

A

B

C

D

1
1
GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA

2
2
LA SONRISA DE LA DESILUSIÓN



LA SONRISA DE LA DESILUSIÓN

D.R. © Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V., 2011
Progreso 207-201, Col. Escandón
México D.F., 11800
www.tumbonaediciones.com
Twitter: @tumbonalibros

ISBN: 978-607-7534-35-8 (TUMBONA EDICIONES)

Hecho en México
Made in Mexico

D.R. © Guillermo Espinosa Estrada, 2011
D.R. © Diseño de colección y portada: Éramos Tantos

Este libro está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional.



La sonrisa de la desilusión se escribió con la beca de la Fundación para las Letras Mexicanas bajo la tutela de Jorge F. Hernández.

GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA

LA SONRISA DE LA DESILUSIÓN



COLECCIÓN
DERIVAS

Escribir sobre comedia sólo era un pretexto, una extraña forma de medicina que me tomé durante más de un año para ver si, por casualidad, aliviaba el dolor que sentía dentro de mí.

Paul Auster, *El libro de las ilusiones*

BURLADERO

Después de mucho ejercerla y de llegar incluso a decantarla, he concluido que la hipocresía es una herramienta civilizadora. Nada tan primitivo como decir siempre lo que pensamos; pocas cosas tan terribles como fingirnos puros, inmaculados, libres de malas pasiones. Me esfuerzo en ser hipócrita porque vivo en sociedad, llevo una máscara por consideración a los que me rodean y la escritura es una forma muy sofisticada y admitida de ser alguien más, de esconderme. Escasas personas tienen la prerrogativa de mirar dentro de mí, pocos querrían experimentar ese vértigo tan de cerca. A los curiosos más intrépidos los alejo con una muestra de mi sarcasmo, pero normalmente resulta innecesario llegar a tal extremo. Basta la broma oportuna, esa que cubre y revela, la que dice sin decir, la que miente con la verdad. La risa es un escudo protector, una bóveda de seguridad —mi hipocresía— donde hace tiempo establecí residencia.

La gente me considera una persona graciosa. Intento que esa impresión permanezca así siempre; creo que es

mejor hacer reír al otro que fastidiarlo, pero la broma repetitiva también harta. No sé si soy tan cómico; en realidad, cuando hago reír es casi siempre sin intención. Mis “chistes” más festejados son dichos con la mayor seriedad y muchas de mis bromas, aunque construidas con esmero, nunca encajan. La comedia no deja de parecerme un misterio, es demasiado temperamental y —odio este adjetivo— relativa: todo depende del contexto. Esta característica la torna inasible.

La risa tiene infinidad de matices. Yo, aunque no me considero tan chistoso, sí me río de todo. Mi risa es obsesiva, neurótica, casi histérica. A mucha gente le aturde, confronta o básicamente le molesta. Como otros aspectos de mi personalidad, es pantagruélica. Cuando estoy en una reunión y no se ha roto el hielo hago un esfuerzo premeditado por no reír, pero estando en mayor intimidad —¡santo cielo!—, sálvese quien pueda. Y me complace todo, desde el guiño sofisticado e intelectual del aperitivo hasta la vulgaridad barriobajera del recalentado. Antes que cómico, soy el mejor espectador que cualquiera de ellos quisiera tener. Festejo todo, hasta el chiste malo que, en su fracaso, me hace reír. Soy tan risueño que basta que no lo esté para ofender a alguien; generalmente mi seriedad se toma como agravio.

Aun así, en mi temperamento predomina la acidez, la amargura y, aunque casi nunca levanto la voz, puedo destruir a otro con una broma. Mi lengua es un alfanje afilado en manos de un moro inexperto; no he logrado domeñarla, termino hiriéndome a mí mismo en mi torpe furia. De igual manera provoco risas, pero en gente ubicada a un diámetro considerable. La persona que se

encuentra a mi lado no lo disfruta, me desconoce, no entiende por qué hago *eso*. Disculpa, no lo tomes así, no hablaba en serio: era un chiste. Pronto mi forma de comicidad será tipificada como maltrato psicológico; seguro ya se han presentado denuncias.

Hay un aspecto de mi personalidad que todavía no logro explicarme, pero creo que está relacionado con el acto puramente instintivo de sacar aire por la boca y sacudir el diafragma. En un afán por hacérmelo descifrable, he perseguido el vocablo “risa” por los pasillos de la civilización, con la misma tenacidad que un caballero en busca del Santo Grial. Algo en mí asegura que la lectura de un cómic, un buen chiste o una comedia romántica terminarán por explicarme por qué soy así. Por ello he procurado aprehenderlo todo, desde la risa infantil que bulle en su irresponsabilidad hasta la sonrisa de la desilusión, esa que aparece en quien no tiene nada más que perder; desde el poder ciego de la carcajada absoluta hasta la ironía inteligente que descubre el mundo. La risa, y todo lo que se aglomera a su alrededor, es, diría Laurence Sterne, mi *hobby-horse*: una investigación monumental e infinita, seguramente condenada al fracaso, pero que tiene la virtud de hacerme seguir adelante, de darme ánimos incluso en los momentos más oscuros.

Alfonso Reyes, un “humorista metafísico”, según Pedro Henríquez Ureña, sabía escribir y reír al mismo tiempo. En una época lo leí con profunda devoción y asombro genuino, hasta el día en que me topé con un argumento que sigue tatuado en mi cabeza. Comentando la vocación cómica que surge en el arte contemporáneo a partir de las vanguardias, decía: “No es lo mismo gustar, usar

y hasta abusar de las burlas que conceder a las burlas categorías de principios y de explicaciones enigmáticas y misteriosas. Precisamente el mal —o si se prefiere no calificarlo, el rasgo distintivo de nuestros tiempos— está en desvirtuar las burlas, haciéndolas sentarse en un trono que les es ajeno. Porque el bien llamado burladero fue siempre defensa contra el toro de la realidad, pero a nadie se le ocurría antes equivocar el salto al burladero con la verdadera faena de la muleta y estoque.” He trabajado durante décadas intentando rebatir al menos parte de esta afirmación y estoy a punto de claudicar. No es justo que, en un solo párrafo de su *Marginalia*, Reyes rebata de forma tan contundente el cimiento de un proyecto de vida. Las burlas no proveen explicaciones enigmáticas ni misteriosas; nada tuyo ni de nadie más encontrarás ahí. No es justo, pero es verdad. Y si puedo ponerle un reparo a la lucidez de Reyes es que, si bien a nadie se le ocurre confundir la verdadera faena con el salto al burladero, a veces la realidad es tan aterradora y violenta que el burladero se convierte en la única salida, en la única salvación: es una coartada ante la muerte. Al igual que la hipocresía, la comicidad es nuestra cara de póquer.

Hace algunos años fui a terapia. Después de algunas sesiones la psicoanalista se sentó frente a mí y aventuró: “Creo que tú te ríes para no gritar.” Desde entonces entiendo mis años de diván como un doctorado en mí mismo. En el fondo no es tan complicado —muchacha gente podría haber llegado a esa conclusión sin ayuda médica—, pero es algo más o menos así. Como otros niños lloran o gritan, yo opté muy tempranamente por sublimar a través de la risa esas manifestaciones de inconformidad.

Mi risa es una máscara que oculta —primero— mis verdaderos sentimientos, pero casi al mismo tiempo revela —al observador— mi angustia. Es un “¡no!” enérgico, junto a un “no pasa nada” fingido, que podría reducirse a un desesperado “¡ayúdame!”, dicho con la voz más cándida. Algo parecido a lo que pasa con la canción *Help!* de los Beatles. La letra no puede ser más que la carta de alguien que lleva tiempo coqueteando con el suicidio, pero como va envuelta en el ritmo bailable que la hizo famosa, termina por parecer una broma. Nadie puede tomar en serio un grito de auxilio dicho de esa manera y, por lo que parece, ese es también mi objetivo: mi humorismo es una forma malentendida de la buena educación.

Pero a los cómicos nos pasa como a Pedro con el lobo: nos creyeron las dos primeras veces y después todo es payasada. Nada de lo que yo diga puede ser tomado en serio; nunca una aseveración como la anterior y, mucho menos, líneas como las siguientes.

GRAVEDAD CERO (O DE LA COMEDIA MUSICAL)

*Shall we dance?
On a bright cloud of music shall we fly?*

George e Ira Gershwin, “*Shall we dance?*”

Esto no es una apología, nada me entusiasma menos que un panegírico. Tampoco es una excusa o una justificación: mi inclinación por la comedia musical es tan enigmática como desconcertante; lo ingenuo de su candor me suele avergonzar.

De extracción incierta y visos de bastardía, la comedia musical es un pariente pobre que alcanzó el novorriquismo. Pródiga en ostentación y mal gusto, se obstina demasiado en agradar; eso en ocasiones la vuelve fastidiosa. Como insecto que se posa en la nariz, irrita; es una piedrita en el zapato de la cultura. Pedantes genealogistas podrían remontarse a sus raíces clásicas, comenzar una disertación invocando danzas rupestres como el *komos* y el *cordax*, pero sería lo mismo que embalsamarla.

Fantasma desclasado de la ópera, algo tiene de desaliñada y amorfa, de urgente, que torna ridículo todo intento por prestigiarla. Hay algo en su banalidad que rezuma ludismo, ligereza.

Juzgada siempre como un subgénero que procura *evadirnos* de la realidad —pecado capitalísimo para quienes subestiman la tradición de Scherezada—, se ha pasado por alto que la comedia musical incluso logra *evanescerla*. No es un juego de palabras, tampoco una ocurrencia repentina. Si bien las primeras producciones cinematográficas coinciden con la Gran Depresión, el género trasciende esa coyuntura y evoluciona. Paulatinamente, Scherezada se convirtió en Houdini, y aquellas historias de amor danzante que ocultaban tras su artificio la crudeza del desempleo terminaron un día por difuminar lo real. Lo insulso de sus historias, lo caprichoso de sus peripecias, el disparate, procuran alcanzar ese fin; en cambio, todo lo concreto, lo verosímil, incluso lo sensato, obstaculiza su vocación última: evaporar lo cotidiano, tornarlo incorpóreo, aéreo.

Anhelo siempre vigente, el de volar. Fantasía primitiva, pulsión perpetua, separar los pies del suelo es mucho más que un salto, separarlos en repetidas ocasiones, algo más que un baile: comporta la vocación por desprendernos del todo, comporta la ilusión de flotar. La ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, que vuele hacia lo alto y se distancie de la tierra, de su ser telúrico. Y ahí radica la eficacia de la comedia musical, su trascendencia. Perogrullada: la gravedad siempre es grave —“*grave*”, en inglés, es tumba. Al desafiar la ley universal de la gravedad, la comedia

musical no sólo logra suspendernos en el aire, también aplaza la ejecución de lo serio y, en última instancia, del dolor. Encuentra un punto donde desaparece la pesadez corpórea y nos suspendemos; en ese instante nuestra conciencia de muerte parece estar en entredicho.

Debido a que son los números musicales los que guían la acción dramática, su estructura general suele ser anárquica, incluso caótica. Pero su estructura molecular —la que aquí me interesa—, se manifiesta con la exactitud de un código genético en cada una de sus secuencias musicales. Tomemos como ejemplo un caso específico: *Cantando bajo la lluvia*, el número que bautiza el filme.

Es vulgarmente común que un chico acompañe a su novia hasta la puerta de su casa, que intercambien palabras lindas, que se despidan con un beso enamorado. Menos común, pero aún verosímil, resulta que nuestro personaje no tome un taxi y, movido por la emoción del momento, decida regresar a casa silbando, tarareando e incluso cantando una tonada de moda, a pesar de la lluvia. Se ha alcanzado un primer estadio de evanescencia. No obstante las inclemencias del tiempo, el protagonista se ha vuelto inmune al mundo que lo rodea. Pero la esencia del género radica en la difuminación absoluta: lograr que todo lo cotidiano, comenzando por la ley de la gravedad, quede suspendido. Un salto del protagonista a la base de un arbotante rompe el contrato con lo verosímil y, segundos después, cuando desciende, lo hace en un mundo paralelo: es Alicia más allá del espejo. Una vez en este nuevo plano, que el enamorado cierre el paraguas, brinque en los charcos, gire incesantemente sobre las baldosas —y demás actos dignos de un oligofrénico—

son consecuencias naturales de esta dimensión donde lo grave, es decir, la seriedad y el dolor, se ha abolido. La aparición del policía, un emisario de la realidad, intenta restablecer el orden de las cosas, pero no lo consigue del todo. Gene Kelly, como el espectador que abandona la sala de cine, se aleja silbando su canción, a pesar de la amenaza.

Las comedias musicales son una concatenación, las más de las veces equívoca, de estas pequeñas secuencias que tienden a la levedad. En los casos más afortunados las capta una lente que también vuela —aunque esta coincidencia se suscite poco. Cuando lo hace, el género roza lo sublime, aspira a la eternidad. En un prisma demarcado por la música, la comedia y la historia de amor, Cupido, divinidad alada, comienza a danzar. Sólo en las intermediaciones de este triángulo perdemos toda la pesadez humana y logramos volar como Fred Astaire en el techo de su cuarto, como Gene Kelly persiguiendo a una mujer entre las nubes o como Goldie Hawn que, a la manera de las musas de Chagall, flota por el cielo de París y, de no aferrarnos a ella, corremos el riesgo de perderla para siempre.

DEL PASTELAZO Y OTRAS FORMAS EN LA TRAGEDIA

Existe una tendencia casi inevitable por idealizar la infancia. Es difícil verla de forma objetiva, resulta de mal tono; desmitificarla incluso se antoja reprensible. Gozamos reinventando la infancia porque ahí todo se vale, y porque es una buena manera —al menos una manera inofensiva, cordial, tal vez la única— de sobrellevar el presente. Época de oro irrecuperable, *locus amoenus* de la humanidad: la infancia no existe. Existirá el día en que un niño la haga real con sus propios medios, pero me temo que, en cuanto lo logre, ya se habrá hecho mayor. Los signos, las palabras, el devenir lineal del discurso, poseen ya —les es inherente— una nostalgia similar a la que todo adulto padece por su niñez. Es la representación gráfica y conceptual de algo más grande, más complejo y alejado, que nunca termina por satisfacernos del todo. La madurez es al *locus amoenus* de la infancia lo que la escritura al *topos uranus* de las ideas: un reflejo oscuro y distorsionado, una deformación anhelante. Aún así escribimos, y lo hacemos en ocasiones con el mismo ahínco con que

intentamos recuperar el tiempo pasado, con esa misma desesperación por comprendernos hoy, por saber quiénes fuimos. La infancia sólo adquiere su verdadero sentido en el ahora y, como toda relectura, evoluciona y se complejiza con nosotros, con la forma en que encaramos la vida. La infancia aquella, la que terminó y de la que dejan constancia los álbumes familiares, es ilegible; está escrita en lengua muerta, resulta imposible de interpretar.

Me gustaría haber guardado un diario de entonces; me arrepiento, hoy, de mi involuntaria amnesia de ayer. Estaría dispuesto a ir con un hipnotista y recordar qué fue lo primero que me pareció ingenioso, cuál fue el primer chiste que me hizo reír, recuperar mi primera broma. Abrir la cápsula del tiempo de la niñez y encontrar dentro qué era lo divertido. Me inquieta descubrir los motivos de mi risa porque un día parte de ese placer se volvió inalienable. Paulatinamente, y de forma irreversible, el pastel que volaba directo hacia un rostro impávido dejó de ser hilarante para convertirse en patético, casi al mismo tiempo en que empezó a desesperarme la eterna lucha entre el peatón y la cáscara de plátano o el bote de pintura que siempre, siempre, siempre, cae sobre la calva de un anciano venerable. No hablo del mimo ni me refiero exclusivamente a la mala comedia que, por lo demás, ni a los niños divierte. Hablo de lo irrecuperable, de lo que un día nos hizo reír y ya no volverá a hacerlo nunca más; me refiero a esos *gags* acuñados en dialectos perdidos que ya no nos dicen nada, a pesar de haberlo hecho por tanto tiempo.

Mi padre recuerda que a los cuatro años tuvo una epifanía. Aunque sólo me lo ha referido en una ocasión,

lo hizo de tal manera que el suceso tiene para mí una nitidez cinematográfica. Dice que, mientras jugaba con otros niños en un arenero, comprendió, de golpe, que estaba completamente solo en el mundo. Asegura haberse puesto de pie, recuerda con asombro no haber llorado, reflexionó —tal vez por primera vez en su vida— y descubrió que su padre y su madre no eran parte de él, que sus hermanos morirían, que él era un ser único y autónomo en el universo; entonces, sintió pavor. No puedo dejar de relacionar este recuerdo infantil con su carácter retraído y reservado. Pareciera que desde su primera niñez mi padre se supo independiente, aislado, y construyó con el tiempo una personalidad que le permitiría sobrevivir. Él siempre me ha dado la impresión de haber dejado de ser niño muy niño, además de que se quedó huérfano a los veinticinco años de edad. Eso, me imagino, arrebató lo poco que le quedaba de infancia; fue un pase directo a la madurez. Casi al mismo tiempo que morían sus padres, con un año de distancia entre los decesos, nacíamos mi hermana y yo. Sin planearlo, el ciclo de la vida se compaginó en ese instante y nuestra existencia —la de mi hermana y la mía— tiene algo de aquella otra no-existencia; algo de nosotros intentó llenar un vacío, obviamente sin conseguirlo.

