

Capítulo 13

Pelirrojas

UNA MUCHACHA DE PELO ROJIZO Y PIEL DORADA
HA SEGUIDO SIENDO PARA MÍ EL IDEAL.

—PROUST

Por si tener que andar siempre haciendo malabarismos entre tres grupos distintos de amigos no fuera suficiente, ahora había conocido a una chica que no encajaba en ninguno de ellos, una sueca bonita, pelirroja, de mejillas sonrosadas, brillantes ojos azules y radiante sonrisa: «Me parecía sencillamente maravillosa». Se llamaba Donna Mae Johnson y trabajaba abajo en contabilidad.

Cuando entraba en la oficina cada mañana, Schulz había tomado por costumbre parar en el segundo piso para hacerle un rápido dibujo que cubría una hoja entera en su calendario, como si estuviera tomando posesión como amante de todas sus horas del día. Pero en el Departamento Educativo «ninguno sabíamos nada sobre ella», recordaría Patricia Blaise Telfer. Ni siquiera George Letness, en el escritorio contiguo, sabía nada sobre el cortejo. Una tarde que subió a hacerle una visita, Sparky charló con ella durante diez minutos, pero pareció «muy incómodo y casi avergonzado», diría Letness. «Pensé que me la presentaría, pero era como si yo no existiera y ella tampoco. Ella se marchó y yo no le dije nada».

En febrero de 1950 la invitó a salir. Su familia vivía en el 3245 de la avenida Longfellow, en Minneapolis, donde Erick Johnson, tapicero nacido en Suecia, tenía un taller junto a la casa. Cuando Sparky llegó a buscarla, el padre de Donna la avergonzó haciéndole al joven y delgado historietista de veintisiete años la misma pregunta que le había hecho a todos los chicos que había traído a casa desde el instituto: «¿Juegas al fútbol?».

La madre de Donna pensó que Sparky era un joven agradable: «Si a mi madre no le gustaba un chico, me lo decía de inmediato». Mabel Johnson le

había aconsejado a Donna que no se casara con un pretendiente sólo porque los padres del chico estaban divorciados y descalificó a otro porque era católico romano, pero cuando se enteró de que la comida favorita de niño de Schulz habían sido los panqueques escandinavos, pasó a prepararle encantada pilas y más pilas de ellos.

Cuando su camino se cruzó con el de Sparky, Donna tenía veintiún años y al menos tres admiradores constantes, el más destacado entre los cuales era Alan Wold, dos meses mayor que ella, con el que llevaba saliendo desde 1948, pero al que conocía desde hacía demasiados años como para contar como un novio nuevo: habían crecido juntos, coincidiendo en las mismas clases desde octavo y yendo a la misma iglesia. Sus padres se conocían mutuamente. El padre de Al, Leonard E. Wold, era carpintero y construía chasis para los autobuses Greyhound; su madre, Nellie, era ama de casa. La familia de Al vivía en su mismo barrio, a un tiro de piedra de la iglesia luterana de la Santísima Trinidad, una congregación con medio siglo de antigüedad a la que los Johnson acudían a rezar y en la que Donna cantaba en el coro y participaba semanalmente con sus amigas en el club de costura. Unidos por tantos lazos, parecían estar hechos el uno para el otro: «La gente creía que éramos hermanos», recordaría Donna. Los dos eran incluso pelirrojos del mismo tono.

No sólo ambas familias sino también amigos y vecinos habían llegado a la conclusión tácita de que Al y Donna acabarían casándose algún día en la vieja iglesia de ladrillo y asumiendo su lugar entre el grupo de recién casados, participando en el coro, las subastas de pasteles, festivales de canto, fiestas de toboganes, barbacoas y picnics. Sin embargo, Al no parecía tener ninguna prisa. Veterano de la marina, trabajaba en el departamento de repuestos de International Harvester y estudiaba para bombero. Cada vez que un chico nuevo aparecía en la vida de Donna, Al, lejos de abandonar, se limitaba a solicitar citas correspondientes: por cada paseo que Donna diera con Sparky, Al le exigía otro de igual duración.

Al se había convertido ya en una constante, anclándola a la vida doméstica con la que ella soñaba. Sparky, el romántico intruso de St. Paul, era casi siete años mayor que ellos dos. Sensible, serio e intenso, con su camisa gris claro de llamativo estampado en zigzag alrededor de la cintura, Sparky era distinto a todos los otros pretendientes de Donna, cortejándola no sólo a ella sino también a su familia, «el único de mis novios que fue simpático» con su hermana pequeña, Margaret. Cuando Donna se ponía enferma y no iba a trabajar, Sparky le enviaba rosas. Con el Ford de su padre y un par de dibujos vendidos al *Post* cada mes, podía llevarla a sitios, mostrarle cosas, abrirle la puerta del coche cuando iba a entrar o salir.

Tras su primera cita —fueron a ver el espectáculo de patinaje sobre hielo

de los Ice Capades—, Sparky le regaló una caja de música en forma de piano que tocaba “El vals del patinador”. En la segunda, salieron a cenar unos filetes y luego fueron a ver *Intruso en el polvo*, adaptación hollywoodiense del bestseller de William Faulkner. El día de San Patricio trajo consigo una caja de bombones y un dibujo de Donna, su pelo trazado con unas pinceladas de acuarela diluida. Pero había sido durante su tercera cita, la noche anterior, que Donna había conocido a Carl, quien le había confesado que estaba esperando a que Sparky se casara para poder hacer lo propio, momento en el cual Sparky le había dado la vuelta a sus vacíos bolsillos y le había dicho lo mucho que le habría gustado tener un anillo de diamantes para ponérselo en el dedo allí mismo y en aquel preciso instante.

Todo esto tuvo sobre Al exactamente el efecto que Donna había esperado. Los días que salía con Sparky, iba anotando en lo que quedaba de su calendario las reacciones de Al. El 6 de marzo (la noche del bistec) anotó que Al había llamado dos veces y se había pasado por su casa otras tantas. El 23 de marzo, que Sparky la llevó a ver un partido de hockey: «Al ha llamado a las 8, las 9 y las 10. ¡Está furioso conmigo!». El 11 de abril tuvo que compartir espacio en su calendario con un boceto de ella misma con su gorra de béisbol y un guante de exterior para registrar una nueva llamada de Al. Años más tarde, le confesó a un amigo de Sparky que «poco después de empezar nuestra relación me di cuenta de que era a Al a quien quería», pero sin embargo «al mismo tiempo también quería mucho a Sparky». En otra remembranza más pública de su romance, aseguró haber tenido que tomar «una decisión terrible, porque les quería mucho a los dos», preguntándose en su diario el 8 de mayo de 1950: «¿Cómo vas a poder decidir?».

