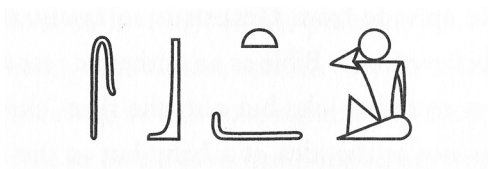


INTRODUCCIÓN

Nadie lo dijo mejor que W.C. Fields, que durante sesenta años divirtió a la gente desde el escenario, la página impresa, las ondas de radio y las películas mudas y luego sonoras: «Sabemos *qué* es lo que hace reír a la gente. Lo que no sabemos es *por qué* se ríen». La risa es como los sueños. Sabemos tanto de ella como sabíamos hace cinco mil años, ni más ni menos. Alrededor de 2900 a.C., en el antiguo Egipto, apareció un jeroglífico para representar «risa» o «reír». Era como sigue:



Sir Alan Gardiner, que sabía más que nadie sobre el antiguo Egipto, compiló una *Gramática egipcia* y dibujaba ese idioma mejor que nadie, dijo: «Siempre que escribo ese jeroglífico me echo a reír». «¿Por qué, *sir* Alan?». «Pues no lo sé, muchacho. Me hace gracia imaginarme a aquellos viejos sacerdotes tallándolo en la roca. En cuanto pienso en ello, me da risa».

El Antiguo Testamento contiene veintiséis risas, que no forman ninguna pauta particular ni expanden nuestro conocimiento de por qué ríe la gente. La primera ocurre en el capítulo 18 del Génesis, y constituye la primera ocasión en que la risa se recoge por escrito en palabras, hacia 1500 a.C. Abraham está sentado fuera de su tienda. Aparecen unos ángeles, uno de los cuales resulta ser Dios. Abraham envía a su mujer, Sara, corriendo al interior de la tienda para que prepare comida para los invitados. Mientras tanto, Dios le da a Abraham asombrosas noticias: «¡Tu esposa Sara tendrá un hijo!». Sara lo oye desde la puerta de la tienda. Pero Abraham y Sara eran ancianos y hacía tiempo que Abraham no conocía a Sara de la forma necesaria para tener niños. Por lo tanto, Sara se rió para sus adentros y dijo: «Ahora que estoy pasada, ¿voy a sentir placer y además con mi marido viejo?».

Dios se ofende por la risa de Sara, pues la interpreta como una falta de fe en Su poder. «¿Acaso hay algo que no alcance el poder de Yahveh?». Sara niega haberse reído, diciendo «No me he reído», pues le entra miedo. Pero Dios le replica: «No digas eso, que sí te has reído».

Este pequeño episodio del Génesis es tan fascinante que casi lleva a creer que la Biblia es una crónica fiel. No se trata sólo del primer chiste que se registra por escrito, sino que además es el primer «chiste verde». Sara no se ríe de la idea de tener un bebé, sino de la idea de mantener relaciones con su anciano esposo y de llegar al orgasmo («el placer»). ¿Cómo iba a tener Abraham de nuevo una erección? Parecía muy improbable ¿no? Y, por lo tanto, la risa

de Sara era de escepticismo, pero también era irónica, por no decir sardónica. Y precisamente por eso irritó tanto a la todopoderosa deidad.

Este incidente muestra que no existe la risa simple. Y me siento tentado a añadir que tampoco existe la risa inocente. La ocasión más común para la risa, y especialmente para la risa en comunidad, son los apuros, la perplejidad o la incomodidad de otros. Dios no se ríe en el Antiguo Testamento,^{*} pero los dioses paganos de Homero ríen continuamente en la *Ilíada*. Como Matthew Arnold afirma en «Empedocles on Etna», «Los dioses ríen por los codos / al ver los temores y dudas de los hombres». Y el implacable filósofo Thomas Hobbes, al traducir un verso de Homero (*Ilíada*, 1.561), escribe lo siguiente: «Y entonces todos los dioses ríen a la vez, descaradamente, de las desgracias del hombre». No sorprende, pues, que en *Leviatán*, Hobbes incluyera la siguiente definición: «La pasión de la risa no es nada más que la súbita gloria que procede de la repentina consideración de nuestra propia eminencia en comparación con los padecimientos de otros o con los que nosotros mismos sufrimos anteriormente».

