

EL DEMIURGO SATÍRICO DE MIGUEL ESPINOSA EN *LA FEA BURGUESÍA*¹

JOSÉ ANTONIO LLERA
Universidad Complutense

*Ninguna voluntad de poder soporta la ironía de la
voluntad de sobrevivir también a ese poder.*

(P. SLOTERDIJK)

1. Tiempo, espacio y estructura

En *Escuela de Mandarines*¹ Miguel Espinosa conseguía novelar todo un pensamiento sobre la voluntad de Poder. Era la suya no una novela de tesis, sino una novela total en la que la tradición se convertía en vanguardia. Mediante el recurso del viaje, presente ya en la narrativa de nuestro Siglo de Oro (pienso sobre todo en Cervantes, pero también en libros como *El Criticón*) y sobre un material léxico y metaficcional riquísimo, construía el autor murciano una genial utopía negativa, trasunto alegórico de la España franquista y, en último término, de cualquier totalitarismo. En la lectura de *La fea burguesía*² no es difícil comprobar las diferencias de planteamiento: en esta ocasión, la crítica toma cuerpo dentro de un cronotopo bastante preciso y se dirige contra el conjunto de creencias y valores que abanderaba la clase burguesa. En cambio, el deslumbrante lenguaje y el talante universal que adquiere la crítica ideológica sitúan al libro más allá de un chato costumbrismo. Conviene decir que Espinosa es y pretende ser un *satírico*: si en *Escuela de Mandarines* la censura adoptaba la decantación de un tono épico y de unos recursos retóricos elusivos, en *La fea burguesía* el autor se aleja del mito y nos acerca a los conocidos como los años del *desarrollismo* franquista.

La fecha de composición de los cinco primeros capítulos debe situarse en los primeros setenta. Parece pues que el tiempo de la historia es coincidente con esos años. Aunque en el primer capítulo el narrador recurre varias veces al resumen y se diluyen las referencias temporales tan precisas en las primeras páginas, sabemos que el presente narrativo se refiere a 1971 (en el año 53 Castillejo tenía treinta años; más adelante, comenta el narrador: “Ahora, Castillejo tiene cuarenta y ocho años”). En cuanto al segundo capítulo, las marcas temporales son constantes: “Pili lee una revista que dice: ‘Madrid, 24 de abril de 1971’ ” (50). En el relato de Krensler y Cayetana se hallan referencias similares: el capítulo concluye con el entierro de la abuela Cayetana, un año después de la última fecha que nos da

¹ Este artículo se publicó inicialmente en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 29, 2004, pp. 27-48. Las notas se encuentran al final del documento.

el narrador: 1969. En el capítulo cuarto no se localiza ninguna marca cronológica, pero se deduce que sus personajes son coetáneos a los de las historias precedentes.

La escritura de la última parte (“Clase Gozante”) se ha fechado con posterioridad a la publicación de *Escuela de Mandarines*, esto es, hacia mediados de los setenta. Los recursos narrativos de Espinosa acrecen aquí considerablemente, y es donde su crítica se torna en verdad incisiva. No obstante, al contrario que en los capítulos que acabo de comentar, aquí la historia carece de referencias temporales concretas.

Sobre el espacio en que transcurre la novela únicamente se nos dan dos apuntes: se trata de una ciudad de provincias cercana al mar. Todo hace indicar que Espinosa sitúa a sus personajes en la ciudad en la que vivió la mayor parte de su vida, es decir, Murcia. Con todo, enfrentarnos a *La fea burguesía* exclusivamente como a una *roman à clef* equivale a hacer muy poca justicia al verdadero fondo de la novela. Saber hasta qué punto Miguel Espinosa quiso ajustar cuentas con tal o cual persona parece sobremanera bizantino en un texto que por encima de todo, vive en y para su escritura. Preferimos ver en el libro no una invectiva *ad hominem*, sino la censura moral de unos *tipos* que encarnan la ideología burguesa, *ética y estéticamente* —en Espinosa tenía que ser así— *fea*³.

El libro se nos ofrece dividido en dos partes: “Clase Media” y “Clase Gozante”. La primera reúne cuatro capítulos, que recogen de manera independiente la historia de otros tantos matrimonios: Castillejo y Cecilia; Clavero y Pilar; Krensler y Cayetana; Paracel y Purificación. En la segunda sección se inserta el quinto y último capítulo, que es a su vez el más extenso, y que se desgrana en un total de 47 secuencias breves (la primera se titula significativamente “La resurrección”; la última, “El silencio”). Semejante estructura, que reproduce *in crescendo* la estructura jerárquico-piramidal de la sociedad, nos lleva a poner en cuarentena el propio estatuto genérico de *novela*: tenemos en efecto una historia o fábula, pero sin el clásico planteamiento, nudo y desenlace ni la intriga como elemento específico de la acción. No era tal la intención del artista. Lo que unifica los relatos es el objetivo de la sátira —el capitalismo aberrante que patentiza la clónica pareja de burgueses, parásita del poder, y toda su cohorte de fetiches: automóvil, hogar, calendario...— y un lenguaje que jamás decae, firme en su portentosa tensión.

Siguiendo la distinción de la crítica anglosajona, puede decirse que Miguel Espinosa pretende mostrar (*showing*) antes que contar (*telling*)⁴. Si en *Escuela de Mandarines* parecía advertirse en la odisea del Eremita la hechura de Don Quijote, del héroe problemático que no se reconciliaba con la realidad, en *La fea burguesía* el héroe permanece implícito en la distancia que le regala la ironía. Espinosa ofrece en *La fea burguesía* una visión caleidoscópica de ciertos comportamientos, hecho que le permite desplegar el potencial de crítica ideológico-moral que implica la sátira (algunas de las sátiras más antiguas se llamaron *anatomías*). Son cuadros un tanto goyescos, *etopeyas* casi de entomólogo⁵, pero de un entomólogo expresionista y barroco, de un elegante clasicismo, próximo al Quevedo de *La hora de todos*. Espinosa sabe que la sátira no es el dicterio. La raíz de su arte es —lo repetimos— profundamente ética, como corresponde a la sátira clásica: su impulso arranca del dolor frente a un ideal que se siente corrupto. La deformación se justifica sobre la base de una norma positiva implícita o explícita:

El espíritu saturnal de la sátira (...) no brota de un sentimiento espontáneo. Antes al contrario, es el resultado de un proceso sumamente racional y, más, revolucionario. Nace de la conciencia individualista de uno que se siente hostil a la realidad y la repudia precisamente por ser tal como es. Ese individuo se objetiva de la realidad y aun de sí mismo para contemplar el mundo en torno y su relación con él: anhela un estado mejor, una utopía (Peale 195).

