

Jaime Alberto Vélez y la profesión del ensayista A propósito de *Satura*



Satura
Jaime Alberto Vélez
Medellín, 2013
Universidad de Antioquia
163 p.

La reciente inclusión de las columnas de Jaime Alberto Vélez en la Colección Bicentenario de Antioquia ha mostrado una vez más las dificultades que el campo cultural colombiano tiene para identificar la dimensión literaria del ensayo. Esto si tenemos en cuenta que es el primer volumen de la colección dedicado a lo que de manera vaga entendemos por “ensayo literario” y que la iniciativa editorial proviene del mundo universitario.

La lectura de las piezas, publicadas originalmente en la revista *El Malpensante* entre 1998 y 2004, nos revela una de las obras más importantes del ensayo contemporáneo en Colombia. Ironía, sencillez y gracia son atributos de una escritura que el lector había ya disfrutado en las páginas de la revista, bajo la apariencia inofensiva de una columna sobre trivialidades librescas. La definición estética que Vélez da en uno de sus textos es elocuente: “El más elaborado artificio literario consiste en que una sucesión de palabras no parezca literatura” (p. 60).

Si bien los temas de *Satura* se limitan a los avatares de la vida cultural, los intereses rebasaban las preocupaciones de la pecera literaria, aún tan llena de temas humorísticos como cuando el autor la retrató

desde Medellín, ciudad donde vivió, publicó sus libros y ejerció la docencia en la Universidad de Antioquia. Las paradojas y absurdos de la lectura, los equívocos de la recepción y la gloria literaria le permitieron en esas pequeñas piezas, ahora reunidas en libro, penetrantes indagaciones. Las entrevistas pintorescas, las confesiones vergonzantes, los prólogos ceremoniosos, los epígrafes culposos y el gregarismo lo ocuparon en esos ensayos de lectura amena, ahora recuperados de la tribuna momentánea de la prensa. Sobre el vocabulario de la crítica y de las ciencias sociales —según él, opuestos al ensayo— dijo: “Se cree que la clave reside en la sonoridad y en el color de la palabra, no en la realidad a la que alude [...] Se elige la palabra, en realidad, sólo por simulación. El término inexacto y vanidoso opera en este caso como un mecanismo de exclusión de los no iniciados, pero también como un santo y seña para quienes pertenecen al clan o al grupo exclusivo” (p. 79).

Sus temas le permitieron a Vélez entenderse con dilemas centrales. La posteridad, el estilo, la disciplina y la soledad del escritor aparecen en medio de la crítica a las leguleyadas, las tonterías profesoras o las simplificaciones periodísticas. De ahí que estos trabajos eviten la nostalgia hacia épocas en que el oficio literario tenía mayor estima social y analicen las aporías a las que, necesariamente, tiende un oficio minoritario. Que términos como “estilo”, “estética”, “novela” y “narrador” se usen popularmente con un significado distinto al original no conduce al lamento o a la proverbial queja sobre la decadencia de la cultura.

De hecho, al situarse más allá de cuestiones anecdóticas, pero definitivas para entender a escritores, escribidores y literatos (*Satura* distingue bien a las tres especies), Vélez sobrepasó el origen de sus inquietudes y llegó a reflexiones universales, a verdaderas preguntas sobre la variación del gusto y los cambios que vive la literatura. En cierto modo, el ensayista superó el aire de plaza pueblerina de su inspiración y se detuvo en la incómoda pregunta por el lugar de las artes en una sociedad que las ha desfigurado, aunque nunca se lamentó del derrumbe de la torre de marfil. La actitud, en cualquier caso, fue lúcida y fría, distante de cualquier simulación aristocrática: “Resulta contradictorio que el escritor, dueño en apariencia de las palabras, pierda más significados que el practicante de cualquier otro oficio” (p. 83).

Las conclusiones de Vélez poseen una inquietante vigencia. La lectura, los valores estéticos, el estilo o el libro trascienden las veleidades del reconocimiento,

las envidias y la miopía académica. Aunque los datos inmediatos solo resultan aludidos de manera indirecta, las rencillas, las mezquindades y la ignorancia de una comunidad literaria cizañera traslucen bajo las aguas calmas de su prosa reposada e inteligente.