En la lengua inglesa, los intentos de registrar la risa en palabras desde los primeros tiempos conllevaron diversas formas de escribir la palabra. El *Oxford English Dictionary* recoge nada menos que treinta y seis. El rey Alfredo utilizó su propia versión en el año 897. Chaucer, en 1385, en su prólogo a *La*

^{*}Reírse, no se ríe, pero se sonrío, como apunta el salmo 2.4: «El que se sienta en los cielos se sonrío, Yahveh se burla de ellos». (N. del T.)

leyenda de las buenas mujeres, casi lo acierta: «Así tú también puedes de mi corazón hacer manar esa voz, tal y como deseas, para reír o llorar». Chaucer escribió *laughe*, muy cercano al *laugh* (reír o risa) de la lengua inglesa actual. Shakespeare escribió la palabra de distintas maneras, pero su favorita fue «lofffe», lo que quizá sea reflejo de una pronunciación típica de Warwickshire. Podemos observarlo en unos versos un tanto crueles, pero hilarantes, que pronuncia Puck en *El sueño de una noche de verano*, un fragmento que en muchas representaciones se omite por considerarse demasiado soez.

A veces en el fondo del vaso
de alguna vieja cuentista acecho,
en forma y aspecto de manzana asada;
cuando va a beber, choco contra sus labios
y hago que vierta la cerveza sobre su papada.
Al contar sus cuentos, esta pobre vieja
a veces me toma por un taburete:
le esquivo el trasero, al suelo se viene,
grita «¡Qué tortazo!», y tose sin fin.
Toda la concurrencia se echa a reír,
se agarran los costados,
crece el regocijo, estornudan, juran
que un día tan gracioso no han vivido nunca

La caída debió doler a la mujer, y el hecho de que «toda la concurrencia» se riera de su padecimiento debió hacer que se sintiera todavía peor, de modo que este es un caso del muy común fenómeno de la risa agresora y cruel. Max Beerbohm, él mismo muy dado a hacer reír a los demás, creía que había «dos

elementos en el humor del público: deleite ante el sufrimiento y desprecio por lo que no le resulta familiar», lo cual explica por qué la gente suele reírse de los extranjeros y de los desconocidos en general. Ambos motivos son reprobables. La risa, cuando se analiza, no resulta cuestión de broma. Uno de los mejores ensayos sobre el tema que conozco se encuentra en esa obra por lo general monótona y aburrida que es la *Enciclopedia Británica*, y fue escrito por Arthur Koestler, a quien tampoco hay que tomarse a broma, pues terminó su vida no meramente suicidándose, sino persuadiendo a su mucho más joven y alegre amante de que se suicidara con él. Koestler defiende que siempre hay algo repugnante en la risa, por alto o bajo que sea el nivel de sofisticación de aquellos que la disfrutan. Propone como ejemplo a los bosquimanos del desierto del Kalahari de Sudáfrica. No hay nada que les haga reír más que ver a una gacela saltarina, herida de muerte por una bala, seguir saltando y dando coces mientras agoniza. Koestler describe la risa como un «reflejo de lujo» que contiene elementos de agresión y hostilidad, incluso de salvajismo, además de humor. Este punto de vista coincide con el de Henri Bergson, el filósofo francojudío que escribió un famoso tratado sobre la cuestión, que luego fue publicado como libro, *La risa*. «En la risa —escribió Bergson— siempre hallamos la intención inconfesada de humillar y por lo tanto, de corregir a nuestro prójimo». En particular, añadió, el regocijo era «el castigo colectivo de la sociedad al individuo poco sociable».

Creo que este último punto es más cierto en Francia que en Inglaterra o Estados Unidos. Jean-

Paul Sartre me dijo en 1953 que su habilidad para hacer reír a la gente le había «salvado la vida» en la escuela. Sus palabras fueron: «Yo era pequeño y feo, carecía de talento para los juegos y no era buen estudiante porque mi vista era pésima. Además decían que olía mal, y quizá fuera cierto. Pero podía hacerles reír. Descubrí que era mucho más fácil hacerles reír en grupo que hacer reír sólo a uno. Y que la risa era más fuerte si podía dirigirla contra un único niño pequeño que fuera todavía más miserable y tuviera menos amigos que yo. Así que eso es lo que hacía». «¿Y el mismo principio funciona en el teatro, *Maitre?*», le pregunté yo. «Por supuesto. *Absolument*».