Por tanto, también cae fuera de la intención de Miguel Espinosa construir personajes de gran complejidad psicológica. Por el contrario, quiere poner de relieve que son personajes vacíos porque se han dejado seducir hasta la inmoción por el poder y por la ideología burguesa. Ese sistema cerrado de valores, ese convencionalismo, los convierte, si seguimos la denominación de Forster, en *flat characters*, en personajes planos. El autor no pretende crear ningún clímax narrativo, sino todo lo contrario: mostrar unos personajes que son como aguas estancadas.

En lo tocante a la voz narrativa, los cuatro primeros capítulos de “Clase media” se acogen a la categorización genettiana de relatos heterodieéticos: nos hallamos ante un narrador omnisciente. En cuanto a la perspectiva, de acuerdo con la tipología de Pouillon, se trata de una *visión por detrás*. Pero en “Clase Gozante” cambian tanto la voz como la perspectiva. Ahora se trata de un relato en primera persona, homodieético, y con un enfoque perspectivístico dual: en el preámbulo, al encuentro de Godínez con Camilo, asistimos a una *visión con*; el resto es una perspectiva *por fuera*, es decir, que el narrador únicamente describe, de manera behaviorista, los gestos de Camilo, que le delatan igual que sus palabras.

2. “Clase media”

El humor, que implica cierta ternura y benevolencia, estaría más presente en el discurso cervantino de *Escuela de Mandarinés* que en las páginas de *La fea burguesía*. Y ello porque, como escribe Morier, “l’ironie est l’expression d’une âme qui, éprise d’ordre et de justice, s’irrite de l’inversion d’un rapport qu’elle estime naturel, normal, intelligent, moral” (555). La ironía, como arma indirecta, arrojada en la *dissimulatio*, es la estrategia narrativa que vertebra todo el discurso del libro. El narrador siempre dice más de lo que enuncia; pretende *comunicar* una fuerza ilocutiva —burla, ridículo— que requiere un lector cómplice en el rechazo moral de la “víctima”. Además, contraataca mediante la creación de un retículo polifónico que refrenda las convicciones del autor implícito. Se trata de voces de personajes rebeldes, que ridiculizan el egoísmo y la soberbia de los protagonistas del relato; su discurso ajeno al oficial, siempre a contrapelo, propicia de este modo un efectivo *perspectivismo*. Uno de esos personajes es Juan Pérez de Valenzuela; otro, Lanosa, *alter-ego* anagramático del autor empírico.

Espinosa lanza el primer dardo contra la institución universitaria. Lo relevante no es hacer inquisiciones sobre qué hay de autobiográfico en la sátira de Espinosa, que se desencantó muy pronto como estudiante de Derecho del mísero ambiente intelectual reinante en la Facultad murciana. El narrador empieza describiendo la vida monótona de un catedrático maduro, Cipriano Castillejo. El personaje lleva una vida de autómeta; sigue los

mismos ritos que cualquier cincuentón gregario. El narrador trata de hacer partícipe al lector de su honda melancolía cuando se introduce en la historia abruptamente; ahora no se trata de ninguna utopía negativa como en *Escuela...*, sino del aquí y ahora: “Sus rostros reflejan el vacío, la ausencia de ideas y volición; simbolizan la carencia, la utopía de un mundo falto de espíritu, y *ese mundo es, sin duda, nuestro mundo*” (13; el subrayado es mío). Es decir, que la ruina física y moral de hombres como Castillejo nos compromete porque son ellos los que con su poder dominan el mundo que habitamos; y nada cabe esperar de hombres así, que han renunciado a ideales mejores. La crítica que se hace del personaje a lo largo del relato no es tanto a su ideología fascista como a ese dejar que los sueños de juventud se corrompan y caigan en la esterilidad, a ese *aburguesamiento*. Aunque pretenda evadirse, la zozobra es síntoma de consciencia: Castillejo sabe que el relato de su vida es el de la frustración. El ensimismamiento del personaje frente al espejo faculta la analepsis del narrador, que pasa revista a la vida del profesor. Se dibuja el retrato de un joven fascista que llega a Madrid con la euforia germanófila del 41. Pertenece a la casta de los becarios de la Gobernación y es discípulo del profesor Conde. Empieza así ese juego tan cervantino y borgiano entre la realidad y la ficción, pues debe anotarse que el profesor Francisco Javier Conde es un personaje real: todas sus obras pertenecían al aparato cultural del régimen franquista⁶. La mordacidad del narrador, su distancia crítica con respecto a sus enunciados, se hace evidente en observaciones de este tipo:

Un rimerito de cuartillas, escritas por el propio Castillejo, con grafía menuda y apretada, reposaba junto a los libros: eran anotaciones que el estudiante extraía de tratados y conferencias *actualísimos*. Leíanse allí apuntes y observaciones de esta guisa: “Describir los males del liberalismo”...“Resaltar el principio de autoridad”... “Determinar el papel de España en el Nuevo orden Europeo”...“Definir la cuestión social”... “Intentar nuestra teoría de la raza”... “Proponer una música nacional” (14; el subrayado es mío).

