Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2017)

Heft: 30

Artikel: El ensayista abismado : figuración, compresión y humor en La sonrisa de la desilusión de Guillermo Espinosa Estrada

Autor: González Arce, Teresa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047202

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

El ensayista abismado:

figuración, comprensión y humor en *La sonrisa de la desilusión* de Guillermo Espinosa Estrada

Teresa González Arce *Universidad de Guadalajara*

El género ensayístico, desde su nacimiento con Michel de Montaigne, es una herramienta para el autoconocimiento y en un sentido más amplio se trata también de un mecanismo de conocimiento del mundo. En el ensayo, el yo habla de su contexto, de su cotidianidad, de su espacio cultural, social e intelectual para narrarse a sí mismo y de esta forma pintar el mundo desde sus ojos. Cada ensayo, cada ensayista, tiene técnicas propias para pintar ese paisaje del mundo que es a la vez autorretrato.

Guillermo Espinosa Estrada, ensayista mexicano nacido en 1978, ejerce el ensayo desde la suspicacia, la ironía y la comedia. La risa, en su escritura, busca revelar lo oculto, ridiculizar el revés de las cosas, burlarse de sí mismo y cuestionar la propia literatura. En el ensayismo de Espinosa Estrada la escritura se vuelca sobre sí, se mira en el espejo y sonríe con leve amargura.

La sonrisa de la desilusión, libro de ensayos publicado en el 2012, es una pieza de ensayismo erigida desde la autoconciencia, la duda y el humor que crea estrechos vínculos con la música, la propia literatura y la cultura de la contemporaneidad[1]. En este artículo analizo la obra en tanto herramienta de autoconocimiento que se sirve de la puesta en abismo, el humor y la

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 30 (otoño 2017): 39-54.

[1] Espinosa Estrada, Guillermo: *La sonrisa de la desilusión*. México: Tumbona/ Conaculta, 2011.

intertextualidad para configurar una poética del ensayo y un retrato del mundo y del propio ensayista.

1. Del ensayo como búsqueda y construcción de sentido

Liliana Weinberg ha dicho que el ensayo, tarea creativa, crítica y reflexiva, es ante todo un ejercicio de interpretación que busca expandir los procesos de sentido por medio de un diálogo constante con saberes y tradiciones literarias diversos[2]. Impulsada y protagonizada por la lectura, esta conversación silenciosa permite al ensayista apropiarse de lo dicho por otros, enunciándolo nuevamente con palabras propias en un quehacer hermenéutico que es al mismo tiempo constitución simultánea de *sí mismo* y del sentido. "La interpretación de un texto", escribe Paul Ricoeur en *Del texto a la acción*, "se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse"[3].

El entendimiento de la escritura ensayística como una actividad de naturaleza hermenéutica, en la acepción evocada líneas arriba, es a mi juicio uno de los rasgos de identidad más interesantes de *La sonrisa de la desilusión*, libro en cuyas páginas es común encontrar definiciones tan elocuentes como la siguiente:

> 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 entender la pieza que faltaba. (p. 96)

¿Qué piezas interroga Espinosa Estrada en esa búsqueda que es su escritura? Si bien es cierto que, como todo buen ensayista, sus intereses abarcan la experiencia humana en general, resulta evidente que el tema que esta obra cuestiona con más ahínco, y que más interrogantes supone para el autor, es esa identidad doble que conforman su identidad y la escritura, lo cual no es insólito si recordamos que la naturaleza del género ensayístico hace imposible —al menos desde la perspectiva de

---

[2] Weinberg, Liliana: *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: UNAM-FCE, 2001, p. 21.

[3] Ricoeur, Paul: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Trad. de Pablo Corona. México: FCE, 2002, 2ª ed., p. 141.

José María Pozuelo Yvancos,— separar esa "unidad indisociable" formada por el autor y el libro que se construye a medida que el escritor se interroga a sí mismo[4].

Espinosa Estrada se busca escribiendo. Este hecho, que posiblemente sea una característica común a todos los ensayistas, adquiere tonalidades más específicas si consideramos que el escenario de esta doble pesquisa personal y estética es el humor, tema que encauza todos los esfuerzos interpretativos del autor poblano: "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" (p. 11). Obsesión personal o caballito de batalla, el humor es origen y derrotero de las actitudes, posturas y estrategias que el ensayista practica en las páginas de este libro.