Para entonces, Sparky la había llevado a ver *Las zapatillas rojas* en el World Theater de St. Paul, el mayor y más elegante cine de las Ciudades Gemelas, donde se acomodaron en sus butacas tapizadas de cuero color borgoña mientras el viejo telón se abría sobre un trágico romance. El cuento de hadas de Hans Christian Andersen casi parecía haber sido filmado para ellos: Moira Shearer, la más indecisa entre todas las pelirrojas indecisas, interpreta a la bailarina Victoria Page, que oscila «peligrosamente entre dos amores». Incluso cuando se decide por el emergente compositor interpretado por Marius Goring, él se muestra incapaz de impedir que su rival la tienta para volver a caer en brazos de su primer y auténtico amor: el ballet. Para Sparky, así como para toda una generación de nuevos artistas y cineastas, *Las zapatillas rojas* evocaba provocadoramente todo un mundo dedicado al arte. El lujurioso Technicolor de la obra maestra de Michael Powell y Emeric Pressburger estaba tan ricamente saturado con tonos y tintes que el pelo flamígero de la bailarina y los penetrantes ojos azules de su amante compositor (el primer rasgo tan similar al de Donna, el otro al de

Sparky) se grabaron perturbadoramente a fuego en los corazones y las mentes de millones de espectadores.

El juicio de Donna, «mas inclinado a favor de Al» en un principio, siguió oscilando. Cuando en aquella tercera cita Sparky había deseado tener un anillo para ponerlo en su mano, Donna pensó que «aquello sí que me habría puesto en un aprieto». Pero para mayo, era a ella a quien le habían entrado las prisas, sugiriendo en más de una ocasión en el transcurso de sus largos paseos primaverales con Sparky que se fugaran a Iowa, destino tradicional para las escapadas de los amantes minnesotanos.

Para Donna, fugarse para casarse tenía un sentido real. Por una parte, si la inactividad de Al la arrojaba finalmente a los brazos del más romántico Sparky, se quedaría sin disfrutar de su planeada gran boda luterana: «Si hubiera planeado una boda con Sparky, no creo que nadie hubiera venido. Tenía una parroquia entera de amigos esperando que me casara con Al». Después de todo, la Santísima Trinidad estaba literalmente junto al patio trasero de Al. Por otra parte, si el rumor de que tenía pensado fugarse con Sparky llegaba a oídos de Al, probablemente obligaría a éste a reaccionar de una vez y a luchar por ella. Pero era Sparky quien la convencía de que la huida no era una salida conveniente, insistiendo en más de una ocasión: «No podemos hacer eso. Tus padres se llevarían una gran decepción».

Intentando como siempre armonizar el «buen hombre» que era con el «canalla» que le hubiera gustado ser, más adelante diría: «Eso me pasa por ser buen tipo». Quizá en realidad no estuviera seguro de cómo llevar el romance a su siguiente nivel; de hecho, más tarde le revelaría a su prima Patty que le había regalado a Donna una Biblia: «¿Se puede ser más sentimentaloides?», diría. «¿Bueno, y qué otra cosa podrías haber hecho?», le preguntaría Patty. «Debería habérmela llevado a la cama», respondió él.

Mientras Donna seguía intentando decidirse, Sparky esperaba otro veredicto. Tras haber desarrollado aquella misma primavera su estrategia de dos chistes por el precio de uno, envió quince viñetas partidas en dos al United Feature Syndicate en Nueva York, considerando que se trataba de su mejor trabajo hasta la fecha. «Sabía que esta vez iba a estar cerca de conseguirlo».

Pasó todo un mes, después una semana. Y otra. Lógicamente, aquel silencio sólo podía significar que sus muestras se habían perdido en el correo, por lo que envió una descripción a Nueva York. Pero lo que Sparky ignoraba era que United Feature, distribuidores de hitos culturales como *Li'l Abner*, *Nancy* y la columna diaria de Eleanor Roosevelt (“My Day”), recibía todas las semanas una media de veinte nuevas propuestas, de las cuales a lo mejor decidían probar una cada año, de tal manera que las probabilidades eran de 1000 a 1 en

contra de cualquier nuevo proyecto. Pero en realidad tal cálculo no servía para resumir la situación, pues en la primavera de 1950 las historietas sindicadas estaban a punto de caramelo para recibir el desafío de un artista con un punto de vista original.

La circulación de los periódicos había alcanzado su cénit, pero con la llegada de la televisión y de la nueva sociedad de consumo todo aquello estaba a punto de cambiar. Entre 1946 y 1966, uno de cada cuatro diarios cerró sus puertas. Por el momento, sin embargo, con la televisión aún en una etapa formativa (sólo tres millones de familias tenían televisor en 1950), casi cien millones de norteamericanos, prácticamente dos tercios de la nación, seguía leyendo los cómics a diario. En apenas cinco años, la televisión se habría introducido en treinta y dos millones de hogares, y para 1959 la media de horas dedicadas al «monstruo de un solo ojo» (como lo bautizarían nerviosos los intelectuales de la época) sería de seis por familia, un nivel de absorción jamás alcanzado hasta entonces por ninguna otra forma de entretenimiento.

Las tiras más vibrantes —*L'il Abner*, *Lorenzo y Pepita*, *Gasoline Alley*, *Dick Tracy*, *Nancy*—, habían debutado todas ellas antes de la guerra. Las historietas creadas por soldados para el universo de blancos y negros propiciado por la guerra no eran capaces de lidiar con las complejidades de la paz. Mientras tanto, los recién llegados al medio tendían a ser cautos, «siguiendo rutas tan desgastadas como las calzadas de Pompeya», tal y como lo había expresado William Lass en *The Saturday Review* apenas dos años antes, citando el desplazamiento sufrido por los editores en los sindicatos en favor de los comerciales como nueva fuerza motriz en el boyante mercado de la posguerra.

«El arte del cómic necesita y espera a un joven de ideas frescas, una nueva aproximación al humor que se deleite en la humanidad, un nuevo personaje con algo que contar». Lass, con asombrosa presciencia, había añadido: «Predigo alegremente que será otro hombre del pueblo. No un universitario sino un tipo deliciosamente normal y corriente bendecido con humor y un agudo sentido de la observación».

Sin haber resuelto nada, ni con Donna ni con el sindicato, Sparky empezó a experimentar en la oficina con una serie de tres viñetas cuya acción prendía siempre a partir de los más mínimos incidentes. Antes de la guerra, las tiras de pandillas infantiles, como *Reg'lar Fellers* de Gene Byrnes, estaban protagonizadas por pequeños gamberros de barrios indeseables cuya dieta diaria de aventuras no ofrecía nada con más envidia que saltarse las clases y soñar con futuras fechorías. Sparky conocía *Reg'lar Fellers* y a sus imitadoras, entre ellas *Just Kids*, de Augustus «Ad» Carter, gracias a los Big Little Books y otros volúmenes recopilatorios que había comprado hacía una década. Para la primavera de 1950, apenas meses después de que *Reg'lar Fellers* hubiera dejado de publicarse,

sintió que había llegado el momento de «alejarse de las viejas tiras con niños, en las que los chavales se limitan a rondar por el barrio, saltando sobre las tomas de agua mientras charlan y hacen todo tipo de cosas sin sentido. Sabía que era posible ir más allá».

Mientras exploraba su particularísimo estilo de «incidentes insignificantes», Schulz recurrió en cualquier caso a una de las clásicas situaciones de las tiras con niños de toda la vida, el pilluelo que le intenta robar la comida a otro, pero dándole un giro: una niña con cara de enfadada le pide a un chiquillo sonriente que le deje probar su helado, pero tan pronto como se lo lleva a la boca lo escupe, preguntando indignada qué clase de helado es ese. «Yo no he dicho que fuera helado», responde él. «Es puré de patatas».

