

LA FEA BURGUESÍA, DE MIGUEL ESPINOSA: PROCESO Y EJEMPLARIO*

GONZALO SOBEJANO
Columbia University

Resumen

Analiza este estudio el proceso y modo de composición de la novela de Miguel Espinosa *La fea burguesía*, construida como una colección de relatos cortos o cuentos alojados en el marco de una situación primaria.

Abstract

This paper analyzes the process and the making up of Miguel Espinosa's novel *La fea burguesía*, shaped as a short stories or tales collection, these ones enclosed in a primary situation frame.

Palabras claves

Miguel Espinosa. Narrativa. Narrativa breve. Cuentos. Estructura de marco.

Keywords

Miguel Espinosa. Fiction. Short narrative. Tales. Frame structure.

El 31 de octubre de 1990 publicó José López Martí en *La Opinión* (Murcia) una nota titulada "Sobre *La fea burguesía*". Condensaba allí, acerca de la novela de su amigo –aparecida un mes antes–, razones muy luminosas, las cuales venían a concluir en este párrafo:

En *Clase gozante* [segunda y más extensa parte del libro] el relato progresa, y termina consumándose, a través de pequeñas unidades narrativas que se cierran sobre sí mismas, a modo de parábolas. Estas unidades, cuyos títulos, por cierto, resultan irónicos, casi enigmáticos, a fuerza de ser modestos, unas veces, cuentan historias, de una singular significación patética; otras, retratan caracteres, con una descripción que es simultáneamente juicio y condena; otras, modulan poemas o himnos, donde una afirmación mentirosa, luciferina, pretende imponerse, como delirio colectivo, apoyándose en el ritmo, en la euforia contagiosa del texto: tal es, aquí, el misterio del canto; y otras, en fin, insisten en un tema, y con tal penetración que acaban por instalarnos, permítaseme la expresión, en el interior mismo de las cosas, como si la reiteración tuviera la virtud de descubrir el mundo por dentro.¹

En posterior reseña de la misma novela, Luis García Jambrina afirmaba que "los cinco capítulos aparentemente independientes que la forman componen una especie de

* Fecha de recepción: 23-VII-1996

retablo en cuyos *fragmentos* o cuadros el autor pretende aprehender o apresar la esencia de la burguesía –o sociedad actual en general– por medio de la implacable descripción de algunos personajes que la encarnan”.² Poco más tarde, en un ensayo acerca de otro libro de Espinosa, apuntaba yo que el modo de composición de *La fea burguesía* no era épico (*Escuela de mandarines*) ni lírico (*Asklepios*) ni dramático (*Tribada*), sino “cuentístico”: “cada capítulo ofrece una unidad narrativa (anécdota, cuento, caso, parábola) y el libro en su más extensa parte [“Clase gozante”] viene a configurar un “novellino”, o sea, una colección de cuentos alojados en el marco de una situación primaria, que ellos ilustran”.³

Así pues: “parábolas”, “historias”, retratos de “caracteres, con una descripción”, “poemas o himnos”, insistencias en ciertos temas (López Martí); “retablo” a base de “fragmentos o cuadros” con “descripción de algunos personajes” (García Jambrina); obra “cuentística” en la que cada capítulo [de “Clase gozante”] aporta una “unidad narrativa (anécdota, cuento caso, parábola)” cuyo total configura un “novellino” o “colección de cuentos” enmarcados (Sobejano).

Señalados estos pareceres convergentes, no juzgo inútil tratar de precisar su adecuación mediante nuevo examen. La cuestión de los géneros literarios podrá estimarse, a primera vista, una cuestión solo formal. El buen escritor, sin embargo, nunca prescinde de ella, pues se siente movido a emular o transgredir los géneros que preexisten.

Lector de las obras anteriores de Miguel Espinosa, había percibido yo que en todas ellas, sin perjuicio del plan integrador de la totalidad, operaba la tendencia a componer ésta mediante múltiples y varias unidades que conservaban cierta autonomía, al menos potencial.

A través de la producción narrativa de Espinosa puede, en efecto, comprobarse la eficacia de un diseño riguroso dentro del cual proliferan textos de especies diversas y, hasta cierto punto, separables.

En *Escuela de mandarines* el diseño consistía en la peregrinación del Eremita por el Reino de la Feliz Gobernación, pero al hilo del trayecto se ensartaban piezas muy heterogéneas, aunque el molde más ostentado era la “nota explicativa” (a tenor del mundo jerárquico, burocrático y pedante de los milenarios mandarines). En *Asklepios* el plan integrador lo proporcionaba la sucesión de las edades del hombre (niñez, adolescencia, juventud) desde la conciencia del exiliado de otro tiempo (Grecia), y la modalidad textual más destacada era la “cita apócrifa” (dichos de autores griegos). *Tribada* resumía en sus primeras páginas una anécdota: la furia vengativa del varón celoso contra su infiel compañera, para ceder en seguida el más vasto espacio de la obra a una serie de cartas de la mejor amiga del celoso en las que aquella trataba de disuadir a este de su obsesión, aunque el módulo cardinal fuese el “comentario” (las cartas mismas eran, ante todo, comentario).