En estos tiempos de coerción moral y corrección política es difícil decir algo tan sencillo como que me gustan los niños. Nunca falta el malicioso suspicaz que, tratando de hacerse el chistoso, me lanza miradillas de falsa indignación o complicidad fingida, recurso cómico que considero execrable. Me gustan los niños o, para no desafiar la ética contemporánea, “disfruto el tiempo que, de for-

ma sana, paso acompañado por infantes”. Y esa afición no sólo es un problema con gente de moral susceptible, también lo es con parejas de padres jóvenes y con casi todas las mujeres cuyo reloj biológico comienza a correr en cuenta regresiva. Ante mi entusiasmo, los padres jóvenes espetan un amargado “¡cómo se nota que tú no los has tenido!”, y se voltean con una irritación rayana en la histeria. Las mujeres me niegan el derecho a desearlo porque “¡cómo se ve que tú no lo vas a cargar por nueve meses!”, y me provocan esa “envidia del útero” que al parecer siempre subestimó Freud. Total, que a veces me siento culpable por querer un hijo. Nadie me cree, para todos suena muy fácil decirlo y yo quedo como un idiota que concibe a un crío como la última adquisición para su colección de muñequitos de G. I. Joe. Considero irrefutable mi único argumento: ¿por qué mentir con algo así?, ¿qué provecho podría granjearme fingir semejante deseo? La respuesta a estas preguntas es el único crédito que me queda ante mi ansiedad de ser padre, pero pocas veces tengo la paciencia para convencer a mi interlocutor y casi siempre dejo que se aleje con una idea errónea de mí: que soy un imbécil, un perverso o ambas.

Durante años fui la mitad de una familia DINK —*Double Income, No Kids*, “ingreso doble, sin hijos”. Fantasía de una generación hedonista, realidad para quienes no confían en las estructuras sociales heredadas, la familia DINK probablemente no califique como tal. Lo propongo como antiguo miembro de una de ellas, como un convencido de su utilidad y de su conveniencia. La entiendo principalmente como un amasiato entre dos infantes, un simulacro de madurez, una casita en el árbol: una fami-

lia en su versión sainete donde la mascota juega el papel del hijo y, en ocasiones, incluso las plantas pueden sustituirlo. El formato de la familia DINK es una cristalización del progreso de la humanidad, pero a veces, en más de una ocasión, experimenté ante ella el mismo azoro y desconcierto que me provoca un adulto que se ríe de la gordura de un transeúnte o de las encías de una anciana. De eso sólo pueden reírse los niños, y sólo ellos, porque en su concepto de comedia no existe la responsabilidad, no existe la relación entre el acto y la consecuencia, todo resulta gratuito, azaroso y contingente; aún no hace mella el concepto de lo irremediable. Algo de esto hay en las familias DINK, algo de esta negación trasnochada produce su encanto, así como su eventual sospecha. Porque debe llegar el día en que descubramos que ese pastel que vuela es un golpe edulcorado, que la cubeta que cae del cielo es un relámpago divino que intenta difuminarnos y el plátano la metáfora de un piso que se abre ante nuestros pies y nos devora. La comedia infantil consiste en jugar con la violencia del mundo; caricaturiza la muerte para sublimarla y poder convivir con ella —hasta asumirla. Entonces deja de ser chistosa, deja de provocarnos risa y afloran los matices de ese campo minado que se extiende ante nosotros y no tenemos más remedio que atravesar.

Desprecio a todo autor que, teniendo las agallas de publicar su diario, correspondencia o autobiografía, evada de forma sistemática toda referencia a su vida íntima, principalmente a sus quehaceres como padre o madre. Por desgracia, son los más. “Octubre 28. Publicaron en el diario mi artículo sobre poesía de vanguardia; creo que he dado un golpe mortal contra tanto conservadurismo.

Hoy nació el pequeño Edgar...” Dan la impresión de que, al comentar detalles íntimos u hogareños, temieran que su estatura intelectual se viera reducida, maculada. Me recuerda mucho a ese malestar que sentía de niño cuando mi madre, frente a la palomilla, me pedía un beso. Esa escena era posible en casa, pero no frente al grupo. Así son los escritores referidos: antes que hombres son próceres, y qué pena que se asomen por aquí los pañales sucios del nene; esos se lavan en casa. Torpemente, como ellos, yo creía mostrarme ante los otros como una figura aislada, única, terminada, en la que nadie —mucho menos mis padres— tenían injerencia. La vida no es así pero qué más da. Hay cosas mucho más importantes que la literatura.

Llamada de larga distancia desde México: acepto. Mi madre acusa a papá, lo ha hecho otra vez, la situación es intolerable. ¿Cuándo me convertí en padre de mi propia familia? Comunícamelo. Eventualmente las fronteras se borran y uno comienza a asumir responsabilidades que, al parecer, o hasta ese momento, no le correspondían. Tu hermana está por la otra línea. Dile que espere. No, mejor que vuelva a llamar. Yo tenía planeado ir al cine. Hoy estrenan la última parte de una saga que he seguido desde hace años, el héroe y yo hemos crecido juntos. Enciende un cigarrillo e invoco paciencia; a fin de cuentas no es tan grave, o no es extraordinario, al parecer de esto se trata, la cosa es saberlo sobrellevar. Escucho a mi viejo. Tiene sus motivos, tiene sus razones. Siempre hemos hablado poco, me gusta creer que es porque nos entendemos con rapidez, no hay necesidad de rodeos, vamos directo al grano y lo apoyo: no es fácil vivir con mi

madre. Me despido sabiendo que las cosas están bien, o igual que antes; al menos como siempre han sido y así funcionan. Dentro de todo mis padres ostentan un matrimonio ejemplar. Toma, te paso a tu hermana. No, “ya salí”. Demasiado tarde. De igual forma la película ya empezó. He perdido las entradas.

Más allá de mi muy biológica necesidad de reproducirme en otro ser humano, y de contribuir así al animalísimo instinto de perpetuar la especie, también me gustaría tener un hijo porque ahora estoy seguro, aún sin tenerlo, de que sólo experimentando la paternidad se entienden algunas cosas —que de hecho son muchísimas— y a la inversa: que varias de las que creíamos haber entendido, en realidad, nos pasaban de largo. Es decir, dentro de todo esto hay una urgencia fáustica por saber, por experimentar, por ensayar; por darme cuenta de cosas básicas, esenciales, primarias, e incluso por conocerme a mí mismo, máxima esculpida en el frontispicio del templo de Delfos. Porque creo que la infancia, de existir, es la que apreciamos en nuestros hijos cuando somos adultos. No es la nuestra, idealizada y por tanto muerta; es la que engendramos en otros y observamos nacer, desarrollarse y morir el día exacto en que al otro comienza a germinarle también la semilla por reproducirse. Quiero recuperar mi infancia de la única manera en que creo posible: en la de alguien más. Así de sincero. Así de terriblemente egoísta.

EL APOCALIPSIS ES UN JUEGO DE NIÑOS

*El día del fin del mundo
será limpio y ordenado
como el cuaderno del mejor alumno.*

Jorge Teillier, “Fin del mundo”

Cuando Hiroshima y Nagasaki se convirtieron en referencias míticas, y el hongo nuclear en icono pop, el Apocalipsis obtuvo patente y marca registrada. Ahora es una franquicia rentable que trasciende las necesidades del reclutamiento católico y se cotiza con éxito en la bolsa de valores. Para nosotros, los que crecimos en las postimerías de la Guerra Fría, el fin del mundo era tan cotidiano como los IMECAS, el SIDA y la música disco. Era algo con lo que se tenía que aprender a vivir, aquello que se debía tolerar. Pero la convivencia, de tan cotidiana, se tornó tediosa, y la espera del Juicio Final fue tan larga que de repente un día no sabíamos ni siquiera de qué se nos pedirían cuentas. Poco después, en las páginas inte-

riores de un vespertino, se publicó: “EL FIN DEL MUNDO YA PASÓ”, y nosotros ni nos percatamos. Entonces renació el terror. Ya no más ese miedo infantil de antaño, cundido de monstruos, cataclismos y fuego, sino el auténtico pavor de la mediocridad repetida, del fracaso continuado, el escalofrío medular de la insatisfacción perpetua. En ese momento fue claro que, por desgracia, este mundo jamás terminaría.

Pero la fantasía persiste. Tenemos una fijación con ella, estamos obsesionados. Hay algo en nuestra forma de entender la existencia que sólo logra manifestarse cuando el fin de los tiempos nos es garantizado. Queremos de un final para comenzar, de la demolición para construir: el Apocalipsis es un *deadline* metafísico. Y cuando caemos en cuenta de que todo no es más que una ilusión, de que las estrellas no se caen ni la luna es de sangre, recurrimos a la inocencia última, a la fe más genuina, que procura convencernos de que *eso*, más nos vale, tendrá que ocurrir.

No asistí a un colegio religioso, pero mi padre se encargó de que fuera al catecismo. Recuerdo con gratitud esos domingos por la tarde, a pesar de que en aquella época resultaban más bien molestos. De no haber sido por los relatos de aquellas damas piadosas no sabría nada de la Biblia, el libro más plagiado de Occidente, y probablemente nunca habría tenido la inquietud de sentarme un día a leerla, o de sentarme varios días a releer fragmentos aislados con verdadera devoción. Tal vez una devoción no cristiana, más pagana que otra cosa, pero tan auténtica como la que experimento por la gran literatura. Entre los pocos libros que me quedan, el único

volumen de lujo, el único que puede considerarse una joya editorial, es, precisamente, una edición facsimilar de la Biblia del Cántaro: la versión corregida por Cipriano de Valera de la primera traducción al castellano realizada por Casiodoro de la Reina, es decir, la primera Biblia Reina-Valera. La tipografía, la ortografía y la gramática renacentistas me obligan, para comprenderla, a leer en voz alta; al hacerlo no dejo de pensar que, de llegar a escucharla, reconocería la voz de Dios por la cadencia y el ritmo que le otorgaron sus primeros traductores.

Desde entonces me fascinó, como supongo a todos los otros niños, el libro del Apocalipsis. Mientras las sesiones dedicadas al Génesis habían transcurrido en un jardín, y la capitular sobre la Última Cena en un refectorio de auténticos padres, la sesión que se ocupó de las visiones de Juan fue extraordinaria: la dictó uno de los curas de la iglesia, aquellos que sólo veíamos los domingos oficiando en el altar, y en un auditorio. Ya no en el aula ni en el jardín ni en el comedor, sino en un auditorio bastante grande donde se congregó a varios grupos para abordar tan espinoso tema. La memoria es caprichosa: no recuerdo mucho de lo ahí referido, pero guardo una visión intensa de su carácter anómalo, extremadamente oficial, severo. Creo que el cura, en un afán por no ahuyentar a las jóvenes ovejas del rebaño, interpretó el críptico texto como algo más alegórico que profético, más una advertencia divina que un destino inexorable, algo que podríamos presenciar y sufrir sólo si cometíamos pecados gravísimos —lista que fue omitida. Cosas así. Pero repito, más que el sermón, recuerdo lo extraordinario del encuentro; la forma, más que el fondo. Desde entonces,

para mí, el Apocalipsis tiene una jerarquía aparte. Es especial. Dice cosas sólo asequibles para ciertos iniciados y, principalmente, lo que dice puede ser tan cruel y terrible que es mejor tomárnoslo a la ligera.

En su clásico ensayo sobre la caricatura, Charles Baudelaire decretó: los libros sagrados no ríen nunca. Como todas, se trata de una verdad a medias. En la Biblia, por lo menos, encontramos el libro de Jonás, que podría conformar el argumento de una comedia de Ibsen, así como la fábula de la burra de Balaam. Si bien no nos arranca una carcajada, todo animal parlante —lo dijo Esopo— produce una sonrisa, además de una enseñanza. Los Evangelios, por su parte, no están exentos de ironía, pero ésta radica más en el torcido humor de los legionarios de Roma que en el estilo literario de los apóstoles. Las espinas que coronan la frente de Jesús, así como el macabro INRI en la copa de su tormento, son chistes tan crueles como el flagelo que tortura su espalda. Excepciones aparte, el único libro del Viejo y del Nuevo Testamento que resiste una mimesis caricaturesca es el más atroz de todos.

Juan se enfrentó a un problema de representación similar al que tendrían los surrealistas: ¿cómo verbalizar los sueños, simultáneos y caóticos, de manera lineal y consecutiva? Su visión es onírica, simbólica, abstracta y eso sitúa su obra en otro estrato; es la representación de una representación, un texto al cuadrado. Por eso el Apocalipsis recurre a la alegoría: “Y fue vista otra señal en el cielo, y he aquí un grande dràgon bermejo, que tenía siete cabeças, y diez cuernos, y en fus cabeças siete diademas” (12:3); “Y la beftia que vide; era femejante à

un leopardo, y fus pies como pies de offo, y fu boca como boca de leon” (13:2); “y vide una muger fentada fobre una beftia de color de grana, que eftava llena de nombres de blafphemia, y tenia fiete cabeças y diez cuernos” (17:3). Las palabras y la gramática le son insuficientes al profeta para plasmar su visión e, inevitablemente, recurre a lo grotesco. No es un cadáver exquisito ni escritura automática, pero hay algo aquí de lúdico, de obliteración caricaturesca, que nos remite al encanto de los manuales de zoología fantástica. Lo inenarrable, al violentarlo y hacerlo literatura, tiene siempre un hálito infantil porque sólo en esa lógica todo es posible. Sólo ahí el lobo puede hablar, devorarse a la abuela, disfrazarse de ella, ser sacrificado y, después de todo, diseccionado para que el narrador pueda revivir a su víctima. El azoro causado por los cuentos de cuna emerge de esta fascinación grotesca y ambigua. El final es feliz, pero estuvo demasiado cerca de ser atroz. Esa concatenación de emociones produce, principalmente en un niño, una risa nerviosa que se confunde con el placer y la angustia y no pocas veces termina en llanto histérico. “Las creaciones fabulosas —continúa Baudelaire—, los seres cuya razón, cuya legitimación, no proviene del código del sentido común, excitan regularmente en nosotros una hilaridad desquiciante, excesiva, que se traduce en aficciones y pasmos interminables.”

De poco sirve saber que el Apocalipsis se encuentra situado en una amplia tradición literaria, ni que su sentido bien puede ser interpretado a partir de su contexto histórico, de las contingencias religiosas, filosóficas y políticas que lo engendraron. Inútil resulta repasar el

debate donde se discute la inclusión del texto en el corpus canónico, lo pertinente de su aparición en el discurso divino. Los primeros editores de la Biblia, al decidir conlucirla con este poema, cambiaron la faz de Occidente de forma irremediable —sospecho que sin vislumbrar siquiera sus efectos. Era, qué duda cabe, el final que correspondía; era el mejor, el gran final. La cristiandad, a diferencia de la cultura clásica, entiende la historia como devenir lineal y finito, y así como un día comienza, otro día acaba. El Apocalipsis es el fin de la historia, es la muerte del mundo como lo conocemos y, así, se convierte en el límite de lo terrible. A pesar de la promesa de la Nueva Jerusalén y la instauración del Reino de Dios en la tierra, el Apocalipsis es el epítome de la tragedia porque acontece en el momento exacto en que nosotros, como humanidad, hemos decidido romper el pacto con el Creador y queremos vivir solos, libres de Él —un padre tiránico—, sin conseguirlo. El Apocalipsis nos condena a una infancia eterna. Es la gran amenaza, la advertencia del castigo. No puedes matar al padre porque, de sólo pensarlo, te enfrentas a su admonición. Es entonces que cae sobre nosotros la reprimenda inmisericorde, cuando aquel que se fue como cordero regresa como ladrón.

El fin del mundo, nos lo decía Nostradamus en la voz gravísima de Orson Wells, estaba al alcance de un botón, generalmente rojo, situado bajo llave en un tablero de control ruso o en *the football*, el maletín estadounidense. Y toda utopía o distopía, en la era postatómica, tenía por asiento un universo postapocalíptico. Esta vida, tan conocida desde siempre, parecía no dar cabida a mundos alternos, a nuevas realidades, a otros órdenes. Ni para

bien ni para mal, aquí ya nada podía darse. Era mejor esperar el cataclismo último, rogar porque las profecías de la Virgen de Fátima se cumplieran pronto y a cabalidad; tal vez ahora sí tendríamos la oportunidad de hacer las cosas bien... o de hacerlas mal, pero de otra manera. Y un día, así, de repente, surgió el juego: ¿qué harías si el mundo se terminara en tres días? Un cúmulo de ensañaciones desfilaban por las retinas de los niños. Era como la promesa del paraíso terrenal pero por tiempo limitado; eso era —su finitud— lo que lo hacía más atractivo. No regresaría a la escuela; vería televisión todo el día; iría a la playa; besaría a todas las chicas del salón, fumaría un cigarrillo. Y con la misma espontaneidad el juego se convirtió en la excusa para realizar cualquier fechoría: faltemos a clase, crucemos al otro barrio, róbate ese balón, no le digas a tu padre. Si alguien ponía cara de temor o duda ante la osadía del reto la frase era: “¡Son sólo tres días!” y, como palabras mágicas, todo era realizable en el acto. Habíamos vivido toda nuestra vida en un mundo apocalíptico, era hora de ver lo que seguía.

Pero en el fondo todo esto es muy pueril. No hay gesto más inmaduro que el de un niño que, creyéndose mayor, abandona la casa emberrinchado. Algo así ocurre cuando especulamos sobre el Apocalipsis: es el monstruo que está en el clóset, el lobo tras la loma que se come a las ovejas, son los bárbaros que se agazapan al otro lado de la frontera esperando que bajemos la guardia para despedazarnos. Pero un día inevitablemente abrimos la puerta en medio de la noche, cruzamos la loma con espíritu aventurero y retamos a los bárbaros para concluir, con Cavafis, que “quizá fueran una solución después de

todo”. Por eso insistimos y contamos la misma historia una y otra vez. No es posible que ya haya pasado, no podemos creer que no vaya a ocurrir, así nos lo advirtieron! Y las fantasías apocalípticas se suceden, incesantemente, y lo hacen en caricatura, tira cómica, novela gráfica. Ésa, la forma mimética que más asociamos con la infancia, es la única que puede representar nuestro imberbe y monstruoso deseo de ser castigados. Como si la humanidad padeciera en su conjunto el síndrome de Estocolmo, preferimos al padre torturador y represivo que quedarnos completamente abandonados.

