

Humor y verdad en los cuentos “De tejas arriba” de Tomás Carrasquilla*

Juana Martínez Gómez
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 11 de octubre de 2008. Aceptado: 24 octubre de 2008

Resumen: En este ensayo se presenta un análisis de los cuentos de Tomás Carrasquilla recogidos bajo el título *De tejas arriba*. En cada uno de ellos se encuentra una posición del autor frente a aspectos tan fundamentales como la “verdad” y la “fe” con el objetivo de presentar una diatriba en contra de la modernidad que pretendían popularizar los modernistas. Se destaca la actitud tolerante de Carrasquilla mediante el uso de la ironía.

Descriptores: Realidad, Región, Verdad, Estética, Ironía.

Abstract: This essay analyzes Tomas Carrasquilla's short stories published under the title *De tejas arriba*. Each of these stories exposes the author's position about “truth” and “faith” with the aim of presenting a diatribe against the modernism proclaimed by his contemporaries. Carrasquilla's use of irony underlines his tolerant attitude.

Key words: Reality; Region; Truth; Irony.

En los cuentos de *De tejas arriba* un personaje explica que las cosas ‘de tejas arriba’ son las inescrutables, las que “no pueden someterse a reglas fijas ni a fórmulas humanas”. Es decir, aquellas que no pueden explicarse ni por la ciencia ni por la razón y quedan en el resbaloso y ambiguo dominio del misterio y, en el caso de Carrasquilla, se acatan por el gran poder de la Fe. El autor muestra una especial resistencia contra el tipo de modernización que propagaban los decadentistas y positivistas, que amenazaba con

* Profesora e investigadora de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Doctora en Literatura Hispanoamericana. E-mail: juanamar@filol.ucm.es. Este trabajo hace parte de la investigación: “El humor y la modernidad en Tomás Carrasquilla”.

alterar los valores vigentes en su sociedad y creaba conflictos filosóficos y morales antes inexistentes.

Contra el malditismo decadentista –sólo incipiente en Colombia–, contra la estética del mal él oponía su particular estética del bien basada en los principios del catolicismo. Así, contra el positivismo materialista Carrasquilla reafirmaba su confianza en la Fe y en la tradición y lejos de las oscilaciones modernistas entre ciencia y religión –las dos instancias fundamentales que se contraponían en la cultura del fin de siglo– él no presentaba ninguna duda ni dejaba resquicios para otras vías indagadoras y creaba en esos cuentos una “fantasía funcional” como la llamaría Gutiérrez Girardot (1991, 34), para dar cauce a su profunda religiosidad y a su arraigado tradicionalismo.

Los que denomino cuentos “de tejas abajo”¹, es decir, aquellos que transitan por la vida cotidiana de Medellín y son testigo de una forma de vida, de unas conductas sociales y de un sistema de valores que conforman la sociedad que Carrasquilla construye literariamente. Se podría decir que estos cuentos no están exentos del espíritu de la crónica, en cuanto que son un testimonio de una realidad inmediata, cuyas fuentes proceden, por un lado, de la propia experiencia del narrador y, por otro, del acopio de información recibida de sus vecinos, como él mismo se encarga de aclarar en varias ocasiones.

Aunque Carrasquilla coincide con los modernistas en su clara preocupación por el lenguaje, sus desavenencias ideológicas con ellos le llevan a situarse voluntaria y conscientemente en la tendencia opuesta, en la perspectiva de lo que él llama con cierto humor “regionalista recalcitrante”. Para él, regionalismo es sinónimo de realismo, ya que el regionalista realiza “estudios primorosos y concienzudos” de una realidad cualquiera, y la realidad es un factor del que ningún escritor puede sustraerse, en contra de las desarraigadas pretensiones de algunos modernistas:

Por más que evolucionen los espíritus, no se puede descartar de las literaturas el estudio del medio, única modificación del hombre universal.

1 El mismo Carrasquilla acuña estos términos en su Homilía nº 2 al hablar de Nietzsche y de su teoría del superhombre: “Este nuevo Evangelio de la razón, con miras puramente terrenas y temporales, implica, de tejas abajo, un orden de cualidades, que sin ser emanadas de la gracia religiosa, producen humanamente hablando resultados análogos”. Tomás Carrasquilla, *Obras Completas*. Prólogo de Federico de Onís. Edhasa, Ediciones y publicaciones españolas, Madrid. 1952, p. 1986

La región en este sentido, no es escuela ni moda, ni uso: es un faz de la vida y del alma (Carrasquilla, 1952, 1991).

Se puede afirmar que entre todos los cuentos “de tejas abajo” Carrasquilla compone un relato de forma “primorosa y concienzuda” sobre una realidad concreta, conocida y vivida por el autor. El narrador, “cronista”, es un observador privilegiado de las prácticas cotidianas de una sociedad y siempre con una habilidad especial para que el lector pueda llegar a sentirse implicado muy directamente en ese mundo. Desde la perspectiva de ese narrador se proyecta una mirada humorística –sobre todo irónica, pero siempre muy afectuosa– hacia un entorno social, que nos devuelve una imagen reconocible, aunque algo deformada por ciertos procesos que veremos a continuación.

