

Jaime Alberto Vélez

El ensayo y la tradición del libro monstruoso



Una reciente reserva ante los estudios literarios aconseja no considerar los géneros como si hubieran tenido definidas sus características desde siempre. Lo más conveniente sería pensar el poema, la novela, el drama, el cuento o el ensayo como un conjunto de expectativas de lectura que se realizan de determinada manera en cada época. Lo que entendemos por un género sería, así, una abstracción de las muchas realizaciones que, en cada momento, logra el impulso de escribir. Desde esta perspectiva, y puestos ya en la tarea de reflexionar sobre el ensayo, sería tal vez más útil ocuparse de “lo ensayístico” y ver una suerte de espíritu argumentativo y conceptual que aparece en el ejercicio de la literatura. Tal idea resulta razonable si pensamos que el ensayo es un género que no ha logrado una definición estable o un estatuto literario claro. Su definición, siempre en suspenso, constituye el ámbito privilegiado para estudiar una forma de escritura que es, sin duda, fronteriza.

Ahora bien, la hibridación puede ser genérica en sí y proponer aleaciones dentro de las distintas formas de hacer literatura. En los dos últimos siglos, por ejemplo, la intromisión del ensayo dentro de los pliegues de la novela es más que evidente. La idea de que una novela es un instrumento complejo de conocimiento social, cultural o de la psicología y la historia ha permitido que, dentro de las historias que contienen las grandes narraciones, se den verdaderos ensayos que podrían funcionar con independencia del mismo universo novelesco. El lector de la gran tradición novelística moderna

(de Balzac y Dostoievski a Joyce y Proust) recordará que las historias y las peripecias pueden muy bien estar en igualdad de condiciones con los complejos análisis introducidos de la mano del impulso ensayístico, el cual puebla de voces y argumentos la novela.

Sin embargo, la mixtura puede darse no solo entre el ensayo y los recursos o estrategias de otras formas de arte literario. También puede suceder de la literatura hacia otros dominios conceptuales y culturales, en los que el ensayo, pese a resistirse a ser mero artefacto de exposición, se apropia de discursos donde predomina lo puramente referencial o explicativo. A veces, el léxico y los problemas de la ciencia pueden dar lugar a una práctica ensayística que parte de las certezas conceptuales y las convierte en perplejidades, en misterios e imágenes que obran por sugestión, sin valerse de la autoridad pretenciosa del tratado.

Debemos incluso decir que la tradición hispanoamericana del ensayo posee un fuerte nexo con esta oscilación, que no debe entenderse como insuficiencia, sino como elección estética. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz es un texto que condesciende a una animada narración novelada y construye perdurables imágenes poéticas, teniendo siempre presente un referente antropológico y socioeconómico de la isla. De igual modo, si quisiéramos un ejemplo fundacional, tenemos el *Ariel* de José Enrique Rodó. Allí

Además de Reyes en México,
encontramos ensayistas
hispanoamericanos que han
configurado en sus países
una verdadera tradición de
libros misceláneos, anómalos,
inclasificables

encontramos una hibridación de raíz. No solo la unificación de la proclama pedagógica con el discurso literario, sino también una incorporación de estrategias que toman prestado del ensayo, el diálogo platónico y el monólogo teatral.

Con todo, el título de este texto proviene de una imagen que Alfonso Reyes, uno de los más grandes ensayistas de la lengua hispana y tal vez el mejor de sus prosistas, usó para caracterizar, casi que fatalmente, aunque de manera memorable, al ensayo. La designación “centauro de los géneros”, ya muy extendida, y quizás demasiado empleada por los críticos, apareció en “Las nuevas artes”, texto que Reyes publicó en 1944. Desde ese entonces, ha sido una de las imágenes más usadas para caracterizar el género o, incluso, para que algunos sostengan que el ensayo es una especie de práctica textual que, por definición, no comulga con la idea de género literario. En ese texto, Reyes solo esboza: “el ensayo: ese centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’ cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía”.

Además de Reyes en México, encontramos ensayistas hispanoamericanos que han configurado en sus países una verdadera tradición de libros misceláneos, anómalos, inclasificables y que podríamos caracterizar también como “monstruosos”. Tal es el caso de Argentina, donde la literatura puede preciarse de haber cultivado regularmente, desde el siglo XIX y hasta las últimas décadas del siglo XX, el interés por ese extraño libro de género indefinido que asocia narraciones, observaciones y evocaciones con la inquietud ensayística. El origen de esa inclinación a decir las cosas recurriendo alternadamente a géneros según cada necesidad puede rastrearse en el *Facundo* o en los *Viajes* de Domingo Faustino Sarmiento y llega hasta el siglo XX con Borges, Macedonio Fernández, Saer y Piglia.