Cuando dejé de vivir con mis padres, en un periodo que ahora veo como mi última infancia, comenzó a atribularme mi postura ante la fe. Hasta entonces había navegado por las tibias aguas del catolicismo a la medida y, por la repentina independencia, imagino, se volvió imperante dejar las cosas en claro: creía o no creía. En aquel entonces me encontraba particularmente solo debido a que vivía en el extranjero y mi dominio de la lengua era aún precario. Estaba confinado a mi propio yo y eso, lo sabemos, hace que pensemos un poco de más y un poco más torpemente, sobre problemas bizantinos. Como sea, me declaré ateo de forma oficial en el interior de una iglesia gótica cuando una avejentada mujer me dijo con acento boliviano: “La misericordia del señor es infinita y gracias a eso perdonará nuestros pecados.” No niego que sus palabras me incomodaron. Parecía que, de alguna manera, estaba leyendo mis pensamientos; había intervenido en una conversación que le era ajena. Intenté acercarme a ella, quería cuestionarla, saber por qué creía de una manera tan convincente, por qué no dudaba.

En ese momento, un hombre más joven que parecía su hijo la tomó del brazo y, con un gesto de “perdone a esta mujer, no sabe lo que dice”, se la llevó de mi lado. Tomé lo sucedido como una señal que exigía repensar mis conclusiones. Obviamente, mi ofuscación demostraba que aún no estaba listo para emitir un veredicto.

Llegaron las vacaciones y tomé un tren nocturno a Roma. Mis cavilaciones habían concluido ante la convicción primera y estaba orgulloso de exhibir ante todos mi nuevo talante escéptico. Lo que parecía el azar me ubicó en un vagón de segunda clase junto a Ulrich, un joven austriaco, rubio, alto, atractivo. Rápidamente establecimos conversación, primero en un francés que dejaba de volvérseme ajeno, después en inglés, hasta terminar en español. Ulrich decía sentirse más cómodo en esta lengua, aunque su dominio de todas ellas era absoluto. Como si se tratara de uno de esos amigos a los que no debemos explicarles nada porque lo entienden todo, Ulrich parecía mi hermano mayor. Compartía mi necesidad por vivir en el extranjero, el anhelo por conocer, la misma inclinación por mujeres ya comprometidas. Incluso llegó a completar frases que yo, dubitativo, dejaba inconclusas. Pronto llegamos al tema que me obsesionaba. Curiosamente ahora no estábamos tan de acuerdo y comenzó a esgrimir en mi contra tesis vulgares, como la del motor inmóvil o la causa primera, que yo, sin complicación alguna, podía desvalijar de inmediato. Cuando me vio tan convencido de mis argumentos, dijo:

—Muy bien, no crees en Dios. Entonces tampoco crees en el Diablo.

—No, por supuesto que no —respondí ofendido.

—Entonces, si no crees en el Diablo, véndeme tu alma.
No pude responder.

—Sí —continuó—. Te doy por ella todo lo que tengo aquí.

Y abriéndose el saco me mostró una cartera de volumen nada desdeñable.

—No sabes cuánto tiene —dijo—, pero todo sería ganancia ya que tú, por no creer en nada, nada tienes que perder. Dame la mano y cerramos el trato.

Ulrich me ofrecía con ese pacto la verdadera independencia, romper el cordón umbilical. Pero creo que sólo hice un gesto con la cabeza diciendo que no, y una sonrisita idiota se dibujó en mi rostro.

Después de pocos segundos rió, con una de esas risas de fumadores que parecen necesitar oxígeno, y con un hilo de voz, dijo:

—¿Verdad que no es tan fácil? Nada es fácil.

No volvimos a hablar por el resto de la noche.

BREVE VINDICACIÓN DE JOHANN SEBASTIAN MASTROPIERO

A pesar de haber revolucionado la forma en que entendemos la música hoy, Johann Sebastian Mastropiero permanece como un autor incomprendido. Pocos como él han sufrido el menosprecio de la crítica, su ninguneo, y los juicios que *Actualidad musical* publicó poco antes de su muerte sólo pueden tildarse de calumnias y difamaciones. Sugerir, con toda irresponsabilidad, que su producción no es otra cosa que “citas mal copiadas”, así como reducir su proyecto estético al estatuto de *grande blague*, no sólo mancilla su memoria, también los anales del arte. Pero no debe sorprendernos; para ese panfleto poco o nada ha ocurrido en la escena musical tras el estreno de *Parsifal*. Rebosantes de angustia reaccionaria, de añoranza oligárquica, incluso de cierto conservadurismo, semejantes plumas nunca le perdonarán a Mastropiero haber saqueado los lugares comunes de la estética romántica para la creación de una obra que, en su monotonía, es múltiple; en su tautología, diversa. Se

impone, por parte de la cordura y la sensatez, una rectificación contundente y definitiva.

Esta nota no es producto exclusivo de mi esfuerzo. Se origina en un estudio más ambicioso —“total”, dirían mis cofrades— que los miembros de la Sociedad Amigos de Mastropiero hemos venido realizando en las últimas décadas. En el número 17 de la rue des Prêtres Saint-Germain-l’Auxerrois (sede de la Sociedad, así como de un mesón que ahí despacha), además de un infatigable trabajo de difusión y estudio, nos hemos abocado a la redacción nunca concluida de la *Mastropaedia*. Aún inédita, y con una extensión provisional de doce tomos, descansa en los anaqueles de la trastienda con la ilusión siempre renovada de hallar editor. Este comentario palidece ante su inmensidad —así como nuestros limitados recursos ante los del maestro—, pero en pro de su escatimado reconocimiento hemos decidido hacer públicas algunas de nuestras conclusiones para difuminar, de una vez y para siempre, cualquier duda en torno a la genialidad del compositor.

He calificado la obra de Mastropiero de tautológica; incurrí en el adjetivo de monótona, pero bien pude haber dicho repetitiva, especular, simétrica, términos todos que nos evitan volver a la etiqueta de plagio que, como *idée reçue*, aún azota la lucidez de su proyecto artístico. Como si la crítica hubiera extraviado sus anteojos o no quisiera deshacerse de su viejo tesoro, se niega a leer en un nuevo lenguaje donde “b” y “d”, por ejemplo, no son dos letras distintas del abecedario, sino la misma pero reflejada. Herederos del romanticismo, adoradores de la novedad, los críticos carecen todavía de esa facultad filosófica

para entender lo duplicado en su naturaleza degradada, en su espejismo, en su difuminación. Intentaré ser más específico; voy a ejemplificar con obras concretas.

Tras revisar de forma incesante los catálogos que, con rigurosas desavenencias, han elaborado los musicólogos Hoffmeister, Kreutzer y Glokenkratz sobre la obra de Mastropiero, propongo la existencia de un canon que, como columna vertebral, conforma el eje de su labor:

a) *Té para Ramona* Op. 7, imitación de éxitos populares del momento cuyas fuentes más visibles son *Té para dos* y *Ramona*, aunque no las únicas.

b) Sus Sonatas para latín y piano Op. 17, compuestas para el matrimonio Von Lichtenkraut. Tras su estreno en Viena se suscitó uno de los primeros escándalos artísticos del siglo y, al día siguiente, en la prensa, más de un crítico describió la obra como “un mero acopio de citas, mal pegadas, de importantes compositores románticos”.

c) Su bolero *Perdónala*, cuya música proviene de la tercera sinfonía de Günther Frager.

d) *La consagración de la primavera* o *El polen se esparce por el aire* Op. 21, no. 3, partitura con obvios guiños a Stravinski.

e) El Quinteto de vientos Op. 28, que si bien tuvo una excelente acogida por parte del público y la crítica, es mucho menos interesante que el Quinteto para vientos Op. 28 que Mastropiero volvió a escribir, nota por nota, varios años después. Esta última obra, si bien resulta mucho más arriesgada —e incluso original— que la primera, careció del éxito cosechado por su hermana mayor y le acarreó al compositor una de sus tantas demandas por fraude.

f) Su séptima sinfonía, la *Patética*, con obvios guiños a Chaikovski.

g) El Cuarteto Op. 44, un patente y nada velado plagio de Mozart.

h) El *Concerto grosso alla rustica* Op. 58, cuyo recitativo proviene de los poemas de Torcuato Gemini, el escritor favorito de Mastropiero.

i) Su Bolero Op. 62, inspirado en ritmos afrocaribeños.

j) Sus nueve óperas, que se extienden a lo largo de su producción, otorgándole una coherencia absoluta. Recordemos que si bien entre ellas se diferencian por el libreto, la música es exactamente la misma en todas.

k) De estas últimas, *Ariadna y Teseo*, así como *Arquímides de Siracusa*, sobresalen porque cada una cuenta con tres versiones diferentes.

Hasta aquí (sin otra omisión que partituras circunstanciales y meros ejercicios, dignos de estudio para el especialista pero intrascendentes para esta nota) la obra medular de Mastropiero, en orden cronológico. Colegas, e incluso incondicionales del maestro, me reprocharán que enlisto la faceta de su corpus que bienintencionados pero miopes melómanos intentan ocultar; argüirán que con la máscara de quien finge resarcir, hiero; que en lugar de honrar, difamo. No es así. En la Sociedad nos hemos propuesto revalorar aquellas obras expulsadas del repertorio académico —así como de algunas historias de la música— porque estamos seguros de que es en ellas donde radica la grandeza del compositor, su propuesta. Si bien han sido consideradas hasta hoy como indignas por los grandes solistas y calificadas como timos y fraudes por la crítica especializada, nosotros creemos que es

aquí donde la *poiesis* logra confundirse con la parodia, donde la mimesis se convierte en mimesis al cuadrado. En estas obras la creación se transforma en recreación, así como la duplicidad, la copia y la producción en serie terminan siendo, paradójicamente, originales.

Dos factores de distinta naturaleza dieron origen a tan particular proyecto: uno nominal, el otro fisonómico. Aventuro que es posible sobrellevar con garbo un nombre como el de César, incluso el de Jesús, pero en alguien cuya vocación es la de músico, imaginemos las consecuencias de portar un Ludwig van o, precisamente, un Johann Sebastian. Al ser un doble, la nomenclatura en Mastropiero implica una primera reproducción degradada, casi un pastiche, de su precedente. No por nada la conflictiva relación que siempre mantuvo con su nombre; de ahí su búsqueda incesante a través de seudónimos: Johann Severo Mastropiano y Klaus Müller en su juventud, después particularmente significativos los de Peter Ilich y Wolfgang Amadeus, para concluir con el de Etcétera Mastropiero. Sin duda el más acabado de todos, este *nom de plume* logró encapsular mejor que ningún otro sus múltiples travestismos en un concepto por demás abstracto.¹

Pero esta primera copia, la nominal, se reproduce al oponerle otra, la fisonómica. Nos referimos a la existen-

¹ En el quinto volumen de la *Mastropaedia* se desarrolla un extenso estudio sobre los nombres en la vida del maestro y se indaga cómo su primer tutor, Wolfgang Gangwolf, pudo haber influido en esta obsesión por las simetrías y los dobles. Esta misma afinidad pudo haber determinado el romance que el autor sostuvo con la Condesa de Shortshot.

cia poco recordada de Harold Mastropiero, el hermano gemelo del compositor. Aunque fueron separados todavía siendo muy niños, y a pesar de haber tenido poca comunicación durante toda su vida, conjeturo que la forma en que el maestro entendía la realidad fue radicalmente influida durante los nueve meses en que compartió la placenta. Es más, afirmo que años después, ya como compositor, repetirá obsesivamente lo que hizo durante esa estancia en el útero: se miró a sí mismo constantemente en el otro, estando seguro de que no era él. Como si colocáramos dos espejos en posición encontrada, la figura de Johann Sebastian termina siempre por reproducirse hasta el infinito.

(Cabe sugerir, todavía, un tercer factor: el cine. Mastropiero intuyó su potencial desde un inicio, y colaboró con la industria cinematográfica escribiendo partituras para filmes e, incluso, tocando en salas de cine mudo. Algo de su poética debe encontrarse cifrada en las películas; al menos fue en ellas donde yo la descubrí. Recuerdo haberme refugiado una tarde en las butacas de un cine club estudiantil, uno de esos que abundan por el Barrio Latino. No me importaba mucho lo que estuvieran proyectando, ingresé ya comenzada la función y a empellones me hice un lugar entre el compacto grupo que vitoreaba. Sólo quería escapar de mi cubículo; llevaba semanas fotocopiando artículos y tesis de grado (para poder escribir otros artículos y tesis de grado) cuando decidí darme un respiro. Pasaban *El látigo y la diligencia*, una de esas películas de vaqueros que ya no le importan a nadie, sólo a los pseudointelectuales franceses que suelen “descubrir” la clave de la modernidad entre

este tipo de residuos del capital. Pero ese día tuve que agradecer el snobismo de su programación. La música de Mastropiero, escuchada por primera vez, me produjo el mismo vértigo que la lectura de una de esas novelas con *mise en abîme*. Era como si la banda sonora se plagiera a sí misma, se repitiera obsesivamente, de la misma manera en que en la pantalla esos veinticuatro cuadros por segundo, en su insistencia, nos regalaban movimiento.)

Mastropiero no quería plagiar obras musicales célebres ni copiar temas y motivos anteriormente exitosos. Eso le hubiera resultado profundamente vulgar e innecesario, tomando en cuenta que Occidente lleva haciéndolo desde hace siglos. No. Él, al contrario, buscaba la originalidad en la copia, lo novedoso en la repetición, intentaba reproducir lo reproducido hasta el cansancio, hasta crear uno de esos sonidos que emergen de la radio cuando nosotros mismos nos escuchamos hablar en ella. Ese ruido —el límite de la lógica; el comienzo del absurdo— era su más caro ideal estético. Aun a costa de la incomprensión general, del menosprecio, quería que su obra se apreciara, a lo lejos, con la misma fascinación que nos produce la lógica repetitiva y perfecta, recursiva y abismal del efecto Droste. La obra de Mastropiero, en otras palabras, es un fractal.

Intentaré concluir con un argumento que, espero, refuerce la interpretación que la Sociedad tiene del maestro. Está relacionado con la importancia de la literatura en la obra de Mastropiero; en ocasiones se nos olvida que fue un gran lector. El poeta Torcuato Gemini, tal vez más por el apellido que por sus cualidades estéticas, lo obsesionaba, y su ópera *Don Juan o el burlador de*

Sevilla, una de dos, es un reiterativo homenaje al dramaturgo español Tirso de Molina. Pocos recuerdan que, además, escribió dos libros:

a) *La influencia de la tonalidad en mi bemol en el engorde del mirlo amarillo*, un tratado definitivo sobre la onomatopeya en la música.

b) Y sus *Memorias* que, como todo mundo sabe, son una transcripción literal de las memorias del músico romántico Günther Frager.

Es en esta última obra donde, en un genial acto de acrobacia, Mastropiero logra que una “copia textual” se convierta en su propia antítesis. Llevando a cabo una hazaña sólo equiparable a la de Pierre Menard y su *Quijote*, la autobiografía de Mastropiero contradice su fuente original a pesar de haber sido copiada letra por letra. Günther Frager, por ejemplo, en el octavo capítulo de sus *Memorias*, escribe:

Usted me ofende, justamente a mí, que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu...

No cabe duda de que en este pasaje estamos ante un lugar común, algo típico de artistas románticos. Frager, ahíto de yo, se cita a sí mismo intentando reivindicar el valor de la originalidad autoral. No conforme, concluye su sentencia con una metáfora gastada de tan manida: la pureza del agua que, de repente, se enturbia por un acto innoble. Al contrario, Johann Sebastian, en el capítulo octavo de sus *Memorias*, sentencia:

Usted me ofende, justamente a mí, que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu...

¡Y este fragmento no puede ser más original! La indignación por la copia, que ya es copiada, se convierte en un gesto sobreactuado, demasiado afectado; manierismo autoconsciente que culmina de forma magistral: la imagen de un espejo que, de repente, se torna borrosa distorsionando su original, produciendo ruido.

Mastropiero fue un vanguardista de la vanguardia, un adelantado *avant la lettre*. En él, vida y arte terminan por unirse en un único propósito: la reproducción, el simulacro. Un reflejo que, a final de cuentas, no deja de ser un autorretrato donde él es otro. No entiendo el arte contemporáneo sin su obra; tampoco la vida, siempre oscura y rutinaria, que gracias a Mastropiero ahora percibo como la sombra de algo anterior y más grande que, de alguna forma extraña, nos determina.

BIBLIOTHECA SCRIPTORUM COMICORUM

No creo en el futuro del libro y espero ansioso la entronización del *e-book*. Hasta entonces, tendré que compartir mi espacio vital con esos objetos inanimados que, según el Feng Shui, absorben como un hoyo negro la poca energía que me queda. A ningún carpintero, que yo sepa, se le ocurre colgar el serrucho y el martillo en la sala de su casa; eso va en el taller. La gente hace una excepción con los libros: tienen un aura prestigiosa.

Después de varias mudanzas y un par de separaciones, he optado por el inmobiliario desechable, el guardarropa dinámico y la biblioteca portátil. Detesto la acumulación de cualquier tipo, pero desprecio particularmente la acumulación bibliográfica. Hongos que se multiplican en los rincones menos oxigenados del alma, los libros sustituyen pobremente no sé qué complejo fálico, tal como el deportivo convertible o las atalayas que hacían erigir los antiguos florentinos. La torre que acogía la biblioteca de Montaigne fue un fetiche tan eficaz que, incluso, logró que abandonara la espada, muy popular

en su siglo. Nos resistimos a la biblioteca electrónica no tanto por el incomprensible apego a la pulpa entintada, sino porque entonces nuestros libros no lucirían y así qué chiste.