El énfasis del superlativo es un marcador cotextual que refuerza la interpretación irónica del texto⁷; el narrador se mofa de esa manera de los estereotipos de la demagogia falangista en boga aquellos años de posguerra. La sátira se sirve aquí del *ethos* ridículo que aporta la parodia en tanto que mecanismo intertextual. Las citas del profesor Conde diseminadas en el texto tienen la misma intención: las lecturas de autores alemanes caracterizan a Castillejo como vasallo de los mandos académicos. Un hombre es lo que lee. El narrador ataca los tópicos académicos del momento porque nada hay más denigrante que la confusión de la política y el saber: “Se trataba de un sistema inventado por los alemanes, que *‘sabían mucho’*, y adoptado por los españoles, que, *al parecer*, sabían menos; era la regla del saber oficial de aquellos tiempos” (p. 19; los subrayados son míos).

El matrimonio es para el burgués una célula económica, razón por la que prima la endogamia: un burgués sólo se casa con una igual. Conoce en la Facultad a Cecilia, de familia pequeñoburguesa, y enseguida la lleva al altar. Lo que une a los burgueses es el odio arrogante a los diferentes, a los que no son como ellos. La sorna impregna el discurso del narrador, que describe el encuentro amoroso como un acto protocolario, fríamente: “Ella advirtió el sabio en Castillejo, y éste, la compañera en Cecilia. Comunicáronse, se descubrieron y principiaron, juntos, a despreciar dos comparencias: los desvalidos y los hombres sin mañana” (15). El recurso a la hipérbole caricaturesca como conductora del sarcasmo es también habitual:

En titánica y sudorosa pugna, nocturna y diurna, frente a las cuartillas, Castillejo habíase quemado los ojos para escribir con semejante estructura (...). Decía: ‘La concreción histórica medioeval, en cuanto entidad política, es símbolo figurado de la avidez de salvación, encarnada a modo de Naturaleza en el ánima media. Tomás ab Aquino sustantiva la imagen refleja de la realitas trascendente, y Ockham le da autonomía mundanal, desvinculándola del orden soteriológico. Así, el proceso se desenvuelve, en sentido literal, como una laicidad de la politicidad (20).

Castillejo se nos presenta como el Alonso Quijano que pasaba las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio. La primera frase que he transcrito reproduce fonostilísticamente, con la ayuda de vocales oscuras y de fonemas oclusivos y vibrantes, esa ridícula batalla con las palabras en la que se enzarza el personaje. Se vislumbra aquí una certera sátira paródica de todo el discurso universitario oficial, aquejado de una insufrible pedantería: latinajos sin venir a cuento, gerundios, rimbombantes esdrújulos, extraños híbridos, cacofonías... Esta sintaxis sólo trata de ocultar la absoluta vacuidad de un pensamiento que se orla de *científico*, y que se quiere con el sello de lo genuinamente hispano cuando busca su principio de autoridad en otra lengua. El mundo académico es además condenable porque es corrupto. Todos los honores y ascensos se obtienen por recomendaciones e influencias, de modo que no es de extrañar que insignes catedráticos, aupados por esa vía, sean personas ineptas. La universidad es un microcosmos repleto de castas: existe igualmente la ley del favor, jerarquías, envidias, rencores. Y lo que es más: no inventa ni descubre nada digno de mención, se sostiene sobre latiguillos al uso. Los efectos irónicos se logran por medio de la repetición en eco:

Experimentó indicios de soledad y resolvió, para escarmiento de la esposa, iniciar un libro. Mas ¿qué libro? Durante un año fue dilatando la decisión. En el Departamento de Derecho Público, otro catedrático sentenció: ‘Dada la crisis de los tiempos, mi querido Cipriano, es obvio que no podemos escribir sino pequeños apuntamientos (...). Una noche murmuró Cecilia: ‘Cipriano, ¿cuando vamos a principiar ese libro? Te quiero catedrático escrito, no hablado’. El hombre contestó: ‘Dada la crisis de los tiempos, es obvio que no cabe configurar sino pequeños apuntamientos (28-29).

El rumor —otra apariencia— se eleva en la provincia a verdad consagrada; por eso nadie duda de la erudición y la sabiduría de Castillejo. La prensa colabora en el autobombo de los más sabios. Castillejo lo único que hace es reciclar infinitamente los mismos clichés en las conferencias que da ante los auditorios píos. Sirva de ejemplo el cuadro cursi que se crea con la selección léxica y el hipérbaton: “La faz de algunas *monjitas* sobresalía *candorosamente* por entre los *espectadores que en pie estaban*. Cecilia, aposentada en primera fila, recibió una rosa blanca de la Madre Socorro” (26; los subrayados son míos).

Escribía Bergson que la risa es esencialmente humana y que surge como castigo social en cuanto se introduce algún automatismo en la vida. La risa censura con la intención puesta en un perfeccionamiento moral: “Toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aun del cuerpo, será, pues, sospechosa para la sociedad, pues puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla” (31). Pues bien, la vida de Castillejo no puede responder mejor a ese modelo de rigidez moralmente censurable, *risible*. Es un personaje que está muerto en vida, consumido por la conciencia de sus errores. Su vida

consiste en encontrar la forma más rápida de olvidar sus remordimientos. Mediante el recurso de la meiosis el narrador rebaja su existencia hasta cerca de la cosificación:

Al año siguiente, apenas emprendido el curso académico, el catedrático *vivió una emoción: de repente sintió tristeza*. Le pareció que el Departamento de Derecho Público era un lugar feo, siniestro y sin sentido (...). Para defenderse de tales debilidades y zozobras, Castillejo fue estirándose más y más (28; el subrayado es mío).

‘Me duele la espalda. ¿Dónde están mis pastillas?’— apuntó Castillejo. Y se expresaba así porque acababa de experimentar *una segunda emoción: el comienzo del tedio de la vida* (30; el subr. es mío).

Durante las seis conferencias Castillejo vio en primera fila a su mujer, su hija y su futuro yerno. Entonces *vivió su tercera emoción: la experiencia del apartamiento y de la imposibilidad de comunicación* (32; el subr. es mío).