De hecho, no deja de ser irónico que, a una década de ser publicadas las últimas columnas de *Satura*, el poder literario regional siga siendo copado por figuras que mientras pretenden crear, también editan, enseñan, validan y condenan, prologan, comentan, divulgan y traducen, son jurados, aparecen como consejeros de políticas culturales y premian a sus amigos o a sí mismos en los pocos certámenes que aún procuran objetivar el valor literario. Esto hace pensar en cuán enraizadas estaban en la vivencia las preocupaciones de Vélez y, sobre todo, qué pobre papel cumplen las universidades colombianas en la configuración del campo literario y la opinión pública. Solo hace falta echar una mirada a la casi desaparición de la crítica literaria o examinar el débil periodismo cultural en Colombia. O, incluso, advertir el uso que el profesor literato sigue haciendo del espacio académico para la autovalidación de su trabajo. Todo esto lo sabía el autor y quizás lo presintió en su entorno próximo. Lo irónico es que su obra sea también el resultado de esta condición, por lo menos en lo que corresponde a la articulación que se da entre practicar el ensayo y divulgarlo. Ni el mismo Vélez, luego de morir, se salvó de la previsible nota apologetica de un colega universitario suyo, quien lo elogió con el tono del escritor aspirante a mandarín. El ensayista de vocación, como se sabe, está obligado a vivir de profesor y a experimentar la patética vida social del literato en el aula. “Una historia de la literatura que registrara aquello que los escritores anhelaron en vano se convertiría en la mayor obra de ficción. Al elegir el laurel para coronar a los poetas, los griegos querían significar también que la gloria puede marchitarse pronto” (p. 85).

Los textos de *Satura* se ocupan de la situación de la literatura en el mundo contemporáneo. Y lo hacen desde una perspectiva que, apuntando incluso hacia lo que busca la sociología de los campos, está en las antípodas de lo académico, si tenemos en cuenta la frescura y el desenfado de la exposición ensayística. Vélez se pregunta dónde está ahora el valor de la literatura, después de las liquidaciones introducidas por el entretenimiento y la banalización comunicativa. El ensayista se resiente del destino que han tenido palabras como “estética” y “estilista”, a las cuales le sorprende ver en anuncios de peluquería; observa que la palabra “novela”

designa ahora un género televisivo, se burla de aquellos herederos que hacen a los escritores publicar más de la cuenta después de muertos. *Satura* examina conductas y actitudes para llegar a penetrantes observaciones sobre la vida social de los valores literarios. Lo dice el editor Mario Jursich en la introducción a la compilación: “Lector omnívoro [...] tenía un talento innato para detectar en las muchas revistas y periódicos que leía, o en los muchísimos programas de radio que escuchaba, las sandeces geniales, los tics retóricos, las tonterías con pedigrí o los simples disparates” (p. x).

El interés de Vélez parece haberse dirigido, no a la recepción o estima del libro, sino a la manera como se conducen los literatos, una fauna a la que retrató como hicieron con los animales los fabulistas y satíricos latinos que tanto le gustaban. La tendencia al matoneo, la manera en que se comportan ante los medios, la torpe administración que hacen de su posteridad le suscitan anécdotas hilarantes, pero también preguntas sobre lo que significa dedicarse hoy a la literatura. De la endogamia y el compadrazgo en el gremio literario, afirmó: “Como resultado de la frecuentación y de la convivencia, sobreviene sin remedio una literatura sobre la literatura, una multiplicación de citas y de anécdotas que tienen como propósito el beneficio común. Se habla del escritor —bueno o malo, poco importa— que, a su turno, corresponderá con creces el cumplido” (p. 110).

Escribidores que coordinan posgrados y encumbran a estudiantes que hacen tesis y artículos científicos sobre ellos, literatos que escriben su propio artículo en Wikipedia o que se mantienen a flote pasada la cuarentena como “autores jóvenes” son temas que Vélez estaría abordando hoy en su columna, si una muerte prematura no hubiera tronchado una promisoriosa carrera. Y es que, por haber apenas asistido a la influencia de la *web* en la divulgación y circulación de opiniones sobre literatura (lo que ha potenciado la estupidez, la endogamia y el provincianismo), por haber apenas vislumbrado la incidencia de la tecnocracia en las escuelas de humanidades o intuido los incontables congresos de literatura y programas de posgrado, Vélez ayuda a comprender el origen del circo académico-literario de la nación. El libro sin lectores, el culto del mediocre, los lanzamientos de publicaciones sin asistentes, las dedicatorias a creadores célebres que ayudan al autor novel a no irse solo al olvido son augurios cumplidos. Especies como el “doctor en fotocopias” parecen una humorada, pero hoy son profecía confirmada en nuestras universidades. “El tiempo que el primitivo y provector lector dedicaba al

conocimiento de un solo pensador, el moderno fotocopiador lo destina a numerosos planteamientos parciales, casi todos anónimos, aprendidos a la velocidad que exige la vida moderna” (p. 150), dice allí.