Lo que inmediatamente distingue al narrador de estos cuentos son las marcas de modalización que indican su gran proximidad con el universo narrado y con el lector. Este narrador está muy presente en el texto a través de sus sentimientos y opiniones respecto a lo visto y vivido, se identifica con los personajes creando con ellos una red de relaciones afectivas, al asumir de forma recurrente las emociones y sentimientos de los personajes como si fuesen suyos, al tiempo que, aparece constantemente para inducir al lector a comprender el mundo evocado.

Este posicionamiento nos introduce de lleno en un mundo afectivo en acción. En consecuencia, adquieren un valor relevante las frases en las que el yo comenta, evalúa o manifiesta su sentir de forma diseminada por los textos. Es muy frecuente que dé a conocer su opinión, más o menos tajante según el caso, sobre acontecimientos o situaciones, o sobre personajes. E incluso que por momentos deje traslucir su pensamiento a través de reflexiones filosóficas sobre ideas y creencias que asaltan sus historias. No de menor importancia, por la gran dosis de afectividad que desprenden, son las oraciones exclamativas y las frases interrogativas que se multiplican por los textos y se caracterizan por la inflexión tonal, al tiempo que son intensificadoras de la experiencia personal del narrador y, en suma, de su mundo subjetivo.

Pero esta subjetividad no debe ser entendida como interioridad que se aísla de la exterioridad de los discursos sociales y culturales, sino como una red discursiva que actúa, según palabras de Ana María Zubieta, “[...] como un complejo de relaciones diferenciales donde mundo subjetivo interno y

mundo externo, social, cultural, están unidos de una manera que impide una clara demarcación de los dos” (1995, 16).

Las relaciones de diferencia siempre suponen, al menos, dos elementos enfrentados entre los que pueden producirse desfases o interferencias que se convierten en vías para introducirnos en el ámbito del humor. Henri Bergson fue quien formuló esta idea del humor, suscitado por lo que él llamó “[...] la interferencia de dos sistemas de ideas en una misma frase [...]”: “[...] toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos (1963, 450). Remite así a la idea del “equivoco” que se resume en una situación que presenta dos sentidos diversos: real uno, y posible, el otro.

Pero este narrador afectivo que configura una serie de relaciones intersubjetivas, por instantes se aleja, marca diferencias con los demás; busca distintas maneras de crear un distanciamiento que sea revelador de su diferencia, lo que, en definitiva, señala su asignación a un status social y cultural que no se corresponde con el del contexto en el que se inscriben los personajes y, sin despegarse de su investidura afectiva, se sitúa en una posición distante, irónica. Es decir, se introduce en la fase crítica e intelectual del humor, que es como Escarpit define la ironía.²

El comienzo de “El superhombre”, el primer cuento de la colección “de tejas abajo”, no deja lugar a dudas sobre la situación alejada y superior del narrador respecto a lo narrado:

El poblachón relegado de La Blanca dormía, como un bendito, el sueño nemoroso de la *ignorancia*. Hombres y animales, espíritus y cosas convivían, sin saberlo, en el limbo sedante de la tranquilidad. Eso era el nirvana soñado por el tedio de los *cultos*; era la dicha del no ser, la morfina vivificante de la Naturaleza (Carrasquilla, 1952).

Si, como dice Zubieta, “El humor es un modo de narrar las diferencias o un modo de representación de las diferencias”, en estas palabras iniciales del cuento, el narrador insiste en presentar la ignorancia del pueblo en contraste con el conocimiento que desprenden sus palabras. Marca un binomio de actitudes diferentes y extremas que se convierte en principio estructurante de este cuento, pero también de la mayoría de ellos. Desde su

2 Robert Escarpit “Como el humor afecta primordialmente las regiones superiores (es decir, conscientes) de la risa, su fase crítica es intelectual y la llamamos ironía” (1972).

posición superior el narrador expresa, irónicamente, lo contrario de lo que piensa cuando habla de la “dicha” del “no ser” que vive el pueblo.

Al avanzar en la historia el narrador de “El superhombre” no abandona su perspectiva irónica: simula no conocer esa realidad, finge sorpresa ante algunos acontecimientos y recurre a procedimientos distanciadoreos propios de la ironía tratando de provocar si no la risa, al menos, la sonrisa. Como cuando, en una transposición léxica con fines inflacionistas, llama a una escuela del pueblo “maremágnun politécnico”. O acude a comparaciones degradantes o litotes deflacionistas con claros fines burlescos: “El progreso cayó en aquel terreno cual germen de tomate a bordo de cloaca”, o cuando, después de exagerar sobre las dos escuelas del pueblo llamándolas “centros de la sapiencia magna”, afirma para degradarlas que avanzaban “por los tortuosos caminos de Minerva, como bandas de gitanos que van a una misma feria”.