El narrador se sirve del recurso pertinaz e incisivo de la anáfora irónica para enfatizar la tragedia del personaje que se ha de enfrentar día a día con la mentira de su pasado: “Conforme medita, Castillejo se derrumba”, repite. El narrador introduce en estilo directo a José López Martí (persona real, amigo de Miguel Espinosa), ese otro personaje que como Juan Pérez Valenzuela se dedica a pensar por libre, lejos de las capillas oficiales. Con la frialdad del científico observa el comportamiento del burgués y lo reduce a una *especie animal* más: “Cuando el macho burgués deja atrás los cuarenta y cinco años, la hembra y sus crías le apartan y reducen a mero procurador de medios para satisfacer sus apetencias” (34). Mirar a su yerno Valverde es como mirarse al espejo: reconoce en él al *parvenu* que fue. Castillejo no es feliz porque tiene la lucidez de *reconocerse* como integrante de la ideología burguesa, es decir, de una jerarquía de valores fútiles y cosificados (*vid.* 37). La paradoja que expone con cinismo Paravicio —nombre expresivamente simbólico— es de una coherencia apabullante:

Castillejo ha constatado que estos burgueses viven de despreciarse unos a otros, y en su conjunto, a los demás mortales. Se trata de un recurso para no rendirse y reconocerse tontos, inhábiles y yernos explotados por sus esposas. Un tal Paravicio había manifestado: ‘No temo la locura, Castillejo, sino la lucidez; una chispa de lucidez me conduciría al suicidio’. Mas Paravicio no volvió a hablar más del problema (35).

Después de todo, Castillejo es una *rara avis* porque aunque burgués, *medita*. Ese hecho le permite mirar cada vez con mayor distanciamiento e indiferencia lo que le rodea. El catedrático se va asimilado en cierto modo a la figura crítica del narrador; dentro de su clase, su mirada es la del disidente, de ahí que no se deje arrastrar por el consumismo artificial de su mujer y de su hija. En cierto modo, el fracaso lo hace lúcido. Cuando al final del relato ve a Cecilia cargada de paquetes, piensa: “Esta Cecilia, cada vez más vieja y necia”. Muy al contrario, Clavero y Pilar, protagonistas del segundo relato, no se miran nunca al espejo; por eso son felices. No tienen carencias ni deseos porque la publicidad —la dictadura dentro de la dictadura— se los programa ritualmente: *consumir es ser*. El narrador parodia la retórica de algunas de estas llamadas al consumismo, muestra de una sociedad que vive para los clichés: “‘Si no tiene nuestra cerveza, mande a su criado por ella’... ‘No bautice su yate con

nuestros vinos; sería una lástima” (41). Véase de nuevo cómo se logra degradar por la técnica de la reducción:

Pili y Clavero, Pravia y Mili son burgueses. Los burgueses resultan sustancias hermafroditas, danse por parejas; ella y él. Un hombre no puede encarnarse burgués si la esposa no sigue su parcialidad; una mujer no puede subsistir burguesa si su marido no se adscribe a la facción. En caso contrario, la contradicción adviene a la yunta y la zozobra señorea sus miembros (42).

El dinero procura identidad y, por tanto, el éxito social se reduce a acumular ganancias a toda costa: la *ratio* que concede el estatus burgués es el sueldo del obrero, que a su vez actúa como la norma positiva explícita del satírico. El narrador expone con distanciamiento crítico el jerárquico orbe axiológico que guía a los burgueses y que construyen una imagen del hombre *unidimensional* posmoderno. Las convenciones que posibilitan la comunión de comportamientos en el grupo son las que definen la clase:

Primero, un salario alto y fijo; segundo, un automóvil; tercero, un vivienda confortable en un edificio diferenciado; cuarto, colegios sobresalientes para los hijos; quinto, veraneos en una playa concurrida; sexto, reuniones ligeras, a lo largo del año con personas de su parcialidad; séptimo, excursiones sabatinas; octavo, celebraciones de fiestas rituales: aniversarios de bodas, cumpleaños; noveno, una casita de recreo. Fuera de ello nada desean; tampoco necesitan Divinidad alguna (45).

En suma: “La trivialidad ha de ser elevada a valor supremo” (50). Lo real es lo actual, lo joven, lo nuevo. La Razón se reduce a marcas o etiquetas. La cultura de Pili no va más allá de las revistas del corazón. El narrador ofrece un listado de las palabras que abundan en la conversación de los burgueses, todas con el común denominador de lo superfluo y lo artificial. La enumeración acumulativa —tan barroca— logra su efecto de *reductio ad absurdum*. Como los libros de la biblioteca de Castillejo, *las palabras les hablan*, revelan lo que son (*vid.* 54-56).

“Fuera de la actualidad se encuentran los que no son el día: los vencidos, los extravagantes, los proletarios” (49). Los débiles y los humildes están representados en el relato por Jesús, el padre de Pili (la referencia bíblica es evidente). La piedad del narrador choca con el desprecio de Pili, que rechaza los vínculos familiares por lo que tienen de memoria, es decir, de cuestionamiento de la actualidad en la que se instala el burgués. El burgués, además, declara sin ambages su despolitización, reforzando con su inmovilismo el *status quo*: “No quiero que mi esposo albergue ideas políticas”— dijo Pili a Mili. Y el hombre confirmó: ‘Me basta con mi trabajo, mi mujer y mi hija’” (53). Se oculta tras la idolatría de las apariencias porque teme a la muerte, esto es, a la Naturaleza; hay que borrar sus huellas, olvidar, exorcizar su presencia verdadera si se quiere gozar de una felicidad plena:

La esposa de Clavero odia la Naturaleza; la considera demonio que subyace en la existencia, tratando de mostrar, en cualquier momento, su futilidad; es la antítesis del mundo de los anuncios, el enemigo de lo baladí. Los que moran fuera de la actualidad viven la Naturaleza, que se resume en el pensamiento, el dolor y la muerte (49).