Así, además de la pregunta por lo que significa hoy en día leer y escribir literatura, vemos en estas pequeñas piezas, labradas hasta la obsesión, una preocupación mayor: el lenguaje, tema en el que Vélez incurrió como no había hecho quizás ningún ensayista en Colombia. Hay en esto un interés temático, es cierto, pero también un instrumento pacientemente utilizado por el ensayista, lo que llevó a Theodor Adorno a decir en 1950 que el género ensayístico es más difícil que la ciencia social porque trabaja enfáticamente en la forma de su exposición.

Esto en lo que tiene que ver con la actividad de Jaime Alberto Vélez ensayista, el perfil dominante de una carrera iniciada en la poesía, y que se interrumpió cuando el autor completaba una trilogía de la que se publicaron en un solo libro dos títulos: *La baraja de Francisco Sañudo* y *El poeta invisible*. En estos trabajos, con la excusa novelesca, Vélez incluyó algunas de las reflexiones más interesantes de la ensayística colombiana sobre el lenguaje y el significado, asuntos que abordó en estos textos con la sencillez, el humor y la gracia de *Satura*.

Ahora bien, el luminoso ensayista de *Satura* no es equiparable con el crítico, historiador y divulgador del género. A pesar de haber en él una de las vocaciones ensayísticas más firmes de los últimos años en Colombia, otra cosa debemos decir sobre su actividad como comentarista y crítico del ensayo, tema al que dedicó un texto que fue trabajando a lo largo de los años y que publicó en tres versiones, entre ellas una publicada en *El Malpensante* y otra en forma de libro, con el título *El ensayo, entre la aventura y el orden*.

Hasta donde se sabe, la incursión reflexiva de Vélez en el ensayo como género se limita a ese único trabajo, que le ha valido un prestigio quizás excesivo, favorecido por la invisibilidad de otras obras críticas y por la idea un tanto proverbial de que Colombia no ha sido un país de ensayistas y sí de poetas y novelistas. De hecho, el libro parece haberse aprovechado de tal mistificación y ha ingresado en el canon más o menos vicario de las lecturas escolares del ensayo, lo cual supone un destino tan irónico como el que Vélez detectó en autores como Borges o Swift, con cuyas posteridades más o menos risibles hizo uno de sus mejores textos. Sobre Borges y la atribución del poema “Instantes”, expresó: “Una vez

haya ocurrido el proceso natural de asimilación de sus procedimientos más notables, brillará este poema que no le pertenece como la página más rara y original que hubiera concebido” (p. 92).

Con la edición de la Colección del Bicentenario (no sabremos si esta canonización le habría parecido cómica o trágica a Vélez), lo que vemos es, junto con la merecida divulgación del ensayista, un elogio injustificado de su faceta como crítico e investigador. El detalle puede ser pequeño, pero no es casual. En la reciente edición de *Satura*, los editores dicen del autor en las solapas que fue “uno de los mayores estudiosos del género ensayístico en el país”, una exageración que proviene de un campo editorial y académico que poco ha reflexionado sobre este género y que, por lo tanto, solo puede ofrecer una imagen distorsionada.

Si bien es un acierto de Vélez haber restituido al género creado por Montaigne su dimensión literaria, libre y autónoma, la cual se había perdido a causa del olvido al que la academia y el periodismo colombiano condenaron el género, algunos de los juicios de *El ensayo, entre la aventura y el orden* son insostenibles. El más polémico de ellos es, sin duda, haber dicho que en Colombia no existen ensayistas. De hecho, su recorrido por el ensayo en Colombia es superficial, y con la excepción de un pálido Sanín Cano y de un Luis Tejada débilmente presentado, nadie más aparece en su lista. Ni Téllez, ni Zalamea, ni Traba, ni Gaitán Durán, ni Gómez Dávila, con quien el mismo Vélez tiene afinidades estilísticas evidentes, aparecen en su engañosa relación de figuras del olimpo ensayístico. Errores adicionales son haber limitado la historia del ensayo a Montaigne y a su apropiación por parte del periodismo inglés de los siglos XVIII y XIX, así como atribuir a la intolerancia política la inexistencia del género en Colombia.