Ha habido muchos intentos de analizar la vertiente física de la risa, especialmente en la Antigüedad y el Renacimiento. De hecho, se siguió intentando hasta finales del siglo XIX. Thomas Holcroft, amigo de Charles Lamb, se dedicó a ello y escribió: «La fisonomía de la risa sería el mejor de los libros elementales para conocer al hombre». Personalmente, lo dudo. Herbert Spencer, como era de esperar, desarrolló una compleja teoría sobre cómo las emociones, entre ellas la «risibilidad», se traducían en movimientos corporales. La retomó Freud, que coincidió con Spencer en que se trataba de una emoción reprimida: un alivio de la tensión, «los músculos de la sonrisa siguen la línea de menor resistencia, de modo que la risa es una especie de gimnasia respiratoria». Y aquí viene de nuevo Koestler: «La risa es un percutor que hace detonar grandes cantidades de emociones almacenadas, derivadas de diversas fuentes a menudo inconscientes: sadismo reprimido, tumefacción

sexual, miedo inconfesado e incluso aburrimiento». Llamó la atención sobre la risa explosiva de un grupo de colegiales, en clase, ante un detonante trivial, habitualmente alguna palabra con alguna connotación sexual oculta. Mis recuerdos del internado confirman que palabras como «mutua» (código de masturbación mutua), «obispo» (descripción de la punta de un pene), y «correrse» (incluso aplicado en las situaciones más inocentes), podían hacer que la clase entera estallara en carcajadas, lo que sobra decir que provocaba el intenso enojo del maestro, que reaccionaba igual que Dios ante la risa de Sara.

Mucha gente, por toda una serie de motivos, odia la risa de los demás. Aunque los juegos de palabras son tan antiguos como Homero, y probablemente todavía más viejos (aunque no he hallado todavía ninguno en los jeroglíficos), siempre han tenido enemigos acérrimos. Karl Marx creía que el hacer juegos de palabras era una señal característica del «*lumpenproletariat* intelectual», y regañaba a Engels (en alemán, por supuesto) por rebajarse a hacerlos. Jeremy Bentham pensaba que los juegos de palabras eran una «atrocidad». Pero pocos pueden resistirse a ellos, si tienen el ingenio necesario para inventar uno bueno. Milton, a quien desde luego no consideramos un humorista, hizo un juego de palabras relativo a los cuervos que alimentaron a Elías: «Los cuervos, aunque famélicos, fueron instruidos para que se abstuvieran de probar lo que traían».* También se sospecha que hay un juego de palabras

*En inglés «cuervo» (*raven*) y «famélico» (*ravenous*) empiezan con la misma raíz, de ahí el juego de palabras. (N. del T.)

en la forma en que el elefante «con la prensil trompa» deleita a Adán y Eva en *El paraíso perdido*. Incluso Freud se dignó a hacer juegos de palabras al referirse a las vacaciones de Navidad como las «alcoholidays».* Lamb consideraba los juegos de palabras como uno de los tres grandes placeres de la vida, siendo los otros dos el tabaco y la ginebra. Dijo que esperaba que «el último aliento que inhale en este mundo sea a través de una pipa y lo exhale con un juego de palabras». Max Eastman, en su libro *The Enjoyment of Laughter*, no atribuye gran mérito a los juegos de palabras. De uno de Odgen Nash dice: «Eso no es un juego de palabras, es un castigo de palabras». Pero, claro, eso también es un juego de palabras. Groucho Marx me dijo en una ocasión: «para un cómico profesional, recurrir a un juego de palabras es reconocer la derrota, igual que contar un chiste verde». Pero se trata del mismo hombre que, cuando le preguntaron cómo había ido su safari en Kenia, contestó: «Hemos matado a un par de ciervos. No teníamos más dinero».†

Hay quien se niega por principios a reírse de los juegos de palabras, aunque le hagan gracia. Y, por supuesto, existe gente a la que nada le hace gracia. Morecambe y Wise, el famoso dúo de comediantes del norte de Gran Bretaña, solían quejarse de la tendencia del público de Yorkshire a «cerrar la boca con cremallera». Eric Morecambe afirmaba que, tras una actuación en Leeds, un hombre le ha-

*Juego de palabras entre alcohol y «holidays» (fiestas). (N. del T.)

