

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

VI. CRUCE DE CAMINOS

LA ANIQUILACIÓN DE LAS PRETENSIONES: *EL CORSARIO BEIGE* Y “LA PALMA DE ORO”

VÍCTOR HUGO VÁSQUEZ RENTERÍA
Universidad Veracruzana

*para Raquel Velasco, Asunción Rangel y
Cinthia Campomanes, con afecto*

*Uno no es lo que quiere / sino lo que
puede ser*

RAFAEL PÉREZ BOTIJA

PALABRAS LIMINARES

Distantes en el tiempo, aunque no distintos en esencia, los textos *El corsario beige* (1940) de Renato Leduc (1897-1986) y “La Palma de Oro”, incluido en *El orgasmógrafo* (2001) de Enrique Serna (1959), se pueden emparentar lo mismo por la recepción crítica¹ que por la caracterización psicológica de sus personajes, la parodización de los géneros que privilegian —el panfleto y el melodrama—, el tratamiento satírico y esperpéntico de los asuntos y las conductas que abordan, así como por la forma² que las define, la novela corta.

¹ En al menos un par de reseñas —una por cada autor—, como se ilustra más adelante en el presente artículo, se destaca tanto la profundidad y riqueza del lenguaje como el elevado vuelo que alcanza “La Palma” o que podría haber alcanzado *El corsario*.

² Utilizo forma en el sentido que Springer, citando a Kenneth Burke, le da: “El funcionamiento de una estructura para lograr cierto propósito” (11).

Condición esta última que permite iniciar la revisión de *El corsario* y “La Palma”, primero a partir de un breve recorrido por algunas de las reflexiones que, entre creadores y críticos, ha suscitado esta manifestación a caballo entre la narrativa breve y la ficción de largo aliento; luego, tendiendo un puente con el tipo de novela corta dentro del cual se insertan las obras propuestas, para enseguida prestar atención a cómo las estéticas mencionadas articulan la recombinación de sus particulares recursos.

NOUVELLE, NOVELLA, NOVELA CORTA

Cuenta Antonio Muñoz Molina que en el verano de 1994, Juan Cruz le sugirió escribir para *El País* un relato por entregas. La única condición argumental fue abordar algún aspecto acerca de *La isla del tesoro*, pues se cumplía el centenario de dicha novela (7). La anécdota recuerda a aquella otra que refiere Henry James a propósito de la aparición, en 1894, del primer número del periódico literario *El Libro Amarillo* (*The Yellow Book*), cuando de manera urgente lo invitaron a colaborar. La novedad: su composición podría —sin ningún problema— tener la forma y extensión de la cual precisara su texto (Springer 6).

Los hallazgos fueron distintos, las conclusiones similares. El autor español al terminar *Carlota Fainberg*, asume que inventar una historia es también intuir su longitud y su forma, pues advierte que los límites a los cuales se había ceñido eran estrechos para todo lo que hubiera querido contar: flujos de palabras, imágenes, lugares. Pero no era el tiempo de escribir sino de dejar sedimentar en la imaginación, en el olvido, para, años después, al iniciar el rescate advertir que la melodía seguía siendo la misma, pero el tiempo, en el sentido musical, se había hecho más largo, con ondulaciones y resonancias nuevas (8).

El autor norteamericano, gratamente sorprendido por la apertura de la invitación, califica la enfática indiferencia en cuanto

a la extensión como fruto de la más fina inteligencia artística. También considera que con dicha oferta se abría el milenio a las historias cortas, pero no sólo en tanto cuentos (*short stories*) que simplemente se alargarían para tener un poco más de aliento, sino a otro género diferente que llama *nouvelle* (novela corta), a la cual considera se le da la oportunidad de tener una existencia particular y una identidad formal (Springer 6-7).

Muñoz y James abordan la extensión, pero no en tanto el elemento esencial que suele ser para editores y críticos, sino como una característica que les permite, a la vez que emparentar la novela corta con el cuento y la novela, diferenciarla, mejor aún, destacarla de entre estos géneros. “La novela corta es tal vez la modalidad en que mejor resplandece la maestría”, apunta Muñoz Molina, “encuentra a la vez la intensidad y la unidad de tiempo de lectura del cuento y la amplitud interior de la novela” (9). En tanto que James señala: “Sombras y diferencias, variedades y estilos, pero sobre todo el valor de la idea felizmente *desarrollada*, la cual había languidecido hasta la extinción bajo la estricta norma de ‘seis a ocho mil palabras’ —y eso en ocasiones, como un beneficio personal, cuando el rigor se relajaba un poco—. Así, me sentí a gusto con la forma ideal de la *nouvelle*” (Springer 7). De manera natural, Mario Benedetti puede terciar en la conversación. Para él más que la forma en sí, es el autor “quien impone su ritmo al relato, quien fija su propia actitud”, pues, agrega “Las dimensiones formales de su obra sólo representan un corolario de esa elección, una mera consecuencia de la posición que adopta ante la materia narrable” (www.lanovelacorta.com).

Mary D. Springer también habla de la extensión. Encabeza un apartado de su libro con el significativo título “De la extensión como esencia y lo poco que ayuda”, se refiere a la *novella*, nombre con el cual designa a la novela corta. En dicha sección señala “un autor no puede elegir arbitrariamente la extensión, pues hay algunos aspectos que la *novella* trabaja mejor que un cuento o una novela” (7-8). Aquélla, continúa Springer, no es una

forma singular con un solo tipo de poder afectivo, sino una ficción en prosa (de 15 000 a 50 000 palabras, aproximadamente) cuya magnitud facilita llevar a cabo varias y diferentes funciones formales, las cuales se pueden realizar de mejor manera en la extensión mencionada, ya si los autores la eligen intuitiva o conscientemente (9).