Por su parte, el ensayo colombiano del siglo xx, aunque se inclina por otras formas, ha hecho incursiones más que significativas en este progresivo derrumbe de los límites genéricos, como prueban los diarios de Ernesto Volkening, los libros inclasificables de Fernando González, los *Cuadros de la naturaleza* de Joaquín Antonio Uribe y las ficciones ensayísticas de Sanín Cano.

En este caso, nos ocupamos de un proyecto trunco que recoge la trilogía de obras con las que Jaime Alberto Vélez (1950-2003) pensaba reunir alrededor de la novela todos los géneros literarios, y que se vio interrumpida por la muerte prematura del autor. Publicadas en 2005, *La baraja de Francisco Sañudo* y *El poeta invisible* fueron las dos únicas piezas de la trilogía, mientras que, fiel a la leyenda de los legados interrumpidos, un prologuista suyo (Luis Fernando Macías) nos informa que la tercera de esas obras quizás permanece en algún manuscrito o borrador oculto.

Para empezar, debe decirse que las dos piezas, en vez de girar en torno a la novela, parecen tener más ingredientes del ensayo y emplear a sus dos singulares protagonistas como excusas ficcionales para condensar ideas sobre el lenguaje, la poesía, las convenciones, la lógica y el azar, aspectos todos ellos que, por demás, constituyen las inquietudes dominantes en la obra de Vélez. Una propuesta literaria que, paradójicamente, pese a su minimalismo extremo y a su poética basada en la economía de medios y la continencia, frecuentó una amplia variedad de géneros literarios, desde la fábula y el aforismo, hasta el ensayo, el artículo y el texto monográfico (uno de ellos sobre el ensayo), pasando por la poesía, el relato infantil y una serie de textos misceláneos que caben perfectamente en esta categoría (o anticategoría) de los libros monstruosos.

En primer lugar, está *La baraja de Francisco Sañudo*, texto que tiene voluntad narrativa, pues se centra en la historia de un maestro que imparte clases en un pueblo minero entregado a la superstición. Alarmado ante la extendida influencia que

logran las artes adivinatorias, el maestro escribe una cartilla de lectura que pretende combatir en los estudiantes la ignorancia y el atraso y fomentar el interés por la explicación racional, transparente, de fenómenos y cosas. La cartilla, compuesta de cuarenta y cinco minúsculos textos expositivos que circulan en copias mimeografiadas por todo el pueblo, se convierte, paradójicamente, en una especie de instrumento de adivinación, en una suerte de oráculo que los lugareños empiezan a consultar, y que adquiere carácter legendario y agorero, del todo ajeno a las previsiones del maestro.

Los textos aparentan ser entradas de diccionario y, a la vez, pasan por ser definiciones que, en estilo, imitan el monótono fluir de las cartillas colombianas de lectura de principios del siglo xx, pero también el laconismo provocador de los horóscopos. Por ejemplo, la lectura XXI, “La carta”, anticipa una constatación sencilla y reveladora:

Posee un destino único, y hacia él se encamina ciegamente, superando numerosos escollos y dificultades. Quien la recibe al fin se siente incapaz de decidir si lo más relevante reside en su fragilidad o en las vicisitudes que ha debido sortear para llegar hasta sus manos. Aunque posee un sino trazado, que realiza sin lamentos, las posibilidades de incumplirlo son múltiples y a cada instante parece ceder y desistir. Así que su arribo representa ya, de por sí, un mensaje venturoso.

La ingenuidad y el carácter pueril de la definición acaban en la evidencia de que uno de los rasgos funcionales del objeto trae la epifanía. El procedimiento se repite en los otros casos y se emplea para caracterizar, tanto fenómenos y elementos de la naturaleza (una nube, la luna, el agua), como objetos creados por el hombre (la rueda, la moneda, la saeta). Incluso, en una temeraria puesta en abismo, también se da la definición de “baraja”.