Schulz diría más adelante: «Hasta entonces nadie había plasmado este tipo de humor en una tira cómica. Creo que fui el primero en usar el gag realmente mínimo». Si en las tiras tradicionales de los años veinte y treinta, el humor con niños se había basado en el bronco gamberrismo de chavales urbanos de clase trabajadora surgidos de esa inagotable fuente de salvajismo infantil que había sido el callejón de Hogan de *The Yellow Kid*, la nueva tira de Schulz para el ecuador del siglo se desarrolló a partir de una lección aprendida de primera mano, prácticamente inculcada por sus primos noruegos: «los niños pequeños pueden llegar a ser muy desagradables unos con otros».

Se sintió tan emocionado ante aquel nuevo desarrollo que incluso dejó por un momento de lado su autocontención noruega para decirle a George Letness: «Creo que tengo algo. Estoy desarrollando algo realmente original». Desde el escritorio contiguo, Letness miró asombrado cómo Schulz incluía en su tanda de muestras una tira tan primitiva y sencilla como para desafiar al entendimiento: la misma niña airada que había escupido el bocado de puré avanza pesadamente bajo un diluvio, murmurando: «Lluvia, lluvia, lluvia, lluvia...». El chico se acerca felizmente hacia ella en dirección opuesta, esta vez con un paraguas en la mano. Luego, en el espacio invisible entre la segunda y la tercera viñeta, la nena se ha hecho con el paraguas y continúa su camino feliz y sonriente, mientras el chiquillo, ahora a merced de los elementos, sigue avanzando imperturbable, murmurando a su vez: «Lluvia, lluvia, lluvia, lluvia...».

«Este muchacho no tiene la más mínima oportunidad», reflexionó Letness, pensando más en el artista que en su personaje. Pero la terrible ecuanimidad lógica de la tira, visible ya en la secuencia del paraguas, dictaba que cuanto más perdieran los «pequeñines» de Schulz, más iba a ganar «el muchacho».

Sparky había terminado seis de estas nuevas tiras minimalistas cuando por fin recibió una carta de Nueva York. El sindicato estaba interesado en su serie de dos chistes por viñeta y James L. Freeman, director editorial de UFS, lo

invitaba a que fuera a verles. «Bueno, si tengo que ir a Nueva York», pensó, «debería enseñarles algunas de las otras cosas que he estado haciendo, para que vean lo versátil que soy».

El domingo 11 de junio, partió en tren cargado con un paquete de muestras bajo el brazo y se alojó en el descomunal Hotel Roosevelt, con sus 1.100 habitaciones en la esquina de Madison con la Cuarenta y cinco. Su puerta se abría a un pasillo tan largo que parecía un truco de perspectiva. Por fin había llegado a los titánicos paisajes urbanos de Winsor McCay, la metrópolis a la que George Herriman había ido a trabajar en 1910 como joven artista de plantilla para el *Evening Journal* de Hearst. Sparky había pasado algunos días en Manhattan al volver de la guerra, pero «estar allí con la intención de vender una tira cómica tenía algo que lo hacía más maravilloso aún». Se enamoró de Nueva York «de inmediato».

A la mañana siguiente temprano, mucho antes de que ningún editor pudiera recibirlo, se dirigió a las oficinas del sindicato en el edificio del *Daily News*, en el 220 de la calle Cuarenta y dos. Estaba lloviznando cuando entró en el rascacielos de treinta y seis pisos, cuyos parapetos, retranqueos y el recibidor circular con un enorme globo terráqueo le recordaron a la torre del *Daily Planet* de Superman. En el undécimo piso no había nadie más que la operadora de la centralita, la cual se ofreció a guardarle a Sparky sus muestras mientras él salía de nuevo a la lluvia para buscar un sitio donde desayunar. Cuando regresó a las diez en punto, lo condujeron hasta la oficina de Freeman, donde le dejó atónito comprobar que mientras él había estado matando el tiempo desayunando impacientemente, los ejecutivos del sindicato habían llegado, habían abierto su paquete de muestras y se las habían repartido como si fueran pipas de calabaza.

Jim Freeman, el tranquilo director editorial de voz suave, fue el primero en hablar, felicitando a Schulz por «el encanto, los personajes, el humor» de sus viñetas dobles. Sin embargo, el mercado estaba inundado de chistes gráficos, y sus nuevas tiras no sólo tenían la misma cualidad seductora de sus mejores viñetas sino también algo más. «Creemos que preferiríamos tener una tira, si piensa usted que es capaz de dibujarla».

El vicepresidente y director general Laurence Rutman habló por todo el sindicato al preguntar: «¿Será capaz de crear una serie de personajes fijos?». Y Sparky respondió que sí y que sí. Concluida así la entrevista inicial, regresó a su hotel a esperar el veredicto final. Los ejecutivos se reunieron a puerta cerrada. Rutman, que se había visto «terriblemente engañado» en el pasado, ya creía a pies juntillas en Schulz. Su trabajo, argumentó, era único y estaba bellamente plasmado; merecía la pena jugársela. Freeman también estaba a favor de darle una oportunidad a la tira, pero otros dentro de la junta directiva no creían que

los «breves incidentes» y los niños con cabeza de disco de Schulz tuvieran el potencial comercial necesario, así que Jim Freeman dedicó el día a convocar a vendedores y al menos a otro historietista para solicitarles su opinión.

Harry Gilbert, director de ventas, sólo llevaba en United Feature cuatro años, pero tenía tinta de periódico en las venas desde sus días en el *Milwaukee Journal* y en el Bell Syndicate, donde había empezado, recién graduado de la Universidad de Nueva York, como chico de los recados. Gilbert ya había demostrado ser uno de los mejores vendedores del negocio y más tarde se otorgaría el crédito de haber dado el voto decisivo, pero los registros demuestran que se mostró pesimista ante el potencial comercial de Schulz, y su inseguridad persuadió a los demás de que necesitaban un añadido para vender la tira. Así que, como recordaría Sparky, «como hacen siempre los de los sindicatos, empezaron a trastear con ella».

Gilbert dividió las viñetas horizontalmente, proponiendo ampliar el atractivo de la serie con «una tira de niños pequeños en la parte superior y otra de adolescentes en la inferior». Ansioso por complacer, Sparky aceptó seguir aquella trabajosa idea, a pesar de que cuando regresó a su mesa de dibujo y empezó a abocetar vio de inmediato que la doble serie, práctica para una presentación a toda página, resultaba sumamente desconcertante dentro de una tira de cuatro viñetas. Freeman se mostró de acuerdo con él y el sindicato rápidamente abandonó la idea de tener una serie adolescente. «Nos quedaremos con la de los niños solo», concluyó Freeman.

En cualquier caso, Harry Gilbert buscó reafirmar nuevamente la autoridad de su juicio antes de dejar que Schulz regresara a la mesa de dibujo:

—Le sugeriría que no intente hacer las tiras demasiado sutiles.

—Que sepa que si lo que quiere son otros Nancy y Sluggo, no los va a conseguir —respondió Sparky, pues aunque podía apreciar el humor soterrado de Ernie Bushmiller (y posteriormente lamentaría su tono de suficiencia con el director de ventas), estaba decidido a alzarse por encima del plomizo ritmo de a chiste por día característico de la tira con niños más popular de United Feature Syndicate.