A mi entender, *Tribada* supone el preludio evidente de *La fea burguesía*. En las

cartas de Juana a Daniel abundaban los textos breves con entidad propia: documentos, relatos, poemas, parábolas, críticas, historietas, semblanzas, juicios y comentarios; y muchos de ellos se aplicaban directamente a una burguesía manchada de estulta fealdad. Indico los más próximos al clima de *La fea burguesía*: “La niña Canedo” y “Damiana y Paulino” (IV, 47 y 49, de Miguel Espinosa), “Damiana y el psiquiatra” (IV, 50, de Angel Montiel), “Orencio y Damiana” y “Damiana y Basilio” (IV, 52 y 57, de Miguel Espinosa), “Damiana y María” (IV, 58 y 59, de Alfredo Montoya).

Como en las otras obras del autor, no faltan en *La fea burguesía* los signos del plan integrador ni los de la composición parcelada. En fórmula breve: el plan sería un *proceso* (judicial) del Mal (como estulticia) ante el Bien (como inocencia), y la composición consistiría en un *ejemplario* (serie de ejemplos –como testimonios de la realidad maligna– con los que los estultos pugnan por defender su causa entre la muda expectativa de los inocentes).

Al escoger el término *proceso* para la totalidad enmarcadora del libro lo hago con plena conciencia de que ese término se aplica mejor a “Clase gozante” que a “Clase media”, pues en “Clase gozante” casi solo habla un personaje (Camilo) a otro (Godinillo) para dar testimonio de esa clase (a la que él pertenece) con el fin de defenderse; y conforme trata de defenderse, más y más se acusa, de manera que el personaje Camilo es conjuntamente testigo y defensor-acusador de sí mismo y de los suyos ante Godínez, quien, en su habitual silencio, cumple con prudente reserva las funciones de jurado y de juez, sigilando hasta el fin el veredicto y la sentencia. Pero en “Clase media” se prefiguraba ya el litigio: quien exponía los cuatro casos era un narrador (impersonal en la voz, no en la perspectiva) que, asistido por comentaristas afines, daba testimonio del proceder de los estultos ante un jurado (el constituido por nosotros, los lectores, expectantes también).

Respecto al *ejemplario* que configuraría la proyección parcelada de la totalidad, no ignoro que esa designación (“*exemplarium*”) sirvió en tiempos medievales para nombrar un repertorio de casos destinados a ilustrar sermones. Remito a una estudiosa española del género, para hacer notar que, entre las modalidades que ella distingue, poco tienen que hacer en *La fea burguesía* la “allegoría” ni la “similitudo”, pero sí el “*exemplum*” (suceso narrado) y la “*descriptio*” (retrato de hábitos en presente durativo). En cualquier molde, se trata siempre de “una forma narrativa breve de la que se extrae una enseñanza moral”.⁴

A decir verdad, yo veo las piezas componentes de *La fea burguesía* más en la línea del moralismo de los “caracteres” (Teofrasto, La Bruyère) que en la del costumbrismo a la manera española.

En lo que sigue, señalo primeramente la unidad del proceso que edifica el marco y, en segundo término, la variedad del ejemplario que ese marco despliega dentro de sus propios límites.

1. La unidad del proceso

El título *La fea burguesía* no abarca a “la sociedad actual en general” (García Jambriña), sino a aquella parte de la sociedad –muy extendida, eso sí– que, adicta al poder establecido, medra bajo el favor de este, interesada solo en conservar y acrecer los beneficios materiales que de él recibe.

De burguesía tan “fea”, presa de un Lucifer más necio que perverso (aunque perverso a fuerza de fealdad), quedan excluidos los trabajadores explotados por ella –cuya prosperidad se mide según los salarios de obreros que ella acumula– y ciertos individuos inadaptables: “él [Manuel Pedrosa, víctima de un complejo de persecución], como Lanosa, como José López Martí y su amigo Miguel Espinosa, ése que está componiendo un librito titulado ‘La fea burguesía’, y como tú mismo, quedóse en las afueras”, dice el gozante Camilo al sufriente Godínez (259).

También quedan fuera de la “fea burguesía” –aunque en ningún momento se declare esta excepción– aquellos seres humanos que no disfrutaban del favor del Estado ni echan de menos el privilegio; por ejemplo algunos padres o hermanos o parientes de los triunfadores, que no son proletarios ni tampoco “pensarosos”.

