

UNA VISION PARODICA DE LA HISTORIA CHILENA RECIENTE: EL MUSEO DE CERA, DE JORGE EDWARDS

1. Una visión alucinada de los procesos sociales.

El museo de cera se publicó en 1981. Esta novela ofrece características singulares que la diferencian de las que Edwards había dado a conocer con anterioridad —*El peso de la noche* (1965) y *los convidados de piedra* (1978)—, y también de *La mujer imaginaria*, aparecida en 1985. Con ella el autor se alejaba de la pretensión realista o testimonial que se traducía en la presentación de ámbitos y épocas bien definidos, emparentables con la historia y con ciertos estratos de la sociedad chilena, aunque el lector tiende inevitablemente a relacionar los acontecimientos narrados con el pasado reciente de Chile, o el semejante de otros países hispanoamericanos¹

La ciudad en que habita el Marqués de Villa Rica no es ninguna identificable, aunque parece clara su condición criolla, como puede deducirse de los edificios y costumbres de un pasado colonial, combinados con la presencia de la televisión, los helicópteros y otras llamativas manifes-

¹ Sin duda, no faltan razones para pensar en la historia chilena reciente. El proceso que se desarrolla en la novela incluye el descrédito de los partidos tradicionales, el desorden que se apodera de las calles, las expropiaciones teóricamente populares, el activismo de grupos extremistas de izquierda, la violenta reacción del ejército, la represión sangrienta, el restablecimiento del orden. El proceso político y social vivido en Chile durante las últimas décadas ofrece esos ingredientes, que tal vez son comunes a los que registra la historia contemporánea de Uruguay, Argentina y otros países hispanoamericanos marcados por regímenes dictatoriales recientes. Quizás remiten con mayor precisión el caso chileno algunos episodios concretos, como la extraña huelga de transportistas a que se hace referencia en *El museo de cera*: una huelga en que los trabajadores cuentan con el apoyo de las damas de alta sociedad, como la que en Chile, en 1972, contó con el apoyo de la oposición de Allende, provocando el desabastecimiento general.

taciones de la modernidad. También es sugerente el entorno social en que se integran los hechos fundamentales registrados en la novela, un ambiente agitado por convulsiones de distinto signo, alentadas por las desigualdades sociales, por la miseria de los más, que muestra sus síntomas desde las primeras páginas de la obra. Son tiempos revueltos, en los que los viejos partidos políticos parecen haber perdido el significado que en otros tiempos pudieron tener. Las amenazas que penden sobre el sistema se consuman cuando los revolucionarios parecen hacerse con el poder y comienzan las expropiaciones, pero de inmediato se produce una reacción sangrienta que restaura el orden inicial.

El autor a procedido esta vez a acentuar lo absurdo de las contradicciones sociales, de la coexistencia anacrónica del pasado y del presente, de las revoluciones y contrarrevoluciones de un proceso siempre ajeno a cualquier evolución positiva. El tono irónico adoptado propende a la caricatura, y el resultado es la visión exagerada hasta lo grotesco de la realidad que con óptica realista Edwards había descrito en las novelas anteriores. En conclusión, nos encontramos con una realidad esperpéntica, hasta cierto punto extraordinaria, tan extraña como ese grotesco Marqués que protagoniza el relato, antiguo jefe del partido de la Tradición, habitante de una enorme mansión señorial o de un castillo campestre, que se pasea con bastón y levita en su carroza tirada por caballos en un mundo que dominan ya los automóviles.

La anécdota en torno a la cual se aglutinan los personajes, momentos y escenarios, es asimismo extravagante. El Marqués de Villa Rica se ha casado con una mujer hermosa y mucho más joven, Gertrudis, a quien sorprende al cabo de un tiempo en relaciones amorosas con su profesor de piano. La reacción del marido es la que podía esperarse: expulsa de su casa a los amantes. Luego, y aquí comienza lo insólito de su actuación, encarga a un escultor que reproduzca, con figuras de cera de tamaño natural, la escena de la pareja sorprendida por el esposo engañado. Da las órdenes pertinentes para que esas estatuas se instalen en la vieja mansión, que abandona para trasladarse a otra que se hace construir como reproducción exacta de la primera, y, a partir de ese momento, su vida cambia sustancialmente: el escultor lo introduce en ámbitos para él desconocidos hasta entonces, ante el escándalo de los miembros de su clase, que atribuyen a un desequilibrio mental de degradación progresiva del más legítimo representante de la aristocracia. Esa degradación culmina bastantes años más tarde, cuando el Marqués empieza a visitar la casa de su esposa, en la cual habitan también el profesor de piano y la hija nacida de las relaciones adúlteras, para morir, desposeído ya de todas sus riquezas, recibiendo las atenciones de Gertrudis.