La sonrisa de la desilusión explora en los significados personales que tienen para él palabras como risa, broma, humor o comediante, y de esta indagación íntima surgen el abecedario de su obra y las claves que permiten descifrarlo. Para Espinosa, la broma no sólo es algo que hace reír: puede cubrir y revelar, decir sin decir, mentir con la verdad (p. 9). Y la risa no es simplemente una expresión física de la alegría sino un "escudo protector", una "bóveda de seguridad", una "herramienta civilizadora" que, como la propia escritura, le permite "ser alguien más" (p. 9). En cuanto al comediante —particularmente el de *stand-up*, tema de uno de los textos del libro y modelo principal del ensayista—, también participa de este juego de ocultamiento y revelación que involucra tanto al comediante mismo como a los espectadores que asisten a su monólogo.

Resulta interesante observar, en este sentido, que las virtudes que Espinosa Estrada confiere al comediante de *stand-up* revelan también el funcionamiento mismo de la escritura:

> 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 [en *The comedy studio*] ocurre lo que Chesterton exigía a todo buen humorista: hacer

[4] A partir de un fragmento de los *Ensayos* en donde Montaigne afirma: "No hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí. Este es consustancial a su autor" (capítulo II, XVIII), Pozuelo concluye que lo propio de la escritura ensayística es, precisamente, que el tipo de escritura que el género suscita crea al propio sujeto y lo convierte en medida de las cosas. Pozuelo Yvancos, José María: «El género literario 'ensayo'», en: Cervera, Vicente (et al.): *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, p. 186.

> 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 que de tan vacío no puede reírse más que de su propio fracaso. (p. 98)[5]

Entre la tarea del comediante y el ejercicio de la escritura, Guillermo Espinosa establece una analogía que llegará a ocupar un lugar central en la poética de *La sonrisa de la desilusión*: la escritura, recordemos, es para el autor "una forma muy sofisticada de ser alguien más", de esconderse (p. 9); pero al mismo tiempo, sin embargo, el autor sabe que la escritura —sobre todo para un ensayista— es también una manera de hacerse visible a los demás. De gran interés resulta, en este sentido, el rodeo que el autor poblano parece hacer —no es sino una finta pues, como se verá, el tema sigue siendo el mismo— al hablarnos de la enorme simpatía que siente por Edvard Grieg, un músico en quien Espinosa advierte cualidades que también forman parte de su propio ideal estético.

La relación que se establece entre el compositor de origen noruego y el autor de *La sonrisa de la desilusión* es un conjunto de obras breves para piano tituladas *Piezas líricas*. Tal como leemos en el texto titulado «Allegro ma non troppo», el autor mexicano siente por estas 66 composiciones una atracción basada tanto en su carácter personal y privado, como en la sensación de que, al oírlas, el también autor del célebre *Peer Gynt* estaba revelando algo de su propia intimidad pues, para él, esas melodías "parecen *anécdotas* privadas que casi nos *narra* al

---

[5] La crítica de arte Miriam Katz explica que el *stand-up* es un comediante en escena que se enfrenta a un público al cual se dirige de manera directa. Este tipo de comediante habla de sí mismo ya sea como personaje o como versión exagerada de su propia persona, y durante su actuación cuenta una sucesión de historias breves sobre su observación de la realidad cotidiana o de sus experiencias amorosas. Algunos, explica la especialista, recurren al absurdo o a discursos en los que se refieren al propio *stand-up* y, aunque su objetivo es hacer reír, se vuelve una manera de autoexploración y de búsqueda de honestidad (Miriam Katz entrevistada en Gourdon, Jessica: «Le *stand-up* peut être une forme d'art très transgressive», *Libération*, 21-IV-2015, http://next.liberation.fr/cinema/2015/04/21/le-stand-up-peut-etre-une-forme-d-art-tres-transgressive_1256735, consultado 4-I-2017). Coincidiendo con las apreciaciones de Guillermo Espinosa, Amélie Galli, comisaria del festival *Stand Up!* que tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou a principios de 2015, afirma por su parte que en este subgénero el protagonista se exhibe ante el público, propiciando "un ejercicio catártico para él y para quienes lo observan" (Vicente, Álex: «'*Stand-up*', el humor es un arte», *Babelia*, 19-VI-2015: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/18/babelia/1434638818_001094.html, consultado 4-I-2017).

oído" (p. 89)[6]. Conviene notar que el hecho de que el texto recurra a términos como *anécdotas* o *narrar* para referirse al músico no es casual puesto que se trata, aquí, de establecer claramente la cercanía que quien escribe siente por el autor de las piezas musicales, lo cual provoca una confusión de registros: en sentido estricto, las *Piezas líricas* no cuentan ninguna historia, pero el que escucha no sólo tiene la impresión de que algo le está siendo narrado sino que ese "algo" pertenece al ámbito íntimo del músico.