Patente prueba de la unitaria concepción del libro es su índice: una parte I (“Clase media”: cuatro capítulos titulados “Castillejo y Cecilia”, “Clavero y Pilar”, “Krensler y Cayetana”, “Paracel y Purificación”) más una parte II (“Clase gozante”: un solo capítulo muy largo titulado “Camilo y Clotilde”). Trátase, pues, en los cinco capítulos, de sendas parejas de hombre y mujer asociados por matrimonio, aunque en los cuatro casos primeros se da el apellido del esposo y el nombre de la esposa, mientras en el quinto se enuncia el nombre del esposo (Camilo) y no su apellido (que el lector nunca llega a conocer).

Los cuatro primeros capítulos observan una extensión proporcionada: 27, 21, 22 y 24 páginas. El último se dilata por 182 páginas, es decir, el doble de la suma de aquellos, no menos curioso: aunque el capítulo quinto y último está repartido en 47 unidades, con sus títulos propios (“irónicos, casi enigmáticos, a fuerza de ser modestos”, como indica muy bien López Martí), tales títulos no figuran en el índice del volumen. ¿Cómo tratar de explicar, brevemente, estas anomalías?

Los nombres de las mujeres son sus meros nombres tal vez porque la mujer (aunque se reduzca a Pili o Purita en el trato común) antepone la familia a la profesión, en tanto que hombres como los cuatro primeros maridos se sentirían aún más nulos de lo que ya se sienten si no fuese por la posición adquirida gracias a la “carrera”. No ocurre lo mismo con Camilo. Camilo fue antaño amigo de Godínez, de Lanosa, de Espinosa, de López Martí, aunque ahora los menosprecie (¿los desprecia?) desde su cargo de diplomático. Es Camilo, de los cinco protagonistas masculinos, el único que posee plena conciencia de su degradación moral como equivalente a su acenso en la

escala del dinero y del poder. Y digo “plena” porque los otros –aunque ya tarde y sin solución– llegan a padecer, en cierto momento crítico de su convencional felicidad, los sordos embates del aburrimiento y del cansancio, del miedo y de la tristeza.

La causa de que los cuatro primeros capítulos sean parecidamente breves y el quinto desmedidamente largo sería la misma que acabo de sugerir: el catedrático Castillejo, el mostrante Clavero, el fabricante Krensler y el cirujano Paracel son los apellidos de cuatro cómplices –semiconscientes– de la fea burguesía (vulgares diablos) y referir sus destinos es ceder al tedio que los repite, comprobación ante la cual lo mejor ha de ser pasar de prisa. El diplomático Camilo, por su conciencia plena, requiere, en cambio, nombre propio y semblanza más detenida. Es un espíritu malvado, singularmente porque reconoce con lucidez la verdad admirable y se vendió a la conveniente mentira; pero no es, sin embargo, un necio, un estulto (al modo de los anteriores): es, como tal Camilo, el tenaz abogado de la exterioridad gozante frente a la interioridad sufriente, el as que exhibe con cinismo –con la corrosiva inquietud del cinismo– el buen resultado práctico de sus mañas.

En cuanto a la anomalía de que el índice del libro ofrezca los títulos de los cinco ejemplos matrimoniales y no de los 47 casos comprendidos en el quinto, pudiera estribar en esta razón: las parejas matrimoniales que concitan la sátira y el refinado humor de Espinosa ante el mundo de hoy, pueden repetirse *ad infinitum* (como los comentarios en *Tribada*). Pero el alegato del poderoso Camilo frente al impotente Godínez, por cuanto encierra de tentación, demanda moroso examen; y entonces el ejemplario deriva hacia el sinfín, para dejar grabada en el lector la imagen del girar invariable de la noria, la idea del eterno retorno de lo mismo.

Exhibe al máximo la voluntad de centrar “la fea burguesía” en la pareja matrimonial el lema de la obra: dos párrafos que delatan a las esposas o coimas de aquellos que, fieles al César, decidieron la ejecución del “desdichado” (Cristo). Proceden de II, 5, 46, pp. 289-290: el “Magnificat” murmurado de rodillas por Clotilde.

Viniendo en fin, para reconocer la unidad del libro, a las categorías componentes de toda ficción y de toda realidad (espacio, tiempo, acción), notemos lo siguiente.

A lo largo de las páginas de *La fea burguesía* no se nombra jamás el lugar geográfico en el que ocurren las acciones primarias presentadas en sus cinco capítulos; pero no faltan las alusiones al hecho de que ese lugar es una ciudad de provincia: Castillejo es catedrático en la Universidad de una ciudad de reducido ámbito; Clavero y Pravia, publicitarios en ciudad similar; Krensler es cuñado del gobernador de la provincia; Paracel, cirujano y director del Hospital Provincial; Camilo, el diplomático, ha venido en el mes de julio a visitar “esta ciudad”, “su ciudad”, “vuestra ciudad”.

