”, que es uno de los usos aceptados en castellano, para estar en correspondencia con el programa de estudios cursado. Pero, es común encontrar también el término “ecfrasis” sin tilde en castellano y en inglés “ekphrasis” o “ékphrasis”, siendo este último el que posee mayor similitud con el vocablo griego original “ἐκφρασις”. No obstante, en este manuscrito, encontrará el vocablo con la tilde y sin ella. La escritura sin tilde, se debe a que son citas y respetamos la forma original en que la usan los autores; pero, nuestra redacción se adhiere a la palabra con tilde que es la escritura estandarizada.

fruto del pecado y está genéticamente concebido para no vivir libre de pecado, por eso no puede llegar al paraíso, al lugar de la libertad. Por tal motivo, el lector se siente sumergido en una relación especular debido a que se ve reflejado a sí mismo como protagonista de los deseos desbordados.

CAPÍTULO 1

LECTURAS PREVIAS: REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE.

1.1 *Tríptico de la infamia*: antecedentes desde la mirada académica.

La novela *Tríptico de la infamia* (2014) desde que fue galardonada con el premio Rómulo Gallegos en el 2015, ha sido objeto de comentarios y reseñas periodísticas en variadas ocasiones; los cuales, en su mayoría, se circunscriben a comentar los temas principales abordados por Pablo Montoya en la trama, entre ellos: los crímenes y abusos sucedidos en América como consecuencia del proceso de descubrimiento, la violencia y el genocidio gestado por los católicos europeos contra los hugonotes; mencionan a los artistas aludidos en la obra literaria y realizan un bosquejo general acerca de la misma.

Nuestra atención en adelante se centra en artículos con enfoque académico que han analizado el discurso novelesco desde diversas líneas y presentan la relación interartística como complemento de dichas áreas investigativas.

Tríptico de la infamia tiene un antecedente investigativo relevante, el artículo “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014), autorado por el propio Pablo Montoya Campuzano. Aborda “la importancia de la representación pictórica que

proponen Théodore de Bry y Jacques Le Moyne en el horizonte de la visión que Europa ha construido del indígena a lo largo de los siglos” (Campuzano, 2014: 119) y propone que estas imágenes “actúan como un *dossier* iconográfico y, a la vez, logran edificar uno de los testimonios más atractivos de la conquista americana” (Campuzano, 2014: 119). Las obras creadas por de Bry, tuvieron como fuentes de inspiración los dibujos de Le Moyne y se constituyeron como una visualidad de acentuado significado testimonial; en la que salta a la vista el exotismo de los nativos y la infamia exterminadora de la cual fueron víctimas, desdeñando la visión de monstruos e imperfectos que proliferaba en Europa.

En este enfoque, relacionado con lo literario y lo visual es pertinente mencionar el artículo “¿Qué tiene que ver el color con el dolor?: *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya” (2014) de Juan Esteban Londoño. El autor considera que en *Tríptico...* aunque el texto escritural interactúa con la pintura, no se interesa por el origen de las obras, ni busca efectuar una explicación exegética de estas, sino que es una poesía novelada que funciona como interlocutora de las pinturas y los grabados respecto al tema de la vida y la muerte. La novela toma las obras pictóricas como fuente de referencia, remitiendo a ellas, pero su intención no es decodificarlas. Londoño define a la novela como “un relato de viajes” (1) por los desplazamientos que efectúa entre Europa y América, porque su autor es un latinoamericano residente en Europa y, a su vez, realiza “un viaje, a través de las obras que han sido parte de la formación de estos artistas” (1)

para explicitar el nivel de violencia que caracteriza a la raza humana. Otra visión aborda la intertextualidad evidente con la obra fundacional, *Brevísima relación de la destrucción de las indias*, de Bartolomé de las Casas. Lo anterior, permite concluir, que el relato objeto de estudio está concebido desde la intertextualidad tanto literaria como pictórica; pero en este trabajo no profundizaremos en la relación del mismo con otros textos escritos, solo la mencionaremos brevemente, nuestro interés está en las relaciones establecidas con los discursos visuales.

Para seguir con esta revisión, encontramos las propuestas investigativas de Mario Wong en su ensayo “Literatura y arte de la representación en la novela *Tríptico de la infamia*” (2014). El investigador se detiene en el uso que hizo Pablo Montoya de obras pictóricas para dar cuentas de un narratorio extradiegético y expone que las referencias efectuadas en la novela a las obras pictóricas para presentar lo indecible, pueden estar destinadas a un “*narrataire extradiégetique* (a una suerte de ‘lector hipotético’)” (s/p); además, considera a Montoya como un “metanarrador” (s/p), cuya voz poética se fusiona con la del ensayista en arte que es, para lograr un estilo refinado y comparable con los textos ficcionales mejor logrados de Borges. Wong profundiza en la segunda parte de la novela, argumentando que “a través de la representación pictórica de la masacre, que ejecuta Dubois, en este tríptico novelístico, lo que se da, literariamente, es una ‘puesta en abismo’ (*mise en abyme*) para decir lo infame” (s/p).

De igual modo, en esta mirada vinculada a lo estético, reconocemos el artículo “La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Pablo

Montoya” (2017) de Rubén Rafael Cardona Sánchez, valioso pues realiza un acercamiento a la novela desde la teoría de la experiencia estética de Hans Robert Jauss, “donde por medio de las funciones creativa (poiesis), receptiva (aisthesis) y comunicativa (catarsis) se busca interpretar la representación de la infamia y su función en la construcción de la memoria de un pasado histórico” (155). Para ello, analiza el concepto de tríptico y su importancia durante el Renacimiento, tomando como ejemplo el tríptico *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch y demuestra que la novela se constituye como un tríptico de dos partes: “1) un tríptico abierto, que corresponde a Le Moyne, De Bry y Dubois, donde cada panel tiene su estructura y narración diferente, y 2) un tríptico cerrado, que viene a ser el becario investigador que le da la voz metaficcional a Montoya” (156). Para finalizar, explicita que cada personaje da cuentas de las experiencias estéticas de la infamia.

Por su parte, “*Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco” (2017), un artículo de Reindert Dhondt, plantea que la novela en cuestión “puede leerse como una transposición efrástica de la iconografía en torno a la leyenda negra” (310); pues decodifica el corpus visual que emplea en la trama para dejar en constancia las atrocidades acaecidas en el Viejo Mundo y los horrores de la colonización en el Nuevo Mundo, y a través del lenguaje visual reescribe la historia. Además, argumenta que la novela, a pesar de asumir como personajes protagónicos a tres artistas europeos, no se circunscribe a códigos occidentales, ni eurocentristas y sí tiene “un contorno americanista en la primera

y tercera parte, y reflexiona sobre los genocidios y las masacres que se llevaron a cabo a ambos lados del Atlántico” (Dhondt, 2017: 310). Para validar sus aportes, se apoya en lo que Michael Rothberg (2009) ha denominado “memoria multidireccional”³ y plantea que “la novela proporciona una perspectiva transnacional” que se aproxima a lo anterior” (Dhondt, 2017: 316). En síntesis, el autor sugiere que esta recreación del pasado a través del diálogo entre las artes propicia una interpretación actualizante y revisionista del pasado. La propone entonces como una recreación memorial.

Otra tríada de artículos que estudian la novela de Montoya desde categorías distintas pertenecen al investigador Juan Carlos Orrego Arismendi. El primero de estos es: “El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*” (2015), en el que califica a Pablo Montoya como “narrador - investigador” (34) y, en general, plantea que “*Tríptico de la infamia* invoca la tópica angustia del hombre occidental en su lucha contra la fugacidad del tiempo” (30). Esto quiere decir que las obras de arte congelan el tiempo, o sea, que los motivos representados en las obras de arte - entiéndase las obras aludidas en la novela - persiguen detener el tiempo. No obstante, ninguna representación es suficiente para dar cuentas del genocidio cometido durante la época del descubrimiento y conquista pues son solo momentos específicos los

³ La “memoria multidireccional” plantea que la formación de una memoria colectiva siempre se apoya en otras memorias, poniendo en entredicho la idea de que hay un vínculo intrínseco entre un determinado grupo identitario y una memoria colectiva que le pertenece de manera exclusiva. (Michael Rothberg (2009) -citado por Reindert Dhondt en su artículo “*Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco” (2017))-.

que quedan plasmados en una tela o un lienzo, ya sea como testimonio, denuncia, cuestionamiento, etcétera; la certeza es que son insuficientes.

El segundo artículo “El dolor de América. A propósito del *Tríptico de la infamia*” (2015), consideramos no realiza aportes significativos. Concentra su escritura en dar cuenta de qué es lo que representa la novela y coincide en que el tema principal es “la representación de América” (110). En sus conclusiones señala que los tres pintores protagonistas del relato, reflejan tres partes de un mismo proceso y son como tres partes de un mismo cuerpo. “La novela se ocupa del gesto de una sola humanidad que, revive la memoria de la conquista de América (...) con el afán de entender la magnitud exacta de su monstruosidad” (112). Resumiendo, para este autor: “a lo que se asiste en *Tríptico de la infamia* es al descubrimiento del dolor de América” (112).

Por último, Orrego Arismendi en “Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya” (2017) se detiene en la intertextualidad latente con el libro *Tristes trópicos* (1992) de Claude Lévi-Strauss y refiere que el discurso de Montoya es una “mímesis del discurso antropológico” (38) propuesto por Lévi-Strauss en su texto. Este análisis lo efectúa desde “la evolución de la línea argumental relacionada con la pintura corporal timucua” (38), que según expuso imita a la descripción hecha por Lévi-Strauss de la pintura corporal caduveo.

Otro trabajo importante es “*Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, la permanencia del desamparo” (2017), autorado por Martha Campobello. La investigadora argentina analiza “la tematización del desamparo y la obra de arte como espacio de denuncia de la violencia” en esta novela (Campobello, 2017: 53). El estudio inicia dando cuentas del entramado complejo que posee la escritura de *Tríptico...*, que remite “al trabajo de lectura y reescritura” (56), aludiendo a la tradición borgeana y dando apertura a disímiles posibilidades de significación. Esta arquitectura se manifiesta, acorde a lo mencionado por Campobello, a través de dos estrategias discursivas: “la intertextualidad y la recursividad” (53). “El trabajo con la intertextualidad genera productividad de sentidos y abre horizontes de interpretación en tanto que implica el diálogo con textos previos, con versiones oficiales, con el discurso histórico” (56); mientras, “la recursividad, es decir, recuperación de lo propio, deja en constancia una escritura con pliegues que vuelve sobre sí misma materializando el concepto de tríptico” (60).

Sintetizando, Campobello demuestra que aunque las tres partes que componen el relato tienen su propia independencia, entre ellas existe unidad pues cada parte toma algún aspecto de la anterior y lo complementa formando “una estructura rizomática de entrelazamiento sin estructura jerárquica” (61), que hace notar “la ecuación arte-memoria-violencia como eje que articula la relación entre ellas” (62).

Una línea analítica novedosa, que tiene cierto vínculo con nuestro análisis textual, es la de Orfa Vanegas en “Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya” (2017). La investigadora reflexiona sobre la conexión entre los personajes y la imagen en la literatura de Montoya, su conclusión principal es que la imagen visual está “concebida como expresión emocional e intelectual del artista”, debido a que es “representación de una realidad” y “presencia de una existencia” (Vanegas, 2017: 141).

Otro antecedente recabado es “Un tríptico con cuatro lecturas” (2018), a cargo de César Castro y consiste en un análisis semiótico para “mostrar la visión del pintor francés como alternativa a la visión del conquistador español, imperante en la narrativa de la literatura de la conquista” (1). Castro empieza por el análisis del título y su significado, para lograrlo, ejemplifica con el tríptico *El jardín de las delicias*, continúa con la pintura que ilustra la portada *La masacre de San Bartolomé* y sucesivamente ahonda en la trama, certificando que al menos “cuatro formas de leer al Nuevo Mundo” (11) son apreciables en esta novela:

La primera, es la del conquistador quien representa a la forma católica en general (...) La segunda, un sumergimiento completo dentro del mundo de los indios, donde se encuentra una nueva forma de razonar a partir de las expresiones de los nativos, allí entraría el pintor de los indios Jacques Le Moyne. La tercera, la del artista que se reconoce en una tradición, aunque el compromiso con los acontecimientos de su

tiempo lo alejan de las representaciones usuales y le exigen plasmar su acontecer con todo y desastres, allí entraría François Dubois. La cuarta, quien toma con propiedad su compromiso y hace de la muestra estética su denuncia, allí entraría De Bry y el mismo Pablo Montoya. (11)

Desde este punto de vista, el texto de Montoya realza el valor de la novela histórica que asume como fuente inspiradora al pasado, pero no se circunscribe a la recreación de los hechos en sí mismos, sino pone a dialogar ese pasado con el presente para que afloren múltiples significaciones y así cada lector sea capaz de arribar a sus propias conclusiones.

En los últimos años, continúa la investigación en torno a esta novela sorprendente porque ofrece una brecha investigativa amplia y sustanciosa; así lo demuestra la tesis “La écfrasis como posibilidad de creación e interpretación en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya” (2018). Su autora Natalia Andrea Montoya Isaza explicita que el uso de la écfrasis le permite a Pablo Montoya acercarse a las imágenes desde la descripción para transmitir al lector su interpretación del proceso colonizador y la función de la religión en él. Además, fundamenta “que con el uso del recurso literario, Pablo Montoya pretende realizar una defensa del nativo como víctima y una reafirmación de la Leyenda Negra entorno a lo acontecido con la llegada de los europeos a América” (1).

De este mismo año, fichamos un trabajo más extenso, una tesis de maestría titulada “Manuel Mujica Láinez y Pablo Montoya: del tríptico esquivo al

tríptico excéntrico” (2018), efectuada por el maestrando Giovanni Salas que tiene como hipótesis el descubrimiento de coincidencias estéticas entre las novelas *El laberinto* de Manuel Mujica Láinez y *Tríptico de la infamia*. En primer lugar, plantea que la “presencia fantasmática de ‘Manucho’ - como lo conocían en Buenos Aires - en la literatura (y por ahora, en la novela) colombiana contemporánea” (7), puede constituirse como indicio de la herencia literaria. Otro elemento que menciona es con respecto a la relación existente entre pintura, literatura y narrativa histórica, en este sentido afirma que la novela se está escribiendo o reescribiendo en el siglo XXI en Latinoamérica, pese a que su diégesis se ubica en un tiempo y espacio distante cronológicamente de la realidad del autor. Del mismo modo, enuncia que “la obra de Montoya representa imaginarios excéntricos respecto a un canon de la novela colombiana reciente que se caracteriza por indagar en los temas y problemas de la realidad inmediata y local” (11). Aunque los temas mencionados son sugerentes y abarcadores, el análisis podría haber sido más en profundidad.

Finalmente, haremos referencia a la tesis de maestría “Violencia, arte y política en *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano” (2019). Su autor Jorge Andrés Bayas Lituma se enfoca en “detectar la presencia de la violencia en la trama y las escenas, y relacionarla con el contexto social” (5). Su interpretación consiste en hermanar la política y el arte; para lograrlo sitúa la novela como parte de la tradición de la nueva novela histórica latinoamericana. En una segunda sección, analiza como la obra se configura en una novela

histórica de la violencia en el primer siglo de la Reforma y, por último, no descuida el uso explícito del arte en la trama, el que según su criterio, es representado “como un rastro de una época” (76).

Como hemos podido notar, la novela *Tríptico de la infamia*, a pesar de su relativa cercanía en el tiempo de su publicación, ya ha sido estudiada por la crítica desde enfoques distintos, pero se ha prestado mayor atención a la intertextualidad con textos escritos que a la visualidad aportada por las obras de los tres artistas europeos y los posibles significados de esta iconicidad al discurso. De manera que aún existen brechas que permiten adentrarse en la trama novelesca y de las cuales nos haremos cargo en esta investigación. Asumimos como esenciales: la relación del discurso literario con el estímulo plástico para analizar la pérdida de la ingenuidad, las materializaciones de la violencia que dan cuenta del Mal y como este se torna productivo y, para concluir, proponemos una lectura efrástica.

1.2 Pecado: motivo de crítica periodística.

En una situación distinta, referente al estado de la cuestión, colocamos a la novela *Pecado*. Desde que fue publicada en el año 2016 hasta el momento no ha sido investigada por la crítica académica y no hemos podido acceder a ninguna publicación de rigor. Pero, sí existen reseñas y entrevistas de carácter periodístico a su autora Laura Restrepo que, en general, presentan a nuestro

objeto de estudio y enuncian algunos aspectos interesantes que tomaremos en cuenta.

La primera de ellas “Restrepo novela sobre los pecados desde un “limbo moral”, “sin bien ni mal”” (2016) corresponde a la Agencia española *EFE*; el texto comenta que la novela en cada una de sus historias representa los pecados y deshace los límites entre el Bien y el Mal; para fundamentarlo menciona a algunos de los personajes principales y se apoya en citas de la propia Laura Restrepo. Nuestro criterio es que este escrito puede leerse como una presentación de la novela.

Otra referencia está en la revista *Mujer hoy*, se titula: “Los pecados tienden a salir; te queman por dentro” (2016) y consiste en una entrevista periodística efectuada por Rosa Gil a la escritora Laura Restrepo. Dicha entrevista aborda sucintamente aristas diversas, por ejemplo: por qué la autora escoge el enigmático tríptico *El jardín de las delicias* como leitmotiv para su novela, “el relativismo moral” (s/p) notorio y algunos aspectos de la vida de la escritora colombiana (perspectiva autobiográfica) que se vinculan a su relato.

Un trabajo que posee un poco más de rigor, pese a que es una entrevista, es “Laura Restrepo habla de su novela *Pecado*” (2016), de la autoría de Carmiña Navia Velasco. Consiste en un diálogo con la escritora, en la que Navia considera como aspecto novedoso, la intertextualidad manifiesta en la novela a partir de referencias varias: no solo al Bosco, sino al Greco, a Cervantes, Shakespeare,

Proust, entre otros. Restrepo, en respuesta a las preguntas, ahonda en el valor simbólico que aporta el tríptico *El jardín de las delicias* a su escritura. En resumen, es una entrevista enriquecida con los juicios de valor sobre *Pecado*, emitidos por la académica colombiana.

Conjuntamente, fichamos en el periódico español *Buenas noticias* la reseña “Laura Restrepo: *Pecado* habla de cómo todos nosotros podemos hacer algún mal en un momento de nuestra vida” (2016), de Mari Paz Díaz. El escrito trata los mismos temas abordados previamente: la vida y la obra de Laura Restrepo y plasma otra entrevista. El elemento que llama nuestra atención es que Paz Díaz usa el calificativo “variopintos” para referirse a los personajes principales de la novela, debido a la pluralidad de tipos sociales que ellos representan. Este aspecto posibilita un acercamiento a la heterogeneidad de sujetos y de contextos contemporáneos exhibidos en los distintos episodios narrados por la escritora colombiana.

Del mismo año, encontramos la entrevista: “Laura Restrepo: “en esta época la acechanza del mal se siente muy fuerte”” (2016) realizada por Emma Rodríguez para la revista *Literatura*; en la que indaga a profundidad aspectos diversos relacionados con la vida literaria y política de la autora, para relacionarlos en cierta manera con el argumento de la novela. Algunos de estos elementos que merecen atención son: la significación que tiene el cuadro del Bosco para la narradora, la definición actual del pecado, según su percepción y por qué empleó el código “biblioteca” en uno de los capítulos de la novela.

Para culminar, aludimos al ensayo periodístico “Voces en el jardín (de las delicias)” (2016), realizado por J. Ernesto Ayala-Dip en el periódico digital español *El país*. Este comenta sobre la estructura novedosa de la novela. Sus planteamientos principales versan en torno a las distintas voces que cobran autonomía en el relato: “voces individuales, voces corales, alguna con cierta reminiscencia autobiográfica (...) La voz que abre y cierra el tríptico” (s/p) y también, a los elementos que hacen notar la incidencia de la sociedad contemporánea y específicamente colombiana en esta obra que permiten hablar de una escritura desesperanzada, entiéndase: “endémica violencia, desigualdad social, la criminalidad patriarcal” (s/p).

Los otros escritos encontrados durante la pesquisa realizan bosquejos sobre los temas principales de la novela (el Mal, el pecado), el tríptico del Bosco como fuente de inspiración y la estructura conformada por varias historias que tienen al estímulo pictórico como conector.

Los argumentos expuestos, demuestran que la brecha de investigación para introducirnos en la novela *Pecado* está abierta a aristas variadas, elemento que facilita la labor investigativa porque el estudio crítico y de rigor que efectuaremos, constituirá un aporte fehaciente a los futuros estudiosos de la novela.

En el capítulo siguiente, demostraremos cómo Pablo Montoya y los pintores evocados en su diégesis, adquieren la categoría de mediadores entre

una realidad que le sirvió de fundamento conceptual en sus creaciones artísticas, pero a la cual no imitan, ni describen, sino que la refractan; y, como consecuencia, el discurso literario se despoja de la ingenuidad.

CAPÍTULO 2

TRÍPTICO DE LA INFAMIA: UN DISCURSO DESPOJADO DE INGENUIDAD.

“La relación entre el arte y la sociedad tiene su lugar en el enfoque del arte y en su despliegue, no en la participación inmediata, en lo que hoy se llama compromiso”.
Theodor Adorno, *Crítica de la cultura sociedad I*.

La relación entre arte y sociedad tiene su esencia en que las manifestaciones artísticas son concebidas por un sujeto comunitario concreto, denominado artista, que plasma en la obra su sensibilidad, forma de pensar, inquietudes, valores de grupos humanos de su tiempo, es decir, el lenguaje de la obra asimila e interpreta la colectividad y sus modalidades diversas. No obstante, el autor(a) selecciona ciertos aspectos que considera relevantes e ignora otros de manera que conscientemente compone, distribuye y organiza los archivos que utilizará en el proceso creativo que finaliza con la obra terminada. La literatura, por tanto, “no aparece como una vana ocupación para llenar las tediosas tardes de domingo sino como una posibilidad de conocimiento que hace afines y no dispares el ejercicio filosófico” (Maya, 2006: 11).

El presente capítulo aborda el vínculo entre arte y sociedad manifiesto en la novela *Tríptico de la infamia* (2014) específicamente desde la noción referida a la pérdida de la ingenuidad o evidencia - categoría referida por Claudia María Maya Franco en su libro *El arte como mediación de la utopía* (2006) - fundamento teórico que permite demostrar que tanto el autor como los pintores aludidos, si bien son seres sociales se convierten en mediadores que toman el contenido de sus creaciones de una realidad dada, con enfoque crítico y/o reflexivo, sin imitarla, sino refractándola.

2.1 Primeros acercamientos al discurso.

Tríptico de la infamia desarrolla una trama narrativa que se encuentra instalada en el siglo XVI, época convulsa en la historia universal, debido a la sangrienta conquista y colonización de América, y a los conflictos religiosos sucedidos en Europa en los años posteriores al advenimiento de la Reforma protestante. En la novela son perceptibles varios tipos de relato: reflexivo, ensayístico, histórico e incluso, próximo al tratado de arte pictórico, pero los referentes visuales de tres artistas europeos: Jacques Le Moyne de Morgues⁴,

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

François Dubois⁵ y Theodore de Bry⁶ son la principal fuente inspiradora de la obra que permiten al autor (narrador) recrear textualmente dos hechos concretos, polémicos y de acentuado carácter sanguinario: el proceso fundacional de América y la masacre de San Bartolomé⁷; con esta propuesta exhibe una mirada alternativa, distinta sobre la realidad que se altera y es mediatizada por las obras pictóricas como referente histórico.

El investigador Juan Esteban Londoño, en su artículo “¿Qué tiene que ver el color con el dolor?: *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya” (2014) propone que la novela “es un intento de nueva novela histórica bien lograda” (2) que despliega lo histórico a partir de las representaciones que realiza del mundo pictórico europeo durante el siglo XVI y de la América conquistada, con todas sus

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

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

⁷ La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé, en francés: le massacre de la Saint-Barthélemy, fue un suceso histórico acontecido la noche del 23 y 24 de agosto de 1572 en París, donde fueron asesinados en masa los hugonotes (franceses protestantes seguidores de las doctrinas calvinistas). Es decir, ocurre en el contexto social de las guerras político religiosas de Francia entre católicos y protestantes calvinistas. Este episodio ha sido representado plásticamente, además de Le Moyne por varios autores, entre ellos: Eugène Isabey, obra: *Masacre del día de San Bartolomé* (1866); Gustave Demoulin, obra: *La masacre del Día de San Bartolomé* (1898); Frans Hogenberg, obra: *La masacre del día San Bartolomé, en torno a 1572*; A. de Neuville, dibujo: *Escena durante la Noche de San Bartolomé*; Édouard Debat-Posan, obra: *Una mañana en las puertas del Louvre* (1880).

implicancias. Enfoque analítico que ratifica Jorge Andrés Bayas Lituma en su tesis “Violencia, arte y política en *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano” (2019) al señalar que esta novela “encuentra en la documentación histórica un apoyo, no como surtidor de ‘efectos de realidad’, sino como un apoyo para acercarse plenamente a la legitimación que la similitud con el discurso histórico podría brindarle” (22).

Con esta escritura Montoya convoca al pasado pero se desprende de la práctica de la historiografía porque no es una mera resucitación del mismo, con ella intenta situarse en el lugar del Otro, exhibiendo la violencia y tensiones que se originaron del encuentro entre mundos con cosmovisiones distintas.

La visualidad de las creaciones, entregada por el texto literario, está denotada por los acontecimientos de los cuales los pintores fueron testigos presenciales o a distancia. El autor cuestiona versiones oficiales y rinde homenaje a los seres desplazados del foco, a los que no tienen voz, ni lugar: los nativos americanos y los protestantes. Se enfoca, entonces, en mostrar la historia de la infamia y de la barbarie padecida por el hombre americano desde la llegada de los conquistadores españoles, así como la crueldad sufrida por los europeos que renegaban de los preceptos católicos. Enunciadas estas pinceladas iniciales sobre el texto literario, nos preguntamos: ¿Podemos considerar a Pablo Montoya, un artista mediador a partir del discurso literario estructurado en *Tríptico de la infamia*?

Primeramente, debemos plantear que a Pablo Montoya le interesa la verosimilitud que la novela presenta, por este motivo conjuga dos aspectos que considera muy importantes, la pintura y la historia. Johan Huizinga en “El elemento estético en el pensamiento histórico” (2005), compara el pensamiento histórico con “la visión” o “sensación” acerca del pasado y declara que “lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes” (95), estímulos que como hemos visto y experimentado refrendan e imponen realidad, relato, memoria. El mismo filósofo neerlandés, recordando al idealista alemán Windelband, agrega:

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

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

En dicho contexto entendemos la idea de Adorno⁸ sobre el potencial crítico y transformador que posee el arte debido a que el vínculo entre arte y sociedad es fundamental para comprender algunos razonamientos propuestos en la obra ficcional de Montoya.

2.2 Un discurso que pierde su ingenuidad.

Tríptico de la infamia en su proyección paratextual instala al lector en un universo heterogéneo colmado de guiños y pistas que interrelacionan la historia, las artes plásticas, lo social y lo poético de un modo *sui generis*, para lograr que esta novela extensa despliegue diversas líneas de fuga.

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. (Bayas, 2019: 17)

⁸ La teoría acerca de la “pérdida de la ingenuidad” definida por Claudia María Maya en su libro *El arte como mediación de la utopía* (2006) surge como una reinterpretación a los fundamentos de Theodor Adorno en *Teoría estética* (1986) sobre la “pérdida de la evidencia del arte”; por tanto, este escrito, en ciertos momentos, remite a las ideas adornianas.

El cuestionamiento surge de la propia condición del narrador, su lugar de enunciación. Es un migrante colombiano en el denominado Viejo Mundo, específicamente Francia, país donde estudió y vivió, y es desde esta mirada, que proyecta su trabajo creativo y académico. Un indicio queda plasmado en el fragmento siguiente cuando el narrador se refiere a la mujer que lo atendió en la galería Wittert (Lieja):

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

El narrador alza, entonces, su voz como ciudadano latinoamericano y a partir de su experiencia, apoyado en referentes visuales con una condición de marginalidad en las urbes europeas, recrea textualmente los hechos históricos ya mencionados desde una perspectiva analítica alterna a los saberes dominantes y rescata a estos artistas, atribuyéndoles un lugar central en el relato que construye.

La novela prefigura un discurso histórico - real articulado con recursos poéticos porque el material que configura su argumento posee carácter datable. En otras palabras, representa la realidad americana y francesa del siglo XVI pero no de manera fidedigna, sino mediada por una doble subjetividad, la de los

pintores (principales protagonistas en la ficción) y la del novelista, lo cual conlleva a que el relato trascienda su carácter finito. En consonancia con esta afirmación citamos el planteamiento siguiente de Bayas Lituma (2019):

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

Esta obra literaria es producto de la época contemporánea, pese a estar contextualizada en el siglo XVI y, como tal, da cuenta de las relaciones ineludibles que se han gestado entre arte y sociedad hasta nuestros días. La novela, como todas las manifestaciones o expresiones artísticas resultantes de la expresión humana, sucede en un entorno comunitario, debido a que lo social es el lugar donde se desempeña el ser y, en consecuencia, sus acciones. El arte, entiéndase las obras pictóricas y la novela articulada a partir de ellas, son creadas por un sujeto consciente de su lugar en la comunidad, “todo artista es, a su vez, un ser social” (Maya, 2006: 29), en un momento histórico del cual no puede deslindarse; razón por la que cada uno de estos artistas (los pintores europeos aludidos y el

escritor de la novela) tienen posturas sólidas respecto al fenómeno que origina su proceso creativo.

No obstante, no es la representación fiel de esa realidad lo que se transforma en material directo de las obras y menos aún de la novela, sino es “este carácter abarcante de lo social” (Maya, 2006: 22), el que convida a escudriñar en las zonas desconocidas, misteriosas, que se constituyen, finalmente, como vías de decodificación de los referentes visuales y de interpretación a tan cautivador relato. Desde esta visión se puede pensar que la novela, objeto de análisis, está ahondando en una zona de la realidad que no es la palpable, no es la que legitima los intereses del poder y no está a flor de los sentidos; sino se encuentra fluctuando o movilizándose en algún lugar, que quizás el relato logre mostrar.

Los artistas no están trabajando con la realidad americana, europea o inmediata, sino el contenido de sus propuestas se sustenta en alegorías a estas realidades porque el hacer del hombre se da en el marco de las condiciones que lo social y colectivo prescribe, vale decir que, “toda obra toma de lo social sus contenidos y en lo social encuentra su resonancia - aceptación o rechazo -” (Maya, 2006: 29).

La novela se conforma de tres partes que ratifican el “doble carácter del arte” y que hacen de la misma una “obra auténtica” o “autónoma”. En la primera parte, el protagonista de la trama es el artista e ilustrador Jacques Le Moyne que

llega a “la gran novedad de su tiempo” (Montoya, 2014: 25), América, como parte de la expedición encabezada por el lugarteniente francés René de Laudonnière (1529 - 1974) al Nuevo Mundo. Le Moyne con su mano aguzada pudo dibujar “labores de cacería y agricultura, actividades de recreación, las ofrendas a la divinidad solar, el rito en que las madres sacrificaban cada año a su primogénito al rey” (Montoya, 2014: 96), paisajes, accidentes geográficos, escenas costumbristas o de guerra, detalles anatómicos de los indios timucuas y también los asesinatos efectuados por los españoles tanto a los nativos, como a los franceses.

Le Moyne es mediador del punto de vista que prevalece entre los europeos, de considerar a América el continente utópico, visión fomentada, esencialmente, por los españoles, quienes la nombraban “las Tierras Floridas, el lugar designado” (Montoya, 2014: 25) y en su condición de pintor viajero⁹ construye un legado que es una imagen; sus creaciones son un registro documental y testimonial porque dan cuenta de la observación del espacio geográfico, de sucesos acontecidos, de las tradiciones de los pueblos oriundos, sus vestimentas, utensilios, rituales y manifestaciones artísticas. Todo este

⁹ Rafael Romero en su artículo “Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros” (2017) aborda la noción de pintor viajero y escribe:

La motivación de estos viajeros es diversa, desde lo propiamente artístico hasta lo político. Abarca desde la posesión de un espíritu aventurero romántico hasta el formar parte de misiones artísticas, científicas o comerciales organizadas por gobiernos europeos con fines exploratorios de sus colonias. Algunos de estos creadores eran artistas amateurs e incluso circunstanciales, pero la mayoría poseía algún grado de formación académica para el momento de su viaje o la adquieren posteriormente. Asimismo, es importante señalar que el patrimonio que nos legaron, incluye creaciones que fueron ejecutadas *in situ*, al abierto y bajo la luz tropical americana. (s/p)

descubrimiento al que se enfrenta el pintor reconfigura su visión prejuiciada y despectiva del nativo, quien pareciera conocer el misterio de lo artístico, de lo estético. En la novela, se lee el fragmento siguiente que refiere la idea adulterada con que el propio Le Moyne representaba a los americanos en sus dibujos estando en Europa:

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

El cambio de pensamiento que sucede en el artista amplifica entre algunos occidentales la visión positiva de los indígenas americanos, descritos como seres humanos en estado de naturaleza, ingenuos, virtuosos, amables, confiados y con

dones innatos para el arte; como contrapartida a la noción de caníbal o bárbaro que proliferaba entre ellos acerca de los habitantes originarios de esta región¹⁰.

François Dubois es otro pintor francés que, aunque no asumió entre sus temáticas creativas la conquista y colonización del Nuevo Mundo, acapara la atención de Montoya en la segunda parte, por ser el autor de la emblemática *Matanza o Masacre de San Bartolomé*,¹¹ obra que recrea una de las principales tragedias sucedidas en la historia de Francia y coloca sobre el tapiz la violencia desatada por el catolicismo. La trama narrativa pone al artista frente a un desafío pictórico, este debe ingeniárselas para en una tela plasmar todas las características del mundo despiadado en el que vivió. El reto consiste, y de ello da cuentas la escritura, en “¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación” (Montoya, 2014: 185). En la obra pictórica se insertan ciento sesenta personajes, pero el narrador protagonista manifiesta que esa cantidad es simbólica, “juro que es toda la humanidad la que he intentado meter en la tabla” (Montoya, 2014: 190); ya que, al parecer, el exterminio a los “seres humanos” era el principio que proliferaba en aquel período.

Esta sección de la novela, aunque a simple vista pareciera no tener relación con el relato de la conquista y colonización americana, es una síntesis

¹⁰ En el capítulo próximo profundizamos en este tema.

¹¹ La *Matanza o Masacre de San Bartolomé* está concebida a partir del hecho real que inició la noche del 23 hasta el 24 de agosto de 1572 en París, debido a los conflictos entre católicos y hugonotes (protestantes de doctrina calvinista).

de lo que aconteció durante el período colonizador en nuestro continente. Estas tierras se transformaron en el refugio de los protestantes de Francia, cuya misión es “establecer los pilares de una primera comunidad de hombres que pueda vivir en paz y bajo los designios del Señor” (Montoya, 2014: 35). Los europeos llegaron a América con el supuesto propósito de ¿evangelizar?¹², intención cuestionable debido a los abusos y destrozos acontecidos, mejor dicho, sí en su propio territorio tenían conflictos devastadores de la vida humana por temas religiosos, específicamente porque no todos profesaban el catolicismo, claramente estando en América mantendrían las mismas discordias con todo lo que implicaban (muertes, asesinatos, masacre, violencia, exterminio, destrucción, terror) debido a que las diversas filiaciones cristianas tratarían de instaurarse en estas zonas desconocidas, al decir de Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (1998), habitadas por “indios culturalmente vírgenes” (45) y si no lograron unificación en sus territorios originarios, menos probable sería que lo consiguieran en estas tierras recién descubiertas que se estaban disputando, cual si fueran un trofeo.

Los europeos eran incapaces de reconocer en sí mismo y en su comunidad las atrocidades que perpetraban, razón por la cual normalizaban conductas violentas y soeces desplegadas por la no tolerancia de la diversidad religiosa, atribuyendo las conductas bárbaras y abyectas a los autóctonos,

¹² Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (1998) señala que con el descubrimiento de Colón se inicia un “proyecto de asimilación” que la mayor parte del tiempo “se confunde con el deseo de cristianizar a los indios” (51).

quienes se defendían ante la usurpación de sus territorios. Pareciera ser que la condición de 'bárbaro' imputada al aborigen, ese Otro, de piel mestiza y rasgos distintos no se condice con el comportamiento, ni la esencia cultural de estos grupos nativos de América y como contrapunto, es característica del actuar de los europeos 'ilustrados', que se manifestaban como torturadores sanguinarios y brutales, entregados al fanatismo, a los vicios, la codicia, cual ejemplos de la degeneración del hombre 'civilizado'.

La tercera parte, encausada en la obra del grabador Théodore de Bry, puede leerse como una continuación de la primera, aunque "su desempeño disciplinario es importante básicamente porque el grabado es una técnica de inscripción en reflejo donde el material es dañado para que surja del raspaje y la fricción, la obra, el mensaje, el sentido" (Cid, 2020). De Bry, nunca estuvo en América, pero impactado por el acontecimiento de la conquista, siente la necesidad de ponerse en conocimientos de lo que realmente significaba este suceso para la historia de la humanidad. En su afán investigativo, le compra a la viuda de Le Moyne los dibujos que este había ejecutado durante su estadía en el territorio americano, los reelabora en la técnica del grabado en cobre y así surge su colección "*Grandes Viajes*"; donde presenta a América, "como un paraíso utópico embestido por el mal" (Montoya, 2014: 206).

La escritura deja en constancia que variadas manifestaciones del Mal¹³ (asesinatos en masas, abusos de poder, crueldad, injusticia, usurpación, angustia, muerte, entre otras) fueron introducidas y desarrolladas por el conquistador desde su llegada a estas tierras; ellos arremetían contra los indígenas, los vilipendiaban, subyugaban, denigraban y mancillaban sin tomar en consideración el dolor y sufrimiento que les producían. Ello, por cierto, debido a la negativa de aceptar el carácter humano de los indígenas vigente por tanto tiempo y que se consagrara con la célebre paradoja “civilización y barbarie”. De manera que este análisis permite pensar el discurso novelar como una propuesta que se resiste a las ideas e imágenes canónicas que reseñan la conquista y colonización, y presenta el Mal como una cualidad, al parecer, adherida al corazón de los sujetos europeos.

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

¹³ Este tema del Mal es abordado con profundidad en el capítulo próximo. A propósito, Paul Ricoeur en “El mal: desafío a la filosofía y a la teología” (2006) plantea: “todo el mal cometido por alguien, lo hemos visto, es a su vez, mal padecido por el otro. Hacer el mal, es hacer sufrir a otros. La violencia no cesa de rehacer la unidad entre mal moral y sufrimiento” (26).

uno de los testimonios más atractivos de la conquista americana” (119), se constituyen como documentos, relato, argumento y monumento¹⁴ por su aporte a la historia y cultura del hombre americano.

Con este recorrido realizado por la estructura se constata la autonomía de la novela, pues los artistas (los pintores europeos y el escritor) aunque toman el material de sus creaciones de una realidad social lo hacen desde una perspectiva crítica que relativiza el discurso institucionalizado de la conquista y colonización. En resumen, se distancian de lo real inmediato y no lo imitan, sino lo someten a un proceso de refracción¹⁵ para lograr una obra que no sea reflejo fiel de ese contexto colectivo, es decir; estos artistas toman el contenido de sus creaciones de un entorno social existente, pero no lo plasman tal cual y porque sí, sino seleccionan los elementos más significativos de esa realidad y los llevan a un plano pictórico y/o ficcional, para explicitar planos distintos, novedosos, que no se corresponden con las visiones exhibidas por los grupos de poder acerca del proceso colonizador americano. Esta refracción, induce a que sean capaces de ingresar a una línea de sentido que polemice o al menos perturbe el conocimiento que los lectores tienen del discurso oficial respecto a los hechos narrados, las contradicciones sociales en toda su evidencia, los sitios recónditos a los que no

¹⁴ Para entender cómo un documento llega a convertirse en monumento recomiendo revisar “Documento/monumento” en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (1991), autorado por Jacques Le Goff.

¹⁵ En *El arte como mediación de la utopía* (2006), Claudia María Maya Franco define la refracción como “el modo de nombrar el tratamiento complejo a que el arte somete el contenido que de lo social toma” (50).

se tiene acceso de primera instancia. Dados estos argumentos, es perentorio pensar que América y su proceso fundacional, devienen un signo enigmático, misterioso, polémico, condición que ha ido adquiriendo con el transcurso del tiempo y que no se dimensionaba en la época colonial debido a que no sabían el valor real y simbólico de lo que estaban descubriendo. En concordancia con lo planteado por Todorov (1998) “toda la historia del descubrimiento de América, primer episodio de la conquista, lleva la marca de esta ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez” (57). Al respecto el académico Juan D. Cid Hidalgo (2020) expresa:

En ese sentido se construyeron los relatos coloniales y una diversidad de discursos que tomaron este signo y mostraban un relato coherente articulado desde la perspectiva del colonizador. Sin embargo, la mirada de los tres pintores muestra otra historia; la historia contada con violencia, abusos, muerte, masacre, sangre, etcétera, donde los gestos heroicos son casi desplazados por la presencia de los correctivos que no están plasmados en ningún lado. (s/p)

Las obras de estos pintores pueden interpretarse como el clamor de grupos humanos vilipendiados y plasman el aura de los diversos estímulos que las originan. “El arte es expresivo donde desde él habla, mediando subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras” (Adorno, 1986: 153). En consecuencia, el referente pictórico va estructurando un relato excepcional, que pugna con el

relato oficial referido a estos sucesos históricos - sociales, en tanto hacen aparecer interrogantes, inquietudes, sospechas, que superan los límites de lo artístico y que al ir las desentrañando dejan en constancia que las pinturas, y por ende, la novela, se ha despojado de la ingenuidad o evidencia, noción que ha reinterpretado, desde la teoría acuñada por Theodor Adorno, la investigadora Claudia María Maya (2006).

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

En esta línea teórica, se puede afirmar que las obras dibujadas, pintadas o grabadas por los artistas europeos y la novela que las toma como referentes son auténticas e irreproducibles. Según expresa Adorno (1986) “el arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que le faltan las lágrimas” (161). Siendo consecuentes con esta idea, las obras pictóricas y el texto congelan una parte importante de ese relato que en *Tríptico de la infamia* dialoga polémicamente con el proceso fundacional del continente americano y con las guerras de religiones europeas. Esta última variable del componente religioso, como está presente en ambos lados del continente, unifica los relatos de masacre de allá y de acá; quedando inscrito en ambas expresiones el enigma (Maya,

2006) o misterio¹⁶ (Benjamin, 2006) que las sustenta como obras auténticas e incentiva a la comprensión. Adorno (1986) plantea: “las obras de arte son enigmáticas por cuanto respecta no a su composición, sino a su contenido de verdad” (173). Razón por la que, quizás la versión oficial de los sucesos persiga eliminar cualquier posibilidad de “misterio”, para instalar un relato único y oficial, enfocado en mostrar a los nativos como bárbaros o caníbales; en cambio, los

¹⁶ Para profundizar en lo que Walter Benjamin define como “misterio”, recomiendo revisar el artículo “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, en *Obras* (2006), libro I, vol. 1.