En el libro, los aspectos anfibios son llamativos. Por ejemplo, apuesta por una reducción tal de la anécdota que deja a

los acontecimientos en su más mínima y esencial expresión, como en el Sanín de *Pesadumbre de la belleza* o en el Rubén Darío de *Los raros*. Incluso, podría decirse que opera con dos vectores encontrados: un principio de contracción sobre los acontecimientos y, a la vez, una fuerza de expansión de las ideas, los conceptos y las consideraciones lógicas y lingüísticas, lo que se traduce en una reducción de la fábula. El resultado, un texto donde personajes y acciones son proyecciones intelectuales, conceptos traídos a la tierra del relato.

Desde el punto de vista estructural, la apuesta está dada también por la confección de un ser que se parece bastante al centauro de Reyes. La novela está armada con tres bloques textuales: el primero, la anécdota inicial sobre el profesor con los episodios más significativos de su vida docente; el segundo, la colección completa de los cuarenta y cinco textos de la cartilla-baraja; y, finalmente, tres testimonios de personas que conocieron a don Francisco y que tuvieron algo que ver con el mito de la baraja y sus textos inquietantes. En este proyecto (el carácter proyectual reside en que el texto apuesta por un artefacto siempre dinámico, que se puede leer en diferentes órdenes) tienen un papel tan importante los textos narrativos, expositivos, poéticos y documentales, como los vacíos que aparecen entre ellos, ordenando los mismos elementos discursivos alrededor de la imaginación del lector.

Los textos de la baraja producen una paradójica extrañeza, pues a su pretendido carácter expositivo, que se creería modelo de precisión y transparencia, con el que se redimirá el vicio supersticioso de la gente, se añade su vocación ceremonial, así el evento aludido en su composición sea el de la lectura en voz alta. Debe tenerse presente que los textos fueron escritos por el protagonista Francisco Sañudo para ayudar a los estudiantes en el ejercicio de la lectura pública y que, en buena medida, la cartilla toda está pensada para que los estudiantes aprendan el complejo arte de las pausas rítmicas y semánticas. El lector imagina

entonces, también, cómo podrían ser escenificados cada uno de los textos. Lo interesante es que las definiciones complejizan la referencia a una realidad externa, pues, pese a ser aparentemente diáfanos, transmiten una apariencia enrarecida de las cosas, subrayando detalles inadvertidos que pueden ser sorprendentes o, incluso, alarmantes. Además, al proponer definiciones, los textos traen al libro ensayístico una vocación primigenia: ese vínculo siempre desestabilizador o asombroso con la tarea de nombrar.

El carácter de los textos es también evasivo por otra razón: se nos ofrecen como entradas enciclopédicas de un libro de texto infantil. Entradas que, a la vez, no pueden evitar el caprichoso jugueteo con el lenguaje, la emoción irracional, la selección aleatoria de atributos. Por otro lado, parecen tener el tono admonitorio y las personificaciones de las fábulas y máximas del moralismo francés y español, géneros todos ellos que persiguen una finalidad edificante, y que Vélez logra trastocar en aras del divertimento literario.

Obsérvese esta otra definición, elegida al azar:

XIX

La espada

Posee una punta aguda y dos filos cortantes que garantizan la eficacia de cualquier golpe asestado. A su considerable peso metálico se suma la fuerza del brazo agresor, protegido por una empuñadura guarnecida. Silenciosa por lo común, llega en ocasiones a cantar con furia maléfica. A pesar de sus múltiples crueldades, recibe siempre el elogio de un bando, que la asocia con acciones heroicas. Su valor, pues, reside en la mano que la esgrime o en el cinto que la carga en el talabarte.

La magia aparece en cualquier pasaje inocente, en cualquier rasgo convencional de las cosas, las cuales revelan novedades según el ángulo elegido con destreza por el ensayista para que la luz de la palabra reverbera mejor en facetas impensadas.

La primera parte del libro, la que presenta la vida y obra de don Francisco Sañudo, converge decididamente en lo ensayístico, pues parece, más que la presentación de los acontecimientos de una vida, una excursión analítica por el problema de la superstición y la adivinación, personificada y fabulada, bajo la excusa de interpretar una vida de ficción. Por otro lado, si bien los vínculos más profundos de los textos en la novela-ensayo de Vélez se dan con el poema en prosa, domina una firme voluntad ensayística que convierte la ficción en acontecimiento intelectual y en actualización de un hecho mental, encarnado, por obra del engendro textual, en anécdotas, vidas y situaciones. Como en Borges, la plenitud no es la del acontecimiento, ni la de la hondura psicológica del personaje, sino la de la complejidad intelectual y cerebral, producida por la contemplación imaginativa de los aspectos más asombrosos de nuestra relación con la realidad y el lenguaje.