De esta manera, Springer concibe cinco tipos de *novella* a partir de las funciones que ésta cumple: 1) el argumento serio de personaje, el cual se resuelve en tres variantes: a) la revelación que se le hace, b) el proceso de aprendizaje que sigue, c) el parcial aprovechamiento que obtiene de las enseñanzas recibidas; 2) la tragedia degenerativa o patética que consiste en la implacable y relativamente sencilla (en cuanto argumento), además de repentina, degeneración de un personaje central en una muerte o miseria irremediable; 3) la sátira, cuyo objeto de ridículo es una de entre las varias insensateces de la humanidad; 4) el apólogo, cuyo orden natural depende del análisis de un tema o proposición; 5) el ejemplo, una subclase de apólogo, que apela a nuestros sentimientos, con fines didácticos para mostrarnos un personaje que representa un amplio tipo humano (12-3).

De la combinación entre tragedia degenerativa o patética y sátira se puede abordar el tipo de novela corta dentro del cual se insertan *El corsario beige* y “La Palma de Oro”. A la primera la distingue la acción degenerativa del protagonista, el cual enfrenta un cambio —a veces drástico, en ocasiones no—, una pérdida, la tentación o la prueba de su fuerza de voluntad —si bien sucumbe gradualmente—, hasta concluir en un final infeliz. El cierre, agrega Springer, puede ser la desilusión, si bien en la *novella* es también frecuente la muerte. Conclusión tan contundente se justifica por la necesidad de darle peso a la caída, el “héroe” no puede ser sino heroico e incluso mantener nuestra simpatía mientras advertimos el alto precio que debe pagar por haber fracasado en su lucha (102).

En cuanto a la *novella* de sátira, Springer la define como el “conjunto cuyas partes confluyen en el ridículo humorístico de objetos en el mundo real que parten de un bien claramente sugerido dentro de la obra misma” (99). En el caso de los textos a analizar, si bien la gravedad no se alivia —ni en *El corsario* ni en “La Palma” los problemas se solucionan satisfactoriamente—, sí se atenúa su efecto merced al ya mencionado carácter satírico de las novelas cortas de Leduc y Serna, pues éstas por imperio de la burla reblandecen el patetismo tornándolo risible. Algo más que ilustra la riqueza de las obras en cuestión —además de testimoniar la dificultad de aprehenderlas en una sola tipología— es el hecho de que en ambas el propósito de mejoramiento —distintivo de la sátira— ha desaparecido, como explico más adelante.

AIRE DE FAMILIA: *EL CORSARIO BEIGE* Y “LA PALMA DE ORO”

En breve, sustanciosa nota, Enrique Serna afirma que Renato Leduc “ensanchó las posibilidades de expresión literaria y abrió una gran avenida por la que ahora transitamos muchos, aun sin saber quién nos precedió” (78). Más adelante, señala “*El corsario beige* deja entrever que [Leduc] pudo haber sido un narrador de altos vuelos” (78). Por su parte, José Agustín al referirse a *Amores de segunda mano* de Enrique Serna, destacó “la excelente escritura que lo mismo se desenvolvía muy bien en una prosa culta, elegante, que manejaba con naturalidad cualquier coloquial” (www2.eluniversal.com.mx). Impresión que corroboró al leer *El orgasmógrafo*, volumen que, entre otros textos, contiene “La Palma de Oro”, a juicio de Agustín, una “excelente novela corta de humor muy cruel” (www2.eluniversal.com.mx).

Además de las mencionadas coincidencias críticas, *El corsario* y “La Palma” emparentan vía la caracterización psicológica de los personajes. Éstos son pretenciosos: el coronel Buelna aspira a la gubernatura de su estado, Bulmaro clama “Hay que salir

de pobres, porque ya estamos en la edad en que nada se consigue sin dinero” (Leduc 450), el atildado licenciado se mofa del alto funcionario, a quien desea parecerse a causa de su poder político y económico (457-8); Felipe Guerra vive obsesionado con triunfar en el Festival de Cannes e incluso en una borrachera se declara “El futuro ganador de La Palma de Oro” (Serna 210). El carácter práctico —o cínico— es otro rasgo común en ambos textos. En *El corsario*, define a los protagónicos desde el inicio de la narración; en “La Palma”, Felipe lo justifica —ya avanzada la historia— como estrategia de sobrevivencia, si bien se advierte cierta esencia arribista de Guerra. Y, finalmente, la concupiscencia termina por configurar a los personajes, aunque ésta, en “La Palma” se traduce en amor, pasión, y en *El corsario* en decidida alcahuetería.

Vierten Leduc y Serna apetitos y comensales a través de las estéticas del panfleto y del melodrama, las cuales lo mismo mueven a la descalificación que al desdén; el primero a causa de un carácter incendiario, pero falto de sustento; el segundo, por la llaneza de la escritura y lo predecible de la historia. Sin embargo, ambos autores trascienden las supuestas limitaciones optimizando la vena satírica que distingue panfleto y melodrama a través de logradas parodias que lo mismo abrevan en la ironía que acuden al esperpento.

PANFLETO Y PARODIA EN *EL CORSARIO BEIGE*

Compañero de escritorio del José García de *El libro vacío* y del Martín Santomé de *La tregua*, aunque sin la necesidad de trascendencia del primero, ni la fatalidad que persigue al segundo —y lejos, harto lejos de la grisura existencial de ambos—, el culto, procaz y dicharachero, Bulmaro López, protagonista y primera voz de *El corsario beige*, es un oficinista enamorado de su compañera de trabajo, la taquígrafa “Lupita —preciosa muchacha—”

(Leduc 430). Edén terreno al que deberá renunciar a fin de acompañar, como su jefe de propaganda, al coronel Hipólito Buelna, para “correr con él una divertida campaña electoral, porque sucede que es candidato a Gobernador del Estado” (433).

Lo que podría parecer la síntesis de la anécdota, es en realidad el núcleo dramático de los viajes —geográfico, introspectivo, lingüístico— que configuran a *El corsario*, pues la historia de la candidatura se resuelve vía elipsis: “Nos fue mal, perdimos, triunfó como todos esperaban, el candidato oficial” (436). Apunté viaje introspectivo. Éste se ocupa, principalmente, de las veleidades del amor y los entresijos de la política configurando, a partir de esta última, un hilarante panfleto del México posrevolucionario.

