

ALONSO ZAMORA VICENTE, NOVELISTA

Ángel L. PRIETO DE PAULA
Universidad de Alicante

Hay que eliminar de una vez por todas al narrador olímpico y encastillado. El novelista ha de saber poner en las páginas de su libro el dolor y la alegría, el sueño y la vigilia, la risa y el llanto, el rencor y el agradecimiento. Y por encima de todo, la ternura y la comprensión.

A. ZAMORA VICENTE, *Vegas Bajas*

Que la Naturaleza no reparte sus dones de manera equilibrada lo demuestra el caso de Alonso Zamora Vicente. Catedrático de Bachillerato en 1940, y enseguida de Universidad, profesor en universidades de medio mundo, crítico literario, historiador de la literatura, dialectólogo, académico de la RAE desde 1966, cuentista, novelista..., la producción de Zamora Vicente bastaría para llenar cumplidamente unas cuantas existencias intelectualmente rebosantes. Su dilecto Camilo José Cela, amigo de don Alonso desde esa edad en que el pasado cabe todavía en un puño, solía decir que, en España, la falta de imaginación se manifiesta en que no le reconocemos a nadie su maestría en dos actividades distintas. ¡Hasta ahí podríamos llegar! La mezquindad en la valoración de lo ajeno se ejercita mediante la castración mental de cuantos méritos rebasan los que el talento de los envidiosos puede admitir. Y, sin embargo, los hechos son tozudos, y la obra de un escritor como Zamora Vicente está ahí, relumbrando con intensidad, sometida en todo momento al escrutinio de lectores y críticos.

Se me permitirá una digresión personal. Yo no he sido discípulo directo de don Alonso en la Universidad. Cursé mis estudios de Filología Románica en las aulas salmanticenses, en las que Zamora Vicente había enseñado bastantes años atrás, y en las que, por aquellos años setenta, dictaba dialectología el recordadísimo profesor don Antonio Llorente Maldonado de Guevara, cuya bondad y afabilidad de trato no cabían en las exiguas medidas de su cuerpo, y con quien comencé a trabajar apenas acabada mi licenciatura. Lo curioso es que, no sé si debido a inescrutables misterios del escalafón funcional o a otras circunstancias aún más inescrutables, el excelente dialectólogo Llorente Maldonado nos enseñaba Historia de la Gramática, y el excelente semantista don Eugenio de Bustos Tovar, en cambio, nos enseñaba la temible Dialectología de 5º. Recuerdo esto porque el propio profesor Bustos, tan ameno explicando como riguroso corrigiendo, nos remitía al manual de Zamora Vicente *Dialectología española*, que para los filólogos en cierne de mi generación fue la aguja de marear en tan arriscados

saberes, y que guardo en los anaqueles de mi casa borrajado y subrayado hasta donde no me hubiera permitido el buen obispo de Durham Ricardo de Bury, cuyo *Filobiblión* es una invectiva con quienes trataban tan desconsideradamente los libros. Así que no puedo considerarme discípulo del maestro a quien se homenajea, si no es por libro interpuesto y en una parte alcuota y muy modesta. Un maestro, por cierto, que, al decir de quienes han sido discípulos de verdad, mantenía el aire institucionista de muchos que lo fueron suyos en la envidiable Universidad madrileña en que él se formó entre 1932 y 1936, y que estaba presente, incluso, según su propia confesión, en su primer colegio de la calle de Toledo.

Y basta ya de introito, que bien sé que el título de mi intervención es «Alonso Zamora Vicente, novelista». Quien tenga alguna familiaridad con la obra del autor analizado quizás se pregunte ahora si Zamora Vicente es realmente un novelista, o si no lo es en modo alguno, o si, entre ambos extremos, ha sido novelista sólo ocasional y como al desgaire. Pero vayamos por partes.

Si nos embebiéramos en las obras de Zamora que admiten el sobretítulo de «novelas», habríamos de saltar sobre algunas consideraciones en torno al género, dándolas por resueltas o por inexistentes, y adoptando, tal vez, la extensión —el simple número de páginas— como criterio que separa las novelas del resto de la producción narrativa de este autor; y acaso, junto al número de páginas, el de la predominancia de una acción principal y vertebradora de los restantes avatares argumentales. Como es ése un procedimiento que no me convence, hablaré, más difusa pero también más compendiosamente, de Alonso Zamora Vicente como narrador, para atisbar lo que de específico haya en esas obras narrativas suyas que pueden obedecer a lo que la convención registra por novela, y que son, expuestas las cautelas anteriores, *Un balcón a la plaza*, de 1965; *Mesa, sobremesa*, de 1980, y *Vegas Bajas*, de 1987. Veámoslo.