Tampoco yo me salvo de ese deseo de compensación y creo que mi pantalla de tele —sesenta y tres pulgadas— hasta el momento ha cumplido ese papel satisfactoriamente. Nada como llegar a casa y encenderla en una de esas malas películas que nos permiten hacer mil cosas a la vez: trabajar, hablar por teléfono e incluso llorar cuando los amantes, después de todo, se besan. Hay algo en esas historias que ya no interesa a los escritores; por eso los escritores me han dejado de interesar a mí. En ocasiones me topo con algún “raro” que escribe sin remilgos intelectuales sobre la amistad, por ejemplo. Entonces mi entusiasmo me lleva a comprar su libro. Pero eso no implica acumulación. Ahora entiendo el fenómeno bibliográfico como medio de cambio, papel moneda: los libros, cuando no circulan, mueren, y yo no padezco de tendencias necrófilas.

Pero la juventud es tan ilusa como torpe. Recuerdo con ternura mi pasión libresca, como cuando un político rescata sus primeros versos o un deportista sus orígenes de arrabal. Ahora, desde la conversión, lo confieso: fui un ilustrado y llegué a creer en la utilidad del conocimiento; fui un romántico y busqué lo bello y lo bueno; fui un platónico y, sí, los confundí. Todavía ahora, inesperadamente, aparecen testimonios de mi idilio con el saber. En los estantes de algunos amigos, entre las cajas que resguardan vidas pretéritas, en mis pesadillas, me topo con volúmenes que ostentan el *ex libris* de lo que

fuera mi antigua biblioteca: la miniatura de un monje tonsurado que, a escondidas, sustrae vino de una barrica. Alrededor de la imagen, con caracteres góticos, se distingue: *Bibliotheca Scriptorum Comitorum*.

Los que padecemos narcisismo, complejo mesiánico o delirio de grandeza, planeamos. Literalmente, extendemos el mapa de nuestra avidez sobre el restirador de las posibilidades y, antes de construir, delineamos con terca obsesión los límites de cada arista. El problema es que, ante un apetito tan insaciable, todo proyecto termina por parecer poco ambicioso, discreto, menor, hasta el instante en que, con alguno, se vislumbra la espiral del infinito. Marcados por el sino de la Torre de Babel, nuestra única empresa es de tal envergadura que su fracaso no sólo es inevitable, también constituye el mausoleo de su propio creador. Su único final es la muerte o la locura; si no fuera por estas incómodas contingencias, la obra tendría el potencial de continuar eternamente.

Borges sabía que un laberinto rodeado de espejos era suficiente para dar la ilusión de infinito. Macedonio Fernández —menos talentoso, pero por lo mismo más osado— no se conformó con insinuarlo: decidió construirlo. El proyecto artístico del primero es alegórico, figurado y, por ende, agotable; un infinito que, paradójicamente, podría representarse así: ∞ . Pero el proyecto vital de Macedonio, el que nunca pudo terminar porque en eso radicaba parte de su grandeza, *es* infinito. Borges puede escribir “Del rigor en la ciencia” y narrar en breves líneas la historia de ese imperio cuya habilidad en cartografía logró crear un mapa tan exacto y perfecto que

era, sin ambages, la reproducción del territorio mismo. Macedonio jamás podría haberlo escrito porque él era el cartógrafo. Su plan está inscrito en la tradición de Babel: más que en sus méritos narrativos confía en un método, aquel que le asegura una prueba de la totalidad divina. Sospecha secretamente que, al reconstruirla a escala, la compartirá.

Hace muchos años estuve en busca de un sistema que, como el de Macedonio, le permitiera a mis investigaciones una apertura natural hacia el infinito. Primero pensé que una *summa* sería suficiente, un compendio balzaquiano que trabajara más por acumulación que por eficacia. Pronto me percaté de mi ingenuidad: *La comedia humana*, u otros proyectos similares como la *Edad del tiempo*, son cuartillas apiladas sin más relación que su vecindad; evidentemente la superposición no tiene límites, podría ser perpetua, pero no por eso el proyecto resulta babélico. En su moroso fluir, la *summa* carece de orden y precisión: no hay estructura. O si la hay, es una línea recta que comienza en A y termina en B, como un libro cualquiera. En cambio, el autor de *Museo de la novela de la eterna* no construyó una línea, se concentró en uno de sus puntos. Alcanzó su sistema a partir de la paradoja de la flecha de Zenón: el movimiento es imposible, propone el filósofo de Elea, porque si recortamos infinitamente las posiciones de una flecha que cruza el aire, ésta no se moverá. Y esa es la creación del porteño: una novela que no empieza nunca porque, eternamente, habrá un instante que desplace la acción.

En mis pesquisas descubrí que Proust era babélico. Durante cientos de páginas concentra la historia de una

vida que podría no detenerse. Su estructura permite que la extensión de la obra se prolongue *ad aeternitatis* porque a una asociación estética le sigue otra que nos llevará, necesariamente, a una más. *En busca del tiempo perdido* es una telaraña en cuyo centro encontramos el regusto de un bizcocho.

A diferencia de otras, la *Summa* del Doctor Angelicus sí tiene una estructura interminable que gira cual satélite alrededor de un solo tema: el origen y fin de todas las cosas, Dios. En los veinte tomos de su *Etymologiae*, san Isidoro de Sevilla sigue una estructura piramidal, también infinita. En la cúspide se encuentra la filosofía, de ella emergen tres áreas del conocimiento: física, lógica y ética, disciplinas que se subdividen a su vez en el trívium, el cuadrívium y las cuatro virtudes cardinales. A partir de este esquema básico no hay objeto en el universo sublunar que no pueda provenir de tan riguroso índice: lo comprende todo.

En lo particular nunca me ha seducido la metafísica, mucho menos temas como el tiempo o el espacio. Siempre he sido un poco más pedestre, demasiado humano. Aún así estaba seguro de que mi siempre pospuesta *Historia de la risa* debía comenzar siguiendo un mecanismo inacabable, infinito, justo como los matices de la risa en sí. Hasta que un día lo encontré. Su diseño era tan eficiente que, ante una estructura similar, la tarea de llevarlo a cabo resultaba un inconveniente menor, pero hacerlo era la única forma de dejar en claro lo perfecto del modelo.

La *Bibliotheca Scriptorum Comitorum* fue fundada, con la adquisición de un solo ejemplar, el veintiséis de di-

ciembre de 1994. Esa es la fecha en la que, según registros de mi diario íntimo, adquirí mi primera copia de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Entonces, en un intento por alcanzar la coherencia literaria del caballero, empezó la quemadera y la discriminación. Si en el acervo de Alonso Quijano sólo cabían novelas de caballería, en mi nueva biblioteca no podía haber un solo libro que no intentara, de una forma u otra, hacerme reír. Todos los libros escritos antes de 1605 —fecha en que Cervantes publicó el primer tomo de su obra— tenían cierta disculpa, como la tienen los paganos nacidos antes de Cristo; por eso los mandé al limbo de una biblioteca escolar. Pero a cualquier colofón cuya fecha ostentara un año posterior al primero de *mi* Era, lo condenaba a las llamas sin conmiseración. Aún recuerdo el crepitar de Jean-Paul Sartre, el humo negro que despidieron Rubén Darío y Hermann Hesse. Terminé con cuatro librerías vacías y sólo un volumen que, en la exacta mitad, dividía como parteaguas la historia de la literatura cómica.

Pasó el tiempo y nunca pude llenar los estantes que mi enérgico acto fundacional desocupó. Combatí el realismo y la lírica con el frenesí de un cristiano primitivo; mi humilde labor inquisitiva no se detuvo ante el reconocimiento y el canon que, al contrario, intenté desvalijar. Compuse un catálogo de rigurosidad dominica, al grado de que mi *Index Librorum Prohibitorum* resultó tan extenso que tuvo que ser sustituido por su contraparte. Encabezando la lista siempre estuvo el *Margites*, un poema paródico falsamente atribuido a Homero del que nos llegaron sólo breves papiros. Todavía hoy tengo la esperanza de que el resto sea encontrado en el úni-

co lugar donde todavía puede estar: algún basurero de Alejandría.

Nada más en mi biblioteca los tres tomos de Aristófanes eran más importantes que Esquilo, Sófocles y Eurípides juntos. La épica llegó a desaparecer y en su lugar se encontraba una copia del *Philogelos* —el libro de chistes más antiguo de Occidente, datado en el siglo III—, así como una antología de *graffiti* encontrados en los muros de Pompeya, donde aparece la primera tira cómica. Sólo ahí el Arcipreste de Hita opacaba a Berceo, Erasmo eclipsaba a San Agustín y Bocaccio a Dante. No contaba con *Crimen y castigo*, pero sí con las *Memorias del subsuelo*; quemé *La montaña mágica* pero me quedé con *Félix Krull*. La colección nunca llegó a superar los quinientos volúmenes. Con este sistema, la *Bibliotheca Scriptorum Comitorum* se empezó a convertir, por sí misma, en mi *Historia de la risa*. El acervo, razonado con precisión matemática, podía leerse como un libro autónomo, sin rupturas ni inconsistencias. Ése sería mi legado a la humanidad: una interminable labor de edición que, eventualmente, construiría el libro de la comicidad absoluta.

Pero las torres, principalmente las de Babel, tienden a colapsarse.

No por casualidad san Isidoro de Sevilla es el santo patrón de internet. La designación es afortunada no porque ahora se le considere como el primer enciclopedista (título dudoso y complicado), sino por esa capacidad tan suya de crear moldes y esquemas infinitos, como lo es el ciberespacio. No sólo su *Etymologiae* está construida de esta manera, prácticamente así entendía y se explicaba

el mundo: como una serie de correlaciones que podían extenderse de forma ilimitada. Comenzó un árbol genealógico de la humanidad al establecer las reglas para un matrimonio no incestuoso; inventó el diseño del mapa Beato —una T rodeada por una circunferencia—, que se convirtió en la forma de entender la geografía universal durante la Edad Media, y entendió la armonía total del mundo a través de un esquema denominado “macrocosmos y microcosmos”, que aparece en su *De natura rerum*. Una circunferencia con ocho semicírculos internos que unen, separan o dividen, al mismo tiempo, los cuatro elementos, las cuatro estaciones y los cuatro humores. Este último plano es el que había elegido para cimentar mi torre.

La elección no fue arbitraria. Desde un inicio me percaté de que, para llevar a cabo un estudio total sobre el humor, se requería de un conocimiento profundo de la teoría de los cuatro humores. Tardé en encontrar las relaciones semánticas que los vinculan —éstas resultaron caprichosas y oscuras, como suele serlo la historia—, pero hasta que hallé el diagrama de san Isidoro entendí que todo fenómeno cómico podía situarse en alguno de estos cuatro temperamentos o en una coordenada donde confluyeran dos de ellos. Sólo un esquema que lograra conjuntar estas cuatro naturalezas nos daría un mapa correcto de la amplísima gama de significados que tiene algo tan ambiguo y multifacético como la risa. Y no sólo eso, descubrí que el humorismo moderno —esa particular forma de comicidad que surgió decididamente con la publicación del *Quijote*— era una mezcla bien balanceada de todas estas formas de reír. El mapa era infinito

porque no existía fenómeno cómico que no entrara en el esquema. Una virulenta sátira misógina apuntaba, sin rodeos, a un temperamento colérico; al contrario, una fábula esópica sobre la naturaleza de la vida concordaba más con características flemáticas. Una obra de Goldoni era esencialmente sanguínea, es decir, festiva y jubilosa, a diferencia de una *Danza de la muerte*, poema donde la humanidad baila en pos de su destino ineludible, que sólo podía ser melancólico. Mi biblioteca albergaba la pretensión de abarcar toda esa geografía. Cualquier ejemplo tenía cabida en esta brújula de temperamentos; una manifestación que buscara equilibrar la totalidad de estos componentes se situaría en el centro del mapa. Sólo quien lograra algo parecido podía ser denominado un humorista.

Pero existen cosas imposibles de ser medidas. Tal vez por ello Tomás de Aquino intentó quemar sus manuscritos: es evidente que ninguna obra hará justicia a la omnipresencia divina; aun la más genial no dejará de ser una nota al pie de la creación. La lectura bíblica nos convence de que fue Dios el encargado de sabotear, con la creación de las lenguas, la empresa de Babel. Releamos el pasaje en clave autobiográfica: convicciones tan firmes sólo resultan posibles en la juventud temprana. Luego viene la confusión y la renuncia eventual, después el desmoronamiento e incluso el desdén.

De repente, un día, perdí la brújula. Fue un extravío feliz, casi voluntario. ¡Qué heroica es la virtud cuando nada la tienta! ¡Qué grande la renuncia cuando no hay alternativa! Los libros se empezaron a amontonar en mi

mesa de trabajo y perdí el rigor. Esos años de disciplina monástica se deshicieron como un papiro expuesto a la intemperie cuando una chica me regaló el libro de su poeta favorito. Lo catalogué entre aquellos de “comicidad siniestra”, solamente para tener el pretexto de guardarlo en una biblioteca que, con ese acto, había dejado de existir. Pocos días después me invitó al cine. Vimos *Muerte en Venecia*. Yo había quemado ese título por crimen de lesa comicidad, pero mencionarlo hubiera sido un error estratégico. Además, mi dureza con ciertas obras era patente. Bien podía darle otra oportunidad a esa película que tanto le gustaba.

Al comienzo, Gustav von Aschenbach es recibido en Venecia por Caronte que, disfrazado de gondolero, se burla de él, con una risa macabra. Ejemplo típico de una comicidad melancólica, pensé en automático, creyendo que tenía bajo control el filme. Pero después, al irme identificando con los avatares del pobre artista, comenzó a preocuparme su obsesionada búsqueda por la música perfecta. Estableciendo una distancia con sus sentimientos, evitando toda clase de ironía o emoción, Von Aschenbach procuraba la abstracción de la forma, la melodía en su matemática. Hasta que aparece Tazio y contradice su teoría, la niega. Al darse cuenta de ello, el viejo sólo puede sentarse en una de las callejuelas del puerto y empezar a reír. Pero lo hace con tal ambigüedad que su gesto resulta inclasificable. Por más efectivo que hubiera resultado mi esquema, ese ejemplo destruía toda taxonomía posible: era la risa de la relatividad, la que devela al mundo en su contrario, la que descubre belleza en la fealdad, vida en la muerte, amor en el odio y comicidad

en lo trágico. Von Aschenbach se burlaba de él mismo y de mí, de todos los que aspiramos a encapsular el infinito en una cáscara de nuez.

Por eso la imagen de un basurero en Alejandría me resulta tan seductora. Así acabarán todos los libros y no habrá problema: podremos vivir sin ellos, como lo hicimos entre los escombros de Babel, como ocurrirá el día en que dejemos de escribir. Es el final de toda tentativa, de toda aspiración y vanidad, ese basurero es la biblioteca del futuro. Resguarda esquirlas de glorias pasadas, colmillos con los que podemos reconstruir la anatomía de un dinosaurio, cimientos que nos dejan ver la ambición de la torre. En esas ruinas está todo y no necesitamos más. Un día alguien descubrirá ahí los restos del *Margites* y es posible que aún nos provoque una sonrisa. Pero ese gesto será estéril de no venir acompañado por su contraparte. El dolor es tan esencial para el placer que, estoy seguro, Sófocles era el espectador ideal de Aristófanes. Del último me quedo con sus obras completas, pero serían solamente una curiosidad si no recordara este verso del primero: “El amor es un hielo que, en la mano de un niño, se derrite.” El único vestigio que nos queda de su *Aquiles enamorado*.

*BOY-MEETS-GIRL, BOY-LOSES-GIRL,
BOY-GETS-GIRL... BACK?*

Para Verónica y Pablo, por su maldad

Algo tienen las recetas que me tranquilizan. No sé si sea lo científico de su formato o la condescendencia que muestran hacia el lector, pero ese *hágalo usted mismo, siga unas sencillas instrucciones*, me llena de certidumbre, es tierra firme. Son la prueba irrefutable de que recorreré un camino mil veces transitado —incluso por mí mismo— con anterioridad. La conciencia de que no hay misterio ni truco que aprender seduce mis aristas más cándidas y entonces me entrego sin reparos al influjo siempre eficaz del manual de uso.

La comedia romántica como género prefabricado, como modelo para armar, es una fórmula infalible cuya popularidad radica en el placer de lo certero y la repetición; es un ritual laico que nos garantiza que el orden para acceder a la felicidad existe.

PASO UNO: EL ENCUENTRO FORTUITO (*THE MEET CUTE*)

Todo lo que digo es que allá fuera está el hombre con el que tienes que casarte, y si no lo atrapas primero, alguien más lo hará, y tendrás que pasar el resto de tu vida sabiendo que alguien más se casó con tu esposo (Nora Ephron, *Cuando Harry encontró a Sally*). El hada —de la voz latina *fatum*, que es destino— posee el privilegio de cambiarnos la vida. Según relatos medievales, al toparnos con un hada buena podemos aspirar a una existencia dichosa; las consecuencias del avistamiento de un hada mala son, por ende, imaginables: el cadalso, la ruina, el dolor. Pertenecientes a cuentos de cuna, estos personajes tienen el encanto de lo onírico; poseen la capacidad de adormecernos y todavía hay en nosotros un reducto en el que esto resulta complaciente. La comedia romántica no consiste en otra cosa que en detectar un hada buena; su anagnórisis radica en aprender a ver, descubrir que estaba ahí, frente a nosotros, que eras *tú* y no la *otra*. Un gesto similar, una frase dicha al unísono: señales. La comedia romántica no existe sin la concepción de destino; cuento de hadas en su forma más pura, es una utopía de felicidad siempre por venir.