El ensayista no ignora que establecer el vínculo entre la vida y la obra de un artista hacia el cual siente una gran empatía es una tentación ingenua pero, aún así, admite que es algo inevitable porque la pieza a la que se refiere —*Una boda en Troldhaugen*— "se escucha tan personal y tan privada", explica el ensayista, "que no puedo evitar relacionarla con su biografía, así como me resulta inevitable no asimilarla y entreverarla en la mía" (p. 89). Y, por más ingenuidad que se advierta en esa convicción, Espinosa entiende que el carácter "indomable" de esta pieza reside precisamente en que "termina diciendo lo que cada uno de nosotros quiere que diga" (p. 90).

La evidencia de que tanto la literatura como la música son "ejercicios de comprensión" (p. 96), y la posibilidad que ambas ofrecen de entenderse uno mismo y darle sentido a las experiencias propias son los vasos comunicantes que permiten a Espinosa Estrada reconocerse en Grieg y, de paso, invitar al lector a continuar esta práctica especular: "Lo vuelvo a pensar", leemos en «Allegro ma non troppo», "y advierto que el ensayo es el género que más se identifica con su autor" (p. 91).

Tal vez la herramienta de comprensión más importante en este libro sea precisamente la analogía y, de manera todavía más específica, la puesta en abismo, estrategia narrativa que permite al texto "volverse sobre sí mismo" para hacerse inteligible. Vale la pena recordar que esta técnica, a la vez simple y sofisticada, consiste en una estructura engastada en una obra con la que guarda relación de semejanza y que, al ser reconocida por el lector, revela aspectos importantes de la trama, la composición o la poética que la gobiernan[7].

---

[6] El subrayado es mío.

[7] Conviene también recordar que, en un primer momento, Lucien Dällenbach define la puesta en abismo como "todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene" (Dällenbach, Lucien: *El relato especular*. Trad. de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991, p. 16). A medida que avanzan sus pesquisas, sin embargo, el teórico francés analiza los diferentes tipos y funciones de abismamiento. De manera general, el análisis de Dällenbach destaca el papel que este dispositivo textual cumple en la inteligibilidad de la obra, siendo especialmente interesante para nosotros la *mise en abyme* que reproduce

Uno de los ensayos donde la puesta en abismo es fácilmente identificable es «Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero», texto en el que el célebre procedimiento narrativo aparece como tema de reflexión del ensayista y expone, al mismo tiempo, la poética que orienta a la obra en su conjunto.

Pastiche del célebre «Pierre Menard, autor del Quijote» de Borges, «Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero» es toda una demostración de las potencialidades especulares de la literatura. Me parece importante recordar que, tal como señala Liliana Weinberg, fue precisamente Borges quien llevó al ensayo de habla hispana a romper los límites que lo separaban de la ficción, transgrediendo de manera radical la frontera entre el conjeturar y el demostrar, y consiguiendo que la ficción, cuyo papel en el ensayo solía ser meramente demostrativo, comenzara también a usarse como herramienta heurística, esto es, de descubrimiento[8].

Como se sabe, el texto de Borges es la rectificación que un crítico hace de un artículo, a su parecer infundioso, que se publica contra Pierre Menard, autor ficticio al que muchos consideran plagiario pero que según el autor del ensayo es un genio incomprendido. Para él, escribir en el siglo XX dos capítulos íntegros y un fragmento de *Don Quijote* conlleva implicaciones semánticas importantes y, por ende, tal empresa debe ser considerada como una obra *no visible*, acto innovador que, a diferencia de las meras imitaciones, enriquece el arte "rudimientario" de la lectura[9].

Siguiendo la ruta trazada tanto por Pierre Menard como por su paladín, un Espinosa Estrada tan impostado como puede serlo el personaje narrador del texto de Borges, debate las acusaciones que la crítica ha lanzado contra otro genio incomprendido del pastiche: Johann Sebastian Mastropiero. Compositor tan aprócrifo como el propio Menard, Mastropiero —personaje a quien el célebre grupo Les Luthiers atribuye muchas de sus composiciones musicales— cuenta además con una entrada en la *Wikipedia*.

En el sitio web de este talentoso grupo argentino —que no sólo crea personajes e historias sino que fabrica los instrumen-

---

a otra escala la ficción: "Simplificando la complejidad del original, la réplica funcional trueca el tiempo en espacio, transforma la sucesividad en contemporaneidad y, por ello mismo, hace que aumente nuestra necesidad de *comprender*" (*ibid.*, p. 74).

[8] Weinberg, Liliana: *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007, pp. 192 y 193n.

