



## La Pipa del Editor

### I

*La música que es como la vida*

### Una flor en la tumba de Don Felo



**M**ientras escribía la primera versión de esta nota descubrí, con sentimientos encontrados, que tenía algo de relato autobiográfico, concebible con toda legitimidad como aparte de unas memorias personales en las que ni de lejos he pensado, así vaya siendo hora. Por eso decidí cambiar ese comienzo por éste:

Hace exactamente 35 años escribí un comentario sobre *Que nunca llegue la hora del olvido*, libro de Orlando Mora que tiene como temática el bolero y que había sido publicado dos años antes (1986) en la colección Celeste de la Editorial Universidad de Antioquia. Mi reseña apareció en

el N°13, agosto de 1988, del boletín *Los días uno tras otro*, de la Biblioteca Pública Piloto, fundado y dirigido por Jairo Osorio Gómez.

Por ese entonces ya conocía personalmente al autor, uno de los fijos en la tertulia de los miércoles presidida por Manuel Mejía Vallejo en la Biblioteca Pública Piloto, luego de finalizada la sesión del taller de escritores a las seis de la tarde. Se doblaba ese conocimiento con el encuentro frecuente de sus artículos sobre cine y música popular en las páginas sabatinas de *Mundo Semanal*, suplemento cultural y literario del periódico *El Mundo*, de Medellín, en el suplemento Dominical del periódico *El Colombiano*, y en revistas dedicadas al cine como *Cuadro*, fundada y dirigida por Alberto Aguirre, y *Kinetoscopio*, editada por el Instituto Colombo Americano de Medellín, entre otras publicaciones, donde alternaba con ese estupendo crítico de cine, el sacerdote claretiano Luis Alberto Álvarez, que tanto nos enseñara sobre el tema por esos años 1970 en adelante y hasta su muerte en 1996.

En mayor medida que ahora, la Biblioteca Pública Piloto, donde comencé a fungir de bibliotecario desde 1980, era el eje de una tan intensa y múltiple actividad cultural, que se podía definir, sin caer en exageraciones, como centro de la cultura ciudadana de entonces, con alcance nacional. Ciclos de conferen-

cias sobre los temas más diversos; exposiciones artísticas, bibliográficas y científicas; presentaciones de libros de editoriales nacionales y locales, recitales poéticos, lecturas de narrativa, visitas de escritores reconocidos nacional e internacionalmente, conciertos, películas, (y Bazarte, ¿cómo olvidar Bazarte?), y tanta, tanta otra cosa. ¿Qué mejor ejemplo para ilustrar, con mayor precisión, para hacer sentir lo amplio de ese compás convocador que recordar que en la Piloto estuvo alguna vez, Borges, y en otra, Alejo Durán?

Vinculado a la BPP como empleado de planta y en medio de ese fragor, fue más que natural mi coincidencia en muchas ocasiones con Orlando Mora y los otros de sus amigos que hacían parte del círculo de allegados íntimos de Manuel Mejía Vallejo. Así, pues, ocupaba mi lugar de interesado atento y curioso desde una especie de segunda órbita concéntrica alrededor de ese fuego animador que era la palabra de Manuel.

Se puede decir con toda justicia que los siete apartes, subtitulados “Siete notas sobre la música popular”, en que se divide el primer capítulo: “La música y el tiempo”, establecen el horizonte general del libro, que puede definirse como el lugar de la música popular en la existencia del autor, y fundan su clima, que es el de una evocación cálida y nostálgica. En estas primeras líneas encontramos una frase que le vendría como

epígrafe perfecto: “Pero el hombre siempre pegado a la música, como a su sombra”.

El tono de confianza evocadora, en absoluto de estudio o conferencia, toca la lectura de este libro con un aura de hermandad próximo a lo que podría ocurrir con dos amigos que ya en la edad adulta o la vejez, se encontraran para recorrer los lugares del Medellín musical que compartieron en su juventud. Ese viaje por las canciones populares lo es, desde luego, por los lugares donde las vivieron: el barrio, sus calles, cafés, heladerías y estaderos; la radio, sus hombres y programas insignia; las emisoras con orquestas de planta para los programas en vivo; las verbenas, bazares y serenatas, los concursos de barrio y los radiales; el baile casero, el de la acción comunal, los festivales y espacios emblemáticos como El Patio del Tango, la Casa Gardeliana, el Bolero Bar, la Camera-ta, el Manhattan; la radiola casera y el rito de los discos de 78 que sería desplazado por el equipo de sonido y el long play. Abundancia de vida de varias generaciones de medellinenses que arrambló el tiempo, regresa en este libro de la mano de las canciones evocadas en buena cantidad por la pluma de Orlando Mora. El autor resume de manera inmejorable en sus propias páginas el alcance del libro que escribe:

Con ella (la música) se despierta una memoria auditiva que todo lo

enlaza, lo acompasa y lo regresa con una carga emocional inigualable. La música nos proporciona el milagro de la recuperación del tiempo; ella hace más vivo e intenso el recuerdo...

Luego de una novedad interesante respecto de la primera edición de este libro, publicada en Ediciones AUTORES ANTIOQUEÑOS (1989), consistente en una evocación del vínculo profundo del escritor Manuel Mejía Vallejo con la canción popular, vínculo del que Orlando Mora fue testigo, y que repone la exclusión del aparte titulado Retratos (un total de diez entrevistas a compositores, directores de orquesta y cantantes de música popular de nivel latinoamericano), el libro pasa a su capítulo II (en realidad III, pues las páginas dedicadas a Mejía Vallejo son un texto anterior e independiente): “Las canciones una tras otra”, la parte más jugosa del libro, la más evocadora: en ella la nostalgia pone los pies en la tierra de canciones con nombre propio. Al primer movimiento, la declaración de amor por la canción popular, narrada de la mano de los lugares de la ciudad donde ocurrió esa pasión, era obligatorio: el mapa exacto de las canciones que redondeara esa geografía sentimental, desde luego no exhaustiva, pero sí suficiente en la canciones invocadas y convocadas.

Desde luego, esta necesaria segunda parte: “Las canciones una tras

otra”, es mucho más que un cancionero o un apresurado muestrario de títulos o reproducción completa o parcial de algunas letras –lo que ya es mucho, pues versos y estrofas traídos a cuento, por breves que sean, son eficaces badajazos de nostalgia que nos sacuden de arriba abajo al desatar una constelación instantánea de imágenes ligadas a nuestros amores viejos y a la colindante cosecha de desengaños que nos acompañaron de muchachos y hombres– porque en el ínterin vivido por quienes seguimos siendo solo escuchas, el autor del libro se hizo testigo de avanzada del movimiento musical latinoamericano en todos los géneros populares, a través de comentarios, entrevistas a compositores, cantantes o directores de orquesta, y en varios casos como resultado de su asistencia regular a los más reconocidos eventos musicales del tango, el bolero, el son cubano, el pasillo y el bambuco, la salsa y otros géneros del continente latinoamericano.

Esa condición de *connaissanceur* (en el sentido de “conocedor experto” de que hablan los franceses), su honda y prolongada vinculación con la música, está en la raíz del atractivo de las notas de esta segunda parte del libro, burbujas de ese espumoso musical prolongadamente añejado en las bodegas de la pasión musical del autor. A riesgo de la injusticia indudable de citar unas y silenciar

las demás, nos acogemos a la cuasi verdad de que en las márgenes de las mencionadas, brillará en las omitidas idéntico resplandor de perenne legado artístico:

La fidelidad de Barbarito Díez al danzón cubano en medio de tantos cambios experimentados por la música de su país en las últimas décadas del siglo XX: “Yo no voy a cambiar hasta que esto termine”, fidelidad ya conocida de mucho antes por Orlando Mora, pero sentida de cuerpo presente en la casa de Barbarito en La Habana, donde lo entrevistó por última vez (el músico en su mecedora) “una tarde calurosa de 1986”. La formidable pincelada, llena de atractiva sombra, con la que presenta a la estupenda compositora mexicana María Grever: “Hay mucho de sombra en la vida de María Grever, una cierta distancia que la sustrae a cualquier familiaridad (...) se presiente un misterio que la arropa y protege de cualquier intento de apropiación”, atractivo segundo plano que este comentarista extiende con soberana subjetividad a otras dos mujeres vinculadas a la música: la cartagenera Sonia Dimitrovna (María Betancur Román) y la poeta mexicana Rosario Sansores, autora de *Cuando tú te hayas ido*, popularísimo cuando fue musicalizado como pasillo bajo el título de *Sombras*.