Un mundo así ha de estar necesariamente vacío de cualquier asomo de divinidad. Las huellas de lo sagrado se han perdido; la religión se convierte en objeto de consumo, en itinerario turístico, en receta inane. Pili, siguiendo la moda, compra objetos eclesiásticos de imitación para adornar la casa, así como un misal y un cantoral auténtico. La ironía se apoya aquí en la obvia contradicción: “Pili colocó el misal sobre el mueble que portaba el ingenio de televisión, junto al ‘Libro de la Vida Sexual’” (60-61). El relamido fetichismo del burgués es inferior a la nobleza *viva* de las reliquias del pasado:

La vida vale más que la muerte; nadie lo ha negado; pero la catedral muerta parecía más noble que la existencia representada por Pili y Mili, Clavero y Pravia. ¿Acaso en algún momento lo inanimado resulta más flexible que lo animado? ¿Acaso en alguna ocasión puede devenir el arte superior a la persona? ¿Acaso en ciertas circunstancias el cadáver se revela más sagrado que el viviente? *La muerte y el arte no son baladíes; la vida, empero, a veces, sí.*

Contemplad a Pili, contemplad a Mili taconeando sobre los sepulcros de los arciprestes, de los canónigos, de los hidalgos otrora soberbios y predestinados (58; los subrayados son míos).

El narrador argumenta a favor de la paradoja: los burgueses son muertos que están vivos. Aunque Pili y Mili se alcen orgullosamente con sus tacones sobre tantos sepulcros, el arte, realización de lo infinito, es superior a unas vidas dictadas por el calendario. El arte vence al tiempo porque posee una raíz que lo liga a la trascendencia. El narrador apela a los lectores con el imperativo *contemplad* para lograr un efecto de presencia que coadyuve a la adhesión a los valores de la regla que se acaba de exponer. Adviértase en el mismo fragmento, con la misma finalidad, el uso de las interrogativas retóricas dispuestas en isocolon.

En el tercer relato se hace uso de nuevo del *flash-back* para contar íntegra la historia de Krensler, el niño alemán a quien su familia traslada a España para protegerlo de la guerra. Ese niño irá creciendo y amasando una gran fortuna como propietario de una fábrica de *lacas*, símbolo de la futilidad del personaje. El narrador ridiculiza las pretensiones imperialistas de los alemanes, parodiando el comienzo de las leyendas épicas: “Cuando la voluntad de Adolfo Hitler decidió regalar un Imperio a los germanos, un niño, llamado Juan Krensler...” (63). Krensler personifica la soberbia y la altanería: su persona se define por odiar a los diferentes. Como Pili y Clavero, él tampoco se mira al espejo. Siente el paso del tiempo, pero prefiere no pensar en ello. La creación de neologismos resulta acertadísima en la medida en que conviene al propósito de la sátira:

Así devenía implacable en la mofa del mal vestido, mal calzado y *malfamiliado*, figuras donde, por contraste, se encontraba a sí mismo como bien trajeado, bien *chapinado* y *bienlinajeado*. En el chico se intuía la necesidad de inventar el judío, u otra fantasía, como lo contrario de Krensler, hecho por el cual se define precisamente Krensler (64; los subrayados son míos).

Domingo Alberola es otro de los observadores críticos con los que se hermana el narrador; se trata en este caso de un poeta satírico. Novelista, filósofo (“Krensler no dispone de tantos y tantos millones de monedas; al contrario, esos millones disponen de él [...]).

Krensler no es objeto, sino sujeto de una predicación”) y lírico a un tiempo, Espinosa es además un buen conocedor de la tradición latina. Amplificando los registros y las voces del texto, recurre ahora a la invectiva en verso, y nos trae ecos de Arquíloco y Marcial. Esta vez se demora en lo escatológico: “Porque orinas en inoxidable, / te crees superior / al que orina sobre barro. / ¡Triste diferenciación! / Orina, Krensler” (pp. 68-69). Krensler teme más a la ruina que a la muerte, porque aquélla supone la afrenta ante los demás. Se traza la catadura moral del personaje con rasgos hiperbólicos: “Una vez quejóse, ante cierto ingeniero, de que las operarias estropeaban las lacas con las uñas, no debidamente cortadas, lo cual causaba a la empresa subidas pérdidas. El ingeniero contestó: ‘Habría que estudiar, señor Krensler, cómo producir, mediante adecuados cruces, una raza de obreras sin uñas’” (80).

Didio Paracel encarna en el cuarto relato al cirujano de prestigio que dirige un Hospital Provincial (recuérdese que Clavero se nos había presentado como representante de medicamentos). Será el narrador el que practique la disección sobre el cirujano. Si antes ha sido el mundo de la empresa, del gran capital, ahora se somete a examen ético a la Medicina, institución que históricamente ha acaparado gran poder. La vivienda faraónica del médico, su idolatría por los objetos más sofisticados evidencian su miedo a la muerte, como descubre Juan Pérez de Valenzuela. El fetichismo del dinero promueve la reificación de la realidad. El narrador ataca con sutileza lo que fue una realidad social durante los últimos años del franquismo: el reclutamiento de élites por parte del Opus Dei para ejercer control sobre la vida institucional del país. La ironía es la única respuesta a la unión blasfema de lo espiritual con lo temporal: “Didio y Purita han devenido apóstoles de una secta católica, denominada Causa de Dios. ‘Sirve a la Divinidad desde la tenencia de la Tierra’: tal reza, en síntesis, el extravagante principio de la logia” (86). Se refiere a Escrivá con la fingida ingenuidad del *ieron*: “un tal Juanmaría”.

Paracel no sólo carece de una desinteresada vocación de servicio a la humanidad, sino que su sensibilidad para con el dolor ajeno se demuestra nula; el sufrimiento del prójimo es sólo objeto de atención y asombro para el distante e inmovible objetivo de su cámara: “En la India pude filmar increíbles espantos: haraposos, lisiados, niños en agonía, escenas de crematorios; por temor de que Purita sufriera la náusea, evité Calcuta y su escombrera de cadáveres” (89). Contra el distanciamiento inmoral y sádico del *voyeur* brota en el discurso del narrador la implacable distancia (moral) de la ironía.