En *Panfleto y literatura*, Beatriz Maggi refiere que el malestar y la vergüenza de Huckleberry Finn —a causa de su condición de blanco— por haber sido incapaz de delatar a Jim, esclavo fugitivo, cede cuando aquél cobra conciencia del carácter irracional e infame de la civilización, pues la convivencia con Jim le posibilita reconocerlo como su semejante, por lo tanto su amigo debiera gozar de igualdad y libertad. Además, advierte Huck que para conseguir las es necesario arrostrar el infierno (15-6).

Esta última revelación define el *télos* del panfleto: la “controversia religiosa o política en épocas críticas” (55), discusión que se afina en la militancia del protagonista, quien denuncia algún tipo de injusticia o sometimiento por parte de una autoridad o figura poderosa hacia un individuo o sector vulnerables, por ello procura la búsqueda de una solución al problema, pues “quien tiene por esclavo a un semejante, ése es, él mismo, esclavo. Reconocer la esencia libre de otro esclavizado, es realizar él mismo su propia liberación” (16). Propósito correctivo que para Maggi debiera distinguir no sólo al panfleto sino a la literatura, “¿A qué grado de indiferencia se reduce el escritor que no promueve lo bueno y combate lo malo en cuanto ve a su alrededor?” (58).

A partir de lo expuesto, tiendo un puente con *El corsario beige* en tanto novela corta que privilegia el panfleto, así como un

tratamiento paródico del mismo, entendiendo parodia como la repetición de un texto con variantes producto de la distancia crítica que provee la ironía, la cual además de crear nuevos niveles de sentido e ilusión, puede utilizarse para producir el ridículo o rendir un homenaje (Hutcheon 37). De esta manera, si —en el panfleto tradicional— la ironía en tanto contraste semántico, es decir, “la oposición entre lo que se quiere decir y lo que se dice” (53), sirve para velar el ataque, evidenciando, entre otros vicios, “viejas fórmulas convencionales del lenguaje social, éticamente y afectivamente huecas” (Maggi 50), en *El corsario*, dicha oposición, además de suscribir la crítica referida, incluye una variante, los personajes no abogan por alguien más sino por sí mismos. Veamos.

Cuando el atildado licenciado confiesa “nada hay que me encabrone tanto como la precaria situación del proletario” (Leduc 461), nos acerca al “fragor, al bélico rumor inherentes al panfleto” (Maggi 59), de la misma manera que la idea inmediatamente anterior “aunque me vean ustedes tan bien peinado, aunque tenga yo como cualquier líder los bajos apetitos de un sucio y acomodaticio burgués” (461), delata lo paródico del discurso, condición que se refuerza cuando el atildado refiere cómo prevé mejorar la condición de los que menos tienen, mediante “caravanas terrestres y marítimas, que por campos, montañas y litorales, llevarían a los habitantes de la República —a cada cual según sus recursos— la carne placentera y la esperanza consoladora, respectivamente, en una mórbida nalga y en un imprevisto albur” (468). Igualmente paródico es el discurso de Bulmaro pues si al parecer asume la postura del moralista que execra, su juicio es —como sabemos más adelante— el del acomodaticio que ya entendió que vivir fuera del presupuesto es vivir en el error.

A causa de ese afán de ridiculizar los vicios y la estulticia, *El corsario* declara su filiación con la vena satírica del panfleto, la cual Leduc aborda sin un propósito correctivo, quizá producto de esa distancia crítica que, ha señalado Hutcheon, provee la ironía. Ciertamente es que Leduc demuestra un profundo conocimiento de la

sátira, pues lo mismo se ocupa de los defectos de los hombres, de los vicios de los ricos, que retrata el clima alegre de las fiestas, el cual sugiere las celebraciones que dieron origen a dicho género (Marchese y Forradellas 360). Además, *El corsario* se corresponde con la visión de Bajtín que distingue en los rasgos característicos de la sátira el espíritu del “sentimiento carnavalesco del mundo”, sobre todo en ese aspecto que parece referirse palabra por palabra al texto de Leduc, “la compostura libre, realista, obscena, desacralizadora del lenguaje, la voluntad y casi voluptuosidad denigratoria con la que se desenmascara el presente” (361).

Mencioné la ausencia de propósito correctivo, tratamiento con el cual Leduc se deslinda de una de las finalidades de la sátira y el panfleto, el mejoramiento. Conserva, sí, *El corsario*, el carácter beligerante de éstos, revestido por el fuego del artificio lingüístico, el cual más que condenar los vicios o la estupidez, evidencia su condición paródica al exhibirlos fascinado, tendencioso: “¿qué tiene ese tipo que no podamos tener nosotros y por qué no hemos de poder tener nosotros todo lo que tiene ese tipo?” (458). Es el atildado licenciado quien habla, pero su voz suscribe también el anhelo del coronel Buelna y de Bulmaro, pues los tres *quieren ser* ese político. Así, en *El corsario*, la sátira y el panfleto abandonan su cualidad de panacea de los males de la sociedad; la crítica y la burla que antes procuraban la enmienda, se vuelven el grito de guerra del arribista. Es pertinente señalar que la reelaboración de sátira y panfleto ilustra que la parodia, en su forma moderna, no siempre busca la prevalencia de un texto sobre otro, sino enfatizar, hacer evidente el hecho de que *difieren* (Hutcheon 31).

Por lo que toca a la rica travesía lingüística de *El corsario*, ésta ocurre principalmente en una cantina, si bien Bulmaro no tiene empacho en perorar mientras camina por la calle o desde el asiento de un autobús. Lo cierto es que al calor de los tragos, en *El corsario*, tienen lugar epifanías, confesiones, salpicadas por el habla común —leperada, bolero, refrán— del citado recinto,

registro que Bulmaro maneja con singular habilidad y desparpajo fundiéndolo con las florituras de la poesía romántica, modernista o del Siglo de Oro.