La coincidencia, más que producto del destino, parece provenir del azar. Pero una serie de coincidencias descabelladas jubilan la teoría del caos y nos llevan a creer en los designios divinos. Sólo la casualidad puede aparecer ante nosotros como un mensaje. Lo que ocurre necesariamente —lo esperado, lo que se repite todos los días— es mudo. Pero la casualidad nos habla, tratamos de leer algo en ella. El *meet cute* o encuentro fortuito,

fórmula con la que inicia toda historia de amor en celuloide, es esa coincidencia tan sorprendente que cuestiona lo nimio de cualquier decisión tomada. Él es obsesivo con el orden, pero ella —un caos itinerante— ha tomado por error sus maletas; ella tiene fobia a los espacios cerrados, él repara elevadores: ambos se encuentran pocas horas después en un apagón y se descubren disfrazados el uno del otro. El *meet cute* establece que nuestra historia pasada no fue otra cosa que la continuación de una línea ya inscrita en la palma de nuestra mano, es el momento en que esa línea se entrelaza con otra. Pero ambas estaban ahí, desde antes, siempre, esperando la colisión.

Como lectura de horóscopo matutino o mensaje de galletita china, la comedia romántica nos predispone a la expectativa del amor cotidiano. Ábrete a todas las posibilidades; un viaje está por venir; la mujer de tus sueños —¡date cuenta!— está a la vuelta de la esquina. La realidad no es oscura ni opresiva; somos nosotros quienes privilegiamos sus facetas sombrías. Esta es la responsabilidad del astrólogo, así como la prerrogativa de un ticket con refresco y palomitas: recordarnos la tenacidad de una coincidencia repetida, ese instante en que los planetas se alinearon y nos vimos, los dos, en medio de una multitud que también buscaba. Es cumplir a cabalidad la idea platónica del andrógino. Existe en el mundo un ser humano que me corresponde, que me complementa, y únicamente encontrándolo podrá reestablecerse la unidad original.

PASO DOS: EL ARGUMENTO (*THE ARGUMENT*)

El sexo es la forma más rápida de destruir una amistad (Helen Childress, *Reality Bites*). Estoy convencido de ser una encarnación última. Me encuentro a un deceso de convertirme en vaca o en cualquier otro animal sagrado. Y en mi vida anterior yo fui mujer y tú hombre, de otra manera no me explico esa capacidad tan tuya de dirigirme durante el baile, la pequeñez de mis manos o mi afición por las *chick flicks*, por las películas de amor. En aquella otra vida algo debió haber pasado y desde entonces vivo evitando a toda costa la maldición del “hubiera”. Traigo muy poco equipaje a costas como para tener una convicción tan firme. Haga lo que haga, sé que el único lujo que no puedo darme es el reproche de lo que pudo haber sido de haberlo intentado. O tal vez eres tú el que no ha aprendido la lección. Testarudo, como cualquier hombre, después de todos estos años no terminas por descubrir qué es lo que te conviene. Pero a veces me resigno y pienso que si ya hemos esperado tanto, qué más da una última vida. Tú toro y yo vaca, sólo espero que tengamos tiempo antes de la estocada final. Porque serás de lidia, lo apuesto, déjaselo a tu necesidad.

En la comedia romántica el *timing* siempre es correcto. Aun estando sincopado, ese trastabilleo es fundamental para el ritmo. Como una improvisación jazzística, una digresión musical, la separación de los amantes es el tema B de una sonata. La posibilidad de vivir alejados, de no reencontrarse, de perderse, sólo para que a la vuelta de pocos compases volvamos —una escala más arriba— al *leitmotiv* inicial. Es como tomar vuelo, poner

a prueba, macerar, dejar en agua unos sentimientos que, de tan sinceros, no perderán su esencia nunca, ni en vidas sucesivas. Es una cuestión de karma. Y tal vez por eso nos fascina pelear, gritar; contigo logro entrever que un golpe puede ser una irrefutable declaración de cariño. Hay días en que no te soporto, sacas lo peor de mí: me convierto en mi madre. Pero no dejo de llevarte la contra, por el puro placer de hacerlo. Hacerte rabiar es la única prueba de que todavía me quieres; dios me libre de tu condescendencia.

PASO TRES: EL GRAN GESTO (*THE GRAND GESTURE*)

Recuerda que soy sólo una chica, parada delante de un chico, pidiéndole que me ame (Richard Curtis, *Notting Hill*). El amor, ese concepto. Que un ser humano compara su vida —o tan sólo sus sentimientos— con otro, por una sensación psicológica hasta cierto punto placentera, no deja de ser un despropósito. Extraño los matrimonios por conveniencia. Conocer a tu futura mujer el día de su bautizo o verla un día antes de la boda, recién llegada de otro país o un internado, habría tenido un *nosequé* de trepidante, por decir lo menos. Esos matrimonios poseían una estabilidad heredada que, todavía no comprendo cómo nos hemos atrevido a desafiar. ¿Quién habrá sido el primer imberbe que contrajo nupcias con su enamorada y no con la hija del socio de su padre? Esos primeros amores no terminaron en trágicas muertes, estoy seguro. Sus rapsodas prefirieron asesinar a Tristán y suicidar a Romeo, antes que dignificar poéticamente un fracaso que

debió haber terminado en la taberna del burgo, con un tipo preguntándose dónde había metido la pata.

Pero eso es demasiada realidad y el sufrimiento humano, como recuerda Woody Allen, no vende entradas en Kansas City. El cine tiene todavía algo de su magia primitiva, resguarda el asombro que sintieron sus primeros espectadores, aún nos provee de ilusión. En la comedia romántica esta magia radica en la coincidencia de que, cuando reincide y deja de serlo, comienza a obsesionarnos. De repente la atracción no emana del capricho o la necesidad, dibuja círculos concéntricos que nos acercan y separan, rítmicamente, hasta que el destino decida reunirnos y se haga la inmovilidad. No hay gran historia de amor sin obstáculos, y lo inaudito del *meet cute* es directamente proporcional a lo insuperable del impedimento; a mayor azar en el encuentro, superiores serán las pruebas que el destino imponga a la reconciliación. Y como si se tratara de un artilugio hipnótico, en la comedia romántica el orden del universo se reestablece tras realizar el *grand gesture*: pronunciar las palabras adecuadas en el momento justo. Hablamos de un hechizo poético, una seducción verbal a partir de la cual dos seres humanos podrán edificar algo, así sea una vida en común o un castillo de naipes.

PASO ÚLTIMO: EL FINAL FELIZ (*THE HAPPY ENDING*)

¿Crees que podrías aceptar “no” casarte conmigo? ¿Y crees que no estar casada conmigo es algo que podrías hacer por el resto de tu vida? (Richard Curtis, *Cuatro bo-*

das y un funeral). La felicidad ha sido ascendida recientemente a derecho humano universal. Promulgadora de atrocidades cotidianas como el turismo, por ejemplo, o la vocación profesional, la expectativa de la gran felicidad nos orilla a una comodidad mediocre en la que esperamos su arribo sin riesgos. Como el mal apostador que sólo juega si los momios indican un seis a uno, quien espera la dicha puede dejar ir su mejor ocasión por parecerle modesta. La felicidad no cree en la teoría de la probabilidad, simplemente se instala a capricho. Es entonces que olvidamos la lección que la experiencia nos dicta. El bienestar se administra a cuentagotas, es un paliativo de la existencia sin ningún signo de plenitud o epifanía. ¿Qué puede terminar con un *vivieron felices y comieron perdices*? La frase es afortunada porque la felicidad puede radicar precisamente en eso: en un par de pollos fritos.

Pero nos gusta naufragar, pocas cosas son más seductoras que el fracaso, y en las historias de amor es necesario erigirle un monumento. No hay como irse a la mierda completamente, irse a la mierda y punto. Ver una locomotora acercarse y correr directo al impacto, sólo para ver si era posible detenerla. Pero las locomotoras no se detienen, si acaso silban su advertencia y ya, mientras uno yace agonizante, víctima de su propio optimismo. Pero esto es lo único que nos salva o es por lo único que no nos arrepentiremos después.

Ignoro si sea defecto privado o mal generacional, pero en más de una ocasión, mientras me alejo contrito de un rompimiento amoroso, espero ilógicamente que la

chica corra hacia mí arrepentida o al menos que grite mi nombre a la distancia. Que eso nos vuelva a reunir, en medio de la calle, con la certeza de que el amor nos ha dado otra oportunidad, que ahora sí sabremos aprender de nuestros errores. Esta fantasía, lo reconozco, es producto exclusivo de la comedia romántica y del influjo que ejerce sobre mí. Ya sea para mejor o peor, la realidad parece no funcionar bajo esa lógica. Las personas están un poco más conscientes de sus actos y casi nada, o nada importante, depende de una corazonada repentina o de las enigmáticas sugerencias de un sexto sentido. Por eso prefiero evadir la irrefrenable necesidad de ver la vida como una película cursi y no volver la vista atrás, aunque como Orfeo falte a mi palabra y pierda con este gesto todo el amor de Eurídice.

SITCOM: INSTANTÁNEAS PARA UNA FAMILIA FELIZ

*Para Ana, Natalia y Oriana, con quienes
viví una temporada*

La escena la hemos visto miles de veces.

Departamento.

Media tarde.

Un sol otoñal entra por las ventanas de un *loft* decorado con muebles de Ikea. Sofá color marfil, estantes repletos de libros, una cocina moderna completamente equipada, tal vez un piano. Mobiliario cuya neutralidad crea una atmósfera que sólo puedo calificar de utópica: lugar ideal o inexistente, pero al que siempre aspiramos. La panorámica sobre la gran urbe inmóvil es tan esplendorosa como envidiable, y todo dentro de ese escenario resulta demasiado armónico. El orden imperante, incluso en el fingido desarreglo de la mesa de centro, inspira certidumbre, estabilidad, así como un espíritu de ocio y abundancia económica. No sabemos quién vive ahí pero podríamos ser nosotros, esa casa podría también ser nuestra. De pronto,

la puerta principal se abre para dejar entrar a una pareja de jóvenes ataviados con la misma uniformidad del apartamento. Actúan con fingida indignación, se reclaman, manotean, algo está ocurriendo entre ellos. No sabemos de qué se trata, poco importa el motivo de la riña; lo decisivo es la riña en sí, la disonancia que se obtiene al contraponer el carácter ideal del escenario a los personajes con su absurda desavenencia. Es a partir de esta incongruencia básica que reaccionamos con la primera sonrisa, ya que nada, en ese paraíso, puede ser tan grave.

Crecí entre *sitcoms* y telenovelas. En pocas temáticas puedo explayarme con tanta naturalidad como en la programación televisiva de los años ochenta —aún recuerdo la barra vespertina de Imevisión y creo que mi vida sería más sencilla de no haber experimentado el magisterio de Ernesto Alonso. Pero en casa teníamos también el privilegio de la antena parabólica. Horrenda, invasiva, con un dejo futurista del pasado, la parabólica no sólo era un ostentoso signo de estatus, era también un umbral para acceder a otra dimensión, a un mundo mejor allende nuestras fronteras. Para el niño que era, ese mundo estaba representado —antes que por la Estatua de la Libertad o el castillo de Disneylandia— por una extensa barra color maple de un bar en Boston, Massachusetts.

Ahora mismo un historiador debe de estar redactando en su cubículo *Auge y caída de la familia americana (1950-2000)*, basándose únicamente en *sitcoms*. En medio siglo la curva es tan continua y descendente, como la temática, obsesiva. El concepto de familia atraviesa la evolución del género para ser retratado, parodiado, disecionado una y otra vez, varias veces al día. Cual mural

de Pompeya, la *sitcom* funciona como fresco de una cotidianidad inmóvil. Ahí están, frente a nosotros, las frustraciones y aspiraciones del núcleo social básico, en una mimesis que dista mucho de ser ingenua. Al nacer con la urgencia ideológica de la Guerra Fría, la *sitcom* realizó, en un principio, propaganda de los valores y virtudes estadounidenses. La familia y el rol social que debían ocupar la mujer hogareña, el hombre trabajador y los muchachos rebeldes, ilustró —junto a la dosis decembrina de *¡Qué bello es vivir!*— los ejes del Sueño Americano: el suburbio como paraíso capitalista, el *gadget* como ética del consumidor, el multiculturalismo como proyecto de un *melting pot* tan lento como eficaz.

Tras la caída del Muro el modelo se gastó y fue necesario recurrir a su parodia. La familia disfuncional o electiva —con un marido que cambia de sexo, la madre adúltera e hijos con obesidad— conforma un sistema de sublimación comunitaria, un *pharmakos* que busca mantener un *statu quo* ya insostenible. Pero después de todos estos años el subtexto no ha dejado de ser el mismo: la familia de clase media, la familia típica, tradicional, aunque ahora el acercamiento se haga en negativo, a partir de sus posibles desviaciones. Por eso todas las tardes la familia Simpson se apresura a ocupar su sillón para ver *Los Simpsons*. Es a través del show que se cumplen y manifiestan las corrupciones privadas que, de no ser contenidas mediáticamente, destruirían el tejido social.

Imagino a un Quijote contemporáneo que va por la vida esperando que todos a su alrededor se comporten como personajes de *sitcom*.

Después de una solitaria y prolongada convalecencia en la sala de un hospital donde sólo funciona el canal Warner, nuestro personaje y un Sancho amigo —joven afanador con aspiraciones a enfermero— intiman en una Noche Buena desangelada. En la madrugada, después de un abrazo patético y el “feliz Navidad” de rigor, el primero convence al segundo de lo provechoso de su empresa: “Salgamos a recorrer el mundo —le dice— en busca de una familia que se encuentre con nosotros en estos días. Sólo de esa manera podremos tener una vida realmente feliz.” Si bien el escenario natural sería Nueva York, San Francisco o cualquier otra urbe cosmopolita, todo resultaría más hilarante en la ciudad de México u otra capital del Tercer Mundo. Sí, eso es, nuestro personaje y su fiel escudero se propondrán viajar del DF a la Gran Manzana haciendo *autostop*, en un intento por conocer a los personajes de sus *sitcoms* favoritas o para conformar con sus vidas una de ellas. Camioneros, campesinos, recepcionistas de moteles baratos, polleros, traficantes, policías federales y agentes de la migra serían los individuos que con su desencarnado realismo se negarían, al menos en un primer momento, a responder a la amistosa prédica de nuestros personajes que sólo desean formar parte de una familia. ¿Llegarán algún día a Nueva York? Tal vez sólo para observar desde el parque la caída de sus ilusiones junto con el World Trade Center.

Yo también hice mi peregrinaje.

Destino: el 84 de Beacon St., en Boston, Massachusetts, el lugar “donde todo el mundo conoce tu nombre”. Por cuestiones cronológicas pertenezco a la generación

Friends (1994-2004). Mis años de formación corrieron parejos a las peripecias de aquellos personajes con quienes, creo, comparto muchas aspiraciones, si bien no los mismos problemas. Pero, por una cierta precocidad que me domina, no me siento parte de ella. Ni siquiera de su antecedente, la generación *Seinfeld* (1989-1998), a la que muchos amigos míos quisieran adscribirse, aun sin derecho. En lo personal quisiera formar parte, aunque todos sus valores me sean distantes, de la generación *Cheers* (1982-1993).

Llegué a Estados Unidos en el verano del 2002, con veintitrés años de edad y aspiraciones que no cabían en la maleta. Becado, proveniente de París y enamorado de una mujer excepcional, el mundo parecía estar rendido a mis pies y poco esfuerzo me había costado lograr semejante victoria. El calor era sofocante, la gente un poco hostil, pero tanto ellos como los elementos, pensaba, terminarían doblegándose ante lo inabarcable de mi talento. Nos establecimos en Back Bay, el barrio más lindo de la ciudad, en un *one bedroom* con mala cañería y ratones, en uno de esos típicos edificios de Nueva Inglaterra. El Prudential Building con el John Hancock a su costado —los dos rascacielos que dominan el paisaje— eran la postal con la que me despertaba todas las mañanas, después de que Mofeta y Capuchino, nuestros perros, se metían olisqueando debajo de las sábanas, obligándonos a salir.

Recuerdo vivamente mi primer coctel. Una reunión organizada para estudiantes nuevos y de perfil sobresaliente que se desarrolló en una especie de castillo victoriano, tal como aparecen en películas del tipo *La sociedad de los poetas muertos*. Todavía no conocía a nadie en la ciudad, mucho menos en la tertulia, y mi inglés se

tropezaba con una cantidad importante de galicismos. Por eso estuve apoyado en lo que parecía una gárgola medieval buena parte de la velada, esperando una hora prudente para partir. Casi a punto de irme, un muchacho mayor que yo, pero todavía joven, se acercó amablemente hacia donde estaba y empezó a platicar conmigo. No le pregunté su nombre, pocas cosas recuerdo de nuestra conversación, pero no soy injusto si digo que es una de las personas que más ha influido en mi vida. Sólo con verlo caminar, al notar la forma en que se diferenciaba del resto de la concurrencia, supe que yo haría cualquier cosa por no llegar a ser como él. Aunque envidié por un instante su soltura, la contundencia con la que decía sus palabras, su saber, me molestaba algo indefinible. Algo había en él de derrotado, de vencido, de gris, que me aterró. Aún así, antes de despedirse me dijo: “Felicidades, este es el Vaticano para un intelectual. Si alguien tiene la intención de convertirse en Papa tendrá que pasar por aquí.” Después se alejó. Salí entusiasmado con esta idea, con la sola posibilidad. Me fui a casa, a aquel departamento donde me esperaban mi familia, mis libros, y la esperanza de convertirme un día, si no en Papa, al menos en cardenal.