- No obstante, la investigadora Sigrid Weigel, en el artículo “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” de Walter Benjamin” (2007) sintetiza lo siguiente:

A través de la comparación con el misterio en el drama (“aquel momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es sin duda superior y, además, inalcanzable para éste. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación”), Benjamin concibe la “estrella fugaz” en *Las afinidades electivas* como un “momento análogo de la representación” (215). Eso quiere decir que la estrella no es ni designa el misterio, sino que se hace legible en cuanto símbolo que señala hacia una esfera distinta, que se sitúa más allá de la obra de arte, o hacia un lenguaje diferente. En este contexto, Benjamin describe la relación del misterio con la obra, o la relación de aquello que se encuentra en otro lugar con la poesía, mediante las figuras de *alcanzar*, *albergar* e *irrupción*. Como “misterio en sentido estricto [...] inherente a la obra”, el símbolo de la estrella determina tanto un reconocimiento del “más allá” como una alusión a éste que no se manifiesta en la representación, sino en la actitud del narrador.

La teoría de la obra de arte así definida implica que el poeta, por un lado, debe reconocer los límites de su capacidad (humana); por el otro, sin embargo, tiene que marcar y atravesar en la representación o en la actitud del narrador las fronteras de la lengua propia, en cuanto la use como símbolo de una región distinta y situada en otro lugar y permita que su obra “albergue” un “misterio en sentido estricto” (*mysterion* = saber oculto). La idea de albergar evoca la idea de que la obra de arte se convierte en la morada, en el lugar de un misterio que remite a un saber distinto que no está al alcance del poeta como autor humano. Mientras que esta teoría de la obra de arte —en el sentido de un derecho de que en la obra more el misterio— parte de una delimitación estricta entre el orden de lo humano y el orden de lo divino, lo nazareno, no obstante, se caracteriza al final de la novela de Goethe, a través de la *imitatio Christi*, mediante la imitación humana de una facultad divina (martirio y resurrección) y la nivelación de un límite entre el orden de lo humano y el orden de lo divino. Si, con ello, los personajes de la novela se elevan a una posición divina, entonces, en el caso de la filosofía del arte de Benjamin, se abre un espacio a lo divino en el lenguaje de la obra de arte, o mejor, un lugar de irrupción, a través del cual aquello que se halla más allá de la obra de arte alcanza al lenguaje. (182)

pintores y el narrador, invitan a lo contrario, a saber la verdad, a investigar, escudriñar, mirar¹⁷ ese “enigma” que consiste en conocer culturas originarias llenas de simbolismo, tradiciones, poseedoras de riquezas espirituales, naturales y estéticas, elementos todos que les fueron arrebatados por la crueldad y el abuso de los colonizadores. Quienes, al parecer, insatisfechos con las masacres gestadas en el Nuevo Mundo, arremeten con el mismo nivel de violencia contra los franceses seguidores de las doctrinas calvinistas.

Este ejercicio escritural realizado por Montoya ratifica que “el contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad” (Adorno, 1986: 174).

Tríptico de la infamia, desde la propuesta interartística que realiza, es un relato que ha perdido su ingenuidad o evidencia debido a las transformaciones sociales que se suceden en los tiempos contemporáneos y como tal da cuenta de las productivas relaciones entre arte y sociedad. Igualmente, se constituye, en posibilidad de la reflexión ético - moral, porque el enigma que encierra invita a su desciframiento. Es así como los artistas (los pintores y el escritor) son acreedores de una “duplicidad estética” (Maya, 2006: 81), por un lado, son seres sociales y

¹⁷ Peter Burke en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2005) enuncia: El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. No cabe duda de que, sobre todo cuando se trata de la historia de los acontecimientos, a menudo lo único que dicen a los historiadores familiarizados con la documentación escrita es esencialmente lo que ya sabían. Pero incluso en esos casos, las imágenes siempre añaden algo. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan. (235)

por otro, se transforman en mediadores entre la subjetividad que los constituye y las zonas socialmente críticas de lo real que configuran estéticamente.

La novela propone una mirada alternativa, distinta, *sui generis*, respecto al relato de la conquista y colonización americana y la matanza de San Bartolomé, muestra una posición de la realidad que se altera y/o perturba y es mediatizada por las obras pictóricas que se seleccionan, montan y exhiben en el texto. Pablo Montoya, desde esta perspectiva, puede considerarse un mediador que logra visibilizar “el dolor acallado, los deseos abolidos, la movilidad propia de lo existente, aquello, en fin, sobre lo que la interpretación hecha por las instituciones ha lanzado un velo tranquilizador que encubre lo aterrador” (Maya, 2006: 51). Concluyendo, nuestro autor, construye una escritura que pone a la vista o presenta ciertas zonas veladas por los sujetos de poder y que la realidad, en tanto simulacro, esconde.

En el capítulo que continúa nos adentramos en el tema del Mal, controversial, pero beneficioso para la investigación por la línea interpretativa que proponemos; la cual se concentra en demostrar que el Mal expresado mediante la violencia en la novela *Tríptico...*, se torna favorable debido a que contribuye en la relativización de miradas que existían sobre la conquista y colonización del continente americano.

CAPÍTULO 3

ASEDIOS AL MAL EN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA* DE PABLO MONTOYA.

“ Toda sangre derramada con violencia envilece nuestras vidas” .
Pablo Montoya, *Tríptico de la infamia*.

El Mal es una experiencia identificada por casi todos los seres humanos. La enfermedad, el sufrimiento, la muerte, el agravio, la abyección, la violencia y muchas más son consideradas manifestaciones negativas del Mal con las cuales convivimos desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, no existe y, probablemente, no existirá una respuesta definitiva a las interrogantes: ¿Qué es el Mal? ¿Cuál es su origen? ¿Se puede erradicar? Estas, a pesar de su antigüedad, no pierden la vigencia, porque, lo que sí está constatado es su influjo reiterado y desmedido en sus variantes (ético o moral, natural, físico, etc.); razón principal por la que hasta la actualidad continúa originando estudios y teorías con enfoques filosóficos, teológicos, literarios. Esta multiplicidad de interpretaciones no constituyen objeto de análisis de nuestro trabajo, por tanto, no son desarrolladas a cabalidad, sino más bien utilizadas estratégicamente cuando creamos necesario.

El nuevo acercamiento literario que sugerimos está despojado de los juicios valóricos debido a que no lo percibimos como una entidad negativa, sino como una posibilidad para la creación y lo hacemos desde la propuesta de Jean Baudrillard en los textos *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008) y *La transparencia del mal* (1991) determinada por la “inseparabilidad del bien y el mal, y por consiguiente la imposibilidad de promover al uno sin el otro” (1991: 114); argumento que permite ahondar en la productividad del Mal en cuanto es un germen que posibilita flujos de movimientos en su aparición y en la lógica del pensamiento.

Baudrillard introduce el concepto del Mal describiendo la sociedad actual como una que busca blanquear su paso por la historia, que se orienta hacia el Bien y se escuda en él, pues le teme al Mal. De manera que, se hace necesario nombrar el Mal, ya que está en todas partes. Negarlo significa anular una parte importante de la existencia y constituye un atentado al orden del mundo. No se puede construir solo aceptando el Bien como unidad fundamental. Ambos se conforman como elementos que funcionan conjuntamente y no existe la posibilidad de establecer uno por sobre el otro. “Esa veleidad de resolver la ambivalencia del Bien y el Mal y de saltar por encima de su sombra, en la positividad absoluta, es una utopía” (Baudrillard, 2008: 45).

Desde esta perspectiva teórica baudrillardiana se origina el análisis crítico - literario a la novela *Tríptico de la infamia*, que en su discurso incorpora el afluente pictórico y transparenta la violencia (abuso, asesinatos, masacre,

genocidio, exterminio, etcétera) desplegada sobre los protestantes y los nativos de América por parte de grupos que intentaban conservar el poder, como eje temático constante en sus páginas. Con esta investigación, en concordancia con lo planteado por George Bataille en *La literatura y el mal* (2016): “no se trata de describir las manifestaciones del mal” (20), su existencia es un hecho constatable en la diégesis, sino demostrar “que este mismo mal se ha introducido en la esencia del arte” (20), manifestándose a través de la violencia y se transforma en productivo en el sentido que relativiza ciertas miradas que se tenían de la conquista y colonización de América.

En la novela del escritor colombiano coexisten dos aspectos: la violencia expuesta por los relatos literario y visual, y el despliegue de las cualidades artísticas que tenían los nativos. En dicho contexto resulta vital la presencia de los artistas viajeros quienes legaron un testimonio valioso y decisor para conformar una verdadera imagen del poblador originario del continente americano, sin este legado, la visión que se tendría de América y sus habitantes, en los tiempos modernos, sería distinta.

3.1 La violencia: elemento relativizador de percepciones.

Jean Baudrillard aborda la idea del Mal desde un enfoque no dialéctico, centrándose en el principio de reversión y adversidad que lo caracteriza como potencia que antecede cualquier discurso del Bien. Su postura está en contra del dualismo Bien/ Mal debido a que considera que la noción de Mal es más intensa

que este antagonismo; de manera que uno nombra al otro. A través del Bien es factible la existencia del Mal, así como no puede haber vida sin muerte ni muerte sin vida. Son inherentes, son términos siameses, no se puede promover el uno sin el otro: “no hay regla, ni para el Bien ni para el Mal: ambos se persiguen sin fin en el anillo de Moebius” (2008: 172). Es necesario, entonces, aceptar que los dos funcionan en conjunto, puesto que el Bien no puede preponderar y el principal cuestionamiento de Baudrillard (1991) es: “¿Dónde se ha metido el Mal?” (90); a lo que él mismo responde: “en todas partes: la anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita” (90). Esta inseparabilidad del Bien y el Mal, la imposibilidad de promover el uno sin el otro, es definida por Baudrillard (1991) como “*el teorema de la parte maldita*” (114). Dicho razonamiento deja en claro que el Mal no debe asociarse a la moral y se encuentra proscrito. No obstante, su posición no lo destruye, sino se regenera. A partir de esta conceptualización el Mal se configura como una fuerza que libera los placeres, las costumbres y las leyes, conduciendo a la transgresión, a la inestabilidad y puede encontrarse en cualquier cosa, suceso y lugar, ya sea seduciendo, generando desequilibrios, vértigo, conocimientos... Desde esta idea vinculada a la producción de conocimientos, se articulan dos preguntas: ¿Cómo se presenta el Mal en la novela *Tríptico de la infamia*? ¿En qué perspectiva se torna productivo? Las mismas permitirán explicitar como el Mal, constatado en la violencia, en la obra estudiada no se desliga de su parte fértil y vital.

En la novela de Pablo Montoya convergen dos tiempos que tienen a la violencia como denominador común. Es como si el pasado se repitiera constantemente, pese a la distancia cronológica y tecnológica entre estos tiempos. El narrador es consciente de esta violencia, al parecer innata en los humanos. Razón suficiente para que presente la violencia (física, psicológica, étnica, racial, cultural, religiosa), desde sus páginas iniciales, como un tópico principal a partir del cual construye su argumento. Los personajes principales y secundarios en la trama son víctimas de esta violencia desencadenada por las guerras religiosas y las ansias de poder; viéndose condicionados a interrumpir y/o cambiar el rumbo de sus vidas.

La proposición de lectura, en este primer apartado, se encauza en demostrar que el Mal manifiesto mediante la violencia desplegada sobre los pobladores originarios americanos es generado por la idea eurocentrista que se tenía de América y de sus habitantes, la cual es relativizada con el arribo a estas tierras del pintor viajero Jacques Le Moyne, quien en su condición de testigo, percibe, y así lo refleja en sus dibujos, que los aborígenes poseen una sensibilidad o cosmogonía propia, aspecto que al parecer también intenta destacar el autor de la novela.

El discurso literario explicita que antes de su viaje a América, Le Moyne compartía la visión fabulada que circulaba sobre los nativos, para él, éstos eran criaturas monstruosas y deshumanizadas, así los representa en dibujos que hizo mientras convivía con Tocsin. La sabiduría de este cosmógrafo sirve para

persuadirlo haciéndole entender que “lo mejor era ver para creer” (Montoya, 2014: 23). La curiosidad precipita a Le Moyne a sumarse a una expedición al Nuevo Mundo dirigida por René Laudonnière, la cual, aunque tenía como propósito principal establecer una colonia de protestantes franceses en predios americanos, no estaba exenta de temores y la escritura así lo plasma: “no solo estaban los mares con sus tormentas impredecibles, sino también lo que podía ocurrir con los salvajes en tierra firme y con la vileza de los españoles católicos” (Montoya, 2014: 28). En estas líneas se perciben dos elementos importantes que permiten cuestionar las intenciones pacifistas de los conquistadores y desde los que irrumpe el Mal (la violencia) en el relato; primero, los nativos son considerados la otredad, seres irracionales e imprevisibles y, segundo, el conflicto de intereses religiosos entre católicos y protestantes, existente en Europa, se traslada a estas tierras. Recordemos que, Laudonnière proclama la adhesión de los tripulantes -incluso de Le Moyne- 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).

En este contexto es preciso retomar el análisis que realiza Richard Bernstein en su libro *Violencia. Pensar sin barandillas* (2015) acerca de lo que

Jan Assmann denomina “monoteísmo revolucionario”¹⁸ (22) y la violencia que conlleva. Bernstein plantea: “la violencia religiosa es una posibilidad siempre latente que puede conducir a asesinatos, violaciones, tortura y genocidio” (22), por ende, hay que “estar alerta ante los peligros de la violencia religiosa y oponerse a ella” (22). Los peligros fueron desencadenados no por la religión en sí misma, sino por los entes políticos que se cobijaban en ella.

En esta línea temática referente a la religión, consideramos interesante resaltar que los nativos tenían sus creencias y deidades propias, ellos no se regían por la lógica judeocristiana, por lo que, a pesar de las intenciones ‘pacifistas’ de los protestantes franceses, catalogamos como una actitud totalmente conquistadora y violenta pretender inculcar sus preceptos religiosos a estas comunidades. Es cuestión de tiempo para que el Mal, ya instalado en el discurso desde que son planteadas dichas intenciones, irrumpiera despiadadamente en la trama, por parte de unos u otros, entiéndase los católicos o los protestantes con afanes religiosos y expansivos.

Entretanto, Le Moyne dedicaba su tiempo a observar a los pobladores originarios y la naturaleza nueva. Dibujaba lo que captaba su atención y así inscribe plásticamente un relato de primera fuente que dista del relato mediatizado del buen salvaje instalado en Europa como real. Le Moyne desarrolla un completo ejercicio de aprendizaje que lo va despojando de su percepción

¹⁸ “Es el tipo de monoteísmo para el cual solo hay una religión verdadera y todas las demás son falsas”. (Bernstein, 2015: 22)

errada sobre los nativos, suceso que resulta demasiado valioso en el futuro. Su testimonio incuestionable interviene para un cambio de mirada entre los europeos. El siguiente pasaje ratifica lo explicitado:

Le Moyne, en la medida en que asistía a la factura de las pinturas corporales, iba despojándose de estos prejuicios. No podía haber baja en hombres que desconocían la relatividad de ese concepto. Tampoco era apropiado apoyarse en el vínculo con las bestias porque los indios justamente se depilaban el cuerpo y se pintaban, entre otras cosas, para diferenciarse de los animales. ¿Qué bestia era capaz de tomar con las patas una raíz humedecida y hacer con su pigmento un diseño en el lomo de uno de sus congéneres? Y la inferioridad empezó a tambalearse cuando el pintor supo que la mixtura que los indios usaban para ennegrecerse la dentadura los protegía eficazmente, mientras que las bocas europeas eran una sucesión de alimentos podridos que culminaba en la visión de mohines ahuecados. Pero su argumento más decisivo para eliminar esa idea de inferioridad, que planeaba por casi todos los discursos de los hombres doctos y vulgares, era de tipo artístico. Lo que realizaban los indios, en horas de ocio feliz, con sustancias que extraían de los árboles, pedruscos y animales, era el resultado de una red de significaciones intrincadas que él intentaba comprender. (Montoya, 2014: 55)

Lo descrito en el párrafo anterior demuestra que la conquista y colonización de América, a pesar de la violencia cruel y despiadada que desarrolló, también tuvo aspectos positivos; como parte de estas embarcaciones arribaron los artistas viajeros que acompañaban a los colonizadores, en este caso es Le Moyne, quien estando acá se da cuenta que los humanos americanos tenían dones artísticos innatos, tales como: pintarse el cuerpo con una variedad de tonos, trazos y figuras con mensajes referentes a sus costumbres y tradiciones tribales, y pintar sus dientes con una especie de barniz protector inventado por sí mismos. Estos ejemplos dan cuenta de que los nativos poseían habilidades naturales y no estéticas. Ellos, indiscutiblemente, no tenían conocimientos de lo que consideraban como estética los europeos, en su cosmogonía estaba incorporada la sensibilidad artística, la que fue percibida por Le Moyne dada su condición de artista, no así por los conquistadores carentes de esta condición. “Le Moyne buscaba a interlocutores para contarles el mito creador de los timucuas que había tratado de entender. Pero se daba cuenta, descorazonado, de que La Caille y L’Habit retomaban sus ocupaciones” (Montoya, 2014: 57). Pareciera que el narrador comparte nuestro criterio e intenta visibilizar la labor provechosa que desempeña el artista viajero. Estos elementos permiten revelar que, en medio de un contexto complejo, donde las expresiones del Mal se vislumbraron por doquier dado que el único y verdadero propósito de la mayoría de los conquistadores era hacerse de riquezas en estas tierras, hubo cabida para el Bien, en palabras de Baudrillard (1991): “esta totalidad del Bien y del Mal nos

supera, pero debemos aceptarla por completo. No existe ninguna comprensión de las cosas al margen de esta regla fundamental” (119). Regla que está determinada por la inseparabilidad del binomio Bien/ Mal donde resulta absurdo concentrarse en el análisis de uno u otro ya que se estaría atentando contra la razón.

Junto con estos aspectos fructíferos y positivos detectados por Le Moyne, que resaltan ciertas características de nuestros antecesores, está el otro lado; a algunos miembros de la tripulación francesa como La Roquette, Etienne y otros tantos, se les va haciendo imposible sostener el ambiente de cordialidad con el que habían llegado a tierras americanas y manifiestan el propósito verdadero que los movilizó hasta América: la ambición y búsqueda de fortuna e irrumpen con acciones violentas entre sus coterráneos. El discurso describe:

La Roquette... como muchos de sus compañeros, no podía sacarse la idea de que su regreso a Francia tendría que forjarse con un patrimonio que garantizara el futuro de una vida poblada de carencias. La cuestión no podía ser más simple, le dijo Genre a La Roquette; si Laudonnière no los dejaba ir en busca de la mina había que eliminarlo y poner a alguien en su lugar con agallas y más acorde con sus empeños. Un grupo de soldados, finalmente, se insubordinó y exigió permiso para ir tras el oro. (Montoya, 2014: 64)

Posteriormente, Etienne arma la segunda revuelta, “tomaron prisionero a Laudonnière y lo encerraron en uno de los graneros del fuerte. Nadie pudo

detenerlos” (Montoya, 2014: 69) y se lanzan al mar en busca de nuevos territorios con minas de oro. La escritura ilustra que la ambición y el ansia por encontrar riquezas fue el objetivo principal de la mayoría de los conquistadores que se embarcaban a los viajes de descubrimiento y conquista, los cuales estaban dispuestos a ejercer la violencia no solo contra los americanos, sino contra sus propios compañeros hugonotes porque ya no toleraban la estadía en este territorio sin obtener beneficios. El narrador escribe que Etienne y sus subalternos, pretendían llegar a las costas cubanas e “invadir alguno de sus poblados, masacrar a sus habitantes, apoderarse del oro y la plata. Después regresarían a Italia, adonde iban los rufianes ambiciosos de Europa” (Montoya, 2014: 83). Esta búsqueda incesante de fortunas termina tiñendo de oprobio las misiones y es el móvil detonador del Mal.

Las masacres y los crímenes acaecidos en América ponen en duda la falacia de las misiones ‘evangelizadoras’ y ‘civilizadoras’ a los pueblos originarios, muestran el rostro verdadero de los agentes a cargo de ‘civilizar’ a los humanos americanos y, sobre todo, interfiere en nuestro raciocinio, induciéndonos a esta pregunta: ¿Quiénes eran en realidad los incivilizados? En esta línea de estudio, es interesante el pensamiento de Jonh Stuart Mill retomado por Hannah Arendt en su libro *Sobre la violencia* (2012) que dice: “la primera lección de civilización es la de la obediencia” (54). Por lo antes planteado, si los hugonotes, defensores de las ideas calvinistas no eran capaces de obedecer al capitán jefe del viaje, difícilmente podrían sostener la cordialidad, los buenos

hábitos y tratos para con los nativos, haciendo notar su afán e intenciones expansionistas a costo de saquear, masacrar y vilipendiar a otros seres humanos. Es justificable, entonces, que el autor considere a los hugonotes sediciosos, “bazofia humana” (Montoya, 2014); expresión con la cual resume y transmite su parecer acerca de estos hombres, de la peor calidad humana, deplorables, despreciables, perversos, que durante varios años representaron para los pobladores americanos, la encarnación del principio del Mal (Baudrillard, 1991).

Es cierto que las enseñanzas calvinistas, encaminadas a la paz y al porvenir, fueron motivadoras para evitar un enfrentamiento entre los personajes franceses con los aborígenes durante la mayor parte de la trama primera, hasta que, por circunstancias de desabastecimiento usaron como estrategia el secuestro a Utina, líder de la tribu, para adquirir alimentos. Este gesto para los nativos representaba “el peor agravio” (Montoya, 2014: 91) y “filosóficamente hablando, actuar es la respuesta humana a la condición de la natalidad (Arendt, 2012: 111), por lo mismo, iniciaron:

Un combate que duró varias horas, los franceses disparaban sus arcabuces y los indios caían a montones. En el rearme de las mechas, estos últimos intentaban arrear su ataque con los arcos, pero no alcanzaban a dar en el blanco. (Montoya, 2014: 91)

Constatándose que la violencia se distingue por su carácter instrumental y que los instrumentos de la misma son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural (Arendt, 2012: 63). En este caso, la superioridad de armamento que tenían los franceses origina una matanza masiva de nativos, los cuales luchaban por su dignidad pues sintieron que foráneos con ínfulas de grandeza vulneraban sus derechos y normas tribales.

Además de lo señalado en estas páginas, es necesario anexar que con la llegada del conquistador español Pedro Menéndez de Avilés aumentaron las acciones violentas y genocidas, él, junto a sus tropas, empezaron una verdadera carnicería contra los hugonotes para quedarse con el dominio y beneficios absoluto de estos territorios. A propósito, es pertinente recurrir nuevamente a las ideas de Arendt (2012) cuando señala: “un solo hombre sin el apoyo de otros jamás tiene suficiente poder como para emplear la violencia con éxito” (69). La violencia, evidentemente, se hizo extensiva a los pobladores originarios. Los españoles, que en su mayoría, tenían una visión subjetiva considerándolos bestias humanas, rebeldes e incivilizados, juntaron esta mirada errada con su afán conquistador y lo ocuparon de pretexto para agredirlos. Dicha reflexión permite aseverar que: “poder y violencia, aunque son distintos fenómenos, normalmente aparecen juntos” (Arendt, 2012: 72). Vemos que el poder otorgado a estos hombres por la monarquía española incentiva el despliegue del terror. Montoya (2014) apunta:

A los hombres que detenían, los españoles los degollaban de inmediato. Le Moyne se paralizó de rabia cuando vio que a dos mujeres las colgaron de uno de los gaviones de la empalizada y les introdujeron lanzas por la vulva. (109)

Este es un ejemplo, entre tantos descritos en una trama novelar que, si bien se origina desde la ficción, sustenta su argumento en un suceso verdadero que sentó precedentes imborrables para las poblaciones nativas de América. Las guerras generadas por propósitos autoritarios y expansionistas tuvieron consecuencias nefastas en los aborígenes, precipitándolos a su extinción casi absoluta. El narrador usando un lenguaje coloquial expresa su criterio: “putas guerras que todo lo destruyen” (Montoya, 2014: 109). Estas guerras tan desiguales demuestran que “la violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue. Y lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada” (Arendt, 2012: 70).

En medio de la masacre y de tanta destrucción, Le Moyne recordaba que “había venido a América para pintar y no para enturbiar sus días con la sangre de los otros” (Montoya, 2014: 109). De los diversos nombres mencionados en la obra, es a él, a quien, desde esta propuesta investigativa, le adjudicamos el mérito de revertir la imagen fabulada y subjetiva sobre los nativos proliferante en Europa. Él fue capaz de percibir el sentido equitativo, la sensibilidad, humanidad, espiritualidad, lo bien estructurada que estaba la vida en el seno de estas

comunidades, en síntesis, la implicancia de ser parte de una tribu americana. Este argumento, puede ser ratificado con el fragmento a continuación donde el narrador nos transmite el punto de vista de Le Moyne.

Estos nativos del Nuevo Mundo no se veían carentes de espíritu, ni lloraban, ni eran perseguidos, ni tenían hambre y sed de justicia. De todos los hombres, parecían los menos indicados para recibir la sabiduría del Señor. Vivían mansamente y eran limpios de corazón y pacíficos durante esos meses. Su misión en el mundo consistía en velar por la comodidad, una comodidad austera pero suficiente, del grupo. (Montoya, 2014: 77)

El análisis anterior expresa que el Mal ratifica al hombre en su disposición natural y pese al contexto enturbiado de aquellos años, regenera su parte positiva, la cual se constata en las obras legadas por Le Moyne y también en sus testimonios sobre los días vividos en tierras americanas, que evidencian el cambio en su pensamiento. Estos testimonios se resumen en la expresión siguiente usada por el narrador para referirse a la percepción del artista viajero: “en una palabra, son los verdaderamente civilizados” (Montoya, 2014: 72). En concordancia con lo señalado retomamos la definición de Mal propuesta Baudrillard (2008): “el Mal es el mundo tal como es y como ha sido” (138). De esta manera se confirma la idea del “*teorema de la parte maldita*” (114), ratificada en la necesidad del Mal para que se repliegue en sus partes positivas.

Los argumentos expuestos permiten plantear que la violencia ejercida contra los nativos se origina desde la creencia de superioridad de Europa, dado su reconocimiento como centro creador del conocimiento y de las artes. Pero, Le Moyne y otros tantos artistas que estuvieron en territorio americano, en el afán de darle rostro a América recién descubierta, exhibieron el Mal (la violencia) ejercido/a por los colonizadores, esencialmente los españoles, y el efecto de resistencia por parte de los colonizados, aspecto que transforma lo negativo de la violencia en positivo porque la sensibilidad de los artistas reivindica la imagen canibalesca de los aborígenes difundida desde la subjetividad en el Viejo Continente.

3.2 La matanza de San Bartolomé: una apoteosis del terror.

En las páginas anteriores iniciamos una propuesta de lectura que analiza como el Mal, representado en la novela mediante la violencia y el exterminio, a pesar de las consecuencias catastróficas que dejó en las poblaciones nativas americanas, llevándolas prácticamente a desaparecer; propicia un cambio incuestionable en la subjetividad de Le Moyne con respecto a los aborígenes. La evolución en el pensamiento del artista es un testimonio imperecedero para interferir ante la imagen canibalesca y monstruosa que proliferaba sobre los nativos en Francia. Los razonamientos teóricos que validan este estudio, son los de Jean Baudrillard, referidos al carácter inseparable del Bien y el Mal, siendo

necesaria la existencia del Bien para constatar el Mal o viceversa, pues donde uno se presenta, el otro se repliega.

En esta sección continuamos con la línea analítica abordada, centrándonos en las evidencias que dan cuenta del principio del Mal (Baudrillard, 1991), en la masacre de San Bartolomé, segundo acontecimiento relevante en la trama de *Tríptico de la infamia* que exhibe el horror causado por las guerras religiosas, e intentamos argumentar cómo tanta crueldad mezclada con dolor sirve de inspiración a François Dubois en su proceso creativo.

Dubois es el artista que presenta el autor, a través de un narrador en primera persona, en la segunda parte de la novela. Parafraseando la descripción entregada por el investigador Jorge Andrés Bayas Lituma en su tesis “Violencia, arte y política en *Tríptico de la infamia*, de Pablo Montoya Campuzano” (2019), con la que coincidimos: es un personaje pesimista y escéptico, pero muy interesante desde el punto de vista emocional. Su vida estuvo marcada por la soledad debido al abandono de su padre y por la violencia cruel y despiadada vivida en la tragedia de San Bartolomé. Integró la primera generación de creyentes defensores de las ideas calvinistas y luteranas, que, cansada de los excesos de los católicos, buscó una salida a su fe. La voz narrativa enuncia:

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)

Empero, la religión “lo asienta en el mundo. Es su asidero. Y será su desgracia” (Bayas, 2019: 44). Llevándolo incluso a abjurar de ella. En sus momentos más atribulados renegaba de toda religión porque ella fue la culpable de sus infortunios (Montoya, 2014).

Dubois abrazó los principios del luteranismo y vivió su vida ajeno a los excesos de la iglesia, dirigiendo una mirada nimbada de repugnancia hacia esta. Pese a ello, su accionar no era violento y aunque sentía desprecio por la Iglesia, e imbuido de los principios luteranos y calvinistas, no estaba de acuerdo con la manera de actuar de las facciones más extremas del protestantismo. Era clara su oposición al modo de proceder de estos radicales, convencidos de que eran portadores y poseedores de una única verdad. (Bayas, 2019: 44)

A pesar de las cualidades pacifistas que presenta el relato sobre el artista, por la forma de escritura, se percibe que algún vuelco tendrá la trama. El narrador personaje utiliza un lenguaje desesperanzado desde la página inicial: “Vivimos tiempos. Me apoyo en Erasmo que, ante el panorama de las guerras que empezaban a proliferar, decía solo ver tinieblas en las cosas humanas” (Montoya, 2014: 115), para introducir la desventura que describirá. “La representación de uno de los episodios más violentos dentro de la historia europea: la masacre de

San Bartolomé” (Bayas, 2019: 44); ocasionada por el ansia de poder y la falta de tolerancia entre los hombres.

Retomando la relación entre la violencia y el poder, Arendt (2012) plantea que “el poder y la violencia son opuestos; donde uno domina absolutamente falta el otro. La violencia aparece donde el poder está en peligro pero, confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder” (77). En el contexto que enmarca el relato, el poder católico representado por el rey Carlos IX y su madre, Catalina de Médici, acostumbrados a que el catolicismo fuera la única doctrina dominante, cuando perciben que las corrientes protestantes estaban tomando auge y cada vez, sumaban más devotos a sus filas, temerosos de perder el poder ordenaron el asesinato de Gaspar de Coligny¹⁹, que fue el suceso detonante de la masacre. En efecto, si los gobernantes católicos no hubiesen sentido amenazado e invadido su dominio y control sobre el reino francés, la violencia no se hubiera manifestado, o al menos en la intensidad con que la conocemos. Ante el surgimiento de las nuevas doctrinas cristianas, el poder católico dejaba de ser exclusivo y desplegó diversas acciones para contrarrestar a quienes lo estaban socavando. Retomemos una afirmación de Arendt (2012) bastante acertada:

¹⁹ Gaspar de Coligny, Señor de Châtillon (1519-1572). Almirante de Francia, nacido el 16 de febrero de 1519 en Châtillon-sur-Loing (actual Châtillon-Coligny) y muerto el 24 de agosto de 1572 en París. Lideró el partido de los calvinistas franceses (hugonotes) durante los primeros años de las Guerras de Religión (1562-1598). La influencia que alcanzó sobre el Rey de Francia, Carlos IX, amenazó el poder del partido católico, encabezado por la reina madre, Catalina de Médicis, y por la familia Guisa. Éstos organizaron en 1572 la matanza masiva de los hugonotes, entre cuyas víctimas se contó el propio Coligny. (Horrillo, s/f)

Ni la violencia, ni el poder son un fenómeno natural, es decir, una manifestación del proceso de la vida; pertenecen al terreno político de los asuntos humanos cuya calidad esencialmente humana está garantizada por la facultad humana de la acción, la capacidad de comenzar algo nuevo.

(112)

Estas diferencias políticas e ideológicas, entre seres humanos, fueron las que transformaron aquellos tiempos en complejos y configuraron una época en la que “la demencia penetró en el corazón de los seguidores de Cristo” (Montoya, 2014: 118). Lo que acontecía en América, el “lejano mundo, extraño e inmedible, atravesado por la avidez y el crimen, que España y Portugal habían descubierto y querían repartirse bajo la bendición del papa” (Montoya, 2014: 128), es un ejemplo fidedigno de la falta de raciocinio de los hombres. Los acontecimientos americanos estuvieron plenamente relacionados con la masacre, que era la otra arista, porque en su desarrollo anticiparon lo que sucedió después en la capital del reino, donde arreciaron las tensiones diarias que vivían los protestantes y los católicos. El narrador explicita:

Lo que era más grave, que podíamos tropezarnos con grupos armados de católicos intransigentes y seguidores de la familia Guise. Las procesiones se hacían con una proliferación de antorchas que iluminaban grandes cruces siniestras. Los mosquetes se disparaban al aire o a ciertas puertas y ventanas, y las consignas de muerte a los hugonotes las gritaban grupos de encapuchados. (Montoya, 2014: 161)

Estos ejemplos breves advierten que “la energía de la parte maldita, la violencia de la parte maldita” (Baudrillard, 1991: 115) que configura el principio de Mal, se ha instalado en el discurso. Baudrillard enuncia que por principio del Mal solo entiende el simple enunciado de unas cuantas evidencias crueles sobre los valores, el derecho, el poder, la realidad... Ante esto, es coherente preguntarse: ¿Qué motivos precedieron al suceso sangriento? Las acciones hostiles que cometían “los energúmenos hugonotes” (Montoya, 2014: 134) tales como: “echar las hostias consagradas a los perros, poner excremento en las pilas bautismales, utilizar el óleo santo para engrasar las botas, lanzar cerdos beodos en las iglesias, rapar micos para vestirlos con las prendas de la clerecía católica” (Montoya, 2014: 134). Atrocidades deplorables, gestadas por un grupo humano, que empañaron los preceptos verdaderos en los que se sustentaba el protestantismo y que fueron asumidas como amenazas entre los católicos. Este *modus operandi* que alteró la normalidad y vulneró los derechos de los grupos católicos, ocasionó la brutal matanza de San Bartolomé, suceso que afectó a rebeldes e inocentes, convirtiéndose en una representación del Mal en pleno.

Por consiguiente, sucede un proceso similar al argumentado en el apartado anterior, con un denominador en común, que es el Mal (verificado en la violencia física, política, racial, étnica, cultural), que en ambos hechos generó dolor, caos, sufrimiento, y de nuevo, se hizo presente, la incertidumbre e ironía acerca de Europa como “el centro más civilizado del mundo” (Montoya, 2014: 130). Pese a esta cara negativa, los dos acontecimientos (la conquista americana

y la matanza de San Bartolomé) sirven de estímulo para pensar de otra manera y relativizar el relato higienizado sobre América y sus pobladores, de este modo la labor creativa de ambos artistas - Le Moyne y Dubois - se puede entender como una forma de conocimiento, una manera de inscribir un relato más auténtico o realista de lo desconocido y, por lo tanto, de lo temible. Una forma de reivindicación existencial de los indígenas americanos, hombres y mujeres con capacidades de abstracción, sentimientos y humanidad similares a los extranjeros que llegaron a estas tierras americanas en busca de sus maravillas.

En el discurso novelar leemos detalles y varias generalidades sobre lo que sucedió durante la noche de la masacre y los meses siguientes. Ante el horror que vivió, Dubois se sintió destruido, totalmente quebrado, sumergido al abismo y por su afiliación religiosa debió exiliarse en Ginebra. En medio del estado de abatimiento que Dubois vivía en el exilio ginebrino, la voz narrativa presenta un juicio desesperanzado, que puede leerse como una opinión de Montoya, donde resume su percepción acerca del ser humano y las consecuencias de un hecho tan monstruoso.

La humanidad siempre está al borde del abismo y su sed de destrucción no disminuye. A toda hora está tocando las puertas de la calamidad, estimulando el desvarío, abriendo la caja de Pandora de sus demonios internos. En eso consiste su perpetua condición. No, luego de las matanzas lo que queda es el olor ácido y dulzón de la sangre y de la podredumbre de los cuerpos desmembrados. Después de las matanzas

queda una pausa detrás de la cual se adivina nuestro deseo secreto de saborear otras fronteras del horror. Estamos atados a esa inclinación turbia que surca la historia de nuestros días. Desde entonces, trato de no hacerme ilusiones frente a la criatura humana... No, más allá de las tinieblas no hay fulgor. Solo más tinieblas y el inmenso terreno del desamparo. (Montoya, 2014: 176)

En este estado desolador, pesimista, fue el teólogo y poeta reformista Simon Goulart quien lo motivó a pintar la masacre, para identificar a los masacrados, denunciar a los culpables y así dejar un testimonio indeleble e invaluable en el arte, por lo tanto en la historia de la cultura universal. En la novela leemos:

Hay que nombrar a los masacrados. Otorgarles el rostro que tuvieron, saber que hacían y pensaban y cómo fueron ejecutados. No podemos morir sin haber intentado una inmersión en la desdicha de los otros y en la calamidad de todos los días. Nuestro deber no es solo con nuestro tiempo, querido pintor, sino con la posteridad. Debemos hablar de la crueldad a la que hemos descendido los hombres... Hemos atravesado charcos de sangre. (Montoya, 2014: 183)

Es así como el Mal, comprendido como una situación metafísica caótica que constituye la base sobre la cual se construye algo coherente llamado Bien (Baudrillard, 1991), manifiesto en esta parte de la diégesis mediante la violencia

atroz y sanguinaria generada por la matanza de San Bartolomé se torna productivo, porque todo el dolor, horror, genocidio y la crueldad acontecida, de lo cual fue testigo y víctima el pintor Dubois; originó una pintura histórica que contribuye a recordar el holocausto terrorífico vivido la noche de la masacre a consecuencia de las guerras de religión francesas del siglo XVI. Esta pintura es un testimonio mediado de subjetividad, que denuncia lo que significó, en realidad, el hecho y dignifica a las víctimas otorgándoles un espacio en la memoria.

Todo este contexto basado en las distintas facciones del protestantismo, así como sus preceptos básicos, es aprovechado por Montoya para reproducir, en la novela, la representación de la tensión entre la Iglesia Católica y la monarquía - preocupada la primera en conservar el poder y, la segunda, en combatir a los “herejes”, que amenazaban los dominios de su poder - contra el protestantismo. La novela es importante en este sentido pues visibiliza y exhibe un suceso histórico, acercándonos a las doctrinas y al contexto que lo fueron configurando, así como a la creación artística derivada de ello.

Tríptico de la infamia muestra dos tipos de violencia, una, la ejercida por los conquistadores contra los indígenas, incentivada por las pretensiones de riquezas y el deseo de extender la religión y cultura europea en el Nuevo Mundo, sin tomar en cuenta las tradiciones y costumbres de los pueblos conquistados; otra, dirigida contra los protestantes, ante el temor de la monarquía a perder el poder. Desde nuestra interpretación, consideramos que Montoya realiza un esfuerzo, y lo consigue, por mostrar que el Mal, entendiéndose la violencia, puede

originarse por múltiples factores que tienen como protagonista al ser humano y su práctica deshonra la vida. A pesar de todo, las herramientas teóricas aportadas por el filósofo Jean Baudrillard permitieron acercarnos al texto desde un enfoque singular y original, que no surge de un cuestionamiento moral, sino de estudiar cómo el Mal se ha liberado y dispersado en el texto. El Mal repliega su lado vital en toda la trama y demuestra su inseparabilidad con el Bien. En un primer momento, origina un cambio de percepción por parte del artista Le Moyne hacia los pobladores nativos y, en un segundo momento, una obra pictórica de carácter histórico y testimonial.

En el capítulo cuatro, continuaremos con el tema del Mal para demostrar en qué medida se vuelve útil y favorable para Laura Restrepo en el despliegue del discurso narrativo en su novela *Pecado*.

CAPÍTULO 4

EL SÍMBOLO DEL MAL A PROPÓSITO DE *PECADO* DE LAURA RESTREPO.

En el capítulo anterior efectuamos un análisis del Mal en *Tríptico de la infamia*, desplegado en la violencia exhibida en sus páginas y aludida en sus descarnadas descripciones. Pero este análisis no se encausa a partir de discusiones morales, fundamentalmente porque no consideramos el Mal como una entidad negativa, por el contrario, pese a las manifestaciones perceptibles en el discurso textual que ratifican su parte perjudicial, hicimos uso de las concepciones teóricas del filósofo Jean Baudrillard, el cual tuvo una visión laica del Mal, para rescatarlo de la noción de negatividad y destacar su signo positivo. El crítico francés demuestra que todo el Mal representado mantiene su carácter inseparable con el Bien y, su parte vital, productiva, se repliega en el relato interfiriendo en el cambio de mirada del artista Le Moyne - respecto de los pobladores originarios americanos - que privilegia en su propuesta plástica la consecución de obras pictóricas testimoniales.

Este antecedente contextualiza el tema principal que venimos abordando y lo proyecta como eje temático principal del ensayo. Marcel Neusch en *El enigma del mal* (2010) afirma: “el mal es un enigma inexplicable, y en ese sentido resulta próximo al hombre de hoy” (40). Esta propuesta la asumimos como una

herramienta que permite acceder a líneas investigativas nuevas en la obra literaria *Pecado*, - contemporánea en su estructura y en la lectura sugerida -, sin pretensión alguna de proponer enfoques conclusivos o radicales de la misma.

El título resume un entramado textual que se fragmenta en varios capítulos y cuyo principal conector discursivo es el pecado o los pecados infringidos por cada uno de los personajes expuestos en esta galería de tipos humanos. Dicho esto, podemos formular dos preguntas que permitirán abundar en los lineamientos temáticos. ¿Desde qué postura la novela aborda o presenta el Mal? ¿Con qué propósitos Restrepo utiliza el signo pecado en su obra? Para tratar de resolver las interrogantes continuaremos con las reflexiones planteadas por Baudrillard sobre la productividad del Mal, pero enfatizando en los pecados, como una de las “tres máscaras del mal” (Neusch, 2010: 45)²⁰, que fueron textualizados con la intención primera de mostrarlos y, finalmente, concientizarnos en que somos humanos infractores de las leyes sociocristianas comunitarias; para con ello hacernos entender que la esencia de los sujetos contemporáneos, lo que somos y cómo nos comportamos, se ha forjado en gran medida debido a estas transgresiones a la norma judeocristiana.

Para efectuar una investigación de rigor, además de las nociones teóricas referidas por Jean Baudrillard y Marcel Neusch, nos valemos de investigadores contemporáneos que profundizan en el signo pecado, en los artículos siguientes:

²⁰ Para abundar al respecto, recomendamos revisar el texto *El enigma del mal* (2010) de Marcel Neusch, en el que identifica las “tres máscaras del mal: el pecado, el sufrimiento y la finitud” (45).

“El pecado original y los paraísos imposibles” (1993) de Enrique López Castellón; “La paradoja del origen: Hacia una consolidación teológica del pecado original” (1993) autorado por Anneliese Meis W.; “Ideas esenciales ¿Cuál fue el pecado original? Traducciones e interpretaciones de Gn 3, 1-24” (2009) de Lidia Raquel Miranda; y “Pecado y autonomía” (2017) de Jorge Aurelio Díaz. Con estas herramientas esperamos establecer vínculos que permitan esbozar una visión somera sobre el concepto de pecado desde sus orígenes bíblicos, de acuerdo a cómo lo entiende, concibe y enseña la teología, para determinar puntos de inflexión que enriquezcan nuestros argumentos referidos al objeto de estudio.