Las ocupaciones a las que dedica su tiempo la esposa de Paracel, Purificación, se reducen a telefonar al colegio religioso para inquirir los progresos de su hija (en este punto, la crítica del narrador hacia la psiquiatría como institución burguesa capaz de hacer felices a todos en unos minutos resulta implacable), a admirar joyas, y a concertar cenas y desayunos. El uso recurrente del diminutivo, que connota lo insustancial de tanta fruslería, y de metáforas degradantes, logran un efecto de repulsión en el lector:

Integran el desayuno diversas *monadas*, servidas sobre multitud de trebejos: *tostaditas* de pan, viejas y sucias, *entes sin nombre*; *rosquillitas revenidas*; una *mucosidad verdosa*, tal vez dulzona; un *bonetillo* de harina, hendido y espolvoreado de azúcar; unos *vasitos de liquido color naranja*; unas jarritas de leche cortada, unas tacitas de café (...). Tras el desayuno, Purita se ha entregado a la contemplación del mar, *forzoso hacer de la mañana* (98-99; los subrayados son míos).

La cultura para el burgués no es más que un medio de exhibición, como confirma el libro de poesía metafísica que compra Purita para asombrar al Director General. En cambio, las palabras de Herodoto que lee Pérez de Valenzuela a Purita contienen una enseñanza moral poco menos que inquietante: el curso de la Historia es imparable; los que ahora se sienten eternos e indestructibles, serán mañana pura contingencia. *Cotidie morimur*. En el centro de la ficción brota lo histórico: el narrador alude mediante la antonomasia a la decadencia física del general Franco:

¡Ah si la muerte no existiera! ¡Ah si fuera, como piensa Didio, cosa de proletarios y gente sin bolsa! ¡Ah si la Historia implicara solamente un suceso pasado, y no un constante acaecer que nos va transformando en persas, en babilonios, en egipcios futuros! Purita ha observado que hasta el propio Dictador, benefactor general, parece ahora mismo una momia (107).

3. “Clase Gozante”

En la segunda parte nos encontramos más cerca de la cima de la pirámide social: el narrador dispone su sátira contra la Clase Gozante (del poder político). Como he adelantado, la estrategia del narrador será diferente. Más arriba se ha visto que éste solía introducir su zumba irónica al comentar las palabras de los personajes. Ahora, también sobre un universo de citas y de voces impostadas unas en otras, el narrador se comporta al estilo del *eiron* que da vía libre al *alazon* para que se desacredite con su propia verborrea; más que hablar, *deja hablar*. Se crea todo un plexo polifónico por medio de la ironía: de un lado el enunciador (Camilo), que se apropia simbólicamente del caudal semiótico hasta precipitar la entropía; y de otro, tomando distancia crítica —más severa cuanto más *silenciosa*— el narrador⁸. Godínez únicamente da testimonio de las pausas y los gestos de Camilo, que lleva el peso del discurso y *se autodevora*⁹.

Entiendo que hay una diferencia sustancial en cuanto a la psicología del nuevo personaje: Camilo personifica la *síntesis* de los anteriores, esto es, el *cinismo*. A diferencia de Castillejo, que era consciente de un fracaso vital que le atormentaba, y a diferencia también de Pili, Clavero, Krensler o Paracel, quienes eran felices sin sentir apenas remordimientos, Camilo es lo suficientemente inteligente y culto —incluso cita a Cervantes y a Dante— como para darse cuenta de las cosas, del bien y del mal, de la verdad y del error; pero aún así se siente feliz con lo que hace. Es un personaje más complejo, más perverso moralmente, porque aunque se mira al espejo y sabe de su *fealdad*, no le asalta la más mínima zozobra por saberse como es. Camilo personifica el Mal:

Yo soy, Godinillo, la trivialidad de la proposición, la carencia de expresión ética y estética, la mímica constante, la pasión de afrentar, la convención con la esposa, el terror a lo espontáneo, la conformidad con lo establecido y el asco ante lo vivo; el decir retórico, la vergüenza de hallarme ante una sola persona, la incapacidad de amar y la brusquedad que fluye; la inmisericordia, la incompasión, la infraternidad y la antipatía hacia toda existencia no estatal o no acreditada por el Poder (124).

Camilo está más allá del talante de un ideólogo; no trata de racionalizar y justificar determinado comportamiento: su posición le permite estar por encima de eso, le permite dejar al desnudo sus errores, reconocer sin pudor la limpieza moral de su adversario. Su júbilo resulta obsceno. El recurso a la palabra es la tentación en la que no cae Godínez. El Bien tiene la forma de la ausencia. O del espejo: así vence Teseo a la Medusa, devolviéndole su propio reflejo. Godínez sabe muy bien que dialogar con el poderoso supone entrar en su juego. Ello significaría que se puede alcanzar la verdad en esa interacción comunicativa: pretensión trivial cuando uno de los interlocutores se cree en posesión de la misma. El silencio de Godínez encauza nuestra meditación como lectores. Se diría que Godínez calla para que Lanosa pueda hacer de amanuense, “*retratando con ello al tentador y apartándolo de sí*” (*vid.* la parabólica última secuencia “El silencio”).

El título de la primera secuencia (“La resurrección”) hay que interpretarla como una metáfora irónica: el que aparece en la ciudad después de mucho tiempo no es un Salvador, sino todo lo contrario: una persona que por su prepotencia, egoísmo y altanería resulta deleznable. De ahí que Godínez huya como de la peste de este amigo de la infancia, que divide el mundo en vencedores (los colaboracionistas del poder) y vencidos (aquellos que viven humildemente en la periferia). El monólogo de Camilo tiene un hilo conductor: quien posee poder está del lado de los hechos, de la actualidad; los demás, simplemente no existen. Se trata de un discurso eminentemente recursivo: siempre desemboca en la misma conclusión maniquea. Espinosa quiere representar con esta estrategia iterativa la hipnosis con que el poderoso trata de prender la conciencia de su auditorio: *cien repeticiones hacen una verdad*, decía Huxley. La repetición crea un ritmo y una presencia que trata de fascinar al que escucha, pero inútilmente en el caso de Godínez, quien ha tomado la ironía como antídoto.