En lo que se refiere a la configuración de la pareja protagónica del texto, Leduc también reelabora, parodia. En este caso a la típica mancuerna de la picaresca —en cine *El corsario* sería una especie de *buddy movie*, género que de acuerdo con Ira Konigsberg “enaltece las virtudes de la camaradería masculina y relega la relación hombre-mujer a una posición secundaria” (41)—. Por lo que toca a su antecedente en la literatura española, el pícaro Bulmaro —que ya no es un niño—, es quien instruye en la mayor parte de la breve narración. Si bien es justo señalar que el coronel Buelna, como buen amo, imparte la primera enseñanza, una práctica visión del amor. Además, en un tiempo anterior a la narración, ha asistido a Bulmaro, salvándole, entre otras cosas, la honra (433). Sin embargo, después, el coronel sólo escucha sin asentir o comprender, se vuelve un concepto más que un personaje. ¿Concepto?: Su primer y obvio referente es el ejército. Pero éste, al tener al coronel como representante, lejos de remitir al valor, la fortaleza o la protección, se subvierte dada la condición decadente, corrupta e ignorante del coronel Buelna. Caracterización del personaje que nos regresa al panfleto, pues Leduc se ocupa del ejército, “enquistándose en él, o zajando [*sic*] en él con el bisturí de su inteligencia y con el filo de su arte” (Maggi 58), sin alejarnos de “la idea general de parodia como la inscripción de la continuidad y el cambio” (Hutcheon 36).

Cierto es que *El corsario beige* en tanto novela corta, sin demeritar los poderes ya consignados, carece de intensidad, de la unidad de tiempo de lectura que le atribuye Muñoz Molina (9), así como de la idea felizmente desarrollada que destaca Henry James (Springer 7), si bien hay seguimiento de capítulo a capítulo, la transición de uno a otro es brusca; los personajes son vistos sólo desde su lado grotesco, la inserción de algunos monólogos, sean de Bulmaro o de algún personaje secundario, interrumpe

el hilo del discurso y lo que sigue a continuación no lo retoma sino varias páginas después, por ello se rompe el “efecto de preparación” propio de la *nouvelle*, esa “excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector” (Benedetti www.lanovelacorta.com).

Dichas vaguedades y digresiones pueden explicarse si se atiende a Leduc cuando declara que “lo que escribió eran apuntes, no era una novela” (Negrín 79). Quizá por ello aquí colono se emparenta con embrión. Aspecto, el primero, que Edith Negrín destaca al señalar que *El corsario beige* es “obra pionera en el tratamiento humorístico de los revolucionarios mexicanos. Sin embargo, ya Xavier Icaza en 1926, en su *Panchito Chapopote*, se burlaba del lenguaje oficial” (77). Cabría agregar a esta lista, tanto por el tratamiento como por la burla, las también novelas cortas *La Guerra de Tres Años* (1891) de Emilio Rabasa y *Domitilo quiere ser diputado* (1918) de Mariano Azuela.

Una idea más que Negrín maneja con respecto a la condición de *El corsario* es que junto con *Los banquetes* —la otra prosa de mediano aliento de Leduc— son “ensayos de ficción interesantes pero fallidos” (79). Coincido, en parte, pues si asumo que Leduc *ensaya*, considero que lo hace al amparo de Montaigne, “Quiero mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin contención ni artificio [...] Mis defectos se reflejarán a lo vivo y en forma ingenua” (3), es decir, del modo más holgado y libre de reglas para la expresión natural del pensamiento y de la emoción (Martínez Estrada XI). Y, desde esa óptica, la transgresión se traduce en acierto.

MELODRAMA Y PARODIA EN “LA PALMA DE ORO”

Mientras que el narrador protagonista de “Varsovia” —relato de Sergi Pàmies contenido en *Debería caerse la cara de vergüenza* (2004)— señala con taciturno desdén: “Si me han concedido la

Palma de Oro, ha sido porque el Festival debe fijarse cíclicamente en la otra Europa. Para mantener el prestigio o por costumbre, o por ambas cosas. Pero en realidad la película no les ha gustado” (19). Felipe Guerra, narrador protagonista de “La Palma de Oro”, señala con meliflua ensoñación: “Mi película, si algún día se filmaba, tendría calidad suficiente para competir con lo mejor del cine europeo, ¿y por qué no?, para ganar la Palma de Oro o cuando menos el premio especial de la crítica” (157).

Sin embargo, lo que nutrirá la odisea de Guerra, no será la filmación del guión de *La reina madre* —texto suyo con el cual planea agenciarse el prestigiado galardón—, ni la épica de la competencia en Cannes. Sí, parte de las vicisitudes para conseguir el financiamiento correspondiente, pero sobre todo, dos cuestiones aún más terrenas: dirigir una telenovela, *El dolor de callar*, y campear las veleidades de la infidelidad, vía amasiato con su actriz protagónica, Antonia Franco, antigua alumna suya en la escuela de cine.

Dichas situaciones dejan la mesa puesta al melodrama, pero no a esa variante clásica que, nos cuenta Thomasseau, “despierta en nosotros la idea de un drama desaforado y lacrimoso, por donde circulan héroes retóricos que recitan sus tonterías sentimentales a desdichadas víctimas acosadas por innobles asesinos a sueldo, cuya acción inverosímil y precipitada altera todas las reglas del arte y del buen sentido, y que termina siempre con el triunfo de los buenos sobre los malos, de la virtud sobre el vicio” (7), sino a una modalidad que posibilita una ácida e hilarante revisión de mafias, personajes y modus operandi del medio televisivo.

De igual manera, “La Palma” presenta un irónico cuadro de costumbres de cierta facción del mundo intelectual, pues a través de Felipe exhibe el talento sin dinero, el brillo sin proyección, partiendo de una premisa básica del género, poner “en escena las desdichas inmerecidas de la grandeza y la gloria, los manejos insidiosos de los traidores, la arriesgada devoción de la gente de bien” (Thomasseau 13), para casi de inmediato romper la empa-

tía que procura dicho mecanismo mostrándonos al artista que al verse dominado por los apetitos sucumbe — ya a las tentaciones de la carne, ya a empleos que lo denigran, si bien le abastecen los bolsillos —, como le ocurre al protagonista de “Vacaciones pagadas” (Serna 5-17), cuento con el que abre *El orgasmógrafo*.