El museo de cera, por tanto, es una nueva variación sobre el tema de la decadencia de una clase social determinada. No es la burguesía, sino la aristocracia criolla incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos, del signo que sean. Edwards ha llegado en esta ocasión a imaginarse un aris-

tócrata con título nobiliario, con lo que queda aún más explícita —más exagerada y sugerente— la idea central que sostiene el relato. No hay razones para cuestionar la legitimidad de insertar a la nobleza en el medio hispanoamericano: no se trata de un relato realista, el Marqués de Villa Rica es en buena medida un personaje simbólico, pertinente en esta alegoría sobre el fin de unos valores caducos. Como personaje simbólico, prescindiendo de su verosimilitud, resume en un mínimo de tiempo la evolución lenta de una clase: en la época de su matrimonio con Gertrudis es aún un hombre que goza de prestigio social, aunque se haya alejado de la política, y que se conduce con altivez y desdén frente a las clases que juzga inferiores o reacciona de acuerdo con los valores tradicionales cuando advierte su honor mancillado; pocos años después es un deshecho humano que ha prescindido de todos los viejos valores, y termina refugiándose en la casa humilde y en las atenciones de la esposa adúltera. En el primer capítulo se cuenta cómo “El Marqués ahuyentaba con su bastón a los niños harapientos como si fueran moscas, ¡Alejaos, zánganos!”²: en el último, “el Marqués había sido arrumbado en un rincón de la casa (de Gertrudis), en estado vegetal, pese a que de cuando en cuando movía las pestañas, y a que la piel de sus manos era sacudida en forma intermitente por ligeros tiritones” (177). Entre esos dos momentos se encuadra el proceso que, condicionado inicialmente por la infidelidad de la esposa, lo lleva paulatinamente a alejarse del orden inicial, del que el Club en que se reúnen los principales de la ciudad es el símbolo fundamental. El derrumbamiento moral y la aniquilación social son inseparables de esa evolución, que lleva al Marqués a situarse al margen de su clase, y en alguna ocasión —sólo con el pensamiento— en contra:

“Sabe usted”, decía el Marqués, “en los últimos tiempos he sentido la tentación de hacerme rojo. Sólo para trastornar el orden de las cosas, que a veces me parece agobiador, sofocante, ¿comprende usted? y para que los tirillentos tengan un mendrugo de pan... Pero nadie me creería, ¿no le parece?”. (102)

El pasado le impide integrarse en otro orden, y por eso su rebelión se limita a frecuentar barrios populares, ambientes bohemios, lugares oscuros de diversión. De todos modos su actitud es interpretada entre sus antiguos amigos como una traición, que algunos estiman determinada por la locura, y que para otros exige tomar las medidas que permitan eliminarlo, aunque “en alguna forma indolora” (140). Es considerado, desde luego, como un peligro, como un mal ejemplo.

Si el Marqués es símbolo de los valores que mueren con él, que destruye y lo destruyen, los demás personajes participan también de la

² Véase Jorge EDWARDS, *El museo de cera*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, p. 16. En adelante utilizaremos siempre esta edición, por lo que tras las citas nos limitaremos a consignar, entre paréntesis, el número de página correspondiente.

condición alegórica. Entre ellos destaca la Cocinera, que sigue la evolución inversa: al iniciarse la novela es una desheredada de la fortuna que habita en las peores habitaciones de la casa señorial, "en la soledad de su cuchitril maloliente, acompañada por el ruido de las ratas que roían el piso, ratas que no se atrevían a incursionar, según parecía, por los departamentos privados de los marqueses" (30); después, aprovechando las debilidades del Marqués y las convulsiones sociales, es ella quien se convierte cada vez más en garante del orden antiguo, haciéndose con las propiedades y riquezas de su señor; según consta en las últimas páginas de la obra, "se la veía atravesar la ciudad en su carroza, de peluca empolvada, rumbo a las funciones de gala que tenían lugar en el teatro de la Opera y en las que nunca faltaba alguna cantante europea que aún conservaba un poco de voz" (187), y podía también observarse la vieja mansión señorial, "iluminada profusamente y recorrida por mujeres hermosísimas y por los jóvenes ejecutivos que habían logrado incorporarse al círculo social de la Cocinera" (189). Ella es ahora el centro de atención en un mundo que en apariencia reencuentra la estabilidad perdida.