Zamora Vicente se estrena en la literatura de creación con *Primeras hojas*, de 1955; desde entonces, la obra narrativa de Zamora Vicente ha ido indismayadamente aumentando en cantidad y creciendo en acierto. Sería excesivo hablar de unidad estilística y estructural de toda ella, tal que si pretendiéramos convertir a Zamora en eso tan actual, por mor de la homogeneidad narratológica, de «escritor de un solo libro». No: estamos ante un narrador cuya personalidad no ha cercenado unas posibilidades creativas que han sufrido una notable evolución, y que han generado modos distintos de mostrarse estructuralmente. En su obra destacan las estampas, relatos y cuentos, a veces nacidos con pretensiones expresas de ficción literaria, y algunas otras como colaboraciones periodísticas *more azoriniano*, donde se mezclan la observación de caracteres, la descripción paisajística, el apunte costumbrista, lírico o en ocasiones mordaz, en los aledaños de la creación pura. Entre las colaboraciones periodísticas con alguna sustancia narrativa, nombraremos, por ejemplo, *Suplemento literario*, de 1984.

La evolución diacrónica de la narrativa de Zamora Vicente no siempre se corresponde estrictamente con una linealidad que va marcando su avance estético. Dada su entonación psíquica, su libro de 1955, *Primeras hojas*, es un conjunto de estampas retrospectivas y memorialísticas relativas a los años de la niñez, tal vez porque la alacena donde cualquier creador puede fructuosamente buscar las inmediateces sentimentales y el cuerpo central de la poesía es la infancia, como enseñaba Rilke a Franz Xaver Kappus, el «joven poeta» de sus *Cartas*; y, desde luego, porque, como afirmó Wordsworth, «el niño es padre del hombre». Poco a poco iría Zamora desvinculándose de esa literatura meramente retrospectiva y paradisiaca, pero en 1991, a cerca de cuarenta años de distancia y cuando nada lo hacía presagiar, publicó *Examen de ingreso. Madrid, años veinte*, un libro complementario del anterior, con el que aparece hermanado en su condición evocatoria y en su densidad poética, muy cerca de algunas

páginas de la prosa de Juan Ramón (*Platero y yo*), o de los raros pero intensísimos remansos líricos de Pío Baroja («Elogio sentimental del acordeón», en *Paradox, rey*).

Su primer libro de ficción pura es *Smith y Ramírez, S.A.* (1957), un conjunto de relatos en la dirección de la narración fantástica, unos, y del absurdo, otros¹. Todos resultaban novedosos con relación a la narrativa que por entonces gozaba de más predicamento en España. No en balde Zamora los escribió muy influido por el relato fantástico de filiación inglesa, que tanto arraigo tenía en el Buenos Aires adonde lo había llevado su profesión de filólogo y donde maduró su vocación de escritor. Pero esa cierta homogeneidad creativa no debe exagerarse, toda vez que, según afirma Emilia de Zuleta tras subrayar el carácter fantástico de todos ellos, «existen grandes diferencias entre estos relatos, tanto en lo que se refiere a la modulación del género fantástico, como a los temas, la estructura narrativa, los procedimientos y el lenguaje»². Los cuentos de este volumen han pasado más inadvertidos de lo que merecen, no sé si por falta de criterio para acomodarlos en el eslabonamiento de la tradición española inmediata o mediata. Su condición estética no puede justipreciarse atendiendo exclusiva o preferentemente a la psicología de los personajes, que no importa demasiado; ni siquiera a la disposición estructural. Lo verdaderamente valioso, además de una técnica que ha sustituido la morosidad descriptivista por las plasmaciones cinéticas, es, a mi juicio, la expresión de la incomunicación como base común de las especificidades individuales humanas, y, en suma, de una concepción trágica de la vida del hombre (si bien no en la modulación clásica, sino en la vertiente del absurdo kafkiano)³.