Acostumbra también a intervenir con acotaciones desmesuradas que acentúan la ignorancia del pueblo: “Así se fue formando la academia de oratoria de La Blanca, que ha dado al mundo tantos Castelares. Hogaño, como en aquellos tiempos venturosos, suben a la tribuna, a cada triquitraque, hasta monaguillos y caporales”. También frecuenta la inclusión de las comillas con disimulados fines distorsionadores. El uso de frases o palabras entrecomilladas, que inducirían a pensar en un “reflejo fiel” del discurso de otro y, por lo tanto en un uso objetivo del lenguaje, sólo producen la apariencia de objetividad, porque la realidad es que las comillas también están usadas con un valor subjetivo que no trata de ocultar una manifiesta tendenciosidad.

En “Historia Etimológica” también se marca el tono del cuento desde las primeras palabras y no es menos irónico y distanciadoreo cuando el narrador, para situar espacialmente al lector, recurre a la hipérbole descriptiva con el fin de agrandar la valía del lugar: “En Gabelagrande, emporio floreciente de una nación magna, urbe por muchos títulos ilustre y blasonada cual ninguna”. Después para contextualizar al personaje femenino conocido como “una real moza de estas que llaman <de la vida alegre>”, describe su casa volviendo a la exageración, a la que añade una comparación deformante “[...] su casa, todo fausto y molicie, toda flores y enramadas, era un lugar de peregrinación adonde acudían a toda hora las tandas de cristianos, como a santuario de virgen milagrosa [...]”.

Además de esta clara perspectiva distanciadora, el narrador quiere poner de manifiesto su adscripción a un status cultural mucho más elevado que el de los personajes con continuas referencias a un amplio ámbito de la cultura que abarca desde las artes musicales y pictóricas a la literatura universal, las mitologías clásica y egipcia, distintas religiones, *La Biblia*, etc. El entramado intertextual es especialmente significativo en “Esta sí es bola”, por ejemplo, donde en el espacio de muy pocos párrafos aparecen reunidos Dante, *Las mil y una noches*, Apeles, Kempis, Byron, Jeremías, Afrodita y Cupido. En general, se mencionan estas referencias por comparación con algún detalle o atributo de los personajes, elevándolos muy por encima de su verdadera dimensión, lo que provoca un efecto humorístico por desmesura. También recurre con gran eficacia humorística a la recontextualización de algunas referencias literarias: “[...] Julita no bien salida del limbo de las Hermanas, se fue de cabeza al infierno de la Moda. Eso era un círculo que le faltó al Dante”. A propósito del caos que provoca una subida de precios la realidad se disloca, se subvierte: “Viene el vértigo. Las pulgas se convierten en mastodontes, los cascajos en diamantes de Golconda. Ante aquel espectáculo y aquellos horizontes, *Las mil y una noche* fueron una Trapa”.

Otros ejemplos corroboran lo expuesto hasta ahora. En “El hijo de la dicha” la referencias homéricas sirven para contar de una manera desproporcionada, por medio de una litotes inflacionista, una travesura infantil en clave de epopeya, lo que da lugar a una situación cómica muy característica del humor.

En “Historia etimológica” la protagonista es ampliamente caracterizada con atributos de un enorme caudal cultural proveniente del cristianismo y de la mitología clásica, en la que se combinan elementos de Afrodita, Santa Librada, Santa María Egipciaca, Circe y la Esfinge, consiguiendo así que el personaje adquiera dimensiones verdaderamente inusitadas.

La intertextualidad tiene la doble función de, por un lado, contribuir a la creación de situaciones humorísticas —ya sea por contraste, ya sea por recontextualización, ya sea por acumulación— y, por otro, con todo el acopio cultural vertido por el narrador, reforzar la idea de distanciamiento entre él y unos personajes que se caracterizan, en muchos casos, por su ignorancia.

Pero independientemente del grado de instrucción o conocimiento, Carrasquilla eligió para estos cuentos personajes extremos, —anodinos o extraordinarios— y tanto ellos como el medio en el que se mueven están signados por la desproporción, por la exageración. En “El superhombre”

aparecen personajes identificados de forma altamente positiva, llamados de entrada: “portento”, “prodigio”, o “apóstol incansable” y, al lado, encontramos lo contrario una “bobalicona”, “pobre mema, beata y llorona”. Carrasquilla es un hábil caricaturista y así lo muestra en este cuento con la descripción del maestro Lara recién llegado al pueblo, en la que, exagerando sus gestos y sus palabras, vuelca una imagen imborrable pero nefasta del personaje, en una clara negación de la sabiduría que pretende demostrar:

Subióse a los balcones de la Casa Consistorial; hizo tocar la tambora como en bando; la hizo callar por seña aparatosa de teatro: y con voz ondeante que resoplaba en la plaza, comenzó: “Pueblo encantador y hospitalario de La Blanca: vengo en nombre del Gobierno que nos rige, y en el mío propio, a traeros el pan sin levadura de la sabiduría...” y floreo tras floreo, tropo aquí, tropo allá, ensartó y expuso su prospecto o lo que fuese (1952, 1553).