4.1 Nociones sobre el pecado.

En palabras de Anneliese Meis (1993), la palabra pecado²¹ “designa una sensación de mal estar universal” (262), cuyo origen se atribuye a una causa en específico y está totalmente vinculado a las religiones. Para poner en contexto su surgimiento, es pertinente citar algunos fragmentos del relato del *Génesis*; o sea, del primer libro de la *Biblia* que recoge el relato cristiano de los orígenes del universo y del hombre.

²¹ Según el *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (1856) autorado por el Doctor Pedro Felipe Monlau, el significado etimológico de la palabra pecado es el siguiente: **Pecado, Pecar.** Del latín *peccare*, verbo que se formó por la misma analogía que *pejor, perperam, pravus*, por medio de una síncope y de una asimilación: *per-icare, per-care, pec-care*: es decir, que su raíz es el prefijo *per*.—V. PEOR, PERDER, PESTE, etc.—*Pecar* es hacer mal *pravè facere*, según la definición de Cicerón (ACAD., I, xxx): PRAVE FACTA, *id est* PECCATA.— Entre los latinos, *peccatum* tenía un sentido muy vago o indeterminado, pues valía una trasgresión de las leyes generales de la conciencia: entre nosotros, *pecado* es todo hecho, dicho, deseo, pensamiento u omisión, contra la ley de Dios y sus preceptos. (367)

La serpiente era astuta, más que todos los animales del campo que Jehová Dios había hecho, la cual dijo a la mujer: ¿Conque Dios os ha dicho: No comáis de ningún árbol del huerto? Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del huerto podemos comer, más del fruto del árbol que está en medio del huerto, dijo Dios: No comeréis de él ni lo tocaréis, para que no muráis. Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis; sino que sabe Dios que el día en que comáis de él serán abiertos vuestros ojos y seréis como dioses, conociendo el bien y el mal. Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos y deseable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella. Y fueron abiertos los ojos de ambos, y supieron que estaban desnudos. Entonces cosieron hojas de higuera y se hicieron delantales. Y oyeron la voz de Jehová Dios que se paseaba por el huerto al aire del día; y se escondieron el hombre y su mujer de la presencia de Jehová Dios entre los árboles del huerto. Y llamó Jehová Dios al hombre y le dijo: ¿Dónde estás? Y él respondió: Oí tu voz en el huerto, y tuve miedo, porque estaba desnudo; y me escondí. Y le dijo: ¿Quién te ha dicho que estabas desnudo? ¿Has comido del árbol del cual yo te mandé que no comieses? Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí. (Génesis 3:1-12)

Y a Adán dijo: Por cuanto obedeciste la voz de tu mujer y comiste del árbol del cual te mandé, diciendo: No comerás de él; maldita será la

tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Espinos y cardos te producirá, y comerás hierba del campo; con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y a el volverás. (Génesis 3:17-19)

Por tanto, lo sacó Jehová Dios del huerto de Edén, para que labrase la tierra de la que fue tomado. Echó, pues, fuera el hombre y puso al oriente del huerto de Edén querubines y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida. (Génesis 3:23-24)

La interpretación que se dio desde el inicio a este relato del *Génesis* muestra que los pecados están definidos como hechos concretos y no abstractos, cometidos por alguien en específico, Adán, cuando desobedeció la orden que le diera Dios y comió del fruto del árbol prohibido en los inicios de la humanidad. Desde entonces, nos han fomentado la idea que el pecado engendra pecado y así todos los pecados de la historia dependen unos de otros. A este hecho es lo que desde la Teología han catalogado como pecado original. Empero, Lidia Raquel Miranda (2009) propone que “la tradición cristiana asumió la idea de ‘pecado’ como indisolublemente ligada a la condición original del hombre, aunque en realidad el texto bíblico no menciona la palabra ‘pecado’” (158). Ciertamente, Adán desafió la autoridad suprema de Dios y, como resultado, fue castigado junto a Eva, ambos fueron expulsados del paraíso y sometidos a las leyes de la naturaleza. Pero Dios lo único que les reprochó a Adán y Eva, fue el haber

desobedecido, pues en el texto bíblico no se refiere la palabra pecado. El cristianismo fue, entonces, el que introdujo el concepto, antes inexistente, en la cultura occidental. Siendo así, “¿Por qué el cristianismo ha visto el primer acto de Adán como un pecado, un acto cargado de connotaciones negativas, un acto básicamente malo?” (Miranda, 2009: 159). A esta interrogante la propia Miranda (2009) responde:

El hombre desobedeció a Dios, hecho que remite el sentimiento religioso arcaico de la culpa, similar a la del hijo respecto del padre en las sociedades patriarcales en las que se relaciona ‘lo bueno’ con la obediencia a la autoridad. Con relación a ese mismo sistema patriarcal es posible entender la expulsión del paraíso²². Si acordamos en llamar ‘pecado’ a dicha desobediencia, entonces el hombre pecó. (162)

En el Antiguo Testamento, el pecado fue concebido como transgresión a las normas de comportamiento. Si tomamos en cuenta los sentidos que ofrecen los términos bíblicos, la predisposición al Mal en el hombre yace en su esencia, “en su corazón urde (διανοεῖται) minuciosamente (ἐπιμελῶς)” (Génesis 6:5)” el Mal, pues tiene la capacidad de imaginar. “La imaginación parece ser la clave de la perdición humana” (Miranda, 2009: 160).

²² Muchos son los ejemplos de la literatura antigua que muestran el derecho del padre a echar de la comunidad a los hijos rebeldes o extraviados: Zeus expulsó a Hefesto del Olimpo, Teseo desterró a Hipólito, Estrofo a Pílates, entre otros. (Miranda, 2009: 162)

En este orden de planteamientos sobre el mito de la caída de Adán, de igual manera, resultan atingentes las reflexiones de Enrique López Castellón en su ensayo “El pecado original y los paraísos imposibles” (1993) porque ratifica el razonamiento, ya enunciado, de la desobediencia y menciona cómo este suceso incentivó en Adán las ansias de libertad, concientizándolo en que había una vida más allá del jardín.

El árbol de la fruta prohibida es el de la ciencia del bien y del mal... Desde la imposibilidad que padece Adán de hacer el mal o el bien a sabiendas, la tentación de la serpiente despierta en él la conciencia de un límite, de un obstáculo que le impide que su libertad sea divina, esto es, ilimitada. (López, 1993: 13)

Adán no solo desobedeció la orden de Dios - no comer el fruto prohibido - sino se volvió consciente de que era un súbdito de Dios y empezó a ver a su creador como el ser que lo privaba de ser plenamente libre. Por consiguiente, al caer en la tentación, rechazó la vida en el jardín del Edén y tuvo que asumir las consecuencias de su acto.

De ahí que el pecado no consista en otra cosa que en rechazar el orden jerárquico que impone la existencia de Dios y sus criaturas, y que sus consecuencias no puedan ser sino la discordia y la contradicción, fuentes del sufrimiento y de la muerte²³. (López, 1993: 13)

²³ En *Finitud y culpabilidad* (2004) de Paul Ricoeur leemos: “la maldición divina no consiste en el hecho de que el hombre haya de morir, sino en que haya de afrontar su último trance con la

Las dificultades y vicisitudes de vida a las que se debió enfrentar Adán conllevaron a que nunca se apagara en él y en sus descendientes la añoranza de su jardín natal, que ya solo podría concebirse como “algo fuera del espacio (utopía) y fuera del tiempo (ucronía)” (López, 1993: 14). Tras la caída, tanto el Bien como el Mal se convirtieron en opciones posibles para Adán, lo que significó un nuevo comienzo, un despertar, “una reedición del origen” (López, 1993: 15); más bien, “introduce el tempus moral: ya hay un *antes* y un *después* de la caída” (López, 1993: 16). Adán, después que prueba su libertad desobedeciendo la orden de Dios, descubre un nuevo límite para su libertad: la irreversibilidad del tiempo lineal, donde el hombre no puede deshacer lo hecho.

El Paraíso será ya siempre lo que quedó atrás, lo que se halla guardado por un querubín que blande flameante espada como símbolo perenne de la imposibilidad del retorno. Para el hombre mortal, la búsqueda (*Suche*) de su hogar (*Heim*) será siempre su aflicción (*Heimsuchung*). (López, 1993: 16)

Esta interpretación tradicional del relato bíblico es rechazada en la época de la Ilustración, donde consideraban las interpretaciones teológicas como incipientes e infantiles, propias de un estadio primario de la humanidad que debía ser superado por el avance de la crítica racional y el desarrollo de la ciencia

angustia de su inminencia” (16). Pero esta afirmación es polémica y tiene varios textos bíblicos en contra que afirman que la muerte es un castigo del pecado de Adán. Ejemplo de ellos son: *Génesis* 2, 17; 3, 19; *Salmos*, 1, 13; *Eclesiástico*, 25, 33; *Romanos*, 5, 2; *I Corintios*, 15, 22.

positiva²⁴. Para los pensadores de este período era una aberración pensar que Dios creaba seres a los que sabía tendría que condenar. Podemos mencionar, por ejemplo, a Voltaire, que se enrababa contra los que ofendían a Dios acusándole de la absurda barbarie de condenar para la eternidad a los suplicios del infierno a los descendientes de Adán y Eva. A su vez, Paul Ricoeur consideraba un error suponer “que el mito adánico constituye la clave de la bóveda del edificio judeocristiano” (López, 1993: 20). Sus posturas, junto a las de otros teóricos, según plantea López Castellón (1993), permiten reconocer varios aspectos relevantes en relación al pecado.

El pecado, en suma, no es un acto aislado, un desvarío de la voluntad del hombre, sino manifestación de la corrupción radical de su naturaleza. No es algo relativo al obrar sino al ser; no es relación sino sustancia. Y el pecado actual no es más que el fruto del pecado sustancial cometido por Adán en su voluntad de ser como Dios. Este deseo, independientemente de su cumplimiento, revela ya la auténtica naturaleza del hombre como identificación plena de concupiscencia, incredulidad, soberbia y egoísmo. La tendencia al mal es consustancial a su naturaleza, no algo adquirido o heredado de una culpa primitiva. Una naturaleza así resulta incompatible

²⁴ Entre los que renegaban de la interpretación bíblica y abogaban por un análisis más científico y racional, se encuentran, por solo citar a algunos: Kant, para quien la Ilustración significaba la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad; Diderot exponía que las creencias supersticiosas desaparecerían a la luz de la razón; Hegel sostenía que lo deficiente del mito adánico fue considerar la unidad armónica del hombre con el bien como un estado inmediato del que se sale por acción casual y no como resultado de la necesidad. (López, 1993)

con la existencia eterna en el Paraíso, de no ser por una gracia especial del dueño del Jardín. (López, 1993: 22)

Este escrito presenta ciertas características que nos identifican como humanos, entre ellas: la naturaleza corrompida, la desconfianza mutua, el dolor por la frustración del deseo, la propensión a juzgar y cuestionar al otro, aun cuando somos capaces de hacer lo mismo. Todos somos jueces y reos; estamos siempre expuestos a la mirada del otro y juzgando la culpa del otro, que es, en esencia, nuestra culpa propia.

La mirada condenatoria y el castigo son los factores que permiten al hombre conocer que ha pecado. Tomás de Aquino, en *Suma contra los gentiles* (2010) considera que a la vista de la pena, nosotros mismos podemos descubrir la falta. Así, la muerte, la discordia, el sufrimiento, el trabajo improductivo, entre otros, son considerados castigos que por su dureza deben concientizar al hombre sobre la gravedad del pecado original. De manera que todos estos males naturales se transforman en males morales desde la perspectiva teológica que presenta a Dios como juez que se apoya en las catástrofes y desastres naturales para poner a prueba a sus fieles y purgar a los incrédulos. En consonancia López Castellón (1993) refiere:

La interpretación tradicional del pecado original conlleva la necesidad de interpretar la naturaleza en términos morales. Es preciso que el hombre comprenda que este mundo es lo opuesto a un paraíso, que considere

moralmente sospechosa toda forma de felicidad o de placer para que pueda purificar su pecado. (24)

Anteriormente, enunciamos que durante la época de la Ilustración desde la filosofía se produjo una separación entre el considerado Mal natural y el Mal social. El Mal se atribuyó a un ideal sociológico, en otras palabras, que solo podía darse en el entorno de las relaciones humanas. Por ende, la propensión al Mal que el hombre padece es consecuencia del castigo que recibió Adán y sus descendientes: el dolor, miedo a la muerte, desorden de los deseos y la pasión, no aliviados por la ciencia del Bien adquirida, impulsaron a profundizar en la ciencia del Mal y a realizar acciones condenables.

Estos influjos de la época ilustrada incidieron en la filosofía moderna, distanciándola de la religión. Las críticas ejercidas por Karl Marx, Friedrich Nietzsche y, especialmente, Sigmund Freud a la religión fueron refrendadas por Enrique Romerales en *Creencia y racionalidad. Lecturas de Filosofía de la Religión* (1992): “la filosofía del siglo XX había de ser mayoritariamente atea o, más bien, agnóstica” (12). Razones por las que, parafraseando a Jorge Aurelio Díaz (2017), el término pecado se considera exclusivamente de uso teológico y sin interés directo para la filosofía porque con él se busca juzgar el comportamiento de los humanos en torno a sus relaciones con Dios.

Pero, sí la filosofía circunscribe el concepto pecado solo a la religión, ¿cómo aborda lo concerniente a los malos hábitos y los comportamientos

errados? Lo hace desde el Mal moral, que se argumenta en la existencia de una libertad en el ser humano. Entonces, ¿a qué Mal en específico se refiere?, tal y como lo escribe Agustín de Hipona en sus *Obras Completas III* (2009) atribuimos dos significados a esta palabra: “uno cuando decimos que alguien ha obrado mal”; otro, cuando afirmamos que “alguien ha sufrido mal” (215). Es evidente, que, al referirse al pecado, al Mal y la libertad, habla del primer significado, de “aquel en el que alguien ha obrado mal; se trata, entonces, del llamado mal moral, es decir, de la maldad o la malevolencia” (Díaz, 2017: 273).

Los seres humanos como entes sociales, seamos creyentes o no, tenemos la obligación de responder por nuestros actos, positivos o negativos, ante la comunidad de la cual somos miembros. “Es la sociedad la que nos constituye como individuos, la que nos ofrece las condiciones para ser libres, ante ella tenemos que rendir cuentas por nuestras acciones” (Díaz, 2017: 281). En cambio, el cristiano, carga sobre sí una doble responsabilidad, debe cumplir y rendir por sus comportamientos ante la sociedad y ante Dios, “es decir, a su propia conciencia; ya que es precisamente a través de esa propia conciencia como Dios le comunica su voluntad” (Díaz, 2017: 281).

Todos los argumentos mencionados en este segmento nos permiten concluir que el hombre desde tiempos ancestrales ha descrito sus experiencias o vivencias del Mal (entendidas como pecado) mediante un lenguaje simbólico, tal y como expuso Paul Ricoeur; pero con el paso del tiempo, apeló a las explicaciones racionales para tratar de entender o dilucidar este vínculo, motivos

suficientes para no desechar ninguna postura crítica en esta proposición de lectura. Para lograr coherencia y sustentar los argumentos que plantearemos acerca del pecado como signo o símbolo del Mal, textualizado en la obra narrativa *Pecado*, recurriremos a interpretaciones laicas que polemizan con la mirada dogmática, aun cuando la tienen siempre presente; además de aportes desde la filosofía básicamente posestructuralista.

4.2 *Pecado*: los signos del Mal.

Pecado es una novela que exhibe una propuesta narrativa y visual seductora, a partir de cómo aborda ciertas preocupaciones morales, teológicas y vitales. Su autora, valiéndose de una redacción inquietante, perturbadora y humana, convierte las siete historias²⁵ en una gran exposición de relatos, escenas y motivos marcada por la originalidad, el carácter contemporáneo y unificada conceptualmente por el pecado como expresión del Mal. Expresado de otro modo, en la narración el Mal se va configurando como provechoso porque la autora convierte sus páginas en una galería infinita de infracciones a las leyes cristianas, seguidas de sus culpas respectivas, con un vestigio de dignidad y alivio que acompaña a cada uno de los personajes.

²⁵ Consideramos que son siete las historias porque la autora establece una correlación con la simbología del número siete para el Catolicismo. Sugerimos leer la nota 27 párrafo 6, donde abundamos este sobre este simbolismo.

El intertexto con la pintura compleja *El jardín de las delicias*²⁶ introduce al lector en un mundo ininteligible, desde el cual emergen personajes tipos que marcan sus pecados dentro de la ficción y también de la realidad concreta, mejor dicho, la hipocresía que circula en torno al denominado pecador. Las distintas caracterizaciones entregadas de cada uno: incestuosos, vanidosos, adúlteros, soberbios, locos, asesinos, entre otras; distancian a *Pecado* de la novela *Tríptico de la infamia*, anteriormente analizada. La primera no refiere hechos históricos concretos con consecuencias reales, sino, narra episodios ficcionales, haciéndonos ver la relación particular que sostienen sus protagonistas con el Mal y mostrándonoslos como actores de nuestros tiempos en tanto su actuar se asemeja al *modus vivendi* universal. Vale destacar que Restrepo no impuso juicios morales, la responsabilidad queda endosada a los lectores, cada quien desde

²⁶ *El jardín de las delicias* es una obra enigmática de Jheronimus Bosch (el Bosco), que según la guía de visita editada por el Museo del Prado - donde se encuentra -, fue confeccionada entre 1500-1505. La técnica es óleo sobre tabla de madera de roble y el formato tríptico es lo que acentúa su fastuosidad. Para Falkenburg, el tema principal de la obra es el destino de la humanidad.

En palabras de Pilar Silva (2016) al cerrar este tríptico observamos una obra que representa, “en grisalla el tercer día de la Creación del mundo, cuando se separaron las aguas de la tierra y se creó el Paraíso terrenal. Arriba, a la izquierda, aparece Dios Padre como Creador, según indican dos inscripciones en latín, una en cada tabla: *Él mismo lo dijo y todo fue hecho; Él mismo lo ordenó y todo fue creado* (Salmos 33, 9 y 148, 5)”. Esta imagen exterior es la que escenifica el relato plástico interior (el dogma cristiano, los placeres de la vida, etc.)

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

sus creencias y experiencias de vida, tiene la oportunidad de condenarlos o indultarlos.

Peccata mundi (1), esta sección inicial del libro, es una especie de preámbulo o presentación. Las referencias explícitas a la obra pictórica del Bosco, junto al lenguaje, que se apoya en algunos vocablos bíblicos, presentan la temática principal que aflora en las páginas consecutivas. “La palabra resuena en las alturas, pronunciada por primerísima vez: Pecado. *Peccatum* en latín, aunque quizás el Dios vivo lo haya dicho en arameo” (Restrepo, 2016: 17). La encargada de narrarnos lo que acontecería es Irina, una joven estudiante con ansias de conocimientos, a quien su condición profesional la ubica en una postura neutral.

Irina hace un inventario de virtudes y crímenes del Rey, intercambiables entre sí y reversibles, como una prenda bicolor: ética de doble uso. Las notas que toma subrayan la dualidad del juicio moral. La naturaleza desdoblada del pecado, sus varias caras de poliedro. (Restrepo, 2016: 24).

Este fragmento apunta, sucintamente, la característica importante que tipifica la trama novelar: el despliegue y la exhibición del pecado. El cual se revela, de una u otra manera, en los actos y los pensamientos de los personajes que se encontraban frente a la posibilidad de la infracción y, especialmente, a lo difícil que les resulta despojarse o revertir un hecho insolente, criminal, una

actitud perversa o un mal comportamiento, ya que la infracción adviene sin más. Su carácter infractor y transgresor de los límites morales, sociales, canónicos e, incluso, legales, los desnuda en su más profunda realidad. La ficción novelar, por cierto, se nutre de una condición epocal concreta y compartida por los lectores en este lado del contrato o pacto de lectura: todo el Mal representado o experimentado por los seres ficcionales, exhibe la esencia de los seres humanos en el siglo XXI, lo que corrobora, como dice Neusch (2010) que “el mal es un hecho. Está en el mundo y, en uno u otro momento, ataca a toda existencia humana” (64).

La forma en que fue abordado el origen del mito adánico en el Antiguo Testamento, donde el Mal, entendido como la libertad de elección, es una condición connatural de los humanos, queda en evidencia al momento de reconocer esta zona como una línea de acceso a la lectura de la novela colombiana.

En adelante ahondaremos en cómo los personajes materializaron alteraciones al orden social y judeocristiano, a partir de la propuesta que estructura Restrepo desde el Mal como eje principal que posibilita su creación narrativa, su crítica y su reflexión respecto de las singularidades de la contemporaneidad. Recordemos que no solo Baudrillard apuesta por la positividad del Mal, Neusch (2010) también detalla que “el mal es el acto de una libertad creadora capaz de suscitar imágenes negativas, pero también positivas, de lo humano” (13).

Para atribuir sentido a esta investigación, no seguiremos el mismo orden narrativo de los relatos, decidimos abordarlos de acuerdo a las posibles semejanzas temáticas y la correspondencia con los pecados e infracciones que explicitan.

La primera historia a analizar que tiene un simbolismo importante es “Las Susanas en su paraíso”. La escritora introduce el tema de los siete pecados o vicios capitales²⁷ con la lujuria, que ha sido definida por la Real Academia

²⁷ Para comprender el significado de los siete pecados capitales, debemos aclarar que en realidad está mal hablar de ‘pecados capitales’. Lo correcto es hablar de vicios capitales, es decir esos defectos de carácter, esas inclinaciones del alma que determinan los comportamientos dañando al ser humano y a quienes lo rodean. Para los cristianos, son estos vicios los que causan el pecado, y de ahí la confusión que nos lleva a considerar los vicios y los pecados capitales como la misma cosa. De hecho, el pecado es un efecto, una consecuencia del vicio. ¿Pero por qué “pecado capital”? El atributo, *capitales*, deriva de “capitalis”, *jefe*, e indica cómo estos defectos en particular son las peores, los más graves, desviaciones que alteran la naturaleza humana misma. En el siglo IV a.C. el filósofo griego Aristóteles, en su tratado sobre *Ética Nicomáquea*, sostuvo que toda virtud o buena calidad llevada al exceso se convierte en un vicio, un defecto. Aristóteles, definió los vicios capitales como la ropa del Mal. Esto se debe a que aquellos que siempre se entregan al mismo vicio tejen con él una especie de vestido que los empuja a pecar cada vez más.

En el ámbito católico, la lista de los vicios capitales fue compilada por Evagrio Póntico, escritor y asceta griego que vivió en el siglo IV d.C., enumeró por primera vez ocho vicios capitales: gula, lujuria, avaricia, ira, tristeza, pereza, vanagloria, soberbia. (Holyblog, 2020)

Fue el papa romano san Gregorio Magno quien recopiló y elaboró un listado en el siglo VI. Más tarde, el poeta Dante Alighieri los nombró en su obra ‘La Divina Comedia’. Pero, fue a principios del siglo XIV cuando los siete pecados capitales se extendieron en muchas áreas de la cultura de la mano de varios artistas europeos de la época. (Sabería, 2013)

Durante la Ilustración, el concepto de vicio y virtud decayó, al igual que muchos otros principios morales relacionados con el pasado. En los siglos XIX, XX y XXI los vicios capitales se convirtieron en objeto de interesantes estudios y reflexiones entre la filosofía moral, la psicología humana y la teología. (Holyblog, 2020)

Según diferentes culturas antiguas, el número siete simbolizaba la perfección, lo completo. Ejemplo: las siete plagas de Egipto, los siete brazos del candelabro judío Menorá, los siete atributos fundamentales de Alá (vida, conocimiento, poder, voluntad, oído, vista y palabra) y los siete Dioses de la felicidad del budismo y sintoísmo.

El Catolicismo reconoció el simbolismo del número siete. Es el número divino por excelencia, porque recuerda el reposo de Dios después de la Creación. Siete son los sacramentos (Bautismo, Confirmación, Eucaristía, Penitencia, Extrema Unción, Ordenación, Matrimonio), siete son los dones del Espíritu Santo (sabiduría, intelecto, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios), siete son los dolores de María, entre otros. Inclusive en el Apocalipsis de Juan leemos de siete sellos rotos, siete trompetas tocadas por siete ángeles, siete prodigios y siete copas de la

Española como: “deseo excesivo de placer sexual, exceso o demasías en algunas cosas” (RAE, 2021); mientras algunos la consideran tan pecaminosa como una grave ofensa a Dios, desde la cual se deslindan otras faltas más graves que viabilizaron una composición lúdica y reveladora. Las Susanas (una madre y tres hijas), “fueron una aparición” (Restrepo, 2016: 30) en San Tarcisio, “se podría decir que las Susanas descubrieron este paraíso” (Restrepo, 2016: 31). Solo ellas, en sus inicios, tenían piel blanca en la zona, pareciera que eran la encarnación del Mal en este pueblo ficticio, su lugar de veraneo, al que llegaban en busca de la felicidad paradisiaca y efímera; porque “el mal avanzaba de todas formas, aunque al principio fuera invisible y sólo audible en el croar enervado de las chicharras...” (Restrepo, 2016: 29). Eran tan exóticas, diferentes a los pueblerinos, con una vida colmada de lujos y facilidades que no pasaban desapercibidas. En palabras de la narradora, todos las veneraban o quizás las deseaban. Siendo así, qué insinúa exactamente, quizás presupone un elemento definitorio en lo sucesivo de la trama. Pensemos que el deseo al cual se refiere está asociado al goce y proviene del desear a Otro. En *Pecado* encontramos:

La gran pregunta era: ¿cuánto podría durar la burbuja protectora en medio de un territorio incendiado en violencia? Ya después lo supimos: cuando

ira de Dios. En este contexto simbólico, el hecho de que haya siete virtudes (tres teológicas, es decir, fe, esperanza, caridad y cuatro cardenales, es decir, justicia, templanza, prudencia, fortaleza) y siete vicios capitales, ciertamente no es accidental.

La lista de los pecados capitales es: soberbia, envidia, lujuria, gula, pereza, ira, avaricia. (Holyblog, 2020)

Dejamos constancia que en esta investigación hacemos uso de ambos términos “pecados” y “vicios”, para ser consecuentes con el título y la intencionalidad de la novela.

llegara el mal, no vendría de afuera. No lo traería el mar, ni iba a descender de los Montes de María. El germen ya estaba adentro, esperando su oportunidad. (Restrepo, 2016: 38)

La forma en que está redactado este segmento deja en claro que, en ese momento textual, el Mal ya existe en San Tarsicio. Restrepo, pareciera instruida en las lecturas filosóficas, quizás, por ello, coincida con lo planteado por Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad* (2004), donde explicita que el Mal “forma parte de la conexión interhumana, es algo que se transmite, una tradición, una herencia” (579). Acorde a como es presentado, se infiere que el Mal pulula por los rincones en cada uno de los habitantes, pero nadie sospecha el momento exacto en que irrumpiría en aquel lugar, “donde todo era luz” (Restrepo, 2016).

Dando continuidad al sentido simbólico que marca a esta narración, el cual, acentúa el vínculo ineludible con el Mal, tenemos la presencia de un pájaro que, “habría elegido a Diana para hacerle una advertencia” (Restrepo, 2016: 43). Diana²⁸, la hija mediana de las Susanas, estaba siendo marcada por un ave, suceso que para las culturas populares significa el presagio de algo, anuncian que alguna cosa sucederá y ellos actúan como mensajeros. Justamente, esta ave pequeña es el detonante de la acción, tras su huida, Diana sale a buscarlo a una isla junto a su casero Nenito y es aquí donde irrumpe el pecado, se produce

²⁸ La autora Restrepo (2016) caracteriza al personaje de Diana como una mujer casada, con dos hijos, un título universitario, una vida económica solvente y cuya edad supera en diez a la de su sirviente Nenito.

el primer quiebre en el comportamiento de ambos; coquetean y se vislumbra el deseo, la atracción por el Otro. “La historia está en marcha. Los acontecimientos empiezan a desenvolverse y el cumplimiento se acerca” (Restrepo, 2016: 48). El Mal, comienza a exhibirse en el relato, configurando la entrada a un camino retorcido: “el recorrido por Islas Nakaras marca un antes y un después” (Restrepo, 2016: 52).

En lo adelante, veremos qué sucede con Diana y Nenito, figuras principales de este acápite. Mientras tanto, nos detenemos en algunos elementos de la redacción que consideramos significativos ya que complementan nuestro enfoque analítico. Pese a que el punto de irrupción ya había sido presentado, la narración continúa dando señales que vaticinaban el caos. Acontece un momento tenso donde la Susana grande (la madre), una señora convencional, educada bajo los convencionalismos de la época, manifiesta estar en contra de las transgresiones de confianza entre sus hijas y los sirvientes, refiriéndose a Diana y Nenito; situación reforzada textualmente con esta frase de tono racista: “el trato entre blancos y negros puede ser cordial, y hasta cariñoso, siempre y cuando no se pase de la raya” (Restrepo, 2016: 63). Otro aspecto sugerente, fue el guiño establecido con la religión y la manzana (símbolo de la discordia, la tentación, lo prohibido, en una palabra, del pecado). Afirmación coincidente con la postura de Irina, la narradora, que en su trabajo de investigación escribe: “*Dios le tiene tanto miedo al sexo como mi madre*” (Restrepo, 2016: 63). Sentencia que es resaltada con una tipografía distinta, debido a su literalidad y, como tercer elemento

insinuante, enumeramos la champeta²⁹, baile caracterizado por “la unidad hembra/ macho, en el ritmo de sus ganas y en su propia cadencia locamente sensual y estrecha” (Restrepo, 2016: 68) que al ser observado por las Susanas excita sus sentidos, en especial a Diana. Finalmente, fueron varios los sustantivos y adjetivos utilizados, que, según nuestra apreciación, tienen insinuaciones sexuales, por ejemplo: “movimientos del coito”, “sexualidad desbordada”, “curvas remarcadas” y “fruta madura” (Restrepo, 2016: 67, 70, 72, 79); que de alguna forma complementan el hecho más relevante de la historia y trasladan la infracción al campo de lo sensual, al cuerpo desbocado, al ritmo y a la cadencia atávica.

Diana y Nenito consuman un acto sexual, con el cual “van sellando la suerte final del paraíso y marcando un último día en el calendario de la fatalidad” (Restrepo, 2016: 79). La ficción da cuenta de un pueblo estremecido, que reprocha este suceso. La narradora, en un primer momento, describe y conecta estas conductas con la libertad, por ejemplo: “*el pecado original no es otro que la*

²⁹ Champeta es el término que se usó en principio para denominar despectivamente a los habitantes de los barrios marginales en Cartagena, es también, el nombre del cuchillo con que se le quitaban las escamas a los pescados. A comienzos de los ochenta cuando algunos grupos caribeños empezaron a interpretar música africana proveniente de países como Zaire, Camerún y Nigeria. El naciente género incluía una mezcla de ritmos como el raggamuffin; los africanos soukous o juju; vibraciones antillanas como el soca y el calipso, y hasta música indígena y afrocolombiana. Un ritmo lleno de sabor que se afincó en el corregimiento de San Basilio de Palenque y a lo largo de toda la costa Caribe. Aunque tiene su origen en el caribe colombiano, la champeta es un género que ha contagiado a todo el país y muchas partes del mundo. (Gobierno de Colombia, 2021)

felicidad" (Restrepo, 2016: 82). En este sentido, es pertinente retomar las ideas filosóficas de Jorge Aurelio Díaz (2017), que habla del Mal moral al cometer actos errados, los cuales, se originan por la libertad que posee el ser humano. Al parecer, la escritora comparte este criterio de pecado asociado a autonomía, placer, felicidad, aseveración que es corroborada en el discurso novelar, una vez más, al igualar simbólicamente, a Diana con la Estatua de la Libertad. Quizás la autora sopesa la teoría de que el acto cometido acarrea una consecuencia; tanto es así, que muestra dos sucesos, protagonizados por dos personas importantes en la vida de Diana, su hijo, quien picado por una abeja padece una alergia justo cuando su madre no estaba para proveerle el medicamento, y posteriormente, su madre, debuta con una aneurisma, que la sumerge en un proceso degenerativo de salud, llevándola a la muerte. Acorde a como es representado, podríamos pensar que el castigo de Diana es la muerte de su madre, mas, "no es correcto hablar de pecado y de culpabilidad, sí lo es hablar de responsabilidad social por las acciones" (Díaz, 2017: 279). Nuestra posición es concordante con Díaz (2017), no pensamos que un mal comportamiento acarree un castigo de tal magnitud, aunque es inevitable sentirse culpable cuando somos parte de una comunidad que posee normas regulatorias y nos forma para tratar de no contravenir las porque sí lo hacemos, nos juzga y condena. En razón de lo cual, el desenlace de las Susanas es presentado, a partir de un recurso escritural que exhibe el dolor y dramatismo, recordándonos que Diana es un personaje creado para representar la lógica de pensamiento y/o comportamiento contemporáneo

en la cual todas(os), sin intenciones de ser absolutos, infringimos las normas judeocristianas.

En “El amor versus la lujuria” (2016), encontramos que la lujuria:

Nos insta a salir de los límites apropiados, donde los deseos pueden hacer que tratemos a las personas como objetos, y convertir a los objetos, la riqueza e incluso el poder en monstruosidades que anulan nuestra sensibilidad y dañan nuestras relaciones. (Perkey, s/p)

Estos fundamentos coinciden con elementos abordados por Restrepo en su discurso, los que, puestos en diálogo con un referente visual, le permiten explayarse a partir del uso imaginativo y situado de este vicio capital, transformándolo en la temática central de una propuesta narrativa coherente y colmada de significados que trascienden el margen del formato literario.

Para sostener el argumento de la productividad del Mal en la lógica de la creación humana y artística profundizamos en el relato “Olor a rosas invisibles”, que, según escribe Restrepo, surge del testimonio que le contó un señor desconocido mientras hacía tiempo en un aeropuerto. Dicha anécdota incrementa en su escrito el sentido intimista y la complicidad con aquella persona que había transitado por el camino del Mal. El testimonio se transforma, entonces, en materia de una narración sugestiva en la que el destino se encarga de juntar a una antigua pareja de novios Luicé Campocé y Eloísa, quienes, motivados por el recuerdo de su juventud, actúan contrario a la voluntad de Dios y de las normas

sociales, especialmente Luicé, pues sobrepone sus deseos individuales, a la lealtad y compromiso para con su esposa y familia.

El deseo es lo que moviliza esta trama y nos hace sentido recordar una conceptualización del deseo vinculado a las pasiones o emociones, concebida por René Descartes, en *Las pasiones del alma* (2005):

La pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer para el futuro la cosa que le parece conveniente. Así no se desea solo la presencia del bien ausente, sino también la conservación del presente, y además la ausencia del mal, tanto del que se padece ya como del que podemos recibir en el futuro (...) Observo, en fin, en el deseo la particularidad de que agita el corazón más que ninguna otra pasión". (16)

Luicé, felizmente casado, con una familia constituida, seducido por la imagen de una mujer que llenó su corazón juvenil, y cuyo recuerdo, al parecer, seguía latente, "tardó sólo dos minutos en improvisar ante su esposa la primera gran mentira de su vida conyugal" (Restrepo, 2016: 187) para encontrarse con Eloísa. Claramente, el anhelo de verla, el deseo de tenerla cerca y compartir a su lado para terminar un ciclo que fue interrumpido animó el espíritu de Luicé, aunque él no pretendía despojarse de su vida presente, de todos modos, se sumerge en los senderos de la infracción.

La voz de un narrador que se traslada entre su condición de omnisciente y personaje, da cuentas de un episodio de adulterio, condición que Luicé comparte con Diana y emparenta a estas dos historias como ejemplos irrefutables de infracción o falta a algunas normas de convivencias comunitarias, como son: la seis que habla de no cometer actos impuros y está enfocada a preservar el matrimonio, resguardando el amor y oponiéndose a los comportamientos que atenten contra la vida monogámica. La ocho que incita a no dar falsos testimonios, ni mentir y, por último, la nueve que convoca a no consentir pensamientos, ni deseos impuros y se vincula con la seis porque trata de proteger la fidelidad marital, pero se asocia a los pensamientos y deseos fuera del matrimonio.

No obstante, no intentamos realizar un juicio moral, al contrario, exponemos que la autora se apropia de esta temática para construir una situación textual original y plagada de simbolismo, que complementa la idea que, desde nuestra aproximación de lectura, definimos como central de la novela, la representación de los pecados como símbolos del Mal.

A propósito de lo señalado, citamos a Baudrillard cuando aborda el tema de la pulsión y la repulsión en *La transparencia del mal* (1991):

Las grandes pulsiones o impulsos positivos, electivos, atractivos han desaparecido. Ya sólo deseamos débilmente, nuestros gustos están cada vez menos determinados. Tanto las constelaciones del gusto, del deseo,

como las de la voluntad, se han desecho gracias a algún efecto misterioso.

(80)

Esta afirmación refuerza, en cierta medida, la propuesta interpretativa que venimos desarrollando, porque el crítico refiere que en la contemporaneidad nuestras acciones se vinculan a que sentimos una necesidad imperiosa de liberar energías y, por tanto, las considera “una forma de exorcismo más que de voluntad de acción” (Baudrillard, 1991: 80). En este ejemplo, Luicé se abalanza a un encuentro furtivo, como si el tiempo no hubiese transcurrido, atraído por una ilusión y seducido por una imagen femenina de juventud, motivaciones que, al encontrarse con Eloísa, se desvanecieron. Evidentemente, el personaje actúa cegado por los recuerdos y la necesidad de revivir una historia inconclusa que fue interrumpida de forma abrupta. La mente y el instinto actúan en su contra, inhabilitan su raciocinio y con ello su condición de adulto sensato. Opera incoherentemente, sin ser capaz de dilucidar cuáles son sus gustos y preferencias reales. Se abalanza a una aventura, por impulso, movilizado por una fuerza interna, tanto así, que le miente a su esposa para concretar el capricho, interrumpe su dinámica de vida y perturba las relaciones con su entorno laboral y familiar. Luicé se muestra como un irresponsable, que pone sus pretensiones por sobre el amor, la unidad familiar y la vida estable que vivía, sin embargo, por fortuna, para él, la inmadurez en sus actos no acarrea consecuencias lamentables.

Para continuar centraremos la atención en un nuevo episodio, que se relaciona con los anteriores pues visibiliza otra infracción a la normativa, en la perspectiva de cometer y consentir actos impuros.

“La promesa” presenta un tema tabú en casi todas las épocas: el incesto³⁰, el amor entre quienes poseen la misma sangre es una de las prohibiciones principales en las diversas culturas; transgredir este límite se considera reprochable, repulsivo y condenable en la mayoría de las sociedades.

El deseo de incesto es tan macabro y perverso que ha sido un tema bastante abordado en la literatura desde tiempos pretéritos: Sófocles en *Edipo Rey*, en el *Antiguo Testamento*³¹, Voltaire en *La princesa de Babilonia*, Apollinaire en *Las hazañas de un joven Don Juan* y García Márquez en *Cien años de*

³⁰ Incesto proviene la palabra del latín *incestus*, que significa no casto, y casto deriva de *castus*, que entre otras cosas significa puro, pero también castigar. Como la raíz indoeuropea de esta última palabra (*kas*) es la misma que la de la palabra latina *castro*, que significa cortar o castrar, se la considera como derivada de ella. (Salatino, 2014)

La Real Academia de la Lengua Española lo define como: “relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio” (RAE, 2021).

Con respecto a la prohibición del incesto para argumentar un poco el tema, es atinente recurrir a Sigmund Freud que en el año 1913 propuso su teoría del Complejo de Edipo señalando que existiría un conflicto humano fundamental entre el deseo y la prohibición (Freud, 1913/1969). Dicho de forma más sencilla (pese a la complejidad del tema), al decir de Freud, el hijo tiene un instinto supuestamente natural que lo lleva a desear sexualmente a su madre y a querer matar a su padre, recreando la tragedia vivida por el personaje griego Edipo. Sin embargo, lejos de anularlo, la muerte del padre implica justamente reconocer su autoridad, su ley, reconocer que él es la ley: la cual consiste en la prohibición del deseo incestuoso. (Ara Comín, 2010)

Algo interesante es, que después que atendió a varias mujeres como pacientes, Sigmund Freud (1896/2006: 299) llegó a la conclusión de que los abusos sexuales de parte del propio padre eran muy comunes en la Viena del siglo XIX y constituían la causa principal de la supuesta histeria femenina. Pero, a la sociedad de ese momento no le gustó escuchar esta verdad y, años más tarde, el propio Freud (1905/2007) se retractó de lo que había descubierto y elaboró una nueva teoría sugiriendo que las niñas y las mujeres tenían la *fantasía* de ser abusadas sexualmente por sus padres, porque lo deseaban. Como podemos imaginar, esta retractación de Freud ha tenido un gran impacto en la psicología y la justicia hasta nuestros días. (Pavez, 2016: 291)

³¹ El segundo libro de Samuel, recoge el episodio de dos hermanos de sangre que comparten lecho, es la historia de Amnón y Tamar.

soledad, por solo mencionar algunos autores, han referido en sus obras amores incestuosos y perversos. En la contemporaneidad, continúan gestándose textos literarios, como el que nos ocupa, que en la ficción tratan este tema para proyectarlo como preocupación y reflexión atingente a los seres humanos, no con la intencionalidad de condicionar al lector a un juicio moralista.³²

Ana es la voz narrativa y el personaje central de esta historia monstruosa. Su vida, marcada por un padre ausente e idolatrado, - a quien consideraba su efigie, su Beethoven, su Quijote - y el odio hacia la madre, la indujeron a figurar una imagen idílica en extremo casi llegando a la caricaturización de este hombre. Para Ana su padre era sinónimo de una familia verdadera, de una casa propia, hasta que un día acontece el encuentro anhelado y ninguno imagina el caos que se avecinaba a sus vidas. Ana, más que admiración y felicidad por haber cumplido su gran sueño, siente atracción por su padre. Recordemos que, al parecer, era una joven que manifestaba conductas asociadas al denominado complejo de Electra³³, que por la no presencia del padre durante su infancia aún

³² Es menester señalar que el incesto por ser un tema tan pretérito y perverso, ha propiciado muchas interpretaciones y posibilitaría la confección de un capítulo completo, sin embargo, acotamos el análisis pues nos interesa usarlo de argumento en el tema principal que analizamos.

³³ En la revista *La mente es maravillosa* (2019) encontramos una reflexión de la psicóloga Valeria Sabater sobre el complejo de Electra y refiere: es una teoría sobre el desarrollo psicosexual de las niñas, acuñada por el psicólogo suizo Carl Gustav Jung en 1912; el que se inspiró en la historia y la simbología del mito griego de Electra. Se considera la contrapartida al complejo de Edipo. Es una etapa común en la infancia de las niñas, pero si pasado cierto período, la fijación afectiva o enamoramiento hacia el padre continúa, puede generar una situación de rivalidad con la madre. Si este complejo no se resuelve, puede inducir a la futura mujer adulta a la incapacidad de enamorarse y de tener intimidad con otra persona. Probablemente, buscará tener relaciones con personas que se asemejen a la personalidad del padre. (s/p)

estaban sin resolver, originándole confusiones y posteriores conductas incestuosas, llevándola a vivir, junto a él, “una especie de rutina de días apacibles y noches de mucho sexo” (Restrepo, 2016: 117); una alteración total de la normalidad instituida en cuanto a la relación padre e hija. Ambos personajes posesos de una intimidad perturbadora, se sumergen “en un estado de encantamiento” (Restrepo, 2016: 118); conviven como una pareja de recién casados que ante los ojos de los demás parecen “gentes normales” (Restrepo, 2016: 118); cuando la realidad, advierte un panorama de perversidad y oprobios reprochado por la sociedad y las instituciones religiosas.