Pero la parte del león de su creación literaria son, con las novelas, sus volúmenes de cuentos y relatos, entre los que destacan *A traque barraque* (1972), con el que inicia su manera de narración más personal, *Tute de difuntos* (1982), *Estampas de la calle* (1983) o *Historias de viva voz* (1995). Por encima de sus particularidades, se trata de obras que recogen el sentir, el hablar y el ser de las gentes corrientes: hombres y mujeres zaheridos por la guerra y la postguerra, arrinconados por las dificultades del medio, acartonados por las convenciones y la hipocresía sociales, estafados existencialmente por la vulgaridad de la vida que les ha correspondido arrastrar; y, a su lado, gentes infatuadas, pagadas de su importancia, ufanas de unas virtudes sociales conquistadas o compradas no importa mediante qué dejaciones morales. En estas existencias, dispuestas como un friso de personajes vencidos o golpeados, no cabe hablar de tragedia en el sentido originario, resultante de la obturación de las salidas personales contra la inexorabilidad del *fatum*. Tampoco se produce la inversión trágica de, por ejemplo, *Luces de bohemia*, que diseña una fatalidad zumbona con la que juega inconscientemente una patulea de enanos y patizambos. Más bien, lo que hay en estas obras de Zamora Vicente es una yuxtaposición de inanidades, una suma heterogénea de *nugae*, un fresco de naderías desportilladas que se

1 José Antonio Cáceres considera que cuatro de los siete cuentos de que consta el libro, concretamente «Anita», «Pasado mañana», «Apiguaytay» y «Un pobre hombre», pertenecen a la literatura fantástica; mientras que los otros tres —«De segunda mano», «Smith y Ramírez, S.A.» y «Tren de cercanías»—, aun poseyendo evidentes notas fantásticas, se caracterizan porque en ellos «lo inquietante, el horror, tiene otro sentido: introducimos, no en un mundo en que los límites son borrosos, sino en un mundo absurdo». Vid. «Lo fantástico y lo absurdo en *Smith y Ramírez, S.A.* de Alonso Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans* (monográfico «Alonso Zamora Vicente»), LXX, núms. 209-210 (1973), págs. 225-246; la cita en pág. 234.

2 Emilia de Zuleta, «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans*, cit., pág. 192.

3 Cf. Jesús Sánchez Lobato, «En torno a *Smith y Ramírez, S.A.*, de Alonso Zamora Vicente», *Lucanor*, núm. 3 (1989), págs. 557-2. En cierto momento escribe: «Los personajes que pululan por las páginas de *Smith y Ramírez, S.A.* se caracterizan en sus realizaciones vitales por el hastío y la desesperanza y adquieren su liberación en la muerte, bien desde una perspectiva material, bien desde una óptica intelectual. Sin embargo, en los relatos es harto difícil deslindar de manera inequívoca estos dos conceptos, por lo trabados que aparecen. La simbiosis es tal, que no se vislumbra discrepancia o desunión entre la idea o pensamiento que origina el acto y el acto o ejecución del mismo» (pág. 68).

amontonan, unas sobre otras, unas junto a otras, siempre al borde de un absurdo al que se llega por la irrelevancia semántica y por la insustancialidad psíquica.

Apostillaré algo que me parece importante: aunque, como enseguida apuntaremos, en todo ello va imponiéndose paulatinamente el expresionismo narrativo, con tendencia al chafarrinón y al garabato que encuentran precedentes lejanos en Quevedo y, más cercanos, en Solana o en Valle, sin embargo la actitud que domina en ese narrador huidizo es el ironismo compasivo, esa «ironía reveladora» en la acepción que da al término Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía*; una actitud, en fin, proveniente de la *simpatía* humanista, que acentúa una moralidad que no llega a convertirse en moralina por la habitual ausencia de explicitud y de pretensiones didácticas o prescriptivas.