¿De qué ciudad se trata? Siendo muy cierto que Miguel Espinosa cultivó siempre una novela onto-teológica, empeñada en revelar el ser de las personas y de las cosas en sus “ultimidades”, antes que en su exterioridad sociológica y aun antropológica,

nada más obvio que igualar esa ciudad a cualquier ciudad de provincia, en tantos puntos de nuestro Occidente. Nada sería, por otra parte, tan chatamente fácil como identificar esa ciudad con Murcia por saber que Espinosa nació en tal provincia, vivió en su capital, rara vez viajaba, etc. Tampoco se trata de esto. Se trataría más bien de aprehender cómo el autor, aspirando a lo universal, no olvida nunca el ámbito concreto. Concreción que no quiere informar, puntualizar, pintar, y que, sin embargo, adentrándose en la esencia de lo contemplado, crea por alusión la imagen viva de una realidad que se niega a copiar pasivamente.

Sería faena nada inútil (para entender mejor el arte de Espinosa) estudiar la manera en que este escritor, en su obra toda, sin describir nunca a Murcia, la salva. La salvación a que me refiero no es moral: es éticoestética y metafísica. No absuelve Miguel Espinosa a su ciudad: la alza –la guarda– en el almarío de su escritura duradera.

Quede para otra ocasión y otro sujeto esa faena. Lo que ahora supongo es que el espacio “murciano” de *La fea burguesía* debe de resultar transparente a cualquiera que conozca nuestra ciudad –y no por previa información de carácter biográfico o histórico, sino a partir de los textos–.

Según lo que un lector discreto puede deducir de esos textos, tal ciudad reúne condiciones, a la vez que generizables, muy particulares. Tiene Universidad, Catedral, Gobierno provincial y Hospital provincial. Hasta aquí, y en otros detalles, podría ser –repito– una capital de provincia de cualquier país euroamericano. Ya es menos generalizable que la ciudad se halle cerca de unas playas donde pasar el fin de semana o la temporada veraniega, por ejemplo, o que un hispanoalemán como Krensler, la encuentre llena de hortelanos y se dedique luego a exportar frutas.

Y no es solo eso. Es la atmósfera –aludida– de la ciudad: callejas solitarias sin empedrado, casas apuntaladas contra la ruina, jardines urbanos con bancos de hierro, noches de grave bochorno, tomates y pimientos, alcachofas, berenjenas, huevos cocidos, grillos estridulantes (y las cafeterías de las calles principales, los restaurantes donde se comía muy bien, sin mirar hacia los camareros). Y, sobre todo, los nombres: no de calles o plazas (no aparece ninguno), sino de personas. Aunque puedan hallarse en cualquier región de España con presencia dispersa ¿no serían acumuladamente murcianos, por ejemplo, estos patronímicos?: Valenzuela, Clavero, Macanás, Alberola, Buendía... (Sólo del altanero Camilo ignoramos el apellido).

Segunda unidad: el tiempo.

Presentando *La tríbada falsaria* de su joven discípulo, notaba Enrique Tierno Galván (en una conferencia que he podido escuchar gracias a José Antonio Postigo) la insólita forma en que Espinosa eludía la determinación tempoespacial de sus ficciones.

Es innegable que el autor de *La fea burguesía* desdibuja la imagen del tiempo, si este se entiende como sucesión. No lo es tanto si se comprende como clima histórico.

Como sucesión, el tiempo se descompone a primera vista porque las cuatro his-

torias primeras, paralelas en el significado, no se entrelazan unas con otras en el interior de una trama narrativa. Cada una discurre por su propio cauce, comparable en sentido, pero no en transcurso simultáneo (ni tampoco anterior o posterior).

Cuando se da cuenta de sus respectivas vidas, Castillejo se acerca a los 50 años de edad, Clavero ha cumplido 35, Krensler va por los 42, y Paracel se halla en los 50, como también Camilo. Nacieron todos, pues, por los años 20 y 30 de nuestro siglo y todos, más jóvenes o más viejos, se sumaron al séquito del Estado que les aseguraba la prosperidad.

No es la sucesión temporal de las cinco estampas lo que coordina el cuadro de *La fea burguesía*, sino el significado convergente de sus “ejemplos”. En los cuatro primeros el marco, a no ser tras segundas lecturas, apenas se advierte. El caso quinto (“Camilo y Clotilde”) viene expuesto con mayor consecuencia, nunca puntualizadora, solamente alusiva: siete días de un caluroso mes de julio durante los cuales Camilo, el tentador, se obstina en defenderse a sí propio y a su clase contra el supuesto tentado –Godinillo–, testigo impávido y juez silencioso de las acometidas verbales de aquel.