Registros iguales hubiéramos querido hacer de las notas dedicadas a Obdulio y Julián, Los Tres Ases,

Elena Burke, Pascual y José María Contursi, Raúl Shaw Moreno (“Palmeras”), María Teresa Vera (“Veinte años”), Homero Manzi y Homero Expósito, Alfredo Sadel, el vals criollo, Rafael Escalona y Alejo Durán, Troilo, Roberto Rufino, Felipe Pirela... paremos.

Pero hay una que sí quiero registrar con un mínimo detenimiento porque encierra una paradoja dolorosa que en cierto sentido abarca el impredecible destino de todas las canciones, la presencia del azar en la acogida exitosa o no por parte del público al entrar en contacto con ellas por primera vez; en el carácter inmediato o retardado de dicha aceptación; en el desgaste pronto o paulatino de ese encuentro, y aun en que tal reconocimiento no ocurra nunca. El ejemplo que elegimos es inmejorable. La canción *Estando contigo* (título original que le dio su compositor, el boricua Felipe Goyco, “Don Felo”), en la versión de su coterráneo Charles Figueroa, fue recibida “sin pena ni gloria” aun en el mismo Puerto Rico. ¡Treinta años después!, el también puertorriqueño Danny Rivera musicaliza el viejo bolero presentándolo “bajo un ropaje más moderno”, que permitió “descubrir la intimidad de los versos de Don Felo”, y quien le cambió su nombre por *Madrigal*, el éxito que todos conocemos: “A partir de ese instante la canción explota y conquista una popularidad que no ha cesado de crecer...”.

Orlando Mora aventura como causa probable de ese reconocimiento tardío la versión original en la voz de Charles Figueroa, “quien con su habitual estilo fuerte y arrastrado (...) que ocultaba el verdadero sentido de la letra...”. Sea o no esa la razón, el hecho es que Don Felo murió en 1954 “sin imaginar siquiera lo que llegaría a suceder con su bolero en el futuro”. Esa gloria póstuma duele, y como para el autor de esta nota concentra en su muy particular desentendimiento con el éxito los vaivenes que en el mismo sentido padecieron muchísimas otras canciones, letristas, compositores, versiones y cantantes del cancionero popular latinoamericano, hemos querido hacerle el modesto pero sincero homenaje de dedicarle esta nota.

*La música que es como la vida.*

Orlando Mora. Ediciones UNAULA,  
Medellín, 2023.

## II

*Gustavo Arcila Uribe  
Armonía plástica de un  
pensamiento<sup>1</sup>*

### **La escultura, luz de su vida**



**E**l número 18 de *Escritos desde la Sala*, publicado en diciembre de 2008, acogió un artículo de Eduardo Arcila Rivera sobre la vida y obra de su padre, el escultor antioqueño Gustavo Arcila Uribe (Rionegro, 1895 – Bogotá, 1963). El artículo es

<sup>1</sup> Aunque desde una perspectiva estrictamente cronológica no se puede considerar esta obra como “novedad bibliográfica”, puesto que fue editada en 2010, en la línea de *Escritos desde la Sala*, que busca rescatar vidas y obras valiosas del pasado de la cultura regional antioqueña olvidadas, o no suficientemente valorada así sean de cuño más reciente, la inclusión de este libro se justifica por completo, pues a pesar de su importancia ha pasado más bien desapercibido entre nosotros, debido a circunstancias diversas que no es del caso examinar aquí.

un balance sucinto pero esencial de esa trayectoria, y es la columna vertebral del texto central del volumen que pasamos a reseñar, escrito por el arquitecto, profesor universitario, curador de exposiciones e investigador Óscar Posada Correa (los textos complementarios fueron escritos por Eduardo Arcila Rivera, que se ocupa de la vida familiar del artista, y por el sacerdote eudista Álvaro Torres Fajardo, autor del capítulo dedicado a la obra escultórica del artista en la Iglesia de Valmaría, en Usaquén).

Aparecido dos años después del artículo mencionado, el libro es una magnífica realización editorial. El diseño garantiza una lectura descansada y dinámica por la acertada alternancia de la parte escrita y la abundante presencia de fotografías de impresión impecable de la obra escultórica más descollante de Arcila Uribe. El relato de su vida y la simultánea revisión de su obra, se despliegan en un orden cronológico apoyado por una amplia base documental que los enmarca y fundamenta en los órdenes histórico y artístico, elementos en los que surgieron, se formaron y desplegaron sus particulares talentos y sensibilidad, y que en su momento (épocas) operaron, en unos casos, como factores de ayuda, estímulo y comprensión (materializados en becas, premios, contratos de obras, difusión de sus logros nacionales e internacionales), y en otros, hicieron de obstáculos que quisieron,



Busto de Inés Acevedo Biester.  
Roma, 1929.

y por momentos lograron, marginarlo del medio artístico, aislarlo del ejercicio de la enseñanza, confinarlo en su taller, cerrarle puertas a contratos, premiar una obra mediocre al parecer por razones políticas y hoy completamente olvidada (“obra que no hemos encontrado registrada en ninguno de los periódicos y revistas de la época”) en lugar de la suya, *El solitario*, estupenda escultura en cerámica, a la que se le otorgó el segundo premio en escultura, en un Salón Nacional de Arte, en una palabra, silenciarlo, todo ello queda ofrecido a la consideración lectora, la luz tanto como la sombra en su paso por la vida, respaldado, como dijimos, por citas abundantes de artículos de periódicos y revistas, del país y el extranjero, y fotos de artículos de prensa y de revistas, cartas y citas con comentarios sobre sus esculturas, tanto elogiosas como adversas.

De todo este trabajo de acopio documental y gráfico, y de su cuidadosa, abnegada y profesional interpretación analítica, irrumpe un balance, una claridad definitiva: Gustavo Arcila Uribe es autor de una obra vigente y perenne en la escultura colombiana, como que aún hoy hace presencia en lugares públicos, atestiguándolo así la estatua de la Virgen María en el cerro de Guadalupe, en Bogotá, inaugurada en 1946; el monumento en bronce de José Vicente Concha, expresidente de la República, inaugurado en 1935 en el patio central de la Gobernación de Cundinamarca, del que muchos años después se expresó así el crítico contemporáneo de arte Germán Rubiano Caballero, según cita el libro: “... la estatua en bronce del presidente José Vicente Concha, en el edificio de la gobernación de Cundinamarca, es uno de los pocos monumentos conmemorativos que poseen algún interés formal en Colombia”. La estatua en bronce de José Eusebio Caro en la Plazuela de San Francisco, en Ocaña; en sedes de culto religioso, como lo reafirman el monumento funerario del Arzobispo Bernardo Herrera Restrepo, en la Catedral de Bogotá, inaugurado en 1940; “la imagen de Jesús crucificado en el monasterio ‘Ecce Homo’ ”, en Boyacá; el trabajo escultórico de la Iglesia de Valmaría, entre muchos otros; en entidades culturales como el Museo Nacional, donde se exhiben obras suyas como las esculturas *El Sermón del Monte*, elaborada

en mármol, en 1922; el busto en bronce de Federico Lleras Acosta, que se encuentra en la decanatura de la Facultad de Veterinaria de la Universidad Nacional, inaugurado en 1941; el de Antonio Gómez Restrepo (en yeso patinado), exhibido en la Academia de la Lengua; o la cabeza en yeso del general Rafael Uribe Uribe, en la Biblioteca Pública Piloto, de Medellín; y numerosas obras en entidades educativas y colecciones particulares.

Son razones de la vigencia de su obra el talento, el oficio y la sensibilidad, como puede decirse de la obra de todo creador artístico auténtico. Pero su caso requiere de precisiones. La época del arte colombiano e



El monumento a Silva.  
Proyecto de Gustavo Arcila Uribe.

internacional que le tocó vivir y modeló necesariamente su quehacer, hizo de él un escultor figurativo, pero su visión particular puso distancia con un realismo prolijo, hiperrealista. Los rostros de las personas reales y de los personajes históricos que talló, esculpió o modeló, impresionan sin duda por el parecido con el modelo real, que es excepcional, pero llaman la atención especialmente por la expresión conseguida que pone en contacto a quien los contempla con un carácter y una sensibilidad particulares. Huyendo del verismo superfluo, van más adentro de la piel. Y en las imágenes correspondientes a la iconografía cristiana, comunican con la poesía del símbolo, trascienden. Aspiración que se extienden de los rostros a la totalidad de la figura, como lo señala el siguiente aparte, que aplicada aquí a la figura yacente del arzobispo Bernardo Herrera Restrepo, se extiende como criterio rector a todas sus figuras de cuerpo entero: “La dilución de los contornos, la eliminación de los detalles y la sobriedad del diseño, logran un efecto de alta espiritualidad y silencio” (p.94).