Los primeros informes de campo de los comerciales confirmaron el pesimismo inicial de Gilbert. En Chicago, por ejemplo, donde Gilbert había esperado interés por parte del *Daily News*, el redactor jefe la había rechazado sin contemplaciones. De modo que los ejecutivos de Nueva York tomaron otra decisión que tendría prolongadas consecuencias sobre el arte de Schulz, sus relaciones con el sindicato y, en última instancia, también sobre el futuro de todo el campo de las tiras diarias. La nueva tira, decidieron, se vendería mejor si reducían el tamaño y se la presentaban a los editores de periódicos como un «ahorro de espacio».

En vez de una serie convencional de las que ocupaban cuatro columnas (unos 19 centímetros) y cuyas viñetas tenían una altura de casi cinco centímetros y medio, la tira de Schulz quedaría reducida para encajar en tan solo tres columnas, perdiendo cinco centímetros de ancho y dos y medio de alto en el proceso. Sus pequeñas viñetas casi perfectamente cuadradas (del tamaño de «cuatro sellos de correo aéreo», diría más tarde) podían publicarse de tres maneras distintas: horizontalmente, verticalmente en una columna o apiladas de dos en dos. Estas «pepitas de humor» podían usarse, recalcan los comerciales, «para solucionar problemas de composición» y «enriquecer cualquier página de su periódico: la portada, contenidos editoriales, anuncios clasificados o el suplemento de historietas». Lo mejor de todo era que «el humor sutil e inteligente» de la tira y sus «personajes de atractivo universal» utilizarían menos espacio para atraer a más lectores a más secciones del periódico, el sueño de cualquier editor.

Esto irritó a Sparky. Para justificar ante él la reducción, los ejecutivos del sindicato insistieron en que una escasez de papel había incrementado la habitual renuencia de los editores a comprar nuevas tiras, y que promocionar el nuevo formato como un ahorro de espacio incrementaría las ventas. «Tenemos que hacer *algo* para conseguir que las series lleguen a los periódicos», insistían.

Mientras tanto, *Editor & Publisher*, la revista del ramo, aseguraba que no había problemas de abastecimiento, por lo que Sparky sospechó que los ejecutivos le estaban mintiendo para cubrir su falta de confianza en la tira, algo que seguiría considerando una ofensa durante el resto de su vida, no como torpe racionalización sino como una falta de fe consciente. Se indignó particularmente cuando, habiendo recibido desde un primer momento un espacio subestándar para enmarcar su obra, se percató tres años más tarde de que la UFS les permitía a Al Capp y a Bob Lubbers lanzar una nueva tira, *Long Sam*, de viñetas flagrantemente mayores que las habituales.

En todas las páginas de historietas, cada autor debía luchar a diario por su parte de atención, pero Sparky además iba a tener menos espacio que nadie para hacerlo... eso suponiendo que sus viñetas aparecieran junto a los demás cómics y que no la embutieran automáticamente en las páginas de clasificados para solventar problemas de composición. Algunos historietistas intentaban llamar la atención del ojo del lector recuadrando sus viñetas con gruesos marcos negros; otros utilizaban dramáticamente recursos como los fondos de negro sólido. Mientras Sparky emborronaba prueba tras prueba, experimentando para ver cómo sacar el máximo partido de su reducido espacio, se le ocurrió que cuanto menos dibujara, más destacaría al primer vistazo. Contraatacaría «utilizando los espacios en blanco», pues «en una página atiborrada de historietas, una pequeña tira con mucho espacio en blanco llamaba la atención».

Este estilo más depurado vino a imponérsele de la noche a la mañana; habiendo destilado ya las pequeñas estampas de *Lil' Folks* hasta convertirlas en una serie de incidentes mínimos, se encontró ahora simplificando también las figuras. En contraste con las formas redondas de sus personajes para el *Pioneer Press*, los niños de la nueva tira parecían recortables bidimensionales. Más adelante, cuando intentó evaluar cómo el sacrificio de espacio había afectado el desarrollo de su estilo, reflexionaría: «Podría haber desarrollado un poco más el dibujo, pero a lo mejor lo habría echado a perder, a lo mejor no me habría ayudado para nada».

Encogidos por mandato administrativo, los nuevos personajes pasaron a ser más definidos, más intensamente ellos mismos, y sus afirmaciones más crudas. Pues cuanto más desarrollaran poderes y apetitos complejos, a la vez que permanecían fieles a su simplicidad de sombra chinesca, más fácil le resultaría a Schulz afirmar las duras verdades que estaba empeñado en transmitir.

Mientras tomaban forma sobre su mesa de dibujo, aquellas figuras todavía sin nombre les parecieron excesivamente sencillas incluso a aquellos cuyos nombres tomaría prestados para ellas. Cuando Sparky regresó a Art Instruction, le enseñó su primer personaje «definitivo» a Charlie Francis Brown, quien luego recordaría la tranquila seguridad de su amigo cuando se acercó a su escritorio para anunciarle: «Tengo una nueva idea, pero implica utilizar tu nombre».

«Claro», recordaba haber respondido Brown, pero quería «ver a qué me voy a parecer». Dicho lo cual, Schulz puso frente a él un dibujo del chiquillo con cabeza de globo en el que había empezado a centrar la tira. Charlie Brown estudió la figura durante un momento y luego preguntó: «¿No podrías hacer que se pareciera un poco más a Steve Canyon? ¿O a Superman? Se le ve muy simple, ¿no crees?».

Con su enorme e ingrátida esfera por cabeza, Charlie Brown parecía un anuncio de Alka-Seltzer, pero sus afirmaciones destacaban mucho más gracias a lo plano de sus formas, que de algún modo subrayaba la naturaleza básica de sus palabras. Si la cabeza de Charlie Brown hubiera tenido masa y peso, habría resultado perturbadora; Schulz aligeró a sus personajes contraponiendo su simplicidad en el trazo frente a la persistente sustancia de lo que tenían que decir.

Mientras Schulz empezaba a dibujarlo en 1950, el aspecto de Charlie Brown y su pandilla tendría una continuidad idiomática en el modo en el que elaboraban sus ideas en «incidentes muy breves» narrados con una economía casi agresiva. Y sin embargo, cuanta más armonía encontraba entre su trazo y sus historias, más resistencia encontraba por parte de los anticuados ejecutivos del sindicato, que sólo querían vender personajes perfectamente aceptables y libres de riesgo, tan familiares y agradables como los propios hijos de uno. Un

anterior ejecutivo de UFS había tipificado el punto de vista de los veteranos al argumentar en 1948: «Uno no se ríe de buena gana con las bromas de gente desagradable, ni se interesa por la vida diaria de los desconocidos; pero ríes a carcajadas sólo con que tu hijo pequeño diga *peanuts* [cacahuetes]».

Lo siguiente era ponerle un nombre a la tira. A todo el mundo le gustaba el título de la serie de Schulz en el *Pioneer Press*. Debido a consideraciones que pronto se harían evidentes, la nueva tira fue rebautizada como *Li'l Folk*. El miércoles 14 de junio, Larry Rutman le ofreció el contrato habitual por cinco años: el sindicato sería el propietario del copyright de los personajes y se repartirían los beneficios al cincuenta por ciento.