Como es perceptible en su cinco capítulos, el clima histórico abarcado en *La fea burguesía* es el de la sociedad consumista, repetidamente descrita y definida con variaciones, pero que responde a la dicotomía señalada, por ejemplo, en estas palabras:

Actualidad es el conjunto de valoraciones y bienes, actitudes, ritos y pasiones de la sociedad dominante del año de 1971. Sólo la actualidad es real; se denomina real la posesión sensorial y emocional del día. Correr en automóvil, visitar lugares, anidar en viviendas diferenciadas, beber licores con hielo, desear objetos de la industria, matricular los hijos en colegios dotados de psicólogos, obedecer el calendario de trabajos y descansos, gozar de vacaciones, comprar lo tangible y lo intangible, envidiar mayores propiedades: he aquí la actualidad, y, por consiguiente, la oportunidad de atrapar lo real. [...]

Fuera de la actualidad se encuentran los que no son el día: los vencidos, los extravagantes, los proletarios (48-49).

En cada uno de los cinco capítulos la relación entre los personajes es sustancialmente la misma –y pasamos así de las unidades “espacio” y “tiempo” a la unidad “acción”–.

Protagoniza cada capítulo una pareja conyugal, padres de niños o de jóvenes.

Castillejo y Cecilia son padres de Berta, novia de un ayudante del catedrático que aspira a repetirlo, sucederlo y relegarlo. Clavero y Pili tienen una hija, Teba Paula, y Pravia y Mili (amigos suyos) otra hija, Fátima Elisa, colegiales ambas. Krensler y Cayetana procrearon a Juanito, y más tarde a Regina. De Paracel y Purificación (Purita) nacieron tres vástagos: Didito, Ismael y Georgina. En cuanto a Camilo y Clotilde, tienen una hija, pero no conocemos su nombre.

Estos esposos y esposas de la clase “media” y de la “gozante” (la distinción entre una y otra clase es un tanto enigmática: ¿mera cuestión de rango?) valoran la familia como fundamento de la estabilidad, anteriores como son (en 1971) al divorcio. Por este

lado, pues, no surge ningún conflicto dramático. Tampoco puede entablarse tal conflicto con los marginados o inactuales, ya que tales familias olvidan a los proletarios, desatienden a los vencidos y desprecian, o fingen despreciar, a los que extravagan.

En cada capítulo de la primera parte hay un momento en que el narrador enumera los valores preferidos por los esposos. Esos valores son, para el catedrático Castillejo, el pingüe salario, la pertenencia a la casta dominante, el respeto que le tributa la comunidad, los goces que el salario y la relevancia social le procuran, el hogar confortable, la diferencia respecto a los humildes, la aquiescencia del pueblo a sus prestigiadas opiniones (37).

Para los publicitarios Clavero y Pravia, y para sus esposas, Pili y Mili, el salario alto y fijo es también el valor supremo, y a él se añaden el automóvil, la confortable vivienda, los colegios mejores para sus retoños, los veranos, las reuniones con sus iguales, las excursiones de fin de semana, la celebración de las rituales fiestas, y una casita de recreo (44-45).

El fabricante Krensler pone en el primer término de su catálogo de preferencias unos ingresos mensuales muy altos, y luego, su mujer y su hijo, el hogar, el automóvil, la existencia de gentes inferiores, su capacidad de afrentar a otros, la casa en la playa, un reducido número de amigos, y el gozo de disfrutar de estos dones (69-70).

Los valores preferidos por el cirujano Paracel, apóstol de la Causa de Dios, son ingresos altos, lujosa vivienda, jefatura en el Hospital, la esposa y los hijos, un automóvil singular, la casita de recreo, la facultad de atraer a selectos amigos al cielo de su bienestar, los viajes al extranjero, las vacaciones en la playa; y los de Purita, su mujer, esos mismos valores, con otros, más propios del estado en que se complace: joyas, título de esposa de médico eminente, reverencias por parte de quienes le prestan servicios, amistad familiar con un capellán (87-88).

No cabe compendiar los valores preferidos por Camilo, el diplomático, pues no se exponen en breve sumario, punto por punto, sino en muy varias expansiones del sujeto que, asumiendo los valores que acabo de recordar, agrega otros muchos, girando todos en torno al dinero, al poder y a la superioridad clasista, expresados con saña tan agresiva que a cada paso se descubre el embargo de la mala conciencia.

Pues otro factor que sostiene la integración semántica de estas historias es el hecho de que en ellas, como ya he apuntado, se da un momento crítico en el cual el personaje siente (más que comprende) su fracaso.

Castillejo empieza por entristecerse ante la carencia de valor del departamento en que enseña, los viejos libros que antaño admiraba y la sospecha de su propia tontería (28), experimenta años después el tedio de la vida en la ciudad que sigue habitando sin novedad alguna (30) y, al fin, le duele su apartamento, su imposibilidad de comunicarse (33). Tales emociones le llevan a un derrumbe meditativo; aunque ya es tarde; nada le hará cambiar.