†Juego de palabras con «buck», que en inglés tiene el doble significado de «ciervo» y «dólar». (N. del T.)

bía dicho: «Eh, muchacho, esta noche has estado tan gracioso que casi me haces reír». La obstinación de los que se niegan a reír tiene varias causas. Philip Dormer Stanhope, cuarto conde de Chesterfield, el autoproclamado árbitro del gusto en el siglo XVIII, pensaba que la risa era algo vulgar, aunque consideraba la sonrisa permisible. A Horace Walpole (cuarto conde de Orford), los hombres que se reían, como el pintor William Hogarth, le parecían ofensivos. Lord Chatham pensaba que la risa era imperdonable en un caballero, pues pertenecía a los órdenes inferiores de la sociedad. Jane Austen no llegó a ese extremo pero, evidentemente, como puede comprobarse tanto en *Orgullo y prejuicio* como en *Sentido y sensibilidad*, consideraba que la forma en que una persona reía indicaba si se trataba de una dama o de un hombre que podía desenvolverse entre personas educadas.

Pero esas eran sólo distinciones sociales. En Alemania, igual que en algunas partes de Yorkshire, la risa —al menos entre personas que aspiraban a las clases más altas de la sociedad— se consideraba una debilidad. Goethe, al que pocos vieron reír, creía que una dama podía reír en situaciones ante las que un hombre debía mantener la compostura. Federico el Grande podía reír con un francés como Voltaire, pero «no se dignaba a hacerlo» con sus compatriotas. Del mariscal de campo Helmuth von Moltke, el mejor estratega prusiano del siglo XIX, se decía que sólo había reído dos veces: una vez cuando le dijeron que cierta fortaleza francesa era inexpugnable, la otra cuando murió su suegra. Martin Heidegger, al que algunos consideran el filósofo más importan-

te del siglo xx y muchos tachan de incomprensible, fue incluso más espartano que el mariscal en lo que a risas se refiere. Sólo se tiene conocimiento de que riera una vez, en un picnic con Ernst Jünger en las montañas del Harz. Jünger se inclinó a recoger chucrut y una salchicha y sus *lederhosen*, los típicos pantalones de cuero alemanes, se abrieron por la costura en un enorme roto. Heidegger dejó escapar un grito de diversión, pero enseguida se controló «y su expresión facial retornó a su ferocidad habitual». Los alemanes más tradicionales estaban dispuestos a reír siempre que la risa fuera breve. Antes de la Primera Guerra Mundial, al oficial al mando del regimiento Totenkopf de los húsares, en aquellos tiempos el mejor del ejército prusiano, le molestó la forma en que reían sus subordinados. Convocó una reunión en la antesala del comedor de oficiales a la que hizo acudir a todos los oficiales de rango inferior a capitán.

—Ustedes, los oficiales jóvenes —les dijo—, ríen de una forma que no me gusta ni voy a permitir. No quiero oír de ustedes risitas, risas ahogadas ni carcajadas. No son ustedes comerciantes, judíos o polacos. Un oficial de caballería sólo puede reír de una forma: con risa corta, afilada y masculina. Así: ¡Ja! ¿Me escuchan ustedes? ¡Ja! No toleraré ninguna otra risa. Ahora, quiero oír a todos ustedes ensayarla. Uno, dos, tres, ¡Ja! ¡Vamos, quiero oírles! Uno, dos, tres ¡Ja! Así está mejor. Ahora, otra vez, todos juntos. Uno, dos, tres, ¡Ja! Sigán practicándola entre ustedes. ¡Pueden retirarse!

«Es un hecho», afirmó Stephen Spender después de intentar escribir un libro sobre el Berlín de entre-

guerras, «que los mejores chistes alemanes son inconscientes». Ponía como ejemplo el exabrupto del director de orquesta alemán Hans Richter después de un ensayo difícil con la Filarmónica de Londres.

—¡Aguantaré su condenado caos dos veces, o quizá una, pero a veces siempre, por Dios, nunca!

El humor accidental es quizá el mejor, y particularmente bienvenido, pues hacer reír a la gente mediante el ejercicio de la habilidad profesional es, y ha sido siempre, un trabajo muy duro, y también caro, y que necesita mucha organización. Las ciudades-estado griegas heredaron de los hititas una tradición de humor profesional, y en todas las ciudades de la *oikoumene*, el área de la civilización griega, existieron teatros permanentes en los que no sólo se representaban tragedias, sino también comedias, y en los que actuaban payasos, malabaristas, acróbatas y otros profesionales del entretenimiento. También hubo teatros en la Roma republicana, pero bajo el Imperio el principal contratante de talento profesional fue la corte. Esta tradición resucitó cuando la Europa cristiana empezó a salir del período más sombrío de la Edad Oscura. En Inglaterra, los reyes anglosajones tenían bufones expertos y cantantes que les entretenían. También los tuvieron los normandos y, en un número todavía mayor, los reyes Plantagenet, y nos han llegado los nombres de algunos de estos creadores de risas, así como sus sueldos.