No menos impactante es la caricatura que hace del protagonista, jugando con las palabras y maximizando los términos de la exageración:

Don Ceferino, como toda celebridad, era atrocemente autobiográfico: yo esto, yo aquello; a mí lo uno, a mí lo otro; y del yo no lo sacaban ni con perros. A fuer de dómine y de orador, hablaba siempre cual si estuviese en cátedra. Todos lo escuchaban como a un oráculo, y como un oráculo se escuchaba él mismo, embriagándose en su augusta egolatría (1157).

Si observamos otros cuentos, los procedimientos de caracterización de los personajes son similares. Algunos exageran los rasgos negativos. En “Esta sí es bola”, Julita “[...] es un ser de una tontería y una ignorancia deliciosas. Ni aun los años revela: tiene ventidos años y nadie le echa diecisiete”. En “Fulgor de un instante” comienza el narrador dejando la responsabilidad al pueblo: “Las cuatro hijas de doña Felicinda, viuda de Peraza, se citaban en el pueblo como prototipos de simplicidad e insignificancia” Pero añade él en conformidad con sus convecinos: “El rasero de lo anodino las había emparejado en esa como identidad por la cuna y la convivencia” (1585).

Otros, por el contrario, sólo son presentados bajo rasgos muy positivos, como el protagonista de “El hijo de la dicha” que estaba dotado “[...] con todos los grandes atributos de alma y cuerpo [...]”. “Era un ser pleno y felicísimo [...] el emblema de la salud, de la alegría y de la vida [...]”; era un “héroe” y, en suma, “una selección admirable de Buda niño y de Cupido”.

O el protagonista de “Mirra” que se distingue de los demás por ser el único que congrega sensibilidad artística y grandes vínculos con la cultura.

Incluso, y siempre desde su posición de personajes extremos, algunos son retratados desde una doble perspectiva, como la protagonista de “Historia Etimológica” que es considerada por unos “obra maestra del Creador”, y suma de un gran número de cualidades dignas de diosas olímpicas, mientras que para otros es una “extraviada”, “abominable”, y “el espíritu mismo de las tinieblas”.

En última instancia, la suma de facetas de estos personajes le sirven a su autor para reflexionar sobre temas que le preocupan: en unos casos lo hace abiertamente en otros simplemente lo apunta. Cada uno de estos cuentos le ofrece la posibilidad de introducir algún matiz, alguna línea nueva en el retablo que hace de la sociedad “de tejas abajo” que él quiere describir. Su actitud siempre es tolerante y risueña al tomar en consideración las cosas desde las dos perspectivas que ya hemos visto: mientras, por un lado, recurre a procedimientos distanciadores propios de la ironía, por otro lado, su integración en el medio, su identificación afectiva con los personajes le impide caer en la severidad del satírico, en la crítica mordaz o destructiva.

La mayoría de estos cuentos tratan temas humanos y universales relacionados con la alegría, la felicidad, el amor, pero, en suma, la idea subyacente en todos ellos confluye en la noción de Verdad; noción que para Carrasquilla se erige en un concepto supremo que nos lleva al conocimiento, y es el fundamento esencial de toda conducta ética y social. En sus cuentos ocurre a menudo que en los intersticios de las relaciones entre el narrador, algunos personajes y el resto de la comunidad se produzcan desajustes entre la verdad y la mentira. No es raro, por tanto, que se planteen la diferencia entre el ser y el parecer y se muevan muchas veces en la franja que separa la apariencia de la realidad

Los engaños, las “bolas”, los escándalos, los chismes, etc. son elementos recurrentes de estos cuentos que remiten por contraste a la idea de verdad. Carrasquilla tiene una gran habilidad para enfocar los cotidianos chismorreos de un pueblo de forma que le sirvan para acercarse a una cuestión trascendente y de profunda raigambre filosófica. En unos casos lo hace de manera indirecta, como en “Fulgor de un instante”, cuento donde se trata del fracaso de la falsedad y se descubre la fragilidad del engaño, que no puede triunfar sobre verdades consolidadas, independientemente del valor moral de esas verdades.

En “El superhombre”, sin embargo, el narrador introduce directamente la cuestión en uno de los comentarios que, como vimos, forman parte de su manera habitual de estar en el enunciado. Refiriéndose al maestro que engaña al pueblo, al “superhombre” del título:

Harto escasos y someros eran sus cacareados conocimientos; pero lo que no sabía lo inventaba, que para el caso es lo mismo. Bien se le ocurría en su cacumen, que entre *enseñar* y *engañar* no existen mayores diferencias; que tanto dan las suposiciones de un pobre dómine como las hipótesis de un sabio esclarecido (Carrasquilla, 1952, 1557).