De modo más superficial, Clavero, el mostrante de medicamentos, parece vagamente atisbar el engaño de su vivir en ese minuto en el que, luego de ponderar la excelencia de un hotel donde pernoctó con su breve familia (le gusta referir sus viajes, sin contar nada íntimo), llega a entender que “mentía, porque, apenas llegado, comenzó a sentirse abrumado por el aburrimiento” (57).

En el caso del sádico Krensler, las formas de dolor que para sí mismo llega a notar son “el pánico a perder el dinero y advenir, de repente, a la condición de ganapán” (79), y, a lo último, en el bautizo de una hija tardía, la memoria de su perdida juventud y de sus discípulos muertos; meditación que, empero, “duró unos instantes; al punto se impuso la actualidad de la ceremonia, apadrinada por su cuñado, el Gobernador del Dictador” (83).

El cirujano Paracel no es menos insensible que el fabricante Krensler. Pero uno de los opinantes en que el narrador suele apoyar su propia perspectiva –para ampliar y hacer más prismáticos los retratos– sorprende así al quirúrgico: “Acogido a su dinero, refugiado en el boato de su cubil, Paracel pretende exorcizar el reino de lo contingente y de la casualidad; cuando escucha la queja y vislumbra el cadáver, se encierra entre marfiles y jades, se abraza a lo finito; entonces, su terror carece de decoro: contra toda razón, le gustaría descubrir que únicamente mueren los pobretes o los enfermos del Hospital, al fin y al cabo, cosa suya”; y le obsesiona, no menos que la muerte de los otros, su posible desvalimiento: “su fantasía llega a imaginar que, de empobrecerse, podría convertirse, incluso, en un proletario con tumor cerebral” (89).

Camilo, el locutor soberano de “Clase gozante”, no confiesa trances críticos tan momentáneamente angustiosos como los de los protagonistas de “Clase media”. La extendida e intermitente perorata del diplomático funde, más bien, a cada paso, la euforia del triunfo exhibido, con el descubrimiento de su culpabilidad, rechazado en seguida por el flujo de palabras con que trata de vocear aquel triunfo. Su castigo –si lo hay– no emerge de la exposición que él mismo hace de su destino en el mundo: lo educa el silencio del que escucha.

El cual –el auscultante, uno de los olvidados– aparece descrito así por su adversario: “un enamorado de la Creación, una mente fluyente, una naturaleza intuitiva, un corazón repleto de humor, un espíritu comprensivo, una voluntad bondadosa, un lógico implacable, un talante generoso, un alegre cantor” (153-154 y, con variaciones, 221, 223, 243, 258).

La condición unitaria que hace del proceso planteado en *La fea burguesía* un cuerpo de novela (aunque de novela *sui generis*) viene, además, corroborada por su significación simbólica: el mundo de ahora frente al reino de Cristo; un hedonismo débil (¿postmoderno?) desprovisto de cualquier rumbo: ni el hebreo de Jerusalén, ni el heleno de Atenas, ni el latino de Roma. Si acaso, un Eldorado cinematográfico.

Viene también demostrada la integridad de *La fea burguesía* como “libro” (sobre

todo en “Clase gozante”) por el paralenguaje y la kinésica que tienden puentes –muy concisos, pero muy precisos– entre el que habla sin cesar y el que escucha sin apenas obstruir la cascada del sermón tentador.

Last but not least, este volumen póstumo de Miguel Espinosa puede calificarse de “novela” por el socorrido motivo de que, como toda novela (o todo cuento) relata un suceso por escrito (o de palabra). El suceso que se narra en *La fea burguesía* (“Clase gozante”) es muy común: un hombre rico le quita la novia a un hombre pobre; la mujer, enamorada del vencido, se entrega al vencedor. Tal asunto hubo de ser, para el autor de la novela, mero pretexto destinado a una aventura escritiva orientada –entre otros fines importantes– a trascender los moldes de los géneros literarios tan propensos a la norma y la inercia.

2. La variedad del ejemplario

Dicho queda que entre los cuatro capítulos primeros y el quinto existe una diferencia cuantitativa: aquellos son proporcionadamente breves, y este desmesuradamente largo. Más importan, sin embargo, las diferencias cualitativas: la actitud del narrador, la estructura genérica. En los capítulos de “Clase media” (parte I) lo expuesto corre a cargo de un narrador sin nombre que emite su discurso en tercera persona. Por su propio modo de exponer, y con la ayuda de ciertos opinantes afines a los que ya he aludido (Juan Pérez Valenzuela en los casos de Castillejo y Paracel; Sergio Macanás para Clavero; Domingo Alberola para Krensler; y, en algún momento, José López Martí), ese narrador, que pudiera ser el mismo en todos los casos, se halla fuera del mundo narrado. Es, por tanto, un narrador heterodiegético, y omnisciente porque conoce no sólo los hechos de los personajes, sino también lo que estos piensan del mundo y de sí mismos.