Durante los años que viví en Boston fui postergando, incomprensiblemente, mi visita a Cheers o al Bull & Finch Pub, nombre original con el que todavía lo denominan algunos bostonianos. La caminata era de media hora desde mi casa. Cuestión de tomar hacia el Norte en Massachusetts Avenue, girar a la derecha en Boylston o Newbury St., llegar al parque y doblar a la izquierda en Arlington: justo en la esquina de Beacon y Brimmer. Ese

trayecto lo recorrí cientos de veces, pero siempre había algo más importante que hacer, como ir al cine, llegar a otro lugar —un nuevo restaurante en North End— o visitar a los amigos. Después se me olvidó. Con el tiempo me hice asiduo de mi propio *neighborhood bar*, donde aceptaban mascotas. Y si bien ahí no todos sabían mi nombre, sí lo sabía mi tocayo Billy, el cantinero, que con sólo vernos llegar ponía un par de Guinness sobre la barra y sacaba una oreja de cochino para los nenes.

Volviendo de una Navidad en México se extraviaron mis maletas en el Aeropuerto Internacional Logan. Fue por los días en que me diagnosticaron laberintitis, padecimiento que nada tiene de borgiano y sí mucho de infierno circular de Dante. Al menos en eso se había convertido mi Vaticano, tras claudicar a una posible ordenación intelectual. Llegó un anhelado marzo, pero el invierno se había instalado, indefinidamente. Una tarde, mientras corría para dar clase, me resbalé con la nieve y caí. Nunca me había caído. Tiempo después, por descuido o por negligencia, en casa nos quedamos sin calefacción. Tuvimos que mudarnos. Ella se quedó con Mofeta. Yo con Capuchino.

Un día, cuando vagaba con él por rescoldos poco visitados del parque, *vi* el Bull & Finch. En ese momento, como nunca antes, no había otra cosa más importante que hacer ni otro lugar a donde ir; de alguna manera estaba frente a mi propia casa. *Making your way in the world today takes everything you got*. Salimos del parque por la puerta que da a Charles St. y tuve que cargar a Capuchino porque aún no era hora de volver y él no quería interrumpir su paseo dominical tan pronto. *Taking a break from all your worries, sure would help a lot*. Pero yo

no estaba para negociaciones, así que corrí a la acera de enfrente con él en brazos, experimentando una urgencia inédita por una visita que me esperaba desde hacía más de un lustro. *Wouldn't you like to get away? Sometimes you want to go...* Aseguré la correa de Capuchino en la barandilla de la famosa escalinata. Su mirada era de profundo desconcierto, de reproche incluso, y pronto dejó de mover la cola, ...*where everybody knows your name. And they're always glad you came.* Me detuve un momento antes de descender. Tomé aire. Intenté regular mi respiración y me preparé para el ingreso a una vida plena. *You wanna be where you can see our problems are all the same.* Bajé los escalones, empujé la puerta y entré. *You wanna go where everybody knows your name.*

Una nueva vertiente de la nostalgia se inauguró con el primer “repetido”. No era lo mismo asistir al cine y ver una vez más aquel clásico privado que presenciar, por los caprichos de un programador azaroso, ese mismo capítulo que poco a poco se convertiría en nuestro favorito. En un momento dado la programación televisiva dejó de ser desechable para conformar una nueva educación sentimental. Un buen día en las reuniones con los amigos se comenzaron a enumerar episodios, chistes, anécdotas de *sitcom* tal como si sus personajes fueran parte de nuestra vida, como si emergieran directamente de nuestro álbum familiar. La buena *sitcom* tiene el privilegio de construir personajes entrañables.

Mientras miro ahora los avejentados capítulos de *Cheers* me doy cuenta de cómo esas personas llegaron a influir en mi carácter. Tengo más cosas en común con

ellos que con gente con la que crecí. Me reconozco en todos, cada uno tiene un pedazo mío: la ética del trabajo de Sam Malone, el esnobismo de Frasier Crane, la obsesión por las mentiras de Cliff Clavin, la ira y el malhumor de Carla Tortelli, el amor por la cerveza de Norman Peterson. Por si fuera poco, Diane Chambers y yo tuvimos el mismo trabajo en el mismo lugar —profesor asistente en la universidad de Boston— con dos décadas de diferencia. Padecí con verdadera angustia cuando Sam volvió a beber, tras terminar con Diane; pocas separaciones he vivido con tanta empatía como la de Frasier y Lilith. Tal vez tenga que dejar de ver televisión.

Jamás regresé al Bull & Finch ni pienso hacerlo. Entré ahí buscando algo, a alguien, y me recibió una chica que vendía *souvenirs*. Ocupé un lugar en la barra, ordené una Guinness y un sándwich “Crane” y me acordé que Capuchino estaba afuera, solo en el frío. Con el pretexto de fumarme un cigarrillo salí, lo desanudé y emprendimos el camino de vuelta por esas calles que, tímidamente, encendían sus farolas bajo un cielo rojo. Tomé Commonwealth Avenue y en la caminata fui distinguiendo esquirlas de mi pasado con asombrosa nitidez. La foto que nos tomamos en aquella acera. La única vez que entramos en esa cafetería. El *two bedroom* que visitamos en ese edificio porque, eventualmente, la familia crecería. Ahí, los mejores huevos benedictinos de la ciudad. Justo enfrente una de las pocas tiendas de discos que sobrevivían y a la cuadra siguiente mi *neighborhood bar*, donde no me volverían a ver. El Fenway Park, la universidad de Boston y un poco más adelante el local de comida tailandesa donde tuvimos la primera y la última

noche juntos, para concluir lo nuestro con una circunstancia perfecta. Esa ciudad, y no Cheers, era el lugar donde todos sabían mi nombre y por algún motivo eso resultaba intolerable.

Ya con la certeza de que tenía que partir, llegué a la esquina de Commonwealth y Granby, doblé a la derecha rumbo al río, hasta Bay State Rd., y visité por última ocasión el castillo victoriano que me había dado la bienvenida años atrás. El que había estado ahí ya no era yo. Tal vez ese que había entrado nunca había salido. Salió su doble, un desconocido: salí yo. Pero era hora de volver y encontrarse con el pasado, por más doloroso que fuera. Todo seguía en su sitio. Las arañas alumbrando esplendorosas. Los vitrales con motivos religiosos. El mobiliario de una película de época. El piano. En un instante en que se dispó la concurrencia me vi al fondo, recargado en lo que parecía una gárgola, bebiendo solo pero secretamente entusiasmado. Tuve el valor de acercarme, sacarme a mí mismo de un recatado mutismo y decir: “Felicidades, éste es el Vaticano para un intelectual. Si alguien tiene la intención de convertirse en Papa tendrá que pasar por aquí”. Exactamente esas palabras, esas mismas palabras, porque aunque yo había hecho las cosas mal, no podría haberlas hecho de ninguna otra manera.

Cuando la vida se empecina en ser más cruel de lo debido, uno recurre a la fantasía de la *sitcom*. Algo tenía Alonso Quijano para salir a desfacer entuertos. Un terrible dolor en el alma —que pudorosamente nos omite Cervantes— lo hizo dejar su hacienda y a su sobrina y hacer como si fuera un caballero andante. Debió haber sido algo into-

lérable, tan tremendo que sólo fue superado por el miedo a morir sin confesión. A medio camino de la vida, atravesando por la más oscura de todas las selvas, nuestro Quijote empuña un teléfono público para hacer una llamada en medio de la noche. Es una imagen particularmente triste, la del hombre que llama a alguien más desde la esquina de su casa, tal vez se deba a que todo teléfono público delata una urgencia, al mismo tiempo que un desamparo. Cuelga el auricular y dirigiéndose al chofer de un taxi le pide que lo lleve al aeropuerto Logan. Nunca sabremos el contenido de esa charla, pero debe ser algo capaz de atrofiar el sentido común. La fantasía de vivir nuestra propia *sitcom* sólo surge cuando hemos saltado la valla de toda razón.

TEORÍA DE LA COMICIDAD RELATIVA
(O CÓMO TENER UN PRETEXTO COMPLETAMENTE
GRATUITO PARA CONTAR “LOS ARISTÓCRATAS”)

Tres semanas después del once de septiembre, durante un espectáculo ofrecido en el Friars Club de Nueva York, el actor y cómico Gilbert Gottfried logró mantenerse en el límite de la comedia con la gracia de un mal equilibrista. Abrió su rutina con un salto mortal, fallido: “Fue difícil llegar a Nueva York, todos los vuelos hacían escala en el Empire State.” Se hizo un silencio incómodo. Después, la gente comenzó a carraspear, se empezaron a escuchar algunos abucheos y un tipo en el público, indignado, gritó: “¡Demasiado pronto! ¡Demasiado pronto!” Perturbado visiblemente, pero sin renunciar por un instante a su aptitud transgresora, Gottfried viró su propuesta cómica ciento ochenta grados e improvisó una versión de “Los aristócratas”. El éxito fue absoluto. A pesar de los tropezos del comediante —y de las dudas que él mismo tenía ante su propia hazaña—, el chiste funcionó como tal. “Los aristócratas”, uno de los hitos que señalan el fin de la comedia y el inicio de algo más —¿de la pornografía?,

¿el insulto?, ¿el crimen?—, esa noche adquirió la categoría de umbral: gracias a él los neoyorquinos pudieron volver a reír o pudieron volver a ver que el mundo y la vida, además de trágicos, también pueden ser ridículos.

Modelo. Una familia llega al despacho de un cazador de talentos. El padre le dice: tenemos el acto más espectacular que usted haya visto. ¿En qué consiste el número?, pregunta el agente. Primero, contesta el padre, mi esposa y yo salimos al escenario a cantar una tonada de amor. Mientras cantamos, tenemos relaciones sexuales en varias posiciones. Es entonces que entran mis hijos —un niño y una niña— y comienzan a defecar por todo el escenario. Al final de la canción, todos, en una reverencia, nos provocamos el vómito y, dando las gracias, salimos. El agente pregunta cómo se llama el acto. El padre responde: “¡Los aristócratas!”

Los comediantes son personas extrañas, desubicados todos, incluso los que no practican la comedia como profesión. No es gratuito que el término provenga del griego *komos*, es decir, “pueblo”. Un comediante, en su acepción más arcaica, es entonces un individuo que “vaga por los pueblos”: un inestable. Y vagaba, al parecer, porque nadie lo quería. Al menos en las urbes, dice Aristóteles, era vilipendiado.

Ahora, aunque desconfío de aquellos que fincan reflexiones en raíces etimológicas endebles, creo que en el término “comedia” hay algo que podría constituir una excepción. Y es que el comediante estable, el que ya no vaga y se encuentra cimentado sobre sus dos pies, no es

que deje de ser chistoso, sencillamente deja de ser un comediante. La risa que provoca puede seguir siendo efectiva —incluso puede alcanzar el beneplácito de un público mayor—, pero comienza a tornarse pedagógica, doctrinaria, se aburguesa, como la del último Cantinflas, el amigo de Jacobo Zabludovsky y la casa en Acapulco. El comediante auténtico, el que hace comedia en sentido estricto, vaga, y vagar implica movimiento, territorialidad, exploración. Y antes de que se malentienda, distingo: no me refiero al viajero sublime y romántico; muchos menos al paria aventurero y feliz. Éstos representan lo más superficial del movimiento: sólo cambian de lugar. No. Hablo de un movimiento casi molecular, interno e intelectual, cuyos efectos más visibles son la innovación a ultranza y la transgresión como norma. Ellos, los últimos comediantes, aseguran que hacer reír es apenas como hacer cosquillas y, por eso, buscan el límite de la comedia.

Variación A (George Carlin). *Una pareja llega al despacho de un cazador de talentos*. La analogía es la opción más didáctica. *El hombre le dice: tenemos el acto más espectacular que usted haya visto. ¿En qué consiste su número?, pregunta el agente*. Si el clásico cómico “*Who’s on First?*” (*¿Quién está en primera?*) de Abbott y Costello, es el puro acto amoroso, “Los aristócratas”, en cualquier versión, representa el arte del erotismo. *Primero, contesta el hombre, mi mujer y yo salimos a cantar Tea For Two en una versión charleston*. Si la comicidad es anotar un gol, el límite de la comedia es atinarle, intencionalmente, al poste. *A la mitad de la canción mi mujer se acuesta sobre el escenario y yo me acuclillo sobre su*

cara, me bajo los pantalones y empiezo a cagar. Si hacer reír es ejecutar al enemigo, causar una risa incómoda es nada más torturarlo, buscando dejar secuelas. Antes del espectáculo he tomado algunas medicinas, comido calabazas, maíz, cosas que no se deshacen fácilmente en la digestión —cacahuates, por supuesto—, para que no resulte un monótono fluido sin sustancia. Es lo que va de Chaplin a Andy Kaufman. Y así sale todo, tratando de atinarle bien en la boca, para provocarle algunas gárgaras. La distancia que existe entre Chespirito y Sacha Baron Cohen. Hasta que se lo traga. Es un no hacer reír, pero casi. Unos cinco minutos en total. Es lograrlo, pero como si no. Y el agente pregunta cómo se llama el número. Evidencia desde su origen una perversión. El hombre le responde: “¡Los aristócratas!” Es una patología.

Necesitamos un sistema de referencia.

Imaginemos que la comicidad es una esfera y que tiene un centro. En el centro de su circunferencia existe una masa de comicidad comprimida que, debido a su densidad, ejerce una fuerza gravitatoria limitada. Supongamos que la comicidad es una estrella. Todo aquello que se encuentra dentro de su radio gravitacional es lo cómico y su centro lo atrae: a mayor gracia, mayor será su peso cómico y, por ende, con mayor facilidad será atraído por el centro. Siguiendo con esta analogía, el límite de la comedia es un meteorito o un satélite artificial. Un satélite cuando parte del centro de la comedia para suspenderse en su órbita; un meteorito cuando se aproxima del espacio exterior a la estrella y, en lugar de atravesar su atmósfera y crear un impacto destructivo,

se detiene para girar alrededor. Éste es el bosquejo de la teoría de la comicidad absoluta. Veámoslo ahora en el *continuum* espacio-temporal.

La estrella de la comicidad gira en torno a un polo de gravitación mayor a ella, el de la indignación, y su traslación no es circular, es más bien elíptica: viaja en el tiempo y en el espacio, irregularmente. Al afrontar el reto de ejercer la comicidad en su límite debemos tener en cuenta estos dos factores; de ignorarlos probablemente nos ocurra lo que a Gottfried con su primer chiste esa noche en Nueva York —como un cuadrangular que se va de *foul*, saldrá de órbita. La broma sobre el Empire State, si bien pudo haber animado una mala partida de cubilete esa noche en nuestro país, fue atraída por un centro gravitacional mayor. No eran ni el espacio —Nueva York— ni el tiempo —cinco de octubre del 2001— adecuados. El segundo chiste, “Los aristócratas”, a pesar de contar con una masa cómica aún más ligera que el primero (y por ende, ser más propenso a perderse en el vacío hostil de la indignación), logró suspenderse en la frontera de la comicidad precisamente por lo agudo del cálculo. A tres semanas del once de septiembre, y a unas cuantas calles de la Zona Cero, se imponía la comedia en su límite, pero particularmente aquella que estuviera en el límite de la evasión. “Los aristócratas”, chiste que en sí mismo es una regresión, fue el que mejores resultados obtuvo frente a una audiencia escéptica ante lo correcto porque, cuando la primera torre se vino abajo, los parámetros de lo bueno y lo malo se volvieron difusos, para desaparecer totalmente con el colapso de la segunda. Gottfried, tal vez sólo por suerte, descubrió que esos parámetros estaban en

reconstrucción y el margen de lo permitido era particularmente ancho. Éste es el principio de la teoría de la comicidad relativa.

Variación B (Sarah Silverman). *Ya no pongo “Los aristócratas” en mi currículum... no es algo que me haga sentir particularmente orgullosa. Porque, en realidad, yo fui una “aristócrata”; es medio raro ser parte de una leyenda. Éramos mamá, papá, mi hermano y yo. Mi papá salía al escenario, iniciaba la música y comenzaba a masturbarse. Después mi hermano salía. Empezaban a hacer esta cosa, esta especie de masturbación mutua, que era similar a un duelo de banjos. Además de masturbarse, se tomaban de la mano y comenzaban a girar. Yo me quedaba fija, detrás de ellos y cada vez que sus anos pasaban frente a mí tenía que chuparlos. Mi mamá, del otro lado, se encargaba de meterles sus dedos meñiques. Era bastante espectacular; de hecho, todo es cosa de coordinación. Mi hermano tiene síndrome de Down, ¿lo dije? La gente piensa que es una discapacidad, pero en realidad es una atracción muy lucrativa. No quiero decir que sea un “don” —aunque sí lo es cuando se trata de vender boletos—, pero nosotros lo vemos como una más de las bellezas que Dios creó para nuestro disfrute.*

Si tomamos un avión en la ciudad de México y nos dirigimos a Nueva York, viajaremos cinco horas antes de llegar; si despegamos después de comer podríamos estar cenando, esa misma noche, en un local del Soho. Según la teoría de la relatividad, si ese avión pudiera alcanzar la velocidad de la luz existiría una forma de llegar a

nuestro destino sin haber envejecido durante ese lapso, el tiempo se detendría y, de alguna manera, habríamos viajado en el tiempo. Eso mismo ocurre con el límite de la comedia, con los últimos comediantes; en los casos mejor logrados en eso consiste su desplazamiento. En su trayecto al espacio exterior de lo cómico alcanzan tal velocidad que viajan en el tiempo y, de pronto, el lento escurrir de unos mocos o el penetrante olor de un pedazo de caca se vuelven las cosas más chistosas: pareciera que volvemos a ser niños, al menos por un segundo. Nadie, por ejemplo, ha vuelto a lograr la osadía de Andy Kaufman, cuyo viaje fue tan veloz y tan extremo que terminó no sólo siendo un infante (murió de cáncer de pulmón a los treinta y cinco años, a pesar de que no fumaba ni bebía), sino que regresó a la nada original al hacer de su propia muerte el último y más grade de todos sus chistes.