La tercera parte del texto está compuesta por tres testimonios aportados por allegados al creador de la baraja: el primero es Anselmo Knight, ex alumno y al parecer hijo no reconocido de don Francisco; el segundo es un ingeniero llamado Nel Restrepo, quien encuentra una copia de la cartilla en un mueble comprado en una venta de antigüedades; el tercero es el de Rosa Cortés, una enamorada fugaz del maestro. Los tres textos, agrupados bajo el nombre de “Testimonios”, llevan el libro a otro género: la monografía o estudio crítico, los cuales, como sabemos, se caracterizan en la cultura académica y editorial por ofrecer, luego de la obra literaria presentada o editada, un conjunto de interpretaciones y comentarios eruditos. Por supuesto, en la obra de Vélez no hay erudición, y los comentarios son del todo circunstanciales. El primer texto es un testimonio que aclara algunos aspectos del carácter de don Francisco y recrea una de las anécdotas de la primera parte (la muerte de un alumno, luego de un augurio involuntario de la cartilla). El segundo es una interpretación

La designación “centauro de los géneros”, ya muy extendida [...], ha sido una de las imágenes más usadas para caracterizar el género o, incluso, para que algunos sostengan que el ensayo es una especie de práctica textual que, por definición, no comulga con la idea de género literario.

cabalística y una especie de instrucción para leer alegóricamente, en grupos de tres piezas, las entradas de la baraja. Y el tercero es una declaración que desmitifica a don Francisco y lo muestra como una persona diferente a la dibujada por los textos anteriores: un ser monacal, preocupado por el bien común, metódico y ordenado, consagrado a la labor pedagógica.

El hecho de que los tres bloques permitan reinterpretar la labor escritural de don Francisco convierte la obra en algo dinámico, en una suerte de *ars combinandi* contrapuesto al *ars discendi*, lineal y digresivo, del ensayo. La estrategia ensayística en el bloque de textos del final (“Testimonios”) se acentúa, además, cuando se da la impresión de que la vida insignificante y perdida de Francisco Sañudo ha sido creada *ex profeso* para tener un mero acontecimiento intelectual que comentar. El interés por contar la historia no se da a causa de las vidas notables de los personajes, sino por la necesidad de contextualizar la aparición de un objeto problemático. La cartilla-baraja se convierte, así, en emblema de la literatura y de una obra de arte siempre misteriosa, como la enciclopedia de Tlön. El verdadero protagonista es, entonces, el lenguaje y, de paso, las artes de la lectura y la interpretación.

De los textos testimoniales, el que más llama la atención es, sin duda, el del ingeniero Nel Restrepo, pues contiene unos extraños esquemas, diagramas y fórmulas matemáticas que, al parecer, explicarían una posible lectura “científica” de la baraja. Este procedimiento lleva a la novela-ensayo y la novela de tesis al terreno paródico de la crítica literaria, por lo menos en su emblema, popularizado desde Borges: la cábala. De hecho, Restrepo da una serie de posibilidades de lectura que no tienen ninguna vocación supersticiosa y que presumen de ofrecer un acceso científico a la obra de Sañudo. Además, se da la recurrencia a aforismos y máximas de Pitágoras y Confucio que introducen un viso sapiencial en el texto. Así ocurre con aquellos que no solo sirven para reflexionar sobre el motivo central del libro (la predeterminación), sino también para dar cuenta de la relación que hay entre el mundo de los vivos y el de los muertos: “para los seres que vivimos en el tiempo, la adivinación es inevitable; los que moran en la eternidad, en cambio, tienen ya la suerte echada”. O, también, están los usados para controvertir la indignación que producen en el maestro las vidas amparadas en el panteísmo y el pensamiento mágico: “El apego a la adivinación no significa más que el anhelo de una vida mejor”.

El poeta invisible, la segunda novela-ensayo de la trilogía, hace, por su parte, un uso parecido de la anécdota y los recursos argumentativos y estructurales de *La baraja de Francisco Sañudo*. Solo que en este caso las virtudes ensayísticas están puestas al servicio de la descripción de una personalidad “poética”. Estamos, más bien, ante una semblanza materializada a partir de una idea poética específica. Una especie de decir refugiado en la modestia, una minimalización de lo literario que tiene su equivalencia en una vida vuelta insignificante a partir de la subordinación de los acontecimientos vitales a una única tarea: escribir. Incluso, una prueba de la vida contraída hasta ser solo una mención perdida en el tiempo es el hecho de que la viuda del protagonista descubra que, de

manera similar a lo que ocurría en las albaquías, no hay una palabra para nombrar a su esposo en el epitafio. El narrador, entonces, siguiendo ese designio, lo nombra de esta manera: “Poeta invisible, que no escribió poesía ni esperó tampoco ninguna consideración especial por su silencio”.