Lo primero se deriva de que circunscribió su mirada histórica a lo que leyó en la encantadora —pero inexacta— introducción de Bioy Casares a la edición de ensayistas ingleses de los Clásicos Jackson, a la cual Vélez parafrasea cuando hace su exposición histórica del desarrollo del género. Lo segundo viene quizás de la sensación que experimentan los escritores antioqueños de estar solos en la provincia de las letras. De hecho, la tradición del ensayo en la que se inserta Vélez no es la de Montaigne, sino la de Bacon, el periodismo inglés y la escritura de variedades, con Hazlitt, Swift y Johnson a la cabeza. *Satura*, por ejemplo, no es la obra de un ensayista digresivo, expresivo y autofigural, en la tradición de Montaigne: Vélez fue un escritor meticuloso

y distanciado, con un humor ante todo intelectual, que prodigaba argumentos con economía y elegancia.

También es llamativo el hecho de que en su libro “teórico” Vélez no hubiera calificado el género por su rasgo discursivo más reconocido, a saber, su dimensión argumentativa. De hecho, al igual que para otros defensores del ensayo como forma libre, ajena a la ciencia y a la filosofía, para Vélez el ensayo no parece tener relación alguna con la exposición rigurosa de ideas y conceptos, algo que, desde todo punto de vista, es equivocado. Su visión del ensayo es la de un escribir ligero, caracterizado por el apunte ingenioso, la actitud dialogante y el tratamiento no sistemático de los temas. Pese a que esto ha sido benéfico en la acartonada cultura colombiana, que no había incorporado estas reflexiones —para ello, basta con mirar las tres vergonzosas antologías del ensayo colombiano—, inquieta que todo lo oloroso a argumentación hubiera caído para Vélez fuera de los lindes del ensayismo. En lo que sí evidentemente hay un mérito es en haber producido un texto divulgativo sobre un género distante del público lector, a quien el marketing editorial y los planes escolares le ofrecen reportajes y autoayuda.

Ahora bien, surge una pregunta: ¿Por qué uno de los ensayistas literarios contemporáneos más importantes del país fue ciego para la propia tradición ensayística nacional y tergiversó algunos de los rasgos más reconocidos del género? Pueden plantearse por lo menos tres hipótesis:

Una es que la práctica de algo no implica capacidad teórica para explicarlo. Escribir bien obras en un género no supone necesariamente conocimiento de su historia y de sus aspectos estructurales. Otra es que, como muchos ensayistas, Vélez tenía una posición escéptica ante la capacidad de la academia para dar cuenta de la literatura. Y esto, en algunos escritores, se traduce en la negativa a explicar racionalmente el fenómeno estético. La última es que, cuando el ensayista se ve obligado a explicarse o quiere exponer qué es el ensayo, usa este mismo instrumento para ejercer su propia poética y cae en las generalizaciones y licencias del género. Como se sabe, el ensayo, por las mismas limitaciones de las obras imaginativas, puede no alcanzar a explicar bien un fenómeno. Pese a esto, debemos albergar la posibilidad de que, incluso conociendo a estos autores, Vélez hubiera desistido de incluirlos en su extraño ejercicio de consagración por razones de gusto, el cual, desde el siglo XVIII, es la prerrogativa del crítico: su derecho a la “mala educación”.

La manera de ubicar al ensayo a debida distancia de la ciencia, la filosofía y el raciocinio es indicativa de esa brecha cavada por un profesor ensayista, quizás excesivamente interesado en distanciar ambas profesiones: “El ensayista no es el fiel de la balanza, sino la carga en el plato” (p. 28) dice en uno de sus aforismos.