[9] Borges, Jorge Luis: *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México: CFE, 1981, pp. 136.

tos con los que interpreta hilarantes parodias musicales —puede leerse la siguiente ficha biográfica:

> El célebre compositor Johann Sebastian Mastropiero nace un 7 de febrero, pero no se ponen de acuerdo respecto del año ni aún del siglo. Del mismo modo, diversos países se disputan su nacionalidad sin que hasta el momento ninguno de ellos haya transigido en aceptarlo. Tampoco se conoce la fecha exacta de su muerte; y ni siquiera si murió o no. Aún su nombre de pila, Johann Sebastian, es materia de discusión ya que también fue conocido por otros nombres: Johann Severo Mastropiano, Klaus Müller, Peter Illich, Wolfgang Amadeus, etcétera. Por ejemplo, firmó su tercera sinfonía como Etcétera Mastropiero. En verdad, lo único que se sabe con certeza sobre Mastropiero es que en el Viernes Santo de 1729, la Catedral de Leipzig fue testigo del estreno de una Pasión según San Mateo que, definitivamente, no le pertenece.[10]

En términos generales, el texto de Espinosa Estrada presenta más o menos la misma estructura que el ensayo de Borges, de modo que la defensa del músico apócrifo incide en el efecto especular que ya Borges había iniciado al imaginar a un autor que escribe palabra por palabra esa gran parodia que es el *Quijote*. Mastropiero, en cuyo catálogo encontramos plagios, óperas con distintos libretos pero música idéntica, y una biografía marcada tanto por su nombre —que recuerda el del célebre Johann Sebastian Bach— y por la existencia de un hermano gemelo del que fue separado al nacer, entre otros detalles significativos y divertidos, no es un plagiario ni un tonto sino un artista de vanguardia que transforma la creación en recreación. Mastropiero, leemos en el texto,

> 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. Aún a costa de la incomprensión general [...] 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 Drosde. La obra de Mastropiero, en otras palabras, es un fractal. (p. 43)

---

[10] «Johann Sebastian Mastropiero, Vida y Obra (en ese orden)», *Les Luthiers on line*, http://www.leslu.com.ar/mastro/biojsm.htm (consultado 23-VIII-2017).

Al igual que ocurre con Borges, la naturaleza ficcional del tema tratado impregna a su autor, situándolo en un terreno tan ambiguo como el que ocupa el propio del texto. Si, hasta este punto de la compilación, el lector podía atribuir sin problemas la identidad del escritor a la voz ensayística del libro, esta situación se resquebraja ante la evidencia de la farsa que origina al personaje. No obstante, el texto se encarga a su manera de reinstalar al personaje narrador en el territorio ensayístico por medio de la mención de anécdotas y datos biográficos del ensayista. Asentado en el tono autobiográfico y conversacional que domina en sus ensayos, Espinosa Estrada cuenta que fue en un cine del Barrio Latino donde escuchó por primera vez la obra de Mastropiero. Nótese que la descripción que el autor hace del efecto de reconocimiento que esta música provocó en él postula, una vez más, la especularidad como procedimiento central y clave de lectura del libro:

> 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 repitiera obsesivamente, de la misma manera en que en la pantalla esos veinticinco cuadros por segundo, en su insistencia, nos regalaban movimiento. (p. 43)

Aunque en *La sonrisa de la desilusión* pueden rastrearse varios tipos de puesta en abismo, quizá la más significativa en el caso que nos ocupa es la que revela el funcionamiento textual de la obra mediante fragmentos que describen situaciones afines, análogas o equivalentes:

> [...] sea cual sea el campo temático de donde obtiene sus ilustraciones y las connotaciones [...], la *mise en abyme* textual siempre tiene por objeto la representación de una composición. Este ensamblaje de piezas articuladas —en cuanto permite la captación simultánea de los elementos en juego (o en actividad) y de las relaciones existentes entre ellos— no puede dejar de evocar el modelo reducido cuyas virtudes iluminadoras y exploratorias hemos subrayado anteriormente. Es decir: dado que hace inteligible el modo de funcionamiento del relato, el reflejo textual siempre es, también, *mise en abyme* del código, aunque la característica de esta última consista en revelar el principio de funcionamiento —pero sin copiar el texto que a éste se ajusta.[11]

[11] Dällenbach (1991), *op. cit.*, p. 120.