Sin embargo, fue a principios del período Tudor, de 1485 a 1547, cuando el negocio del entretenimiento profesional alcanzó la mayoría de edad en Inglaterra. Se centró en torno a la Oficina de Festejos. Es curioso que este departamento del esta-

do fuera creado por el rey Enrique VII, un hombre adusto y serio que había pasado la mayor parte de su vida en el exilio, que había ganado el trono por la fuerza y a la desesperada en la batalla de Bosworth y luego había pasado el resto de sus días defendiéndolo de conspiradores e insurgentes. No se sabe que sonriera jamás, y mucho menos que riera. Dedicó sus mayores esfuerzos a restaurar la salud de las finanzas del estado, cosa que consiguió en buena medida: pueden verse sus iniciales al pie de todas y cada una de las páginas de las cuentas reales, lo que quería decir que él había revisado, comprobado y aprobado todas las entradas.

Sin embargo, debió considerar que formaba parte de su deber como soberano ofrecer algún tipo de entretenimiento en sus cortes. Así que a mediados de la década de 1490 creó la Oficina de Festejos, que desde entonces se convirtió en el centro de la industria profesional del espectáculo en Inglaterra. El director de festejos fue cambiando con el tiempo, pues era un alto cargo en la corte que se otorgaba a un miembro de la aristocracia. Pero el verdadero poder en la oficina lo ocupaba un funcionario permanente llamado Richard Gibson. Y Gibson sabía hacer bien su trabajo. Había sido actor, productor y gerente de una compañía llamada Los Actores del Rey. Tenía muchos cargos: portero del guardarropía, donde se guardaba toda la ropa real, tanto de hombres como de mujeres, para ceremonias y ocasiones de gala, y también había sido sastre real, responsable de producir nuevos vestidos según la ocasión requiriera. Además era el sargento de tiendas, a cargo de las viviendas móviles cuando la corte estaba de viaje, lo

que llevó a que con el tiempo se le ascendiera a pabellonero, encargado del diseño de las inmensas carpas reales necesarias para ocasiones especiales. Fue a Gibson a quien se le ocurrió que se celebrara una cumbre especial entre Enrique VIII y Francisco I de Francia, el primer acto de este tipo en la historia. O, más bien, fue Gibson quien la hizo posible creando pabellones de un tamaño y suntuosidad tales que el acontecimiento, en 1520, fue conocido en adelante como el Campo del Paño de Oro. Fue un evento de una grandiosidad extravagante que se grabó en la memoria de todos los asistentes. Hubo justas, obras de teatro, conciertos, desfiles, fuegos artificiales, y banquetes y bebida las veinticuatro horas del día, con vino manando de fuentes especiales diseñadas por los mecánicos de la Oficina de Festejos. Fue tan caro que jamás volvió a repetirse, pero valió para que Gibson pasara a la historia como el primer empresario internacional del espectáculo, iniciando un linaje que cruza los siglos e incluye a Sergei Diaghilev en los años de los grandes ballets rusos, justo antes de la Primera Guerra Mundial. No se sabe si el propio Gibson contaba chistes. Pero desde luego creó el entorno que permitió a otros hacerlo y contrató a todas las estrellas del momento. Uno de los hombres a los que encargó trabajar en la decoración de los pabelones del Campo del Paño de Oro fue Hans Holbein el Joven, el pintor más famoso del norte de Europa. Así que Gibson, desde luego, sabía escoger a los mejores.

Gibson llevó un registro detallado de sus gastos, escrito con su execrable caligrafía. Así que sabemos que pagó una libra y dos chelines por un

«instrumento para crear rayos y truenos», que compró máscaras y viseras por cuatro libras y cinco chelines, y que pagó la gran suma de seis libras y dieciséis chelines a un tejedor de cables, un artesano fundamental en la construcción de efectos escénicos impactantes. Se aseguró de que los «materiales» teatrales fueran «aireados» periódicamente, así como «protegidos». También acabó con la costumbre de los criados que sacaban dinero alquilando trajes del vestuario real a «lores, abogados y ciudadanos». Esto y mucho más puede verse en la Oficina de Registros Públicos de Londres o, con mayor comodidad, leerse en la obra maestra de E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, publicada en cuatro volúmenes en 1923. Me detengo en estos detalles para subrayar que, detrás de la risa, en todas las épocas ha habido hombres anónimos, aburridos, serios y trabajadores que la han hecho posible, así como organizaciones bien dirigidas que ofrecieron plataformas en las que el humor pudo desarrollarse. El teatro isabelino no salió de la nada, sino que fue, en último término, producto de la Oficina de Festejos, progenitora de las compañías y teatros en los que Shakespeare pudo desplegar su genio.