Vivir entre los hombres le impuso sus zonas de sombra, la cuota de sufrimiento consustancial a todo destino humano, y en lo particular de su condición de artista y colombiano, vivir las de su país en dos períodos, uno que lo favoreció y otro que le fue adverso. Recorrió su camino de la



El solitario. Cerámica, 1931.



Doctor José Vicente Concha - Presidente de Colombia. Estatua de bronce de tamaño heroico.

mano de quienes siempre estuvieron de su lado, su familia y sus amigos, entre los que se destacaron hombres como Germán Arciniegas y Francisco Antonio Cano, quien hacia fines de los años veinte que escribió esto sobre su trabajo:

Sabido es que las obras que más llaman o han llamado la atención en todos los tiempos son las que mejor han sabido revelar el temperamento o idiosincrasia de sus autores y hasta su propia vida, ejemplo Cervantes. Y como yo sé descubrirlo a usted en lo que produce, me complazco en decirle que será eso sin duda, es decir, encontrarlo a usted mismo

en lo que hace, lo que lleva mi admiración a usted desde que lo conocí, y en alguna pequeña medida tuve el honor de guiarlo en su comienzos de estudiante.

También hay que destacar entre esos amigos definitivos al arzobispo Juan Manuel González, coterráneo del escultor, y quien “ante el poco trabajo que se le encargaba desde la década de 1930”, le dio la mano encargándole “importantes trabajos en la arquidiócesis metropolitana”. Esa intervención providencial le permitió sobrevivir con dignidad. Por eso “Durante los últimos años de su vida artística, Arcila Uribe se dedicó fundamentalmente al arte religioso”.

Registrados esos afectos familiares, de sus maestros y amicales que le fueron refugio, orientación y apoyo, el libro deja meridianamente claro que la luz de su vida fue la escultura, y que, en retribución, desde ella iluminó la vida de los demás. Y si alcanzar esa claridad fue propósito que animó el libro, desde su concepción hasta su impecable edición, pasando por la investigación, la escritura y el acopio documental de respaldo tanto como la más que suficiente ilustración gráfica, es claro que el libro le ha hecho justicia a esa vida, la ha exaltado y redimido del olvido como debía ser. La completó.

*Gustavo Arcila Uribe. Armonía plástica de un pensamiento.*

Óscar Posada Correa y Eduardo Arcila Rivera. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Bogotá, 2010.

### III

*Para no llegar a Ítaca*

#### **Pensar el arte**

“No creo en la imparcialidad del juicio crítico”

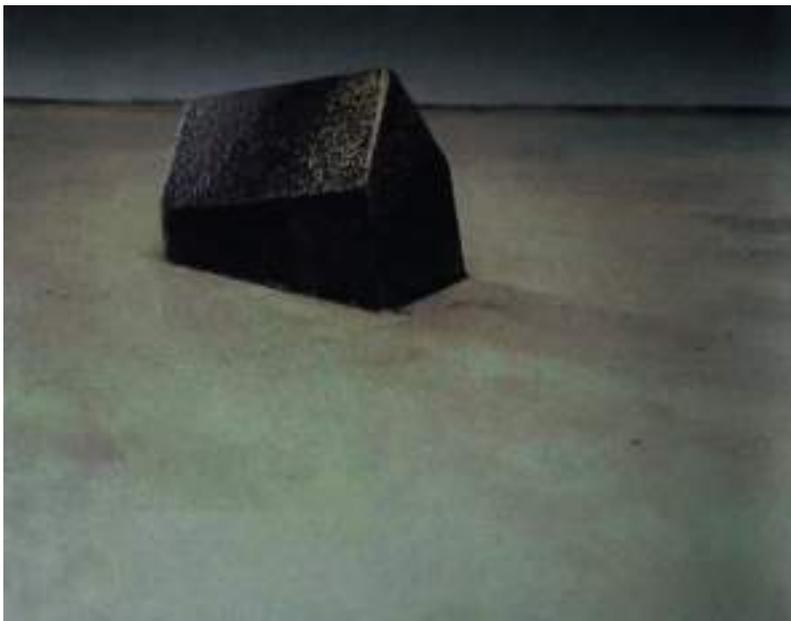
(Jorge Romero Brest)



*Solo unos pocos se han enterado de que el mundo de lo sensible no puede rejuvenecer sin que uno se remonte hasta las prístinas fuentes, hasta el principio que no es necesariamente un comienzo sino tal vez un centro oculto, situado quién sabe dónde.*

(Ernesto Volkening, a propósito de Guillermo Wiedemann).

Esta agrupación de ensayos sobre artes plásticas conforma un



Luis Fernando Peláez - Escultura.

muestrario temático muy amplio y diverso. Obras pertenecientes a creadores de lenguajes plásticos de muy diferente impronta, y de épocas y lugares muy distantes entre sí.

Las une, o mejor, conecta, la mirada del autor de los diez textos que componen *Para no llegar a Ítaca*, que es la de alguien que ha ido por esas obras y vuelto a estar en ellas innumerables veces, llevado por una pasión que en él ha sido no un hacer sino una manera de ser, de estar en el mundo del arte. Grabador, pintor, curador de exposiciones, poeta, sus aproximaciones a las obras aquí revisitadas se originan entonces en un ejercicio crítico al que no deja de fortalecer ese quehacer múltiple. Y está el poeta, que responde (se hace eco de) a la presencia del sentido más alto de una obra cuando es arte verdadero. Mucho más que un tema (el “qué” que tanto fustiga el autor como

distintivo de la crítica mediocre, meramente descriptiva) y una técnica.

Una pasión, una sensibilidad, una cultura, una conciencia histórica particulares, alientan en estas lecturas. Unas afinidades electivas con las que por la misma naturaleza de obras de arte que constituyen sus objetos de reflexión, cabe coincidir total o parcialmente, disentir aquí y allá, o complementar, pero no pasar de largo, porque así sea larguísima la lista de comentaristas que se han ocupado a lo largo del tiempo de los artistas y movimientos que son su tema, el alcance y la particularidad de estas reflexiones, y los lugares desde los que se fundamentan, ya anotados, empobrecería no leerlas, y el empobrecimiento del que hablo es mucho más que silenciar el libro: afecta a las obras comentadas, pues a partir de lo aquí dicho, de su particularidad específica, las podríamos visitar con



ojos renovados, sea que ejerzamos el consenso o el disenso.

Así, al leer la obra de Luis Fernando Peláez como la soledad del hombre en el espacio, “sentimiento esencialmente humano”, estimula otra perspectiva: palparla, percibirla, padecerla también en el tiempo, no solo como “la instantánea de un momento”, en calidad de recuerdo de algo que “conmovió y sigue conmoviendo”, sino como la transformación que es marca del tiempo en el hombre, vida y obra, como lo particulariza Yourcenar en su ensayo *El tiempo gran escultor*, y alude Marx cuando escribió *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, frase que es imposible dejar de lado al mirar la obra de Peláez cuya fotografía aparece en la página 21, como no es factible ignorar ese vínculo de la obra humana con el mundo natural que le fue punto de

partida y al que fatalmente regresará cuando el tiempo haga lo suyo, que parece señalar la imagen de la página 23. Lo cual no anula la necesidad de la tarea, al contrario, enfatiza en la validez de “luchar contra el tiempo, luchar contra el olvido, luchar contra la muerte...”, frase de Simone de Beauvoir citada por el texto como un apoyo más de esa visión poética que el comentarista exalta en la obra de Peláez: el instante como la única eternidad del hombre, la posibilidad de su permanencia, uncido a la tarea de construir “huellas” que aun “desvaídas protegen al corazón del olvido” desde un valor que le es horizonte: imaginación que arranque toda la belleza artística factible a ese “vestigio” de su paso por la tierra, por “impreciso” que sea.