Serna al mostrar la condición mundana de Felipe Guerra —aún sin valerse de los mecanismos del esperpento, como ocurrirá más adelante—, lo hace de manera llana, directa, reflejando el ya citado entorno de carencias materiales y aspiraciones truncas, las cuales luego de unos tragos se traducen en un modesto ataque de soberbia y resentimiento. A partir de dicha cotidianidad, “La Palma de Oro” articula aquella categoría de parodia que, apunta Hutcheon, se define como “una forma seria de crítica de arte, aun si su mordacidad la logra a través del ridículo” (51). Pues en la primera parte de esta novela corta, Serna si bien se apoya en los preceptos del melodrama, pronto reviste, invierte, el sentido, la expresión, ganando agudeza, lo que nos remite nuevamente a la parodia en tanto crítica, pues “tiene la ventaja de ser, al mismo tiempo, re-creación y creación, convirtiendo a la crítica en una especie de exploración activa de la forma” (51).

Ese explorar en “La Palma” tiene un baluarte, la situación. Ésta se sustenta en personajes que simulan, encubren; velos que al correrse tensan la anécdota, optimizan el ritmo a través de un discurso que combina el monólogo interior y la acción, insertando con eficacia la estructura dramática —ágil, directa, vertiginosa— propia del melodrama romántico, ése que, apunta Thomasseau, invierte los valores del género e introduce nuevos elementos en la temática y la tipología

Los asociales, los marginados, los bandidos, que en el último acto de los melodramas tradicionales eran rechazados del círculo de los bienaventurados, se convierten en héroes. El melodrama del rigor y de las convenciones burguesas se va cargando poco a poco de extremismos y desmesuras. El espectáculo de los vicios se hizo más complaciente; la fatalidad a veces despiadada, se olvida de con-

vertirse en Providencia y mata cada vez con más frecuencia a los protagonistas. Los villanos sobreviven a pesar de sus fechorías, y la pasión amorosa, hasta entonces discreta, comienza a ocupar el centro de la escena. El apoteagma final se vuelve a veces grito de desafío social (70-1).

Dicha estética en “La Palma de Oro” se configura a partir de la parodia de los recursos de la telenovela, es decir, los del melodrama: el desprotegido Felipe Guerra busca trascender en un medio donde las fuerzas de los pudientes se empeñan en someterlo; el encuentro o reconocimiento que antes subrayaba el apogeo patético del drama (38), ahora desata la intriga, engancha para el siguiente capítulo, actualizando el carácter episódico del folletín del XIX.

Pero Serna no se circunscribe a imitar un patrón ni a articular las variantes de éste, utiliza la parodia como “conciencia de la forma a través de su deformación [...] desviación de las normas estéticas establecidas por el uso” (Hutcheon 35), ganando volumen para la anécdota, hondura para los personajes. Felipe, por ejemplo, es un personaje cuya psicología es de una riqueza proverbial, pues se encuentra escindido entre hacer el cine de búsqueda que le permita ganar La Palma de Oro y la necesidad de un ingreso decoroso a fin de mantener a su familia: “Un grupo de alumnos me propuso dirigir una película bajo el sistema de cooperativa, es decir trabajando sin cobrar. Me disgustó su falta de tacto y rechacé la oferta de mala manera: Ni madres, les dije, ya estoy hasta los huevos de hacer cinito marginal sin ver un centavo” (147-8).

La actitud de Felipe nos regresa a la ironía en tanto contraste. La cual, señala Hutcheon: “En el nivel semántico puede definirse como el señalamiento de una diferencia en significado o, simplemente, como antífrasis” (54). Por una parte, Guerra desprecia, a causa de su situación económica, el esfuerzo y el sacrificio propios del cine independiente, condiciones gracias a las cuales obtuvo el currículum del que tanto se vanagloria; mientras que, por otra parte, ingresa al mundillo de la farándula, del cual abo-

mina; juzga acremente los guiones de programas y telenovelas, así como la escasa calidad del futuro protagonista de una telenovela, mientras piensa “en los miles de actores universitarios que suspiran por un miserable papel de reparto” (Serna 150).

Lejos queda aquel rasgo del melodrama que “inspiraba ideas de justicia y de humanidad, promovía las emulaciones virtuosas, despertaba simpatías generosas y tiernas” (Thomasseau 13). La virtud, que en la convención melodramática suele ser monolítica, no se impondrá a las necesidades básicas del protagonista. Guerra no es el esforzado héroe del melodrama que se juega la vida por serle fiel a sus creencias. Hutcheon nos alecciona, “la parodia busca la diferencia con relación a su modelo [...] es transformacional en su relación con otros textos” (38).

Algo similar ha ocurrido con Antonia Franco. Cuando joven, actriz independiente, militante feminista, admiradora de Lina Wertmüller y Doris Dörrie; al inicio de su madurez pasa a figura estelar que interpreta papeles de Cenicienta en televisión (Serna 155). Lejos quedaron aquellas ideas del melodrama del XIX, “basadas en la esperanza fundamental de un triunfo final de las cualidades humanas sobre el dinero y el poder” (Thomasseau 154).

A la eficacia para urdir la anécdota y a la hondura de la caracterización de los personajes de “La Palma de Oro”, se aúna —dentro del propio texto—, tanto la alusión a una personal poética como a una posible línea de lectura. Explica Guerra al hablar de *La reina madre*: “Lo que me gustaba de Russel era su exceso barroco, la atmósfera delirante de sus películas. Yo había intentado hacer algo parecido, sin recargar demasiado la imagería grotesca, para no caer en el esperpento” (156). Lo que permea no sólo “La Palma”, sino la obra de Serna, quien declara “he tendido mucho a hacer caricaturas grotescas de personajes, me gustaría darles una dimensión más humana, porque la mejor novela es la que ve al ser humano en todas sus facetas, no nada más por la cara esperpéntica, que es hacia donde yo me inclino casi siempre” (Hernández 24).