Eso hace pensar que la incursión del ensayista tiene tanto de afirmación vital como de resistencia ante otras formas de discurso, entre ellas la académica. Mientras tanto, y a despecho de su trabajo analítico, tenemos las piezas de *Satura*, ejemplo de una escritura periódica que adquirió unidad y coherencia luego de reunir sus resultados. Sin duda, como explicó el mismo Vélez, un escritor no puede controlar su posteridad. Contrario a esto, esperamos que *Satura* empiece a hacer sombra a *El ensayo, entre la aventura y el orden*. Por ahora, el hecho de que su obra de crítica haya sido la más conocida prueba que su propio destino como escritor no estaba lejos de la ironía penetrante de la vida, mucho más poderosa que la literatura.

Efrén Giraldo (Colombia)

Novedades

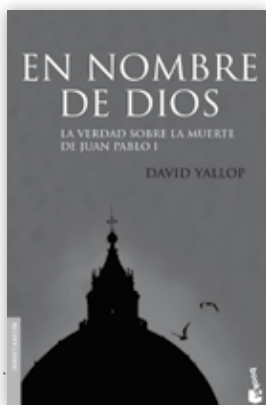


El instante luminoso
Alonso Sepúlveda
Universidad Pontificia
Bolivariana
Medellín-Colombia,
2012
140 p.



La salida está cerrada
Colección becas a la
creación
Editorial Sílabas
Medellín-Colombia,
2014
75 p.

Sobre Yallops Roseros Papas e Iglesias católicas



En nombre de Dios

David Yallop
Barcelona, 2008
Planeta
608 p.

Plegaria por un Papa envenenado

Evelio Rosero Diago
Barcelona, 2014
Tusquets
168 p.

En el libro *En nombre de Dios* (*In God's Name*, 1984) de David Yallop, este escritor y periodista británico trata de probar la tesis de que el Papa Juan Pablo I, cuyo reinado duró solo 33 días, fue asesinado en 1978 como resultado de un complot entre la curia vaticana, mafiosos, banqueros y francmasones. De acuerdo con la trama que teje este autor, tan pronto fue elegido Papa, Albino Luciani (nombre secular del pontífice) instauró un nuevo estilo en el Vaticano. En lo posible, Luciani evitó mucha de la pompa y la ceremonia vaticanas e intentó un papado amable y cercano al ciudadano de a pie. Al mismo tiempo, al ver la olla podrida en que se había convertido el denominado “Banco Vaticano” así como la casi totalidad de las finanzas de la Iglesia, tomó la decisión de relevar a varias de las “vacas sagradas” de la institución, empezando por Paul Marcinkus, y cortar ciertos vínculos oscuros con mafiosos y banqueros

internacionales. De igual modo, continúa Yallop, Luciani había tomado la decisión de reformular las posturas de la Iglesia con respecto al control de la natalidad, que tanto habían contribuido a la impopularidad de su antecesor Pablo VI. Juan Pablo I deseaba una Iglesia pobre y para los pobres del mundo, una Iglesia que dejara de ser un negocio multinacional y que dejara de practicar esa doble moral que por tanto tiempo había llevado respecto del capitalismo, haciendo que de labios para afuera lo condenara, pero en la práctica cotidiana lo cohonestara. En su libro, Yallop describe el breve período del papado de Luciani como el choque entre un hombre íntegro y con deseos de renovar la Iglesia por un lado, y por el otro como una curia romana tétrica aliada con mafiosos y banqueros de dudosisima reputación. En un momento dado, los oponentes de Luciani tomaron la decisión de asesinarlo como único modo de detener una marcha hacia la transparencia total, que para nada les convenía. Después, una vez el estorboso pontífice había sido sacado del camino, la curia se las había arreglado para hacer elegir en el cargo a Juan Pablo II, y desde entonces todas las posibles reformas fueron abortadas y las cosas siguieron exactamente igual que antes.

Considerado como puro relato, el libro de Yallop no deja de ser entretenido, pero lo cierto es que se le pueden hacer dos objeciones de peso. La primera es que es demasiado caricaturesco. Juan Pablo I es retratado sin sombra alguna como si fuera una segunda versión de la Inmaculada Concepción, solo que en género masculino; todo lo que hay en él es pureza, blancura, bondad y beatitud sumas. Por otro lado, sus contendores vaticanos son dibujados como lo más diabólico, impío, abyecto, canalla y deshonesto que alguna vez hubiera posado su huella sobre el planeta. Como lector, uno echa en falta que Yallop no introduzca matices, que no use más grises y que todo lo reduzca al blanco y negro, que simplifique de una manera exagerada. Al leer el libro, irremediamente uno se pregunta si Yallop no estará cargando las tintas, si infla unas cosas más allá de lo correcto o desinfla otras tantas, mucho más de lo desinfladas que realmente fueron. Y precisamente, a partir de esta intuición es que viene la segunda objeción. A poco que se busquen otras versiones sobre los eventos que Yallop narra, se encuentran otros textos que están en total desacuerdo con él. Así, por ejemplo, *A Thief in the Night* de John Cornwell (1989) concluye que Juan Pablo I no fue asesinado, que no hay pruebas contundentes a ese respecto, y que lo más probable es que Luciani muriera de una embolia pulmonar,