ALLEGRO MA NON TROPPO

Para Alina

Hay temas que parecen imposibles de abordar, al menos para mí. Desde hace alrededor de diez años intento, sin éxito alguno, poner por escrito mis reflexiones sobre la Op. 65 núm. 6 de Edvard Grieg, *Una boda en Trolldhau-gen*. Es una pieza para piano que, en la interpretación de Arthur de Greef, no alcanza los seis minutos de duración. Lo abstracto del lenguaje musical, además de lo pudoroso en un tema como el matrimonio, han saboteado eficazmente mis tentativas literarias, al límite de la rendición. Éste es un ensayo frustrado, pero aún así quiero dejar constancia de mi recorrido.

Durante la confusión característica de la adolescencia, cursé teoría musical con el maestro Sergio Berlioz, un judío con kipá, barba cairelada y luto riguroso, que se partía de risa cada vez que un recital concluía con el *Huapango*. Para el fin de curso organizó un concierto donde, nos dijo, pondría en la segunda parte del programa las

Estaciones de Vivaldi, así el gran público se quedaría, si bien el plato principal era lo que tocarían primero, la *Suite Holberg*, de Edvard Grieg. Sus alumnos, si queríamos, podíamos huir durante el intermedio, y yo huí, al poco tiempo, no sólo del concierto, sino incluso de la música para refugiarme después en el cine, en la filosofía o en alguna pasión arrebatada que exigió mis desvelos. A pesar de mi desertión, la obra de Grieg ha sido para mí más que un recuerdo, y como en mi provincia escaseaban las tiendas de discos, he ido acumulando un acervo aceptable de su música en cada una de las ciudades donde he vivido. Como si se tratara de un ancla, he necesitado de esa adquisición en varias latitudes y distintos tiempos para no sentirme, de alguna manera, a la deriva. Podría jurar que mi madre escuchó la música de Grieg durante mi gestación, pero no lo hago porque sé que nunca lo hizo.

A juzgar por las fotografías, Edvard Grieg era un buen tipo. Noruego, descendiente de escoceses, su rostro me produce un sentimiento de camaradería que juzgo inexplicable —así como su 1.58cm de estatura despierta una confianza exclusiva entre nosotros, los pequeños. Me atrae su predilección por las formas musicales breves y menores, por ese hálito folclórico que siempre subyace en su obra; me seduce el recuento de sus últimos días, sosegados y casi ocultos, transcurridos en Troidhaugen gran parte del año, a unos minutos de la provincia de Bergen. Incluso su largo matrimonio, contraído con Nina Hagerup, su prima, me causa una empatía similar a la que experimento sólo con parejas de amigos muy cercanos. Más que esquizofrenia, creo que este sentimiento de intimidad que me acerca a Grieg se origina en su obra,

en esas melodías que parecen anécdotas privadas que casi nos narra al oído, y que se manifiesta con eficacia sin igual en sus *Piezas líricas*: diez tomos de partituras para piano publicados a lo largo de toda su vida, y en cuyo octavo volumen aparece *Una boda en Trolldhaugen*.

La colina de los trolls (lo que significa Trolldhaugen) es el nombre que Grieg dio al pequeño castillo que construyó para vivir con Nina, frente al lago Nordaas. Ahí residían casi siempre, menos en invierno, época en que bajaban a la calurosa Berlín, o a alguna otra capital europea, para dar conciertos juntos y empaparse de nuevas tendencias artísticas. En esa casa, Edvard Grieg compuso la totalidad de su obra de madurez, nunca dejando de ver el Nordaas, ése que aparece al fondo de casi todas sus composiciones. En Trolldhaugen hubo también una boda, tal vez en 1896, en cuya recepción, imagino, se interpretó la Op. 65 núm. 6, o una boda que posteriormente inspiró la pieza. No lo sé. Todo esto no es más que conjetura, una hipótesis que, insisto, produce el tono tan íntimo de su piano. La música que compuso se escucha tan personal y privada que no puedo evitar relacionarla con su biografía, así como me resulta inevitable no asimilarla y entreverarla en la mía.

Mis reflexiones sobre esta pieza lírica de Grieg no deberían ser difíciles de articular. Su brevedad no encierra ninguna emboscada intelectual; su tono, tan melodramático, no implica un riesgo en la exégesis. Pero algo hay en esas notas —o en mí— que al escucharlas no hago más que intimidarme. He intentado comentarla a partir del tema del matrimonio en el teatro de su amigo Henrik Ibsen; o bien compararla con otras obras musicales nupciales, como las de Félix Mendelssohn o Richard Wagner;

o vincularla a una anécdota real, histórica, que apenas logro entresacar de su biografía, pero aún así su secreto parece resistirse. Probablemente lo que Grieg expresó en su obra es algo tan común y cotidiano que su enunciación resulta anodina. Es como escribir sobre la soledad, por ejemplo. ¿Hay algo que se pueda decir sobre ese tema que no hayamos experimentado todos, aunque sea una vez, en carne propia? El problema con *Una boda en Troldhaugen*—cada día estoy más convencido— es de empatía e intimidad. Como un psicólogo que, por compasión, comienza a sentir los padecimientos de sus pacientes, esta pieza termina diciendo lo que cada uno de nosotros quiere que diga, cualidad que le otorga una naturaleza indomable.

Hace un par de años fui a Montreal a un congreso de literatura cuyas siglas no recuerdo. Hacía casi una década que me dedicaba al estudio de la filología y, como se infiere, había perdido todo interés en esa clase de transmisión del conocimiento. Viajé porque encontraría a mi ex esposa, tras meses de no vernos, y se barajaban las posibilidades de una negociación, de una posible reconciliación en suelo neutro. Asistir a un congreso con un problema así en la cabeza hace que todo lo que se escuche suene aún más insulso de lo que es en realidad, que ya es bastante. De igual manera fui a una mesa de ponencias, una que ella moderaba, y ocurrió uno de aquellos eventos que manifiestan, mejor que ninguna otra cosa, el callejón sin salida en el que se encuentra el saber académico. Mientras un egregio doctor confirmaba, citas en mano, la vocación progresista y liberal de Quevedo, el otro, no menos eminente, comprobaba con artillería crítica su talante conservador y reaccionario. Ambos tenían los mis-

mos grados académicos y puestos de relevancia en sus respectivas universidades. Yo quería que la moderadora alzara la mano del profesor victorioso, pero no se habían establecido los criterios para un desempate. Saliendo de ahí, en un intento por romper el hielo para lo que sería nuestra gran conversación, le dije a mi ex mujer que los congresos cada día me parecían más terapia de grupo que debate intelectual. Aunque no le causó gracia, entendió mi comentario. Nos habíamos hecho adictos al terapeuta en nuestros últimos años juntos y podíamos señalar, sin asomo de duda, la identificación que todo académico termina realizando con su objeto de estudio.

Regresé derrotado al Distrito Federal, donde vivía desde la separación. Ahí confirmé con mis estudiantes, unos legos absolutos, que leer lo que nosotros queremos leer en una obra es tan recurrente y equivocado como pensar que eso que está escrito es un testimonio biográfico del autor. Por alguna razón oscura, en cuyo origen debe encontrarse nuestra irrefrenable necesidad de fabulación, los lectores ingenuos gustamos de creer que lo expresado en un poema o en una obra musical es la experiencia personal del poeta o del músico, que su obra contiene cifrado un mensaje que devela momentos íntimos de su propia vida. Ocurre en menos medida con las novelas y los dramas, debido a la aparición de personajes, pero incluso el ensayo, si lo pienso dos veces, se presenta ante el lector como un testimonio vital de quien lo escribe. Lo vuelvo a pensar y advierto que el ensayo es el género que más se identifica con su autor. Por su lírica, Shakespeare y Sor Juana resultan homosexuales ante ojos no avezados; Bach: un místico; Schumann y Hölderlin, que si

bien estaban completamente locos, se presentan en su obra con una ecuanimidad y un equilibrio que no les corresponde. Aún así, empatar obra con vida nos aproxima sentimentalmente a las creaciones artísticas, nos identifica con nuestros héroes, y todos, de una manera u otra, realizamos esta operación. Para mí, *Una boda en Troldhaugen*, antes de saber nada de Grieg o de Noruega, era la pieza que el viejo músico había escrito para la boda de su hija, no la de su hijo ni la de él, sino la de su hija. Y con esa convicción viví por años, así que esa era la melodía que se interpretaría en la boda de mi hija también; no en la mía, ni en la de mi hijo: en la de ella. Pido disculpas por este acto de exhibicionismo psicológico, pero lo hago con la certidumbre de que, en la cabeza de todos nosotros, una piedra se mueve de manera similar.

Un amigo, al escuchar mi falaz conjetura, disparó sardónico: Alexandra Grieg, la hija de Edvard y Nina, murió al año de haber nacido. Saberlo significó una recomposición absoluta de ese acto imaginativo de hermenéutica. Cualquier dato biográfico e histórico se convirtió en sustancial, no para entender la obra de la forma en que pido que se entienda la poesía, la música e incluso estos ensayos, sino para elaborar una fábula que resistiera los embates de una realidad que me impedía hacer esa pieza mía. Grieg contrajo matrimonio treinta años antes de componer su obra, no asistió al matrimonio de ningún hijo suyo y la fecha de composición no concuerda con ningún aniversario de boda importante que, en mi fantasía, le haya dado el pretexto para crearla. ¿Fue un regalo para un amigo o un pariente que, eso sí dice el título, contrajo matrimonio en su propiedad? Me resis-

to a distanciarme de algo que ha terminado por ser tan íntimo.

Grieg nunca pudo con la severidad de las clases de órgano, que en el conservatorio de Leipzig eran obligatorias para los pianistas. Algo de la majestuosidad de la música sacra nunca dejó de serle ajeno, a pesar de su inclinación de juventud por ser pastor. Nina Hagerup pudo haber sido una cantante de renombre, una *prima donna*, pero una enfermedad infantil debilitó su voz, condenándola a papeles y foros menores. Grieg tuvo que abandonar sus estudios en Leipzig por una pleuresía que le arrebató un pulmón y casi le cuesta la vida. Desde entonces su salud fue siempre delicada, nunca pudo recobrase del todo. Edvard y Nina se conocieron en Copenhague en 1863 y debieron enfrentarse a sus familias para contraer matrimonio. Grieg compuso sólo una sinfonía. Él mismo, al firmarla, escribió al calce: “No interpretarse nunca.” La vida matrimonial alejó a Nina de los escenarios y la recluyó en el tedio repetitivo de un hogar con carencias y conflictos. En 1868 nació Alexandra, su primera y única hija, para morir trece meses después, poco antes de que Nina sufriera un aborto que la dejaría por siempre imposibilitada para concebir. Después de años de desavenencias, el matrimonio Grieg Hagerup se divide. Él se va a Roma, detrás de la joven pintora Leis Schjelderup, y ella se queda en Cristiana, al amparo de Frants Beyer, el mejor amigo de su esposo. Después de un año y pocos meses, Nina y Edvard se reúnen para no volverse a separar. En 1884 construyen Troidhaugen y, en 1896, Grieg compone ahí mismo *Una boda en Troidhaugen*. En su diario se lee, en una entrada posterior al aborto de Nina: “Es difícil mirar nuestras

expectativas reducidas a nada, y toma tiempo y cuidado recuperarnos del dolor. Pero gracias a Dios, si uno tiene algo por qué vivir, no nos rendimos tan fácilmente, y el arte tiene, más que muchas otras cosas, este poder tranquilizador que ahuyenta la pena.” Los restos de Nina y Edvard descansan en la misma cripta, construida dentro de la roca de un fiordo, justo frente al lago Nordaas.

Para cuando leí el diario de Grieg acababa de terminar un cuarto o quinto borrador de este ensayo que, para dar cuenta de su amenidad, llevaba el título de “La función del *staccato* en la Op. 65 núm. 6 de Edvard Grieg”. En él comprobaba, estaba seguro, cómo la alternancia de notas en *staccato* proveía a esta partitura de ese sabor agrídulce, entre triste y alegre, que aún me perturba. Incluso creo haber enviado las cuartillas a una revista especializada que nunca me respondió. No recuerdo si para entonces mi matrimonio era aún cinematográficamente venturoso, o si vivía ya en el infierno de la repetición insatisfecha, pero la cita del diario de Grieg no penetró la corteza de mi cerebro, al menos no hasta esa recóndita región donde verdaderamente se comprenden las cosas. Quedó por ahí y le tomó largo tiempo aposentarse en mi interior.

Álvaro Enrígue tiene un ensayo disfrazado de cuento que narra la vida del último indígena yahi. Dice que un día, viajando por el estado de California, descubrió en una exposición las fotografías de Ishi, el último indio de su etnia. Al conocer su trágica historia quiso en el acto escribirla, pero el drama era tan narrativo en la realidad que la fabulación resultaba imposible, o completamente innecesaria. Al final, nos dice sin decírnoslo, pudo hacer suya la vida del último yahi cuando él se divorció y todo

su universo, como el de Ishi, se hizo añicos. Los ensayos que me gustan, los que me gustaría escribir —aunque estoy consciente de que, para fortuna nuestra, sólo se pueden firmar tres o cuatro así en toda la vida— tienen el secreto mecanismo del de Enrigue. Las piezas del rompecabezas embonan sólo después de mucho tiempo, tras darnos cuenta de que la mayoría de ellas no casaban porque las mirábamos al revés o no las mirábamos del todo. Al completarlo, siempre demasiado tarde, nos damos cuenta de una de dos cosas: que esa historia nos embrujó por años porque predecía de alguna manera nuestro futuro, o porque contenía en germen la forma en que nosotros vemos la vida. El ensayo se convierte entonces en el testimonio de una caída, el itinerario de un fracaso, ya que el rompecabezas se nos revela como algo lógico tiempo después; a consecuencia de que, lo sabemos desde Fausto, el saber exige un alta cuota de dolor y desencanto. Un ensayista como Álvaro Enrigue podría ir a un congreso y decir, argumentando a su leal entender, que Quevedo era liberal, reaccionario o un miserable bujarrón no asumido, o cualquier otra cosa, porque él, el autor, se internó en la obra de Quevedo a partir de una experiencia personal que le dio la capacidad de descifrarla, que lo proveyó de una clave. En el mundo de la academia habría sido denostado; pero fuera de ella, en el mundo real, aspiraría a la empatía o la comprensión.

Desde muy joven Grieg entendió sus limitaciones, tanto artísticas como puramente humanas. Sólo compuso un concierto para piano, censuró su única sinfonía y se resignó a ejecutar con absoluta destreza miniaturas musicales como las que aparecen en sus *Piezas líricas*, esos

“bombones cubiertos de nieve”, como desdeñosamente los describió Debussy. Tal vez por esa vocación sacerdotal que marcó su infancia descifró con simpatía los designios de Dios; tal vez eso lo llevó a escribir un día que “artistas como Bach y Beethoven erigen catedrales y templos en las alturas. Yo sólo quiero construir moradas donde los hombres estén contentos y se sientan como en casa”. Esa morada en Grieg es triple: su matrimonio, Troidhaugen y la obra que los sintetiza, *Una boda en Troidhaugen* —el consejo que, en menos de seis minutos, un padre regala a su hija la mañana de su boda.

Las partituras señalan *allegro ma non troppo* cuando deben ser ejecutadas rápido, pero no tanto. La acotación es a tal punto incierta que la gama interpretativa de una obra musical, en sus matices, resulta infinita. Los riesgos que nosotros, como intérpretes, asumimos ante el pentagrama se justifican al asentar de forma contundente nuestro propio *allegro*. Los pasos que cruzan los jardines de Troidhaugen, una exposición fotográfica en California o la Square St. Louis en Montreal podrían tener el mismo *tempo*, pero no la misma intensidad. El hombre, llevado por su sentido de la belleza, suele convertir un acontecimiento casual en un motivo que forma parte de la composición de su vida. Regresa a él, lo repite, lo varía y lo desarrolla como un artista ante el borrador de su obra. Leer, como escribir, componer una pieza musical o escucharla, es un ejercicio de comprensión. Es poner en orden las fechas, los datos, las ideas, y ver que, si así no cobran sentido, habrá que desordenarlas, cuestionarlas, violentarlas o inventarlas, hasta que nos digan algo. Hasta que nos digan ese algo que nos explique, que nos ayude a encontrar la pieza que faltaba.

LA FE DE UNA GENERACIÓN NARCISISTA

En el 1236 de la avenida Massachusetts, en los altos de un merendero de comida china, funciona un sórdido local llamado The Comedy Studio. Se trata del club de *stand-up comedy* más célebre de Cambridge y, probablemente, de toda Nueva Inglaterra. En él, noche a noche, un heterogéneo grupo de gente se reúne para celebrar, ante la imagen del dios Narciso, su Yo de forma báquica y apoteósica. Un exceso de comida, alcohol y carcajadas corre parejo a la *stand-up comedy routine*, ceremonia axial de esta congregación denominada “neonarcisista”. Este fenómeno escénico —entendido como sermón— es lo que mejor explica los principios de cofradía tan particular.

Boston, cuna de puritanos, es una ciudad aséptica donde uno podría caminar durante días y no toparse jamás con una prostituta. Mas el recato es engañoso: para apreciar un *striptease* al más puro estilo protestante basta asistir a una de las sesiones neonarcisistas en The Comedy Studio. Allí se celebra un estilo de *striptease* sin

desnudos, a pesar de que lo apreciable de la ceremonia no deja de ser impúdico. Ésta consta, principalmente, de la revelación de lo no revelable, es decir, de lo obsceno, de lo que debería quedar “fuera de escena”, oculto. No hace falta recordar que *strip* es desnudarse, pero *tease* no sólo es excitación sexual, antes es broma, chiste, guasa: para los neonarcisistas se trata de un desnudamiento de la personalidad a través de la comedia.