En la parte II (“Clase gozante”) sorprendemos, de pronto y sin aviso, a un narrador distinto. Es un narrador que, con un apellido declarado (Godínez), inicia en primera persona el relato de cómo, tratando de esquivar a su antiguo compañero Camilo, que le buscaba por la ciudad, no lo consigue, pues éste le descubre y, acto seguido, somete a “Godinillo” (así suele interpelarlo) a una serie de monodialogos durante siete días; y digo monodialogos porque esto es lo que son: alocuciones “a” alguien, no diálogos de uno “con” otro. El narrador Godínez, que había empezado a referir su baldío intento de rehuir a Camilo en el capítulo 1 de esta parte y al comienzo del capítulo 2, queda a partir de aquí reducido al narratario Godinillo, que, receptor de los sermones de Camilo, ya no vuelve a narrar nada que no sea los “*verba dicendi*” y ciertas indicaciones, muy parcas, sobre el tono de voz de Camilo, la mímica de su rostro y algunos ademanes y movimientos del histriónico personaje. Y es dentro de este marco –escénico–, durante lo hablado por Camilo, donde van sucediéndose –en un local público en el que

se apuran copas— las unidades, provistas de títulos, de los 47 segmentos en que va dividido el vario *ejemplario*.

Llegamos ahora a la cuestión del género literario en *La fea burguesía*; de la cual, por falta de espacio, me ocuparé en forma esquemática.

Pienso que el *ejemplario* atesorado en este “libro” o “novela” de Miguel Espinosa debiera considerarse a la luz del vaivén entre dos categorías: la narración y la descripción (más simplemente: el cuento y el retrato).

En “Clase media” los capítulos primero (Castillejo) y tercero (Krensler) son ante todo narración: relatan trayectorias propias de la biografía (del pasado al presente). Los capítulos segundo (Clavero) y cuarto (Paracel) son sobre todo descripción: retratan caracteres y hábitos según se hace en la moralística (el presente actual).

El capítulo quinto (“Clase gozante”) distribuye sus unidades —para mayor claridad las llamaré “segmentos”, o sea, fracciones del discurso de Camilo— en una colección compleja, y menos simétrica que antes, de unidades que, sin embargo, oscilan entre la base narrativa y la descriptiva.

Excluyo de este balance los segmentos últimos (46 y 47: “El salmo” y “El magnificat”, dos cantos; y el 47, “El silencio”, doble epílogo —en prosa explicativa y en verso imaginativo— del proceso de tentación sufrido y transcrito por el escuchante).

Los 44 segmentos que preceden a estos tres últimos se acogen, ya a la categoría de la narración, ya a la de la descripción.

Salvo error, he numerado 21 segmentos como básicamente afiliables a la narración, y 23 a la descripción.

La narración se realiza por tres conductos: el cuento (narración de un suceso notable), la biografía (relato de una vida) y la parábola (figuración de un suceso ficticio que se cuenta para inducir de él, por analogía, cierto significado moral).

Refieren sucesos notables, y por ello de “cuentos” pueden calificarse, cinco segmentos: 1 (“La resurrección”: don Gonzalillo, tendero de los ricos, resucita en el interior de un sueño de Godínez); 8 (“La mesa”: el pudiente que llegó tarde a la muerte de su madre); 13 (“El entierro”: un gozante evita acudir al sepelio de su suegro rural); 18 (“La tumba”: un hijo no llegó a la inhumación del padre en la tumba que a éste legó su antiguo patrón) y 23 (“El viaje”: viaje estropeado, al sentir de Camilo, por la compañía de una hermana relegada al pasado inconfesable). Casi todos estos cuentos tienen por tema central la MUERTE.

Relatan vidas (sumariamente, claro es, dada la brevedad de los textos) y son, por tanto, de algún modo, “biografías”, estos seis segmentos: 3 (“Los iguales”: quienes antaño fueron despreciados han llegado a triunfar); 6 (“El trovador”: Lanosa fue el cantor de Clotilde y hoy ya ha dejado de serlo); 25 (“La fidelidad y la infidelidad”: Clotilde se ha hecho infiel a Lanosa y fiel a Camilo, mientras éste comienza a ser infiel a Clotilde); 29 (“La inteligencia”: imagina Camilo a Godínez como bufón de diplomá-

ticos, igual que si ya lo hubiera vivido); 38 (“La conjura”: por qué Pedrosa enloqueció, su vida, su manía persecutoria, su muerte), y 43 (“La destrucción”: para un anciano como Don Jacinto y para individuo menos viejo, como Lanosa, el pasar de la edad es caminar hacia la muerte). Casi todos estos sumarios biográficos tienen por motivo cardinal el DESTINO: el resultado de lo que fue antes en lo que ya es.