Edwards ha tratado de hacer sugerente el contraste entre los procesos del Marqués y de la Cocinera, y tampoco en este caso le preocupó la construcción de un personaje verosímil. Desde una perspectiva realista no parece tolerable que una empleada doméstica suplante al señor, ni que esté dotada de una extraordinaria capacidad para captar el ritmo de la historia contemporánea y aprovecharse de él. Ni siquiera resultaría aceptable un diálogo como el siguiente:

"Do you want a cup of tea?", insistió la Cocinera.
 "Sí", dijo el correo de a caballo: "Con mucho gusto". (138)

o razonamientos como éste, con el que la Cocinera se dirige a un amigo del Marqués, Serafín, a propósito de las convulsiones sociales contemporáneas:

"Pero yo", prosiguió la Cocinera, que en sus momentos de preocupación se olvidaba del lenguaje criollo, "soy escéptica. No me hago ilusiones de ninguna clase. El Marqués es uno de esos personajes neutralizados, quebrados por la corriente de la historia. Es difícil que usted comprenda esto. Su condición de hidalgo antiguo, criado entre pergaminos, tías complacientes y tazones de chocolate, es anterior a estas situaciones". (139)

La impertinencia de los diálogos y de los procederes remite al desorden en que se produce la transformación social, de modo que nada parece estar en el lugar que le corresponde. La Cocinera representa a los sectores en ascenso, hábiles para aprovechar la coyuntura histórica y sustituir a la aristocracia en el ejercicio del poder y en la detención de la riqueza. De esa condición simbólica participan en mayor o menor medida

otros personajes, como el Mariscal Aguilera, personificación de un ejército siempre dispuesto a la intervención militar para restaurar el orden amenazado. Pero eso no impide, en los casos más revelantes, que presenten peculiaridades individualizadoras, sobre todo en el caso de Gertrudis Velasco, representante de un sector también en decadencia, el de la burguesía empobrecida. Aprovecha su juventud y belleza para un matrimonio de conveniencias, con resultados desastrosos, pues el Marqués no está en condiciones de dar respuesta a sus necesidades amorosas, y el adulterio es también para ella el comienzo de un proceso de degradación. Sin embargo, Gertrudis mantiene siempre una actitud digna y rebelde, ajena a los convencionalismos, lo que le permite vivir con su amante y atender después a su anciano esposo, a sabiendas de que está arruinado y de que eso no le reportará beneficio alguno. Al final sabemos que se ha casado con el antiguo amante, y se ha puesto a trabajar como taxista: ha sabido sobrevivir, acomodándose a las exigencias de los nuevos tiempos. Es sin duda el personaje más convincente, el menos condicionado por los planteamientos generales del relato.

Aunque son de menor entidad, también poseen características peculiares algunos personajes secundarios, como el escultor que se encarga de realizar las figuras de cera e introduce al Marqués en ambientes bohemios y en lugares de diversión nocturna, o el pianista, un vago indeseable cuya ruindad de carácter, siempre mezquino e interesado, contrasta con las cualidades positivas de Gertrudis. Y cabe destacar también a Serafin Bermúdez de Zapata, orgulloso de una condición de hidalgo que tal vez no posee, pero que le autoriza a confraternizar con el Marqués y servirle de confidente hasta que el viejo aristócrata traiciona los valores de su clase. Serafin, fiel defensor de esos valores —su relación indirecta con ellos le permitía sentirse satisfecho y ver compensada su mediocridad personal—, se convierte después en el peor crítico de su antiguo amigo, y en el mejor aliado de la Cocinera. A pesar de eso, perdida su función tras la desaparición del Marqués, su existencia deja de tener sentido: satélite de una clase extinguida, se convierte en una sombra, hasta el punto de que nadie advierte su muerte hasta pasados diez días.