Sparky se personó frente al notario, firmó el acuerdo con letra clara y segura y volvió a casa en tren, obsequiándose con un filete de la victoria en el vagón restaurante. De vuelta en St. Paul, «con grandes esperanzas para el futuro», acudió directamente a casa de Donna, adonde llegó a las once menos veinte de la noche, poniéndola de inmediato a prueba: le anunció la noticia, le entregó un recuerdo de la joyería del hotel (una polvera de oro incrustada con diamantes de imitación en cuyo interior había un lápiz de labios, colorete y un frasquito de perfume) y luego, según recordaría más tarde, «supongo que le dije que deberíamos casarnos o algo así». Pero lo único que pudo responder ella fue: «No quiero casarme con nadie. Ojalá me dejarais todos en paz».

La dejó con otro regalo, un suave gato blanco de peluche de largos bigotes, con la condición de que no se lo enseñara a nadie hasta que estuviera dispuesta a casarse con él, y que en aquel momento lo colocara sobre su escritorio en el trabajo, como una señal secreta. Durante las tres siguientes semanas, Sparky fue a por todas sin que apareciera el felino, invitándola a varias citas (un picnic, una película) y una mañana incluso presentándose en casa de los Johnson con un coche nuevo. Durante más de treinta años los Schulz habían sido una familia de Ford (los luteranos conducían Fords; los católicos Chevrolets). Armado con su contrato, Sparky había comprado un Tudor sedán de dos puertas, modelo 1950, por 1.750 \$. Era la primera vez que alguien de su familia podía permitirse un coche nuevo. Se enamoró de él de inmediato y luego siempre recordaría su júbilo y asombro cada vez que se metía la llave en el bolsillo, un orgullo de propietario que no volvería a sentir por ningún otro automóvil.

El Ford de su padre sólo se había producido en negro. El chasis de acero del Tudor, sin embargo, podía esmaltarse con cualquiera de hasta diez colores. Sparky escogió un verde tan oscuro y lustroso que sus extasiados esfuerzos por describir su matiz exacto en conversaciones en el trabajo siempre acababan con sus compañeros insistiendo burlescamente en que lo llamara «menta». Para un

romántico recién sindicado, aquel era el verde de los nuevos comienzos, un coche «con un futuro incorporado», una esmeralda con la que deslumbrar a cierta chica pelirroja.

Aquel soleado sábado 24 de junio, la madre de Donna observó a Sparky abrirla la puerta a Donna y partir con ella para no regresar hasta bien pasada la medianoche. Tan pronto como Donna entró en casa, Mabel Johnson le confesó que había pensado que se habían fugado juntos a Iowa para casarse. Sin embargo, ahora era Donna la que intentaba ganar tiempo. El día 1 de julio Al Wold pidió su mano, y Donna se dio cuenta de que debía decidir de una vez por todas. En cualquier caso, siguió poniendo a prueba sus sentimientos por Sparky «hasta el último minuto».

Aquel domingo por la tarde se supo que el ejercito norcoreano había atravesado el paralelo 38, y mientras el presidente Truman prometía su apoyo y la nación se preparaba para la siguiente guerra mundial, la decisión de Donna pasó a parecer, durante el siguiente par de semanas, irrelevante, ya que tanto Sparky como Al, veteranos solteros todavía en edad de combatir, pasaban a ser automáticamente reservistas.

El 13 de julio, Al la invitó a ver la tele, una manera nueva de pasar las tardes de verano en 1950, pero ella optó por quedarse en casa cosiendo y planchando, esperando a que llegara el momento de poder desnudarle su corazón a Sparky, a pesar de que existe otra versión de la historia que afirma que le dio la noticia por teléfono estando en Art Instruction, obligándolo a salir del edificio «para poder despejarme, ya que me sentía muy alterado y casi mareado». Aquella noche, desde las nueve y diez hasta las once, Donna y Sparky permanecieron sentados charlando sobre los escalones traseros de la casa de los Johnson. Schulz regresaría al 3245 de Longfellow apenas treinta minutos más tarde, asomándose por la ventanilla del coche para gritar: «¡Pensé que a lo mejor habías cambiado de idea!».

Donna Johnson se casó con Alan Wold en la iglesia luterana de la Santísima Trinidad el 21 de octubre. Sparky esperó años antes de incorporarla a la historia de su vida. Entre sus personajes, se sirvió en primer lugar de Violet, una sosias frecuente de Judy Halverson, como la niña que le rompe el corazón a Charlie Brown; en un primer tratamiento del tema, Charlie Brown le pregunta: «Tú no me quieres, ¿verdad, Violet?». Y luego le grita: «Bueno, si alguna vez cambias de idea, házmelo saber», a lo que ella responde: «¡Eso haré!». Tras una breve pausa, Charlie Brown sale corriendo tras ella: «¿HAS CAMBIADO DE IDEA YA?».

En un texto escrito veinticinco años más tarde, dio por primera vez indicios de que el objeto de deseo de Charlie Brown, la niña pelirroja, había tenido su origen en un desengaño real: «Recuerdo a una muchacha a la que luego convertiría en motivo de muchas derrotas para Charlie Brown». Pero su

identidad permaneció oculta hasta 1990, cuando la primera crónica extensa de la vida de Schulz, licenciada por UFS para celebrar el cuarenta aniversario de la tira, le asignó a Donna Johnson (y a ella exclusivamente), el papel de «la primera decepción amorosa» de Charles Schulz. Sus predecesoras, Virginia Howley y Judy Halverson, quedarían perdidas en el mito. A pesar de que la propia Donna le recordaría al mundo que «había tenido otras novias, no sólo yo», la antigua pelirroja de contabilidad (con 61 años en 1990, «abuela de siete» y todavía señora de Alan Wold en Minneapolis) pasó a ser conocida a partir de entonces como el modelo para la niñita pelirroja que continuamente dejaba a Charlie Brown plantado y enfermo de amor.

Curiosamente, la principal característica de la experiencia de Sparky con Donna (ser rechazado tras un cortejo casto y breve en favor de un rival más pasivo) brilla por su ausencia en el singular y lánguido enamoramiento de Charlie Brown por la niñita pelirroja. El deseo jamás realizado de Charlie Brown (romper su autoimpuesto aislamiento lo suficiente como para simplemente hablar con la trémula criatura que nunca se percata de su existencia), tiene ecos mucho más evidentes de la relación de Sparky con las inaccesibles Jane Gilbertson, Lyala Bischoff y Naomi Cohn. Pero las princesas distantes no son tan noticiables como las rompecorazones, y a medida que fue pasando el tiempo y Charles Schulz pasó a ser a ojos del público tanto el principal poeta del desengaño amoroso como el historietista más celebrado de la historia, se fue imponiendo la idea, especialmente en el idioma de los tabloides, de que la jovencita despreciativa que había dejado a Sparky Schulz para que exprimiera durante medio siglo sus heridas con casi indecentes beneficios, había acabado recibiendo su merecido como «la joven pelirroja que se perdió 30 millones al año por rechazar al creador de *Peanuts*».

La característica primordial del rechazo de Donna (como había pasado en el caso de la muerte de su madre) fue que él mismo parecía determinado a no olvidarlo nunca. «Uno nunca supera del todo su primer amor», diría a los setenta y cinco años. «Todo tu ser se siente rechazado cuando una mujer dice: “No mereces la pena”». Sin embargo no hacía nada por examinar la raíz de su desgracia, porque no funcionaba tan bien al servicio de su arte como el relato que había establecido en su lugar.