A lo largo del tiempo, y a medida que se han ido multiplicando estos volúmenes, el escritor ha ido también afinando su escritura. En los primeros relatos dominaba un realismo cuyo noble costumbrismo de base le permitía meter el dedo en el ojo a una sociedad o gazmoña, o hipócrita, o cruel, o todo ello junto. Poco a poco, sin embargo, el escritor fue avanzando hacia una entonación narrativa de base expresionista, donde la precisión realista es sustituida por la hipérbole y la caricatura, muy cerca del esperpentismo que tan bien ha estudiado. Al mismo tiempo, Zamora Vicente ha simplificado los resortes de la presentación de personajes. Un procedimiento normal consiste en la suplantación del narrador aséptico por el personaje involucrado directísimamente en la acción, o, muy a menudo, en la sumersión del narrador, perdida su importancia de director de orquesta, en el rico y caótico batiburrillo de seres creados, con cuya inespecificidad existencial termina hermanándose.

Todavía hay dos rasgos que deben ser destacados, porque afectan a toda la obra narrativa del autor, independientemente de su condición de cuentos o de novelas. Por una parte está el léxico jugoso de sus personajes, proveniente de la despensa donde han ido depositándose los saberes del dialectólogo. Cabe hablar aquí de una simbiosis perfecta entre el filólogo de campo y el narrador, en aras de una naturalidad engañosa —o sea, artística— en la que se ha prescindido de toda la ganga y hojarasca más arquetípicamente «literarias». Por otra está la utilización de recursos que revelan una temprana familiaridad con los renovadores de la novela del siglo XX —Kafka, Joyce, en menor medida Dos Passos...—: simultaneísmo de planos narrativos, *collage* de escenas, monólogo interior en la vorágine de la corriente de conciencia, soliloquio con interlocutor mudo, estilo indirecto libre... Pero erraríamos si pretendiéramos ver aquí, antes que otras cosas, un mero afán de distanciarse de la narrativa del realismo social, crítico u objetivista; pues en Zamora Vicente los aludidos resortes de construcción y de escritura tienen una condición eminentemente instrumental, una posición vicaria con respecto a lo que realmente importa: la determinación por parte del autor de quebrar las rigideces demarcativas en la presentación de los personajes, y de superar los encorsetamientos estructurales de la narración.

Esencialmente, lo dicho no es exclusivo de los volúmenes de relatos, esos que reúnen bajo la cúpula del título, y como respirando un mismo aire psíquico y narrativo, una pluralidad de historias; sino que penetra también en las novelas ya citadas *Un balcón a la plaza*, *Mesa, sobremesa*, y *Vegas Bajas*. Téngase en cuenta que las novelas de Zamora Vicente, aunque han avanzado hacia una mayor complejidad estructural, parten de una idea primigenia del género, basada en la omnivoracidad —permítaseme el neologismo— respecto a los ingredientes de que se nutre, en la integración de los desechos o retazos o piecicillas de procedencia diversa, y cuya ensambladura no se establece sobre presupuestos paradigmáticos. En la obra de creación de Alonso Zamora hay un *continuum* en espiral que va de la estampa al conjunto vertebrado y polifónico de relatos ensamblados, y cuya diferencia más notable es de carácter cuantitativo. Uno de los personajes de *Vegas Bajas*, Chuchó, que presenta correspondencias bastante eviden-

tes con el autor, entiende que la novela debe ser aquello donde «quepa todo, lo bueno y lo malo, las coyunturas felices y las desgraciadas, con todos los recursos posibles de la exposición narrativa»; esto es: el habitáculo «donde la gente hable, sueñe, duerma, discuta consigo mismo», lejos del corsé literaturizador⁴.

La afirmación anterior, en el mismo sentido de otras varias que aparecen en diversas obras de Zamora, deja claro el abandono por parte del narrador del papel de autor omnisciente. Pronto queda atrás ese narrador que actúa como el rector leibniziano del mundo de las criaturas, que no dan un paso sin que éste se ajuste, como la camisa al cuerpo, a los designios de quien actúa providente y teleológicamente, en aras de conducir personas y acciones hacia el término previsto. Los novelistas de principios del siglo XX, con alguna excepción como Baroja, habían habilitado una forma de escritura narrativa porosa e inorgánica, descoyuntada e imprecisa, abierta a los imprevistos de la vida; una escritura novelística, en suma, que se desarrolla al compás de las sinuosidades de una existencia indomeñable e incodificable. En este sentido, no es absurdo ni arbitrario vincular a Zamora con esas maneras narrativas, que supeditan la perfección del resultado a la manifestación natural de una vida sin falsilla y sin programa filosófico.