Georges Bataille en *El erotismo* (2009) desarrolla una reflexión en torno a este tema. “Las disposiciones que afectan al incesto respondían de entrada a la necesidad de encadenar según unas reglas una violencia que, de permanecer libre, hubiera podido perturbar el orden al que la colectividad quería plegarse” (56). La prohibición absoluta que se ejerce contra el incesto se asocia, con la violencia inherente a todo acto sexual, que al manifestarse dentro del contexto doméstico amenaza con destruir el orden y las estructuras imperantes en la sociedad, no solo por el sentido transgresor del hecho en sí, sino porque perturba el estamento patriarcal de las sociedades. Esta reflexión coincide con lo planteado en la tesis de grado “El incesto como perversión, subversión y suplemento del origen en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit” (2012), autorada por Amanda Costa de la Paz, donde se lee que el incesto:

Se formula como práctica doblemente transgresora en la medida que no sólo pasa por alto la prohibición impuesta de modo general sobre la sexualidad, sino que también implica una transgresión y subversión a la ley y autoridad paterna por cuanto que altera las jerarquías, estructuras y valores sobre los cuales se funda el orden patriarcal, base de nuestra sociedad civil. (37)

Con este relato, la autora colombiana, de nuevo expone un glosario de vulneraciones a los mandamientos cristianos, esencialmente, los que regulan la relación del hombre con Dios (mandamiento cuatro: “honrarás a tu padre y a tu madre”) y los asociados a las relaciones humanas entre sí (mandamientos seis “no cometerás actos impuros” y nueve “no consentirás pensamientos ni deseos impuros”). Ideas que son apoyadas por un referente visual icónico como es *El jardín de las delicias*, para insinuarnos, sutilmente, que, desde la antigüedad, o desde el siglo XVI el comportamiento de los sujetos ha sido y continuará siendo fundamentalmente igual.

En determinado momento escritural constatamos un quiebre, un sentimiento de “culpa monstruosa” (Restrepo, 2016: 121) se apodera del padre y este se comporta como un loco e irracional. El lenguaje desempeña un rol fundamental pues resalta la animalidad del castigo, del dolor por el hecho cometido, de la autotortura perpetrada por el padre como paga por la aberración consumada. Este instante, reviste trascendental importancia porque manifiesta explícitamente la culpabilidad del padre y genera un cambio de percepción en

Ana, que convierte su devoción incondicional hacia su padre en rechazo desdibujando la imagen idílica que había construido, concientizando lo aterrador y aberrante del acto. Todo este razonamiento, nos impulsa a preguntarnos ¿Para los personajes cuál fue el resultado de pecar? Evidentemente, no es la muerte en su sentido literal, sí, en cambio, un empobrecimiento del espíritu, una muerte, metafóricamente hablando, de sus expectativas de vida e ilusiones, una alteración al orden social y judeocristiano establecido; afirmaciones que aparecen sutilmente sugeridas y nos hacen reflexionar en torno al Mal que produce daño y es, a su vez, provechoso.

Destacamos la posibilidad creativa que esta historia perversa brinda a la autora, permitiéndole desplegar su aura en torno a un tema tabú, difícil de abordar por lo que históricamente ha significado para la sociedad, pero nos introdujo en el mismo, dejándonos varias interrogantes, preguntas y misterios que enfatizan la complejidad de las relaciones humanas y la fragilidad de las mismas, cuestionamientos todos que nos exigen evaluar las acciones propias y las de otros desde una óptica fuera del binarismo Bien/ Mal que sanciona o premia a sus cultores.

El episodio que sigue “Lindo y malo ese muñeco”, estructura la línea de interpretación sugerida. Angelito o Arcángel, es el protagonista de otra historia en la cual el intertexto establecido con la pintura del Bosco exagera nuestros sentidos debido a que parte de lo visualizado en los paños, pareciera replicarse en la realidad ficcional a cargo de este personaje.

Su caracterización detalla: “no es un criminal de profesión, de los consumados, eso no; es tan joven que ni siquiera clasifica como sujeto penal. Apenas niño del montón... Pero armado, eso sí, y dado a los vicios duros” (Restrepo, 2016: 144). De manera que la juventud no es impedimento para este maleante, capaz de hacer las peores atrocidades en aras de conseguir dinero para sustentarse él y su familia, así como algunos lujos que, finalmente, llegaban a saciar el vacío espiritual que lo acongojaba.

La narración pone ante los ojos un problema social y político de la realidad de Colombia³⁴, país originario de Laura Restrepo, el sicariato, que ha devenido en temática de la literatura colombiana.

El muchacho se pierde en sus noches de espanto y regresa a casa de madrugada, vibrando de agitación, bañado en palidez y sudor frío, con manchas de sangre en la camisa y un buen poco de pesos entre el bolsillo. (Restrepo, 2016: 142)

³⁴ Erna Von Der Walde en “La novela de sicarios y la violencia en Colombia” (2014) argumenta lo siguiente: Colombia es un país sumido en una crisis económica, política y social de graves consecuencias no sólo para sus pobladores, sino para toda la región; atravesado por conflictos violentos que se remontan a diversos momentos históricos, pero fuertemente agudizados por las fuerzas de la globalización. La situación de violencia en Colombia en los albores del siglo XXI ha llegado a niveles extremos. En las páginas de los diarios de todo el mundo aparecen periódicamente las noticias sobre asaltos de grupos guerrilleros y paramilitares a poblaciones de inofensivos campesinos, atentados, masacres, asesinatos en plena calle, secuestros, desapariciones forzosas, torturas, mutilaciones, bombas. Cada año se registran más de 25.000 muertos por violencia, más de mil personas secuestradas, lo que constituye el 50% de los secuestrados en el mundo, y unas 400 masacres, en su mayoría realizadas por grupos paramilitares. En el año de 1999, más de 3.500 personas fueron víctimas de atentados con trasfondo político. Aproximadamente, 250.000 fueron obligadas a abandonar sus casas y tierras y a desplazarse a los centros urbanos, donde entran a formar parte de gigantescos cinturones de miseria y criminalidad. Se suman así al más de millón y medio de “desplazados” por la violencia en la década de los noventa. (29)

Angelito es el reflejo fehaciente de lo que hace un sicario, en qué ambiente y bajo qué circunstancias se moviliza y, evidentemente, es un transgresor de las normativas que rigen los modos de comportamiento no solo para la religión estándar³⁵ sino para la sociedad toda. Para él, la vida del otro no significaba nada, solo le interesaba su realidad y la de su familia. Su profundo egoísmo lo llevaba a robar y asesinar por encargo, a ocasionar daños a terceros, simplemente para satisfacer su avaricia y necesidad.

La sociedad civil y/o religiosa lo consideraba un sujeto del Mal, aun cuando no eran capaces de nombrarlo porque “tan grande es el miedo que le tenemos al Mal que nos atiborramos de eufemismos para evitar designar al Otro, a la desgracia, a lo irreductible” (Baudrillard, 1991: 92). El silencio y la denuncia de la otredad, esa innombrable, por lo brutal y desalmada, son abordados ficcionalmente en la novela de Restrepo. De algún modo, la novela al exhibir esta realidad obscena busca conjurar su poder devastador, por lo demás tan extendido mundialmente y cifrado en la nación cafetera. Esta denuncia y trabajo de restauración o superación de la violencia realizado por Restrepo en *Pecado*, viene a insistir por otros medios - los ficcionales - sobre la restitución de la paz y la transición a una sociedad desmilitarizada³⁶. El proyecto narrativo de Restrepo,

³⁵ Hacemos este alcance porque el sicariato colombiano manifiesta una fe militante muy curiosa, por decirlo menos, debido a que, a pesar de la infracción, el asesinato, el narcotráfico y los vicios, los sicarios son devotos. Basta recordar la célebre novela de Fernando Vallejo *La Virgen de los sicarios* (1994).

³⁶ Laura Retrepo tuvo una actuación relevante en 1983, durante el gobierno de Belisario Betancur, cuando formó parte de la Comisión de Paz, Diálogo y Verificación que debía negociar con el movimiento rebelde M-19. La difícil negociación la obligó a dejar el país. En una entrevista

entonces, busca denunciar la violencia que caracteriza a una “sociedad atravesada por odios de clase, resentimientos, desconfianzas, todo aquello que constituye el fermento social de las violencias en Colombia” (Von, 2001: 29). El lenguaje novelar es ejemplar, más que querer exponer los sucesos macabros que narra, “se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo” (Von, 2001: 35). La narración se presenta como un mecanismo desde el cual Restrepo visibiliza el horror de la violencia en un entorno donde los habitantes se han familiarizado con esta; vale decir que el contexto está determinado por la marginalidad e insubordinación a un poder que los excluye constantemente.

Hasta estos arrabales no quería subir nadie. La autoridad no metía la nariz, la policía no asomaba, ni qué hablar de un médico. Apenas el cura, que abría la iglesia para oficio de difuntos y luego la cerraba con trancas y candado. (Restrepo, 2016: 154)

Esta población es la rechazada, la que no tiene cabida en el sector laboral, la sobrante de la sociedad, cuyos proyectos de vida se traducen a una lista de compras y en la cual no existe ley alguna; inclusive la narradora asegura: “por aquí la ley de gravedad es la única ley que se cumple” (Restrepo, 2016: 156).

menciona: “Yo estuve muy cerca de los militantes y dirigentes del M-19 que fueron asesinando durante aquel proceso de paz” (Restrepo, Entrevista a la escritora Laura Restrepo, sobre su nueva novela, *Demasiados héroes.*, 2009). Esta experiencia es fundamental para la escritura de su *Historia de un entusiasmo* (1986), obra que narra la experiencia del primer proceso de negociación – fallido - entre el gobierno colombiano y el grupo guerrillero M-19, en el cual la autora participó como mediadora.

Una descripción como esta interpela a los lectores como portadores de una racionalidad y una lógica que permiten, más que conocer el escenario de muerte y violencia, acercarse a una realidad periférica marcada por los vicios, las drogas, la corrupción y que, a juicio nuestro, se configura como salida a la invisibilidad y falta de incentivos para quienes la padecen.

“El teorema de la parte maldita” (Baudrillard, 1991) pareciera imponerse en cuanto la enumeración de tantas malas acciones en *Pecado*, se traduce en la configuración de una historia de exhibición y censura a una problemática que cada vez se torna más incomunicable, indecible e inenarrable en la sociedad colombiana.

Otro sujeto ficcional, al que denominamos el orate soberbio, es “El Siríaco”, el Estilita, un perturbador debido a sus actitudes y comportamientos poco comunes. El discurso lo presenta como un pequeño que tiene conductas extrañas que llaman la atención de su madre.

El niño me salió raro, se quejaba Mamantonia ante sus comadres; el niño se cree rana, se cree oveja, se baña con luz de luna y duerme afuera en las noches. Mi niño se pone flaco, no come nada. Sí como, madre, como semillas del aire. (Restrepo, 2016: 257)

Situaciones que fueron aumentando, mientras su madre se desesperaba “ante tan severa anomalía de comportamiento” (Restrepo, 2016: 257), razón por la cual en el pueblo le atribuyeron dotes de santo. Fue separado de su madre y

llevado de un pueblo a otro para poner en práctica sus supuestos dones curativos o santificados. La novela narra:

Lo arrancan de las faldas de la madre, lo montan en caravana y empiezan a llevarlo de aquí para allá, como a maleta de loco, para que cure de ciática al uno y al otro de fiebre tifoidea, de diabetes al patriarca, de sífilis al obispo y de frigidez a su favorita: a toda enfermedad le hace el intento el niño, hasta aquellas que aún no han sido descubiertas. Echa a andar por los caminos, como leyenda viva de santidad, y a su casa materna ya no regresa. (Restrepo, 2016: 258)

Es curioso el guiño que la escritora establece con Jesús, el hijo de Dios que llega al mundo para salvar a los humanos. Pareciera que este personaje fue concebido como una especie de reinterpretación irónica del hijo de Dios, debido a su manera irracional y deliberada de comportarse. Tanto así, que termina habitando en la cima de un pilar sin techo, “parado y estático sobre su pierna izquierda” (Restrepo, 2016: 272), durante varios meses, expuesto a las inclemencias de la naturaleza, sin ingerir alimentos y con un estado físico deplorable. La escritora ratifica lo que enunciamos: “ese hombre pretende superar al Cristo” (Restrepo, 2016: 271). ¿Tan imprescindible es, para él, permanecer como exponente de sufrimiento y dolor extremo por creerse santo? Pese a que en la ficción es venerado como tal, desde nuestra mirada analítica, lo consideramos soberbio y vanidoso. Un sujeto con conductas contrarias a la enseñanza religiosa y las normas de conducta social que estandarizan la cordura.

En él, “*el Bien y el Mal conviven indistintamente*”³⁷ (Restrepo, 2016: 259). No puede ser bendito quien maltrata a su cuerpo por voluntad propia. Siendo consecuentes con nuestra interpretación, consideramos que el gesto literario de colocar a El Siríaco sobre un pedestal, refuerza la remisión implícita que va haciendo la autora a la crucifixión de Jesucristo.

Ciertamente, El Siríaco es un infractor locuaz de la normativa religiosa que falta a Dios en distintos aspectos. Anexo a los ya mencionados, tenemos la deshonra y los malos momentos que le ocasiona a su madre, pero esto no lo enrarece, como bien señala la narradora, el Estilita nos representa a todos y cada uno de los humanos porque él “pecó como cualquiera. Contra nuestra madre todos pecamos, al no lograr quererla y menos cuidarla como ella nos cuidó y nos quiso” (Restrepo, 2016: 274). En este punto es importante detenerse, pues uno de los méritos de la leyenda y de *Pecado*, radica en que con cada una de las manifestaciones del Mal que ilustra verbalmente, busca sensibilizarnos con determinados aspectos o situaciones que suceden en la realidad y que no tienen a personajes ficticiales de actores, sino a sujetos comunes que habitamos este mundo.

En otro episodio titulado “Pelo de elefante”, la narración *in crescendo* despliega la violencia como temática principal y sorprende por su desenlace,

³⁷ La cita conserva la letra cursiva del texto original.

pues el personaje principal privilegia el amor al prójimo por sobre sus intereses particulares.

Si nos guiamos por la tradición discursiva religiosa que ha definido lo maligno dentro de los límites del oprobio (transgresión, carencia de bondad, sufrimiento y pecado), el protagonista, autonombado “la Viuda, ejecutor de oficio” (Restrepo, 2016: 210) es un claro exponente del Mal, un decapitador profesional, “oficiante de un sacrificio” (Restrepo, 2016: 213) que vive inmerso en su soledad y es reticente a las mujeres debido a que “la muerte es una amante celosa” (Restrepo, 2016: 213).

Nuevamente, el sicariato aparece en la escritura, aunque esta vez, la crueldad y criminalidad fueron matizadas con un poco de humanismo y compasión por el otro. Es textualizado con el encuentro entre la Viuda y Dix (la hija del “Pez Gordo” (Restrepo, 2016: 213) que sería la próxima víctima). Ese encuentro furtivo desencadena en la Viuda una especie de atracción por la mujer, la primera de su género que perturba su existencia. Conforme avanza el episodio, la atracción se transforma en compasión.

Dix marca un antes y un después en la vida del ejecutor y, enfatiza el carácter simbólico de la narración porque cada uno, entiéndase La Viuda y Dix, desde su lugar y realidad personifican el Mal. La Viuda encarna “la Muerte” (Restrepo, 2016: 234) y “en Dix, la fórmula falla; la enfermedad la hace sombría” (Restrepo, 2016: 237), distinta a lo que prolifera en su círculo social, en el que

destacan los lujos, la perfección, el buen vivir, o quizás, la hipocresía que conlleva ese vivir bien. Ambos, de alguna manera, alteran el orden establecido, condición que nos permite considerarlos perturbadores del equilibrio social, en correspondencia con la noción de Mal que sugiere George Bataille en *La literatura y el mal* (2016).

Baudrillard, en cambio, menciona en *La transparencia del mal* (1991) que el Mal es la energía satánica del réprobo, el poder del anatema, el fulgor de la parte maldita, la fatalidad y el destino. Aclara, que “nos hemos vuelto muy débiles en energía satánica, irónica, polémica y antagonista; nos hemos convertido en unas sociedades fanáticamente blandas o blandamente fanáticas” (95). De lo cual se infiere, parafraseando lo mencionado por Heber Leal en su ensayo “El mal y la máquina dionisiaca: la literatura a través de Foucault, Deleuze y Baudrillard” (2018) que cuando en los discursos de orden público se menciona al Bien, no se alude a un contenido moral de extrema bondad o a un Bien en sí mismo, sino a una actitud que asume el grupo humano enfocada a la supresión y el rechazo de las pasiones más agresivas arraigadas en el individuo, a cambio de una actitud de dudosa pureza: el fanatismo blando.

Dadas estas razones, podemos inferir que el discurso del Bien no es más que un consenso virtual, “una instalación de valores supuestamente positivos, un ejercicio de la buena consciencia y una minimización del Mal vinculada a la profilaxis de la violencia provocada por el resplandor del consenso” (Leal, 2018: 328). Tratándose, en síntesis, de una “fuerza condescendiente y depresiva de la

buena voluntad que sólo concibe en el mundo la rectitud y se niega a considerar la curvatura del Mal, la inteligencia del Mal” (Baudrillard, 1991: 95).

Cada uno de estos fundamentos nos facilitan argumentar que el Mal plasmado en la literatura no se restringe a la dualidad Bien y Mal moral, sino oscila entre devenir y cristalización, movimiento y fijación de ser, humanismo y deshumanización, lo que queda constatado en la novela en cuestión. Si no fuera por estos binomios, el espectro de reflexión en los textos literarios sería agotado. El Mal es una topografía de la realidad, un recorrido por ella y no debe entenderse como un antivallor. En esta perspectiva, podemos argumentar que la autora despliega su creatividad desde el Mal como categoría central para ilustrarnos la veracidad de un contexto socio-cultural complejo, en el cual la violencia ha sido normalizada por los grupos de poder.

Para culminar esta parte del análisis textual, detenemos el interés en una historia inquietante que anexa a las anteriores, transmite la necesidad que siente Restrepo por ahondar en la condición humana y sus problemas esenciales. Se titula “Amor sin pies ni cabezas” y la narración se interconecta con cada uno de los demás relatos a pesar de sus particularidades, pues cada una exhibe conductas tan mórbidas como extendidas en la contemporaneidad.

Emma es el personaje principal, víctima del entorno social desde sus primeros años de vida cuyo ciclo de martirio finaliza cuando asesina y descuartiza a su marido. Ante la sociedad, ella queda estigmatizada como la ejecutora de un

acto brutal y recriminable que quiebra el pacto social, en consecuencia, es privada de libertad. Recordemos que Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2002) menciona que dentro de la Sociedad Disciplinaria surge la prisión como un dispositivo de control cuya principal forma punitiva transita desde el “sistema general de vigilancia al encierro” (29). Emma, además de la penalización social y moral por el crimen cometido, es sometida a un mecanismo de vigilancia y control enfocado, probablemente, a domar, corregir y educar sus conductas. A propósito de esta problemática, en la novela leemos:

- Espera, Emma. Por lo menos cuéntame por qué te cortaste el pelo. Y después te vas si quieres.

- Y para dónde querés que me vaya. Como si yo pudiera andar por acá como Pedro por su casa. Tengo que esperar a que vengan por mí, o ¿qué creíste vos, que esto era hotel? (Restrepo, 2016: 314).

El cuerpo de Emma está siendo disciplinado mediante los mecanismos de poder que rigen en la prisión. El centro penitenciario aparece como “un instrumento de control y presión” (Foucault, 2002: 32) sobre el acto ilegal consumado, lo que es, sin dudas, un ejercicio de poder que incide en la psicología de ella como sujeto. Tal como asevera Jorge Aurelio Díaz (2017), los humanos tenemos que rendir cuentas ante la sociedad porque es la que nos constituye como individuos y si somos religiosos, la responsabilidad se duplica pues Dios se manifiesta a través de la consciencia para hacernos meditar o arrepentirnos de aquello que hagamos mal.

Desde esta arista ligada a la religión, el personaje desobedece el quinto mandamiento o norma de convivencia, que explícitamente prohíbe la matanza o aniquilación entre humanos y protege la vida. Emma, autora de un acto punible, es vetada por las leyes sociales y cristianas. La adjetivación de la novela marca el estigma: monstruo, ogra, oveja negra, descuartizadora y otros calificativos son usados para resaltar la bestialidad y crueldad del hecho perpetrado. Este relato aterrador es el mecanismo literario que utiliza Restrepo para ilustrar varias problemáticas sociales y de violencia de género que suceden en Colombia y el mundo.

A Emma, asumámosla como una imagen ejemplificadora que grafica la realidad de muchas niñas que se ven expuestas a la vulneración de sus derechos desde edades tempranas, siendo violentadas, privadas de voz, hasta por sus propios familiares, situaciones frecuentemente condicionadas por la pobreza. La escritura lo plantea de forma directa y realista:

La niñez no existe, hija, eso es para niños ricos. A mí la niñez me la quitó de un solo envión mi tío, el carnicero. En un rincón y en diez minutos, ahí perdí yo mi niñez. Después me regaló caramelos, para que no contara, y me ofreció el trabajo dizque para compensar. (Restrepo, 2016: 335)

Posteriormente, en su juventud, vuelve a ser abusada sexualmente, maltratada, reducida a la condición de objeto por el marido a quien asesina producto del agobio existencial absoluto y brutal a que estuvo sometida durante

toda su vida. La historia exhibida y/o ficcionalizada con Emma, da muestras de la violencia sistémica, a la vez que solapada y naturalizada en que nacen, se desarrollan y mueren las mujeres. En algún sentido, el relato evidencia otra falencia de las sociedades en general; a saber, la indiferencia e invisibilización ante temas vinculados a la violencia de género, el menoscabo, desprecio, la persecución y la muerte a que se ven y han visto sometidas las mujeres desde tiempos inmemoriales. Por lo mismo, que la escritora haya ocupado su arte para dar tribuna a un tema tan importante que aún no ha sido resuelto atribuye gran mérito y valor a su obra. El párrafo siguiente lo demuestra:

Mujeres que durante años aguantan las borracheras y las palizas que les propinan sus hombres. Acostumbradas al sexo por las malas de todas las noches, a que les pateen el vientre, a que les rompan la cara, a ellas y a sus hijos. Mujeres que un día se cansan de aguantar y se defienden: responden. A algunas se les va la mano y el tipo muere. (Retrepo, 2016: 310)

Sin pretensiones de simplificar, ni justificar el hecho narrado, cuando nos detenemos en el texto anterior, podemos concluir que asesinatos y crímenes como el de Emma a Isidro son la consecuencia de sociedades, que, si bien tienen normas claras de convivencia, normalizan conductas patriarcales, mostrando absoluta indiferencia ante ciertas acciones - como lo vivido por Emma en la ficción - que atentan contra la integridad física y mental de niñas y mujeres. Consideramos, después de todos los argumentos proporcionados en estas

páginas, que este es el principal aporte del relato, exponer el Mal, desde la monstruosidad de un hecho que coloca ante los ojos, la vulneración de derechos a las/los niñas/niños y la violencia de género, temas demasiado importantes y que en muchas sociedades aún no se les presta la atención requerida.

Con este acercamiento que hemos desplegado partiendo de la idea no dialéctica del Mal, de Jean Baudrillard, que se basa en la noción de reversibilidad y alude al Mal como potencia antecesora a cualquier discurso del Bien, hemos demostrado que aunque en la tradición teológica y filosófica el Mal se asocia con la negación y carencia, se puede comprender como una situación metafísica sobre la que se construye algo coherente que es el Bien. Baudrillard considera, tal como Nietzsche en *La genealogía de la moral* (2010), que el Bien es una construcción moral posterior a los valores primitivos de la vida y entiende el Mal como una constante relación de significantes que se seducen entre sí y que desvían el significado apartándolo de una referencia concéntrica.

Pecado asume como leitmotiv el Mal, desde una dimensión personal e intimista, representado en el símbolo canónico de la infracción, para escenificar a través de personajes perturbadores, variadas faltas y quiebres a las leyes cristianas y, en ese sentido, el Mal es productivo porque la autora transforma el soporte literario en una sala expositiva de infracciones humanas (lujuria, soberbia, adulterio, asesinatos, vanidad... e incluso “el pecado de la indiferencia” - como ella ha señalado en una entrevista -), con la finalidad de inquietar al lector y sumirlo en la perplejidad al enfrentarlo con su propia moral.

Cada una de las historias revela las complejidades que vive el sujeto contemporáneo, quien se exhibe en un contexto de tensión al enfrentarse a la posibilidad de infringir o transgredir las normas de convivencia social, además de aquellas que dicen relación con su esquema personal de concebir el mundo. En la actualidad, la visión del pecado se ha normalizado y resulta imposible pensar que la paga del pecado sea la muerte. Sin embargo, la novela pareciera naturalizar el pecado porque aunque han transcurrido tantos años desde el origen del mito adánico, aún existen resabios de que, si un ser humano peca recibe por ello medidas punitivas, o sea, un castigo. Por ende, el pecado como el signo problemático y complejo que es provee de recursos a la autora, para conducimos e insertarnos en ciertas zonas del conocimiento teológico y moral, que nos humanizan en cuanto a la relativización del mismo. *Pecado*, acorde a nuestra interpretación, presenta una higienización del Mal y, contrario a lo que pudiésemos pensar, lo textualiza como un recurso literario que ofrece a Laura Restrepo diversas facultades creativas, innovadoras, enunciativas, expositivas...

En el capítulo cinco, profundizamos en el tema central de este trabajo, referente a las relaciones interartísticas, intertextuales o intermediales que percibimos en las novelas estudiadas.

CAPÍTULO 5
RELATOS ENMARCADOS. PINACOTECAS VERBALES ESTRUCTURADAS
EN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA Y PECADO*.

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

Esta interpretación con el transcurso de los años fue variando hasta llegar a conceptualizarla como “una representación verbal de una representación visual”³⁸ (Heffernan, 1993: 3), acepción que es la más concordante con la propuesta de lectura que esbozaremos porque no circunscribe la categoría écfrasis a la relación exclusiva entre un texto verbal y uno visual, sino, amplía el espectro hasta la crítica de arte y la lectura literaria, lo cual favorece el análisis icónico - narrativo que realizaremos debido a que nos permitirá fusionar los conocimientos adquiridos en el ámbito de Literatura y la formación previa en Historia del arte.

Las obras *Tríptico de la infamia* y *Pecado* son construcciones literarias a partir de pretextos plásticos que dinamizan su discurso y resignifican las posibles lecturas que se efectúen de los mismos. Cada una tiene especificidades temáticas, estructurales, estilísticas, pero, están emparentadas por la referencia explícita a obras de artes visuales; es decir, son relatos intertextuales, configurados mediante la écfrasis como recurso retórico que conecta una realidad visual con una narrativa.

Algunos críticos han referido que la intertextualidad en la écfrasis podría ser doble, pues no solo está dada por la alusión directa al objeto visual, sino también por la vinculación de los elementos de la descripción con el discurso de

³⁸ En la sección siguiente de este escrito abordaremos las principales teorizaciones sobre la écfrasis desde sus inicios hasta la actualidad, para comprender las transformaciones y adaptaciones que ha tenido conceptualmente.

la tradición de la historia del arte, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen. Por tal razón, la écfrasis literaria se basa en una idea previa de la obra artística, en un supuesto, en lugares comunes o en juicios de valor a propósito del artista, ya existentes y, establece una relación contextual al hacer que las obras de arte participen del entramado discursivo.

Detectado este rasgo estético, es necesario plantear que la écfrasis como recurso retórico - discursivo, facilita a Pablo Montoya y Laura Restrepo confeccionar obras ficcionales en las cuales el intertexto cumple un papel fundamental, en tanto las vincula con el propósito clásico de atribuir al lenguaje literario la capacidad de “hacer ver” obras de arte. Pero, no es “hacer ver” en su sentido literal, sino desde un enfoque provechoso y enriquecedor para el proceso creativo porque parafraseando lo dicho por Michael Riffaterre, en su artículo “La ilusión de écfrasis” (2000), la écfrasis literaria tiene por objeto obras de arte reales o imaginarias insertas en una obra literaria ya sea como parte del decorado, sosteniendo una función simbólica, o incluso motivando los actos y las emociones de los personajes; elementos perceptibles en las novelas de estos autores colombianos.

En la primera parte de este capítulo realizaremos un recorrido sucinto por las teorías principales que han ido configurando las relaciones interartísticas desde la antigüedad griega hasta las más recientes. En un segundo momento, nos detendremos en la noción de tríptico que se hace notar en cada uno de los

relatos verbales, elemento que también enfatiza las relaciones entre los distintos medios de representación (verbal y visual) y para concluir, propondremos una lectura en clave efrástica para demostrar que los textos analizados, a pesar de sus particularidades, pueden interpretarse como pinacotecas verbales que no solo exhiben los verdaderos rostros de la alteridad y tensionan la categoría de infame de Foucault (1996), sino que, en *Tríptico...* da cuenta del cambio de percepción que se produce sobre “el buen salvaje” y en *Pecado* de la relativización de las nociones de Bien y Mal. Este despliegue analítico se sustenta con los razonamientos teóricos propuestos por Michael Foucault en *La vida de los hombres infames* (1996) sobre los hombres comunes, cuyas vidas no poseen fama, ni créditos, así como los viles, villanos, a todos los que denominó infames. En lo referente a las relaciones entre textos e imágenes, tomaremos “el modelo diferencial” de Valerie Robillard (2011), para determinar en qué medida las novelas se vinculan con sus referentes visuales; los de Jesús Ponce Cárdenas (2014) acerca de la exhibición, que él considera, es el principio básico de la pinacoteca verbal y, finalmente, la tipología de Agudelo Rendón (2017) denominada “*ecfrasis recreativa*” (60). Todos estos argumentos teóricos validarán nuestra propuesta de investigación y propiciarán una coherencia interpretativa sobre las producciones estéticas.

Con nuestra lectura efrástica pretendemos movilizar algunas ideas en un área del conocimiento que todavía está en post de consolidarse. Buscamos demostrar que la inserción del recurso visual, se constituye como un nexos

discursivo que ratifica el carácter mixto de las representaciones al que se refirió W. J. T. Mitchell, en *Teoría de la imagen* (2009) y que, más allá de la intertextualidad e intermedialidad, es usado por los autores para, en el caso de *Tríptico...* ilustrar las situaciones argumentales referentes al relato fundacional del continente americano y la masacre de San Bartolomé y, en *Pecado*, las situaciones moleculares de los personajes de la contemporaneidad.

5.1 Aproximación a las relaciones interartísticas.

El concepto de écfrasis ha cambiado desde los griegos hasta la contemporaneidad, así como lo han hecho las prácticas artísticas. La écfrasis literaria más antigua es la descripción del escudo de Aquiles que se encuentra en Homero (c. s VIII a.C.) que destaca por la maestría en que fue descrito, evocado, 'pintado' en las líneas del poema épico sin tener existencia real cuando fue narrada la acción. Sin embargo, es a Simónides de Ceos (c. 556 a.C.- c. 468 a.C.) a quien se le atribuye el establecimiento de la relación entre arte y literatura a partir de su idea según la cual la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda.

Este concepto sería tomado por distintos autores, lo que permite una permanente reflexión de los teóricos acerca de la relación entre ambas

artes; así mismo una permanente referencia a nociones, figuras y formas comunes a ambos lenguajes, como la ecfrasis. (Agudelo, 2015: 16)³⁹

Ahora bien, la écfrasis, desde la antigüedad, se fue haciendo más prolífera como registro o vehículo narrativo y, en términos generales, en el ámbito de la retórica y el arte se ha definido como “la habilidad para describir un objeto artístico” (Agudelo, 2015: 17); acepción de la cual se han derivado variadas interpretaciones que enunciaremos brevemente porque no constituyen el objetivo de este trabajo, solo prestaremos mayor atención a las teorías que sustentan esta propuesta interpretativa.

A mediados del siglo XX, los que inicialmente retomaron el término fueron Jean Hagstrum en *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958), que prestó atención a la etimología del término (*ek*, afuera y *phrasein*, declarar, pronunciar, decir) limitando el significado a poemas sobre obras de arte mudas y Leo Spitzer en *The Ode on a Grecian Urn, or content vs metagrammar* (1962), que se refirió a la urna griega de Keats y marcó la pauta para los estudios interartísticos posteriores, evidenciando la relación entre la literatura y las artes visuales mucho más allá de una simple comparación impresionista (González y Artigas, 2011: 11). A partir de esta interpretación asignada por Spitzer, la écfrasis adquirió el carácter de género

³⁹ Esta relación es perceptible en Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) que en su poética comparó el uso de la voz humana en la poesía con el de la forma y el color en la pintura (Agudelo, 2015: 16). En la historia del arte, el Papa Gregorio el Grande consideró que las imágenes eran útiles porque recordaban a los fieles las enseñanzas que habían recibido y que debían mantener viva la evocación (Gombrich, 1966: 92).

literario (Pimentel, 2003) y a fines de los sesenta, Murray Krieger con su artículo “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited” (1967) la elevó a un principio general de la poética e hizo que se volviera de real interés para los estudios de literatura comparada.

La abundante reflexión acerca de la lectura de las imágenes ha cobrado fuerzas en las décadas recientes (Barthes, Eco, Greimas, Panofsky, Praz, Gali), por lo cual se considera productivo e importante. Si bien todos estos autores han contribuido a la discusión sobre la écfrasis y las relaciones entre las artes, son meritorias las contribuciones de James Heffernan en su libro *Museum of Word: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), que intenta expandir el valor de uso del término y determinar los elementos que lo califican como un género literario. “El estudio de Heffernan traza una historia de la ecfrasis y convierte el término en una forma de análisis en la cual la relación interartística queda manifiesta y se vuelve tangible” (González y Artigas, 2011: 12).

Otra teoría relevante de aquel período fue la de W. J. T. Mitchell planteada en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1995) que aborda los grados de relación intersemiótica establecidos con la écfrasis. Enuncia el uso de “figuras de diferencia” que favorecen la relación que establecemos entre las imágenes visuales y los textos verbales y explica detalladamente las tres fases de nuestra reacción ante un objeto artístico visual: la indiferencia, la esperanza y el miedo ecrásticos (González y Artigas, 2011).

Años después, Claus Clüver (1997) refiriéndose a la écfrasis expone que es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (26). Este autor destaca el sentido representacional del proceso ecfástico, de modo que, si el texto verbal asume la representación de un objeto de artes visuales, entonces se establece una relación intertextual. Si entendemos la intertextualidad, en este sentido, como una representación verbal de una representación visual, Peter Wagner plantea en su texto *Iconos - textos - iconotextos. Ensayos sobre écfrasis e intermedialidad* (1996), que se forma una “relación de intermedialidad” (17) porque la écfrasis puede nutrirse de campos diversos (literatura, música, cine, teatro, crítica de arte).

Otras propuestas notables las encontramos en “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis” (1995) de Tamar Yacobi.

Concibe la ecfasis como un término paraguas que aborda las evocaciones literarias (temporales) de un arte espacial, y señala la necesidad de un modelo ecfástico que de cuenta de las relaciones que se establecen entre el (los) texto(s) verbal(es) y el (los) texto(s) visual(es). (González y Artigas, 2011: 13).

Además, impulsa el análisis a otros discursos concebidos en otros sistemas semióticos fuera de la pintura, como la escultura o arquitectura. También fichamos el artículo “En busca de la ecfasis (un acercamiento

intertextual)” (2011) por Valerie Robillard. Al igual que Wagner, Robillard considera que es un aporte recurrir a las teorías de la intertextualidad artística.

Robillard, a partir del modelo de escalas intertextuales de Manfred Pfister⁴⁰ confecciona un modelo bipartito, denominado “modelo diferencial”, que permite identificar, caracterizar y analizar un texto efrástico; valiéndose de una tipología que da cuentas de todas las formas en que un texto verbal se puede relacionar con uno visual, articulando las diferencias entre dichas interacciones. La autora ha sintetizado el modelo como se observa en la *Ilustración 1*:

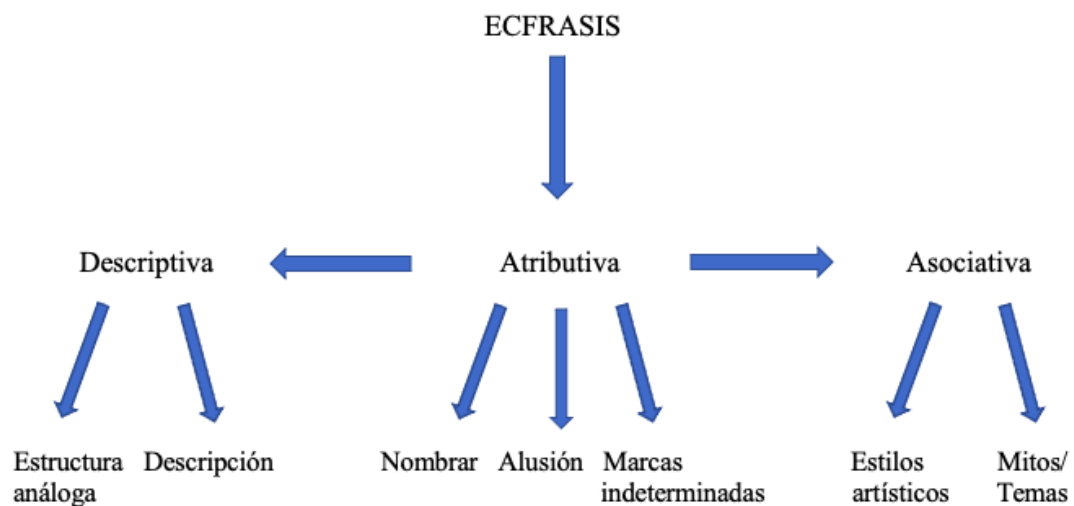


Ilustración 1

⁴⁰ Manfred Pfister en su artículo “Konzepte der Intertextualität” propuso un marco intertextual conformado por seis puntos que permiten determinar en qué modo y en qué grado un intertexto se halla presente en el nuevo texto. El autor visualiza el modelo como un sistema de círculos concéntricos, dentro del cual el mayor grado de intertextualidad posible está ubicado en el centro; la relación intertextual es más débil a medida que se desplaza hacia las orillas. Las categorías en orden son las siguientes: comunicatividad, referencialidad, estructuralidad, selectividad, dialogicidad y autorreflexividad. (Robillard, 2011: 38) Para profundizar en cada una de estas categorías, sugerimos revisar el artículo principal de Pfister o el de Robillard.

El cual tiene tres categorías que se enumeran de izquierda a derecha: *descriptiva*⁴¹, *atributiva* y *asociativa*; con sus respectivas subcategorías. Al decir de Robillard (2011), la *descriptiva* se refiere a los textos más cercanos al requerimiento crítico de “representación” o “re-presentación” de sus fuentes pictóricas y por ende, serían los de mayor “intensidad intertextual”, satisfacerían el requerimiento de la *enargeia* porque ambas subcategorías implican la descripción explícita de una obra de arte. La subcategoría *estructuración análoga* aparece en la izquierda del esquema, “pues conlleva un alto grado de similitud estructural entre el texto y la obra plástica” (Robillard, 2001: 38) y la subcategoría *descripción* se ubica en la derecha ya que “un texto ecfrástico puede enfocarse en secciones pequeñas o grandes de la obra; en este caso, la visualización de la fuente pictórica por parte del lector no es necesariamente una constante” (Robillard, 2001: 39).

La categoría central, *atributiva*, funciona como el “guardia del palacio” (Robillard, 2001: 39), buscando que todos los textos que ingresen a los dominios de la écfrasis indiquen de alguna forma su fuente original, es decir, deben *nombrar* la fuente ya sea en el título o en otro lugar. Igualmente, “se puede marcar el texto mediante una *alusión* al pintor, al estilo o al género” (Robillard, 2001: 39), o a través de *marcas indeterminadas*, “la forma más débil de establecer una referencia” (Robillard, 2001: 39); dado que el lector a pesar que reconozca las

⁴¹ Las cursivas que aparecen en la fundamentación del modelo diferencial corresponden a la forma en que la autora Valerie Robillard lo escribe en la fuente bibliográfica.

denominadas por Riffaterre “agramaticalidades”, tendría que ser parte de un grupo interpretativo específico para ser capaz de identificar el antecedente visual y, la segunda función de esta categoría es su importancia como un *tipo* de relación intertextual (Robillard, 2011).

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

Lo más interesante de este modelo es que proporciona un marco referencial concreto a partir del cual se puede determinar el nivel de incidencia o de interrelación que establecen los textos con sus referentes pictóricos.

Otro teórico renombrado por sus valiosos aportes en la comprensión de la écfrasis es Michel Riffaterre (2000) que habla de mimesis doble, es decir, representación de una representación, pues, según su criterio, la obra de arte está contenida en la obra literaria y distingue dos tipos de écfrasis: la literaria y la crítica.

La primera “presupone el cuadro sea éste real o ficticio. Por tanto, la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje y a propósito del arte” (Riffaterre, 2000: 162);

mientras que la segunda “se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto” (Riffaterre, 2000: 162).

Es esta visión interartística de la écfrasis, es oportuno mencionar los estudios de Luz Aurora Pimentel (2003), investigadora que define varios tipos: la *écfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, la *écfrasis nocional* cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje, la *écfrasis referencial genérica*, una clasificación intermedia referida a aquellos textos ecfásticos que no designan un objeto plástico preciso pero que en su descripción remiten al estilo o a características imaginarias de objetos plásticos de un artista y, por último, la *écfrasis metaléptica*, definida por el desborde y las transgresiones del impulso narrativo, en otras palabras; los personajes del cuadro descrito se animan y salen del marco que delimita su existencia ficcional como objetos plásticos, para interactuar con el otro mundo ficcional del cual, supuestamente, eran solo ornamento.

En este recorrido no podemos descuidar los razonamientos de Jesús Ponce Cárdenas, en su libro *Écfrasis: visión y escritura* (2014) que, de igual forma, apoyarán nuestra lectura ecfástica. El académico toma como objetos de estudio poemas españoles contemporáneos consagrados a la evocación de una pintura concreta, realiza un recorrido visual y verbal a través de los géneros: Naturaleza Muerta, Paisaje, Retrato, Escenas de costumbre y Pintura Histórica; para que el lector pueda entablar un diálogo entre el texto literario y las fuentes icónicas, lo cual es posible estéticamente, a través de la écfrasis.

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

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

Desde este enfoque interpretamos que el autor de textos efrásticos, asume un doble rol, se convierte en curador⁴² de obras de artes visuales y escritor de un texto literario. “La *dispositio* del poemario se constituye en reflejo verbal de la organización propia de un museo o una colección” (Ponce, 2014: 28); de modo que propuso la idea inspiradora de comprender el texto efrástico como una organización museográfica.