Nuevamente, el personaje y su condición de vida son excusas para el despliegue ensayístico. Julio Flórez es un contador de profesión que, por ser homónimo del célebre poeta colombiano, entiende que no podrá nunca dedicarse a la poesía. Nuevamente, como en el caso del maestro del pueblo minero, lo que motiva a este personaje es un extraño proyecto de redacción que se vincula de manera harto peculiar con lo poético, y que incluso, esta vez, parece negar de plano la idea tradicionalmente aceptada de poesía. En los dos casos, las acciones y los personajes existen para hacer ficción con el evento de componer un texto. En *El poeta invisible*, los escritos de Flórez, el contador, son un conjunto de definiciones para las que no existen palabras en el diccionario, a las que da el nombre de “albaquía” y que escribe en las márgenes de sus libros de contabilidad. Si en *La baraja* se nos daban definiciones poéticas de palabras preexistentes y rutinarias, con *El poeta invisible* se ofrecen definiciones para términos inexistentes. Camino inverso que hace difícil imaginar el eventual tercer texto de la serie.

El término “albaquía”, de origen árabe, designa los residuos numéricos que quedan al final de las cuentas, con lo que tal vez se pretende aludir al hecho de que la palabra poética siempre es el resultado de una suerte de destilación extrema. Los textos de Flórez consignados en la novela, una adecuación literaria de un concepto originado en la contabilidad, son ciento diez definiciones de palabras que no existen y que, además de atraer la atención sobre la falta de concordancia entre la realidad y el lenguaje que usamos para nombrarla, resaltan por su economía. Oscilan entre el aforismo y la definición plenamente poética. A veces

nombran acciones tan importantes que resulta increíble saber que carecemos de un término que las nombre; a veces son efectos; a veces, sensaciones tan leves y sutiles que entendemos por qué no hay nombre para ellas. Aunque algunas brillan por su ingenio, otras son francamente sorprendentes a causa de su sencillez. Por ejemplo, es inquietante que no exista un término para nombrar a las “personas nacidas en la misma fecha” o para nominar el “ansia de morir”. Por momentos, es una imagen casi expresionista: “Laxitud de la cola del ratón que cuelga de la boca del gato”. En ocasiones, es un hecho tan importante como inadvertido para el pensamiento práctico: “Último latido del corazón”. Incluso, el aforismo que describe el efecto que producen tales definiciones en el lector es tanto o más certero que las mismas definiciones. Además, se convierte en una especie de instrucción para interpretar y valorar lo que hace el mismo Vélez: “Cuando la palabra no existe, lo que más la revela es su definición, vale decir, su apremiante necesidad”.

Pero también sorprende la función que se le atribuye a la tarea de la albaquía: crear la necesidad de nuevas palabras para ser menos inexacto y evitar los rodeos innecesarios. Más allá de las correspondencias que hacen cojear el postulado de Baudelaire en torno a las correspondencias, y de la curiosidad lingüística que suscita en el lector la constatación de esta ausencia, el efecto poético reside en mostrar que para tal o cual acontecimiento imprescindible, para tal o cual hecho importante, no existe, en efecto, una palabra. Como en *La baraja*, se hace una pregunta sobre lo complejo del acto de nombrar; y la respuesta, siempre incipiente, es el ensayo mismo. De nuevo, el género menor se convierte en una vocación tan literaria como vital, una aspiración figurada en la humilde y disciplinada práctica de la nota al margen, estrechamente vinculada con el ensayo.