En apoyo de las apreciaciones del narrador aparece un personaje femenino, Irene Carba, un personaje rebelde, no ajeno a la narrativa de Carrasquilla pero escaso en estos cuentos, caracterizado como “moza levantisca” “un tanto salvaje e indomable” “insubordinada”, “burlona” y “refractaria a muchas prácticas”. Ella, que si bien es indiferente al conocimiento puro, posee, sin embargo, un espíritu inquieto y despierto que le lleva a comprender la situación mejor que los otros y puede desentrañar la verdad del maestro que no es ni sabio ni santo como los demás lo consideran (1952, 1561).³ Ella, junto al narrador, es la única que no se deja engañar en el pueblo.

En este caso, verdad y conocimiento no solo no van unidos sino que, además, la verdad conduce al escándalo. El escándalo es una de las situaciones más frecuentes de los cuentos del escritor de Medellín y surge siempre en función de los desencuentros producidos entre el engaño y la verdad, entre la apariencia y la realidad, y de la doble moral que rige en la sociedad ficcionalizada por él.

“Esta sí es bola” se organiza desde el comienzo con un juego de verdades y mentiras y de dobles sentidos, desde la “bola” del título que además de significar pelota, también puede ser falso rumor, engaño. El cuento muestra cómo sobre la base de falsas conductas, de fingimientos, no puede forjarse un sentimiento profundo como debe ser el del amor.

En “Historia etimológica” se cuenta una historia desde una doble perspectiva: una verdadera y otra falsa. La historia falsa, la aparente es la que se instala en el pueblo como verdadera, por ser la más comprensible para sus vecinos; la que mejor se adapta a sus esquemas mentales. Esta supuesta verdad provoca el escándalo, que siempre está sujeto a caprichos y dobles

3 “Usted es un falsario y un fabuloso que ha venido a este triste pueblo a enseñar lo que no sabe y a engañarnos con sus aleluyas”.

morales, mientras que la historia verdadera, que es propia de espíritus grandes, generosos y deseosos de conocimiento, queda oculta a los demás vecinos. El lector y el narrador pueden conocer la verdad por obra y gracia de los artificios de la ficción para juzgar la situación por sí mismos.

Similar estrategia se produce en “Tranquilidad filosófica” en donde un matrimonio es bien avenido y feliz, pese a no responder a las convenciones sociales establecidas en el pueblo por las diferencias culturales y de edad entre ellos. Sólo el lector y el narrador conocen la historia desde dentro y son testigos del apacible discurrir cotidiano de la pareja asentada en un ambiente placentero y amoroso. Sin embargo para los personajes, que no conocen los auténticos mecanismos de esta convivencia sólida y armónica, no puede ser una relación natural sino producto de una artimaña, de un encantamiento. Las verdades, simples y elementales, de la historia no pueden comprenderse porque no encajan en las costumbres asentadas en el medio. La historia se resuelve con un final inesperado y anticlimático —con un efecto humorístico— en el que se vuelve a insistir en la disidencia entre lo aparente y lo real.

El cuento que más profundiza en el tema es “Elogio de la viuda sabia” que reúne un conjunto de disquisiciones sobre la verdad derivadas de una frase de la viuda del título. Caracterizada ésta como “encantadora y filósofa”, ante el retrato de su difunto marido, que no se parece en nada al original, ella exclama: “Pero yo quiero que se parezca, y se parece; yo quiero que sea él... ¡y él es!”. Entonces el narrador apostilla: “Sí. La cuestión está en creer que las cosas son como uno quiere que sean, no como ellas lo son en sí mismas, real y efectivamente”. Este narrador nos sorprende con la idea de que el conocimiento y la fe se funden y se confunden, de que la religión y la ciencia pueden ser equivalentes, si de verdad y apariencia se trata: “Creer en patrañas y en fábulas equivale a creer en verdades eternas, si por religión se las tiene y la fe es sincera. Saber errores vale tanto como saber evidencias, si ello se tiene por sabiduría”.

El narrador adicto a la verdad que hemos visto anteriormente, aquí parece estar de parte de la mentira. Expone su convicción de que “[...] todo está dentro de uno mismo [...]” por lo que el mundo exterior “[...] no es más que un reflejo de cualquier sujeto”. En consecuencia, la percepción de lo que nos rodea es una apreciación subjetiva y si las mentiras proporcionan felicidad al individuo, no importa que viva engañado, e incluso anima a vivir en la mentira: “[...] engañémonos a nuestro gusto, a nuestro antojo del momento, a nuestras aspiraciones y tendencias. Si, gocemos, disfrutemos,

haciendo de las mentiras feas, verdades hermosísimas". El que defendía la verdad, ahora la considera "aburridora" e incluso perteneciente al mundo de lo arcano y discernible sólo por Dios. Radicalizando el tono de sus reflexiones concluye: "Del engaño vivimos"

Realmente las opiniones de este narrador no resultan coherentes con las verdades en los cuentos anteriores. Aquí se sitúa abiertamente de parte de la "viuda sabia" del cuento y hace un "elogio" de la mentira, pero sospechamos que en el fondo quiere llevarnos a algún punto de su interés. La sospecha se confirma al reconocer que esta actitud no es más que la mirada irónica del narrador, que finge estar con los personajes y dice lo contrario de lo que piensa, y al descubrir la sorpresa que nos está reservando en la segunda parte del cuento: ahí abandona a los personajes y cambia su mirada para reflexionar sobre la verdad a una escala superior, dirigiéndose hacia lo que llama la "alta inteligencia", hacia los "[...] que todo lo estudian, lo analizan y lo aprecian, con profundidad y conciencia de sabios y de pensadores [...]", hacia la que denomina "aristocracia del saber y del pensar", para terminar haciendo una diatriba contra ellos porque, pese a todo, se dejan embaucar por "absurdos" y "paradojas", como si fuesen "necios", "aturdidos" o "ilusos".