A causa de dicha inclinación, Felipe Guerra no puede huir de lo que procura alejar a sus personajes, pues envanecido declara “algunos colegas de gusto muy exigente me habían dicho que en Francia o Alemania, los productores se hubieran peleado por ese guión” (157). Para sentenciar con el lugar común de todo genio que por incomprendido se vuelve antipatriota: “—Mi error fue haber nacido en este país... Aquí el talento es un pecado mortal” (157).

Pero, como ya he señalado, más que la épica del artista el caldo de cultivo lo constituye el amasiato que lo mismo anuncia el derrumbamiento del hogar que se pretende heredero de la tradición Marilyn Monroe / Arthur Miller o traza una analogía con el paranoico Juan Pablo Castel y la inconstante María Iribarne. Los personajes repetirán (in)conscientemente en sus vidas los capítulos que escriben en guiones o representan en sets. Y si cuanto ocurre en los escenarios es deplorable en términos artísticos, en lo vivencial conduce al envilecimiento, a la degradación. El melodrama no es más la sucesión de tareas y las pruebas antes del arribo a tierra prometida; sí, la arena en la cual por vía de su yo oscuro, los personajes pese a la distorsión o gracias a ésta ensanchan su humana dimensión.

De esta manera, “La Palma de Oro” testimonia que sólo una cosa no hay y eso es la moral. Hay, eso sí, las morales que —cada vez más condicionadas por las circunstancias— precisan no sólo de la entereza, sino del cinismo o la fortuna. Sea para tomar las riendas o llevársela pian pianito —en una suerte de relajado estoicismo— lo que a final de cuentas es el triunfo de la virtud, esa disposición constante del alma para las acciones conformes a la ley moral, una revestida por su condición paródica, diversa, que le posibilita, además de la vigencia, la vitalidad, pues al adaptarse no sólo sobrevive sino que da cuenta, al menos en parte, del vigor de ciertos vicios de nuestra época.

En uno de sus más acerados aforismos, apunta Lichtenberg: “Un libro es como un espejo: si un mono se asoma a él no puede ver reflejado a un apóstol” (175). No habla de concavidades, penumbras o velos que alteren la imagen, sino como Borges en su poema “El espejo”, asume que éste encierra “el verdadero rostro de mi alma, / lastimada de sombras y de culpas, / el que Dios ve y acaso ven los hombres” (211). Es decir un reflejo del yo profundo que sugiere, implica, la deformación. Ésta tiende de manera natural un puente con el esperpento, como lo ilustra una breve revisión del asunto.

A decir de Alonso Zamora en *La realidad esperpéntica*, la aparición de *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán, supuso para el lector “una clara profundización en algunos rasgos exagerados y, a primera vista, caricaturescos” (14). Agrega que “se aguzaban las muecas desorbitadas de los nuevos personajes, moviéndose en violentos esguinces, resolviéndose muchas veces en muñequería triste y gesticulante” (14). Esperpento fue el nombre que recibió la estética en cuestión, del cual se destacó lo mismo su ilustre antecedente pictórico, Goya, que su innegable parentesco con la sátira o bien su filia con los llamados géneros chicos —el sainete, la zarzuela—, además de la deformación grotesca que hacía de los personajes.

Coincide Zamora (17) con Emma Speratti (147) que al hablar de dicho género es imperativo citar al Max Estrella de *Luces de bohemia*: “Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato [...] Los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos, dan el esperpento [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas” (Valle-Inclán 106). Ambos autores identifican al espejo como recurso esencial, mas no único, en la configuración del género, pues éste se nutre también de la gesticulación melodramática, la deformación, el pelele y el fanteche, así como del vocabulario, recursos que hermanos por una sensibilidad común, develan la identidad del esperpento.

Es, precisamente, a partir del espejo que empiezo a emparentar a la vez que a distinguir *El corsario beige* y “La Palma de Oro” en tanto obras insertas en la estética mencionada.

Salimos del restaurante con gentil compás de pies, como dicen los clásicos; y al pasar frente a un espejo, de soslayo, nos vimos en él como acostumbraban hacer los indomables atletas, los bizarros militares, los invictos héroes del cine nacional, los políticos jóvenes, y demás personajes mucho muy hombres y mucho muy importantes que pululan en los cafés, cantinas y burdeles de nuestra magnífica ciudad (Leduc 469).

Bajamos al estacionamiento en su elevador privado, donde vi reflejada mi abyección en un espejo de cuerpo entero que hubiera deseado romper con el puño. Antonia clavaba sus senos en el pecho de Luis Javier y le hacía cosquillas detrás de la oreja. Hija de la chingada, qué bien desquitaba su penthouse (Serna 195).

En *El corsario*, el mirarse al espejo ocurre poco después de que el atildado licenciado y el coronel Buelna cierran un trato. Bulmaro, a diferencia de Guerra, no necesita hablar de abyección. El desenfado del texto así como lo práctico de Bulmaro, la dan por sentada, permiten asumir que, luego de haber perdido la gubernatura, comandar caravanas de prostitutas no es algo desdeñable. Deber que, 33 años más tarde, Vargas Llosa encomendará a otro militar de menor rango pero no menos voluntad, el capitán Pantaleón Pantoja, quien hará de su misión un apostolado.

Mientras que en “La Palma”, Felipe Guerra más que ver una deformación física, una alteración de su figura, distingue — como en el espejo de Lichtenberg — la cruda imagen de su condición. Enamorado de Antonia, su amante, pero obsesionado por la idea de ganar el Festival de Cannes, admite que “Para sobrevivir en la zona roja era preciso talonear sin melindres románticos” (184). Serna — como Leduc con el panfleto y la sátira — vivifica el melodrama a través de la vileza, consciente de que la bondad perverte la literatura. Actualiza, además, el motivo del espejo en

tanto elemento de construcción del esperpento, sustituyéndolo por la pantalla de televisión.