Aunque esta obra no tiene divisiones en capítulos, se advierten dos partes: 1) la anécdota analizada, más que contada, del

En *El poeta invisible*, los escritos de Flórez, el contador, son un conjunto de definiciones para las que no existen palabras en el diccionario, a las que da el nombre de “albaquía” y que escribe en las márgenes de sus libros de contabilidad.

inicio y 2) la consignación de la albaquía comentada en “edición crítica”. Cada tanto, el narrador-ensayista comenta un grupo de definiciones. Tal impulso hacia el comentario crítico de las definiciones poéticas de Flórez, que es una especie de parodia de las ediciones y estudios críticos habituales en el mundo académico, introduce en el texto consideraciones teóricas sobre la poesía y el lenguaje, así como sobre la cultura del texto y la vida literaria. Por ejemplo, es recurrente el uso de citas de autores clásicos y modernos con los que se pretende explicar la actitud distanciada de Flórez. Pero también son permanentes los pronunciamientos aforísticos, o en forma de proverbios, sobre la poesía. Así, en un momento dado, el narrador enlaza la poética de Flórez con la especial estética que se deriva de su albaquía: “La poesía existe, no porque existan las palabras, sino porque faltan. Así que un poeta, en rigor, no crea sino que sustituye”. A veces, la consideración puede contener una especulación sobre el nacimiento de la vocación por la literatura: “El poeta brota en un estado primigenio del lenguaje”.

La búsqueda obsesiva de la precisión y la solidaridad estrecha entre mundo nombrado y acto de nombrar lleva la indagación hacia los dominios del sentido y, especialmente, a esa forma “anómala” de construcción que se da en la poesía. Por ejemplo, el título del libro alude no solo a una circunstancia de la trama, sino también a la

reducción vital del personaje, a la contracción de la anécdota y a la existencia de la literatura por sí misma, con independencia de quienes la escriben. En buena medida, con sus mismas decisiones formales, el relato de Vélez se inclina por la demostración de una tesis: hay poesía, no poetas. Y precisamente en esta afirmación de la autonomía del lenguaje y la poesía es donde se transparenta uno de los referentes fundamentales de las dos novelas de Vélez: Borges.

El relato-ensayo de Vélez evoca los ensayos-ficciones sobre el lenguaje que hicieron famoso al escritor argentino. Incluso, en la ficcionalización de la escritura y sus límites, tan importante en *El poeta invisible*, hallamos a una especie de Pierre Menard, oculto en la persona del versificador colombiano, que de mal poeta pasa a ser referente del lenguaje literario. A la manera de tantos cuentos de Borges, en *El poeta invisible* hay un juego permanente con la retórica y la crítica literaria, pues siempre se están haciendo análisis de la obra de Julio Flórez, el poeta histórico y, en cierta medida, indagaciones que se contrastan con las valoraciones de la tarea del otro Julio Flórez, el anónimo acontista que protagoniza la novela. Una comparación adicional, que podría resultar provechosa, es la de Vélez con el Borges ensayista que recurre a la ficción, en las piezas “Nueva refutación del tiempo” y “El idioma analítico de John Wilkins”. Los abismos lógicos, las vidas de autores sacrificadas a una obsesiva e inútil tarea escritural, las apariencias entreveradamente ensayísticas y anecdóticas son vínculos entre ambos autores.

Los temas de Vélez, sin embargo, no parecen exclusivamente literarios. Al ser Flórez una especie de Bartleby, el personaje de Melville, los temas centrales (esterilidad, ocaso creativo) se abren a aspectos más generales, que involucran a todo ser humano: el vacío, el silencio, la soledad, el lenguaje. Sin embargo, en una especie de inversión de claro tinte vanguardista, que recuerda a John Cage y a Yves Klein, el narrador expresa que la inacción, el enmudecer y el silencio deben ser tenidos por actos poéticos y no solamente concebidos como fracasos.

Este silencio, de todas formas, muestra que los motivos predilectos de Vélez son los avatares y equívocos de la gloria literaria —temas que aparecen frecuentemente en otros ensayos del autor, y que son muestras de un tipo de ensayismo que emplea la lapidación como estrategia—. La única diferencia estriba en que, mientras en el segundo tipo de textos los ensayos fueron publicados sin un contexto diferente al de la argumentación (la columna Satura en la revista *El Malpensante*), con *La baraja* y *El poeta invisible* asistimos a la posible realización de una vida ensayística para toda literatura: Jaime Alberto Vélez, el poeta, creó las colecciones de textos, la cartilla y la albaquía, y luego creó para ellas un entorno ficcional. El impulso ensayístico aportó la conversión de los hechos, situaciones y problemas en asuntos del pensamiento, en modulaciones cognitivas de una situación que encuentra en el lenguaje su manifestación más humana. El resultado: el monstruo de los géneros, el ensayo, haciendo narración con ideas y conceptos. ■



Efrén Giraldo (*Colombia*)
Ensayista y crítico. Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.