Considera aquí la creación de ciertas corrientes de pensamiento como "escuelas de disparatantes" en las que se han malogrado "hombres eminentes". Al narrador le parece como si ciertos entendimientos muy inteligentes hubiesen caído en una "trampa" tendida por la fantasía que les condujese a considerar como grandes verdades lo que para otros no es sino "[...] un error de tontos [...]". Llegados a este punto, entendemos que el narrador quiere hacer partícipe al lector de su estupor ante la confusión creada entre verdad y engaño en ciertos ámbitos filosóficos:

El amor al disparate será una de las condiciones de las grandes inteligencias; y tanto mayor cuanto mayor lo sea ella. Si leemos las obras de los grandes filósofos, que llaman, veremos este amor de los amores cerebrales expuesto con las galas y solemnidades de los ritos de la mente; con ese empuje avasallante de la religión de las ideas (1602).

¿Qué grandes filósofos había leído Carrasquilla para llegar a estas conclusiones? No es necesario indagar mucho puesto que él mismo le escribía a su amigo Max Grillo en 1906:

No te diré que he leído a Nietzsche: lo vengo estudiando obra por obra hace cosa de cuatro años. [...] Lo que dicen los profesores de la Sorbona me parece pálido. No es que rompa todas las fórmulas y todas las escuelas filosóficas: es que no deja materiales para levantar otra. Este hombre ha acorralado a la humanidad en un dilema sin salida (1985, 86).

Nietzsche había diseminado por muchos de sus escritos, que Carrasquilla había leído sin duda, una teoría de la verdad, convencido de que el hombre necesitaba un mundo que no se contradijese y que no falseara nada, un “mundo-verdad”. Su primera idea de verdad está asociada a la de conocimiento, y no tiene otra utilidad que la de alcanzar el poder sobre las cosas para asentarse, preservarse y poder desenvolver la propia existencia. Es decir, el filósofo alemán considera la verdad como un medio de supervivencia y conservación del individuo, pero le añade una peculiaridad esencial: que este medio se vale del arte de fingir para conseguir sus objetivos, lo que, en última instancia, le lleva a resolver su teoría negando la existencia de la verdad:

En los hombres alcanza su punto culminante este arte de fingir, aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra el revoloteo incesante alrededor de la flama de la vanidad, es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad (Nietzsche, 2007, 18,19).

Esta reflexión de Nietzsche parece describir cabalmente el universo narrativo de los cuentos de Carrasquilla y cuando el filósofo alemán dice que la verdad es:

[...] una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que los son [...] (25)

está expresando los mecanismos de conducta de la mayoría de los personajes de los cuentos que hemos visto, y es precisamente contra este concepto de verdad como conjunto de metáforas o ilusiones, contra la que se rebela el

narrador, que sin temor a equivocarnos, podríamos considerar ya portavoz o alter ego del propio Carrasquilla.

Nietzsche sostiene, además, que el hombre “[...] tiene una invencible inclinación a dejarse engañar [...]” y llama al intelecto: “ese maestro del fingir”. Recordemos que esa inclinación es la que tiene la “viuda sabia” del cuento ante el retrato sin parecido de su marido y es el desencadenante de toda la reflexión irónica del narrador en pro de los beneficios del engaño. Al igual que Nietzsche, Carrasquilla elogia la verdad, entendida como aquello que es útil y valioso para el hombre, pero éste —y, en general, todos sus cuentos— partiendo de una realidad donde el engaño aflora fácilmente, se opone a la idea de Nietzsche de que la falsedad sea una condición de la existencia humana.

Desde sus convicciones católicas Carrasquilla no puede estar de acuerdo con quien niega la existencia de principios y dogmas sólidos de conducta moral que es precisamente lo que no tolera Nietzsche del cristianismo. Este reduce la verdad a una convención del lenguaje y piensa que las palabras son ilusorias y con ellas jamás se llega a la verdad; Carrasquilla, sin embargo, cree firmemente en el poder designador y comunicador de las palabras y desde su perspectiva moral y su mundo de creencias destapa, desenmascara y se enfrenta a conductas cuestionables éticamente pero instituidas como verdades inamovibles en su sociedad para convertirse en su conciencia crítica.