Lo que el escritor nos ofrece es un —al menos en apariencia— caótico amontonamiento de los retazos que constituyen la existencia, frutos del azacaneo de unos personajes que, lejos de un plan director, van haciéndose y mostrándose con independencia de su actuación estructural orientada al sistema conjunto. Aquí no existe una pretensión constructiva desconectada de lo que podría entenderse como sentido del mundo, si se despoja el término de toda ampulosidad. Nótese lo que afirma uno de los más atinados críticos del autor a propósito de *A traque barraque*: «No es novela. El mundo absurdo de hoy ha perdido su linearidad; los acontecimientos se encadenan desordenadamente, y no como causas y efectos sino a trochemoche. La novela no conviene»⁵. Lo que, en román paladino, quiere decir esto que venimos apuntando: que el caos narrativo que se expresa mediante el simultaneísmo, la confusión de voces y el *collage* estructural conviene a las manifestaciones no regidas de la vida, en un sentido existencial de la misma.

No es excesivo, entonces, afirmar que el papel del narrador queda disminuido, y que éste se repliega para que sean los personajes los que vayan situándose en el escenario (léase en el mundo). En este orden de cosas, Manuel Sito Alba ha estudiado la profunda teatralidad de una de estas obras, *Un balcón a la plaza*, para cuya presentación en escena, afirma, «no haría falta ninguna adaptación, bastaría la normal actuación del director de escena y los actores»⁶. Como en las obras de teatro, el autor se justifica no a través de un narrador, sino de personajes interpuestos, a quienes cede el motor de las acciones y de las palabras, y hasta cuyo suelo desciende el narrador para ser uno entre otros, sometido a los caóticos azares y disposiciones de

4 Alonso Zamora Vicente, *Vegas Bajas*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 336.

5 Charles V. Aubrun, «Una escritura psicosomática: el caso de Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans*, cit., pág. 223.

6 Manuel Sito Alba, «La narrativa teatralizable de Alonso Zamora Vicente», en AA. VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, V, Madrid, Castalia, 1996, pág. 252. Vid. también Pilar Martínez, «Un acercamiento a la crónica moderna de Zamora Vicente», en AA. VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, V, cit., págs. 189-203; en pág. 194 escribe: «*Un balcón a la plaza* es un apunte, a primera vista, que podría ser una representación teatral en un solo lugar, con el diálogo y mímica de seis mujeres».

la existencia. Así entiendo la determinación, expresada por un *alter ego* del autor en *Vegas Bajas*, de bajar del Olimpo de la omnisciencia reglada hasta el gran teatro del mundo⁷.

La primera de las tres novelas referidas, *Un balcón a la plaza*, podría también considerarse un cuento dilatado, y como tal cuento la trata Manuel Ariza en su estudio de la misma⁸. Su estructura tradicional y su factura eminentemente teatral son rasgos determinantes, aunque también debe mucho al cine la técnica utilizada⁹: una mirada a modo de cámara que se traslada de una plaza a la tertulia que, entre las cuatro y las seis de una tarde abrileña, mantiene un grupo de señoras en un cuarto cuyo balcón da precisamente a esa plaza. La parálisis vital que afecta a esa mujeres que piensan, comentan, evocan, monologan interiormente..., es un trasunto de otra parálisis más amplia, la de quienes viven la vida desde el balcón o «entre visillos» (como en la novela así titulada de Carmen Martín Gaité, sólo que, en la de ésta, las muchachas jóvenes alientan una vida futura que a las contertulias de doña Piedad parece estarles ya definitivamente vedada). En el momento de su aparición, la estructura del relato no hubiera permitido aventurar mucho sobre la novelística ulterior del autor; sí lo hace, en cambio, el estilo de escritura, que ha abandonado ya el coturno y ha escogido la sandalia conversacional.