Durante el resto de su vida, se presentaría a sí mismo como un peón en los juegos del sindicato, igual que se presentaría como el implacable Gatsby enamorado de la chica del pelo dorado (en este caso rojo). En una explicación supuestamente definitiva de su ruptura, Donna aparece retratada como una especie de Daisy que hubiera rechazado a Sparky por falta de una buena cuenta corriente: «Tenía muchos defectos, en lo que a mí respectaba, y llevaba mucho tiempo intentando vender sus historietas».

Pero si un gran emprendedor era lo que Donna Johnson andaba buscando, nunca habría elegido a Al Wold por encima de Charles Schulz. Incluso en julio de 1950, Sparky era un hombre de éxito; su fortuna como historietista recién sindicado aún no estaba asegurada, especialmente a ojos de una empleada de Art Instruction, pero cuando a su serie de triunfos como humorista a nivel nacional se le unió el contrato de Nueva York, ya había demostrado que era capaz de triunfar incluso a pesar de tenerlo todo en contra. Al Wold, zanganeando en el departamento de repuestos de International Harvest mientras estudiaba para su examen de bombero, había fijado su ambición más elevada en ser empleado municipal. Era Sparky, no Al, quien tenía puesta la vista en lo más alto.

Pero según ella misma diría después, Donna no tenía «grandes ambiciones» ni para ella ni para su pareja. Quería ser ama de casa, criar una familia, seguir con su vida. No le importaba «lo que hiciera Al», ni tampoco le preocupaba gran cosa el dinero ni la posición social; nunca le había echado el ojo, enfatizaría ella, «a ningún chico rico». En 1950 sus amigas se estaban casando y sentando cabeza y teniendo familias, y ella quería hacer lo mismo: «Aunque se hubiera dedicado a cavar zanjas me habría parecido bien». Sparky, si acaso, era *demasiado* ambicioso; un historietista popular no iba a permitir que Donna Mae Johnson viviera la vida luterana sencilla y decente que ansiaba.

Sparky se enorgullecía de sus ganancias. Los beneficios durante su primer año como historietista con distribución nacional excederían a lo ganado por su padre en su mejor año en la esquina de Selby y Snelling, detalle que confesó ante sus amigos del Departamento Educativo, los cuales recordarían después lo «muy orgulloso que se sentía de ello». Y no era el único: cuando Sparky regresó a casa con su contrato bajo el brazo, su padre se desplazó para transmitirle personalmente la noticia a su hermana Alma y a su cuñado William L. Wegwerth, al este de St. Paul. El primo de Sparky, Bill, siempre recordaría a su tío entrando en el 923 de la calle Conway con un puro en la boca, exudando humo y tanto orgullo que parecía que los botones de la pechera de su abrigo fueran a reventar. «Veréis, Sparky acaba de ser contratado por un sindicato y ahora va a ganar dos mil dólares a la semana». En realidad, Sparky cobraría 90 dólares durante su primer mes en sindicación y 500 el segundo, pero la exageración de Carl pone de manifiesto la admiración del empresario ante alguien capaz de entrar en el mercado nacional.

Irónicamente, Sparky culparía de sus desgracias amorosas a la ambición de la madre de Donna. A pesar de que Donna siempre afirmó que su madre apreciaba y se fiaba de Sparky, y que no se habría opuesto a que su hija lo escogiese, él insistía en su discurso del artista de buhardilla desdeñado en pos de una comodidad burguesa («Estaba enamorado de ella, pero su madre la convenció de que yo nunca llegaría a nada»), igual que había insistido en que

Dorothy Halverson había estado convencida de que nunca llegaría a nada y había vuelto a Judy en su contra, una racionalización de la que se serviría con solidez profesional mostrando a Lucy Van Pelt negándose a jugar en el equipo de béisbol de Charlie Brown («¡Este equipo nunca llegará a nada! ¡¡¡Sólo sabe perder, perder, perder, perder!!!»). De igual manera, Snoopy, situado frente a un abundante festín que corona gloriosamente su comedero nuevo, siente una especial satisfacción en pensar, mientras inclina la cabeza dispuesto a ponerse las botas: «Y a mi madre que siempre le preocupaba que nunca fuera a llegar a nada».

No fue capaz de dejar el tema, insistiendo cada vez que contaba la historia en que «las madres siempre me apreciaban, excepto *su* madre, que no podía soportarme». Cuando a una edad más avanzada los honores pasaron a ser algo común en su vida, Schulz llegaría a decir: «Oh, bueno, otra cosita para demostrarle a la madre de la niña pelirroja lo mucho que se equivocaba conmigo».

Pero, por supuesto, era Dena Schulz, su idealizada madre, la que nunca le permitiría darse la satisfacción de demostrarle que se había equivocado. Más aún, el éxito alcanzado en última instancia por Schulz era tan descomunal, de una riqueza tan por encima de lo imaginable por los habitantes del mundo en el que había crecido, que requería de una explicación continuamente reforzada con primeras derrotas y esperanzas prorrogadas para darle un contexto realmente dramático a la desalentadora incapacidad de su madre para reconocer el portento de su hijo.

«¿Sabes por qué esa niñita pelirroja nunca se fija en mí?», se lamenta Charlie Brown. «¡Porque no soy nada! ¡Cuando mira hacia aquí no hay nada que ver! ¿Cómo va a ver a alguien que no es nada?». A primera vista, más que enamorarse de la niña pelirroja, lo que hace Charlie Brown es surgir brevemente de su acostumbrada soledad invisible para imaginarse invitándola a almorzar con él. Pero ella se reirá «en mi cara», piensa. Años más tarde, cuando la niñita pelirroja se va a vivir lejos, Charlie Brown se atreve a escribirla para preguntarle si se acuerda de él, sabiendo perfectamente que la única oportunidad de otorgarse un mínimo de sustancia será explicarle que se sentaban en el mismo aula: «Yo era el chico de aspecto ordinario del cuarto pupitre». En el mundo real, con su madre, Sparky había podido esconderse tras una premeditada «apariciencia ordinaria» que Dena nunca había traspasado para ver la verdad (que era extraordinario), pero siempre que la niñita pelirroja esté cerca sin percatarse de su presencia, Charlie Brown permanecerá solo e invisible, porque «ella es alguien y yo no soy nadie».

Donna fue, en realidad, una pena manejable. Algunos años pensaría en ella constantemente y la recordaría con melancolía frente a sus mejores amigos,

tanto que ellos llegaban a sentir lástima por su esposa. Ocasionalmente, en sus años de máximo esplendor, ella le enviaría una postal de cumpleaños firmada solo con un corazón. Y llegaría un momento, ya avanzada su vida, en el que Sparky volvería a extender sus brazos hacia ella. Pero Donna siempre lo eludía, y él siempre volvía a refugiarse en su tira y en su convicción, cada vez más firme, de que en su caso el trabajo siempre iba a recompensarle más que la vida. Incluso cuando, durante un periodo de varios años, se vio asaltado por una pesadilla recurrente en la que se encontraba «de vuelta en Art Instruction y ella estaba allí, pero no había esperanzas», seguiría aseverando: «Tuve aquellos terribles sueños durante años, pero luego los he aprovechado todos, por supuesto».