Gracias a esta modalidad, que corresponde a lo que Lucien Dällenbach llama "puesta en abismo del código", estas situaciones muestran el funcionamiento del texto y potencian su carga semántica, permitiendo incluso que el lector extienda su significado al terreno metatextual e infiera en ellas el arte poético del autor:

> la *mise en abyme* metatextual también resulta más o menos evidente según sea el grado de homología entre código y enunciado-referente, y que nada nos impide [...] extender su alcance a algún *a)* arte poético, algún *(b)* debate estético, algún *(c)* manifiesto, algún *(d)* credo, o alguna *(e)* indicación sobre la finalidad que el productor asigna a la obra o que la obra a sí misma se asigna —a condición de que tal arte poético, tales consideraciones estéticas, tal manifiesto, tal credo a tal marca de destino, sean [...] asumidos por el texto de manera lo suficientemente visible como para que el reflejo metatextual pueda operar a guisa de instrucciones de uso, aprestando la lectura para que cumpla su tarea con menos dificultad: rehacer, como en un espejo, lo que su revés simétrico hizo antes que él: tomar la obra por lo que desea ser tomada.[12]

En *La sonrisa de una desilusión*, las puestas en abismo textuales y metatextuales proceden del campo de significación del humor, están dotadas de un fuerte contenido narrativo y ficcional y, lo que resulta de mayor interés, actúan como espejos en los que el ensayista se reconoce, lo que le da pie para explorar diferentes aspectos de sí mismo y de su escritura[13].

2. De espejos, máscaras, burladeros y moradas

Las primeras imágenes que revelan aspectos relevantes de la poética de Guillermo Espinosa provienen del título y de la cita de Paul Auster que sirve de epígrafe al libro. Tomada de *El libro de las ilusiones*, esta última despliega la idea de la escritura como un remedio para aliviar un dolor moral o espiritual, planteamiento que es también uno de los ejes de los ensayos de Espinosa. "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", dice el protagonista de la novela tras haber escrito un libro sobre un cómico de cine mudo (p. 7).

---

[12] *Ibidem*, pp. 121-122.
[13] *Ibidem*, p. 120.

Por otro lado, gracias a Auster el libro de Espinosa Estrada revela sus intenciones y disipa de inmediato cualquier equívoco sobre la naturaleza del humor al que se refiere pues, si bien es verdad que la risa es el asunto central de estos ensayos, la intención explícita de su autor no es ser gracioso y hacer reír a los lectores sino escribir —ensayar y ensayarse— sobre el humor. En cualquier caso, el modelo de humorista que predomina en la obra responde al modelo que Wenceslao Fernández Flórez perfiló al ingresar en la Real Academia Española:

> El humorista no es un clown. El humorista es un hombre perfectamente serio, que trata con toda seriedad asuntos serios. El humorista no cultiva el retruécano, no retuerce la frase, no produce el chiste. El chiste va directamente a buscar la risa, importándole poco todo lo demás [...] La visión del ridículo, de la desproporción de los hechos o de los sentimientos, que el humorista ha de poseer, puede excitar alguna vez la sonrisa; pero hay una condición igualmente importante en él: la ternura.[14]

El autor gallego, que alguna vez lo definió como "la sonrisa de una desilusión", afirmó igualmente en aquella ocasión que el humor es la única reacción inteligente ante el descontento, y añadió que una de las características esenciales del humorista era el ser comprensivo "porque si el humor no es tierno, no es comprensivo, y si no es tierno ni comprensivo, no es humor"[15]. Y, en efecto, si en el libro de Espinosa Estrada hay humor, es en gran medida porque hay en su escritura un talante *comprensivo* en el sentido que busca comprender, interpretar y transformar sus experiencias en la escritura.

Otra de las imágenes fundamentales del libro procede de una reflexión de Alfonso Reyes que, según Espinosa Estrada, es también uno de los puntos de partida del libro. «Burladero», título del primer ensayo del volumen, es el nombre que se le da a la barrera que en la plaza de toros protege al torero en caso de peligro. Para Reyes este refugio taurino era comparable al humor: puede servir para defenderse de la realidad pero no como

---

[14] Fernández Flórez; Wenceslao: «Carta al editor», en: *Tragedias de la vida vulgar*. Madrid: Editorial Atlántida, 1922, pp. 10-11, cit. en: Iwasaki, Fernando: «El humor en los tiempos del 'Boom'», http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5239/1/04-ES-Iwasaki.pdf (consultado 26-VIII-2017).