Para ir concluyendo este esbozo por la discusión contemporánea sobre la écfrasis, retomamos los postulados de Pedro Agudelo Rendón abordados en sus textos *Cuadros de ficción: artes visuales y écfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama* (2015) y *Las palabras de la imagen: écfrasis e interpretación en el*

⁴² El curador es un investigador o un estudioso que entre sus funciones tiene el poder de legitimar obras de arte, puede imponer obras, nombres y técnicas, seleccionar obras, dar forma al catálogo, dialogar y negociar con los sponsors y otros. El curador crea su propia obra (la muestra) a partir de obras existentes.

arte y la literatura (2017). El investigador define teóricamente la écfrasis y explicita que su uso no se restringe a la literatura, sino que opera en otros ámbitos, por lo que coincide con la definición de Heffernan que la considera, “una representación verbal de una representación visual”, y esto no la restringe a las formas artísticas presentes en un texto poético. A su vez, define dos tipos: la *ecfrasis interpretativa*, que tiene mayor incidencia en la crítica de arte y la *ecfrasis recreativa* que:

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

Como hemos examinado, el fenómeno retórico - artístico de la écfrasis se ha descrito en diferentes épocas y desde diversos puntos de vista. Su origen data de la antigüedad y su uso sigue hasta nuestros días, aunque el enfoque se haya modificado. Pero, un elemento que hemos constatado en todos los momentos de desarrollo de la écfrasis, es que desestabiliza las rígidas divisiones entre literatura y artes visuales, desarrollando un doble carácter intertextual, debido a

que representa un objeto de otro medio de expresión y a la vez, se apropia de terminologías y conceptos descriptivos que pertenecen a la historia del arte como disciplina.

Para demostrar lo planteado en estas páginas iniciales, profundizaremos en los textos noveles en cuestión, en pos de dar cumplimiento a los objetivos definidos en este capítulo de la investigación.

5.2 Analogías de *Tríptico de la infamia y Pecado* con *El jardín de las delicias*.

La noción de tríptico se visualiza de principio a fin en cada una de las novelas abordadas; nos encontramos con novelas cuyas disposiciones estructurales y discursiva pueden ser entendidas e incluso, leídas, desde lo que conceptualmente conocemos como tríptico. A su vez, nos resulta muy provechoso establecer lazos de interés entre estos relatos literarios con el atrayente y enigmático tríptico del Bosco, *El jardín de las delicias* porque nos aproxima a saberes novedosos que, en conjunto con los ya mencionados, legitiman los aportes de este trabajo.

Para entender estas afirmaciones y demostrar la veracidad de las líneas de comprensión que proponemos, consideramos necesario, recordar el origen etimológico de la palabra tríptico; lo cual proporcionará herramientas que nos permitirán un análisis coherente y con el rigor que amerita la investigación en curso.

En el *Diccionario de la Real Academia Española* (2021) encontramos que tríptico se deriva del griego τρίπτυχος *tríptychos* ‘plegado tres veces’, de τρι- *tri-* ‘tri-’ más πτύξ, πτυχος *ptýx, ptychos* ‘pliegue’ y sus significados son:

Tabla para escribir dividida en tres hojas, de las cuales las laterales se doblan sobre la del centro. Libro o tratado que consta de tres partes. Pintura, grabado o relieve distribuidos en tres hojas, unidas de modo que puedan doblarse las de los lados sobre la del centro. (RAE, 2021)

Acepciones que coinciden con lo planteado en la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1928), la cual ratifica que la etimología de la palabra tiene sus orígenes en la antigua Grecia y se deriva de *tríptikos*, que significa “triplicado, plegado en tres” (758). Entre las definiciones que refiere tenemos:

Tablita para escribir dividida en tres hojas, de las cuales se doblan sobre la del centro las laterales. Libro ó tratado que consta de tres partes. Pintura, grabado ó relieve distribuído en tres hojas, unidas de modo que puedan doblarse las de los lados sobre la del centro.

En general es pintura, relieve, talla ó cualquier dibujo decorativo ejecutado en tres compartimientos, hojas, tableros, paños ó paineles, de tal modo contruidos que los laterales giren mediante goznes sobre la hoja central. Por extensión dícense trípticos los cuadros divididos en

tres compartimientos de forma que imiten á los verdaderos trípticos, aunque sean de notables dimensiones y no puedan plegarse⁴³. (758)

Pese a que su origen etimológico corresponde a la antigüedad griega, es en la Edad Media o época medieval cuando surge la noción que actualmente conocemos, a partir de la observación de unas tablas romanas antiguas que poseían un panel central y dos secundarios, uno a cada lado. Los propósitos con que se originaron, inicialmente, eran eclesiásticos, pero en Bizancio otros orfebres trabajaron en marfil, plata, oro y esmalte pequeñas composiciones de temas religiosos e históricos.

Durante la época del arte ojival, predominaron los trípticos como retablos portátiles y pequeños oratorios; sin embargo antes de llegar a esta forma el tríptico era:

Un conjunto de tres tablitas de marfil ó de madera para escribir, sujetas con charnelas ó anillas, estando la central untada de cera por ambas caras, para que se pudiera escribir en ellas con el estilo, y las laterales sólo enceradas por la cara interior. Las tres formaban como un libro. (1928: 758)

El tríptico fue un formato bastante común entre los pintores de la escuela flamenca. Varios museos y colecciones poseen trípticos labrados en marfil, metal

⁴³ Esta cita y todas las otras tomadas de la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1928), conservan las tildes de la fuente original, incluso en vocales y palabras que en la actualidad se consideran faltas de ortografía.

y madera, por ejemplo el Museo Victoria Alberto de Londres, tiene un tríptico de talla, francés, del siglo XIV. En el Museo de Artes decorativas de París hay varios ejemplares, entre los que destaca uno de madera tallada, obra de Bruselas del siglo XVI. Otros de mayores dimensiones se hicieron con imágenes de pintura en los siglos XIII al XVI como retablos o para devoción de los fieles. Entre estos mencionamos: *El descendimiento de la cruz*⁴⁴ (siglo XVII), que es un óleo sobre tabla de autor anónimo, perteneciente a la escuela flamenca, de dimensiones 74 x 55 cm y el *Tríptico de los Sforza*⁴⁵ (1460), que es un óleo en panel de Rogier Van Der Weyden, de 53 x 44 cm y está en el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica (Bruselas).



2- *El descendimiento de la cruz.*



3- *Tríptico de los Sforza.*

Entre los pintores flamencos que realizaron grandes aportes a la Historia del arte debido a la confección de varios trípticos se destaca Jheronimus Bosch (el Bosco), a quien se atribuye la autoría de: *Tríptico del Juicio de Viena* o *Tríptico del Juicio Final* (aprox. 1482), *El jardín de las delicias* (aprox. 1490-1500); ya

⁴⁴ Imagen tomada de <https://www.todocoleccion.net>

⁴⁵ Imagen tomada de <https://wikioo.org>

mencionado, que es el más reconocido, fascinante e interesante de todos⁴⁶, *Tríptico de las Tentaciones de San Antonio* (aprox. 1490-1500), *Adoración de los magos* (aprox. 1494), *Tríptico de santa Wilgefortis* (aprox. 1500-1504) y *El carro del heno* (aprox. 1512-1515).

*El jardín de las delicias*⁴⁷ es, precisamente, el tríptico que popularizó al



4 - *El jardín de las delicias.*

género, pues entrega una especie de definición de lo que entendemos por tríptico. Si los paños se cierran es una obra compleja y con mucho simbolismo que se constituye como una visualidad única en sí misma, pero al abrirse,

⁴⁶ Una de las novelas objeto de estudio, *Tríptico de la infamia*, fue analizada por Rubén Rafael Cardona Sánchez, en el artículo "La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Pablo Montoya" (2017); el artículo analiza la idea de tríptico y su importancia durante el Renacimiento desde la teoría de la experiencia estética de Hans Robert Jauss, tomando como ejemplo, precisamente, este tríptico *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch.

⁴⁷ Imagen tomada de <https://es.wikipedia.org/>

notamos que la componen tres paños de grandes dimensiones y que se vinculan con la imagen exterior.

De acuerdo a lo que percibimos, en la dimensión planaria de esta obra, el autor necesitó mucho espacio para exhibir todos los relatos que pretendía mostrar y enmarcar, entendiendo que la iconografía refleja tres escenas, cuya lógica de lectura tradicional es de izquierda a derecha. En el lado o paño izquierdo *El jardín de Edén* observamos el paraíso terrenal, con la creación de Adán y Eva. En la escena o paño central *El jardín de las delicias*, apreciamos lo que acontece en el paraíso terrenal libre de pecado; un mundo donde los seres creados, los humanos, disfrutaban a plenitud los placeres de la vida, es decir, pecan y en el lado o paño derecho *El infierno*, vemos las puniciones del infierno. En esta perspectiva, es muy interesante la conceptualización de tríptico en términos formales desde las artes visuales y cómo las novelas, pareciera, que se organizan en ese mismo interés de sentido.

El tríptico, como mencionamos, se trata de una obra o un folleto que se compone de tres partes, las cuales se integran conceptualmente. Pero, el término se emplea, esencialmente, al referirse a obras de artes visuales. Todos los argumentos, anteriormente expuestos, complementan la brecha investigativa que abordamos, en la cual las características formales de los trípticos son de utilidad para entender cómo este formato se hace presente en los textos literarios, qué aporta a los discursos y cómo incide esta disposición en la configuración de las tramas novelescas. Con estas aproximaciones, demostraremos que las novelas en

estudio siguen un modelo semejante al tríptico, *Tríptico de la infamia*, en dos patrones, uno concreto que es su estructura de tres partes y el otro simbólico, que al igual que en *Pecado*, está asociado a la gran obra del Bosco.

Tríptico de la infamia, desde el título mismo, con la incorporación de la palabra tríptico presenta un indicio que anticipa la relación entre disciplinas, y este detalle nos induce a revisar con detención su estructura. La noción de tríptico se corrobora con varios elementos presentes en su composición. Primeramente, veremos lo formal. La novela está articulada por tres partes, la extensión de cada una es variable y el argumento es la historia de tres pintores Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry. Cada sección se transforma en el relato de una visualidad enmarcada y determinada por los límites de las páginas. Sí es notorio, que el tríptico literario que deviene la novela está descuadrado, no se puede cerrar debido a la cantidad de páginas que conforman cada una de las partes (parte I, 103 páginas; parte II, 78 páginas; parte III, 110 páginas); quizás porque el autor busca con su escritura visibilizar de manera diferente los relatos fundacional y de guerras religiosas, o, simplemente, decide dejarlo incompleto porque no alcanza un límite de carillas para expresar todo el oprobio que circundó a estos dos acontecimientos históricos que generaron tanto impacto sociocultural.

El nexos conceptual entre estos apartados, consideramos, es sostenido de forma lineal por el escritor y se trata de exhibir la aniquilación y el avasallamiento vividos como consecuencias de los acontecimientos ya mencionados.

Acorde a este enfoque, sí apreciamos a la novela como a un tríptico, resulta significativa la distribución de las tres partes porque la primera y la tercera, a cargo de un narrador omnisciente con conocimientos vastos de los sucesos relatados, serían los paneles laterales, relacionados en su discursividad sobre la conquista y colonización de América desde las especificidades estilísticas de cada pintor, haciendo hincapié en lo que significó para el Nuevo Mundo en particular y, para el mundo en general. “La masacre, que marcó en el Nuevo Mundo la proyección de las guerras de religión europeas, también señaló el final de las tentativas coloniales, al menos durante el siglo XVI, de Francia en la América Continental” (Montoya, 2014a: 118). Mientras la segunda o, en su efecto, el panel central de la obra, cuantitativamente es más breve, contada por un narrador protagonista y la diégesis se desplaza del área geográfica americana hacia Europa (Francia), donde sucedió la masacre de San Bartolomé, que ensangrentó al continente europeo y terminó con la paz, incitando a los franceses a buscar en América, el paraíso perdido; al cual tampoco pudieron acceder por la codicia de algunos y la llegada Avilés junto a sus tropas españolas.

Probablemente, Montoya enfatiza en lo ocurrido en América debido a su identidad latinoamericana que lo transforma en testigo de cómo las sociedades latinoamericanas fueron marcadas cultural, racial, histórica, religiosa y hasta

políticamente por los lastres de aquel período y/o para demostrar que lo sucedido en Europa involucra al nuevo continente en la misma lógica del Mal. La segunda sección o panel central del tríptico literario sintetiza la criminalidad, falta de raciocinio y crueldad con la que actuaron los europeos católicos contra los de su misma raza, haciéndonos dudar sobre la condición civilizatoria que promulgaron; cualidades igualmente constatadas en los colonizadores que arribaron a estas tierras americanas con el descubrimiento.

Otro elemento a considerar es el volumen de la obra literaria. *Tríptico...* es una novela que recoge un gran bagaje informativo referente a los momentos históricos que aborda y eso la hace muy extensa. Por tanto, pudiera vincularse con que los trípticos tradicionales en las artes visuales, mayormente, se conciben como obras monumentales que resaltan a la vista de los receptores y, siguiendo con la línea interpretativa, es posible pensar que Montoya indaga y recopila tanta información no solo para apropiarse mejor del tema, sino para demostrar a sus lectores toda la infamia que caracterizó al período colonizador y persuadirlos de no dejar impunes estos hechos, porque parafraseando al propio autor, América Latina se ha convertido en una especie de fosa común desde la época de la conquista.

Proponemos, sin esencialismos, que estos desplazamientos espaciales pueden interpretarse como un mecanismo escritural que complementa simbólicamente el mensaje que busca transmitir Montoya a su público y que el texto/ imagen en que deviene la novela, puede ser leído y apreciado de forma

íntegra como una ilustración fehaciente de actos genocidas, por ende, el autor colombiano, con su ejercicio escritural, apuesta por valorizar la vida humana.

En esta misma perspectiva de estudio situamos a la novela *Pecado*. Si bien no está compuesta por tres capítulos, sino que tiene una estructura más abierta, novedosa, transgresora, igualmente se vincula con la noción de tríptico de principio a fin porque la referencia intermedial que unifica su trama es el referido tríptico *El jardín de las delicias*.

Pecado, como hemos descrito en el capítulo anterior, consta de Peccata mundi 1 que introduce algunas ideas generales de lo que más adelante se lee en la trama; la cual está compuesta de siete historias con cierta autonomía y protagonistas distintos que, a pesar de sus individualidades, están emparentados por la condición de humanos y su implicancia, finalmente, Peccata mundi 2 concluye la novela, cierra lo que inicia en Peccata mundi 1, y ambos operan como un cajón que aglutina a las siete historias. Planteado de este modo, acorde a nuestra propuesta de análisis y debido a la intertextualidad que establece con un tríptico pictórico, señalamos que la novela ha sido pensada y ordenada desde la analogía simbólica con *El jardín de las delicias*. Sin embargo, para no parecer a priori, desglosaremos los argumentos que así lo demuestran.

La trama de *Pecado* fue concebida desde una sola fuente icónica, *El jardín de las delicias*. Luis Peñalver Alhambra en su tesis doctoral *Fenomenología de*

la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración (1995) se refirió a la pintura de la siguiente manera:

Jerónimo Bosch hace por primera vez al mundo protagonista absoluto. Abandonado como está a las fuerzas del mal (a las fuerzas de la locura de la inmanencia), la humanidad se siente cada vez más huérfana de un Padre que la abandona a su suerte. La necesidad de este mundo que resplandece todavía en el Bosco con colores cálidos y suaves, ya no se justifica sino por sí misma: o lo que es lo mismo, sin fundamento, no se apoya sino en el propio abismo de su existencia sin sentido. (244)

Esta afirmación nos dice que *El jardín de las delicias* narra iconográficamente lo que se ha concebido como el momento enigmático e irreversible del pecado original, donde el ser humano, por vez primera, concientiza que es integrante de un mundo caótico y carente de raciocinio, que fue condenado y desprotegido espiritualmente debido a la desobediencia.

En las primeras páginas de *Pecado* (Peccata mundi 1), Laura Restrepo contextualiza al lector con los posibles derroteros del relato, escribe:

Observando ansiosamente el tríptico del Bosco, ¿habrá notado Felipe, como le sucede ahora a Irina, que los placeres que en la Tierra disfrutaban los humanos, o sea los pecados en que incurren, se parecen demasiado a los castigos que en el Infierno les imponen los demonios? Quien violó

será violado, quien torturó será torturado, quien ignoró será ignorado, quien mató será mil veces asesinado. (Restrepo, 2016: 25)

Este fragmento sintetiza algunas líneas temáticas que parten de la lógica individual, porque en lo delante de la narración el sujeto será el protagonista de preocupaciones egoístas, singulares e inolvidables, todas ellas con un denominador común, el Mal, como quedó demostrado en el capítulo tres, y no colectivas como se aprecia en *Tríptico de la infamia*.

Cada una de las historias pone ante la vista un glosario de cualidades manifiestas en nosotros los humanos (vanidad, lujuria, avaricia, soberbia, deslealtad, infidelidad...); condiciones que no son bien juzgadas por la moral religiosa y social, pero que parecieran ser inherentes al ser humano. Al igual que *El jardín de las delicias* que representa las pasiones de los hombres, los deseos, las fantasías..., o sea, el individuo, como protagonista de su entorno, es el principal ícono de representación, también el relato escrito está marcado por esta iconicidad; lo cual facilita a sus respectivos autores articular medios de representación visual (la pintura) y verbal (la novela) análogos no solo por el tema central que tratan, sino por sus discursos fragmentados y abigarrados.

Hemos demostrado que el factor determinante de acciones en la novela coincide con el de la pintura, por ello resultan apropiadas las palabras de Luis Peñalver (1995), a propósito del cuadro pictórico: “el movimiento que se impone por encima de todos en este tríptico es el movimiento de los apetitos humanos”

(246). Efectivamente, el discurso de Restrepo se configura a partir de traiciones, engaños, asesinatos, abusos y un sinfín de acciones, desencadenados por las ansias y el deseo descontrolado de los humanos. Peñalver (1995), además, comenta en palabras de Heidegger, que el gran tapiz que es el paño central del tríptico, habla de la inestabilidad del hombre como “puro desear”, de lo que entendemos que el hombre es consecuencia de sus deseos incontrolados. Por lo cual, la novela y el tríptico establecen una correlación reflexiva sobre la condición humana.

Acorde a las proyecciones de esta imaginería vinculada con el pecado, como el símbolo más importante en la visualidad de *El jardín...* nos atrevemos a enunciar, que los humanos transitamos constantemente por zonas oscuras, vivimos bajo la acechanza de las tentaciones y los deseos desbordados y, el relato estructurado en *Pecado* presenta a esta misma humanidad, “que se precipita ineluctablemente al infierno: pero al infierno, tal como lo pinta el Bosco, de su propia inmanencia” (Peñalver, 1995: 244).

Anteriormente, aludimos que *El jardín de las delicias* al estar cerrado constituye una obra autónoma, por lo mismo es oportuno citar la descripción realizada por Alejandro Vergara Sharp (2012)⁴⁸:

⁴⁸ Alejandro Vergara Sharp es historiador del arte, especialista en Rubens y jefe del Área de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte en el Museo del Prado.

La imagen⁴⁹ del cuadro cerrado nos enseña la imagen de Dios Padre, una figura pequeñita con un libro, la Biblia seguramente, en una esquina, en una escena oscura, él situado fuera del mundo, fuera de la esfera terrestre, mirando hacia una gran esfera transparente, cristalina aparentemente, en la que



5- *El jardín de las delicias (cerrado).*

hay un disco plano, una especie de esfera plana que en el centro tiene tierra y que está rodeada por agua. Lo que representa esta imagen es el tercer día de la creación según se narra en el libro del Génesis, en el que Dios Padre crea el principio del mundo, crea la Tierra sin sus habitantes, en la que aún no hay luz del sol, aún no hay color. Es una escena grisácea, monocroma. En unas pequeñas frases en la parte superior del cuadro se habla de la creación del mundo, no del Antiguo Testamento, sino de los Salmos del rey David. (s/p)

⁴⁹ Imagen recuperada de <https://www.culturagenial.com/es/el-jardin-de-las-delicias-de-el-bosco/>

Resulta curioso que al estar cerrado el tríptico se instala otro relato, a partir del cual esa esfera que tiene en su centro a la Tierra, nos hace reflexionar sobre lo que se aprecia en los paneles y su relación con la cara externa de la obra; pareciera que el Bosco sugirió a sus receptores que todo lo representado en las imágenes interiores (las realidades ficticias, inconscientes, oníricas, concretas o inventadas) son formas de comportamientos propias del ser humano, “que si bien son una condición singular, al final, esta condición nos atañe a todos los que existimos y habitamos en el globo, a todos los que hacemos humanidad” (Cid, 2021: s/p).

Si extrapolamos este razonamiento a las obras literarias, tenemos que en cada una, conforme fuimos demostrando, sus autores trabajaron con alguna de las dimensiones correspondientes al tríptico *El jardín de las delicias* abierto, porque las lógicas de sentido de ambas exhiben al humano en su complejidad, en su actuar en el mundo. De manera, que concordando con el académico Cid (2021):

Los relatos del colonizador, los nativos, así como los pecados que pone en evidencia la novela, al final son condiciones del humano compartidas por todos y eso, es posible reconocerlo en el formato mismo del tríptico, si entendemos el tríptico *El jardín de las delicias* como el ejemplar. (s/p)

Las analogías establecidas con la conceptualización de tríptico en términos formales desde las artes visuales han sido demasiado relevantes, pues

las novelas siguen un patrón de sentido semejante, en una dimensión ponen ante los ojos un relato concreto que lo visualizamos en *El jardín de las delicias* abierto y en otra, presentan ante la vista el comportamiento irracional de los colonizadores, la infamia por estos perpetrada e instala la violencia como tema de interés de todos los tiempos. En esta misma lógica, en *Pecado* se exponen situaciones de sujetos contemporáneos pecadores y transgresores de todas las normativas. Pero como mencionamos, el relato que refiere el tríptico cerrado, no queda explicitado y una situación similar ocurre con las novelas, claramente por un lado exhiben lo que ya se ha dicho, siguiendo la lógica de interpretación que las vincula con *El jardín...*, igualmente están presentando una reflexión más allá de los hechos narrados, un mensaje implícito, al cual pudimos acceder porque constatamos estos vínculos entre el formato tríptico con la inquietud novelesca de los autores colombianos.

Este acercamiento a los textos escritos nos permite afirmar que, primeramente, hay un reconocimiento por parte de los escritores de la monumentalidad del relato que expone el tríptico del Bosco y la actualidad de su discurso. Además, así como el tríptico *El jardín de las delicias* posee dos relatos, uno marco (el externo) y otro enmarcado (el interno), pareciera que las novelas, igualmente, tienen un relato marco que sería nuestra propuesta interpretativa, que asocia estos discursos al despliegue absoluto del Mal entre nosotros los humanos, y otro enmarcado que es la trama narrativa de cada una.

5.3 Propuesta de lectura efrástica en *Tríptico de la infamia*.

Tríptico de la infamia (2014) desde su imagen de portada, que corresponde a un fragmento de la pintura *La masacre de San Bartolomé* anticipa el interés de Pablo Montoya por las artes visuales. Esta fascinación se corrobora con el diálogo interartístico que establece en la trama, dado que su desafío escritural radica en recordar los dos acontecimientos ya mencionados y, que se han identificado históricamente por la violencia, insensibilidad y falta de humanismo, pero el autor colombiano los aborda desde una mirada que, consideramos, privilegia la objetividad. En otras palabras, se centra en lo que verdaderamente significó para los seres humanos que habitaban estos territorios americanos y para el mundo, los enfrentamientos de los católicos con aquellos que no se identificaban con sus dogmas y, por otro lado, la llegada del conquistador, sin tomar en cuenta los elementos que históricamente los grupos de poder han referido sobre el proceso de conquista y que lo presentan como beneficioso para la región americana en tanto promulgó, o desde nuestra percepción, se escudó tras, un proceso de evangelización.

Desde el punto de vista creativo, la novela puede leerse como un viaje al pasado debido al basamento histórico que emplea. Y este viaje se torna doblemente instructivo porque la trama narratológica fue construida a partir de la contaminación entre la literatura y las artes visuales; relación que dinamiza y favorece la lectura al presentar un relato de la colonia que no es el tradicional,

mientras exhibe las obras de tres artistas Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry. El investigador Ponce Cárdenas (2014) refiere que:

El autor de un texto efrástico sigue un proceso en el que primero se produce la visión y en un segundo impulso surge la escritura. El término visión funciona, además, en un doble plano y muestra aquí una rica ambivalencia. En efecto, la composición de una écfrasis pone en juego “la acción y efecto de ver”. Por consiguiente, el lector implicado o activo deberá repetir ese doble movimiento (visión de la obra plástica / lectura del poema) si pretende ahondar en el sentido de esta tipología inter - artística. (14)

En consecuencia, Montoya, a partir de sus ejercicios de visión y escritura transforma su novela en *una pinacoteca verbal* y asume una dualidad de roles, es un escritor que se transforma en curador de obras de artes visuales porque selecciona a los creadores cuya visualidad dota de simbolismo a su discurso verbal, así como los relatos visuales que son útiles para configurar su novela; en otras palabras, Montoya crea su propia colección alternativa o su “Museo Imaginario” (Malraux, 2017)⁵⁰ para satisfacer sus intereses escriturales.

⁵⁰ El “Museo Imaginario” fue formulado por André Malraux en 1947 y no es un lugar físico, sino es un museo subjetivo, refiriéndose a la posibilidad que la reproducción fotográfica ofrece al visitante para que establezca su propia colección de obras según una huella más perdurable en su memoria. Por lo tanto, la experiencia estética del espectador se amplía considerablemente, excediendo los límites de la colección de un determinado museo, para alcanzar idealmente un extenso conjunto de patrimonio cultural de la humanidad. En otras palabras, se constituye por obras de arte que habitan un universo mental que se va conformando en cada persona a partir de su mirada y de las experiencias visuales múltiples que almacena en su recuerdo; razón por la

Por estas razones, es la *ecfrasis recreativa* (Agudelo, 2017), la que, mayormente, está presente en el texto y nos motiva a comprender el proceso creativo del autor, “a la manera de una serie de vasos comunicantes que enriquecen mutuamente su sentido gracias al intercambio” (Ponce, 2014: 26). Con esta interrelación Montoya muestra y pone en valor las obras de tres artistas heterogéneos, a la vez que dignifica al hombre, a los indígenas y los masacrados, desde el reconocimiento de su condición de seres humanos. Creemos que en este plano la identificación de una conciencia estética en los indígenas otorga solidez al argumento acerca de su humanidad.

5.3.1 En busca del paraíso perdido: análisis de la primera parte.

La parte uno de la novela, a través de un narrador omnisciente, presenta desde el principio al artista e ilustrador Jacques Le Moyne de Morgues, acercándonos a sus primeras incursiones en el mundo de la creación con la llegada al taller del maestro Philippe Tocsin. El narrador enfatiza que para Le Moyne constituía un desafío la representación de los habitantes de América porque no los había visto nunca antes. Sin embargo, fueron las lecturas que realizó a escritos de algunos viajeros como Beda el Venerable, Tomás de Cantimpré y Cristóbal Colón, entre otros, el incentivo de sus primeros dibujos acerca de los indios; que estuvieron influenciados por la visión errónea y

que nunca puede darse por concluido. (Para profundizar en esta definición, recomiendo el texto *El Museo Imaginario* del mismo autor André Malraux).

tergiversada que consideraba monstruos a los nativos. Indudablemente, Le Moyne fue intoxicado por la visión subjetivada de los europeos viajeros sobre los habitantes americanos que se difundía en Europa y el narrador, a través del sabio Tocsin, realiza una reflexión con la cual coincidimos pues da cuentas de que no se puede dar por cierto lo que no se ha visto:

Hay que creer, dijo Tocsin, en los alcances de la imaginación, pero no todo lo que viene de allá es cierto...Nosotros somos, a la manera de Ícaros privilegiados, quienes miramos el mundo desde arriba. Somos los dioses videntes mientras ellos, los que viajan de verdad, son humanos cargados de prejuicios que intentan, muchas veces sin lograrlo, conocer ese complicado afuera. (Montoya, 2014: 22)

Los europeos, aferrados a su condición de “civilizados”, eran incapaces de comprender una cultura totalmente distinta a la suya, pero, no por ello, menos importante y atractiva. El propio autor Pablo Montoya en su artículo titulado “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014a) escribe: “le Moyne era dueño de una estética renacentista que confrontó, a su modo obviamente europeo, las nuevas realidades descubiertas” (118). Esta disyuntiva es un elemento importante pues como argumentamos en un capítulo anterior, el viaje de Le Moyne a América como dibujante, lo dejó impresionado desde el primer momento, pero lo más importante es que relativizó y cambió su visión hacia los nativos, lo cual estuvo condicionado por su sensibilidad de artista (conciencia estética).

A Le Moyne su condición de artista viajero le ofreció una posición privilegiada porque vivenció la realidad americana en primera persona y su opinión, junto a sus creaciones se convirtieron en un gran testimonio histórico - artístico de la época. Por estos motivos, no es casual que Pablo Montoya lo haya elegido como protagonista para esta primera parte del relato.

Con Le Moyne se presentó algo singular en la historia del encuentro de los dos mundos en el siglo XVI: quien viajaba no solo era un hombre que sabía de los oficios de la guerra, sino que, al mismo tiempo, gozaba de las dotes de un pintor que le permitieron plasmar las formas de existencia de los nativos americanos. (Montoya, 2014a: 118)

Adentrándonos en la intertextualidad establecida por Montoya con la obra de Le Moyne⁵¹, encontramos una *ecfrasis referencial* (Pimentel, 2003) con el dibujo *La llegada de los franceses a Florida en 1562*⁵² que refleja el primer paisaje realizado por el artista a su llegada a América. La escritura explicita:

⁵¹ De acuerdo a lo argumentado por Pablo Montoya en su artículo “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014) conocemos que de todos los dibujos realizados por Le Moyne estando en La Florida solo se conserva uno, sin embargo, como estos fueron comprados por Théodore de Bry que los reelaboró en la técnica del grabado en cobre y los publicó en 1951 en su colección de *Grandes Viajes* respetando la estética del primero, sin afectar o tergiversar la representación propuesta por Le Moyne, decidimos incorporar el grabado respectivo efectuado por de Bry cuando ahondemos en la obra de Le Moyne, para establecer este cotejo entre texto e imagen en el cual basamos nuestra interpretación ecfástica; además, en la tercera parte de la novela tampoco son repetidas estas visualidades, así enriquecemos nuestro análisis ecfástico.

⁵² Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

Empleaba el grafito y hacía las siluetas de los bateles con sus tripulantes, las olas apacibles, las líneas que demarcaban la ensenada. Los hombres se habían acomodado en los botes y estaban contentos de poder



6- La llegada de los franceses a Florida en 1562.

pisar de nuevo tierra. Remaban sostenidamente y con el movimiento del cuerpo iban surgiendo, acompasadas y recias, las canciones y las bromas. (Montoya, 2014: 36)

El lenguaje entrega datos como la técnica en que fue realizado y una descripción de la escena, que al ser cotejada con su intertexto pictórico, nos pone ante una écfrasis de tipo *descriptiva*; pues aunque existe un grado alto de referencialidad entre el texto y la imagen, la obra corresponde a un momento específico del relato y es empleado para representar ese instante crucial en que arribaron los franceses a América. En nuestra opinión, es un dibujo en perspectiva donde la profundidad de los planos permite apreciar los detalles que buscaba testimoniar Le Moyne y consideramos un acierto que haya aperturado el guion museográfico, en que ha devenido *Tríptico*...

Un segundo momento que da continuidad a esta configuración del “modelo diferencial” que apreciamos en la novela, es el siguiente⁵³:

Los dos barcos estaban detenidos. Las velas, perfectamente recogidas, dejaban ver con nitidez el diseño de las cuerdas. Se veían pequeños porque así lo exigía la perspectiva de la lejanía en el dibujo. El agua producía un efecto de encantamiento. El cielo tenía una coloración perla que lo hacía ver como una continuación alucinada del mar. (Montoya, 2014: 38)

El narrador va estructurando un relato lógico e ilustrativo, para lograrlo, se apoya en las imágenes, pero también utiliza el lenguaje para aproximarse a los tecnicismos de un entendido en artes al describir esta escena; elemento que ratifica su pasión por las mismas y hace mucho sentido a la propuesta de lectura que venimos realizando.

Esta visualidad que propone la novela, entrega al lector/receptor conocimientos de cómo va aconteciendo el encuentro entre ambos mundos, este saber expuesto continúa con la referencia al dibujo *La columna de Ribault*⁵⁴ para poner ante la vista el momento que el rey nativo Athore, lleva a los franceses a visitar la columna que dos años atrás había dejado la expedición de Jean Ribault.

⁵³ Pese a que no logramos localizar la obra a la cual se alude en este fragmento, consideramos oportuno citarlo pues da continuidad a la noción de pinacoteca verbal que intentamos demostrar ha constituido Montoya en su novela.

⁵⁴ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

El pintor logró una perspectiva que le permitía abarcar a todos los personajes en la lámina. Lo que se ve entonces es un pedazo de piedra marmórea coronado de guirnaldas. De ella están pegados los escudos con las heráldicas del almirante De Coligny. En el suelo, hecho de una grama apacible, se extienden cestas repletas de alimentos. Recipientes de barro y madera con líquidos sagrados se acomodan organizadamente. Le

Moyne, más tarde en su camarote, terminó los colores más vivos - el rojo, amarillo y el azul - para mostrar la



7- La columna de Ribault.

prodigalidad de la tierra. Pero quien captura la atención de la escena es Athore. Grande y musculoso, lleva un taparrabo de algodón celeste de cuyos bordes cuelga un visillo de semillas verdes. A un movimiento de su mano, los indios en el fondo, comienzan sus cantos y genuflexiones. Laudonnière, vestido con sus prendas llamativas - el bonete de plumajes violáceos, el cuello hecho de una filigrana de seda donde hay florecillas tejidas por manos sabias de Nantes, las mangas y el calzón de satín, las

calzas anudadas a la altura de las rodillas con pañuelos de azul rutilante - mira la ceremonia con aprobación. Detrás del capitán hay algunos militares con sus cascos de metal y los arcabuces recostados en los hombros. (Montoya, 2014: 40)

En este extracto, el narrador entrega con mucha minuciosidad cada detalle que figura en la composición visual. La descripción vívida (Pimentel, 2003) que realiza de la escena pictórica incentiva al lector, a buscar el referente para constatar la veracidad de lo narrado. Nuevamente, la *ecfrasis descriptiva* (Robillard, 2011) se hace notar. En este instante de la escritura, todavía es utilizada, para ilustrar la cordialidad y relaciones de intercambio que acontecieron los primeros tiempos de estadía de los franceses en el territorio americano, momentos en los que no se había desatado la infamia.

La historia textual sigue exhibiendo momentos significativos de la conquista europea a América, por ejemplo, la construcción por los franceses del Fuerte Carolina.⁵⁵ “El fuerte adquirió de entrada una forma triangular y Le



8- Los franceses seleccionan un lugar para construir un fuerte.

⁵⁵ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

Moyne le dedicó varios bocetos. Aquí dibujó a los hombres aserrando los cedros. Allá a los carpinteros claveteando los techos” (Montoya, 2014: 41).

Hacia el oeste, el lado que limitaba con la tierra firme, se elevó un parapeto de vigilancia y una puerta de evacuación que sirviera en los casos de ataque. Hacia el río Mayo, y en donde se amarraban las barcas, construyeron una empalizada se



9- Trazado del Fuerte Carolina.

zarzos al modo en que se hacen los gaviones. Hacia el sur Laudonnière ordenó levantar un segundo depósito de armas. Y en esa dirección ubicaron la entrada del fuerte. Era un arbotante de donde colgaron el escudo de armas del almirante Coligny. Un poco más allá, en las afueras, para evitar que el fuego atentara contra las viviendas, se levantaron en horno y la fragua. Laudonnière, luego de terminar los dos graneros de las provisiones, ubicado uno en el norte y el otro cerca de los zarzos, ordenó la construcción de su vivienda. Espaciosa, rodeada de galerías por los extremos, la situó en el centro del fuerte. Con palas y picos los hombres alzaron un terreno que cumpliría funciones de plaza y de consistorio al aire

libre para las arengas religiosas. Por último, cuatro cuerpos de guardia se ubicaron a los lados del arbotante y allí colocaron los cañones.⁵⁶ (Montoya, 2014: 41)

Este diálogo creativo entre el arte literario y el arte visual, mediado por la écfrasis, aporta sentido a la novela, en la medida que expone verbalmente y con gran expertiz tanto la forma como el contenido de los dibujos, que en estos casos presentan un paisaje paradisíaco, amigable, idóneo para convivir y llevar una vida cada vez más familiar, sostenida en la cordialidad entre los americanos y los franceses. No obstante, es menester tener en consideración que un texto al describir un cuadro real no menciona todos los detalles iconográficos que legitiman a ese objeto artístico, sino, “el creador literario selecciona determinados elementos y rasgos de la obra plástica y los fija en palabras con la intención de sugerir determinados efectos sobre los lectores” (Ponce, 2014: 15).

⁵⁶ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

La quinta obra *Utina consulta a un brujo sobre la disposición del ejército enemigo*⁵⁷ de esta exposición que intentamos referir, ha sido configurada por el autor colombiano mediante el empleo de la *ecfrasis referencial* (Pimentel, 2003).

Lo interesante es que se circunscribe a un tipo de narración que utiliza al referente visual para

aumentar su
iconicidad, su
espesor significativo.

Con esta introduce
un nueva línea
temática, se desplaza
de los paisajes



10- *Utina consulta a un brujo sobre la disposición del ejército enemigo.*

idílicos y en perspectiva representados por Le Moyne ante la impresión que vivió al llegar a tierras americanas, para pasar al segundo tema de interés creativo de dicho artista: los ataques bélicos que realizaron los indígenas en el territorio, en este caso el que desarrolló el rey Utina contra Potavu, a la cual convidaron a los hombres del francés Ottigny. El relato detalla la escena de la siguiente manera:

El ejército se detuvo y Utina convocó a uno de sus magos. Era un hombre que, eso se decían los indios a modo de murmullo, tenía ciento veinte años. Su piel era arrugada. Lentos y temblorosos fueron sus pasos al

⁵⁷ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

principio, pero se tornó vigoroso al saberse el centro de atención...
(Montoya, 2014: 60).

Si apreciamos con detención la lámina aludida nos damos cuenta que el narrador efectúa una breve presentación de ella, esta vez no ahonda en tecnicismos, pero sí da claridad sobre el concepto o el momento histórico que plasma, probablemente para que el lector ávido siga esta especie de guion museográfico de tema histórico que está construyendo.

Esta visualidad instalada en el relato novelar continúa con la lámina titulada *Utina derrota a Potavu con la ayuda de los franceses*⁵⁸ que complementa el tema de los combates entre los



11- *Utina derrota a Potavu con la ayuda de los franceses.*

nativos y las matanzas a ellos asociadas. La rigurosidad con que está descrita permite al escritor, contextualizar el momento y transmitir el coraje de los timucuas. Recordemos que “cuando el novelista describe o habla de una obra de arte está actuando como un crítico que primero observa y después describe e interpreta” (Agudelo, 2017: 74). El narrador, tal y como lo hubiese hecho un

⁵⁸ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

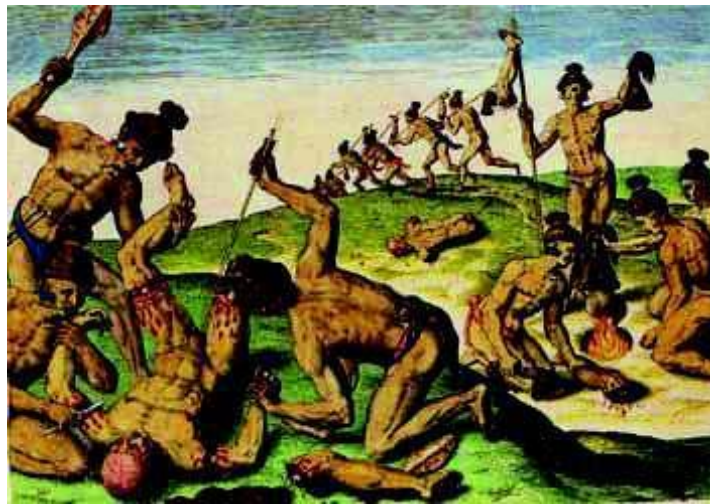
historiador del arte, escribe sobre planos, cuadrantes, perspectiva y contrastes. Pensamos que la inserción de este momento en la trama literaria, da cuenta de que el autor trata de ceñirse lo más posible a los documentos históricos y artísticos consultados previo a la escritura, porque el sentido de objetividad con que narra, no privilegia a los nativos y tampoco lapida a los colonizadores; en otras palabras, el narrador escoge, exhibe y monta, tanto de unos como de los otros, ejercicio que finaliza con la selección de aquello valioso para su obra literaria, nos parezca bueno, malo, reprochable o no. De este modo muestra al mundo las dos aristas de este encuentro, fricción o choque entre culturas. A continuación citamos las ideas principales del texto ecrástico para corroborar lo fundamentado.

El amontonamiento de los cuerpos posee un candor y una espontaneidad que recuerda las multitudes de las celebraciones religiosas pintadas por los maestros italianos de antaño. En el centro del grupo está el rey que sostiene su lanza y la dirige hacia el bando de la derecha (...) Tres soldados hugonotes puestos en la mitad de la batalla, ocupan el primer plano. Atrás, disparando sus arcabuces, hay otros tres. Contrastan sus vestuarios (...) Ottigny, con el escudo y la espada, y un guerrero de Potavu que levanta el garrote lleno de púas, ganan la atención (...) (Montoya, 2014: 61)

La imagen presenta un escenario cruento de guerra entre las tribus indígenas, pero también, el nivel de organización que tenían. Estos sucesos demuestran que existían conflictos territoriales que desencadenaban la violencia y todo un ritual post combate que no era comprendido por los colonizadores. En el relato leemos:

Cuando los hombres de Utina se supieron victoriosos (...) Primero

invadieron el
caserío Potavu y
mataron a los
hombres que se
habían escondido
allí. A las mujeres
y a los niños los
tomaron como



12- *Cómo trataron los hombre de Utina a los muertos del enemigo.*

prisioneros. Y en medio del llanto y las risas, empezó el descuartizamiento.