De igual manera a como el crítico se instala en el centro de la obra de

Peláez, originada en universales del hombre como la fugacidad y la soledad, lo hace con la del grabador Augusto Rendón, nacida de una circunstancia histórica muy precisa en época, lugar y connotaciones políticas: la llamada época de la Violencia en Colombia. Como respuesta a la política estatal de exterminio del opositor político, la obra de Rendón (al igual, precisa Samuel Vásquez, que la de otros artistas como Alejandro Obregón, Carlos Correa, Pedro Alcántara y Carlos Granada) es claramente de denuncia política. Y como la figuración simbólica que caracteriza sus grabados –sus caballos de pesadilla, sus figuras humanas fragmentadas, sus superposiciones descoyuntadas de planos en ruptura del orden real de las cosas– podrían dar pie a interpretaciones ambiguas, el autor le cede la palabra al artista para dejar las cosas claras:

Durante la década del sesenta la violencia encontró su expresión pictórica en Colombia, sin duda por un sentido político que se vinculaba entonces a todas las manifestaciones humanas (...) Durante esos años advertimos que el país se convulsionaba, se desangraba. Nuestra aventura en realizar obras que contaran la realidad aciaga con un gran sentido estético, pero la motivación era testimoniar la injusticia.

Ese “gran sentido estético”, precisa Samuel Vásquez, salva la obra



Santa Bárbara S.A., 1963.

de Rendón de ser solo instrumento político y la individualiza como un espacio de renovación del lenguaje figurativo en el campo del grabado en Colombia. No mera transcripción de la realidad, ni arte “bonito”, denunciar el horror habría de cumplirse desde una elaboración simbólica que patentizara ese horror en un lenguaje de pesadilla.

De manera semejante, el autor, consecuente con una afirmación suya en la página 81: “... hay tantas maneras de estar en el mundo”, pasa revista a otras obras y momentos conocidos y sobresalientes del arte, que en su mirada alcanzan matices renovadores del interés en la pintura de Van Gogh; la poética expresionista (de paso, disiento de la valoración del impresionismo que hace al autor en este aparte) y sus avatares históricos durante el nazismo y la oposición que tuvo en Colombia en cabeza de sectores del oficialismo liderados por el ultraderechista Laureano Gómez; la “disolución de la forma y de la imagen” en diversas



Abaporu, Tarsila do Amaral, 1928.

tendencias del arte contemporáneo; el polémico *Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia a los Artistas de América*, de 1944, donde se rechaza el conocimiento y aplicación del aporte del arte europeo, actitud que fue cuestionada en su momento por el escultor Jorge de Oteiza en carta abierta citada ampliamente por Vásquez en el libro, y que es uno de sus mejores aciertos; las “tendencias constructivas y geométricas del siglo XX”, devenidas de Cézanne, según argumenta y vuelve a demostrar el texto, como “el Cubismo, el Constructivismo, el Neoplasticismo y el Minimalismo”; los polos poéticos del surrealismo y el realismo, en cabeza de artistas como Chagall y Hopper, respectivamente; la problemática del aprendizaje del oficio artístico: taller versus academia universitaria; el dibujo, la línea,

en la obra de José Antonio Suárez, aparte en el que el lenguaje oscila entre el reflexivo del ensayo y el canto al lugar del dibujo en el arte como su semilla poética.

Queremos cerrar esta reseña sumaria con una mención al rescate de un olvidado y valiosísimo acontecimiento artístico latinoamericano de que se ocupa *Para no llegar a Ítaca*: “el movimiento modernista brasileño que tuvo su punto de partida en la exposición ‘Semana de Arte Moderno de 1922’ en Sao Paulo”. Es un rescate sobresaliente, muy poco mencionado en nuestro país artístico, por no decir algo más cierto: en absoluto. Si bien de Cézanne, Chagall, Van Gogh y Hopper, entre otros reconocidísimos pintores, el libro hace planteamientos novedosos y reactualizaciones interesantes, no dejan de constituir por eso revisitas a figuras reconocidas del arte universal, ubicadas por la crítica en el lugar que les corresponde. No puede decirse lo mismo del movimiento modernista brasileño, un insigne olvidado, portador de lecciones aún vigentes en varios aspectos que el libro resalta. El corazón de este aparte se encuentra en la cita del *Manifiesto Antropófago*: Revista de Antropofagia (Año 1, N°1, mayor de 1928), de Oswald de Andrade (ps.30-34), figura central de ese movimiento. Manifiesto en el polo opuesto del mencionado *Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia...*, pues asume todas las

tradiciones, incluida la europea y la brasileña raizal, que se exalta con orgullo como vital y necesaria contrapartida de lo intuitivo y mágico ante las también necesarias tradiciones europeas, pero asumidas críticamente. Ese modernismo brasileño, continúa el texto, habría tenido lo suyo en el Constructivismo que “casi al mismo tiempo introdujo Joaquín Torres García en Uruguay” y mucho más tarde (1946) en el *Manifiesto Invencionista* del arte argentino.

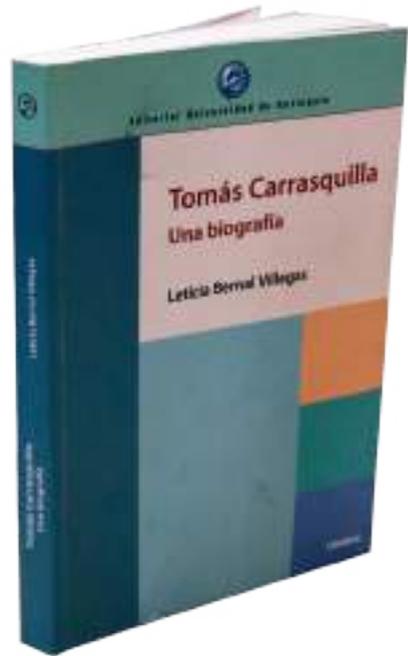
Como lo anotamos en un principio, la polémica es connatural al arte. El libro está ahí abierto al diálogo con el movimiento artístico nuestro, en primer lugar, desde luego, a la consideración de artistas, talleres de arte, facultades de artes plásticas, profesores y críticos. Es lo que se espera, a largo plazo, desde luego, porque el medio es lerdo para la respuesta pronta y lo afectan, además, las más diversas limitaciones. Lo que cuenta es que como hecho, hace parte ya de ese diálogo amplio, inconcluso y perenne sobre el arte, en general, y en Colombia, en particular.

*Para no llegar a Ítaca.* Samuel Vásquez.  
Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob.  
Medellín, 2022.

## IV

*Tomás Carrasquilla*  
*Una biografía*

### **Consistencia histórica de Tomás Carrasquilla**



**E**l historiador del arte Álvaro Medina afirma en el prólogo de su libro *El arte colombiano en los años veinte y treinta*: “... bueno es recordar que la versión que el historiador puede dar de ese acontecimiento goza de la paradójica ventaja de ser perecedera, virtud que en la práctica nos libra de que olvidos, errores y mentiras sean eternos (...) Al dar a la publicación este libro, el autor aspira a que su vigencia desaparezca con el siglo en que ha nacido. Doce años de vida es más que suficiente cuando la

historiografía del arte en Colombia atraviesa una verdadera edad de oro en el mundo, a la que no es ajena<sup>1</sup>”.

Mi comentario enaltecía esa modestia, pero la juzgaba como excesiva. El tiempo me ha dado la razón: publicado en 1995 por Colcultura, hasta donde va mi información, el libro no ha sido superado –desde luego en lo pertinente a la década que es su tema– a pesar de lo mucho y valioso que ha aparecido desde entonces sobre el arte en Colombia. Esta afirmación en absoluto despoja de validez el principio de obligatoria modestia que asume y defiende Álvaro Medina.

Este preámbulo, nos es de mucha utilidad para la afirmación con la que queremos abrir este comentario sobre la biografía de Tomás Carrasquilla escrita por Leticia Bernal y editada por la Universidad de Antioquia en 2022: su superación futura, desde luego, no se puede descartar, como ocurre con toda empresa humana, pero que ese evento tardará, y muchos años, es algo que se puede afirmar “a rajatabla”. La bibliografía sobre Tomás Carrasquilla es abundantísima; ya en vida del autor comenzó a correr tinta sobre su obra, y este quehacer historiográfico e interpretativo no ha cesado de crecer hasta el día de hoy y desde diferentes momentos históricos y lugares geográficos y



Retrato de Carrasquilla, de la época en que editó *Frutos de mi tierra* en Bogotá. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958.

conceptuales, en un proceso de apropiación y valoración lento, por causas que algunos ya han señalado, y jalonado por la discrepancia, lo que es apenas natural, pero cada vez más amplio y sostenido en su reconocimiento sobre el cuerpo narrativo más vasto y coherente de la literatura colombiana.