Hay que señalar que la verdad fue una constante en el pensamiento de Carrasquilla, pues no sólo es un principio estructurador de estos cuentos, sino también un hilo conductor de sus ideas estéticas. En su “Homilía Número 1” el escritor antioqueño definía la estética, en contraposición con los prácticas decadentistas, como “lo verdadero en lo bello” (1952, 1964, 1965),⁴ y pensaba que el amor a la verdad es el impulso que guía al verdadero artista. Estos principios estéticos básicos los hizo extensibles a la literatura postulando que sólo en la verdad existe la estética literaria:

4 “En los autores de artificios psicológicos, podrá haber mucha belleza aprendida, mucha comedia e ingenio; pero hálitos de un corazón, alma de un alma... ¡imposible! Es que para producir la obra estética no bastan las argucias del intelecto, ni los recursos de la fantasía y de la forma: es indispensable un elemento emocional verdadero y personal: una sinceridad absoluta en las impresiones que se pretenda manifestar. ¿Por qué? Porque la estética no es otra cosa que lo verdadero en lo bello” (“Homilía Número 1”).

Ni el espíritu moderno, poseído de la chifladura del positivismo, se divierte hoy con mentiras, por más que quieran realzarlas los que las zurcen. Hoy por hoy no se reconoce belleza literaria sino en la verdad (1952, 1997)

De la novela, que para Carrasquilla era la manifestación suprema de la facultad humana (1952, 1996),⁵ afirmó que "[...] lo recibe todo menos la mentira [...]". La idea de verdad estética, que aparece asociada a veces a la de ciencia y conocimiento, es, sin embargo, vinculada rotundamente a la de sentimiento, como aclaró en la "Homilía número 2":

Todo artificio literario se ha de fundar en una verdad: en la verdad del sentimiento, no sobre la mentira de éste; pues entonces sería una ficción basada en otra, una mentira de otra mayor, algo como el retrato de un muñeco (1952, 1977).

Afirma que lo que buscamos en el arte "[...] es el ensueño de un alma que nos haga soñar a nuestra vez [...]" y esto solo puede conseguirlo quien sienta de veras y quien hable por experiencia y para resumir su pensamiento acuña una elocuente frase de resonancias muy vargasllosianas cuando habla de "la verdad de la ficción".

Pero si, para él, el fundamento de la literatura es la verdad, su "cualidad suprema" es la social: "Esa es su característica, ése es su significado, su fin, su objetivo, y ésa su hermosura" (1952, 1978). En concordancia con sus ideas, salta a la vista que estos cuentos tienen un marcado componente social determinado por los conflictos que plantea una sociedad fuertemente jerarquizada y compartimentada donde resulta muy difícil o imposible la movilidad social. Entre todos ellos se presentan distintos escenarios sociales, aunque la mayoría de los personajes pertenece a una clase media o media baja, algunos con pretensiones de ascender socialmente y otros sin aspiraciones de ningún tipo, autoalimentados por la chismografía, entendiendo "chismografía", según la define Jaime Mejía Duque, como "[...] mutilación espiritual generada en la estrechez del horizonte humano dentro de la provincia" (1984, XVI).

5 "Suprema, porque conocer implica ciencia, y sentir implica belleza; suprema, porque el producto de estos dos factores resulta eso indecible, admirable, que en literatura se llama grande obra" ("Herejías").

Sólo dos cuentos se escapan a esta franja social: “El hijo de la dicha”, que discurre felizmente entre miembros de la clase baja, y “Mirra”, cuyos protagonistas pertenecen a una clase acomodada sin grandes problemas. En ambos cuentos no se plantean cuestiones de carácter social, pues los conflictos sociales se generan principalmente entre la clase media que desea dejar de serlo.

A través de historias banales que se ensamblan con chismes, rumores, maledicciones, fingimientos, fraudes, murmuraciones, escenificaciones, etc., Carrasquilla saca a flote todos los defectos que ve en la sociedad de Medellín y sus alrededores: prepotencia, petulancia, frivolidad, materialismo, hipocresía, incompetencia, doble moral, etc. Se podría afirmar que por sus cuentos pasa una galería de oficios y de tipos emparejada con la convención literaria satírica, pero, aunque coincida con ésta en la selección de temas, la actitud de Carrasquilla no es la del satírico; él no parte de la indignación y la agresividad que provoca el ataque de aquellos, pues se lo impide el componente cercano y afectivo desde el que escribe el narrador. Al escribir desde dentro, como uno más pero con un bagaje cultural superior que le distancia de los otros, sólo se permite la intromisión irónica que presenta situaciones sin atacarlas ni juzgarlas. Carrasquilla parece aplicar el mensaje evangélico de “no juzgar y no seréis juzgados” en el que se nos conmina a no hacer juicios morales. Desde su perspectiva, no le queda otra opción que poner en práctica un sentido del humor benevolente, paternalista, que mira las cosas desde una posición de superioridad, conduciéndose como un adulto ante el niño, que es la actitud que según Freud caracteriza al humorista (Freud, 2006, 2998).⁶