Ningún hombre ha aportado más ocasiones para la risa que Shakespeare, y risa, además, de todo tipo: desternillantes payasadas y farsas, bromas pesadas y caídas, chistes sardónicos y sutiles, chistes privados sólo para los que pertenecen a un círculo concreto, agudezas tanto ladinas como majestuosas, y burlas sobre todo tipo de debilidades humanas. Le ayudaron expertos de su época, como Edward Alleyn, el

L.B. Mayer o el Cecil B. De Mille de su tiempo, y grandes actores como Richard Burbage, que interpretó a Otelo, Hamlet y Lear. Pero tan o más importante que ellos, en lo relativo a los espectadores más pobres del teatro, que veían la obra de pie, fue su hombre más gracioso, Richard Tarlton. Tarlton era un tipo asombroso. Poseía todas las habilidades de los bufones tradicionales. Sabía hacer malabares. Sabía cantar y componía la música y la letra de sus canciones. Era un espadachín experto y creó un número de esgrima que hacía reír muchísimo, especialmente cuando lo realizaba con el pequeño perro de Isabel I, llamado *Perrico*. Sabía bailar «sobre los dedos de sus pies», como un bailarín de ballet moderno. Se ha conservado la música de alguna de sus actuaciones, y algunos de los textos que escribió, como *Los siete pecados mortales*. Interpretó los papeles cómicos de las primeras obras de Shakespeare, pero también actuaba por cuenta propia como monologista cómico, capaz de improvisar sobre la marcha y ofrecer espectáculos sorprendentes a partir de las noticias del día en la ciudad. Tuvo cautivada a la reina hasta que llegó demasiado lejos e hizo un par de chistes crueles sobre uno de sus favoritos, *sir* Walter Raleigh, que no era popular entre la gente por un monopolio que detentaba. Y, peor aún, «reflexionó sobre el enorme poder y riqueza del conde de Leicester», el principal noble de la corte isabelina. Así que la reina «prohibió a Tarlton y a todos sus otros bufones acercarse a su mesa, pues estaba disgustada por esta impúdica y extemporánea libertad». Hubo una disputa familiar sobre su testamento, algo que (como veremos) a menudo ofrece un triste epílogo a

las vidas de los que se dedican al humor. «¡Ay, pobre Yorick!», como dijo Shakespeare.

Shakespeare fue el primero no sólo en hacer chistes sino en escribir de forma conmovedora, y muy clara, sobre los que se dedicaban a ese oficio para ganarse la vida. El panegírico fúnebre a Yorick, que puso en boca de Hamlet en la escena del cementerio, es un hito. La naturaleza monumental de este monólogo le resultó patente a Charles Lamb, que demostró su gratitud a Shakespeare escribiendo admirablemente de los cómicos que poblaron los escenarios en su propia época. Identificó uno de los instrumentos más poderosos del humor que utiliza el cómico profesional, la coletilla, inventada en el siglo XVIII y muy en boga todavía en nuestros días. En el caso de Dicky Suett, uno de sus favoritos, era una coletilla de carcajadas: «¡Ja, ja, ja! ¡Jo, jo, jo! ¡Oh, la!». Lamb añade que «se recreaba en la fuerza de esas dos sílabas como si fuera un reloj de cucú».

Lamb admiraba en especial la capacidad para desatar la risa de John Liston, que empezó su carrera como actor dramático, fracasó, probó la comedia y tuvo tanto éxito que se convirtió en el primer cómico «en cobrar más que un actor trágico». En el ámbito personal, no se tiene conocimiento de que llegara ni siquiera a sonreír. De hecho, en su vida privada era de disposición melancólica —una característica compartida por muchos humoristas profesionales— y adicto a la teología. Tenía una cara extraña, alargada y lúgubre, y le bastaba aparecer sobre el escenario y que las luces iluminaran su rostro para que la gente se echara a reír. Eso también es típico del auténtico cómico. Mi viejo amigo Frankie Howerd