probablemente causada por una sobrecarga laboral generadora de estrés, aunada a una palpable torpeza y negligencia de quienes debían cuidar de él. Otras personas que conocieron personalmente a Luciani o que lo han estudiado (Diego Lorenzi, Lori Pieper, Paul Spackman, Pia Luciani o Enrico dal Covolo) no solo reafirman lo propuesto por Cornwell, sino que plantean también que Luciani no fue una cándida ovejita en medio de la Curia Romana, que Juan Pablo I más bien se alineaba con la ortodoxia vaticana en temas como el divorcio, la fecundación in vitro o el sacerdocio femenino, que era dudoso que él fuera a cambiar la posición de la Iglesia católica respecto a temas como la anticoncepción y el control de la natalidad, que él ya tenía antecedentes de trombosis y problemas circulatorios que hacían factible la muerte por esas causas sin apelar a homicidios, y que, en todo caso, Luciani era menos progresista de lo que ciertas leyendas urbanas pretenden testimoniar.

En medio de esta discusión entre dos puntos de vista respecto de la vida, obra y milagros de Luciani, es que uno se encuentra una incursión colombiana en este debate: la novela *Plegaria por un Papa envenenado* de Evelio Rosero Diago (2014), que ya desde el título le dice a cualquiera qué posición adoptará. En el texto de Rosero volvemos a encontrar el maniqueísmo de Yallop a la hora de dibujar personajes. Luciani es totalmente angelical y el clero que lo rodea es un conjunto de vampiros redomados y malditos. En todo momento, Rosero solo repite sin pena ni gloria el mismo enfoque que ya hemos referido de Yallop sin matiz alguno y, para completar la obviedad, reitera sin asomo de alguna originalidad lo que ya se ha escrito un trillón de veces sobre la jerarquía eclesiástica: que se roba el dinero de los feligreses, que muchos en ella son homosexuales, que entre estos dignatarios hay pedofilia, que practican orgías, que el Vaticano es escenario de toda clase de intrigas palaciegas, y otras aseveraciones similares. La supuesta “investigación” que Rosero llevó a cabo para escribir este libro (según dice la contracarátula) se reduce a que este autor repite como lorito lo mismo que ya es vox populi sobre el tema en libros anteriores acerca del asunto, como los ya señalados, o en diversas leyendas urbanas que pululan en medios de comunicación.

Aparte del “copy and paste” de fuentes como Yallop y similares, y del rosario de lugares comunes con respecto a la Iglesia católica, lo único novedoso que Rosero introduce en su texto son tres puntos. Uno es un coro de prostitutas venecianas, un “personaje” que a veces comenta ciertos eventos que se narran, y que

si se quitara no afectaría para nada el objetivo general del libro. Otro es algún sermón sobre la catequesis que por allí pronuncia Luciani, plagado otra vez de pergrulladas bienintencionadas sobre la educación, que no sobrepasan tampoco las nociones elementales de cualquier curso de pedagogía moderna. En tercer lugar, Rosero describe cómo en sus últimos instantes de vida Juan Pablo I tiene una visión acerca del infierno, donde como “inauditas revelaciones” se plantean ideas manoseadas hasta el cansancio: que la Biblia es pura literatura y nada más, que personajes como Cristo y Moisés nunca existieron, que el infierno está lleno de Papas, que —¡oh suma manifestación del ingenio que jamás a nadie se le había ocurrido!— críticos, académicos y aquellos que se aprovecharon de los escritores en vida purgarán sus penas en el averno...