Los distintos personajes permiten a Edwards desarrollar la trama de la novela, y al tiempo dibujar una amplia gama de actitudes ante la crisis contemporánea. A pesar de la entidad individual que con frecuencia consiguen, y de la condición, en buena medida verosímil, de los hechos narrados, debemos insistir en que *El museo de cera* no es un relato "realista". Las reacciones del protagonista parecen mostrar una oscilación constante entre la lucidez y la locura, contribuyendo a construir un universo de pesadilla que acentúan violentas oposiciones, cuidadosamente resaltadas por el narrador. Algunas ya se han señalado, entre la degradación y el emprobecimiento del Marqués y el ascenso de la Cocinera, entre las cualidades positivas de Gertrudis y la ruindad del pianista, entre las situaciones iniciales y finales que padecen o disfrutan los principales

personajes. Hay que sumar otras, como las que contrastan lo muy antiguo y lo muy moderno, las actitudes ultracoservadoras y las ultrarrevolucionarias, o las distintas ciudades que separa la línea divisoria del río, aislando a los ricos o a la gente corriente del mundo miserable de los desheredados absolutos.³

A la vez que alejan el relato de una formulación convencional, estos procedimientos le dan otra esperpéntica de carácter general expresionista. Eso no quiere decir —insistimos— que la realidad hispanoamericana no sea perfectamente reconocible. Pero ahora Edwards ha elegido la vía de la imaginación para referirse a ella, para profundizar en su análisis resaltando sus aspectos esenciales hasta descubrir lo que de grotesco encierra. *El museo de cera* es una alegoría sugerente sobre los tiempos modernos de Hispanoamérica o de Chile, y con esa función incorpora elementos históricos y políticos, tal vez con una pretensión moralizadora, con el objetivo de extraer una lección válida para el lector. La crítica se ceba especialmente en el mundo de la aristocracia y sus aledaños, un modo abyecto de mezquindad y egoísmo, cerrado en sí mismo, condenados sus miembros a la locura y la desaparición. Y, sin embargo, la ironía que impregna el relato deja en entredicho esa crítica, o la hace ambigua. De ello deriva en buena medida la riqueza de sugerencias que ofrece la novela.

2. La perspectiva del narrador y su repercusión en el tratamiento espaciotemporal. Sobre la condición verbal del relato.

Las distancias con el tratamiento realista están también determinadas en *El museo de cera* por algún episodio inverosímil, y la muerte del Marqués constituye un buen ejemplo:

Un día Gertrudis llamó al médico, porque el Marqués no tragaba ni una gota de sopa, todo se le escurría por las comisuras de los labios, y el doctor, después de confirmar que el pulso estaba extraviado, y de advertir, con asombro, que la luz de las pupilas se había extinguido, hasta el punto de que los ojos parecían cámaras de luto, dictaminó que el Marqués había muerto hacía por lo menos tres semanas.

“Si es que el deceso”, dijo, “no se ha producido hace tres meses.” (181)

³ Los espacios en que se desarrolla la novela, como los tiempos, propenden a la inconcreción. Los acontecimientos transcurren en escenarios urbanos, fundamentalmente en los frecuentados por el Marqués. Los principales son sus casas y Club, y, ya avanzado el proceso de degradación, las viviendas del escultor y de Gertrudis, barrios populares e incluso por una vez, la ciudad de los desheredados que queda al otro lado del río. Las características de los escenarios están siempre en estrecha relación con el poder económico de quién los ocupa.

Sin embargo, las características del relato no están condicionadas esencialmente por esos detalles de imaginación excepcional, ni tampoco por las pretensiones alegóricas apuntadas con anterioridad y sobre las que habrá que volver. Más decisivas son las peculiaridades de la perspectiva adoptada para narrar, y que se ponen de manifiesto desde el comienzo de la novela:

La verdad es que el Marqués de Villa Rica fue un enigma siempre, antes y después de la crisis, y sigue siéndolo ahora, después de su desaparición, o de lo que podríamos llamar, en términos más apropiados, su metamorfosis última. Porque el Marqués, con sus títulos, con su mansión principesca, con sus fabulosas colecciones y sus coches de cuatro caballos, e incluso con su prestancia física y su educación europea, sus erres de entonación ligeramente exótica, sus bromas llenas de alusiones oscuras, desentonaba en nuestro pequeño mundo. Por eso, quizás, solo fuimos capaces de verlo en su condición de leyenda viviente. Y de pronto asistimos, estupefactos, a su desplazamiento, provocado por el incidente del pianista, y más tarde a su desintegración, a su transformación en astillas, en humo, devorado por una mediocridad que necesitaba restablecer el orden natural de las cosas. (13-14)