me dijo en una ocasión: «Mi aspecto es mi posesión más preciada. No me da más que disgustos cuando me miro en el espejo al afeitarme, pero basta que el público le eche una mirada para que empiecen las risitas». Liston era un hombre tranquilo, poco dado a la bebida o a la jarana, que trabajaba sin cesar y recibía los cuidados de la diminuta, regordeta y rutilante muñeca que era su esposa. Sabía hacer bromas pesadas, tenía el ingenio afilado y se le daban bien los juegos de palabras, en lo que competía con su amigo Lamb para ver quién era capaz de inventarse el más escandaloso. Lamb escribió unas memorias de Liston, pero el actor le sobrevivió: pudo retirarse a los sesenta años y murió diez años después, en 1846, siendo un hombre rico.

Pero el cómico favorito de Lamb fue Joseph Munden, y escribió sobre él a menudo (como también hizo el escritor y artista William Hazlitt). De hecho, la «Autobiografía del señor Munden», escrita por Lamb, impresa en la *London Magazine* en 1825, un pastiche imaginario en el que imita sus manierismos de escenario, su vocabulario y sus tartamudeos, y que parece transmitir hasta el tono de voz del actor, es uno de los mejores textos que escribió. Lamb dice en él que Munden fue un bebé notablemente gracioso que hizo reír a todo el mundo en su bautizo y que incluso al sacerdote se le escapaba la risa junto a la pila bautismal. A Lamb le gustaba ese episodio, porque él mismo solía reír subrepticamente en la iglesia. «Todo lo horrible me hace reír. Una vez casi me echaron de un funeral». Pero Lamb, que conocía bien lo que era la desgracia (una veta de locura recorría su familia y su querida hermana, con quien ha-

bía convivido toda la vida, había asesinado a su madre) era perfectamente consciente del síndrome de la melancolía de Yorick, que atrapa a la mayoría de los cómicos. Lamb describió el caso de James William Dodd, que interpretaba brillantemente el personaje de Aguecheek de Shakespeare, y los de los lechuguinos de alta sociedad de las obras de John Dryden y Richard Brinsley Sheridan («la mejor interpretación de un petimetre que jamás se ha llevado a cabo en la escena inglesa», escribió), a quien en una ocasión se encontró solo, meditando en el jardín del Gray's Inn. Dodd era un hombre que había recibido una buena educación, casi un erudito, cuya colección de literatura isabelina era célebre y fue adquirida ávidamente por bibliófilos en cuanto salió a subasta tras su muerte. En un excelente pasaje de su ensayo «Sobre algunos antiguos actores», Lamb contrapone las joviales maniobras de Dodd en el escenario con la disposición seria con la que se lo encontró en el jardín del hostel:

¿Era este el rostro —viril, sobrio, inteligente— que tan a menudo había despreciado, del que tantas veces me había burlado y del que tanto me había reído? El recuerdo de las libertades que me había tomado con él se me vino encima como un insultante reproche. Podría haberle pedido perdón. Creí encontrar en su mirada un amago de ultraje. Hay algo extraño y a la vez triste en ver a actores —en particular a los cómicos— sometidos y sufriendo, como el común de los normales. Sus fortunas, sus desgracias, sus muertes, parecen pertenecer al escenario, sus actos sujetos sólo a la

justicia poética. Nos cuesta relacionarlos con responsabilidades más horribles. La muerte de ese excelente actor tuvo lugar poco después de este encuentro. Había dejado los escenarios unos meses antes y, según supe después, acudía diariamente a estos jardines, costumbre que mantuvo casi hasta el día de su muerte. Con estos adustos paseos probablemente se desembarazaba de algunas vanidades escénicas y otras reales, se desligaba de las frivolidades del pequeño teatro y de las del grande, cumplía una leve penitencia por una vida sin locuras excesivamente reprobables —retirándose poco a poco la máscara de bufón que debía sentir que había llevado demasiado tiempo— y ensayaba para un papel mucho más serio.

Los actores son, desde luego, sólo una categoría de las muchas que conforman el negocio profesional de hacer reír al mundo, aunque sean la más importante. También hay escritores, especialmente dramaturgos, novelistas, poetas e incluso ensayistas como Lamb (o yo mismo). Hay pintores, dibujantes y caricaturistas. Incluso los músicos, aunque hacer reír al público por medios musicales en un concierto u ópera no es nada fácil; más bien imposible por regla general. Sonreímos en los últimos diez compases de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss cuando el paje recoge el pañuelo ante un inspirado acompañamiento orquestal, pero no reímos. Todavía menos respuesta consiguen los intentos de los músicos por imitar ruidos, como en la sinfonía *Pastoral* o durante los lentos movimientos de la *Nibelungenlied* de Wagner. Y ciertamente no es trabajo de un arquitecto

to hacernos reír, aunque algunos parecen decididos a intentarlo y para ello invierten enormes cantidades de dinero, habitualmente público, dándole así la razón a Auberon Waugh, que afirmó que «todos los arquitectos deberían ser ejecutados por principios».