En general, el saldo de *Plegaria por un Papa envenenado* es negativo. Rosero nos ofrece un texto que nada nuevo aporta en la polémica acerca de la vida y obra de Juan Pablo I, de la institución del papado y de la Iglesia católica. Ha demostrado que —como cualquier escolar de estos tiempos— emplea bien el “copy and paste”, y que también puede repetir de modo eficiente una serie de clichés biempensantes sobre los temas que aborda. Rosero ha mostrado que también sabe reiterar teorías conspiratorias a la moda, pero por eso mismo cae en el error típico de quien emplea esa clase de tesis para explicar la historia: se le olvida que la realidad no viene en el blanco y el negro que él usa como únicos colores, sino que ella —gracias a Dios— es multicolor. Rosero —remachando simplemente una de esas leyendas urbanas como la del asesinato de Albino Luciani— acaba hipersimplificando una realidad que es infinitamente más compleja. Las teorías conspiratorias tienen el defecto de que muestran el devenir humano como lo hacían los primeros cómics norteamericanos de la primera mitad del siglo xx; en ellos solo había dos tipos de personajes que eran “los buenos” y “los malos” y —curiosamente— no había nadie en el medio. La verdad —como lo evidencian las grandes novelas desde *El Quijote* hasta nuestros días— es que “los totalmente buenos” y “los totalmente malos” solo son los dos extremos de un continuo en donde se encuentra la abrumadora mayoría de seres humanos quienes, en diversas proporciones, mezclamos el bien y el mal, la nobleza y la villanía, lo heroico y lo antiheroico. Y esto no es solo respecto de los seres humanos, vale también para las instituciones por ellos creadas. La Iglesia católica no se puede despachar de un plumazo que de manera

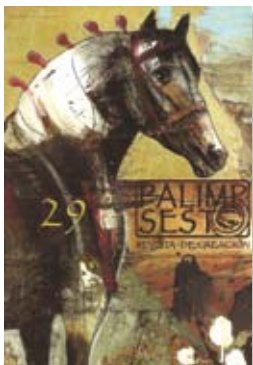
simplona la juzgue como “buena” o “mala”. No. La Iglesia católica —como cualquier institución conformada por humanos— está en algún punto de ese dilatado continuo entre el bien y el mal, en ella se revuelven la prostitución y la santidad, lo bellaco y lo honrado, lo infame y lo digno. La labor de un investigador serio no es la de repetir estereotipos o ideas a la moda, o lanzar juicios inapelables y absolutos, sino examinar con pinzas un fenómeno y al interior de él distinguir tonos, visos, gradaciones, esos matices que aquí hemos mencionado y que justamente ignoran los Roseros, los Yallops y demás fauna similar.

Post scriptum: Compré el libro de Rosero porque en una de sus solapas trae una sentencia de *Time Out New York* que dice: “Rosero parece destinado a suceder a García Márquez como el novelista más importante de Colombia”. Por lo que he explicado en este artículo, yo discreparía de estos señores neoyorquinos. Por otra parte, reconozco que caí en una vieja estrategia de marketing frente a la cual lectores viejos como yo deberían ya ser inmunes. *Mea culpa.*

Campo Ricardo Burgos López (Colombia)



{ Novedades }



Palimpsesto 29
Revista de creación
Excmo. Ayuntamiento
de Carmona
Sevilla, España, 2014
88 p.

El séptimo arte en teoría



La cámara y la tinta
Jaime García Saucedo
Universidad Externado de Colombia
Bogotá, 2006
185 p.

La cámara y la tinta de Jaime García Saucedo viene a reforzar el estudio que el autor realizó en 2003, titulado *Diccionario de literatura colombiana en el cine* (Bogotá: Panamericana Editorial), donde de la A a la Z recoge todo lo que hasta la fecha se ha hecho en relación con la literatura colombiana trasvasada al cine. Con respecto a su primer libro, basta citar el interés de los mexicanos por llevar la literatura colombiana al cine; son ellos los primeros que hacen un guión sobre *La vorágine* de José Eustasio Rivera, considerada por Antonio Caballero como la mejor novela en Colombia. La primera versión fílmica de *La vorágine* es de 1949, con formato en blanco y negro, y en ella Gabriel García Márquez sólo se mostró deslumbrado por la actuación de Zoraida, personaje central de la novela. La película no tiene mucho valor desde el punto de vista cinematográfico, y dado que en ella participa el famoso cantautor Jorge Negrete, la película parece estar inscrita más bien en el folclore mexicano. Es de lamentar que la película se aleje del texto original y que en ella importó más el efectismo y el interés por destacar a los actores elegidos.