Igual que Henrik Ibsen asimiló lo sucedido con su joven y rapaz admiradora, Emilie Bardach, utilizándola como modelo para Hilda Wangen en *El maestro constructor* («No consiguió hacerse conmigo», dijo Ibsen, «pero yo me hice con ella para mi escritura»), Schulz exprimió al máximo su situación con Donna Johnson. Ante Sherman Plepler, Sparky mostraría al inflexible comerciante que llevaba dentro: «Le saqué un buen beneficio a esa relación».

Con el sindicato poniendo en marcha la maquinaria para promocionar su tira como «¡La mayor *pequeña* sensación desde PULGARCITO!», no tenía tiempo para lamentarse por el amor perdido. Directamente en la estela del rechazo de Donna, llegó otra de las sorpresas de aquel verano.

Dos días después de que las publicaciones del gremio anunciaran el estreno en otoño de *Li'l Folk*, Tack Knight, creador de *Little Folks*, una difunta tira de los años treinta, vio justificado reclamar los derechos exclusivos del título para su uso en películas, televisión y radio, argumentando que «a pesar de que la serie de Schulz se escribe diferente, la pronunciación es decididamente similar y siendo el tema también el mismo, parecen entrar en conflicto». Sparky le respondió al historietista jubilado de San Francisco el 18 de julio, reconociendo que «uno de los motivos para la contracción de *Li'l Folk* había sido precisamente evitar tal conflicto», pero añadió que la decisión final quedaba en manos de UFS. Tres días más tarde, tras consultar con la Oficina de Patentes, los abogados confirmaron que *Little Folks* era una marca registrada desde 1931, de modo que el 26 de julio Larry Rutman telefoneó para decir que necesitaban un nuevo nombre.

A oídos de Sparky, conocedor de la lengua vernácula del cómic, *Charlie Brown* o incluso *El bueno de Charlie Brown*, sonaba como una opción apropiada. El patrón seguido habitualmente por las series con varios personajes era que el nombre del adorable protagonista principal, en ocasiones emparejado con un epíteto —*Krazy Kat*, *Annie la huerfanita*, *Li'l Abner*— acababa pasando de

manera natural, aunque en ocasiones tardara años, a ser el título de la serie. Ahora tenían la oportunidad de empezar con un título que fuera un manifiesto en sí mismo. Pero el sindicato prescindió de sus sugerencias y Jim Freeman informó a Sparky de que tenían «el título perfecto».

En Nueva York se les había solicitado a todos los ejecutivos de UFS que apuntaran sus sugerencias. Mientras ponían en común la lista, el encargado de producción, William Anderson, vio por casualidad un artículo sobre *The Howdy Doody Show*, el programa de televisión para niños que en aquel momento estaba cobrando una fabulosa popularidad y en el que el público, compuesto exclusivamente de niños y niñas, aparecía sentado bajo una pancarta blanca que anunciaba con letras chillonas: PEANUT GALLERY [galería de cacahuetes]. El término, usado por primera vez en los teatros segregados de los años ochenta del siglo XIX para designar los balcones superiores, restringidos a los negros, cobró aquí un nuevo cariz estereotipador; cada vez que el fundador de Doodyville, el Gran Jefe indio Thunderthud, interpretado por Bil Lecornec, iniciaba una nueva emisión, exclamaba a modo de saludo: «¡Jau, cacahuetes!».

Anderson añadió *Peanuts* a la lista, los ejecutivos se amontonaron para mantener una breve reunión y Rutman telefoneó a Schulz para comunicarle su decisión.

«Dignidad» era la palabra a la cual Sparky recurriría una y otra vez en años venideros para definir la cualidad cardinal que quería para la tira con la que siempre había soñado; una tira con dignidad. «Cacahuetes» podía implicar una talla pequeña, pero sonaba trivial, y su tira iba a ser cualquier cosa menos eso. Se dice que Sparky se enfrentó a Rutman: «¿Y eso qué *significa*?». A lo que se dice que Rutman respondió: «Cosas pequeñas». Sparky insistió tozudamente: «Sí, pero cosas pequeñas e insignificantes; cosas de escaso valor».

Peanuts, pensaba él, no era más que «un título engañoso» pensado para convencer a determinado tipo de editores, pero que probablemente acabaría confundiendo a los lectores, los cuales, predijo Sparky, casi seguro pensarían que se trataba del apodo del personaje principal. «No creo que con un título como este llegue demasiado lejos», le dijo con franqueza a Frank Dieffenwierth.

«¿No es un nombre terrible para una tira?», se quejaba ante cualquiera que compartiera su amor por los cómics.

«Bueno», le dijo Rutman en agosto, «los comerciales están listos para salir a la carretera con la serie y a nosotros nos parece un título que llamará la atención de los editores». UFS, mientras tanto, había destinado la nada desdeñable suma de 338'88 \$ para promocionar el lanzamiento. «¿Qué podía decir un joven desconocido de St. Paul?», reflexionaría Sparky más adelante. «Al final tragó. Era lo suficientemente listo como para hacerlo», añadiría Harry Gilbert.

El sindicato estaba dispuesto a hacer una concesión. Si Sparky aceptaba comenzar bajo su odiado título, Rutman se aseguraría de que pudiera cambiarlo en caso de que no resultara ser lo suficientemente atractivo... eso suponiendo que la tira sobreviviera al contratiempo inicial de haber tenido que cambiar ya de nombre una vez. «Al final cedí», suspiraría Sparky.

Sus amigos en Art Instruction intentaron animarlo. «A nosotros nos parece cosa hecha y estamos convencidos de que será una de las mejores series de todo el país», escribió Walter J. Wilwerding aquel verano, añadiendo: «Nosotros, por supuesto, nos sentimos muy orgullosos», y predecía que «PEANUTS y SCHULZ serán dos nombres para recordar».

Antes de la primera publicación hubo que cambiar aún otro nombre. El anónimo perrito blanco y negro que había aparecido en *Li'l Folks* y en varios de los chistes para el *Post* iba a reaparecer ahora en la tira como Sniffy. Hasta que, un día, durante su pausa para el almuerzo en Art Instruction, Sparky salió a dar una vuelta por los grandes almacenes Powers de Minneapolis cuando vio en un quiosco un nuevo tebeo protagonizado por un perro con ese mismo nombre. «Oh, no, ya me he quedado sin nombre para el perro», pensó, y se encaminó de nuevo a la oficina, donde ya se veía toda la tarde frente a su mesa de dibujo, rodeado por nubes de tormenta, intentando encontrar una alternativa. Entonces le vino a la cabeza mientras caminaba. Su madre había dicho que si algún día la familia tenía otro perro deberían llamarle Snoopy.

United Feature Syndicate lanzó *Peanuts* el 2 de octubre, un lunes desapacible en Minneapolis. A ochocientos metros de Art Instruction había un gran quiosco con prensa de todo el país, y Sparky se dispuso, a pesar del viento y la lluvia, a comprar acompañado de su amigo Jim Sasseville todos los periódicos que llevaran su tira; además del local *Minneapolis Tribune*, estos se limitaban al *Chicago Tribune*, el *Washington Post*, el *Evening Chronicle* de Allentown, Pennsylvania, el *Globe-Times* de Bethlehem, Pennsylvania, el *Denver Post* y el *Seattle Times*. Pero cuando Sasseville le preguntó al vendedor si tenía algún periódico que llevara *Peanuts*, éste replicó: «No, y tampoco los tengo con palomitas». Los peores temores de Sparky sobre el título se hicieron realidad de golpe.