Por la tarde Socorro puso la telenovela y se acostó a mi lado. Me dio náusea ver a Antonia abrazada con Uriel Medina [...] Qué falso era todo. ¿Quién diablos podía creer que ese mariconazo estuviera enamorado de Antonia, si la jotería se le notaba a leguas? Y pensar que yo mismo había dirigido esa escena, que yo formaba parte de ese podrido engranaje donde el engaño se multiplicaba hasta el infinito (203).

Aun cuando no aparece en la imagen, Guerra halla su reflejo subvertido y a diferencia de Bulmaro se conduce de Socorro, de sí mismo. Posmoderno Frankenstein, Felipe contempla aterrado no la fealdad, sino la estupidez de las criaturas que engendró, sabedor de que la heredaron del padre. Incapaz de dar fin a las condiciones que lo postran ante el lamento o asumirlas —como Bulmaro, como el coronel— con natural desparpajo, se queda en la exaltación de su deshonestidad, la cual culmina cuando la ironía acosa al melodrama pues por imperio del deseo, Socorro requiere a su marido en amores. Felipe, aun cuando tiene dos días enfermo, cede, excitado por la imagen de Toña en la pantalla jurándole amor eterno a su galán.

Así llegamos al humor. Uno cuya acritud en “La Palma de Oro” poco a poco lo vuelve desencanto, angustia, desesperanza; o bien otro que en *El corsario*, merced a la desfachatez, permite a los personajes —pese a la caída— aceptar que ése no es el peor de los mundos posibles. Señalé ya que ni Leduc ni Serna colman las expectativas de sus personajes, debido a que los finales traen consigo la aniquilación de las pretensiones tanto de Buelna y Bulmaro como de Guerra. Sin embargo, en ninguno de los casos, pese a la muerte o la condición patética que pone término a este tipo de *novella* (Springer 12), acudimos a la lamentación o al arrepentimiento. La degeneración no se traduce en conciencia culposa (si Felipe Guerra la padeció en buena parte de su periplo,

la ha trascendido ya), los protagónicos asumen con cierto cinismo su condición de fantoches, de peleles, “Figuras vivas a las que se les pasó la hora o no saben vivir la que les corresponde” (Speratti 151).

Llego a casa tan rendido que no soporto ninguna película pretenciosa: sólo pongo las noticias para arrullarme, y a la media hora estoy roncando (Serna 222).

Estamos ya en edad en que nada se nos da gratuitamente. Ya que no tenemos madera de mártires, ni tamaños para renunciar a todo, tengamos por lo menos la envidia para conseguirlo todo a cualquier costa (Leduc 454).

Valle-Inclán, nos dice Speratti, ve el mundo como un teatro en el cual los actores son malos actores (153). En “La Palma de Oro”, los personajes suscriben tal afirmación: Felipe finge entusiasmarse con la telenovela de Alzatti, le oculta a Socorro que Antonia le consigue el trabajo, le es infiel con ésta, quien no le cuenta a Guerra que es amante de Mc Dowell que a su vez ignora el amorío de Antonia con Felipe, así como éste, Alzatti y Mc Dowell no saben del amasiato de Antonia con Dalia, la pareja de Alzatti... posmoderno melodrama aderezado con una ácida comedia de enredo.

Mientras que en *El corsario* la simulación y el fingimiento se manifiestan de la siguiente manera: el coronel Buelna le da a Bulmaro una lección sobre el amor libre que él mismo no aplica para su vida; el alto funcionario refiere la aventura erótica que tuvo con la aristocrática Chelito Montespan pese a que ésta le pide la más absoluta reserva; el atildado licenciado juzga fuertemente al alto funcionario cuando lo que pretende es igualarle en privilegios y poder; el propio atildado pone de parapeto a los proletarios cuando lo que busca es su particular beneficio. Esperpentización teatralera la denomina Speratti, una en la que “los personajes actúan por ocultación o vaciedad. La hipocresía y la falsedad, y en ciertas oportunidades la cobardía, son casi una necesidad para

ellos: el medio se los impone y la naturaleza de cada uno las acata” (158).

Dicha naturaleza, en ocasiones, se manifiesta en deformación grotesca, otro recurso esencial del esperpento. En *El corsario beige* ocurre no sólo a nivel físico, sino como una degradación del alma que no necesariamente se traduce en una visible alteración externa. Bulmaro, al inicio de la historia (429) declara el profundo amor que tiene por Lupita, a quien contempla como su futura esposa, pero —lo he referido ya— renuncia a ella por acompañar al coronel en su campaña política. Más adelante, Bulmaro se transfigura. Antes que por las mujeres o su amor, predica, se debe vivir en función del poder, del dinero (454). Hay también algunas deformaciones físicas que enriquecen este rubro de *El corsario*. La más significativa es, al parecer, aquella en la cual Bulmaro apunta: “Y todo mundo fue a la cala, excepto Hipólito Buelna, cuya embriaguez alcanzaba el paroxismo [...] alcancé a verlo a la claridad lívida de los relámpagos, agarrado a la borda, desenfundar su pistola y descargarla contra el irritado cielo; todavía alcancé a oírle gritar: —Yo no moriré como rata, ahogado en una bodega... ¡A mí las olas me la relujan!...” (475).

En “La Palma de Oro”, la degradación y lo grotesco se instauran con desbordado señorío. Felipe —por conseguir el financiamiento de su película— pasa de aspirante a cineasta de culto a aprendiz de padrote; Socorro, la esposa, de ser el apoyo beatífico se vuelve —a causa del engaño— el grito desesperado; Mc Dowell, el patrón, por vía de la embriaguez, abandona la apariencia de emperador romano, convirtiéndose en un pésimo comediante que cuenta chistes idiotas; Toña Franco, la bella y altiva actriz estelar —a causa de la coca, el alcohol, su dependencia afectiva o su tendencia a la infidelidad— oficia como interna en una clínica para adicciones, animadora fracasada o amante de un militar.