Como los personajes anteriores, el diplomático Camilo representa la insolidaridad incluso para con su propia familia. Lo que debiera estar *entrañado*, le resulta *extraño*. Su madre y hermanos se reducen para él al regalo que compra para la ocasión en que los visita. Las personas se cosifican, valen lo que duran: “Mi verdadera familia aparece constituida por mi esposa, Clotilde, mientras se conserve joven y sana, y mi hija, Luz Divina, mientras permanezca niña gentil o graciosa mozueta, porque son entes actuales y valiosos. Lo demás, Godínez, arrastra un arbitrario suplemento de aflicción y culpabilidad” (119). Camilo es un ser que, como todos los de su cuerda, ha perdido lo que humaniza a la persona: la capacidad para enternecerse (*vid.* la secuencia titulada “El entierro”).

Ya en *Escuela de Mandarines* existían cuatro Jurisdicciones, al frente de las cuales estaba “la Comparecencia Dialéctica, encarnada en el Gran Padre Mandarín o Razón que interpreta los Hechos, único Calificador de cuanto acaecía en el mundo” (Espinosa, *Escuela...* 68). Pues bien, con Camilo se confirma que el poder es siempre poder fáctico. Quien está excluido de tal categoría se reduce a la nada: “Sólo me afectan los hechos, sólo acepto los hechos, sólo reverencio los hechos; llamo hechos a cuanto resulta capaz de acrecer o disminuir mi poder o mi dinero” (141). El diminutivo con que Camilo se dirige a Godínez no es sino otra forma de condena a la inexistencia: “Tú, Godinillo, sigues representando el talento, pero Pedrito, Ramoncito, Marcelito, Fernandito y Juanito son los hechos. Podría afirmar que me inclino ante el talento, mas ello sería una frase vacía” (122).

Si bien es cierto que el narrador se muestra implacable con los personajes masculinos, el trato que propina a los femeninos no les va a la zaga. En el relato de Camilo, sobre todo, siempre que se nombra a Clotilde se nombra también al *bolso*, para subrayar asociativamente la mezquindad del personaje. El bolso, metonimia del dinero, se convierte así en el emblema reductor de la esposa; su voluntad es un producto de compraventa. El bolso es el mundo, la razón de ser. Camilo la retrata como sigue: “Con el bolso repleto, Clotilde ama el hecho; con el bolso repleto, su conciencia se muestra clara, decretante, indubitable, fuente de firmes opiniones; con el bolso repleto, comparte mis ideas, es la mejor compañera, el aliento de cada hora” (142).

Participar en el rito del consumo otorga el ser, inviste de identidad: “Nuestra entera realidad viene dada en la capacidad de comprar: se trata de la manifestación de nuestra presencia en la Tierra, de la revelación de nuestro ser como reino de la absoluta libertad” (217). La vida contemplativa de la mecedora, la de Godínez, es infinitamente más libre, por más *viva*. La ideología reconforta porque aporta seguridad explicativa, orden, finitud:

Los que habitáis la libertad, vivís el mundo: el misterio y el desamparo configuran vuestro paisaje. Los que habitamos el orden, vivimos solamente unos alrededores, ingeniados para defendernos de la angustia y la reflexión de ser [...]. Una pulga no necesita ciertamente mundo, entendido como presencia de cuanto hay, sino el cráneo de donde chupa y engorda (228).

El diplomático se presenta como un paranoico que se atrinchera en su fortaleza porque ve extrañas confabulaciones por todas partes. El poder no es tal si no crea un *dentro*, es decir, un espacio simbólico de inclusiones y exclusiones. Todo mensaje que provenga de dentro/arriba se carga de bondad y de razón inmediatamente:

A veces, mientras mi esposa y mi hija susurran o duermen, sueño con un rincón todavía más protegido, cercado de fosos: el primero para que se abisme la familia (...); el segundo para que se hundan los viejos amigos, como tú; y el tercero, para que se ahoguen los necesitados, lisiados, ancianos, enfermos, predicadores de religiones y teorizantes de toda clase. Puentes levadizos facilitan, en mi sueño, entrada a gobernadores (171).

Tachar de loco es el mecanismo de exclusión más eficaz de que dispone el poder:

Por eso, cuando alguien se acerca con el empeño de abarcar nuestras acciones dentro de una teoría, y calificarlas desde allí, le llamamos sencillamente chiflado; con esta expresión no injuriamos al teorizante ni dudamos de sus facultades, actitudes que tolerarían su presencia; simplemente le marginamos, relegándole a las afueras de nuestro orden (172).

Quien no está dentro del ordenador no existe para el poder. Espinosa critica la técnica deshumanizadora: “‘Esta máquina atesora cuanto vale y cuanto posee sentido, la única realidad. Por eso, al sacar tu ánima de sus entrañas, ha vuelto a la existencia’ ” (191). Se deja entrever la diatriba contra la España tecnocrática de los años sesenta y setenta, en que los técnicos desplazan en la toma de decisiones a los políticos tradicionales. Para aquellos que dicen habitar la actualidad no hay más dios que aquel que otorga dávidas y dispensas. El Dios cristiano no será más que el consuelo de la ultratumba que les queda a los pobres.