Respecto a *Un balcón a la plaza*, la siguiente novela y de mayor éxito de las suyas, *Mesa, sobremesa*, presenta una organización considerablemente más compleja. La acción queda limitada a las minucias en torno a un banquete ofrecido a un homenajeado muy pagado de sí, y se estructura novelísticamente según las diversas partes de la comida, desde al aperitivo hasta la retirada de los comensales. Lo más importante de la novela son los dos planos existentes, dispuestos tipográficamente en dos partes de la página, la superior (en redonda) y la inferior (en cursiva): uno correspondiente al relato y a los diálogos según la convención narrativa, que recogen la sobrehoz más superficial de las almas de los comensales; el otro se conforma a modo de soliloquio pensado, lingüísticamente más libre y sin las marcas sintácticas y de puntuación del nivel superficial. Los dos planos quedan reducidos a uno solo cuando, por el estatus social del personaje, los pensamientos de éste no pueden tener correspondencia en una intervención hablada; o cuando actúa predominantemente el narrador; o cuando un monólogo exterior queda liberado, por la locuacidad o la estulticia del personaje, de las constricciones lógicas y funciona casi como un monólogo interior. En los demás casos, la existencia de los dos niveles posibilita el contraste entre convenciones y convicciones, apariencias y realidades profundas, propiciando así la emergencia íntimamente escandalosa, aunque socialmente silenciada dado el carácter implícito del nivel profundo, de la hipocresía, la crueldad, la mezquindad, la envidia, el desdén...: todos ellos rasgos individuales que convergen en los vicios sociales cuya repugnancia no la alivia considerablemente ni siquiera la burla humanísima del escritor.

Por su parte *Vegas Bajas* es un caso de novela compleja, en que los personajes ceden el protagonismo al lugar donde transcurre la vida. El protagonista y guía de vertebración de la novela no es otro que el pueblo imaginario, San Miguel de las Vegas Bajas, que actúa como punto central donde se encuentran, en encrucijadas plurales, historias de ayer y de hoy, secuen-

7 Pero la teatralidad de los relatos de Zamora Vicente no acaba aquí, ni mucho menos, sino que afecta al carácter de ciertas descripciones, como si se tratara de acotaciones de una obra dramática. Pondré sólo como ejemplo el inicio de la novela *Mesa, sobremesa*, muy semejante a la acotación inicial que en el texto teatral tiene la función de orientar al director de escena: «Agresivo lujo burgués del comedor de cinco estrellas. Moquetas que ahogan los pasos, rebullir de camareros engalanados. Van y vienen entre las plantas tropicales, encaramadas a su cielo ilusorio. Fondo de música que nadie escucha. En una pared, un gran retrato: un general a caballo, repleto de bríos y medallas, con una lejanía de explosiones e incendios, cadáveres, guerra...» (A. Zamora Vicente, *Mesa, sobremesa*, Madrid, Magisterio Español, 1980, pág. 21).

8 Cf. Manuel Ariza, «*Un balcón a la plaza*: cuento de transición», *Papeles de Son Armadans*, cit., págs. 247-252.

9 Cf. Pilar Martínez, art. cit., pág. 194.

cias diacrónicas y sincrónicas, ensamblándose a lo largo de las estaciones. Las innúmeras historias de esta prolija novela quedan trascendidas al concretarse simbólicamente en ella realidades mucho más amplias, hasta alcanzar una cierta condición cosmogónica, con la que es coherente la condición metanovelística de la misma, puesto que esta novela es un recorrido gnoseológico que nos muestra, unánimamente, «cómo se hace una novela». El pueblo donde ocurre la vida es todos los pueblos, una molécula donde se reproducen, miniados, los acontecimientos de la humanidad que se cortan y se cruzan. Los cuentos se entreveran con otros cuentos que generan, más que una novela al uso, una retícula narrativa que podría considerarse una «novela de cuentos» —al modo, por citar un ejemplo, de lo que ha hecho Luis Bonmatí en *La llanura fantástica* (Madrid, Huerga & Fierro, 1997)—. El narrador resulta subsumido en el curso de la acción, o mejor de las acciones, de manera que no hay elementos externos al discurrir de los acontecimientos que los guíen en un orden prefijado con vistas a un resultado establecido con antelación.

Hay que poner fin, pero, de lo apuntado, cabe colegir al menos una cosa: Zamora Vicente, de quien ni el más encarnizado de sus enemigos podría decir que no tiene lenguaje, se revela en estas obras como un novelista que tiene un mundo. Un mundo, sí, zarandeado por el sinsentido, a veces atribulado por el dolor, muy frecuentemente stupidizado por la *bêtise* flaubertiana —esa insoportable estolidez humana—, pero también redimido por la compasión. Nada menos.