Este último comentario nos ofrece una forma útil de entrar en el negocio del humor. Nadie supone seriamente que a todos los arquitectos se les deba someter a la pena de muerte. Al menos, creo que no. Aunque es concebible que Adolf Hitler, que se tomaba la arquitectura más en serio que nadie en su época, hubiera introducido (en caso de haber ganado la guerra) la pena de muerte para los arquitectos que no le gustasen. Del mismo modo, la idea de que una catástrofe les suceda a los creadores de algunas grandiosas monstruosidades es divertida y atractiva. Es una idea anarquista, pero agradable. Aquí nos encontramos con una de las fuerzas centrales que produce la risa, del mismo modo que los movimientos en las entrañas de la Tierra producen terremotos, géiseres, maremotos y avalanchas. Esa fuerza es el caos, contemplado desde un lugar seguro.

Los cómicos que crean el caos pertenecen a una de las principales categorías examinadas en este volumen: Hogarth y Thomas Rowlandson, por ejemplo, W.C. Fields, Laurel y Hardy (conocidos en España y América Latina como El gordo y el flaco), Groucho Marx, Evelyn Waugh, y James Thurber. Hay muchos tipos distintos de caos, y una gran variedad de formas en que el caos puede crearse: ahí radica el arte. Y luego están aquellos que, aunque no sean creadores de caos propiamente dichos, reconocen formas recónditas del caos y las celebran, como Dorothy Par-

ker, que, al abrir una puerta que daba a una habitación llena de gente, no contiene el impulso de decir: «¿Qué *nuevo* Infierno es este?», acentuando *nuevo*. Por otro lado, están aquellos que buscan, y encuentran, y analizan, la preocupante exuberancia y pura egregia rareza del individuo, y las presentan con viveza y precisión para nuestro gozo. Entre estos, que forman otra de las categorías más amplias de este libro, están Toulouse-Lautrec y George Bernard Shaw, Damon Runyon y Dickens, G.K. Chesterton y, de nuevo, Evelyn Waugh, que cambia a este modo de humor en sus últimas novelas, aunque restos de caos siguen agitándose en las aguas profundas de su prosa. Por supuesto, además de estas dos categorías principales, hay otros poderosos recursos de humor, en especial la categorización, que es la interacción entre distintas clases, razas, nacionalidades y edades. Aquí encontramos especialistas como Noël Coward, Charlie Chaplin (que también era un experto en el caos), P.G. Wodehouse y Nancy Mitford. Hoy, por supuesto, en esta época de lo políticamente correcto, esa cada vez más autoritaria forma de liberalismo militante, muchos ejemplos de este tipo de humor son censurados y de hecho algunos son incluso ilegales y se castigan con penas de prisión. Pero el destino del cómico es flirtear con el peligro y, cuanto más gracioso o graciosa es, más probable es que acabe en la cárcel o en el patíbulo. Pero si los cómicos pueden dividirse en grandes categorías, cada uno de ellos, si es bueno, es especial. La galería que he reunido en este libro es una extraña colección de genios, fracasados, borrachos, inadaptados sociales, tullidos e idiotas con un don. Tienen en co-

mún sólo el deseo, y la capacidad, de hacer reír a un gran número de personas. De los colectivos que he estudiado en esta serie de libros que además abarca a intelectuales, creadores y héroes, creo que los cómicos son los más valiosos. El mundo es un valle de lágrimas, siempre lo ha sido y siempre lo será. Los que pueden enjugar nuestras lágrimas y hacer que asomen a nuestros labios trémulas sonrisas son más preciosos para nosotros, a decir verdad, que todos los estadistas y generales y sabios, más incluso que los grandes artistas. Porque nos ayudan a mitigar un poco la agonía que es la vida e incluso nos permiten imaginar la posibilidad de ser felices. Y como la señora Gamp, de Dickens, dice: «Qué maravilloso es, cuando se vive en constante lamento, que alguien te haga sonreír».