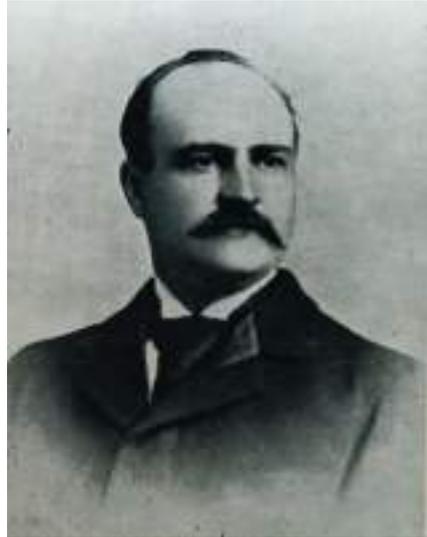
En el terreno estricto de lo biográfico –materia central del libro, aunque no en términos absolutos: ninguno de los cuentos y novelas de Carrasquilla escapa a la valoración literaria de la autora, así de conjunto no se pueda hablar de un ensayo interpretativo como eje central del libro–, esta biografía de Leticia Bernal tiene un antecedente único: la escrita por el canadiense Kurt Levy, y que publicó en 1958 la Editorial Bedout, como parte de la celebración del centenario

---

<sup>1</sup> Medina, Álvaro. (1998). Un volumen destacado en la historiografía del arte en Colombia: El arte colombiano de los años veinte y treinta. *Revista Universidad de Antioquia* (252), 93-99.

del natalicio del novelista. ¡65 años es mucha espera para contar con una segunda biografía!

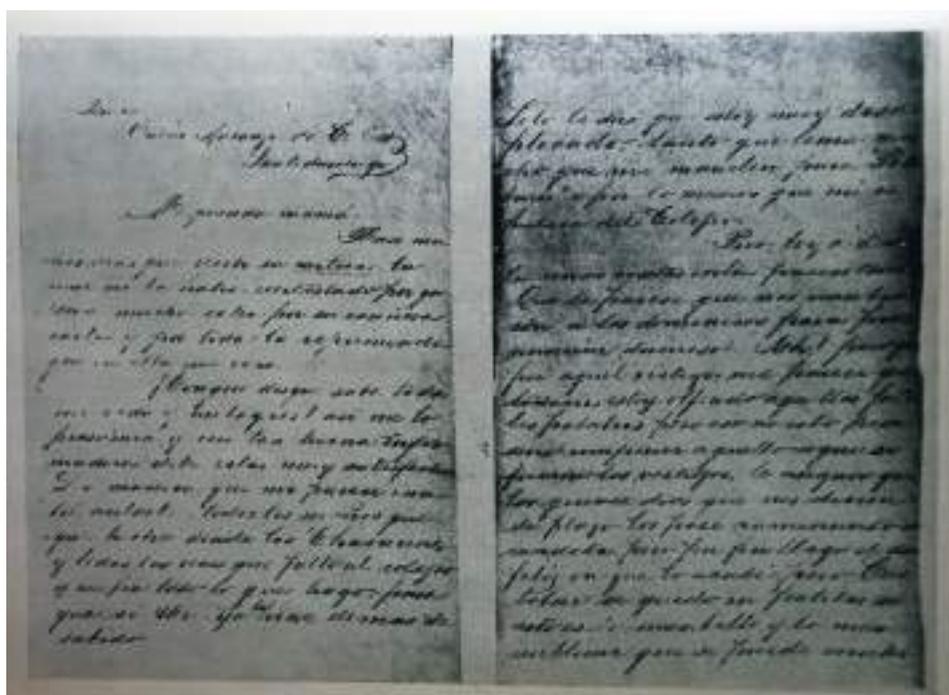
La de Levy es un trabajo muy completo, y la edición, de lujo, lo mejor que se podía conseguir entre nosotros. Estuvo al cuidado de Benigno A. Gutiérrez, “prenda de garantía” en rigor editorial, como reza la frase hecha (habida cuenta, desde luego, de una que otra precisión que le hace Leticia Bernal a esa edición de Bedout). El autor visitó Santo Domingo, el pueblo natal de Carrasquilla, donde conoció la que figura como casa nata, también la famosa Biblioteca del Tercer Piso. Entrevistó familiares, amigos y conocidos que trataron al novelista. En Medellín estuvo en la casa familiar de la calle Bolivia y en la finca en Itagüí, de Claudino Arango e Isabel Carrasquilla, su hermana, lugares donde vivió durante los últimos cuarenta años de su vida; consultó bibliotecas, hemerotecas, archivos personales y correspondencia con amigos y familiares, accedió a álbumes que le permitieron enriquecer su libro con fotos que aparecían por primera vez en un volumen. La edición como tal tuvo la dignidad de lo mejor que podía ofrecer Bedout en esos momentos, y que aún hoy en día continúa insuperable: encuadernación en tela editorial, papel blanco encerado, con fotograbados cubiertos por papel glassine gofrado, con dos tipos de encuadernación: en tela verde y en tela roja – naranja.



Retrato de Carrasquilla, de la época en que escribió *Entrañas de niño en las minas de Sanandrés*. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958

Pero, y digámoslo de una vez, esta biografía de Leticia Bernal la supera, y ese es sin duda su cuño distintivo, en el literalmente impresionante volumen de documentación de diferente clase y procedencia convocada como contexto histórico de la biografía, cuyo resultado es un acercamiento muy superior al que podía ofrecer al lector la bibliografía precedente. El libro rastrea a su biografiado de manera cronológicamente lineal, es cuidadosamente prolijo en el tratamiento de una gama temática.

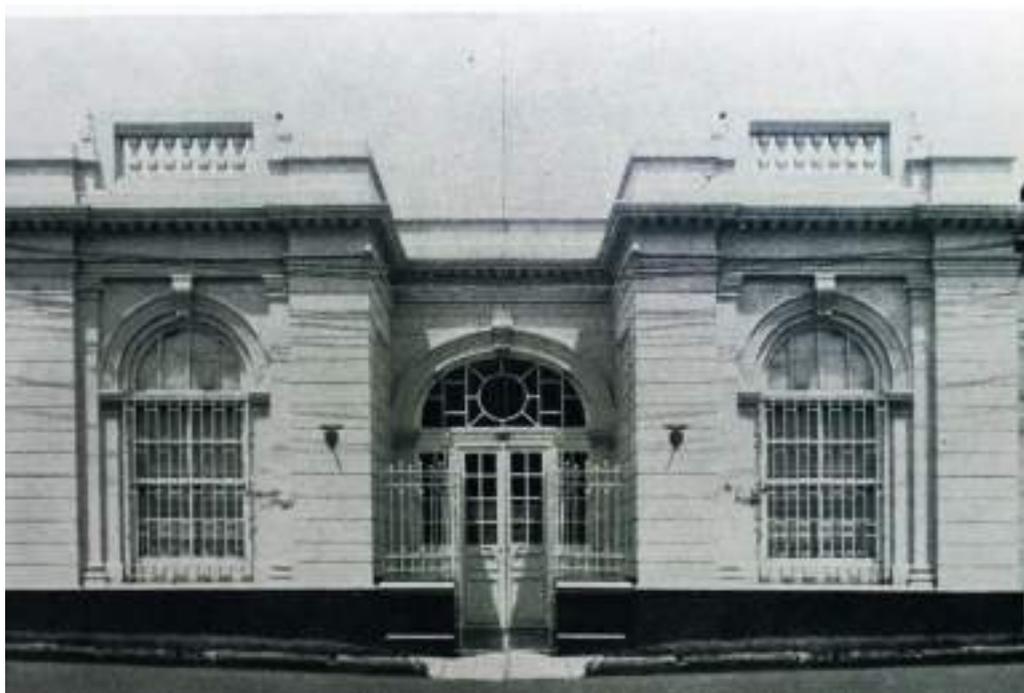
Se ocupa de lo que material, económica y socialmente era Santo Domingo en la Antioquia de mediados del siglo XIX, época del nacimiento del autor; de la genealogía, orígenes históricos y actividades económicas de las ramas familiares que confluyeron en la constitución del hogar donde nacería el novelista; de su niñez