[15] Fernández Flórez, Wenceslao: *El humor en la literatura española*. Discurso leído en su recepción en la Real Academia Española el 14 de mayo de 1945. Madrid: Imprenta Sáez, 1945, pp. 14-15. http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Wenceslao_Fernandez_Florez.pdf (consultado 26-VIII-2017).

un argumento válido contra ella. Aunque admite las razones del autor de *Marginalia*, Espinosa Estrada considera también 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 contra la muerte. (p. 13)

De una u otra manera todos los ensayos de *La sonrisa de la desilusión* pueden leerse como argumentos para defender la objeción que su autor se permite hacerle a la lucidez de Reyes. Se trata de argumentos figurados que se desprenden de la caracterización tragicómica del ensayista como un torero que, ante la inaplazable acometida de la realidad, prefiere esconderse que morir en la arena como un héroe. Objeto de distintas variantes a lo largo del libro, esta caracterización termina convirtiéndose en un verdadero autorretrato gracias a una escena de caza provista por cuento de Hemingway: «The short happy life Francis Macomber».

Semioculto tras el alias que resulta al traducir al inglés su nombre y apellidos, nuestro autor elabora un último avatar de ese antihéroe con el que inicia su libro. Así como en «Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero» Espinosa Estrada jugaba a ser Borges, defensor de los mal llamados plagiarios, en «The short happy life of William Thornway» el ensayista elabora una versión personal del encuentro con una bestia con significados múltiples: metáfora de la realidad para Reyes y de la valentía para Hemingway, en la "pequeña necrología apócrifa" de Espinosa Estrada es la forma visible de un desengaño amoroso. Esta bestia, a la que el autor llama *my own private buffalo*[16], resulta esencial para el libro porque su autor está convencido de que el día que alcance la felicidad será un hombre imbatible, y entonces no volverá a escribir ni una línea "porque la felicidad y la literatura no se llevan" (p. 195).

Valor y cobardía, felicidad y literatura, ser y parecer, entre otras, forman parte de la serie de oposiciones que estructuran el libro, dándole unidad y situando los ensayos que lo componen en un terreno simbólico en torno a la escritura. La dicotomía central de este sistema es la oposición entre lo real y lo ideal, lo cual permite situar la imagen del burladero junto a otras representaciones que se oponen a ese toro que es la realidad: el re-

[16] Alusión a *My own private Idaho* (1991), película de Gus Van Sant que se tradujo en México como *El camino de mis sueños*.

cuerdo de la infancia, la comedia musical o el *sitcom*. En ese orden de ideas, todas esas formas de conjugar la felicidad son burladeros que salvan momentáneamente al individuo de la gravedad de la muerte (en inglés, recuerda Espinosa Estrada, *grave* significa 'tumba'), del sufrimiento o de la madurez[17].

Si bien en *La sonrisa de una desilusión* la infancia aparece como un *locus amoenus* que permite sobrellevar el presente, el autor no aspira a permanecer en dicha idealización en la medida en que, como se ha visto, para él la felicidad es incompatible con la literatura: "La madurez", leemos en «Del pastelazo y otras formas en la tragedia», 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" (p. 19).

A esa infancia sublimada, Estrada prefiere una infancia real o, por lo menos, la única que él considera posible: la de los hijos propios. Esto —importa señalarlo— en una época donde las parejas jóvenes optan por no reproducirse y prefieren establecerse según el modelo de familia DINK (Double Income, No Kids), que el autor critica sin miedo a caer en la incorrección política:

> Fantasía de una generación hedonista, realidad para quienes no confían en las estructuras sociales heredadas, la familia DINK probablemente no califique como tal. [...] La entiendo principalmente como un amasiato entre dos infantes, un simulacro de madurez, una casita en el árbol: una familia en su versión sainete donde la mascota juega el papel del hijo y, en ocasiones, incluso las plantas pueden sustituirlo. (pp. 22-23)

En este contexto, la paternidad resulta equiparable a la madurez de la escritura y, sobre todo, a esa indagación ligada a la experiencia que es el ensayo: "Es decir; dentro de todo esto hay una urgencia fáustica por saber, por experimentar, por ensayar" (p. 25). No es casualidad que su afirmación en el deseo de tener hijos sea también una reivindicación del egoísmo, sentimiento que, según Virginia Woolf constituye la marca principal del ensayo[18]. "Quiero recuperar mi infancia de la única manera en que creo posible: en la de alguien más", concluye Espinosa en «Del

[17] Esta oposición real-ideal coincide con la convicción de Wenceslao Fernández Flórez acerca del humor como una posición ante la vida "que supone un desfase entre lo real y lo ideal" (Burguera Nadal, María Luisa/ Fortuño Llorens, Santiago (eds.): *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I, 1988, p. 8).