Cada noche un *stand-up comedian* ejecuta su rutina. El abanico temático aparenta variedad: política, espectáculos, minorías sexuales o raciales, medios de comunicación y crítica social; en realidad, sólo le incumbe un tema: el Yo. *Mis* problemas, *mis* ilusiones, *mis* traumas, *mis* ideas, *mis* frustraciones, *mis* deseos, la letanía auto-complaciente de un Yo pusilánime que va conformando, en exhibición masoquista, un sermón pagano. El *stand-up comedian* devela uno a uno fracasos, fobias e ineptitudes para que la multitud recurra a una explosión de risa que, en ocasiones, colinda con el llanto. No es común, pero de repente allí ocurre lo que Chesterton exigía a todo buen humorista: hacer que la carcajada se nos congele en el rostro y se convierta en mueca. Es entonces cuando empieza la catarsis, la terapia de grupo, los electrochoques. Porque tú también eres ese tipo inadaptado que no para con sus manías, ese Yo timorato incapaz de comprometerse con alguien, con nada y, lo peor de todo, ese tipo vacío que de tan vacío no puede reírse más que de su propio fracaso.

En el umbral de The Comedy Studio está grabado en piedra el siguiente versículo del Santo Evangelio según Seinfeld:

—Jerry —dijo la chica— tienes que abrirte para que yo pueda ver lo que hay en tu interior.

—Estoy abierto, cariño —respondió Seinfeld—, lo que pasa es que no hay nada dentro...

El neonarcisista ríe porque sabe que no hay cosa más triste que identificarse con ese dios que, abandonado, le hace muecas al espejo para no darse cuenta de su soledad.

En el escenario de The Comedy Studio es necesario que desaparezca la cuarta pared dramática, pero en ciertos momentos la rutina se convierte en ventana doble a través de la cual vemos la ceremonia y, al mismo tiempo, aparecemos reflejados. El que está arriba es el *stand-up comedian*, pero también estoy yo, intentando escribir este libro. Y si esa noche el monólogo es convincente, si se predica un buen sermón, es posible que al final del *striptease* lo que termine desnudo y tiritante sea mi pálido amor propio.

THE SHORT HAPPY LIFE OF WILLIAM THORNWAY

Pocas cosas me despiertan tantas sospechas como el optimismo. La felicidad a ultranza, la capacidad de ver el lado bueno de las cosas, el *no hay mal que por bien no venga*, me llenan de escepticismo e incluso de indignación. Observo en quienes lo ejercen una falsedad y una impostación más nociva y repugnante que la del más redomado hipócrita, y me alejo ante la posibilidad de que mi vida, entre sus manos, se convierta en el guión de un cuento de hadas. Para ellos no hay algo que califique de tragedia, *Dios aprieta pero no ahorca y cuando cierra una puerta abre una ventana; todo es cosa de ser positivo: hay que echarle ganas*. Ante su coro —porque a diferencia de los misántropos, los optimistas tienden a unirse— concluyo que nadie puede ser tan feliz por tanto tiempo: algo nos quieren esconder, no cabe duda de que están actuando. Estos promotores de la dicha, mercachifles del bienestar, son inquisidores sistemáticos que, al amputar una de sus mitades a la existencia, se quedan sin ninguna de las dos. Poco se puede esperar de alguien que ve en el dolor una

nueva oportunidad de regocijo. Eso es perverso y patológico, poco inteligente, casi místico. Es no querer resignarse, no saber perder, y resultan tan patéticos como aquellos que, tras el descalabro, fingen haber aprendido la lección.

Aun así la felicidad me seduce sobremanera y muy probablemente las líneas anteriores tengan su origen en una recóndita y poco aceptada envidia. No lo sé. En ocasiones lo supongo, como cuando me descubro elogiando las virtudes de un spa, la forma en que cae una tela, la muñeca vertiginosa de un barbero. De repente pienso que la vida podría ser tan sencilla y placentera como una buena afeitada —limpia, sedosa y al ras— y que mi cuadro de gastritis crónica, así como mi hipoglucemia, entre otros padecimientos, son autosabotajes eficacísimos con los que yo también me niego la existencia en su totalidad. Hay momentos en los que me convengo de que la felicidad está ahí, a nuestro alcance, y que todo es cuestión de perseverancia, de una voluntad tan imbatible que, pese a estar siempre a prueba, sale victoriosa. Estoy a un ápice de afirmar que una persona feliz se caracteriza por una necedad equina que, incluso segada, da un paso seguro sobre el abismo y cae de pie. Pero ese es Cándido y todos recordamos la lección que le propinó Voltaire.

Durante años estuve obsesionado por la autenticidad. Creía con anhelo épico que una vida sólo podía ser vivida en su esplendor con una serie de parámetros morales inamovibles que rigieran mi conducta y pensamiento hacia un bien razonado; parámetros que, obviamente, emergerían de mi experiencia y reflexión para dictarme las lindes entre lo correcto y lo incorrecto, lo justo y lo injusto, que apuntarían a la verdad. Secuelas

de lecturas juveniles mal digeridas, todavía en ocasiones algún prurito de esta naturaleza surge en mi interior y me lleva a tomar algunas decisiones, anodinas las más. La mayor parte de las veces las grandes decisiones ya han sido tomadas (en ocasiones ni siquiera por mí) y mis principios remanentes sirven, si acaso, para apoyar o difuminar sus efectos. Lo que quiero decir es que la felicidad pareciera posible sólo en un mundo coherente, rebosante de autenticidad, donde nos fuera dable tener convicciones y seguir las; donde la incertidumbre no se interponga entre nosotros y el ideal. Creo que por eso uno de mis hemisferios cerebrales no tolera a los optimistas: no sólo no entienden que el universo se dirige a una destrucción inexorable, incluso fingen placer ante la posibilidad de presenciarla. Pero la otra mitad mira a estos personajes con profunda nostalgia y le gustaría de repente ser parte de su espejismo. Esta fascinación confusa y contradictoria, que pocas veces aflora en mí, es la que me embarga cada vez que observo la obra de Norman Rockwell, agiotista de la felicidad, su más grande promotor y probablemente su primer apóstata.

Mi interés por la pintura y las artes plásticas en general roza con la indiferencia. No es algo de lo que me sienta particularmente orgulloso, es una cuestión de ignorancia y poca sensibilidad. Pero la obra de Norman Rockwell es algo más que pictórica, o tal vez algo menos, creo en realidad que se trata de *otra cosa*. Es óleo sobre tela que se convierte en propaganda, imágenes cotidianas que transmutan en mito, arte que termina fundiéndose con la cultura popular. No sé nada de artes visuales, pero su obra posee esa inusual característica —indefi-

nible para mí, pero que palpita en la música de Bola de Nieve, el cine de Billy Wilder, la poesía de Neruda— que le permite trascender los cenáculos artísticos, hallar a su público en el vulgo y ponernos a todos de acuerdo porque, al final, ante un Rockwell el aplauso del crítico se ve aparejado por la aprobación de las masas. Mi entusiasmo e interés por su obra forman parte de este último grupo.

Son tres las características que han hecho de Rockwell el fenómeno artístico que me seduce. Primero que nada, su obra es omnipresente, reiterativa y redundante. Aunque no lo sepamos, todos la conocemos; parece que estaba ahí desde antes, desde siempre, y nadie puede asegurar cuándo vio uno de sus cuadros por primera vez. Al mismo tiempo es fácil, accesible y sencilla; tal vez sólo un ciego podría decir que no la entiende, pues en su obra no hay nada que entender. Todo está dicho, no hay mensaje oculto ni moraleja velada, es li-te-ral. Pero también es atractiva, hermosa y placentera, como la decoración de Navidad o el anuncio de Coca-Cola, porque, lo dice Rockwell en sus memorias, “pinto la vida como me gustaría que fuera. Si en este mundo mío aparece la tristeza, esa tristeza es hermosa; si hay problemas, son problemas humorísticos.” Es difícil imaginar mayor candidez; de tan radical es casi imposible tomarla en serio. A mí no me cabe duda de que Rockwell está actuando. “¡Vive la vida como quieras!”, eslogan de su obra, esconde más cosas, y más terribles, entre más transparencia y nitidez intenta sugerir, que ya es mucha. Su obra es un producto, un bien de consumo que todos queremos, pero del que nunca tenemos suficiente: FELICIDAD, una felicidad tan idílica que incluso la tristeza y los problemas resultan lindos. Y

me planto como espectador ante su obra y no puedo dejar de preguntarme qué hay ahí de fascinante que me atrae y me repele, qué me llena de envidia tanto como de terror, para después alcanzar una extraña sensación de piedad. Por mí, por Rockwell y por todos nosotros que lo hemos entronizado como el cristizador de nuestros más profundos e irrealizables anhelos.

El arte, incluso el de Rockwell, emerge siempre de la insatisfacción. Se trata de un lugar común, pero juzgo necesario ser insistente. Las personas felices (que, por cierto, sí las hay pero resultan impermeables a estas líneas) no escriben ni pintan ni quieren ser otros sobre el escenario porque ellos son felices y punto. Van de pesca, juegan básquetbol y saben perder; no se pasan la vida sentados frente a un lienzo o una página en blanco, dándole la espalda al mundo. Las personas felices están seguras, a diferencia de nosotros, de que la vida no está en otra parte sino aquí, enfrente de nuestras narices, evaporándose. No existe ese hueco, esa brecha en ocasiones infranqueable, entre el ser y el poder ser: en ellos es uno solo y el mismo. Las personas felices no estudian —cuando lo hacen— ni filosofía ni lingüística, menos arte o literatura, porque les tiene sin cuidado descubrir en los apuntes de Saussure una desavenencia con el *Cratilo*; porque poco les importan las connotaciones gnoseológicas que un filósofo francés contemporáneo pueda encontrar en una pintura española del siglo xvii. No, ellos abren la puerta y cruzan la calle, van a comprar pan, se pintan el pelo, fuman un cigarrillo y saludan al vecino con una facilidad con la que tú nunca podrás maldecir a Schopenhauer por el día en que, sin entenderlo del todo, te arruinó la vida.

Y estos son los personajes de Rockwell que, a diferencia de nosotros, están siendo. Son seres en acto que viven una vida plena debido a que su mundo es uno de esos mundos con parámetros morales inamovibles: de autenticidad y coherencia, de certidumbres y principios, donde no hay dolor y todos son blancos. Es necesaria la relectura, el embeleso, la visitación insistente, la casi obsesión, para darnos cuenta de que lo literal es lo metafórico en su punto más extremo; es necesario advertir que la felicidad esconde la tristeza para percatarnos de que una escena de Rockwell puede llegar a ser lo más horrible y desolador que nos podría ocurrir —precisamente porque *no* nos ocurrió. Me gustan los cuadros de Rockwell porque las dos mitades del mundo, las dos máscaras del teatro griego que tan bien las simbolizan, están una detrás de otra. Es sólo a través de la risa de la primera que adivinamos el llanto de la segunda.

A diferencia de Norman Rockwell, yo no tengo un ideal estético. Tenerlo sería tanto como aspirar, una vez más, a esa autenticidad de vida que parece estarme vedada. Pero creo que sí, que en todo lo que escribo pretendo que exista al menos una intención cómica. Si no logro arrancarle a mi lector una carcajada, me conformo con provocarle una sonrisa, un guiño irónico; me basta crear una atmósfera de incertidumbre donde todo lo que diga pueda ser tomado a chacota o completamente en serio, sobre todo porque muchas veces no sé ni siquiera si estoy convencido de lo que digo. Y a pesar de lo anterior, nada me provoca un frenesí por la escritura como textos particularmente dramáticos, incluso trágicos, como los cuentos de Ernest Hemingway. No sé a qué

se deba esta afinidad, y me gustaría preservar su misterio mientras funcione; pero nunca la lectura sistemática de Rabelais, Cervantes, Sterne y Fielding —mis cuatro evangelistas— ha producido en mí una cuartilla, mucho menos varias como éstas suscitadas por una relectura de “The Short Happy Life of Francis Macomber”. Mi temperamento nada tiene que ver con el del héroe de Hemingway —un tipo adinerado, atractivo y valiente—, pero hay algo en su forma de entender la vida tan radicalmente opuesta de la mía que, paradójicamente, creo que nos une. Él, cazador experto, no puede matar un león, le teme, está aterrado por acercarse y ajusticiarlo; al día siguiente, al cazar un búfalo, es precisamente su valentía lo que le cuesta la vida. Francis Macomber tiene un parámetro moral que le dicta cómo debe ser la existencia: su coraje. Cuando lo viola e incurre en la cobardía es infeliz y lo único que le queda es tratar de enmendar su falta y volver a intentarlo para, ahora sí, no fallar ante sí mismo aunque muera. Fue uno de los últimos cuentos que publicó Hemingway antes de pegarse un balazo; otra muerte heroica, de alguien que sabe qué debe ser la vida, de acuerdo a sus normas. Yo no tengo esos parámetros; mucho menos estatura suicida, y lo único que puedo escribir es una pequeña necrología apócrifa de mí mismo: “The Short Happy Life of William Thornway” —mi nombre y apellidos, en los que llevo la penitencia, traducidos al inglés—, que comenzó a escribirse el día en que *my own private buffalo* me embistió en su estampida, pero no tuvo el coraje de volver y rematarme.

A pesar de todo, tengo todavía la vocación de ser feliz. Incluso puedo decir que he llegado a serlo comple-

tamente, absolutamente, solarmente, y no dudo ni un instante que un día volveré a serlo. Entonces podré vivir, por fin, en un cuadro de Norman Rockwell y creceré en una casa en los suburbios, asistiré al *college*, jugaré americano y me enlistaré en el ejército, seré habitual de un *diner*, llevaré a mi chica al *prom* y me casaré con mi *high school sweetheart*; volveré a vivir en un mundo unificado, coherente y lógico, lleno de certidumbre y *pumpkin pie*, porque un día fui feliz y tengo la tenacidad para volver a serlo. Perderé muchas amistades, es cierto, y tal vez las personas más inteligentes que conozco me dejen de hablar, pero volveré al círculo de los matrimonios radiantes, entraré en un gimnasio, me pondré a régimen, ahora sí dejaré de fumar, cantaré bajo la ducha, planearé mis vacaciones, pondré mis ahorros en fondos de inversión y miraré la vida de frente, con el rostro en alto, pensando: soy un hombre feliz y, por ende, soy un hombre imbatible. Y seguramente no vuelva a escribir una línea, porque la felicidad y la literatura no se llevan, son incompatibles, y porque en aquellos días, meses, años de plenitud, no escribí nada, acaso sólo la lista del súper, una queja en contra del coordinador o un recado que, pegado en la nevera, decía: “Volveré tarde mi amor, no me esperes despierta. Hay lasaña en el refrigerador. Un beso, G.” Y no me importará dejar de escribir, como al enfermo de cáncer no le importa dejar la quimioterapia ahora que ha sanado, o al esquizofrénico la terapia de choques ahora que sale, por su propio pie, del hospital. O tal vez me convierta en un escritor optimista, un Norman Rockwell de la literatura, y logre filtrar entre las páginas de un libro de autoayuda el relato de aquella

tarde de invierno en que, caminando con ella por un inmenso camellón lleno de nieve, pensé en lo afortunado que era, en lo poco que podía pedirle a la vida, y me sentí feliz, tan feliz que estuve seguro, en ese instante, como lo estoy ahora, de que no importaba si no volvía a serlo en la misma magnitud. Ese instante en mi historia era suficiente para justificar mi existencia en el universo y tal vez la existencia del universo mismo.

ÍNDICE

BURLADERO	9
GRAVEDAD CERO (O DE LA COMEDIA MUSICAL)	15
DEL PASTELAZO Y OTRAS FORMAS EN LA TRAGEDIA	19
EL APOCALIPSIS ES UN JUEGO DE NIÑOS	27
BREVE VINDICACIÓN DE JOHANN SEBASTIAN	
MASTROPIERO	37
<i>BIBLIOTHECA SCRIPTORUM COMICORUM</i>	47
<i>BOY-MEETS-GIRL, BOY-LOSES-GIRL, BOY-GETS-GIRL... BACK?</i>	59
<i>SITCOM: INSTANTÁNEAS PARA UNA FAMILIA FELIZ</i>	67
TEORÍA DE LA COMICIDAD RELATIVA (O CÓMO TENER UN PRETEXTO COMPLETAMENTE GRATUITO PARA CONTAR “LOS ARISTÓCRATAS”)	79
<i>ALLEGRO MA NON TROPPO</i>	87
LA FE DE UNA GENERACIÓN NARCISISTA	97
<i>THE SHORT HAPPY LIFE OF WILLIAM THORNWAY</i>	101

La sonrisa de la desilusión de Guillermo Espinosa Estrada se terminó de imprimir, mientras nos torcíamos de la risa por nuestras viejas ilusiones, en el mes de octubre de 2011, en la ciudad de México. En la composición se utilizó la tipografía Century Schoolbook.

Este libro podría ser la autobiografía soterrada de un personaje desconocido: William Thornway. A través del ensayo y la *memoir*, Thornway echa mano de la comedia para tratar de explicarse los fracasos y alegrías de una vida que va dejando atrás. Cada texto dibuja un itinerario que parte de las grandes esperanzas y se dirige vertiginosamente hacia las ilusiones perdidas. Como si deseara llevar una vida más simple, este personaje oculta en un pastelazo su infancia irrecuperable; logra enamorarse únicamente después de destruir todos sus libros y referencias librescoas; desarrolla su vida en pareja como si actuara en una *sitcom* sin risas grabadas y su divorcio resulta una típica comedia romántica, pero filmada con diez años de retraso.

La sonrisa de la desilusión apunta hacia todos los matices del humor con la agudeza y levedad de una brújula: deambula por la payasada y llega a la risa melancólica, transita del chiste blanco a la carcajada siniestra. El narrador se desnuda ante el lector como lo haría un *stand up comedian* frente a su público, dejándonos en el rostro ese gesto ambiguo y misterioso del que sólo puede jactarse quien ya no tiene nada que perder.



www.tumbonaediciones.com

ISBN 978-607-7534-35-8




TUMBONA
EDICIONES


COLECCIÓN
DERIVAS