Desde estos párrafos iniciales puede advertirse que el narrador asume un punto de vista colectivo. Cuando se hace presente utiliza siempre la primera persona del plural. Esa perspectiva es particularmente explícita en algunos momentos del relato:

Nosotros, los que recordamos esta historia, pensamos a menudo en las materias inertes, los compromisos, las personas interpuestas, que conspiran para que nuestras palabras no lleguen a ustedes, dispuestos a escuchar el relato con ojos y oídos atentísimos, procurando obtener la indispensable diversión y la necesaria enseñanza que nos ofrece el pasado. (110)

... Nosotros, los de la tertulia del Club, sabíamos que la cocinera había llegado hasta su casa, pocas semanas antes... (74)

Al cabo de los años, los jóvenes de aquella reunión, que ya peinarían algunas canas, o habrían perdido parte de los cabellos, o engordado sin medida (...), recordarían, contemplando la ciudad aplastada por la canícula (...), el informe del Mariscal, emitido en el centro neurálgico del patio andaluz, en ese tiempo en que los mariscales todavía tenían que dar informes e impartir sus instrucciones a grito pelado, y pensarían... (124)

Los tres fragmentos son significativos de la condición del narrador. El primero de ellos lo es también porque ofrece ciertas peculiaridades no muy frecuentes en la novela: el narrador se dirige directamente al re-

ceptor del mensaje, que no es en este caso un lector, como cabía esperar, sino un número indeterminado de oyentes. El relato asume, en consecuencia, una condición oral, lo que es determinante de las características con que se desarrolla la narración de los hechos ocurridos: el narrador conoce de principio a fin una historia acontecida en el pasado, lo que le permite anticipaciones y retrospecciones constantes, y buena muestra es el comienzo ya citado de la novela, donde de algún modo queda resumido cuanto va a suceder. Aún más, el narrador puede ofrecer la información que posee sobre ciertos hechos en un momento concreto, y modificarla en otro momento con nuevos datos, o puede, como en el tercero de los últimos fragmentos citados, situarse ante ellos desde perspectivas alejadas temporalmente de la época en que se desarrollan los acontecimientos. Lo cierto es que el tiempo en que transcurre la historia y la historia misma se vuelven maleables, a merced de la perspectiva y el orden elegidos por el narrador.

En cuanto a las condiciones de ese narrador, parece evidente que en la primera persona del plural —“nosotros, los contertulios del Club” (94), “nosotros, los de la tertulia del Club” (74)— se engloba cierto número de personas asiduas a las reuniones del Club que frecuentan el Marqués y otros personajes de la novela. Esos contertulios han sido testigos de los hechos que relatan, o han recogido los testimonios más diversos:

... Alguien, porque nunca faltaba algún adelantado, contó que era una criolla extraordinariamente hermosa... (19)

Después nos contaron que el comerciante, a base de esfuerzo y de una austeridad catoniana, (...) había logrado amasar una fortuna considerable... (20)

Las historias que circulaban en la ciudad, después del repentino matrimonio... (21)

Sólo llegamos a conocer estas confidencias muchos años después de la desaparición del Marqués, (...) en circunstancias en que Serafín, presionado por Gertrudis para que le devolviera unos documentos comprometedores, despoticaba y deliraba en estado agónico... (25-26)

Se dice que Serafín, que tomaba el sol de la tarde en el patio andaluz del Club, vio regresar al Marqués... (37)

Los ejemplos citados bastan para ilustrar las diferentes fuentes de información, no siempre fiables. El narrador es consciente de ello, y a veces se detiene a comentar su condición de rumores, a examinar las diversiones, a tratar de establecer la más ajustada a los hechos. Hay que decir, por otra parte, que no siempre señala sus fuentes de información cuando no ha sido testigo de los acontecimientos, que no siempre se atiene rigurosamente a la perspectiva adoptada, y en muchos momentos —sobre todo cuando da cuenta de los pensamientos de los personajes— muestra

una contradictoria condición omnisciente. Eso no es demérito para Edwards —se justifica plenamente en la condición supuestamente oral del relato, que se desarrolla a merced de la voluntad del narrador—, y permite cuestionar la veracidad general del discurso, suma de rumores y testimonios dudosos. Con ello se resta importancia a la “realidad” de los hechos narrados, mientras el énfasis se sitúa en la condición verbal del pasado, como el propio narrador señala:

... Algunos se preguntan, hoy día, y la pregunta no resulta del todo extemporánea, si existió en alguna época el Marqués de Villa Rica. Llegamos a dudar del testimonio de nuestra memoria, como si esa parcela del pasado, el Marqués en su escenario, entre harapos y esplendores de una calidad sospechosa, no hubiera sido más que un sueño, un sueño colectivo y contradictorio, que en alguno de sus episodios tomaba los caracteres de una pesadilla”. (14)

El alcance del relato, en consecuencia, no es fácil de precisar. Su condición verbal o el carácter ficticio o imaginario de la ficción quedan resaltados con esas reflexiones del narrador. El pasado es la versión verbal de los hechos acontecidos —las distintas versiones, parciales confusas y a veces contradictorias—, desfigurados por la memoria y el olvido, si es que esos hechos acontecieron alguna vez y no son el fruto de la imaginación colectiva, el recuerdo de una pesadilla. Las fronteras entre la vigilia y el sueño se diluyen, por tanto, y la historia narrada se aleja de una realidad concreta, de un tiempo y un espacio determinados, para convertirse en una parábola de los mismos, en un intento de interpretación por vía topológica. Cabe decir, pues, que *El museo de cera* busca un espacio y un tiempo propios, más allá del momento histórico con que el lector pueda relacionar los hechos narrados. Estos, por su parte, a veces apuntan también en esa dirección, en especial esa construcción de las figuras de cera por orden del Marqués, eternizado el instante en que descubre su deshonra. Las explicaciones “realistas” de su conducta —que habrían de ser psicológicas, relacionadas con algún tipo de perversión sexual— no son del todo satisfactorias, o no deben impedir interpretaciones más sugerentes: su gesto pretende eternizar el instante, tal vez con el propósito de invalidar el proceso de degeneración que se desencadena a partir de ese momento.

Y, sin embargo, *El museo de cera*, como ya ha podido comprobarse, es una variación sobre el mismo tema de la decadencia y desaparición de una clase social, tan grato a Edwards. Separado de su circunstancia histórica determinada, ese tema descubre su núcleo atemporal, ahistórico, constituido por la declinación inevitable de un orden —caracterizado, eso sí, siempre por formas de vida anacrónicas, que remiten a una clase privilegiada, con su manera de pensar, con sus gestos y su lenguaje, con

sus ritos e intereses, en *El museo de cera* exagerados hasta la parodia—, constatada y testimoniada por un narrador o unos narradores que son parte de ese orden, y que saben enmascarar, adulteran o inventan ese proceso al describirlo desde una perspectiva concreta, o por el mero hecho de narrarlo, de ordenar su realidad caótica, de convertirlo en literatura. En ese núcleo se concentran las fuerzas que impulsan el proceso: la coexistencia anacrónica del pasado y el presente, las desigualdades sociales que determinan la inestabilidad perpetua del sistema, el vaivén constante entre revolución y contrarrevolución. La estructura profunda de los procesos históricos se descubre, en consecuencia, cíclica, equivalente a la del mito de Sísifo, aunque sólo en cuanto tiene que ver con la sociedad en general: las desigualdades sociales se mantienen, las fuerzas revolucionarias y contrarrevolucionarias también, pero los destinos individuales cambian, y el Marqués es sustituido por la Cocinera en la cúspide del poder y de la riqueza.

Esta parábola sobre el significado profundo de la historia y de los destinos humanos encierra sin duda una visión desencantada de los procesos políticos y sociales. Su condición cíclica ilustra la carencia de resultados, el inevitable regreso al punto de partida, y en último término la impotencia para encontrar una salida. Con el humor y la parodia se logra evitar el patetismo de estas reflexiones sobre el destino humano —tal vez se deja en entredicho su propia validez—, y Edwards logra así conjugar en *El museo de cera* “la indispensable diversión y la necesaria enseñanza que nos ofrece el pasado” (112)

MARIA TERESA RODRIGUEZ ISOBA
Universidad Complutense
Madrid