(Montoya, 2014: 63)

Este fragmento ejemplifica el interés del autor por ilustrar las aristas positivas, así como los hechos más sangrientos de ambas culturas, en este caso puntual, refiriéndose a los descuartizamientos que efectuaban los pobladores

originarios con los enemigos muertos, acciones que fueron representadas en el dibujo *Cómo trataron los hombres de Utina a los muertos del enemigo*.⁵⁹

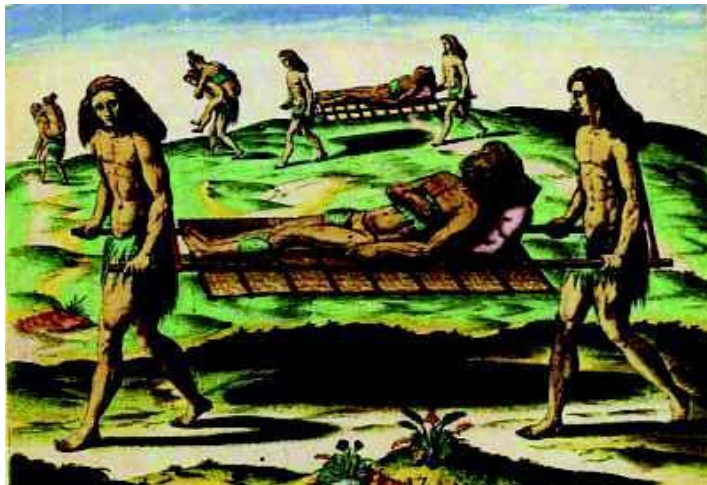
Esta secuencia de acciones que Pablo Montoya concibe a partir de la relación texto/ imagen desplegada se sigue verificando con la imagen *Los empleos de los hermafroditas*.⁶⁰ Ellos desempeñaban labores esenciales dentro de su comunidad; pero se les prohibía participar directamente en la guerra, mientras contribuían como cargadores de alimentos y enfermeros.

Esta composición presenta a los hermafroditas trasladando a los heridos

en parihuelas que

ellos mismos
diseñaban.

Acciones que
como consta en el
texto escrito,
atrajeron la
atención de Le



13- *Los empleos de los hermafroditas.*

Moyne porque consideraba que los hermafroditas eran un “alto ejemplo de solidaridad” (Montoya, 2014: 72), razón que los convirtió en motivo de sus dibujos en varias ocasiones.

⁵⁹ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

⁶⁰ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

El texto continúa enunciando que Le Moyne participa en las jornadas cotidianas de los aborígenes, por ende, las labores domésticas, las acciones de caza y recolección de alimentos son otros objetivos a los cuales dedicó un testimonio visual. En las imágenes⁶¹ que continúan en esta galería icónico - verbal que propone Montoya apreciamos una escena donde un grupo de hombres “capturaba con palos afilados los grandes caimanes” (Montoya, 2014: 77) y otra referida a las reparticiones de canastos llenos de alimentos: reptiles, frutas, peces y otros.



14- Matando cocodrilos.



15- Trayendo animales salvajes y otros víveres.

En este ejercicio ecrástico de cotejar la escritura de Montoya con los dibujos, apreciamos otra referencia explícita a los ritos de sanación que desarrollaban los indios durante el invierno, que evidencia el afán escritural de propiciar un acercamiento a las poblaciones nativas de América desde la

⁶¹Imágenes tomadas de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

remisión a sus costumbres. En el dibujo *Modo de tratar a los enfermos*⁶², vemos que el cuadrante izquierdo, ilustra a un enfermo al que le succionan sangre de su frente; mientras una mujer con abdomen prominente, probablemente embarazada, consume esa sangre, con la



16- *Modo de tratar a los enfermos.*

creencia de que su hijo nacerá más fuerte. En el cuadrante derecho, otro sujeto exhala humo del fuego al que le han arrojado semillas u hojas para facilitar la sanación. Mientras, en el último plano percibimos a un enfermo al que se le está insuflando humo por su nariz. Montoya lo describe de esta manera:

Parecía que no hubiera médicos designados, sino que cada indígena encarnaba con sus conocimientos a un eficaz Esculapio⁶³. Acostaban al enfermo sobre una estera y le abrían un hueco en la frente con una caña. Uno de ellos se inclinaba y succionaba la frente. Luego escupía la sangre en un vaso de tierra del cual venían a beber las madres que daban pecho. A otros enfermos se les insuflaba tabaco en la nariz a través de unos pitillos de madera y el polvo de las yerbas les limpiaba las congestiones para hacerlos vomitar después. (Montoya, 2014: 77)

⁶² Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/coleccion/lemoyne/lemoyne.html>

⁶³ Esculapio para los romanos era un símbolo antiguo asociado con el Dios griego Asclepio y con la curación de los enfermos mediante medicina.

Es una imagen armónica y equilibrada, artísticamente hablando, que cumple con el tipo de *eçfrasis descriptiva* (Robillard, 2011), con el cual venimos trabajando y ratifica la “capacidad transductora” (Agudelo, 2017: 73) de la *éçfrasis*, o sea su efectividad como figura retórica “al conducir los signos visuales a su inserción en el código simbólico de las palabras” (Agudelo, 2017: 73).

Otro texto eçfrástico que confrontamos con su referente visual titulado *En excursión a una isla*⁶⁴ y que creemos da continuidad a esta pinacoteca verbal es el siguiente:



17- *En excursión a una isla.*

En esos momentos en que las familias iban a los lagos para bañarse o comer bocados que se preparaban. La madre se sumergía en agua fresca y cargaba en uno de sus brazos la canasta de víveres, mientras que con el otro se ocupaba del más pequeño de sus niños, encaramado en el hombro. Otro mamaba uno de sus pezones y otro más se colgaba a sus espaldas. Como una madona piadosa, ornada de pendientes rojos, miraba a su hombre. Y este, parecido al Adán de Miguel Ángel, desnudo del todo, pasaba la mano bajo el agua para buscar uno de los muslos de su hembra.

⁶⁴ Imagen tomada de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

El arco y las flechas eran protegidos de los aguas y cargados con la otra mano encima de la cabeza (Montoya, 2014: 78)

Esta lámina que es explicada con un elevado nivel de detalles por el narrador, refleja otro elemento costumbrista de los habitantes de los pueblos timucuas. Una escena doméstica perfectamente ilustrada, donde las figuras humanas son dibujadas con cánones similares a los renacentistas, idea que nos propone el discurso mediante el guiño intertextual al artista Miguel Ángel Buonarroti, con la cual coincidimos plenamente.

En esta misma perspectiva, la narración menciona que otros dibujos centraron la mirada en la anatomía de los nativos, resaltando la voluptuosidad de los cuerpos y las figuras exóticas; elemento que no descuida el autor y haciendo uso del recurso efrástico argumenta:

A las indias las pintaba primorosas de nalgas, de senos altos, redondos y pequeños, y con un vientre que recordaba el de las vírgenes mediterráneas. El taparrabo dejaba ver un entramado de muslos sugestivos y las cabelleras las lucían onduladas y negras y desparramadas por la espalda como pieles de animales fastuosos. Pero las mujeres y los hombres eran como la misma criatura para la mirada del pintor. (Montoya, 2014:78)

El novelista selecciona los elementos de la obra visual que considera aumentan la iconicidad de su texto, destacando el tratamiento de la figura

humana que efectúa el pintor a los indios con visos academicistas bastante notorios, principio que “afecta la verosimilitud de esta representación” (Montoya, 2014a: 127), debido a que la proporción y simetría de los cuerpos se corresponde con los cánones de la belleza epocal en Europa, alejando sus dibujos de los paradigmas de representación monstruosos. “Se trataba de una realidad nueva que debía integrarse a la manera en que Europa veía toda su realidad. Para poder ver al otro, Europa exigía verse a sí misma” (Montoya, 2014a: 127). Recordemos que, a pesar de la belleza natural que han reseñado tenían los americanos, para los europeos estos eran sinónimo de imperfección; entonces, los dibujos pareciera que fueron realizados para encantar a los europeos y que definitivamente aceptaran a esos otros, que imaginaban tan distintos, pero, que se les asemejaban físicamente.

Hasta este momento analítico tenemos que los dibujos legados por Le Moyne y retomados por el autor colombiano, para organizar un relato acerca de las civilizaciones timucuas y el encuentro que existió con los conquistadores franceses, tienen cierto sentido etnográfico debido a la representación de las costumbres, labores cotidianas, acciones combativas entre las tribus y consecuencias posterior a estas; es decir, en su condición de testigo privilegiado y debido a la cercanía que logró tener con los indios, Le Moyne representó muchos momentos que se transformaron en evidencia para el mundo porque dieron a conocer a estas culturas originarias desde una mirada neutral, especialmente, porque corrigió la imagen errada que se tenía del nativo

americano. La que demuestra que los indios, como el resto de las sociedades, tenían momentos de jolgorio, de trabajo organizado, compartido y de enfrentamientos sanguinarios entre tribus enemigas. Con esta mirada de Le Moyne que, al parecer, valida Montoya, en nuestro trabajo interpretativo nos atrevemos a señalar, coincidiendo con lo expresado por Luz Aurora Pimentel en “Ecfraasis y lecturas iconotextuales” (2003) que: “en el acto mismo de describir, el poeta o novelista selecciona, reorganiza, jerarquiza; resignifica, en una palabra, al objeto representado, convirtiéndolo en un texto signficante, en ese otro del texto verbal” (285). Montoya resignifica el texto visual para ponerlo a disposición de sus intereses literarios, mientras las obras de artes visuales son un testimonio tácito que aportaron un conocimiento creíble del continente exótico que se estaba descubriendo.

Otro aspecto importante de esta primera parte, junto a la galería icónico - verbal que hemos advertido, es la mirada humanizadora de Le Moyne que contrasta con la de los otros conquistadores. Como hemos dicho, su misión de testigo y la sensibilidad artística que poseía, incentivó en él la curiosidad por las pinturas corporales que exhibían los pobladores nativos. Su mirada de artista lo indujo a observar con detenimiento, para tratar de entender “la novedad pictórica que se le develaba” (Montoya, 2014: 44). Le Moyne logra percibir algo más que un conjunto de figuras y formas en estas creaciones, de manera que protagoniza un proceso de aprendizaje que en su etapa inicial estuvo encaminado a determinar el significado de la paleta de colores indígenas, que tenía al rojo como

principal y parecía “ser el matiz de la seducción y la protección, de la rabia, la pasión amorosa y el prestigio. Estaba ligado a la vida y a la muerte” (Montoya, 2014: 53). También escudriña en el trasfondo de estas figuraciones no solo por su belleza, estéticamente hablando, sino porque el dominio de las líneas y sus significados, el trabajo con el color y la cosmogonía que expresaban iconográficamente, no corresponde con el calificativo de salvajes o monstruos que le asignaban a los indios.

Circunstancias de muerte y nacimiento, de albor y oscuridad, de aislamiento y apertura se amalgamaban en la sucesión de los dibujos. La piel era un cuadro, único y cambiante, del cual se desprendía una lección que el aventurero de Diepa solo podía ubicar en la belleza. (Montoya, 2014: 44)

El cuerpo era un soporte principal de expresividad para los pobladores originarios, en el eran capaces de recrear, aun sin poseer estudios de arte y sin conocer a lo que denominaban estética los europeos, maravillosas y simbólicas obras con tonos logrados de pigmentos vegetales; gesto que para el artista Le Moyne era un descubrimiento verdadero y valioso. La novela apunta:

El cuerpo para los indios, fue esta su primera conclusión, era como una gran tela que, a su vez, podía dividirse en diferentes espacios. No parecía ser lo mismo pintar sobre la espalda y el pecho, que hacerlo sobre los lóbulos de las orejas y las yemas de los dedos (...) Conque el cuerpo es

para esto, pensaba el francés, mientras veía a un indio desnudo y tocado de líneas, círculos y rombos como un pavo real. Y existe para mostrarlo al modo de una obra itinerante (...) Eran tan atractivas en sus matices entreverados, y tantos los motivos ofrecidos, que Le Moyne quería poseerlas todas (...) El cuerpo se manifestaba como el lugar de todas las representaciones. (Montoya, 2014: 44)

Estos argumentos extraídos del relato, enfocados en exaltar la impresión del pintor de indios (Le Moyne), inciden en nuestro razonamiento y nos hacen reflexionar, como argumentamos en un capítulo pasado, que Le Moyne se cuestionaba la visión de salvajes con que cualificaban a estos humanos.

Cuando Le Moyne se asomaba a esos puntos negros trazados encima de los labios, a la multitud de insectos amarillos que ascendían por las piernas, a las flores púrpuras que abrían sus corolas en los abdómenes, sentía que su emoción era de una índole parecida a aquella que lo embargaba cuando veía los muros de las catedrales atiborrados con las escenas del Génesis. (Montoya, 2014: 55)

El narrador, a través del personaje Le Moyne, destaca estos aspectos positivos que enaltecen a los pobladores timucuas, reconoce las habilidades que tienen para confeccionar los pigmentos a partir de productos naturales, así como el valor morfoconceptual de las representaciones; dejando en constancia que este grupo de primeros habitantes de América, aun cuando no tenían formación

artística, poseían dones innatos, tenían conciencia de lo que en Europa denominaban estética y lograban captar la atención del espectador, tanto como las obras del renacimiento italiano situadas en capillas, condición que los alejaba de la irracionalidad y animalidad que les fue adjudicada de manera superficial, por su forma de vestir, los alimentos que ingerían y diversas costumbres de su cultura. Le Moyne se despoja de los prejuicios y con este guiño, tanto él, como el escritor colombiano, al elegirlo como pretexto, tensionan el binomio civilización versus barbarie.

Otro momento interesante, a propósito de las pinturas corporales, precisamente por el cúmulo de significaciones que emite, fue cuando Le Moyne accede a pintar el cuerpo de Kututuka⁶⁵ a cambio de que el europeo se dejara pintar por el indio. Este trueque de pinturas corporales, donde sus propios cuerpos se convirtieron en soporte material de la obra artística, consideramos, es uno de los pasajes más bellos y con mayor simbolismo en el relato, la interpretación que hacemos y proponemos es que con este gesto se idealizó lo que debería haber sido el encuentro de ambos mundos; caracterizado por el respeto hacia el otro y sus costumbres, enfocado al intercambio intercultural y religioso. Es una escena vitalista y positivista, que presentada en medio de un contexto violento y sanguinario, ratifica otro planteamiento realizado por la investigadora Luz Aurora Pimentel en “Ecfrasis: el problema de la

⁶⁵ Kututuka era el creador de las pinturas corporales de los indios, que acorde a como lo presenta el relato, se comunicaba con Le Moyne desde el arte, mediante los dibujos.

iconotextualidad y de la representación verbal” (2012) cuando enuncia que: “toda representación verbal contiene una serie de indicios de aquello a lo que puede relacionarse, y que constituye los elementos tanto de su contextualización como de su recontextualización” (317).

La lectura a profundidad que presenta este relato marcadamente iconotextual sobre el encuentro entre los dos mundos, el supuestamente “civilizado” y el de los “salvajes”, aunque refleja algunos aspectos favorecedores, así también lo ratifican los argumentos emitidos en la primera etapa de análisis de esta sección, en su mayoría fue una época donde el caos, el carácter encarnizado y la bestialidad se apoderó de los humanos, especialmente de los conquistadores. Esta brutalidad configuró una de las mayores infamias en la historia de la humanidad y, parafraseando a Michel Foucault (1996), vidas singulares fueron convertidas, por oscuros azares, en extraños poemas.

El discurso verbal, en principio, pareciera haberse ceñido a la concepción de hombres infames que propuso Michael Foucault (1996), en la medida en que define a los infames como personas con existencias reales, cotidianas, comunes, carentes de fama, que fueron víctimas de sufrimientos, envidias, maldades y terminaron exterminados. Dichas condiciones pueden ser atribuidas a los nativos americanos, fundamentalmente porque ellos vivían en comunidad, apegados a sus costumbres y hábitos de vida, pero con la llegada de los conquistadores, la narración expuso el proceso de degradación al que estuvieron sometidos, en el que incidieron múltiples factores, por ejemplo: la forma despectiva de

catalogarlos “esos monstruos” (Montoya, 2014: 22) o “los salvajes” (Montoya, 2014: 52); el proceso de aculturación al que fueron sometidos y el genocidio en su contra. Podemos decir que los europeos estigmatizaron a los indios como los personajes oscuros, los consideraban los rostros de la alteridad por sus diferencias étnicas, raciales y extrañas costumbres.

Como hemos mencionado antes, de acuerdo a cómo lo presenta el texto, las intenciones primarias de los conquistadores franceses estaban enfocadas a mantener la paz y cordialidad con los nativos, en lo que pareciera ser un acto de buena fe; pero el hecho en sí mismo de llegar a tierras habitadas con afanes expansivos, planeando convertir a las ideas cristianas a pueblos con creencias y culturas autóctonas, son manifestaciones explícitas de poder.

A continuación, en la trama novelar, la realidad entre los franceses fue cambiando, la hambruna ocasionó desesperación y la mayoría empezó a manifestar ansias reales de riquezas y bienestar. En el pensamiento de los europeos estaba arraigada la idea de enriquecimiento, veían a las nuevas tierras como sinónimo de fortuna y para conseguirlo estaban dispuestos a todo, aún más cuando la carencia de alimentos se hizo notoria: “Otros más, arrastrados por la insensatez, se dieron a quemar las chozas de los indios que eventualmente encontraban para presionarlos y así conseguir algún bocado” (Montoya, 2014: 88).

Hasta este momento textual los pobladores originarios eran los rostros de la infamia, estaban siendo abusados, agredidos y sus territorios usurpados; su existencia para los franceses no ameritaba ningún tipo de gloria, no poseían grandezas instituidas y no estaban destinados a dejar rastro (Foucault, 1996).

Este carácter abusivo, bárbaro, demoledor de humanos, fue dejando en constancia la infamia en que fueron sumidos los nativos por parte de los colonizadores franceses. Sin embargo, acorde a los hechos narrados, los propios colonizadores franceses que consideraban a los indios como los sujetos fuera del centro civilizatorio, los desquiciados, los anómalos, se transformaron de victimarios en víctimas ante el arribo de Pedro Menéndez de Avilés y la crápula española, con afanes más expansivos, reflexión que se apoya en el siguiente fragmento:

El pastor L'Habit recibió un pistoletazo en la boca y se desplomó sobre unas gallinas que huían espantadas. A La Vigne dos espadas le atravesaron el pecho. Un poco más allá, al hombre que tocaba el pífano, le abrieron el vientre con una pica y le enarbolaron los intestinos como una bandera. Perplejo ante el espectáculo de sus tripas, el músico iba a gritar cuando una espada le desprendió la cabeza. (Montoya, 2014: 108)

Esta síntesis del relato ejemplifica como fueron eliminados muchos de los hugonotes por los españoles, a excepción de Le Moyne y algunos otros. Ante la mirada del colonizador español y siendo consecuentes con nuestra apreciación,

los franceses fueron igualados a los indios por su condición de protestantes y detractores de los designios católicos, situación que los convirtió en “infames de pleno derecho” (Foucault, 1996: 83). Ambos grupos se transformaron en “las pobres almas perdidas por caminos ignotos” (Foucault, 1996: 83), sus rostros se configuraron a partir de eso que los quiso destruir. Entonces, consideramos que el relato tensiona el concepto de infame propuesto por Foucault porque desde la estructura icónico - verbal que configura, muestra el lenguaje de la ignominia y del oprobio e instaura un dispositivo para ahondar en los detalles, en las cosas aparentemente ínfimas, las que no se conocían a plenitud sobre esta época compleja y determinante para la historia de los pueblos latinoamericanos, dicho con otras palabras; la obra literaria, “se ofrece como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que son como tales perceptibles” (Foucault, 1996: 89), y escudriña en algunas zonas del conocimiento oscuras sobre este momento histórico y por tanto, infames.

Para ir culminando esta sección, retomamos la línea de interés que profundiza en la relaciones textuales que convocan o remiten a imágenes. Fundamentamos que Le Moyne, un artista europeo en tierras americanas, creó un conjunto de imágenes que fortaleció la visión que se construyó en Europa de los indígenas, logró gestar un testimonio atractivo sobre la conquista de América y, principalmente, relativizó la visión de otredad y salvajismo que definía a los americanos por aquellos años. En consecuencia, proponemos que Montoya con la creación de este relato histórico, sustentado en el intertexto con las obras de

Le Moyne, efectúa un descubrimiento simbólico de América con el que dignifica a los pueblos timucuas y, en general, a los nativos americanos que fueron extinguidos.

En la sección que da continuidad al análisis, nos centramos en la tercera parte de la novela dada la relación temática que existe entre ambas y continuaremos esbozando la propuesta de pinacoteca verbal o la curaduría⁶⁶ que proponemos ha realizado el autor colombiano con la obra literaria, en esta oportunidad refiriéndonos al intertexto con las obras confeccionadas por Théodore de Bry.

5.3.2 Sueño truncado: análisis de la tercera parte.

Para seguir desglosando la “*arquitectura textual*” (Ponce, 2014: 27) o la curaduría (Nieto, 2014) que concibe Pablo Montoya, esto es, la organización que da el escritor a los cuadros que evoca por medio de la transposición de arte, que nos permite considerar su texto novelar como una novedosa e ingeniosa pinacoteca verbal, es imprescindible remitirnos a la tercera parte de la novela, que enfocada en la obra del grabador Théodore de Bry, sugerimos leer como

⁶⁶ Por curaduría entendemos la noción tradicional que ha propuesto Carolina Nieto en su libro *Historia de una actitud ante la forma: De la curaduría tradicional a la curaduría artística* (2014), la que citamos a continuación:

La curaduría tradicional tiene por objetivo, pues, ser una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurso que implique y refleje el conocimiento tanto del artista como de la colección, la selección de ésta y el ordenamiento que mejor muestre al público la tesis propuesta, sin dejar de lado los objetivos y la imagen del lugar donde se exhibe. Traza senderos para la interpretación de las obras, los movimientos y/o los artistas. (19)

continuidad de la primera pues, la primera propicia un conocimiento más próximo a lo que era América y sus habitantes originarios, mientras, la tercera, evidencia el rostro siniestro del período de conquista.

“Théodore de Bry, que jamás vio a un indígena en su vida, o más bien, que nunca viajó a América, se presenta en sus *Grandes Viajes*⁶⁷ como alguien suficientemente serio, preocupado por rescatar el documento fiel” (Montoya, 2014a: 123). Por esta razón, sostuvo la idea que había iniciado Le Moyne, de representar al indígena como un ser humano, hijo de Dios, con una cultura novedosa y mística. El propio Montoya, en el ensayo “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014) insiste en el valor iconográfico de ambas obras pictóricas.

Si bien ya habíamos aludido a la idea del monstruo o del caníbal americano instaurada en el imaginario de los europeos que llegaron a América, reiteramos que son los dibujos de Le Moyne y los grabados posteriores de De Bry, donde se presenta una imagen más cercana de lo que era el hombre nativo, los cuales no son denigrados, sino mostrados como humanos, hombres cuya

⁶⁷ La colección *Grandes Viajes* es el producto de una empresa familiar a cargo de Théodore de Bry, en la que colaboraron también sus dos hijos: Jean-Théodore y Jean-Israël. La colección completa contó con 13 entregas, publicadas entre 1590 y 1634, tuvo como centro de impresión y edición a la ciudad de Fráncfort del Meno. Los grabados basados en los dibujos de Le Moyne aparecieron en la segunda entrega de la colección, acompañando una breve narración de los eventos escrita por el mismo pintor francés. Son 42 planchas que permiten comprender la importancia de la representación pictórica que proponen Théodore de Bry y Jacques Le Moyne en la imaginería europea acerca del indígena. Mientras, la última entrega de esta colección se publicó en 1598 y contenía 17 grabados que acompañaron al texto *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas. (Montoya, 2014a: 123)

diferencia étnico - cultural los hacía atractivos y seductores. En el relato, el narrador menciona que en los grabados de De Bry, “no hay ninguna homogeneidad indígena. Los nativos son representados, es verdad, con los rasgos de la estética europea. Pero poseen los contornos de una alteridad extraña. Son hombres diferentes ubicados en otra coordenada de la historia” (Montoya, 2014: 230). Esta escritura da cuentas, de que ambos artistas, renegaron de la imagen monstruosa asignada al indígena, para dar paso a la de un indígena ataviado de rasgos exóticos.

En esta sección de la novela, nos enfrentamos a una doble intertextualidad, dada la remisión al texto fundacional de fray Bartolomé de las Casas *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* y los rasgos intertextuales que estructuran la relación efrástica principal, los que, al igual que en el apartado primero, dan cuenta de un texto bastante cercano al requerimiento crítico de “representación” o “re-presentación” de sus fuentes pictóricas, más bien, sigue siendo un texto efrástico de categoría *descriptiva* (Robillard, 2011); para constatarlo, continuaremos con la lectura efrástica que interrelaciona nueve grabados del artista visual, realizados en la técnica talla dulce o grabado a buril⁶⁸, los cuales surgieron para complementar visualmente al texto

⁶⁸ La técnica de grabado a buril, o talla dulce, recibe su nombre de la principal herramienta que se utiliza para tallar la plancha: el buril. Con él se talla la plancha o matriz dejando unos surcos o tallas de diferente profundidad y forma, con las que se crea la composición del grabado. La matriz que se emplea es de metal (cobre, acero, cinc, etcétera). El grabador talla la matriz, y en los huecos (tallas) que en ella abre se depositará la tinta. Después y como final del proceso,

denunciatorio *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. La voz narrativa expresa un juicio sugerente sobre estos trabajos:

En el fondo de mí hay algo que se niega a aceptar que un grabado logre expresar la cabal dimensión de un acontecimiento. La realidad siempre será más atroz y más sublime que sus diversas formas de mostrarla. Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios, de iluminar sombras, de armar pedazos de vidas y muertes que ya fueron y cuya esencia es inasible. La belleza, y siempre he ido tras ella, así sea terrible y asquerosa, así sea nefasta y condenable, así sea desmoralizadora y desvergonzada, no es más que un conjunto de fragmentos dispersos en telas, en letras, en piedras, en sonidos que tratamos de configurar en vano.

(Montoya, 2014: 278)

con una fuerte presión en una prensa, la composición se trasladará al papel obteniéndose el grabado.

El grabado a buril en metal o talla dulce fue descubierto hacia la mitad del siglo XV. Para la talla dulce se emplean y se han empleado distintos metales, siendo los más usados: el acero, el zinc y preferentemente el cobre.

El grabado a buril es una técnica de difícil ejecución, que requiere un largo aprendizaje y exige mucha meticulosidad y paciencia durante la realización de la plancha o matriz. Con esta técnica se logran bellos efectos y una rica extensión de matices, que van desde los blancos apagados a los negros intensos, profundos o aterciopelados. Las sombras se consiguen por entrecruzamiento de líneas: cuanto más cercanas, más sombreada la imagen.

Hasta el siglo XIX, el grabado a buril o talla dulce fue una técnica de interpretación, ya que el grabador tallaba en la plancha lo que el artista había creado mediante otra técnica pictórica. En los grabados figuraban los nombres del artista y el grabador. Sin embargo, algunos artistas como Durero, Rembrandt, Mantegna o Picasso grabaron sus propias planchas, llevando la técnica del grabado a la categoría de arte. (Recuperado de <http://www.asociacionceat.org/aw/3/buril.htm>)

Como resume este párrafo, es imposible redimir, en solo diecisiete grabados, la infamia que ocasionó la violencia en América, sin embargo, las obras de artes, en esta oportunidad, detienen el tiempo, enmarcando episodios específicos y convirtiéndose en un medio idóneo para cuestionar, reprochar y entregar algo de humanidad a las víctimas de aquella violencia. En este sentido, el autor colombiano, utiliza los grabados como pretextos para configurar un espacio interzona, al modo borgeano, que le permite introducir elementos verosímiles que pueden interpretarse como evidencias aportadas a su narratorio sobre el suceso que está abordando.

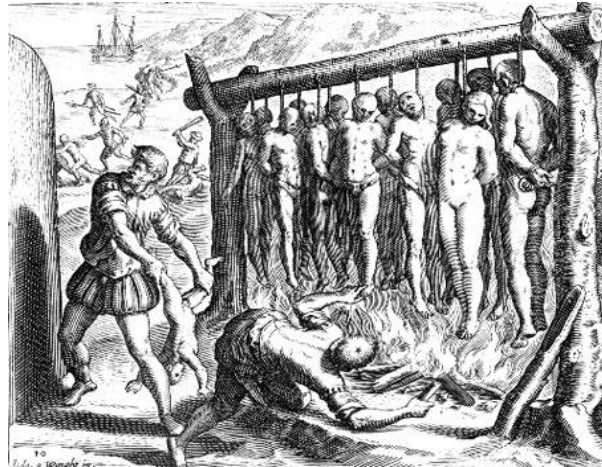
La *Obra I* es el primer grabado⁶⁹ que apertura la galería icónico - verbal del exterminio, apropiándonos del calificativo que el narrador asigna a las imágenes, y es introducida en el texto literario de esta manera:

⁶⁹ Los grabados de esta colección no tienen título, sino se acompañaron de fragmentos del texto *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* vinculados a la visualidad. Para organizar nuestro análisis, no emplearemos los textos a pie de obra, sino los titularemos *Obra I* y así sucesivamente. Además, en este trabajo no referimos los *XVII* grabados que conforman dicha serie de Théodore de Bry, los cuales son empleados por el escritor Pablo Montoya en su ejercicio de intertextualidad pictórica, porque redundan en el tema principal que es la violencia ejercida por los colonizadores españoles contra los indígenas; sino seleccionamos las visualidades que aportan elementos nuevos en el análisis interpretativo que iremos desarrollando. Cada una de las imágenes insertadas en el cuerpo del texto fue tomada del sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome_de_las_casas/imagenes_grabados/imagen/imagenes_grabados_18_bartolome_de_las_casas_theodore_bry_grabado/.

Los dos verdugos del primer plano asumen gestos de todos los días. El de la izquierda se apoya en los pies y con los brazos se dispone a lanzar el cuerpo del niño a algún lado... Quizás sea un engaño visual y el conquistador simplemente

haga un movimiento de retroceso para tomar fuerza y lanzar el cuerpecillo a la hoguera en donde arden no se sabe cuántos hombres y



18- Obra I

mujeres que, en el

grabado, están o con el taparrabo o desnudos, dando la impresión de ser una cantidad numerosa. La desnudez en el asesinato siempre tiene visos de obscenidad, aunque De Bry pretenda disfrazarla en la ligera suspensión de los cuerpos colgados... El fuego lo aviva el segundo conquistador. Su pose es acrobática. En él hay una habilidad desconcertante y acaso este asesino sin rostro y sin nombre sea el mayor acierto del grabado... Detrás de la escena principal - el asesinato del niño y la quema de los adultos - hay un relieve de colinas rocosas. Entre ellas y el borde liso de lo que parece una choza se establece un pasadizo espacial. Allí hay figuras desnudas que huyen. Más allá una carabela

murmura, con sus palos y velámenes, la magnificencia del Viejo Continente. (Montoya, 2014: 279)

Este texto plasma la actitud interpretativa del escritor refiriendo casi todos los elementos de la obra. La percepción, de acuerdo a como la propone Anna María Guasch en “Las estrategias de la crítica” (2003), genera sentido a la crítica de arte, y el espectador, en su ejercicio interpretativo explicita los significados de la obra, en tanto moviliza sensaciones que esta le ha producido. Por lo cual, el ejercicio de observación, descripción e interpretación movilizadas por la ékfrasis, fusiona “un interés particular por el sentido tanto desde el nivel de las percepciones, sentimientos y emociones; como desde los significados y símbolos que le son inherentes a la obra de arte” (Agudelo, 2017: 69).

La *Obra II*, es el grabado que sigue en esta distribución museográfica en que ha devenido la novela. La visualidad tiene al fuego como protagonista, el cual también se aprecia en la *Obra I* y en varias de las que integran la colección. No es casualidad que tanto el grabador como el escritor enfatizan en este elemento; ambos autores destacan esta presencia, dado el gran simbolismo que tuvo para las culturas nativas pues fue un medio esencial que sirvió a los colonizadores españoles para desplegar la crueldad, el maltrato y la aniquilación. A continuación es posible comprobarlo, a través del completo ejercicio de cotejo entre lo que escribe Montoya y lo que apreciamos en el grabado.

En el segundo grabado, el fuego se presenta como el símbolo de la aniquilación. Ese, de hecho, será su significado a lo largo de casi toda la serie. La mayoría española pensaba que estaba acabando con seres diabólicos, con reinos herejes que atentaban contra la salud del cristianismo.

Consideraban que limpiaban de una geografía terrestre y espiritual incómodas



19- Obra II

repugnancias... Pero la verdad era que esas torturas se practicaban para sacar información sobre los lugares en donde se hallaba el oro y la plata... Al jefe indígena de La Española, que muestra el grabado, lo están quemando para que hable... El cuerpo de la víctima se contorsiona en una de las parrillas hechas de varas sobre horquetas. El modo de animar las llamas aquí se perfecciona. Ya no es el soplo de una boca desdentada y podrida, sino un fuelle que se activa metódicamente con las manos. (Montoya, 2014: 280)

Al apelar a esta y cada una de las fuentes icónicas, el escritor está incentivando al lector ideal a que aprehenda toda la significación; de manera que, una vez ejecutado este proceso cognitivo el lector de la éfrasis pueda obtener

la mayor cantidad de potencialidades expresivas emanadas del texto; las que en esta parte de la novela, se centran en exhibir una época cruenta que tiñó de sangre y horror a América.

El tercer referente visual que identificamos en el relato verbal es la *Obra*

III. La écfrasis explícita:

Anacaona, india de
raza cautiva...
Anacaona significaba
flor de oro... En el
grabado aparece la
choza en donde los
esbirros meten a los
indios más notables.



20- *Obra III*

Hay fuego y humo. Un gran personaje parece representar el poderío que cantan los cronistas. Es un capitán erguido, con su alabarda alta, que presencia el acto. Dos soldados llevan más leña para alimentar el fuego. Anacaona india que muere llorando... El árbol del que cuelga es como una raíz rabiosa que ha emergido de la tierra. (Montoya, 2014: 282)

Esta imagen con un trabajo de perspectiva considerable, es importante porque está dedicada a recordar la muerte abusiva de la que fue víctima la cacique taína Anacaona. El narrador presenta la temática y realiza una

descripción general de la escena compositiva, realzando su motivo principal de atención: el contraste entre el capitán prepotente en su pose de espectador complacido y el sufrimiento de Anacaona avasallada. Pareciera, que tanto las propuestas conceptuales de De Bry como las de Montoya, se unifican en la intención férrea por mostrar escenas de opresión que presentan a los indígenas como víctimas, para, con este gesto, deslegitimar la conquista de América.

La cuarta écfrasis, perfectamente desplegada en el discurso, rompe con la lógica numérica de la serie de De Bry, introduciendo el grabado XVII, el último de la serie, pero que en la estrategia icónico - verbal que hace Montoya es ubicado en el número cuatro. La justificación que consideramos determinante para el escritor / curador es lo completa que está la *Obra XVII*, en tanto el conjunto de escenas reflejadas en sus planos, muestra cómo se desarrolla en realidad el proceso de aculturación desencadenado por la conquista y colonización de América, entiéndase, los métodos violentos y abusivos desplegados por los colonizadores: la asadera para quemar vivos a los indios, el arrojado de líquidos inflamables sobre los cuerpos, el castigo promulgado a través de los látigos y el sometimiento sexual y laboral de las mujeres. La narración expone:

El grabado en cuestión está estructurado en varias partes. Las escenas del sometimiento se continúan en el espacio. Este es yermo en sus ondulaciones geográficas. Dos chozas, que parecen galpones, surgen a

ambos lados del paisaje. De atrás para adelante se ven las faenas. Elaboración de las parrillas para los asados. Las picas que excavan algún socavón.



21- *Obra XVII*

Cinco mujeres, sin nada

que cubra sus vergüenzas, laboran los terrenos azuzadas de mala manera por los amos. Hay dos españoles tocados con sombreros de plumas que vierten sobre la espalda de un herido sustancias para que las llagas aúllen. En el primer plano se fueatea a una víctima. Ella mira al cielo y la duda reina por un momento en la percepción. ¿Está clamando a Dios? Pero, ¿a cuál Dios pide misericordia? ¿Al de sus castigadores? ¿Al de Théodore de Bry que no ha podido abstenerse de inmiscuir su particular compasión protestante y nos hace concluir que este indio es como un San Sebastián o un Cristo flagelado? (Montoya, 2014: 283)

A los argumentos emitidos, anexamos otro recurso que reviste importancia: la referencia a Dios; esta mención al ser omnipotente, protector y

juez del mundo, pensamos es una vía, un tanto irónica encontrada por el autor para, a través del narrador, transmitir a sus lectores su ateísmo; dicho con otras palabras, Pablo Montoya a través de la voz narrativa, manifiesta su postura en contra de Dios y las religiones, desde su raciocinio no logra tolerar que los seguidores de un ser supremo pudieran protagonizar tanta vileza.

El ejercicio iconotextual desplegado por el escritor, continúa demostrando y denunciando las barbaridades que protagonizaron los colonizadores en América, esta vez, con un hecho significativo y de lectura



22- *Obra IV*

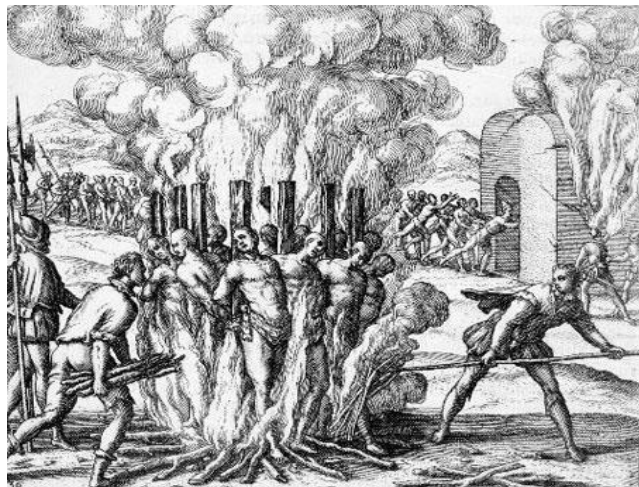
obligatoria en los planes de Historia de Cuba; se trata de la quema en la hoguera del Cacique Hatuey⁷⁰ que fue representado en la *Obra IV* de Théodore de Bry.

⁷⁰ El quisqueyano Cacique Hatuey fue quemado vivo el segundo mes del año 1512 por los conquistadores españoles. La versión más aceptada es que la quema de Hatuey se llevó a cabo en alguna zona de la actual provincia de Granma, Cuba, específicamente, en Yara. Pueblo donde existe un monumento con la figura del cacique, aunque inicialmente se pensaba que había sido quemado en Baracoa. El cacique fue perseguido por la crápula española debido a su postura rebelde y combativa contra los conquistadores; por eso la historia lo considera como el primer jefe indígena que luchó por impedir la ocupación de los territorios caribeños por los españoles. La historia cuenta que antes de ser quemado, uno de los religiosos españoles que acompañaban a la tropa le preguntó mediante un indígena que trabajaba para los españoles si quería aceptar a Jesús e ir al cielo. Fray Bartolomé de las Casas narró en uno de sus escritos que el líder taíno preguntó si los españoles iban al cielo, y ante la respuesta afirmativa, dijo que entonces él no quería ir allí para no tener que volver a ver a gente tan cruel. La historia demostraría la justa rebeldía del cacique Hatuey, pues los colonizadores españoles masacraron o hicieron trabajar hasta morir a casi toda la población indígena en Cuba y República Dominicana y sustituyeron la necesaria fuerza de trabajo con esclavos negros traídos de África. (Tomado de

Hatuey, el cacique que aparece en el centro de este grabado, no está tocado por la velocidad. En realidad, está quieto. Y no podría ser de otro modo, pues está amarrado a un palo y lo están quemando vivo... A su lado hay un franciscano. En una de sus manos está el crucifijo y en la otra la Biblia. Hay un diálogo que entablan los dos mientras el fuego empieza su trabajo. Los conquistadores, a la izquierda, están ocupados en lo suyo y no se interesan en el contenido de la plática. (Montoya, 2014: 284)

Para seguir con esta demostración de la pinacoteca verbal de la atrocidad y el terror estructurada en la novela, debemos remitirnos a la *Obra VI*, que comparte la línea denunciatoria que tipifica la serie, pero, en esta ocasión, De Bry representa una de las obras más apocalípticas y anticipatorias del conjunto.

Cholula. Una ciudad grande de más de treinta mil vecinos. Los jóvenes visten sus mejores telas, los plumajes rutilantes, el oro más agraciado. Pero en el grabado de Théodore de Bry todos están despojados de sus



23- *Obra VI*

<https://www.contraloria.gob.cu/noticias/conquistadores-espanoles-quemaron-vivo-al-cacique-hatuey-hace-509-anos>)

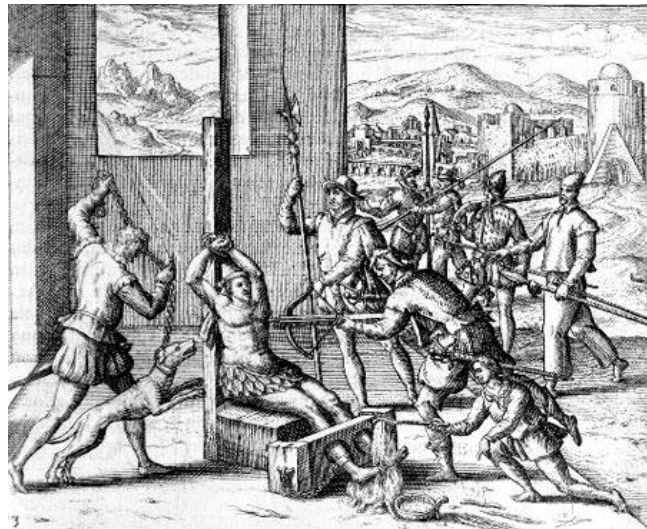
atavíos. Unos calzones bastos que en algo recuerdan el miserable calzoncillo de Cristo. Esta relación no es fortuita, porque en estos grabados los indígenas que mueren evocan la historia del martirologio cristiano... En la parte de atrás de la imagen hay una multitud de indios que van entrando, en fila y vigilados por los guardias y sus largas alabardas, a un recinto en llamas. Diríase un horno crematorio en ciernes. Una cámara de muerte pública y renacentista. La escena del primer plano corta en dos la multitud. En ella arden doce de esos hermanos sorprendidos, como doce apóstoles americanos. Y es nuevamente el fuego el que estructura y otorga densidad a lo que vemos. Pero esta vez el humo desprendido forma un gigantesco hongo que se expande por el cielo. (Montoya, 2014: 286)

En cada uno de los grabados exhibidos, apreciamos escenas de pánico, agitadas, de contrastes entre entornos bucólicos y realidades horrendas. “La consigna que siguen estos conquistadores está tocada por el afán. Como si, efectivamente, los empujara la voluntad de cometer un genocidio con la mayor brevedad posible” (Montoya, 2014: 284). Esta visualidad explicita la aniquilación en masas y ratifica lo que cuenta la historia que a la llegada de los conquistadores habían alrededor de ochenta millones de habitantes en tierras americanas, que fueron exterminados casi absolutamente.

En otro momento de la escritura, Montoya cuestiona el proceso de aculturación y se apoya en la *Obra XI*, la cual inserta en su figuración, a un personaje discordante por su pose, su vestuario y el tratamiento de la figura humana. Guiándonos por la descripción ecrástica, entendemos que esa figura diferente en la composición es un indígena ayudante de los españoles, el que observa, en calidad de testigo, como torturan a un jefe indio.

Lo que se muestra aquí es un tipo polifacético de tortura... Al cacique se le amarra a un madero. Sus brazos están levantados. El primero de los torturadores, de izquierda a derecha, lo amenaza con un perro. El segundo

le ha puesto el cepo en los pies. El tercero, le apunta al corazón con una ballesta. El cuarto, que es un muchacho, con un hisopillo humedecido de aceite,



24- *Obra XI*

excita el fuego puesto en los pies del indio.