[18] Cf. Woolf, Virginia: «El ocaso del ensayismo», en: *Leer o no leer y otros escritos*. Trad. de Miguel Ángel Martínez-Cabeza. Madrid: Abada, 2013, pp. 27-28.

pastelazo y otras formas de la tragedia»: "Así de sincero. Así de terriblemente egoísta" (p. 25).

Este tema es explorado también en «El Apocalipsis es un juego de niños», ensayo donde la infancia y, en general, lo lúdico, se define igualmente gracias al reverso de ese *locus amoenus* esbozado en «Del pastelazo y otras formas de la tragedia»: el Apocalipsis. Representación del Fin del mundo y de adultez radical, el Apocalipsis nos condena a una infancia eterna porque nos disuade de matar o abandonar al padre. Espinosa Estrada confiesa su propio fracaso ante la emancipación con ayuda de una anécdota jocosa que lo muestra en toda su inmadurez al no ser capaz de aceptar el reto que le plantea su interlocutor a bordo de un tren europeo. La idea que sirve de contraparte es la soledad a la que se enfrenta en esa estancia en el extranjero, es decir, un momento en el que el autor estaba confinado a su propio yo (p. 34). Esa etapa es descrita por el autor como "mi última infancia" (p. 34).

La utopía de la felicidad está también en el centro de la reflexión de "*Boy-Meets-Girl*...", el cual trata sobre la fascinación del autor por ese género prefabricado que es la comedia romántica y que, según él, representa "una utopía de la felicidad siempre por venir" (p. 60). Esa felicidad, que Espinosa ilustra gracias a las imágenes del andrógino platónico o el castillo de naipes (p. 64), es un ideal que difiere radicalmente de la realidad, aunque con frecuencia la orienta. En este sentido, se trata de un ensayo afín a «*Sitcom*: instantáneas para una familia feliz», pues según el autor el *sitcom* ocurre en una atmósfera "utópica" que denota orden, armonía, estabilidad y abundancia económica. Se trata de un "paraíso" donde nada puede ser "grave".

El *Sitcom*: vida plena y alejada de la realidad. En términos narrativos, este ideal es equiparable a la novela de caballería, ideal perseguido por el Quijote. De ahí que para hablar de sí mismo Espinosa trasponga su propia historia al esquema cervantino para representarse como una especie de caballero andante que busca convertir su recorrido en la andanza de un personaje de sitcom, pues lo que se cuenta en este ensayo es su propia peregrinación a la ciudad donde se desarrolla la serie televisiva *Cheers*. Con ese pretexto el autor introduce un pasaje autobiográfico: su llegada a Boston, ciudad que un individuo misterioso —que bien podría ser una versión futura de sí mismo— le anuncia como el "Vaticano intelectual" (p. 76).

Por último, vale la pena comentar el texto titulado «*Bibliotheca Scriptorum Comicorum*», donde el autor reflexiona sobre la naturaleza del género ensayístico, robusteciendo la serie de oposiciones referidas líneas arriba y añadiendo la dicotomía

infinito-finitud. Encontramos también una serie de metáforas o modelos de comprensión tales como la torre de Babel, proyecto infinito, irrealizable, absurdo y malogrado, similar a ese laberinto sin límites que es internet. En contraparte, otra famosa torre, la de Montaigne, simboliza la solidez de las bibliotecas de papel. De un lado, Borges; del otro, Macedonio Fernández, San Isidro de Sevilla y Proust. Este último resulta especialmente interesante ya que su forma de escribir —relacionada, como sabemos, con la reflexión y lo ensayístico— se incluye aquí como ejemplo de escritura que rebasa los límites formales, desbordada, infinita. Es decir, atributos que podrían ser también los del ensayo literario[19].

Por otro lado, «*Bibliotheca Scriptorum Comicorum*» es una pieza cercana a «Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero» debido a la ficcionalización que el autor hace de sí mismo. El ensayo relata cómo el autor intentó alguna vez conformar una biblioteca del humor donde sólo tuvieran cabida las obras que lo hicieran reír, curioso experimento cuya narración motiva todo tipo de hipérboles y representaciones del autor que el texto figura gracias a historias como la bíblica torre de Babel, que Espinosa Estrada emplea en una especie de parábola de su propio proyecto:

> Releamos el pasaje en clave autobiográfica: convicciones tan firmes [como la de los constructores de la torre] sólo resultan posibles en la juventud temprana. Luego viene la confusión y la renuncia eventual, después el desmoronamiento e incluso el desdén. (p. 53)

Esta analogía inicial confiere sentido al desmoronamiento de su proyecto de biblioteca sobre la risa y funciona como una puesta en abismo de la anécdota desarrollada en el ensayo[20].