Párrafos de carta conocida como la más antigua escrita por Carrasquilla, dirigida a su madre, fechada en Medellín el 8 de agosto de 1873. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958.

y juventud, de esas primeras experiencias del mundo que darían origen a las imágenes primordiales que alentarían en su obra literaria; de las guerras civiles entre liberales y conservadores, enfrentamiento que giró fundamentalmente alrededor de las relaciones entre la iglesia y el estado, y en el que la provincia de Antioquia, moldeada por la figura de Pedro Justo Berrío, estuvo siempre del lado conservador, aun en medio de las derrotas; de la irregular educación académica (interrumpida en diversos momentos por las guerras) sus no concluidos estudios de Derecho, iniciados deficientemente, y también de esa otra educación y más decisiva en la formación de su sensibilidad de escritor: la de su conocimiento del mundo natural en el que nació, de sus montañas (sus “cumbres” y

cañadas”) y flora (de la que en sus cuentos y novelas dará muestras de un dominio sobresaliente), de las leyendas de la tradición oral que circulaban en el pueblo raso y en la que se forjó su sentido de lo maravilloso, de los ritos sociales populares que no se perdía, se llamarán matrimonios o bautizos, velorios y entierros, baile o merienda entamada, todo ello rociado, no faltaría más tratándose de Carrasquilla, por el “aguardiente de espumillas irisadas”; de los diez años en que ofició de sastre (con resultados económicos menos que medianos) en Medellín, principalmente, y de manera ocasional en su pueblo, de lo que significaron esos años en la formación de su mentalidad al entrar en contacto con el mundo de los artesanos y la Sociedad Democrática que los aglutinaba, y desde la que se



Casa en Medellín, Calle Bolivia, N°. 45-73, donde vivió el Maestro hasta su muerte. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958.

oponían a la hegemonía conservadora y a la educación clerical, y para cuyo periódico, estupendamente titulado *La mano negra*, Carrasquilla habría escrito artículos que aparecían firmados por otros, entre ellos el temible Chispín, hombre no solo de hilo y aguja y pluma tomar, sino también de armas alzarse contra el gobierno, como lo hizo en la guerra del 85, lapso en el que encargó a Carrasquilla de su sastrería, cuyo mando retomó una vez finalizada la contienda y después de una convalecencia breve; de las tertulias a las que asistió en Medellín, principalmente a la de *El Casino*, dirigida por Carlos E. Restrepo, tertulias, más que en los colegios y la universidad, transcurría la verdadera vida intelectual de la capital de Antioquia y del departamento, vale decir, la creativa y crítica.

Y, por supuesto, el texto se ocupa del itinerario de alegrías y penas personales, amicales y familiares consustanciales a la condición humana. Matrimonios, bautizos, muertes, festejos familiares y colectivos, ejercicio de la amistad y la tertulia, abandonos forzados del estudio (que una parte suya, dada a una indolencia admitida, no dejaba de agradecer), viajes escasos y, excepto las dos estadías en Bogotá, nunca muy lejos pero sí muy disfrutados; entre sus paisanos acogida favorable y sin reservas de algunos de sus escritos, vetados otros por la maledicencia; bajón económico de la familia que lo obligó, primero, a fungir de almacenista en la mina de San Andrés (Argelia, Sonsón, 1906 – 1909), donde los Arango tenían unas acciones, y cinco años más



Claudino Arango Jaramillo y su esposa Isabel Carraquilla Naranjo - cuñado y hermana del Maestro - con quienes vivió en Medellín. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958.

tarde, a laborar un quinquenio (1914 – 1919) como empleado del ministerio de Obras Públicas, puesto que le consiguió su amigo Tomás Márquez. Y tratándose de un escritor, lectura, mucha lectura, y, desde luego, el ejercicio de la escritura creativa que, como resumió el hoy olvidado crítico Jaime Mejía Duque, hizo de él “autor de un verdadero *opus* narrativo, el único que ofrece un amplio espacio histórico – novelesco, lo que se dice un mundo (...) su epos no emana de la guerra, sino de esa vasta cotidianidad rural y aldeana cuyo reflejo literario...”<sup>2</sup>

Aunque fundamentalmente biográfico, el estudio también se ocupa de las obras del autor con comentarios

elaborados desde un punto de vista estrictamente literario. No podía ser de otra manera. Fue el contacto con la obra, el deslumbramiento de la primera lectura, la chispa de admiración que amarró una fidelidad y las relecturas sucesivas que alientan en la decisión y elaboración de esta biografía, del horizonte al que se apuntó con ella. Al ocuparse de las creaciones de Carrasquilla que iban apareciendo en el medio local, el texto nos ofrece la semilla histórica o histórico literaria que la motivó, se trate de cuentos, novelas, crónicas o ensayos; las circunstancias biográficas que acompañaron su gestación y publicación; la especificación del carácter que tuvo su edición original (por entregas en revistas o periódicos, precisando el nombre del medio, o en volumen independiente, nombrando el sello

---

<sup>2</sup> Mejía Duque, Jaime. (1977). *Tomás Carrasquilla en Hace tiempos*. Bogotá: Oveja Negra.



Frente del local que ocupan la Biblioteca del Tercer Piso y el Concejo Municipal, en la plaza principal de Santodomingo. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958.

editorial o la imprenta), y de los textos ficticios principales, convocados en orden cronológico de publicación, se ofrece el alcance del contenido, los valores de identidad cultural regional y de universales humanos a los que responde, los rasgos del tratamiento literario en la composición y el lenguaje, tan ligado siempre al habla de las gentes antioqueñas, y los vasos comunicantes temáticos y estilísticos que de un relato al siguiente fueron haciendo del conjunto y hasta el día de hoy (opinión del autor de esta nota) el fresco narrativo más vasto, logrado estéticamente y coherente de la literatura colombiana.

La biografía deja el tope muy alto y que pasará mucho tiempo para que sea superada en volumen e importancia implícita la documentación citada en las notas de pie de página y dentro del cuerpo del texto, mucha de ella rescatada por primera vez de los anchurosos depósitos del olvido. Censos de población de mediados del siglo XIX de los municipios de Santo Domingo, Concepción, Yolombó y Yarumal, encontrados en sus registradurías municipales; partidas de bautismo, matrimonio y defunciones en los archivos parroquiales de dichos municipios; las hemerotecas de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango y Biblioteca de la Universidad de Antioquia; Actas (Actas del Congreso de Cúcuta, 1821 (Repositorio UNAL); Actas del Casino Literario (Manuscrito, Universidad de Antioquia); memorias (Justiniano Macía, Ricardo Olano); archivos personales (libreta de apuntes de Isabel Carrasquilla, Libro de composiciones del Casino Literario, Archivo Carlos E. Restrepo, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, U de A); revistas culturales del siglo XIX y comienzos del XX (*Alpha, La Miscelánea, El Montañés, Lectura y Arte, La Bagatela, El Repertorio*); otro tipo publicaciones periódicas del siglo XIX, Repertorio Eclesiástico, El Monitor (revista de la Dirección de Instrucción Pública). En cuanto a las referencias bibliográficas propiamente dichas, es recomendable que el lector compruebe por sí mismo su considerable número de entradas (pág. 284-288).



Casa de campo de la familia Arango Carrasquilla en Itagüí. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Kurt L. Levy. 1958.

La muestra selecta de documentación que hemos transcrito, aunque escasa, es suficiente para sustentar nuestra afirmación sobre el considerable caudal de documentación utilizada por la biógrafa para darle cuerpo a la época que tejió la personalidad del escritor Tomás Carrasquilla, a las fuerzas tanto políticas, económicas y sociales, como al complejo y contradictorio juego de mentalidades que hicieron de él la individualidad que fue, y desde la que elaboró su respuesta literaria, creadora y crítica, receptora y consolidadora de identidad cultural, y que permite percibir mucho mejor que antes, más cabalmente, al ser histórico llamado Tomás Carrasquilla y al escritor que fue.