Los otros cuatro personajes presencian el acto y lo aprueban. El último de ellos es una figura extraña en el grupo. Diríase, por sus facciones y atuendos, que es el elemento indispensable para completar este paisaje

aplastante de la aculturación: un indígena colaborador. (Montoya, 2014: 292)

El carácter denunciatorio es una constante en estas imágenes, a primera impresión parece que estamos viendo lo mismo, momentos de confusión y caos absoluto, que, en su mayoría, son expresiones genocidas contra la vida de los indígenas. Sin embargo, la écfrasis permite al escritor estructurar no solo una galería icónico - verbal, sino desarrollar un proceso de resignificación intermedial porque el mismo contenido semántico, referente al lado oscuro de la conquista, logra presentarlo en los códigos del lenguaje, sin tergiversar el mensaje original para el que fue concebida la fuente visual.

Otro ente bastante importante en aquel período fue el perro, el devorador fiel que acompañaba a los españoles, por ello, no podía quedar fuera de las representaciones, como lo apreciamos en la *Obra XIII*, y tampoco del relato escrito pues evidencia otro de los “métodos *sui generis*” (Montoya, 2014: 295) implementados en aquella época cruel. El texto ecrástico exhibe:

Y los perros. ¿Cómo olvidar los perros?(...) Los perros que devoraron a los indios sodomitas.

Los perros que se alimentaron con los pedazos humanos que sus amos les tiraban y llegaban a pesar hasta cien kilos. Los perros que perseguían a las



25- Obra XIII

muñeres para hundir sus hocicos hambrientos en sus entrepiernas. Una de ellas, en el centro de Yucatán, logró huir. Estaba desmoralizada y la arremetían los vómitos y una fiebre foránea que su cuerpo nunca antes había padecido. Con tal de que los perros no la hicieran pedazos, tomó una soga y se ahorcó. Pero había un niño posiblemente era suyo, que no pudo morir a su lado. Aunque tuvo la fortuna, antes de ser arrojado a los perros, de ser bautizado por un sacerdote. Esta es la historia que Théodore de Bry reproduce en el nuevo grabado. En el centro, cómo pasarlo por alto, hay un exponente de sabiduría salomónica. Un conquistador, impresionante en su actitud victoriosa, reparte pedazos del infante a sus fieles podencos. (Montoya, 2014: 295)

El lenguaje directo y detallado está en consonancia con la principal función de la éfrasis que hemos mencionado, la capacidad de representar verbalmente

una representación visual, y no se trata de presentar con palabras una figuración para que el lector sea capaz de imaginarla aun sin tenerla frente a sí, sino se produce un préstamo de efectos que la narrativa busca literalizar.

Para finalizar el recorrido o, si se prefiere, el guion museográfico sugerido por el escritor colombiano, proponemos la *Obra XV*. Este grabado es una reiteración del pavor al que fueron sumergidos los pueblos nativos americanos, argumento que queda demostrado en cada una de las visualidades que integran la colección. Destaca por la maestría en su ejecución y el alto valor estético; con una factura impecable, nivel de detalles, trazos perfectos y figuras proporcionadas, que equilibran los cuatro cuadrantes y permiten dilucidar cada elemento desde el primer hasta el último plano. Nuestra percepción es coincidente con la écfrasis elaborada por Montoya:

Jerónimo Lebrón
según unos,
Jiménez de
Quesada según
otros, es quien
ordena el martirio y
en el grabado su
figura es respetable.



26- *Obra XV*

Bien trajeado, de pose airoso, está de pie en la mitad de la escena. Habitamos de nuevo, en esta penúltima imagen, el terreno de la perfección

artística de Théodore de Bry. El detalle de los trajes de Europa es soberbio y pulcro. Los cascos y sombreros, las calzas y el jubón enterizo del español, atravesado de ornatos que parecen figuras geométricas, flores o mariposas, está elaborado de manera admirable. Lo mismo podría decirse de las lejanas palmeras que dialogan con el follaje de otros dos árboles. Está ese cielo despejado que no cuesta imaginarlo de un azul diáfano. La tortura también se desarrolla con extrema claridad. A Bogotá, en el fondo, lo cuelgan de uno de los árboles y dos soldados o lo están subiendo o lo están bajando con la cuerda... Tres verdugos realizan simultáneamente sus acciones... Hay un dato que despierta la curiosidad. De Bry ha pintado, al fondo, dos bohíos. En uno de ellos está entrando una india desnuda. Se le alcanzan a ver las nalgas al desgaire. ¿La están jalando con fuerza desde el interior o está huyendo de la tortura que se le inflige a Bogotá? (Montoya, 2014: 297)

En general, la obra de De Bry, mediada por su afiliación religiosa, fue una reflexión humanista que intenta integrar al indígena a la realidad europea. Además puso en tela de juicio una conquista realizada por europeos que superaban en salvajismo y crueldad a los nativos de América. Conclusión que también fue plasmada por el narrador: “no habrá nada que lo detenga en su empresa de denunciar, en los círculos burgueses y aristocráticos de Europa, el gran crimen que fue la conquista de América” (Montoya, 2014: 213).

El análisis que hemos realizado, demuestra que en esta escritura, el uso del soporte pictórico facilita una exposición verbal del dolor, criminalidad, atropello... desplegado por el conquistador. Por tanto, la representación de acuerdo a como la propone la novela, “es un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad” (Pimentel, 2012: 314). Los aspectos desglosados se constituyen como herramientas para proponer que Montoya al seleccionar las obras de Le Moyne y De Bry pretende efectuar un redescubrimiento simbólico del Nuevo Mundo, privilegiando la exhibición de aristas que desde lo ficcional dan cuenta de la realidad del hecho; es decir, presentando con objetividad, la esencia de los nativos, sus aciertos y desaciertos, costumbres y características típicas, resaltando su condición de seres humanos y no de salvajes. Igualmente, deslegitima las supuestas intenciones evangelizadoras de los colonizadores, mostrando que ellos eran los rostros verdaderos que personificaban el terror.

5.3.3 Europa, foco y agente expansivo del terror: análisis de la segunda parte.

En la segunda parte, la voz narrativa de Montoya otorga la palabra al narrador personaje que interpreta al pintor autodidacta francés François Dubois, el argumento se sitúa en el siglo XVI y las reflexiones emitidas surgen desde su condición de testigo. Como primer punto de coincidencia en esta relación entre escritura verbal e imagen, tenemos la remisión a un creador europeo, con una

visión sobre los nativos similar a la de sus coterráneos, por lo que, inicialmente, estamos en presencia de un texto *atributivo*, la categoría central que determina Robillard (2011) en su “modelo diferencial”; es decir, el autor marca su escrito con dicha alusión al pintor, probablemente para familiarizar al lector con el protagonista de este momento textual y seguir contextualizando la época histórica en la que sitúa su narración, en la que coexistieron los dos hechos de interés principales.

La escritura da cuentas de los motivos fundamentales que reflejaba la obra creativa de Dubois: a su madre en las labores cotidianas, el arce que veía desde su ventana, las fachadas de la catedral, los palacios de Amiens y su amada Ysabeau, lo cual demuestra que, a diferencia de la otras partes del relato, no son los indios el icono en su figuración. No obstante, no significa que se interrumpa abruptamente la línea conceptual que sustenta la exposición verbal que sugerimos ha estructurado Montoya con su novela, por el contrario, el carácter tripersonal o colectivo de la exhibición conlleva a la plurivocidad, reforzando las ideas de violencia y guerra irrumpidas por causas del poder político que atentaba contra las culturas. Además, en algunas páginas, el narrador se refiere a América para retomar la reflexión sobre el carácter sangriento que tipificó el período de conquista e interrelaciona a Dubois con Le Moyne, probablemente, lo hizo para exaltar el criterio que este tenía sobre la concepción artística de los indios, visión que no compartía Dubois, debido a su mentalidad europeizada.

Un segundo momento relevante para el acercamiento interartístico que proponemos es cuando el narrador, articula la esencia de los artistas de las artes plásticas y la subjetividad que plasman en sus procesos creativos.

Reconozco que es fundamental conocer los secretos de nuestro arte, desde el modo de lavar los pinceles y vasijas, moler los colores y preparar el lienzo o la madera, hasta saber modular a lo largo de los días las correcciones que se deben ejecutar... El secreto reside en mirarlo todo como si en esa actividad, que muchos realizan naturalmente, estuviese concentrado el alimento esencial del espíritu. (Montoya, 2014: 132)

Los artistas, en su mayoría, poseen un ojo aguzado, una sensibilidad que los distingue porque son capaces de percibir detalles mínimos que alcanzan sus sentidos y despliegan su aura creativa. En la diégesis, este detalle lo constatamos, en la medida que la narración desarrolla lo concerniente al hecho histórico conocido como la matanza o masacre de San Bartolomé y cómo el artista Dubois vivió y padeció las consecuencias lamentables de un hecho de esa magnitud, pues sufrió la pérdida de seres queridos durante la masacre, su tío, su gran amor Ysabeau y el hijo de ambos que llevaba en su vientre. Estas experiencias nefastas calaron en su interioridad, sumiéndolo en un dolor profundo y, posteriormente, accedió a realizar la tabla pictórica, pero se cuestionaba si sería conveniente hacerla o no.

¿Podría la factura de un óleo curarme no solo de mis heridas aún no cerradas, sino de las laceraciones que padecen mis contemporáneos de Ginebra? Y me pregunto, todavía más, si una pintura, así logre erigirse como símbolo de una tragedia colectiva, ¿podría otorgarme una sola pero necesaria palabra de consuelo por parte de los agresores? (Montoya, 2014: 168)

Claramente, con este gesto artístico no regresaría a la vida a las personas asesinadas durante la tragedia, pero entendemos, acorde a cómo lo plantea la escritura, que fue una manera de dignificar la memoria de las víctimas para que las almas descansaran en paz y con esta creación el pintor queda satisfecho al haber cumplido tan honrosa labor. Es por ello que la representación de *La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé*⁷¹ en la novela sugerimos leerla como instancia de salud (Deleuze, 1996) para Dubois.

Una línea bastante interesante y que tiene algún vínculo con nuestra propuesta, es la lectura de Orfa Vanegas en su artículo “Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya” (2017), en el cual reflexiona sobre el vínculo o la conexión entre los personajes y la imagen en la literatura de Montoya, concluyendo que la imagen visual es “representación de una realidad” y “presencia de una existencia”, por lo tanto es “concebida como expresión

⁷¹ La imagen de *La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé* que aparece en las páginas siguientes fue tomada de <http://www.revistasic.gumilla.org/2015/el-pintor-de-la-matanza-de-santa-bartolome-dubois/>

emocional e intelectual del artista” (Vanegas, 2017: 141); y ejemplifica esta confluencia entre texto e imagen con la parte dos de la novela *Tríptico de la infamia*:

Si la pintura resguarda el tiempo del artista, en el momento en que la miramos recuperamos ese tiempo; una mirada cuidadosa de la obra implica preguntarse por su origen. Mirar *La masacre de San Bartolomé* es actualizar el tiempo del acto creador. Frente al cuadro de Dubois el espectador - lector no solo se ubica dentro del espacio de la realidad figurada sino que también recobra el tiempo del pintor y su historia. En definitiva, en la escritura de Montoya el espacio y el tiempo de la imagen visual abarcan al espectador - lector y su contexto; el acto de leer y mirar difumina las fronteras espaciales y altera la relación entre pasado, presente y futuro. (143)

El proceso escritural da cuentas de la constancia, el talento y ahínco con que el pintor francés se consagra a la creación; aspecto que es reconfigurado narrativamente por Montoya mediante la imagen pictórica, propiciando esa disolución de los límites entre tiempo y espacio, mencionado por Vanegas (2017). La écfrasis es el recurso que moviliza la trama y pone al lector más cerca de la realidad que se ilustra iconográficamente porque como expresa James Heffernan (1993), el carácter dinámico y obstétrico de la écfrasis es vital en las creaciones interartísticas debido a que convierte las formas fijas o estáticas en formas prevalentemente narrativas.

En la diégesis son varias las composiciones efrásticas detectadas que presentan detalladamente una interpretación del suceso histórico partiendo de la visualidad de la pintura. Los embriones narrativos explicitan ese momento que “las artes vivas relatan únicamente por implicación alusiva” (Heffernan, 1993: 6). El uso adecuado de este recurso retórico por parte del narrador protagonista, nos permite imaginar, aun sin cotejar el texto con su referente visual, la disposición de las figuras y los diversos elementos compositivos del cuadro; tal y como ocurre en el fragmento siguiente, desde el cual, el lector logra aproximarse a los sitios principales que identifican la ciudad de París durante el siglo XVI.

Está el cielo de París, calmo y vacío, que fue lo que más me impactó cuando llegué allí por primera vez. Un fragmento ajeno a Dios, el más indicado para definir sus designios inescrutables, limita el arriba de mi obra y su amplitud estática se funde en un horizonte sin provenir. Mirar ese cielo es como decir que el tiempo se ha detenido para darle vida a la fatalidad. Pero aún no quiero introducirla, porque es necesario que aparezca la ciudad. Utilizo la perspectiva. El escenario logra así ahondarse para que en él adquiera veracidad la presencia del mal. A la izquierda está la iglesia con los Grands Augustins, la calle que la circunda y que desemboca en la puerta de Buci. Más acá, cerca de mis ojos, está el puente des Meuniers. Bajo su estructura de tablas, sostenida por pilares húmedos y carcomidos, y prolongándose hacia el fondo, pinto el cauce encajonado del Sena. El centro de la tela lo ocupa la grandiosidad del Louvre, con sus torres, sus

ventanas, el portón, y los palacios de la calle Béthisy. En la parte derecha hago la puerta de Saint - Honoré y la horca de Montfaucon. (Montoya, 2014: 185)



27- La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé.

El narrador realiza una comprensión acertada de la pintura y transmite el deseo del pintor, de probablemente, querer enmarcar el sentido cruel de este relato representando casi todos los lugares principales de la tragedia como si fuesen un conjunto.

Mi tabla, que mide noventa y cuatro centímetros de ancho por ciento cincuenta y cuatro de largo, se convierte en una trampa. ¿Cuántos son? No lo sé. Debería pintar a los asesinos, pero no cabrían en esta arena en donde debe formarse una coreografía de la abominación. ¿Cuáles son sus

armas? Picas, alabardas, arcabuces, puñales, pistolas, garrotes, espadas. Las bocas que insultan y desprecian antes de que las manos ultimen. (Montoya, 2014: 186)

El ejercicio efrástico da cuentas de una figuración atiborrada por la cantidad de elementos y planos superpuestos, pero que fueron trabajados con minuciosidad, logrando transmitir el dolor y la destrucción que invadió a la ciudad parisina durante aquella madrugada. Con esta inserción del relato visual en la trama novelar, Montoya nos pone en conocimiento de una obra con gran acierto pictórico que reconstruye vigorosamente la masacre y un pasaje de la historia francesa, que hasta los tiempos contemporáneos sigue remeciendo la conciencia moral del continente Europeo, que se autonominaba en esos años, paradigma de la civilización. El lenguaje en los párrafos citados a continuación lo demuestra:

He pintado la parte dedicada al río. Las mujeres vestidas de negro que apuñalan en el puente y los cadáveres que flotan en las aguas tiznadas de rojo. Hacia el lado izquierdo, bordeando la iglesia de los Grands Augustins, he trazado una carrera llena de cuerpos desnudos que busca la dirección de las fosas comunes. (Montoya, 2014: 188)

En el centro de la tabla debía mostrarse lo que sucedió con Coligny... Lo han asesinado y dos hombres lo están lanzando desde la ventana. Coligny está vestido con la ropa de dormir, como la gran mayoría de quienes murieron en ese amanecer del domingo. Abajo hay tres señores de la

nobleza. De ellos, el duque D`Aumale y el caballero D`Angouleme, señalan el cadáver de su enemigo decapitado. El otro - Goulart cuando vea la escena dirá: ¡es el duque De Guise!- sostiene la cabeza y la mira con satisfacción y repugnancia. La tercera fase tiene que ver con el periplo que tuvo el cuerpo del almirante durante las horas siguientes. (Montoya, 2014: 188)

La “colaboración constructiva” (Ponce, 2014) generada por la visualidad en la trama, exhibe escenas de una época histórica infortunada y se constituye como testimonio denunciatorio. El investigador Juan Daniel Cid Hidalgo, en debates sobre la novela objeto de análisis, apunta:

La aparición o cuando se exhiben estas obras de artistas no centrales, artistas viajeros, relativizan el relato de la colonia escrito por el conquistador o por sujetos de poder. O sea, cuando exhiben, movilizan y ponen en crisis el relato colonial. (Cid, 2018)

El intertexto con la obra *La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé* ratifica la categorización de Valerie Robillard (2011) a la que hicimos mención, pues coincide con el tipo de *ecfrasis descriptiva*, en su subcategoría *descripción*, ya que la pintura es un referente que aparece solo en la segunda parte del *Tríptico...* y guía el despliegue escritural, para acentuar la crueldad, el oprobio que desea transmitir el escritor o, tal vez, es usada para reconocer el valor estético de esta obra sacándola de la sala museal en la cual se encuentra

ubicada y exhibirla en sus páginas como una muestra tácita de 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).

Acorde al recorrido temático trazado, es permisible concluir que Montoya mediante su novela, revisita el período colonial desde la visualidad concebida por los tres artistas europeos; con la intención de exhibir la realidad real o imaginada sobre los dos sucesos históricos que emplea como línea creativa. Por un lado, relativiza el relato concebido por el conquistador acerca del proceso de colonización y por otro, deja en constancia la vileza desencadena a propósito de las guerras de religión. Estas obras de artes visuales, que en sus inicios eran ilustrativas, algunas inclusive, emergieron de la tradición oral, con el transcurso del tiempo adquirieron valor estético, convirtiéndose en espejo de denuncia o testimonio fehaciente de un período histórico que el autor colombiano está reevaluando a través de este diálogo interdisciplinario.

Pareciera que el exterminio a los seres humanos estaba instaurado como práctica en aquel período y la remisión a los dos sucesos a través de la *ecfrasis recreativa* (Agudelo, 2017), transformándolos en temas centrales de la narración, atribuye a la novela el principio curatorial de una exposición. La visualidad sugerida contribuye a la idea de que las obras perduren no solo en su soporte físico, sino a partir del lenguaje y a los lectores se les asigna una dualidad de condición, también se transformaron en receptores de obras artísticas. A su vez, el lenguaje refinado, denota a un escritor conocedor de los tecnicismos del arte

con los cuales constituye una “estructura de mediación” (Pimentel, 2012: 314), en tanto existe un claro interés por visibilizar preocupaciones morales y de índole universal que otorgan sentido monumental al relato.

En el apartado a continuación seguiremos profundizando en las relaciones interartísticas, como una forma de escritura que ha cobrado auge en los últimos períodos en la Literatura Latinoamericana, pero detectando los lazos comunicantes presentes en la novela *Pecado*.

5.4 *Pecado*: una pinacoteca simbólica - verbal de los placeres y disgustos de la vida.

El vínculo iconotextual con el estímulo pictórico es otro aspecto que tienen en común las novelas estudiadas; pero los enfoques por los cuales es insertado el referente pictórico en cada texto narrativo los asociamos a intereses creativos distintos. El despliegue argumental que efectuamos en el apartado anterior, demostró que *Tríptico de la infamia* (2014) se interrelaciona con varios pretextos, en cambio, el diálogo en *Pecado* (2016) sucede con el simbolismo de una pintura en específico, que es *El jardín de las delicias*⁷²; o sea, la coherencia en la trama

⁷² Víctor J. Monserrat en su artículo “Los artrópodos en la obra de Hieronymus Van Aken (el Bosco)”, del *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, nº 45 (2009), escribe: “este cuadro por lo abigarrado de su representación es referido también como *Jardín de los celestes gozosos*, *Tríptico del Grial*, *Tríptico de las fresas y del madroño*, *Falso paraíso*, *La lujuria*, *Los deleites terrenales*, *Cuadro de las fresas*, *Variedad del mundo*, *Tabla de la gloria vana y del breve gusto de la fresa*, *de la creación del hombre*, etc., y de saber su título original se hubieran generado menos títulos según la interpretación de cada cual, y sobre todo muchas menos especulaciones, siendo en la pintura europea de las más fascinantes y más difícil de explicar” (603).

se consolida a partir de las significaciones producidas, primero por la obra y luego por la palabra, y por el efecto generado por este cuadro en Laura Restrepo, en su condición de espectadora narradora.

La primera relación detectada es entre el título de la novela: *Pecado* y el tema central del tríptico, lo que nos remite al artículo “Más allá de la comparación: Imagen, texto y método” de Mitchell (2000) que plantea: “la cuestión del título es un punto de entrada literalista a una serie entera de preguntas acerca de las maneras en que las palabras entran en las imágenes” (241). Noción que es, igualmente, abordada por Riffaterre con su teoría de la ilusión efrástica, cuando propone que debemos tener en consideración que el título poético es una remisión. Estas ideas, coinciden con las de Agudelo (2017): “el título efrástico presenta una información sobre el texto anunciado y sobre la obra de arte a la que remite” (83) pues se refiere a una realidad intratextual, que es a sí mismo como título y al texto que identifica y, a otra realidad extratextual que es la obra con la cual dialoga. La idea constante en cada una de las visiones es que el título constituye un elemento que dinamiza la hermenéutica del texto efrástico porque sirve de entrada para su comprensión. Él dirige la atención del lector, en este caso, hacia el tema global que recrea la visualidad de *El jardín de las delicias* que tributa al pecado, que es considerado por la Iglesia como una falta contra la verdad, la razón, evidencia falta de amor verdadero para con Dios y el prójimo, es decir, es toda una insurrección.

Esta interrelación continúa en la página inicial de la novela, que es una especie de presentación, donde la escritora realiza otra referencia a la pintura; asume una postura informativa y crítica, menciona el título, su autor, así como el carácter ambiguo, oscuro, infinito y alucinatorio de la misma. Estas marcas entregadas (el nombre de la pintura y la alusión al pintor), nos permiten referir que estamos ante un texto efrástico *atributivo*; no obstante, en otros momentos textuales específicos, detectamos *ecfrasis descriptivas* (Robillard, 2011) y/o *referenciales* (Pimentel, 2003). En consecuencia, las herramientas entregadas por “el modelo diferencial” (Robillard, 2011), nos exhortan a señalar que la novela de Laura Retrepo, a partir de esta contaminación entre el texto escrito y visual, es *atributiva - descriptiva*; planteamiento que iremos demostrando en el análisis sucesivo.

La autora metafóricamente resume la visualidad de la pintura: “este famoso *Jardín* se extiende como un gran teatro del mundo, prodigiosamente onírico. Si el Bosco lo hubiera escrito o filmado, en vez de pintado, el resultado habría sido una guía completa de lo sagrado y lo profano” (Restrepo, 2016: 15). Al parecer su intención era confeccionar esa guía verbal, una especie de glosario de lo sacro y lo laico, y sí, lo consigue, pero su expertiz creativa le permite concebir una novela donde la exhibición de comportamientos humanos, abre horizontes de comprensión que reflejan la preocupación y empatía por el otro.

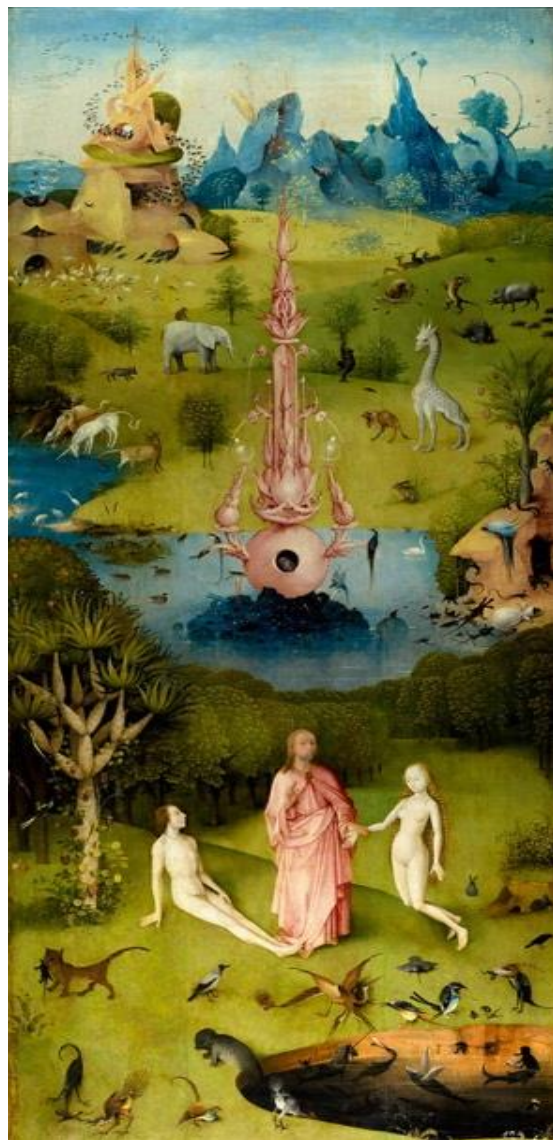
El cuadro de El Bosco es una figuración extremadamente compleja que presenta el pecado y la locura cual si fueran condiciones inherentes a la humanidad, y el infierno es el destino que los aglutina. Víctor J. Monserrat en su artículo “Los artrópodos en la obra de Hieronymus Van Aken (el Bosco)” (2009) lo describe de esta forma:

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

lascivia y, naturalmente los animales aportarán una enorme carga simbólica. (603)

En la novela, algunos de los elementos mencionados por Monserrat, también son notorios, pero el texto no es una reescritura de la pintura; la autora consciente del desafío que significaría intentar hacerlo y cuán compleja sería la comprensión de su texto, en su toma de posición, selecciona los motivos que considera aumentarían el simbolismo en su relato y establece una correlación entre la figuración de *El jardín...* con los comportamientos de los personajes textuales, los cuales escenificaron acciones, equiparables con determinados fragmentos de la composición pictórica, y en ambos casos se evidencia el libre albedrío con sus respectivas consecuencias.

Las primeras *ecfrasis referenciales* (Pimentel, 2003), a modo de introducción, argumentan



28- Panel izquierdo (*El paraíso*).

de forma resumida, pero coherente, lo que representa cada uno de los paños del tríptico. La primera de ellas dialoga con el panel izquierdo (*El paraíso*)⁷³:

El protagonista del postigo de la izquierda es una suerte de surtidor del color y la textura de la carne, una fuente cabezona y dotada de varias ramas, brazos o tentáculos. Como quien dice un pulpo. Un pulpo rozagante, orondo y bien hidratado, como un riñón perfectamente sano o un corazón a pleno ritmo...

Los dominios del Pulpo se extienden sobre montañas azules y dulces praderas. Llena el ámbito una luz de maravilla, y todo está en paz. En medio de este edén nacen un par de muñecos desnudos y pálidos. Más que felices, parecen perplejos. El Pulpo nombrará al macho Adán, y Eva a su compañera. (Restrepo, 2016: 15)

El cotejo del relato verbal con el visual es coincidente. La narradora efectúa una descripción que guía la mirada del lector - receptor. Partiendo del centro compositivo se desplaza a los otros planos, enfatizando en la posición privilegiada del denominado "Pulpo" y en otras figuras de la visualidad, como son Adán y Eva, que, aunque ocupan un segundo plano inferior, resaltan por sus posturas y la desnudez de sus cuerpos. La equivalencia que establece entre el Pulpo y Dios, quizás se vincula con el tratamiento del color que realizara el Bosco porque tanto la fuente como la imagen de Dios con rasgos de Jesús aparecen en

⁷³ Las imágenes de los tres paneles de *El jardín de las delicias* y sus respectivos fragmentos fueron recuperadas de <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

tonos similares; este guiño ingenioso le permite aportar más información acerca del tríptico, como por ejemplo: que el dueño era el Rey Felipe Segundo, el “auténtico Dios en la Tierra” (Restrepo, 2016: 16) y argumentar sobre el rol de este en la historia de la humanidad.

La segunda *descripción* efrástica aborda el panel central (*El jardín de las delicias*), catalogándolo como:



29- Panel central (*El jardín de las delicias*).

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

Como ya sabemos, el panel central es el que da título a la obra y la figuración corresponde al mundo terrenal. El estudioso José Miguel Gámez Salas, en su artículo “La iconografía del pecado en la obra bosquiana” (2017) plantea que este paño “puede considerarse como una de las máximas expresiones pictóricas del denominado “supremo locus amoenus” donde, como escribe Alain de Lille en su obra *Anticlaudio*, se dan cita todas las maravillas de la creación” (122). Percibimos muchas personas desnudas, de razas distintas, en poses de goce y deleite. Algunos miran de frente, otros, tal y como explicita la escritura, comen frutas; pero, todos a pesar de lo sobrecargado de la imagen, interactúan y disfrutan a plenitud, esencialmente del placer sexual, convirtiéndose en actores y portadores del deseo.

A propósito de esta pintura, parafraseamos a la especialista Andrea Imaginario que en su reseña “El jardín de las delicias de El Bosco” (s/f) expresa que El Bosco usa la desnudez de los personajes comunes, justificándolo como ejercicio moralizador y las frutas insertas en el relato visual se asocian a ciertos placeres de la vida.

Fresas, zarzamoras y cerezas son otras de las frutas que aparecen, asociadas a la tentación y la mortalidad, al amor y al erotismo respectivamente. No podían quedar fuera las manzanas, símbolo de la tentación y el pecado.

En la franja superior de la composición y al centro, se encuentra una alegoría a la fuente del paraíso, ahora agrietada. Esta fuente completa un total de cinco construcciones fantásticas. Sus fracturas son símbolo del carácter efímero de los placeres humanos. (s/p)

En la escena central hay escenas difíciles de interpretar. Con mucha alusión al equilibrio; en la parte superior izquierda hay varias figuras que parecen trapecistas de un circo. Personas de razas diferentes. Una persona cubierta de pelos. Algunas personas nos miran, muchos de ellos comen frutos. Más esa especie de piscina en la que disfrutaban varias mujeres y está rodeada por una multitud de jinetes que montan cuadrúpedos diversos. En la historia del arte este grupo de jinetes se ha vinculado con los pecados capitales, en especial con la lujuria, en sus manifestaciones varias.

Dicho esto, Restrepo con esta acción de introducir y detallar aspectos fundamentales de la pintura en las páginas primeras de su obra literaria, anticipa rasgos temáticos que aborda en su ficción y pone al lector eficaz en conocimiento de su intención principal, inquietándolo, sumiéndolo en la perplejidad pues lo hace cuestionar sobre su propia moral. En relación con esto, la escritora ha

mencionado que para lograr “un relato lleno de imágenes, sentidos, premoniciones y reflexiones en profundidad dio riendas sueltas a su literatura, sin ceñirse a convencionalismos o esquemas, utilizando incluso herramientas periodísticas para escribir esta suerte de reportaje del alma” (Restrepo, 2016a: s/p).

La redacción sigue con una alusión breve a la pintura, que introduce el tercer panel (*El infierno*):

Desde el panel izquierdo parece tronar la advertencia: comer fruta es *pecado*... El postigo de la derecha recibe con ebullición de fuegos y martirios a los Comedores de Fruta, a partir de ahora llamados *peccatores*: los adúlteros, los incestuosos,



30- Panel derecho (*El infierno*).

los soberbios, los indiferentes, los criminales. Aquí pagarán por todos sus *peccata*. (Restrepo, 2016: 17)

El pecado posee carácter punitivo y eso es lo que advierte este fragmento; afirmación que es acentuada por la gama cromática del paño que prioriza los tonos oscuros y el tenebrismo que transmite, contrastando con el colorido y la vitalidad características de los paneles uno y dos. Tengamos presente que, según cuenta la historia, El Bosco perteneció a la cofradía de Nuestra Señora y estuvo influenciado por la espiritualidad de los Hermanos de la Vida Común, por tales razones, estudió la moralidad católica y dada su condición de monje, buscó entregar señales sobre las contradicciones de los seres humanos y el destino de quienes incurrieran en el pecado. Intención, que valida la escritura: “hombres y mujeres hacen lo que les viene en ganas. Allá ellos. Que se atengan a las consecuencias” (Restrepo, 2016: 17). Estos enfrentamientos con los códigos morales que nos conciernen a los humanos y los criterios sobre los cuáles se construyen, son las principales significaciones que la escritora extrae del tríptico pictórico y las constituye como sustento discursivo en cada una de las historias que componen a esta novela sugestiva. Con esta creación literaria, ella no busca:

Recubrir el sentido de la imagen con el de la palabra, sino atar los cabos sueltos, hallar la imagen invisible, encontrar los nodos de sentido, horadar la imagen en sus relaciones múltiples, posibilitar la inferencia, empujar el carácter abductivo inherente a la capacidad creativa presente en las obras de arte verbal y visual. (Agudelo, 2017: 49)

Desde nuestra mirada analítica, referimos que la escritora también asume la idea de “exhibición” - concordante con Jesús Ponce Cárdenas (2014) - para transformar sus historias en escenas expositivas del pecado y la infracción que, al parecer, es una imposición anatómica.

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

La narradora es consciente del carácter fragmentado de la pintura debido a la multiplicidad de elementos morfoconceptuales que reúne, recurso que también aprovecha en su proceso creativo y por eso estructura la novela a partir de varios capítulos, que tienen como diálogo permanente el profundo simbolismo que recorre la pintura; dicho de otro modo, los personajes en su mayoría son pecadores que violan las normas establecidas por la moral canónica y estos comportamientos acarrearán consecuencias, que pasan por el sentido punitivo de la iglesia; pero a nosotros los lectores, nos coloca ante un reto asociado a la confusión de la moral cristiana, tendremos que convivir con la incertidumbre de si “los pecados son iguales a los castigos, o los placeres iguales a los pecados” (Mateos, 2016: s/p). En este sentido, podremos abstenernos de validar o juzgar

a estos personajes que, por motivos diversos, protagonizaron escenas oscuras, complejas, turbias...

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

Cuando nos adentramos en el argumento de la novela de Laura Restrepo, que como hemos dicho se conforma de varias historias, que van estructurando una pinacoteca simbólica - verbal sobre los placeres y disgustos de la vida; en cada una de ellas se constata una intención narrativa de remitir y, en ocasiones, establecer similitudes con el tema que recrea la pintura en cuestión y que se asocia al imaginario del trasmundo paraíso e infierno. Las acciones que la narradora exhibe en este texto ecrástico, por ejemplo: descripciones de escenas o pasajes de la pintura, remisión a elementos icónicos, constituyen el antecedente visual del texto literario y amplifican las intenciones simbólicas.

En lo subsiguiente de esta propuesta de lectura, iremos exponiendo como los personajes de *Pecado* configuran una exposición⁷⁴ de comportamientos y actitudes, de carácter colectivo, no solo porque son varios los protagonistas, sino porque en cierta medida, cada uno de ellos se comporta como pudiera hacerlo cualquier humano en la realidad fuera del texto y en esta perspectiva, se va deconstruyendo el concepto de pecado. Coincidimos en que “las artes, en

⁷⁴ El orden del análisis que efectuamos sobre las historias y sus personajes no coincide con el orden textual porque decidimos darle coherencia acorde a nuestra propuesta interpretativa.

general, tienden a reproducir representaciones del mundo, y en cada una de ellas se expresa una visión de lo que es la realidad percibida o imaginada” (Agudelo, 2017: 18). Por lo tanto, nuestro interés busca explicitar las señas intertextuales que demuestran cómo la narración culta en torno al tríptico de El Bosco recorre todo el discurso literario.

En la historia uno de la novela, la voz narrativa, a cargo de Irina, va estableciendo una correspondencia entre San Tarsicio como espacio diegético y el paraíso. Refiere: “en San Tarsicio todo es luz” (Restrepo, 2016: 44), aludiendo a un lugar tranquilo, hermoso, donde se disfrutaba de la felicidad plena y esta caracterización concuerda con la imagen que tenemos incorporada del paraíso, según lo que nos dice la Biblia y también con el panel uno de *El Jardín de las delicias*, recordemos que, en la ficción, Irina, “Susana Chica” (Restrepo, 2016: 32), está redactando una tesis sobre esta obra de arte. Igualmente, detectamos algunas menciones a la obra en cuestión, las que citaremos, pero debido a la forma coloquial en que fueron planteadas, dificultan la confrontación con la pintura.

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

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

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

El intertexto con las frutas, elementos compositivos del cuadro, aporta gran simbolismo a la narración debido a que la interpretación iconográfica que se les ha atribuido se asocia a la lujuria. Gámez (2017) apunta que: “aludiendo a estas frutas como elementos banales en la vida del hombre”, se está “provocando en él un placer momentáneo, al igual que el acto sexual, que provoca un placer fugaz y no eterno en la vida del hombre” (121). La fresa se considera una delicia, así como los frutos rojos que aparecen y desaparecen rápidamente pues son consumidos, lo que es una alegoría a nuestra propia vida, a los placeres efímeros. Mientras, con la manzana, como símbolo de la caída del hombre, la narradora introduce la temática esencial de este relato primero. Por ende, el lector ideal, podrá suponer que algo asociado a la caída, la equivocación o la desobediencia acontecerá en las páginas siguientes.

El lenguaje alusivo al color blanco y las menciones a Adán y Eva, son otras marcas que evidencian el vínculo entre la literatura y la pintura, como sistemas

de representación, que a pesar de sus particularidades pueden hermanarse en el uso alegórico de ciertos elementos. Jean Laude, en su ensayo “Sobre el análisis de poemas y cuadros” (2000) advierte que no existe ningún “*conocimiento prerracional del color*”⁷⁵ (104), pero que en las culturas establecidas los colores están codificados, por lo tanto, un color “no está codificado para remitir a un orden (sentimental, simbólico o conceptual) al que no pertenece, sino para transmitir sentido desde dentro del orden plástico. Este orden plástico se conecta con otros órdenes en un área cultural unificada” (104). En este caso está conectado a la significación del color blanco, equiparable a la pureza e ingenuidad y la inserción de los primeros habitantes de la tierra, quienes desobedecieron las reglas y son considerados responsables por la inclinación del hombre hacia la infracción. “A Adán y a Eva los habían pintado blancos, tan blancos como las Susanas” (Restrepo, 2016: 34). De modo que establece varios lazos comunicantes para ir estructurando su tópico central, que es: la pasión descontrolada que indujo a Diana, “Susana del Medio” (Restrepo, 2016: 32), madre y esposa, a cometer actos lujuriosos y adúlteros junto a su sirviente Nenito.

En correspondencia con la línea que estamos abordando, podríamos considerar a Diana como la Eva de San Tarsicio, semejanza que está condicionada por la misma narración. En algún momento textual leemos “Diana actuaba con un arrojo al estilo de Eva” (Restrepo, 2016: 75), posesa del deseo

⁷⁵ La cita conserva la letra cursiva del texto original.

irracional, perturba “la quietud del paraíso” (Restrepo, 2016: 55), es decir, de San Tarsicio, cuando tanto ella como Nenito se entregan “como una fruta madura” (Restrepo, 2016: 79); acción con la que fueron “sellando la suerte final del paraíso y marcando un último día en el calendario de la fatalidad” (Restrepo, 2016: 79). Nuevamente, el lenguaje va estableciendo una correlación simbólica con la manzana, fruta prohibida y el paraíso, como el lugar desde el cual debió salir el hombre después de probarla y conocer lo que era la libertad.

Lo más interesante de la historia y la forma en que está concebida, es la reflexión que sugiere: cómo la exacerbación del deseo sexual, la consumación del adulterio por parte de Diana, tensiona lo que entendemos por pecado, presentándolo como equivalente a la felicidad. Argumento acorde a lo que busca transmitir *El Bosco* con el paño central de su obra, en el cual los humanos pecan, fundamentalmente, a través de la lujuria y el deseo sexual. La escritura lo plasma explícitamente: “*El pecado original no es otro que la felicidad*”⁷⁶ (Restrepo, 2016: 82). Pero, esta felicidad, acorde a la lógica que propone la moral cristiana y que representa *El jardín de las delicias* en su último paño, tiene consecuencias, “el paraíso se desmoronaba después de cometido el pecado, según estaba escrito en el libro del destino con una caligrafía que creíamos descifrar” (Restrepo, 2016: 93).

⁷⁶ La cita conserva la letra cursiva del texto original.

Paralelo al relato central, Irina, “obsesionada con su cuadro *El jardín de las delicias*” (Restrepo, 2016: 61), escribe su propio relato que se articula con el primero, en tanto, acentúa la significación, aproximándolo a la discursividad de *El jardín...*, y para lograrlo se apoya en la *ecfrasis descriptiva* (Robillard, 2011), como apreciamos en el ejemplo citado a continuación:

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

Irina, también aprovecha de referirse a las confusiones que históricamente han circundado a la moral religiosa. El fragmento siguiente así lo hace notar:

*El destino del Paraíso queda sellado en el Infierno. Y viceversa: El perfil del Infierno se delinea en el Edén.*⁷⁷ Por eso todo es tan confuso. Quizás sería menos indescifrable si en vez de colocarse frente al cuadro, como

⁷⁷ La cita conserva la letra cursiva del texto original.

hace la gente en los museos, ella lograra penetrarlo, recorrer su interior.

(Restrepo, 2016: 51)

Escribir sobre el tríptico y los temas que recrea es bastante complejo, ya que es abigarrado en la figuración, en el discurso y su decodificación en detalles es casi imposible porque los subterfugios de la imaginación en este plasmados sobrepasan los cánones interpretativos. Por lo mismo, insistimos, en que la escritora colombiana, no pretende realizar una reescritura de la pintura, sino emplearla como inspiración conceptual para esta novela que desafía al lector constantemente, enfrentándolo a la dualidad placer y suplicio, o incentivando su raciocinio para que logre entender que en la vida: *“Placeres y tormentos son iguales, como si el amor y su castigo fueran la misma cosa”*⁷⁸ (Restrepo, 2016: 61).

En esta misma línea argumental, encontramos al alto ejecutivo Luicé que al llegar a viejo y después de años de buen matrimonio incurre en adulterio. Situación que la escritora formula mediante guiños precisos que insisten en el diálogo entre las distintas formas de expresión. Por ejemplo, al introducir la situación coyuntural que incentiva al ejecutivo a sumergirse en esa zona malsana de engaños y mentiras escribe: “es entonces cuando interviene el destino para alterar el cuadro” (Restrepo, 2016: 177); metafóricamente el cuadro representa

⁷⁸ La cita conserva la letra cursiva del texto original.

la vida del personaje que transcurría quieta y rutinaria hasta que es alterada con la aparición de Eloísa.

La mujer, así como en la historia anterior, es la tentadora o impulsora de la falta moral y consideramos, que es otro aspecto importante para este vínculo interartístico que proponemos. Gámez (2017), en cierta forma, coincide con nuestra idea cuando subraya:

El mundo que se nos representa en esta tabla central tiene un culpable; la mujer. El germen, la causa primera de todo es Eva, y así parece indicarlo el Bautista señalándola con el dedo. La mujer, heredera de Eva, va a inducir a los hombres al pecado. (126) (Ver *Fragmento 1*)



31- *Fragmento 1.*

Además de esta correspondencia, encontramos otra en la trama narrativa, que se da entre el apartamento donde acontecería el encuentro, con la imagen idílica de la felicidad plena, con la que identificamos al paraíso. “El apartamento era un óptimo exponente de ese mundo cómodo, nuevo, climatizado y privado que se nos ha vuelto sinónimo de paraíso” (Restrepo, 2016: 200). Esta expresión, además de lo argumentado, tiene implícito un dualismo, por un lado, valoriza la modernidad y sus avances socio-tecnológicos, y por el otro, cuestiona cautelosamente, que estos mismos progresos, han invadido el cerebro humano, imponiéndose como ideal o meta en la vida de muchas personas.