Recopilación de ensayos breves, desenfadados y amenos, *La sonrisa de la desilusión* se inscribe en una tradición, la del ensayo personal, a la que pertenecen autores tan entrañables como

---

[19] Espinosa Estrada afirma que no necesita tener una biblioteca puesto que la "función fálica" que él atribuye a los libros la cumple ampliamente su pantalla de televisión: "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" (p. 48). Tanto este ensayo como el proyecto al que en él se alude están relacionados con la página web homónima, especie de biblioteca virtual donde el lector puede encontrar documentos PDF de obras relacionadas con el humor.

[20] Pasa algo semejante con la evocación de *Muerte en Venecia*, película cuya función es básicamente la misma que el personaje de Tadzio cumple en la cinta. Esa película funge —para el propio autor— como una puesta en abismo reveladora del carácter irrisorio de su proyecto (p. 57).

Dickens, Chesterton o Virginia Woolf. La unidad que se percibe en cada uno de los textos que conforman el libro, sin embargo, convive con un ejercicio de largo aliento donde reconocemos el propósito de Montaigne: pintar autorretrato de cuerpo entero.

Vagabunda, profunda y amena, la escritura de Espinosa Estrada da la impresión de no interesarse por nada que no sea ella misma y, sin embargo, consigue revelar verdades en las que puede reconocerse cualquier lector. Esa hazaña se logra gracias a una erudición discreta y eficaz, acorde con la actitud de escucha y reconocimiento que la voz del ensayista mantiene en todo momento, y a una escritura que emplea sabiamente los recursos de la narrativa y de la ficción. En este sentido, vale la pena destacar que la puesta en abismo —recurso de naturaleza narrativa, como se ha visto— sirve a *La sonrisa de la desilusión* para reflejar de diferentes maneras al autor, resaltando y mostrando en cada una de esas figuraciones aspectos importantes de su poética.

Explicarse a sí mismo en lo ajeno es, como hemos visto al principio de estas páginas, un acto de apropiación que responde a la necesidad de acercamiento y comprensión que guía todo acto hermenéutico. Y, aunque todos los avatares de Espinosa Estrada dicen algo de su relación con la escritura, tal vez sea el que surge gracias a su afinidad con Edvard Grieg el que resulta más elocuente con respecto a la ambición que el ensayista tiene de poner orden, hacer que las cosas cobren sentido y lograr que le digan algo.

Al hablar de la comprensión como apropiación, Paul Ricoeur decía que la lectura era como la ejecución de una partitura musical porque marca la realización de las posibilidades semánticas de la obra y permite que la interpretación del texto se funda con la interpretación de uno mismo.[21] Erigidos a partir de la lectura y del diálogo con otros, los ensayos de *La sonrisa de la desilusión* actualizan las posibilidades de esas voces ajenas para construir, como el músico noruego, "no catedrales ni templos en las alturas", sino moradas "donde los hombres estén contentos y se sientan como en casa" (p. 96).

[21] Ricoeur (2002), *op. cit.*, pp. 141-142.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis: *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México: CFE, 1981.

Burguera Nadal, María Luisa/ Fortuño Llorens, Santiago (eds.): *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I, 1988.

Dällenbach, Lucien: *El relato especular*. Trad. de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

Espinosa Estrada, Guillermo: *La sonrisa de la desilusión*. México: Tumbona/ Conaculta, 2011.

— *Bibliotheca Scriptorum comicorum*, http://www.bibliothecascriptorumcomicorum.org/ (consultado 26-VII-2017).

Fernández Flórez, Wenceslao: *El humor en la literatura española*. Discurso leído en su recepción en la Real Academia Española el 14 de mayo de 1945. Madrid: Imprenta Sáez, 1945, pp. 14-15, http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Wenceslao_Fernandez_Florez.pdf (consultado 26-VIII-2017).

Iwasaki, Fernando: «El humor en los tiempos del boom», *Kipus: revista andina de letras*, 35 (2014), pp. 36-47, http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5239/1/04-ES-Iwasaki.pdf (consultado 26-VIII-2017).

Pozuelo Yvancos, José María: «El género literario 'ensayo'», en: Cervera, Vicente/ Hernández, Belén/ Adsúar, María Dolores: *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-190.

Ricoeur, Paul: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Trad. de Pablo Corona. México: FCE, 2002.

Weinberg, Liliana: *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: UNAM-FCE, 2001, 2ª ed.

— *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007.

Woolf, Virginia: «El ocaso del ensayismo», en: *Leer o no leer y otros escritos*. Trad. de Miguel Ángel Martínez-Cabeza. Madrid: Abada, 2013, pp. 27-28.