En el párrafo anterior, sería algo irrisorio si no se mencionan las muchas cartas citadas en ella, de carácter familiar, principalmente,

pero también amistoso o literario. La autora tuvo acceso a un número de cartas mucho mayor que el conocido por Kurt Levy setenta años atrás. Y el carácter íntimo que tiene toda correspondencia personal, sumado al volumen de esa presencia epistolar (que de hecho propone, sin decirlo, la necesidad de una edición lo más completa posible de ellas), le concede una cercanía y humanidad al biografiado que es conmovedora, sin duda es una de las mejores cifras del libro. Como en las cartas personales que lo son verdaderamente, es decir, escritas a corazón abierto –hasta donde tal cosa nos es factible–, lo mejor y lo peor de la condición humana, la generosidad y la mezquindad, la fuerza y la flaqueza, la inteligencia y la estupidez, la valentía y su opuesto, el rechazo y el perdón, salen a flote, gritan lo suyo o se dejan adivinar entre líneas a pesar de los cuidados del pudor y las fronteras de la caridad.

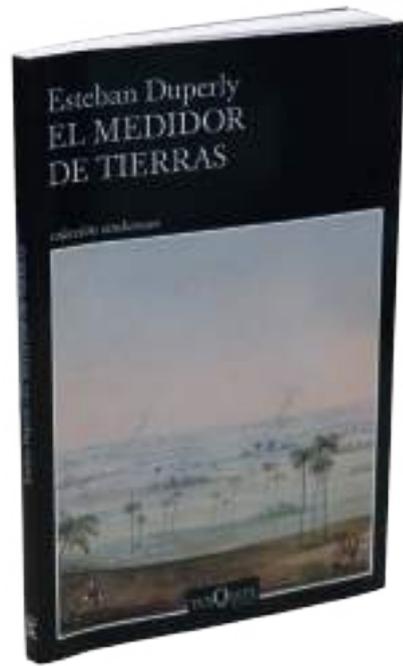
No casualmente, entonces, terminada la lectura, persiste una sensación de haber asistido a una representación coral. Por encima de las demás, flota, permanece, la voz de Carrasquilla. Pero también las de sus padres Rafael y Ecilda, del abuelo Juan Bautista, de Isabel, su hermana y de su esposo Claudino, de la tía Mercedes, de sus sobrinos, de sus amigos Pacho Rendón, Justiniano Macía, Miguel Salas, José María López (a. Chispas), Carlos E. Restrepo, Fidel Cano, Max Grillo y Tomás Márquez, de sus amigas Amalia Salazar y María Jesús Álvarez, de Pedro Justo Berrío y el padre Gómez Ángel, de la Perrucha (¿cómo olvidarla?), por quien supo de *En la Diestra de Dios Padre*) y de tantos otros, sin olvidarnos de su hermanito Mauricio, muerto tan pronto que no alcanzó a tener la suya pero que él padeció hasta el fin como si la hubiera tenido, y están ahí tan adentro en la suya, en la esencial, la escrita, que sin ellas no hubiera sido lo que fue, como tampoco sin toda la buena literatura que leyó.

*Tomás Carrasquilla: Una biografía.*  
Leticia Bernal. Medellín: Editorial  
Universidad de Antioquia, 2022.

## IV

### *El medidor de tierras*

### **El regreso de la descripción**



**C**on todas sus galas y arreos a la narrativa colombiana. Vale hablar de “regreso” porque ese fue un rasgo distintivo y sobresaliente de la novelística europea del siglo XIX, su anchuroso caudal descriptivo, modelo seguido, como era natural entonces, en Estados Unidos (Melville, James, Wharton) y en América Latina hasta bien entrado el siglo XX (Isaacs, Guiraldes, Gallegos, Rivera, Carrasquilla), se adelgazó en la novelística contemporánea, se podría decir casi que hasta su extinción, excepto por excepciones brillantes

(Benet, Mújica Laínez, Nabokov, Gracq, Piglia) o la llamada novela objetalista francesa (Robbe Grillet, Simon, Butor, Sarraute).

Ese adelgazamiento ha derivado en incapacidad. Cómo les cuesta a los narradores contemporáneos todo esfuerzo descriptivo. La menor pincelada para decirnos algo de la calle por donde transita el aburrimiento de su personaje o de los campos que cruza en su vehículo, los deja exhaustos. Todo lo contrario de esta novela breve de Esteban Duperly, donde el rigor y la minuciosidad descriptivas son de corte castrense, se ejercen sin el menor microsueño. El narrador en tercera va por el mundo con los ojos bien abiertos, nada le es indiferente, desde unas botas endurecidas por el barro hasta la menor sombra o la ausencia total de alguna en la plaza de armas, el óxido en los tornillos del tanque de agua, unas mejillas sin rasurar, la sabana yerma y sus confines borrosos en la linde de la selva, una vela y las manchas de la botella donde se encuentra encabada, la herida de una osa mielera revelada por el haz de una lámpara o las líneas de engrudo casero que unen los trozos de papel de lo que aspira a mapa exacto del lugar donde se levanta aquel puesto militar, la textura rojizo amarilla de la tierra que se escaba para abrir un pozo en busca de un agua que Teniente, Mayor y soldados cavadores saben imposible, el sol de las tres de la tarde de festín sobre

el dril de uniformes que marchan en la explanada sin sombra alguna que amortigüe aquella ordalía y la frescura de una construcción en tapia que acoge por una noche a Lobo y al Teniente en el viaje de traslado al puesto, las manchas de sudor en las espaldas y las axilas de todas las camisas y el agua del fondo del tanque que cubre los cuerpos y algo más de dos hombres que se arriesgan a castigos grandes al hacerlo, la insistencia del sofoco de todas las horas en aquel yermo y la de la pluma del Teniente en registrar las cantidades de tierra extraídas en el día por las palas de *Guamo* y *Guayabo*, y demostrar así que “algo se hace”, así ese “algo” carezca de alguna utilidad probable y, por lo tanto, de sentido.

Este describir compulsivo –tanto que por momentos enerva– consigue mucho más que poner en cuestión la enteca prosa descriptiva de hoy en día entre nosotros y reactualizar el viejo esplendor decimonónico donde es normal que Balzac se detenga página y media en describir las manos de una mujer (*Eugenia Grandet*) o que Víctor Hugo dedique veinte páginas o más a pintarnos sin afán alguno y los pulmones del caso, la costa bretona sobre el canal de la Mancha (*Los trabajadores del mar*). Y ese “mucho más” es darle realidad literaria a “La Teta”, elevamiento de la sabana yerma y al puesto militar que recibe por extensión su nombre, en uno de los confines del país, y al

conseguirlo, construir una credibilidad sólida para su personaje. Es un juego de vasos comunicantes. Sin la consistencia material de ese mundo, el Teniente correría el riesgo de trocarse en marioneta errante por un espacio esquemático, en caricatura descarnada, en membrete sin nada dentro del sobre, sin verosimilitud literaria, en entelequia.

No sobra precisar también que, a diferencia de la narrativa decimonónica, acostumbrada a detener el relato mientras se entregaba a sus deliciosas orgías descriptivas antes de volver a su corriente sin afán alguno, el lector de *El medidor de tierras* va conociendo el escenario, el mundo natural y material erigido por el hombre donde se despliega la anécdota, hombro a hombro con el Teniente, en otras palabras, paso a paso con el avance de la narración, relato que gira con decidida fuerza centrípeta alrededor suyo. Si se piensa en las dos categorías establecidas por Edward Morgan Forster para agrupar en principio las novelas (*Aspectos de la novela, Anagrama*), “novelas de personaje” y “novelas de situación”, no puede darse vacilación alguna en adscribir a la primera esta novela de Duperly que comentamos. El Teniente se construye literariamente desde el eje de su estructura moral, una conducta en oposición alerta y sin respiro, y tan auténtica en su cifra constitutiva, que en él ocurre como respuesta natural, refleja, espontánea, ante la

mediocridad, la desidia, la vulgaridad, la inercia, la ignorancia y la brutalidad que campean a lo largo y ancho de aquel puesto, lo que incluye, desde luego, toda la jerarquía militar, desde el Mayor hasta el último sirviente.