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

Agudelo (2017) escribe: “el arte proyecta, construye, deconstruye y reconfigura mundos, las obras producen formas de ser en el mundo” (185). El lenguaje en esta novela tiene un poder que traspasa el sentido visual, incide en la percepción, en lo cognitivo y hermenéutico del proceso de lectura debido a que cada una de las historias contadas estructura un relato con personajes protagónicos que proyectan un glosario de perversiones y excesos inspirados en el discurso visual de la obra a la cual remite. Como ejemplo mencionamos a Ana⁷⁹, la forma en que es presentado su personaje en la diégesis demuestra cómo la visualidad del tríptico de El Bosco se impregna en su mente desde la infancia y sus comportamientos de adulta así lo evidencian.

⁷⁹ Ana, en la novela, es la protagonista de la historia “La promesa”, que vivió con un padre ausente gran parte de su vida y cuando, finalmente, viaja para encontrarse con él, establecen una relación incestuosa, inducida en cierta medida por la idealización que ella había hecho sobre su padre.

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

La redacción textual cuando aborda el encuentro de Ana con su padre ausente durante muchos años, es enunciada a partir de marcas implícitas y explícitas que hilvanan los dos discursos (el de la novela con la pintura). Como mencionamos, Ana conocía la pintura y sentía fascinación por esta. Pero, cuando llegó a La Florida, para ver a su papá, lo primero que hizo “fue bajar al supermarket, comprar una docena de manzanas, arreglarlas en un gran bol y colocarlas al centro de la mesa” (Restrepo, 2016: 114). Esta acción la interpretamos como una señal de apropiación, de llegada a la libertad que está plasmada en el texto a través de la compra de las manzanas, pues perfectamente podían haber sido otras frutas, pero, para el propósito literario tanto de Restrepo,

como de nuestra investigación, la manzana es la indicada. Esta significación sigue reafirmandose en la trama:

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

El Jardín de las delicias se cruza otra vez en la vida de Ana, “era como el reencuentro con un viejo amigo” (Restrepo, 2016: 115), que llega a su vida para perturbarla. Las referencias en la narración, también están mediadas por *ecfrasis descriptivas* (Robillard, 2011), como apreciamos en el fragmento a continuación:

Ahí estaba ese pajarraco que se apoltronaba en un retrete con un caldero a manera de gorro y un trajecito azul. Y ese otro que vomitaba, y el que cagaba monedas de oro. A un pobre le habían encajado en el ano un sofisticado instrumento musical, otro pedaba humo negro, y los más desgraciados literalmente se ahogaban en un pozo de mierda. (Restrepo, 2016: 115) (*Ver Fragmento 2*)



32- Fragmento 2.

Lo primero que llama la atención cuando observamos este *Fragmento 2* del panel (*El infierno*) es el carácter imaginativo y moralizante, expresado en forma satírica y burlesca. Esta fusión de elementos fantásticos o surrealistas

asociados a los humanos, guía nuestra interpretación para decir, que probablemente, sea una recreación de sueños y pesadillas que perturban la conciencia de los humanos después del disfrute pleno; tal y como sucede con Ana en la trama ficcional después que junto a su padre incurren en acciones incestuosas, al consumir relaciones sexuales entre ellos. La novela especifica:

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

En este punto del relato, el personaje toma consciencia de su debilidad como humana y de que sus comportamientos se distancian de la lógica social validada. Ana está siendo perturbada por esta pintura que refleja una restitución de cualquier noción de orden, situación similar a la que junto a su padre estaba protagonizando. Por ende, empieza a sentir temor por las consecuencias de sus actos, miedos que son acrecentados por elementos figurativos propios de *El jardín de las delicias*.

No podía apartar la atención de una charca que el Bosco había pintado en una esquina de su *Jardín*, y que había poblado de insectos anfibios, escurridizos y patudos, de diminutos ojillos blancos. Un gusano irritante y tóxico con tres cabezas salía de esas aguas y se arrastraba queriendo penetrar en la cueva que tenía delante. Sus tres cabecitas buscaban algo. Cada



33- Fragmento 3.

una miraba en una dirección, y buscaba. Yo pensaba: Si me duermo, el tres cabezas podrá encontrarme. Gusanos negros enturbiaban la charca y querían meterse en mí, para instalarse en mis resquicios. Uno de ellos tenía forma de lagartija de espalda roja, y su cabeza crecía desproporcionadamente. Era como si esas orugas y esas larvas contaminaran mis pensamientos y convirtieran mi interior en un lugar malsano. Yo cerraba los ojos y apretaba los párpados para impedir su entrada, pero ellos se instalaban en mí, me dañaban por dentro y necrosaban mi cerebro con sus esporas. (Restrepo, 2016: 123) (Ver *Fragmento 3*)

La escritora, con el fin de potenciar la intencionalidad de su novela, debe apreciar e interpretar el/los mensaje/es del cuadro, para determinar qué figuras, objetos o fragmentos pictóricos le resultan útil para la composición de su relato. A propósito encontramos coherente la afirmación de Aron Kibedi Varga en su

artículo “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” (2000): “el intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga” (126), para quedarse con aquello que considera atributivo o provechoso para su obra; en este caso, Restrepo en el momento previo y durante su escritura, desempeña varios roles: receptora de un producto artístico, decodificadora del mensaje de ese producto y creadora de un nuevo producto que comparte el mensaje inicial, aunque impregnándole un poco de actualidad.

Este museo imaginario que va instalando la autora colombiana con su discursividad continua con una muestra fehaciente de avaricia, otro de los pecados capitales, que acorde a la proposición de Gámez (2017): “tiene como compañeros el robo, la falta de valor y el desprecio de la fe, y de ella surgen la traición, el engaño, el perjurio y la dureza de corazón. Caen en este pecado los simoníacos, usureros y ladrones” (106). Esta descripción sucinta, es coincidente con la caracterización de maleante, ladrón, avaro, capaz de asesinar para conseguir su propósito, que hizo la narradora del personaje Angelito en otra de sus historias. Un exponente verdadero del Mal, “otro angelito caído al pantano” (Restrepo, 2016: 141), tal como abundamos en un capítulo anterior.

Empero, lo interesante de esta parte, además de Angelito y su accionar, para la idea que venimos argumentando de contaminación entre el arte literario y visual, radica en cómo se divide el barrio en la narración, la cual es condicionada por remisiones explícitas al título del tríptico, como corroboramos en la cita:

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

Con esta separación, la escritora, a partir de la ficción, introduce y cuestiona el tema de la marginalidad y segregación perceptible en varios países, con foco en Colombia, que es su país originario, al cual alude frecuentemente en su escritura y, esta novela, no sería la excepción.

Para los habitantes de abajo, estas barriadas eran, y aún siguen siendo, territorio prohibido que los acecha y desvela. Allá abajote la ciudad, y acá arribota las comunas, rodeándola como anillo de fuego, apretándole el cuello, respirándole encima. (Restrepo, 2016: 152)

El episodio es un ejemplo de la paradoja social que ha tipificado a Colombia, pero nos atrevemos a asegurar que esta caricatura se replica a muchos países, donde son bastante marcadas las diferencias sociales y de clase, que, finalmente, inciden en el comportamiento de gran parte de sus habitantes. Siendo los marginales caricaturizados como los maleducados, malvados, delincuentes, drogadictos, antisociales, etcétera y el personaje textual que vive en “ese barrio escarpado donde todo rueda y va a parar al piso” (Restrepo, 2016: 156), lo confirma.

Ideas que sigue fundamentando la narradora y como ha sido su dinámica escritural, sostiene el intertexto con la obra pictórica para el incremento icónico, para abundar en la cotidianidad del barrio en el que vive Angelito. “A su alrededor pululan las putas, las peleas a machete, la venta de basuco y el vómito de borracho, porque ésta viene siendo la olla más podrida, el último rincón del infierno: las peores goteras del Paraíso” (Restrepo, 2016: 165). Con este lenguaje bastante coloquial, entrega una imagen de lo que es “El Jardín”, como símil en la realidad, de esos barrios donde la red de beneficios sociales e integración social es prácticamente nula, haciéndonos meditar en esta perspectiva y orientando nuestro razonamiento a otro vínculo posible con *El jardín de las delicias*.

Algunos críticos han dicho sobre esta pieza que tiene un carácter especular, en tanto los personajes dentro de la representación practican la misma acción de los espectadores: conversar entre sí. En este orden, la pieza pretende ser un reflejo de lo que ocurre en el entorno social, algo similar a lo que busca Restrepo en la historia mencionada, denunciar un problema que atañe al entorno social colombiano.

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



34- Fragmento 4.

prepotencia y más, cuya “severa anomalía de comportamiento” (Restrepo, 2016: 257), lo precipita a creerse un profeta. La historia hilvanada en torno a este personaje, establece una doble relación intertextual, por un lado reescribe el relato bíblico de San Simón o Simeón el Estilita⁸⁰ y en segundo lugar, alude a la soberbia apreciable en el panel *El infierno* del tríptico bosquiano, “en el área alrededor del pozo, donde una dama orgullosa se ve forzada a tener que admirar sus encantos a través de la imagen que se refleja en el espejo colocado en las nalgas de un diablo” (Gámez, 2017: 133). (Ver *Fragmento 4*)

⁸⁰ San Simón o Simeón el Estilita fue un monje ermitaño, que estuvo al servicio de Dios, pero fue expulsado del monasterio debido a su rigor. Por tal motivo, decidió vivir su vida en penitencia hasta el fin de sus días y así lo hizo, vivió treinta y siete años en una plataforma pequeña en la cima de un pilar cerca de Alepo, Siria. Murió en el año 459 y su festividad se conmemora el 5 de enero.

El propio lenguaje remite a la noción de exhibición, que defiende el investigador Ponce (2014), este fragmento lo hace notar: “la vanidad del Siríaco. ¿Se exhibe como un boxeador que en el ring ostenta su aguante al castigo y deja al descubierto los daños recibidos, como si fueran medallas? (Restrepo, 2016: 265). Este supuesto profeta desde su demencia, se mostraba en la altura insensato, desestimando las situaciones climáticas y es víctima de un proceso de deterioro progresivo, por el único afán de creerse santo. Sin embargo, la narradora formula un cuestionamiento un poco sarcástico, que también compartimos:

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

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

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

Igualmente, proponemos considerar al Bosco como un mediador entre las doctrinas de la Iglesia y los seres humanos porque intentó reivindicar el pensamiento de los sujetos. En cambio, Restrepo, es mediadora en un sentido contrario al Bosco, ella se muestra desesperanzada o quizás más realista y no cree que se pueda vivir sin pecar.

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

Con “La Viuda” estamos ante un sujeto ficcional contemporáneo que es un ejemplo indudable de violación a los mandamientos signados por Dios y las normas jurídicas. Es un hombre consciente de su oficio, que asesina a sus prójimos por encargo, con total aceptación y profesionalismo. Por lo cual, podemos asociarlo a alguna de las figuritas humanas que aparecen el panel “El infierno”, recordemos que, básicamente la visualidad de este panel representa a las personas recibiendo su castigo por los pecados cometidos en “El jardín de las delicias”, es el momento en el cual El Bosco condena los malos comportamientos; por estas razones no es casual que la escritura remita, una vez más, al infierno: “ahora El Cardo es un moridero, un penúltimo círculo del infierno” (Restrepo, 2016: 212); sino fortalece el lazo conceptual que guía su discurso vinculado a la fuente de inspiración icónica. Fundamento que es ratificado más adelante en la redacción, cuando la voz narrativa otorgada al personaje, confirma su fascinación por el tríptico: “y desde luego, presidiendo el conjunto, una reproducción en tamaño natural de *El jardín de las delicias* del maestro Bosco, obra que para mí viene siendo al mismo tiempo Biblia y manual de instrucciones. (Restrepo, 2016: 227).

Para la propuesta de lectura que venimos desplegando, es interesante la preponderancia que otorga la autora al tríptico, privilegia los significados que proporciona esta pintura enigmática y sorprendente a su obra literaria, por encima de los significantes y cuando esto sucede, expone Pimentel (2001) que la lectura tiende a ser referencial. Por lo tanto, constatar las relaciones entre novela y artes

visuales que nos llevan a interrogar las fronteras y fisuras que van de la imagen al texto y viceversa, es decir, con qué mecanismos se enriquecen, alteran o se matizan los elementos visuales al invadir el campo textual y cómo se vuelcan los ingredientes textuales en el espacio visual siempre es un desafío interdisciplinario.

Para cerrar esta exhibición de sujetos o personajes literarios, que, en definitiva, evidencian la preocupación por la alteridad que atañe a la escritora y el tratamiento que da en su relato a la relación interartística, elegimos a “Emma. La oveja negra del buen pastor. La Ménade. La ogra. Y no una cualquiera: una descuartizadora” (Restrepo, 2016: 308) de su marido, consecuencia del cansancio a que la llevaron los maltratos vividos. Sintetizado de este modo, para quien no ha leído la novela, pensará que Emma es un demonio personificado, pero de acuerdo a la secuencia de acciones diegéticas, coincidimos con la idea que sugiere la autora: su actuar es el resultado de vivir como víctima de la violencia desde niña. Dicho esto, Restrepo más que juzgar el actuar o el hecho en sí mismo, visibiliza desde la ficción, la situación de muchísimas mujeres en la realidad extratextual. Lo logra mediante un discurso inteligente, sugerente, propositivo e instructivo, que guía la atención del lector, como ha sido su dinámica, hacia la visualidad del cuadro; estrategia que le entrega herramientas escriturales para exponer la historia, abundar sobre esta e introducir un doble vínculo: el primero, asemeja la desintegración corporal notoria en el cuadro con la temática central del relato: el desmembramiento que protagoniza Emma y el

segundo, la supuesta influencia simbólica de Eva en la esencia femenina. Para corroborar lo que hemos señalado, citamos:

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

Con esta redacción efrástica, la narradora pone ante los ojos del lector, determinados elementos que considera realzan el significado de su historia y que complementa con el lenguaje, ejemplo: “cuerpos retaceados”, “miembros sueltos”, “un pie cortado”; es decir, presenta acciones que transmiten la sensación de caos debido al descuartizamiento que ejecuta Emma y “visibiliza un matiz descriptivo produciendo una imagen” (Agudelo, 2017: 85). Entonces, podemos decir, que esta obra de arte literaria convoca el acontecer emocional y racional del lector, involucrándolo con las líneas conceptuales desde lo que este pueda pensar o cuestionar sobre un tema específico, como es el asesinato, y en general, los pecados representados en esta trama narrativa.

La otra arista a la que hacemos mención es cuando Restrepo intenta visibilizar con palabras determinados signos pictóricos y, probablemente, cuestiona desde la ironía, la interpretación androcéntrica y equívoca que ha sido transmitida por la tradición judeo - cristiana y que establece una relación unilateral entre la mujer con Eva, cual símbolo de soberbia, desobediencia, tentación, manipulación y debilidades morales. Restrepo nos lleva desde una enumeración de alias atribuibles a Emma, enfocados en destacar la animalidad del acto cometido por el que estaba siendo juzgada socialmente hasta el ícono femenino de Eva y lo concreta, apoyándose en la *ecfrasis recreativa* (Agudelo, 2017) para incrementar el grado simbólico. El momento textual al cual nos referimos es:

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



35- Fragmento 5.

es Eva, me había advertido el personajillo, y Eva es la culpable. ¿La culpable de qué? La culpable de todo. (Restrepo, 2016: 340) (Ver *Fragmento 5*)

El paratexto del título *El jardín de las delicias* propone que todo lo monstruoso que está enmarcado en las tablas es una condición estándar y en *Pecado* la autora intenta y logra sugerir la misma noción; es decir, que el comportamiento de Emma y el de cada uno de los personajes que presenta, que nos han permitido concebir esta pinacoteca del alma, son naturalizados.

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

Los acercamientos que hemos efectuado sobre esta obra literaria, primeramente, dan cuenta de que *Pecado* refleja la necesidad de Restrepo de introducirse más a fondo en la condición humana, tratando de indagar para hallar problemas fundamentales que relacionan al ser humano con el Mal, en una época en la que los criterios morales son relativos. Luego, los personajes en *Pecado* se

“exhiben”, cada uno de los hechos narrativos, expuso a los sujetos ficcionales como partes de un limbo moral desde el que invitan al lector a empatizar con ellos o a juzgarlos. Y, por último, con el transcurso de los relatos, la noción de pecado se va relativizando.

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

Afirmación compartida por el personaje Irina, a quien consideramos nuestra guía por esta sala expositiva, que finaliza el recorrido enfatizando en el carácter indescifrable del tríptico.

Claro que el cuadro abierto tampoco le hubiera aclarado nada, ni a Felipe ni a nadie, porque su poder no reside en aclarar. Rico no en verdades, sino en ambigüedades, el *Jardín* es el espectáculo espléndido de su propio misterio. Sus signos siguen vivos, ahora como siempre, pero hablan de lo que no se pudo ni se puede interpretar. (Restrepo, 2016: 346)

Sin embargo, las relaciones intermediales que entabla la escritora colombiana, crean vasos comunicantes entre lenguajes estéticos distintos y nos

proporciona un espacio para reflexionar desde la academia acerca de su novela, su montaje, su iconicidad y su mirada.

El estímulo visual con que trabaja Restrepo es “producto de una representación del mundo” (Pimentel, 2001: 112), en consecuencia, no persigue imitar la visualidad de la pintura, intentarlo es una “noción bastante ingenua” (Pimentel, 2001: 111) de parte suya; pero su escritura es el medio idóneo para ilustrar, construir y reafirmar significados que en principio corresponden a la pintura, pero viabilizan un discurso fluido, permeado de creatividad, en el cual el lenguaje funciona como una verdadera “estructura de mediación” (Pimentel, 2001: 111) entre el referente visual y la obra literaria. Dicho esto, *Pecado* puede leerse como una recreación verbal de algunos fragmentos pictóricos y es en esa fusión, donde se vincula con la propuesta de tríptico porque se emparentan simbólicamente. A propósito, el investigador Juan Daniel Cid Hidalgo (2018) expresa en una entrevista que sostuvimos con motivo de este trabajo investigativo:

En *Pecado* como en *El Jardín...* se retrata al ser humano y el estímulo plástico, por un lado, enfatiza lo mundano y por otro, atribuye al pecado o al personaje que está pecando un lugar en la tradición occidental, por lo cual, el carácter excepcional no es tanto. (s/p)

La novela deja en claro que sí algo sabemos hacer muy bien los seres humanos es pecar, a veces, inclusive, sin darnos cuenta de que lo estamos haciendo. Sabemos que la religión considera el pecado como el quebranto de la

ley de Dios y es incurrir en hechos o actitudes que atentan contra la moral cristiana; la novela, en cambio, lo exhibe desde otra perspectiva, en el sentido de desnaturalizar este precepto y visibilizar que los humanos pecan casi permanentemente, como una cualidad inherente a su condición. Por consiguiente, queda al descubierto que los sujetos no pueden vivir libres de pecado, este en todas sus variantes es insoslayable a nuestra condición de humanos, por lo tanto, el Mal está instalado en nuestro ADN. Y los malos actos pareciera que son castigados con la muerte, por ello, si el sujeto pecador queda imposibilitado de irse al paraíso, que de acuerdo a cómo lo aborda la religión es el lugar de la libertad plena y pura y así lo hace notar el discurso novelar, entonces se va al infierno y en este punto se genera una utopía: el hombre es fruto del pecado y está genéticamente concebido para no dejar de pecar, por eso no puede llegar al paraíso, al lugar de la libertad. Pareciera ser que el pecado nos tiene condenados a morir en primera instancia y también a las penas del infierno, y esas penas que están representadas en el paño del infierno de la obra *El jardín de las delicias*, son horrendas y sobrepasan cualquier horizonte de expectativas. En esta línea nos preguntamos ¿Es posible dejar de pecar? De acuerdo con el mensaje que nos deja la novela, respondemos con toda certeza que no es posible.

Tanto *El jardín...* como *Pecado* nos sumerge en una relación especular porque nos vemos reflejados a nosotros mismos como artífices de las pasiones desbordadas, los deseos incontenibles y las fantasías más inusitadas. Laura

Restrepo (2016) sabiamente lo reafirma: “quien sabe, tal vez no haya manzana que no venga envenenada” (100).

CONCLUSIONES

Al comienzo de esta investigación nos planteamos demostrar que las novelas latinoamericanas *Tríptico de la infamia* (2014), de Pablo Montoya y *Pecado* (2016), de Laura Restrepo son parte del conglomerado de textos que dan cuenta de las relaciones entre las artes literarias y visuales, por lo tanto, pueden ser interpretadas como pinacotecas verbales. Zona desde la que pudimos observar cómo se enaltece al hombre, específicamente al hombre nativo americano reconociendo su cualidad de humano e identificar su conciencia estética que relativiza el binarismo civilización y barbarie en la novela de Pablo Montoya; y cómo Laura Restrepo en *Pecado*, exhibe la necesidad de ahondar en la condición humana, a partir de situaciones que vinculan al ser humano con el Mal, en una época donde los criterios morales son relativos y líquidos.

A propósito de ello, concluimos que las tramas narratológicas de cada uno de los textos pueden leerse o interpretarse como una galería icónico - verbal que en *Tríptico...* se configura a partir de varias obras, las cuales no intentan provocar goce estético, sino exhibir, testimoniar dos hechos históricos y por ello, se altera la posición respecto a la sociedad; a su vez, en *Pecado* sucede con el simbolismo de una sola pintura: *El jardín de las delicias* y sus personajes exponen comportamientos y actitudes que los sumergen en un limbo moral desde el que

convidan al lector a juzgar o empatizar con ellos, en la medida que se relativiza la noción de pecado.

El análisis demuestra que Pablo Montoya con la interrelación desarrollada exhibe y valoriza las obras de tres artistas europeos con visualidades heterogéneas, dignifica a los indígenas y a los masacrados en San Bartolomé reconociendo su condición de seres humanos. Denuncia un período que estuvo caracterizado por los oprobios y genocidios cometidos y, esencialmente, destaca la existencia de una conciencia estética en los indígenas lo cual otorga solidez a la idea de su humanidad. El testimonio valioso y decisor que legó el artista viajero contribuyó a conformar una imagen real del poblador originario del continente americano, sin este legado, la visión que se tendría de América y sus habitantes, en los tiempos modernos, sería al menos distinta.

Laura Restrepo, en cambio, nos hace conscientes de que los seres humanos sabemos pecar muy bien, incluso, sin percibir que lo hacemos; en este sentido, desnaturaliza la idea religiosa de que pecar es transgredir la moral cristiana y visibiliza que los humanos pecamos casi de manera permanente, por ende, el Mal está instalado en nuestro ADN.

Un segundo acercamiento nos permite afirmar que *Tríptico de la infamia*, desde la propuesta interartística que realiza, es un relato que ha perdido su ingenuidad o evidencia y como tal da cuenta de las productivas relaciones entre arte y sociedad. A este tenor, se constituye, como posibilidad de reflexión ético -

moral porque el enigma que encierra invita a descifrarlo. Es así como los artistas (los pintores y el escritor) son acreedores de una “duplicidad estética” (Maya, 2006: 81), por un lado, son seres sociales y por otro, se transforman en mediadores entre la subjetividad que los constituye y las zonas socialmente críticas de lo real que configuran estéticamente. Esta escritura pone a la vista o presenta ciertas zonas veladas por los sujetos de poder y que la realidad, en tanto simulacro, esconde.

Una tercera conclusión se deriva de la noción del Mal, entendido como una situación metafísica sobre la cual se construye algo coherente llamado Bien (Baudrillard, 1991). En *Tríptico...* permite argumentar que la violencia ejercida contra los nativos se generó por la idea eurocentrista que se tenía de América y de sus habitantes, la cual es relativizada con el arribo a estas tierras del pintor viajero Jacques Le Moyne, quien, en su condición de testigo, percibió, y así lo reflejó en sus dibujos, que los aborígenes poseían una sensibilidad o cosmogonía propia, aspecto que también destacó el grabador Theodore de Bry y, posteriormente, el autor de la novela. Igualmente, el horror desatado por la matanza de San Bartolomé originó una pintura histórica, autorada por François Dubois, y es un testimonio subjetivado y denunciatorio del hecho que, a su vez, dignifica a las víctimas otorgándoles un espacio en la memoria.

Este mismo acercamiento vinculado a la idea no dialéctica del Mal, de Jean Baudrillard, basado en la noción de reversibilidad que asocia al Mal con la negación y la carencia, pero que permite comprenderlo como una situación

metafísica sobre la que se construye algo coherente que es el Bien, propicia nuestra interpretación sobre *Pecado*; desde la cual argumentamos que la escritora Restrepo convierte el soporte textual en una galería expositora de transgresiones humanas (lujuria, soberbia, adulterio, asesinatos, vanidad... e incluso “el pecado de la indiferencia”), con el fin de perturbar al lector y enfrentarlo con su propia moral y, en consecuencia, transforma el Mal en productivo. El uso simbólico que la escritora hace del pecado, nos humaniza en cuanto a la relativización del mismo y presenta una higienización del Mal.

En otro ámbito, sugerimos que hay un reconocimiento por parte de los escritores (Montoya y Restrepo) de la monumentalidad del relato que expone el tríptico *El jardín de las delicias* y la actualidad de su discurso. Tanto así, que al igual que el tríptico del Bosco que posee dos relatos, uno marco (el externo) y otro enmarcado (el interno), las novelas, también, tienen un relato marco que sería esta propuesta de lectura, que asocia los discursos al despliegue absoluto del Mal entre nosotros los humanos, y otro enmarcado que es la trama narrativa de cada una.

Como conclusión final, proponemos que la visualidad sugerida por ambos relatos contribuye a la idea de que las obras visuales perduren no solo en su soporte físico, sino a partir del lenguaje y a los lectores se les asigna una dualidad de condición, también se transforman en receptores de obras artísticas. A su vez, el uso del lenguaje refinado, denota a escritores entendidos en los tecnicismos del arte, que conciben su discurso como una “estructura de mediación” (Pimentel,

2012: 314), en tanto visibilizan preocupaciones morales y de índole universal que otorgan sentido monumental a los textos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. W. (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

_____. (2008). *Crítica de la cultura sociedad I*. Madrid: Ediciones Akal.

Agudelo Rendón, F. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: La Carreta Editores.

_____. (2017). *Las palabras de la imagen. Ecrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.

Ara Comín, M. (2010). De nuevo, el complejo de Edipo. *Intecambios, papeles de psicoanálisis*, (25), 21-27.

<https://raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/354006>

Arendt, H. (2012). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

_____. (2016). *La literatura y el mal*. Sant Cugat del Vallés: Nortedur.

Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

_____. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Madrid: Amorrortu Editores.

Bayas Lituma, J. A. (s/d de s/m de 2019). *Violencia, arte y política en Tríptico de la infamia, de Pablo Montoya Campuzano*. [tesis de maestría Universidad Andina Simón Bolívar]. Repositorio académico de la Universidad Andina Simón Bolívar.

<https://repositorio.uasb.edu.ec/>: <http://hdl.handle.net/10644/6638>

- Benjamin, W. (2006). 'Las afinidades electivas' de Goethe. En W. Benjamin, *Obras* (Vol. 1). Madrid: Abada.
- Bernstein, R. (2015). *Violencia. Pensar sin barandillas*. Barcelona: Gedisa.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Campobello, M. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, la permanencia del desamparo. *Poligramas*, (44), 53-65.
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i44.5327>
- Cardona Sánchez, R. R. (2017). La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Pablo Montoya Campuzano. *Estudios De Literatura Colombiana*, (41), 153-169.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a10>
- Cid Hidalgo, J. (23 de mayo de 2018). Reunión de tesis. (I. L. Morales, Entrevistador)
- _____. (26 de octubre de 2020). Reunión de tesis. (I. L. Morales, Entrevistador)
- _____. (15 de julio de 2021). Reunión de tesis. (I. L. Morales, Entrevistador)
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts. U. B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling (edit) *Interart poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi.
- Costa de la Paz, A. (marzo de 2012). *El incesto como perversión, subversión y suplemento del origen en El cuarto mundo de Diamela Eltit*. [tesis de pregrado Universidad de Chile]. Repositorio académico de la Universidad de Chile.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110028>
- de Aquino, T. (2010). *Suma contra los gentiles*. Ciudad de México: Porrúa.

- de Hipona, A. (2009). *Obras completa III. Obras filosóficas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Deleuze, Gilles. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. (2008). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era: México.
- Descartes, R. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- Dhondt, R. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 16, 307-319.
<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.483>
- Díaz, J. A. (2017). Pecado y autonomía. *Praxis Filosófica*, (45), 259-283.
<https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i45.6061>
- Enciclopedia Universal Ilustrada* (1928). # 64. Espasa – Calpe S.A: España.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Argentina: Museos de Buenos Aires.
- _____. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Gámez Salas, J. M. (2017). La iconografía del pecado en la obra bosquiana. *Historias del Orbis terrarum*, (13), 99-161.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6014346>
- Gombrich, (1966). *Historia del arte*. Reino Unido: Editorial Diana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.
- González, S. & Artigas, I. (Ed). (2011). *Entre artes entre actos: ecfrosis e intermedialidad*. Bonilla Artigas Editores.
- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica. En A. Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp.211-245). Ediciones del Serbal.

- Hagstrum, J. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago.
- Huizinga, J. (2005). El elemento estético de las representaciones históricas. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, (9), 91-107.
<https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2276>
- Kibedi Varga, A. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (pp. 109-138). Arco Libros.
- Krieger, M. (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. *The Play and Place of Criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University.
- Laude, J. (2000). Sobre el análisis de poemas y cuadros. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (pp. 89-108). Arco Libros.
- Le Goff, J. (1991). Documento/monumento. En J. Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (págs. 227-234). Barcelona: Paidós.
- Leal, H. (2018). El mal y la máquina dionisiaca: la literatura a través de Foucault, Deleuze y Baudrillard. *Logos*, 28(2), 325-336.
<https://doi.org/10.15443/RL2824>
- López Castellón, E. (1993). El pecado original y los paraísos imposibles. En F. Duque, *El mal: irradicación y fascinación* (págs. 12-40). Murcia: Ediciones del Serbal.
- Malraux, A. (1947) *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra.
- Maya Franco, C. M. (2006). *El arte como mediación de la utopía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Meis W., A. (1993). La paradoja del origen: Hacia una consolidación teológica del pecado original. *Teología y Vida*, 34, 261-280.

<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/15411>

Monlau, P. F. (1856). *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira.

Montserrat, V. J. (2009). Los artrópodos en la obra de Hieronymus Van Aken (el Bosco). *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, (45), 589-615.

<http://sea-entomologia.org/PDF/ARTEYCULTURA/Pdf16BSEA45BoscoBR.pdf>

Montoya Campuzano, P. (2014a). La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry. *Boletín de antropología*, 29(47), 116-140.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/20388>

_____. (2014). *Tríptico de la infamia*. Barcelona: Literatura Random House.

Montoya Isaza, N. A. (s/d de s/m de 2018). *La écfrasis como posibilidad de creación e interpretación en Tríptico de la infamia de Pablo Montoya*. [tesis de pregrado Universidad EAFIT]. Repositorio académico de la Universidad EAFIT.

<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13283>

Miranda, L. R. (2009). Ideas esenciales ¿Cuál fue el pecado original? Traducciones e interpretaciones de Gn 3, 1-24. *Circe*, (13), 157-171.

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n13a11miranda.pdf>

Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago.

_____. (2000). Más allá de la comparación: Imagen, texto y método. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (pp. 223-256). Arco Libros.

_____. (2009). *Teoría de la imagen*. Chicago: University of Chicago.

Neusch, M. (2010). *El enigma del mal*. Cantabria: Sal Terrae.

- Nieto, C. (2014). *Historia de una actitud ante la forma: De la curaduría tradicional a la curaduría artística* (2014), Queretaro: GoogleBooks Digital.
- Nietzsche, F. (2010). *La genealogía de la moral*. Valparaíso: Del cardo.
- Orrego Arismendi, J. C. (2015). El dolor de América. A propósito del *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad de Antioquia*, (321), 109-112.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/24517>
- _____. (2015). El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad De Antioquia*, (322), 29-34.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/25147>
- _____. (2017). Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana*, (41), 33-47.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a02>
- Pavez Soto, I. (2016). El incesto como tabú y la liberación de la víctima. *Athenea Digita. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 285-300.
<http://hdl.handle.net/11447/1988>
- Peñalver Alhambra, L. (1995). *Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración*. [tesis doctoral Universidad Complutense]. Repositorio académico Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/3495/>
- Pfister, M. (1985). Konzepte der Intertextualität. En U. Broich (Ed.) et al., *Intertextualität*. Wolfgang Braungart and Helmuth Kiesel.
<https://doi.org/10.1515/9783111712420.1>
- Pimentel, L. A. (2001). Ecfraasis: la representación verbal de un objeto. En A. Pimentel, *El espacio en la ficción* (pp. 110-131). Siglo XXI Editores.
- _____. (2003). Ecfraasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, (4), 205-215.

<https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2003.4.1638>

_____. (2012). Ecfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal. En A. Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada* (pp. 307-350). Bonilla Artigas Editores.

Ponce Cárdenas, J. (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.

Restrepo, L. (12 de mayo de 2016a). Entrevista a la escritora Laura Restrepo, sobre su nueva novela, Demasiados héroes. (R. Kollmann, Entrevistador)

_____. (2016). *Pecado*. Barcelona: Penguin Random House.

Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.

_____. (2006). *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Madrid: Amorrortu Editores.

Riffaterre, M. (2000) La ilusión de écfrasis. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (pp. 161-186). Arco Libros.

Robillard, V. (2011). En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual). En S. González y I. Artigas, *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (pp. 27-50). Bonilla Artigas Editores.

Romerales, E. (1992). *Creencia y racionalidad. Lecturas de Filosofía de la Religión*. Barcelona: Anthropos.

Rothberg, Michael. (2009). Introduction: Theorizing Multidirectional Memory in a Transnational Age. En M. Rothberg, *Multidirectional Memory*. California: Stanford University Press.

Salas, G. (2018). *Manuel Mujica Láinez y Pablo Montoya: del tríptico esquivo al tríptico excéntrico*. [tesis de maestría Pontificia Universidad Javeriana] Repositorio académico de la Pontificia Universidad Javeriana. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3088440>

- Spitzer, L. (1962). *The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs Metagrammar*. En Anna Hatcher. (Ed.), *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Todorov, T. (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. México, D.F: Siglo XXI editores.
- Vanegas Vázquez, O. K. (2017). Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana*, (41), 139-151.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a09>
- Von Der Walde, E. (2014). La novela de sicarios y la violencia en Colombia. *Iberoamericana*, 1(3), 27-40.
<https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.3.27-40>
- Wagner, P. (Ed.) (1996) *Iconos - textos - iconotextos. Ensayos sobre ékfrasis e intermedialidad*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Weigel, S. (2007). La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “Las afinidades electivas’ de Goethe” de Walter Benjamin. *Acta Poética*, 28(1-2), 173-203.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2703023>
- Yacobi, T. (1995). Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, 16(4), 599-649.
<https://doi.org/10.2307/1773367>

Linkografía

Agencia EFE. (03 de enero de 2016). *Restrepo novela sobre los pecados desde un “limbo moral”, “sin bien ni mal”*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20160131/301798406681/restrepo-novela-sobre-los-pecados-desde-un-limbo-moral-sin-bien-ni-mal.html>

Asociación CEAT. (6 de abril de 2003). *Buril*. Recuperado de <http://www.asociacionceat.org/aw/3/buril.htm>

Ayala-Dip, J. E. (26 de mayo de 2016). *Voces en el jardín (de las delicias)*. Recuperado de <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/voces-en-el-jard%C3%ADn-de-las-delicias>

Castro, C. (s/d de s/m de 2018). *Un tríptico con cuatro lecturas*. Recuperado de <https://qdoc.tips/analisis-novela-triptico-de-la-infamia-pdf-free.html>

de Bry, Théodore. (s.f.). *Obra I* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra II* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra III* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra XVII* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra IV* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra VI* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra XI* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra XIII* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

_____. (s.f.). *Obra XV* [jpg]. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome de las casas/imagenes grabados/imagen/imagenes grabados 18 bartolome de las casas theodore bry grabado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome%20de%20las%20casas/imagenes%20grabados/imagen/imagenes%20grabados%2018%20bartolome%20de%20las%20casas%20theodore%20bry%20grabado/)

Díaz, M. P. (11 de abril de 2016). *Laura Restrepo: 'Pecado' habla de cómo todos nosotros podemos hacer algún mal en un momento de nuestra vida*. Recuperado de <https://ebuenasnoticias.com/2016/04/11/laura-restrepo-pecado-habla-de-como-todos-nosotros-podemos-hacer-algun-mal-en-un-momento-de-nuestra-vida/>

Dubois, F. (1572). *La matanza de San Bartolomé o masacre de San Bartolomé* [jpg]. Recuperado de <http://www.revistasic.gumilla.org/2015/el-pintor-de-la-matanza-de-santa-bartolome-dubois/>

El descendimiento de la cruz (S. XVII). [jpg]. Recuperado de <https://www.todocoleccion.net>

El Bosco. (1500 - 1505). *El jardín de las delicias* [jpg]. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/>

_____. (1500 - 1505). *El jardín de las delicias cerrado* [jpg]. Recuperado de <https://www.culturagenial.com/es/el-jardin-de-las-delicias-de-el-bosco/>

_____. (1500 - 1505). *Panel izquierdo, central y derecho de El jardín de las delicias* [jpg]. Recuperados de <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

_____. (1500 - 1505). *Fragmentos 1,2,3,4,5 de El jardín de las delicias* [jpg]. Recuperados de <https://www.wikiart.org/es/el-bosco/el-jardin-de-las-delicias-1515>

Gil, R. (12 de marzo de 2016). *Los pecados tienden a salir, te queman por dentro*. Recuperado de <https://www.mujerhoy.com/actualidad/201603/10/pecados-tienden-salir-queman-laura-restrepo-escritora-20160310122646.html>

Gobierno de Colombia. (s/d de s/m de 2021). *A ritmo de champeta*. Recuperado de <https://www.colombia.co/cultura-colombiana/musica/ritmo-de-champeta/>

Holyblog. (09 de septiembre de 2020). *El significado de los siete pecados capitales*. Recuperado de <https://www.holyart.es/blog/articulos-religiosos/el-significado-de-los-siete-pecados-capitales/>

Horrillo Ledesma, V. (s/d de s/m de s/a). *Coligny, Gaspard de, Señor de Châtillon (1519-1572)*. Recuperado de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=coligny-gaspard-de-senor-de-chantillon>

Imaginario, A. (s.f.). *El jardín de las delicias de El Bosco*. Consultado el 10 de septiembre de 2021. Recuperado de <https://www.culturagenial.com/es/el-jardin-de-las-delicias-de-el-bosco/>

La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos días. (s/d de s/m de s/a).
Génesis 3. Recuperado de
<https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/ot/gen/3?lang=spa>

Le Moyne, J. (s.f.). *La llegada de los franceses a Florida en 1562* [jpg].
Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *La columna de Ribault* [jpg]. Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Los franceses seleccionan un lugar para construir un fuerte*
[jpg]. Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Trazado del Fuerte Carolina* [jpg]. Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Utina consulta a un brujo sobre la disposición del ejército enemigo*
[jpg]. Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Utina derrota a Potavu con la ayuda de los franceses* [jpg].
Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Cómo trataron los hombres de Utina a los muertos del enemigo*
[jpg]. Recuperado de
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Los empleos de los hermafroditas* [jpg]. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Matando cocodrilos* [jpg]. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Trayendo animales salvajes y otros víveres* [jpg]. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *Modo de tratar a los enfermos* [jpg]. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

_____. (s.f.). *En excursión a una isla* [jpg]. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/lemoyne/lemoyne.html>

Londoño, J. E. (12 de diciembre de 2014). *¿Qué tiene que ver el color con el dolor?: Tríptico de la infamia de Pablo Montoya*. Recuperado de https://www.academia.edu/13027702/Qu%C3%A9_tiene_que_ver_el_color_con_el_dolor_Tríptico_de_la_infamia_de_Pablo_Montoya

Museo Nacional del Prado. (2021). *Obra comentada: Tríptico del Jardín de las delicias (1940 - 1500), El Bosco*. Por Alejandro Vergara [Video]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=kyssdNQTyqw&t=30s&ab_channel=MuseoNacionaldelPrado

Navia Velasco, C. (20 de marzo de 2016). *Laura Restrepo habla de su novela Pecado*. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/laura-restrepo-habla-sobre-su-nueva-novela-pecado.html>

Paz Díaz, M. (11 de abril de 2016). *Laura Restrepo: Pecado habla de cómo todos nosotros podemos hacer algún mal en un momento de nuestra vida*.

Recuperado de <https://ebuenasnoticias.com/2016/04/11/laura-restrepo-pecado-habla-de-como-todos-nosotros-podemos-hacer-algun-mal-en-un-momento-de-nuestra-vida/#:~:text=Laura%20Restrepo%3A%20%20C2%AB'Pecado',un%20momento%20de%20nuestra%20vida%20C2%BB&text=Mari%20Paz%20D%C3%A9%ADaz.>

Perkey, J. J. (s/d de octubre de 2016). *El amor versus la lujuria*. Recuperado de <https://www.churchofjesuschrist.org/study/liahona/2016/10/love-versus-lust?lang=spa>

RAE. (5 de julio de 2021). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/incesto>

Rioseco, P. (2 de febrero de 2021). *Conquistadores españoles quemaron vivo al cacique Hatuey hace 509 años*. Recuperado de <https://www.contraloria.gob.cu/noticias/conquistadores-espanoles-quemaron-vivo-al-cacique-hatuey-hace-509-anos>

Rodríguez, E. (s/d de s/m de 2016). *Laura Restrepo: “en esta época la acechanza del mal se siente muy fuerte”*. Recuperado de <https://lecturassumergidas.com/2016/04/10/laura-restrepo-en-esta-epoca-la-acechanza-del-mal-se-siente-muy-fuerte/>

Romero, R. (s/d de s/m de 2017). *Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Recuperado de <http://www.openedition.org/6540>

Sabater, V. (09 de junio de 2019). *La mente es maravillosa*. Recuperado de <https://lamenteesmaravillosa.com/complejo-electra-cuales-efectos/>

Saberia. (s/d de s/m de 2013). *¿Cuál es el origen de los siete pecados capitales?* Recuperado de <https://www.saberia.com/cual-es-el-origen-de-los-siete-pecados-capitales/>

Salatino, D. (25 de 08 de 2014). *La solución del incesto*. Recuperado de <https://es.slideshare.net/dantesalatino/la-solucion-del-incesto-38343185>

Silva, P. (s/d de s/m de 2016). *Tríptico del Jardín de las delicias*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

_____. (s/d de s/m de 2016). *Mesa de los Pecados Capitales*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>

Van Der Weyden, R. (1460). *Tríptico de los Sforza* [jpg]. Recuperado de <https://wikioo.org>

Wong, M. (22 de diciembre de 2014). *Literatura y arte de la representación en la novela Tríptico de la infamia*. Recuperado de <http://www.vericuetos.fr/2014/12/literatura-y-arte-de-la-representacion-en-la-novela-triptico-de-la-infamia-1-por-mario-wong.html>