Ahora que el cine colombiano asoma la cabeza en el panorama del celuloide latinoamericano, con

destacadas producciones como *Historia del baúl rosa* de la joven directora Libia Stella Gómez y, por qué no, *Paraíso travel*, de la cuota más prometedora en Hollywood, el director Simón Brand, es un logro saber que en Colombia también se está forjando la construcción teórica acerca del lenguaje visual, que cada día roba más la atención de las masas. *La cámara y la tinta*, libro de estudios sobre el séptimo arte, del escritor Jaime García Saucedo, es un libro que sorprende por su profundidad y rigurosidad. Sin lugar a dudas, es un plato fuerte para todos los gustos, ya que en sus ocho capítulos nos ilustra en temas que van desde el género del melodrama de cabaré —ese estilo que reconocemos en las novelas del escritor argentino Manuel Puig o en las películas de Pedro Almodóvar—, pasando por el ejercicio del trasvase de la literatura al telón, donde es obligatorio hablar de la primera novela colombiana y la más veces llevada al cine, *María* de Jorge Isaacs, hasta desembocar en un capítulo donde comenta la adaptación del famoso cuento *Historia de Rosendo Juárez* de Jorge Luis Borges, por el lado latinoamericano, y, desde la coordinada anglosajona, del cuento *La caída de la casa Usher* del inagotable Edgar Allan Poe a manos del llamado *Papa del cine pop*, Roger Corman.

Pero dos capítulos llaman en especial la atención: uno es el titulado “Almodóvar en catorce asaltos a la pantalla”, Saucedo nos trae la frase del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante acerca del ibérico: “Pedro Almodóvar es el mejor inventor de mujeres del cine: una suerte de Adán con costillas disponibles para crear Evas”, y quien agregaría que el muchacho manchego logró lo que Freud nunca pudo: saber lo que querían las mujeres. Este capítulo toca detalles como el primer y poco visto largometraje de Almodóvar *Pepi, Luci y otras chicas del montón* (1980), que en comparación con *Laberinto de pasiones* (1982) analiza y describe el progreso del español en las cualidades sonoras y visuales. En sus catorce asaltos, Saucedo nos da pistas olvidadas acerca de cada una de las producciones de Almodóvar; de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, nos avisa que es una de las comedias más puras y la más lograda desde el punto de vista formal, pero también una de las más ligeras. Y acerca de su mejor monumento, *Todo sobre mi madre* (1999), donde se recuerda esa altísima actuación de la actriz argentina Cecilia Roth como Manuela, Saucedo menciona palabras de Almodóvar que resumen la confluencia de fuerzas de la película: “*Todo sobre mi madre* es la suma de mis doce películas

anteriores”. En ese sentido, este capítulo es un excelente pretexto para cuestionar nuestro ojo frente a una de las obras filmicas más importantes de Europa.

Saltándose quinientos años al pasado, en otro capítulo Saucedo nos expone un seguimiento riguroso de una de las obras de la literatura universal más difíciles de llevar al cine, si no la que merece el adjetivo de *imposible*. “Don Quijote en el cine” rastrea todos los grandes fracasos de la cinematografía mundial para llevar al enjuto de carnes y su fiel escudero al celuloide. Así, por este capítulo desfilan cineastas que ahora son de gran valía para los cinéfilos, de los cuales basta recordar a Orson Welles, cuya película *Don Quijote*, montada por Jesús Franco, es una acumulación de secuencias encaabalgadas de manera confusa, monótona y carente de ritmo en la que se advierte la idea de Welles de intentar modernizar la novela de Cervantes, a decir de Saucedo. Recordemos que en dicha película el caballero andante se lanza contra una moto Vespa, en lugar de molinos, y Sancho anda en busca de don Quijote en las fiestas de San Fermín.

La cámara y la tinta de Jaime García Saucedo da fe de su riguroso trabajo investigativo y docente frente a la cátedra de cine y literatura, impartida por más de quince años en el pregrado y la maestría de literatura de la Universidad Javeriana en Bogotá y en otras instituciones especializadas.

Fredy Yezzed (Colombia)

Novedades



Una verdad me sea dada en lo que escribo
Antología personal
Elkin Restrepo
Colección Palimpsesto
Excmo. Ayuntamiento
de Carmona
Sevilla, España, 2014
90 p.