Su decoro y dignidad, que abarca el cuidado de su aspecto personal, gimnasia matutina diaria en solitario en la explanada, baño y afeitada también diarios, atuendo limpio, decoroso y oficial a todas horas del día, y su decisión de cumplir con la misión que le encargaron en la comisión de límites adscrita al Ministerio de Guerra y que consiste en demarcar la frontera sur “para efectuar mediciones precisas : latitud, longitud y altura, porque (...) Verá, mi mayor, este mapa está mal levantado”, en absoluto armado para la guerra, como se lo reconoce a Lobo, que sin renunciar a su asombro termina por aceptar que la dotación militar del Teniente es solo aquella pistolita veintidós cuando se la mostró en “la funda de cuero todavía rígido que usaban los alféreces en la escuela militar con el uniforme de presentación”, y que su verdadero armamento es lo que le muestra en su cajón de herramientas: “... un teodolito y un cuadrante, un nivel, un barómetro, una brújula lensática y otra cartográfica, un trípode colapsable, todo en el bronce nuevo que...”. Pero estos son su imprescindible instrumental. De lo que verdaderamente está armado es de una rectitud para cumplir su misión que es mucho más

que tozudez; ésta se puede quebrantar, la rectitud que va en él como una sobrenaturaleza, no. Ni la indiferencia inicial del Mayor, trocada luego en oposición firme, primero, brutal luego, y finalmente en criminal impulso destructor; ni la resolana perenne de aquel sofoco sin orillas, ni el agua que escasea en todos los depósitos, ni la pésima alimentación cuartelaria, ni la ausencia de todo trato civilizado (la única cuota de humanidad vive en Lobo, encargado de las comunicaciones con su flota de palomas mensajeras) en aquel olvidado escuadrón de caballería conformado casi en su totalidad por hombres con deudas con la justicia civil o militar, ni la aridez de las rutinas militares, ni —y esto, sin duda, es lo capital— el sinsentido de todo aquel ajeteo castrense, que debe silenciarse con el ruido y la furia de las órdenes, las marchas a pie y a caballo, los cambios de guardia, los informes, el cuidado de las armas, los saludos militares al superior: no hacer todo aquello sería abrirle a la realidad de un vacío oscuramente presentido y que los llevaría a la locura y al crimen, absurdo que, desde luego, toca la misión de agrimensor del Teniente: delimitar la frontera como afirmación de una soberanía en un espacio donde nada refrenda vínculo alguno con una realidad tangible que pueda llamarse patria. Lo que existe es su ausencia, y en todos los planos: economía, vida social, comunicaciones, familias, amor, en una palabra, humanidad. El puesto,

antes centro misionero, luego cárcel, pertenece a la misma genealogía que estos: lugares sin centro, desarraigados, que lo mismo podrían estar en cualquier otro lugar del planeta. Prismas de orfandad absoluta.

Y, sin embargo, hay que medir, él es agrimensor, vino a trazar una frontera exacta, eso esperan de él, y sobre todo él lo espera de sí mismo más que los de la comisión de límites (tan remota como fantasmales resultan quienes contrataron al agrimensor de Kafka en *El Castillo*, la intertextualidad no se puede ignorar en este caso, como tampoco su frontera: en la novela de Kafka el absurdo es el territorio, en el agrimensor colombiano el factor diferencial es su ética de la resistencia ante la nulidad y mediocridad del medio castrense adonde es destinado, puesto militar que está lejos del “teatro de operaciones” (aunque ni una vez se menciona la palabra “Perú”, es claro por datos y detalles abundantes de distinto orden que la época a la que se alude es a la que se llamó no sin cierta ligereza “Guerra Colombo – Peruana”), como sin maldad alguna se lo afirma el Teniente al Mayor en su primer encuentro: “Quiero decir, el teatro de operaciones se extiende en la frontera sur. Es difícil que acá tengamos una verdadera amenaza / El mayor se sintió pequeño: era un hombre que defendía un puesto que nadie atacaba”. Situación que no deja de acentuar la realidad de sainete

de todo aquel ir y venir de hombres solo muy ocupados en una existencia en la que quieren y necesitan creer como sería porque la saben intuitivamente lo contrario: vana, aun en el solo plano militar.

Esa diferencia voluntaria y constante del Teniente con la degradación que alienta en el puesto de aquel escuadrón de caballería, aquella marginalidad insomne, inevitable como una fatalidad, con escasas y pasajeras fisuras que lo humanizan sin doblarlo, lo convierten sin duda en el polo de atracción central para el lector de las escasas pero suficientes 164 páginas del relato. Piensa uno en el Cabo de Faulkner que protagoniza *Una fábula*. Ese proceder del personaje inolvidable de esta novela de Duperly, es lo que define su ser (“el hombre es lo que hace”, insistían los existencialistas), y se erige en la atractiva marca fijada en la retina de la memoria lectora... hasta que irrumpe el final.

Y esa imagen es sometida a una prueba o apuesta riesgosa por los rasgos y la fuerza inusitada del final: su atractiva condición de catarsis justificada, que amarra la complicidad del lector, aunada a la violencia de los acontecimientos de distinto orden que lo conforman y potencian de sentido con su carga simbólica de nacimiento y liberación, pueden desplazar en el ánimo lectora aquella imagen anterior del Teniente, tan significativa moralmente. Y eso puede ocurrir con un lector poco avezado:

volarán en pavesas de su memoria los cuarenta días de permanencia en el puesto de La Teta (otro roce con la intertextualidad, en este caso la resonancia es bíblica: los cuarenta días y cuarenta noches de Jesús resistiendo al asedio de los demonios en el desierto, y los cuarenta de Moisés en el monte Sináí), que lo son los de la constitución de su estatura desde la resistencia, como lo hemos señalado. Pero el lector experto, ducho, conservará intacto el estatuto del Teniente en el torbellino de aquel final sangriento, trágico griego, bíblico, faulkneriano, donde muerte y vida se dan la mano en los símbolos radicales del parto de la india Pía atendido por Lobo (descrito con pincel naturalista), la cría de paloma mensajera única sobreviviente de la matanza perpetrada por el Mayor en el palomar de Lobo, la ejecución dolorosa de los caballos hecha por el Teniente con su pistolita 22 para evitar que los persigan cuando la tropa despierte de la borrachera, los dos mensajes enviados por Lobo con la paloma adulta que logró salvar: en el primero, despidiéndose para siempre de Nel, el puestero de la Raya, donde más que agradecerle por sus servicios de mensajería y abastecimiento, lo hace del amor desolado que se tuvieron; una mentira necesaria, el otro: en un papel que lleva el sello del Mayor ya muerto, escribe: “Buscándolos en vano cinco días hace”. Y luego un guiño intertextual más, en este caso con *La vorágine*: “Ni rastro de ellos.

Se los tragó la sabana”. El trío de adultos paga el precio de la libertad. No tienen alternativa y para rubricarlo han quemado las naves, incluyendo matar al Mayor, con lo que Lobo carga con un segundo muerto.

No se puede entonces reprocharles a Teniente y a Lobo no haber intentado entrar en la sociedad de los hombres sin negarse a ser ellos. Con todas las puertas cerradas, asumen la única alternativa a la mano: la ruptura, partir de cero, Más allá los espera ese incierto y desconocido pero anchuroso espacio en blanco para rehacerse y continuar siendo ellos mismos. Teniente ha conservado en ese final la poderosa y atractiva estatura adquirida hasta entonces a lo largo del relato. Más exactamente: por conservarla intacta es por lo que se ha visto obligado a sumarse a aquella aventura. En ese otro lado al que se dirigen, seguramente se recuperará como medidor de tierras, volverá a rasurarse diario, y tendrá una familia, la que no tuvo nunca. Maltrecha, no del crío de Pía, tres caballos con sus aperos, una mula, un perro, un pichón de paloma mensajera, comida enlatada, unas tiras de carne curada, panela, un pan de sal, una carabina, una pistola 22, algunas herramientas, zurrones con sus trapos magros y objetos de aseo personal, y un amigo (“la amistad, que es más cierta que el amor”, escribió alguna vez Tomás Carrasquilla), pero familia al fin. A diferencia de las estirpes pobladoras

de Macondo que “condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”, ellos sí la tendrán, han decidido dársela, el destino no les es fatalidad. El final afilia más bien a la visión de *Mientras agonizo*, cuando pocos días después de haber llevado el señor Bundren a su mujer al pueblo lejano donde quiso ser enterrada, y disponiéndose para el regreso en la carreta donde sus hijos lo esperaban mientras él adelantaba algunas gestiones, entre ellas hacerse poner una dentadura postiza y adquirir un fonógrafo, se aproximó donde ellos seguido por una mujer “toda endomingada”, a la que presentó primero a sus hijos, uno por uno, y luego la presentó a ella diciéndoles, “aunque evitando mirarnos”:

“—Les presento a la señora Bundren —dijo como si nada”.

Otras traducciones son más fieles al hecho cuando nos permiten leer:

“—Les presento a su madre—dijo como si nada”.

*El medidor de tierras.*

Esteban Duperly.  
Tusquets Editores,  
Bogotá, 2023.