Cuanto más lo pensaba, más se enfadaba. Aquellas bromas le resultaban «doble y triplemente molestas, porque odiaba el nombre y había sabido que cosas como aquellas iban a pasar». Y tenía razón. Una y otra vez durante aquellos primeros años surgía la pregunta: «¿Pero vamos a ver, quién es Peanuts? ¿Es Charlie Brown? ¿Es el apodo de Snoopy? ¿O es quizá Schroeder el que es Peanuts». Sparky se vio ácidamente gratificado cuando los lectores empezaron a hacerle esa misma pregunta en postales que él reenviaba al sindicato: «Querido

Sr. Schulz, parece haber bastante controversia al respecto de la verdadera identidad de “Peanuts”. Por favor, dígame, ¿quién es “Peanuts” en realidad?».

«Se trata de una pregunta legítima y justificada», escribió el editor de una revista. «Peanuts nunca aparece en la tira, ninguno de los personajes mencionan siquiera el nombre, nadie lo referencia en modo alguno». Una revista universitaria de humor en Colorado simpatizaba particularmente con los desconcertados lectores: «No les culpamos por preguntarse exactamente quién es Peanuts».

Schulz nunca dejó de resentir aquella etiqueta infantil impuesta sobre su creación, cuyo acertijo sin resolver pasaría a ser símbolo de su indefensión durante los primeros años. Nunca dejó de insistir en que se trataba de «el peor título jamás ideado para una tira cómica». Nada de lo que UFS hiciera durante el siguiente medio siglo bastaría para expiar aquella primera ofensa. Sin embargo, si su primer compromiso, *Li'l Folk*, hubiera calado, habría dejado a sus personajes atascados en su condición de niños, que no es ni en lo que acabaron convirtiéndose ni lo que él quería que fueran; *Li'l Folk* era insufriblemente agradable y cursi. Al tomar prestada una expresión rápidamente olvidada de la revolución televisiva, el sindicato estaba en realidad dando un salto hacia lo desconocido.

Sparky se negaba incluso a mencionar el título que consideraba su albatros. Cuando alguien le preguntaba qué hacía, siempre respondía: «Dibujo la tira cómica de Snoopy, esa de Charlie Brown con su perro». Pero sí que le contaba a cualquiera, en cualquier momento y lugar, por qué odiaba aquella etiqueta. En mitad de una de estas diatribas, cuarenta y dos años después de que la tira hubiera debutado, estuvo cerca de revelar por qué su ira había persistido durante tanto tiempo: «Cuando entre allí ellos no sabían que yo era un fanático. Estaban frente a un chaval completamente entregado a su pasión. Y ponerle a lo que iba a ser el trabajo de toda una vida un nombre como el de *Peanuts* me pareció realmente insultante».

Sin importar las glorias o riquezas acumuladas por la tira y por él mismo, siguió aferrado a aquella imagen de sí mismo como el desconocido joven del medio oeste degradado por la indiferencia de unos mandarines del este faltos de vista. «Todos sabemos que las Navidades son una gran maniobra comercial», le dice Lucy a Charlie Brown, «dirigida por un gran sindicato del este, ¿sabes?». Reconocer en décadas posteriores que *Peanuts* hacía tiempo que había trascendido su título —que había pasado a ser uno de esos raros artefactos culturales cuyo nombre sólo hace referencia a sí mismos—, habría sido admitir que Larry Rutman había tenido razón. Pero incluso cuando Sparky se vio obligado a aceptar el lugar excepcional ocupado por su tira en la vida de otras personas, nunca fue capaz de hacer lo propio consigo mismo, y cuando

descubrió que antes de morir Rutman le había solicitado a su hijo que le transmitiera personalmente a Sparky la noticia, Schulz exclamó, tras llevar medio siglo insistiendo en que para United Feature él no era más que carne de cañón: «¿No es realmente asombroso que un empresario de su talla acabara pillándome cariño a mí, un joven don nadie de St. Paul?».

Al final, la propia tira sería aclamada como un ciclo épico. Los historiadores culturales describirían «la saga de Charlie Brown, Snoopy, Lucy y Linus» como «sin duda la historia más larga narrada por un solo artista en la historia de la humanidad» y como «una manera completamente distinta de contar una historia».

Pero a pesar del empeño en verla como un continuo de ternura melancólica, la serie comenzó con una precisa declaración de principios, chocante por su candor para tratarse de una «tira de niños» en 1950: «Por ahí viene Charlie Brown», dice Shermey, el serio del grupo (en honor al viejo amigo de Sparky, Sherman Plepler), sentado en la acera mientras su amigo pasa frente a él. «El bueno de Charlie Brown. ¡Cómo lo odio!».



En julio de 1949, Judy Halverson se casó con un médico, Warren Noble Sheldon, y con las vacaciones cada vez más cerca invitó a la pandilla de Art Instruction a una fiesta en la nueva casa de los Sheldon en el 914 de South Eight Street, frente al parque Elliot, a una manzana de donde había nacido

Sparky. Éste siempre se sintió extrañamente cómodo en casa de las hermanas Halverson. Su madre, Dorothy, lo atiborraba con pudín de tapioca y, tras haber cortejado a Judy, salió brevemente con su hermana mayor, la servicial, reflexiva y pelirroja Ruth. Años más tarde, Judy bromearía con sus hermanas diciendo que no era con ellas con quien quería estar Sparky, sino «con nuestra madre para que le hiciera de madre a él».

En conjunto, las Halverson le sirvieron de modelo para los dos primeros personajes femeninos de la serie, Violet y Patty*, las cuales se turnan para frustrar cómicamente a Charlie Brown. Aún no había conocido a la tercera y más joven de las hermanas, Joyce, de la cual se decía que era la más bonita, pero también la más cabezota y atrevida; «un poco loca», en opinión de las amigas de Judy en Art Instruction. Sobre sí misma, Joyce diría más adelante: «Con diecinueve años era ingenua», «crecí durante la Gran Depresión» o «soy vikinga», mini autorretratos que concentraban todo lo que de osado, orgulloso e inventivo tenía su carácter.

En 1948, Joyce, con diecinueve años, se había fugado a Nuevo Méjico, se había enamorado de un vaquero, se había casado, se había quedado embarazada, había sido abandonada por su esposo y había regresado a Minneapolis para dar a luz, todo en apenas veinte meses. Cuando Sparky la conoció en la fiesta, Joyce tenía veintidós años, un divorcio, una hija y un toque de queda. Llevaba el pelo rubio madroño recogido, mostrando su bonito rostro. Schulz la encontró lavando los platos en el fregadero de su hermana y se acercó a ayudarla.

* Schulz llamó así a la primera Patty de *Peanuts* en honor a su prima Patricia Swanson, cuyo temperamento se acerca más al de la mucho más sustanciosa Peppermint Patty; pero tras haberle revelado el homenaje a su prima, y especialmente después de que grupos de lesbianas reclamaran a Peppermint Patty como una de las suyas, Schulz pasó a ocultar a ésta como fuente del personaje, en parte por respeto a su privacidad.