Espinosa remata su libro denunciando tal cúmulo de sinsentidos a través de dos insuperables parodias bíblicas: “El salmo” y “El magnificat”. Como ha señalado Hutcheon, estudiosa de la parodia, se establece entre el texto base y el parodiado una especie de relación especular¹⁰. Miguel Espinosa se demuestra un excelente lector de la *Biblia*: sabe reproducir y transgredir sus estilemas. Jenny, que se ha ocupado de los problemas de la intertextualidad, ha señalado que la *inversión* es una de las técnicas más comunes¹¹. Veamos algún ejemplo. Recuérdese el texto que abre el libro y que se inserta en el magnificat de Clotilde. Espinosa degrada el ágape cristiano como símbolo; se crea un nivel de sentido totalmente inverso: la confraternidad desaparece en beneficio de la gula y la lujuria. La situación enunciativa en la que se instalan los actantes no podía ser más distinta: Camilo es el nuevo David que se deshace en alabanzas a su Dios/Dictador. Clotilde se retrata como la concubina del poderoso. Espinosa imita perfectamente el tono sentencioso y el ritmo propio de estas composiciones litúrgicas. La retórica bíblica se ajustan también para tal efecto: la alusión a los vínculos de sangre (hermano, hermana, madre, suegro); las relaciones bimembres y antitéticas (“los sensatos te reconocen, y los insensatos te conocen; igual te glorifican los vítores de unos que las lamentaciones, en el castigo, de los otros”); las expresiones enfáticas (“te honra mi lengua”). Tanto el salmo como el magnificat resultan al cabo cantos cuasi blasfemos: “Enemiga es María, que parió al desdichado y fue apodada Vientre Bendito por los miserables; sólo tu madre merece tal nombre, porque sus entrañas produjeron quien me colmó de plenitudes” (290).

He aquí, en fin, un escritor que emociona por la belleza estética de su prosa y por la belleza ética de su pensamiento.

NOTAS

¹ Sobre esta obra pueden verse los trabajos de Carmen Escudero Martínez y de Luis García Jambrina (33-65).

² En adelante, los números de página remiten a Espinosa, *La fea burguesía*. Miguel Espinosa compuso la novela entre 1971 y 1976, la revisó en 1980, y la editorial madrileña Alfaguara le editó, póstumamente, en 1990.

³ Sobre la fusión de la ética con la estética propia del ideal *paidético*, ver Moraza (99 y ss.).

⁴ En una entrevista realizada por Gómez Carrión para el diario murciano *La Verdad*, Espinosa manifestaba: “[...] mi método, al escribir, consiste en no poner yo nada; en acercarme a las cosas y describirlas como son. Es una literatura que va más allá de la literatura psicológica” (cit. por García Jambrina 69). En este sentido, Moraza (41) ha señalado el método *fenomenológico* que preside la escritura de *La fea burguesía*: “El narrador se esfuerza por contemplar a sus personajes con la distancia y frialdad científicas de un entomólogo, pero, al tratarse realmente de seres humanos, y no

de insectos, el resultado no es la neutralidad, sino una mirada descendente que inmoviliza y condena”. Esta idea la desarrolla con acierto Luis García Jambrina (66-84).

⁵ Se sabe que esa visión de la sociedad como un gran terrario se debe en parte a la fascinación de Espinosa por el libro de H. Fabre *Historia de los insectos*.

⁶ *Teoría sobre el Mando Único y Totalitario* parodia el título del ensayo de Conde, *Contribución a la doctrina del caudillaje* (1952).

⁷ “Les indices cotextuels jouent eux un rôle décisif dans le décodage de tous les tropes (...), dans le cas de l’ironie, prendre les formes diverses d’un commentaire métalinguistique (...), d’un modalisateur distanciateur (...) ou emphatique” (Kerbrat-Orecchioni 115). De manera similar hay que interpretar el apelativo que lanza Alberola al hijo de Krensler: “suavísimo ángel” (77).

⁸ Ducrot señala: “Hablar de manera irónica equivale, para un locutor L, a presentar la enunciación como si expresara la posición de un enunciador E, posición que por otra parte se sabe que el locutor L no toma bajo su responsabilidad y que, más aún, la considera absurda” (215). Las ideas de Ducrot tienen su origen en Bajtin.

⁹ Gonzalo Sobejano se ha referido a esta parte del siguiente modo: “Irónico debate trascendental (pero tan ameno como el *Decamerone*) entre un mudo Cristo de pueblo y un gárrulo Satán de la clase diplomática que cuanto más habla para explicarse a sí mismo y defender a los suyos, tanto más se inculpa y los escarnece”. Asimismo, Vilarós (683) ha indicado que la escritura cumple en este caso la función de exorcismo.

¹⁰ “L’art parodique est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire, et inclusion de cette norme comme materiau d’arrière-plan interiorisé (...). Cela en signifie pas que parodie se refuse à porter un commentaire évaluatif sur le texte d’arrière-plan (...). Mais les deux textes contrastants se mesurent l’un par l’autre; l’ironie joue sur les deux tableaux” (Hutcheon 470).

¹¹ *Cfr.* Jenny (277-278) y Rose (37-38).

OBRAS CITADAS

Bajtin, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E., 1986.

Bergson, H. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo, s. d.

-
- Ducrot, O. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Escudero Martínez, C. *La literatura analítica de Miguel Espinosa (Una aproximación a Escuela de Mandarines)*. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1989.
- Espinosa, M. *La fea burguesía*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- , *Escuela de Mandarines*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.
- García Jambrina, L. *La vuelta al logos. Introducción a la narrativa de Miguel Espinosa*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- Genette, G. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- Hutcheon, L. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique* 36 (1978): 467-477.
- Jenny, L. "La stratégie de la forme". *Poétique* 27 (1986): 257-280.
- Kerbrat-Orecchioni, C. "L'ironie comme trope", *Poétique* 36 (1978): 108-127.
- Moraza, J. I. *Las novelas de Miguel Espinosa: poder, marginalidad y lenguaje*. Ann Arbor: UMI, 1996.
- Morier, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: P.U.F., 1975.
- Peale, C. G. "La sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*. IV.1-2 (1973): 189-211.
- Polo, V. ed. *Miguel Espinosa. Congreso*, Murcia: Editora Regional de Murcia, 1994.
- Pouillon, J. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Rose, M. *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Sobejano, G. "Novelistas de 1950 al final del siglo". *Ínsula* 589-590 (1996): 44.

Vilarós, T. M. “La fea burguesía, de Miguel Espinosa: el pre- y el post- del desencanto español”. *Miguel Espinosa. Congreso*. Ed. V. Polo. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1994. 675-684.