Quizás, por esta posición de superioridad paternal, la benevolencia de intenciones sea una constante del humor y se pueda afirmar que la mirada humorística está recorrida generalmente por un espíritu de tolerancia que se advierte también en los cuentos “de tejas abajo”. El espíritu tolerante del narrador, aunque actúe como conciencia de todos, no somete a juicios de valor al mundo narrado, y contrasta así con una figura que se prodiga entre los personajes de estos cuentos y que viene a coincidir con lo que Mejía Duque denominó el “sujeto chismoso”, que representa, según el crítico colombiano, “[...] una conciencia atareada que presenta un falso interés por el prójimo al que juzga en abstracto y sobre seguro [...]”. De

6 “El humorista ganaría su superioridad al adoptar el papel del adulto, al identificarse en cierto modo con el padre, reduciendo a los demás a su papel de niños”.

manera que frente a la “conciencia atareada” de los personajes se alza la conciencia sosegada y tolerante del narrador.

Para el gran estudioso de la ironía que es Wladimir Jankelevitch “[...] la conciencia es una ironía naciente, una sonrisa de la inteligencia [...]”, aun cuando no todo conocimiento ironice sobre su objeto (1982, 20). El filósofo francés considera que la conciencia adopta la perspectiva sinóptica del aviador que contempla sonriendo un entorno preocupante y actúa con la “descarga eléctrica de la ironía” para mantener en permanente estado de alerta. Sus consideraciones sobre la ironía nos resultan muy útiles para entender el posicionamiento literario de Carrasquilla respecto al universo narrativo creado por él:

La ironía representa la movilidad misma de la conciencia, el espíritu que destruye sin cesar sus propias criaturas para no perder el impulso y seguir superando los códigos, las culturas y las formas ceremoniales. La ironía pone en eterno entredicho las permisivas supuestamente sacrosantas; con sus preguntas indiscretas arruina toda definición, reaviva sin cesar los puntos problemáticos de toda solución, incomoda permanentemente la pedantería siempre dispuesta a pontificar desde el podio de una deducción satisfecha. La ironía es inquietud e incomodidad. Nos presenta su espejo cóncavo para que nos avergoncemos de nuestras muecas y deformaciones; nos enseña a no adorarnos a nosotros mismos y preserva los derechos de nuestra imaginación sobre sus discolas criaturas. Quien cierra los oídos a lo que la ironía le susurra, se condena al dogmatismo inmovilista y al embotamiento satisfecho (Jankelevitch, 1982, 159).

No cabe duda de que con su ironía Carrasquilla pone en evidencia ciertos comportamientos sociales, agujeronea al lector y le hace tomar conciencia de la realidad. Si no critica ni juzga, lo que hace es desenmascarar para inquietar e incomodar. Carrasquilla no es un crítico pero sí un inconformista con su medio, especialmente con algunas conductas de la sociedad que le rodeaba y que seguramente querría ver corregidas, pues, como dice Rolando Camozzi, “[...] no es que la risa implique o conlleve necesariamente una sanción social a hábitos, costumbres o modas ya personales o colectivas. Aunque, a veces negativamente, por ridiculizar una conducta o una actitud, sea causa de acicate para la rectificación” (Camozzi, 2001, 63).

Carrasquilla, coherente con sus convicciones, lleva a la práctica su idea de que el regionalismo, más allá de escuelas o modas “es un faz de la vida y del alma” y muestra en estos cuentos la faz más auténtica de la vida y el alma de su región, aunque ésta no le produzca una gran complacencia. Guía-

do por sus principios éticos y sin dejar de sonreír desenmascara aquellos aspectos que considera negativos en su entorno, portando siempre la verdad como estandarte. La verdad, dimanada de la honestidad y la sinceridad y asociada a la belleza y al conocimiento, es un componente aglutinador de sus cuentos que, tratados de forma singular con un humor benevolente y una ironía amorosa, le otorgan un valor estético, ético y social de indudable envergadura.

Bibliografía

- Bergson, Henri. *La risa*. Plaza y Janés: Barcelona, 1963.
- Carrasquilla, Tomás, *Obras Completas*. Prólogo de Federico de Onís. Edhasa, Ediciones y publicaciones españolas: Madrid: 1952
- _____. "Homilía número 2", en *Obras Completas*, Ed. Cit. Madrid: 1952.
- Mejía Duque, Jaime. "Prólogo" a *La marquesa de Yolombó*, en *Obras Completas*, Ed., Ayacucho: Caracas, 1984.
- Escarpit, Robert. *El humor*. EUDEBA: Buenos Aires, 1972.
- Rafael Gutiérrez Girardot, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", En Enriqueta Morillas (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto centenario y Ed. Siruela: Madrid, 1991.
- Sigmund Freud. "El Humor", en *Obras Completas*. RBA-Biblioteca de Psicoanálisis: Barcelona, 2006.
- Zubieta, Ana María. *Humor, nación y diferencias*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 1995.
- Wladimir Jankelevitch, *La ironía*. Taurus: Madrid, 1982.