Fundamental en el esperpento es también el registro. Si Spe-ratti señala que en Valle-Inclán: “Ese nutrido y pintoresco vo-

cabulario chirría en los párrafos, les insufla el vacío consonante con la ridícula mentalidad o el comportamiento tragicómico de los personajes, convierte en caricaturas determinadas descripciones, y se combina en imágenes satíricas” (161), en *El corsario* el discurso es pródigo en ironías, símiles; en la parodia de versos y refranes que subliman la más llana de las acciones o escarnecen a la familia o a la patria; en divertidas y malintencionadas hipérbolas que exhiben la cursilería o altisonantes aliteraciones que nos ganan para el vértigo de la charla de cantina, recursos todos que nos recuerdan la prosapia del poeta, permitiéndonos atisbar una estética del exceso.

Cumple así, el esperpento, en Leduc y Serna —como en su momento lo hizo en la obra de Valle-Inclán— con la finalidad de testimoniar —a través de la desproporción— el sentido si no trágico por lo menos corrompido de una época. Lo consiguen los autores mexicanos, merced a las bondades de la sátira —inserta en un panfleto humorístico y un melodrama romántico—, lo que sin atenuar la gravedad de la estulticia humana convoca la sonrisa, procura la reflexión.

COLOFÓN

Pese a la sentencia del Eclesiastés —“No hay nada nuevo bajo el sol” —, el asombro persiste; la inocencia, lo dice Juan García Ponce en *El libro*, se apuntala gracias al conocimiento. Así lo ilustran *El corsario beige* y “La Palma de Oro”, textos en los cuales panfleto y melodrama, *novella* de tragedia patética y de sátira, insertos en el México posrevolucionario y en el del ascenso del panismo, si bien, inicialmente, se articulan a partir de los recursos propios de su forma, pronto insertan el *ethos* y el *pathos* de la época o —mejor aún— los que ésta le sugieren al artista.

Convivencia que insta la parodia, esa repetición —recordemos a Hutcheon— con variantes. Así, lo novedoso no es el carácter satírico de panfleto y melodrama, pues en su esencia subyace la crítica, sino la aparente ausencia de finalidad de la misma, encubierta por la magnificación de los vicios, subversión que permite atisbar, como en el espejo de Borges, el yo íntimo del individuo.

Dicha imagen da cuenta de lo universal de la condición humana, pues el lenguaje del poder, de la corrupción, así como los usos y costumbres de la fauna política, se pueden ver reflejados en el arribismo y las veleidades del mundo de la farándula, en la soberbia y el cinismo del artista talentoso. Y así como la esencia de ambas novelas cortas permite emparentarlas, los logros de cada una posibilitan distinguirlas, pues tanto en esa transformación completa que para Benedetti es la *nouvelle* (www.lanovelacorta.com), como en el bendito y luminoso lugar de límites precisos que para Springer es la *novella* (159), “La Palma de Oro” aventaja a *El corsario beige*. Sin que esto impida recordar que Serna se beneficia —él mismo lo suscribe— de caminos que el propio Leduc pavimentó.

Finalmente, a las alquimias ya referidas, Leduc y Serna suman el diálogo entre poesía del Siglo de Oro, telenovelas, cine de arte y refranes; el tratamiento del erotismo —de los cuerpos y de los corazones—, y la Ciudad de México como espacio medular —lo que en *El corsario* es en cierto modo anticipatorio—; instancias con las cuales acaban por configurar sus universos narrativos creando íntimas e (in)voluntarias poéticas —por la elección que hacen en el orden de la temática, la composición, el estilo...— (Marchese y Forradellas 325), pues las novelas cortas *El corsario beige* y “La Palma de Oro” se muestran generosas, propositivas, en el uso de las formas y los recursos testimoniando una visión diáfana e irreverente del mundo y de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDETTI, MARIO. *La tregua*. Óscar Collazos, prólogo. Barcelona: Planeta, 1973.
- _____. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 24 abr 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas* 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- HERNÁNDEZ CABRERA, MIGUEL. “Una literatura del escarnio”. *La Jornada Semanal* 21 jun 1992: 25.
- HUTCHEON, LINDA. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- JOSÉ AGUSTÍN. “El orgasmógrafo”. *El Universal* 25 feb 2002. Web. 11 mar 2011. <http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_impimir.html?id_notas=21259&tabla=columnas>.
- KONIGSBERG, IRA. *The Complete Film Dictionary*. New York: Penguin, 1998.
- LEDUC, RENATO. *Obra literaria*. Carlos Monsiváis, prólogo. Edith Negrín, compilación e introducción. México: FCE, 2000.
- LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH. *Aforismos*. Juan Villoro, selección, traducción, prólogo y notas. México: FCE, 2004.
- MAGGI, BEATRIZ. *Panfleto y literatura*. La Habana: Letras cubanas, 1982.
- MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.
- MONTAIGNE, MICHEL. *Ensayos*. Ezequiel Martínez Estrada, estudio preliminar. México: CONACULTA-Oceano, 1999.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- PÀMIES, SERGI. *Debería caérsete la cara de vergüenza*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- SERNA, ENRIQUE. *El orgasmógrafo*. México: Plaza y Janés, 2001.

- _____. "Renato Leduc: El pase del desdén". *Letras Libres* III. 29 (2001): 78
- SPERATTI-PIÑERO, EMMA SUSANA. *De "Sonata de otoño" al esperpento: Aspectos del arte de Valle-Inclán*. Londres: Tamesis Books Limited, 1968.
- SPRINGER, MARY D. *Forms of the Modern Novella*. Chicago y Londres: Chicago Press, 1975.
- THOMASSEAU, JEAN MARIE. *El melodrama*. México: FCE, 1989.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *Luces de bohemia*. México: Espasa Calpe, 1990.
- VICENS, JOSEFINA. *El libro vacío*. México: SEP, 1986.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO. *La realidad esperpéntica: Aproximación a "Luces de bohemia"*. Madrid: Gredos, 1988.