Los símiles morales que narrativamente dan forma a perdurables verdades y pueden, por ello, denominarse “parábolas” son estos diez: 5 (“Las banquetas”: teorizadores como Godínez deberían permanecer siempre sentados en banquetas, como este hubo de sentarse humildemente cierta vez ante poderosos); 11 (“La eficacia”: semanas de Camilo dedicado, imaginariamente, al exterminio de razas); 27 (“Los objetos”: haber atesorado objetos raros); 30 (“El orden”: orden como prisión, pero también como resguardo); 31 (“La enfermedad”: el padre enfermo que prefirió el hijo importante que le olvidaba al hijo insignificante que le cuidó); 34 (“El jardín”: Lanosa derruido, sentado en el banco de un parque como Cristo clavado en su cruz); 37 (“El paraíso”: gastar es coger sin trabajo frutas paradisiales); 40 (“El automóvil”: la madre de Camilo, al notificar que su hijo vendrá a visitarla en automóvil “oficial”, se transforma en la contrafigura de María); 41 (“El ojo”: a los gozantes los mira el ojo humano; a los marginales, el ojo de Dios) y 42 (“Los perros”: adulan o muerden, por el Poder, reino en el que no habitan Lanosa ni Godínez). Casi todas estas parábolas ejemplifican el DUELO ENTRE EL MAL Y EL BIEN, con el triunfo mundano de aquel sobre este.

Serían 23 los segmentos de índole más descriptiva que narrativa, enderezados al presente habitual y no vueltos hacia un pretérito ya cumplido en la memoria o en la fantasía.

La descripción se produce en tres formas; de menos a más abundancia: la pura descripción de objetos (cosas que se hacen presentes), la reflexión acerca de circunstancias o principios (glosa mental) y la etopeya (retratos morales).

Cuatro segmentos son descripciones de cosas: 16 (“El hogar”: enumeración de lo que encierra un hogar sentido como castillo defensivo); 21 (“El sueño”: una máquina automática que solo registra en su mecanismo a los gozantes); 36 (“El folleto”: irrisión del folleto que consagra a un arribista) y 44 (“La mecedora”: la imagen de Godinillo sentado en una mecedora, una noche de verano, frente a una vieja vecina, acrece la felicidad de no ser un Godínez). Estas descripciones objetuales exhiben la DIFERENCIA ENTRE GOZANTES E INDIGENTES.

Las reflexiones o glosas ocasionales de circunstancias y principios, serían estas cinco: 2 (“Los regalos”: hacer modestos obsequios a padres y hermanos para ponerlos en su sitio, a lo lejos); 7 (“Las historias”: solo contadas desde el final revelan su sentido: Lanosa acabará rompiendo lo que de joven escribió a Clotilde); 9 (“El bolso”: lleno de dinero su bolso, la esposa acata al esposo que encarna el hecho, olvidando al amador que en su palabra decía antaño la verdad); 12 (“Los integrados”: gozantes bien

situados contra auténticos marginales) y 35 (“Los dones y los sobredones”: los sobredones del gozante brotan del poder que le quita al sufriente). Tales reflexiones parafrasean, de nuevo y en otro molde, la DISTANCIA ENTRE VENCEDORES Y VENCIDOS.

Catorce nada menos son las etopeyas o retratos morales de “Clase gozante”, y es esta frecuencia de la etopeya lo que me hacía antes recordar a Teofrasto y *La Bruyère*: 4 (“El autorretrato”: definición del gozante e indirecta autocrítica del locuente Camilo); 10 (“Los oficios”: Camilo enumera todo aquello que él no es, para proclamarse en fin diplomático); 14 (“La cena”: preparativos del homenaje al decano Mariano); 15 (“La visita”: visita de Camilo a otros gozantes con quienes comparte la posesión de la actualidad); 17 (“Los chiflados”: Lanosa y Godinillo, antítesis de los poderosos que les excluyen); 19 (“El calendario”: se describe el año programado por los conformistas); 20 (“El rostro”: la riqueza magnifica a los gozadores); 22 (“Lo negado y lo dado”: a Godínez le está negado el Poder y le vino dado asistir a la enfermedad y agonía de su madre); 24 (“El físico”: el adúlador que llegó a profesor de Física; Juan Eugenio González con su esposa Lucrecia y sus hijos Geromín y Gisela [familia muy semejante a las de “Clase media”]); 26 (“Los jóvenes”: cierto Santillanito joven y sus siervos); 28 (“Los viejos”: cierto viejo don Gerónimo, poderoso, y sus siervos); 32 (“El tren blindado”: los ricos gastan, solo los pobres compran); 33 (“El libro”: Juan Eugenio González da sus clases universitarias siguiendo un manual elemental que para su orientación le recomendó López Martí, y desprecia a éste por pobre) y 39 (“La impunidad”: los protegidos impunes contra los inermes). Todas estas etopeyas acentúan y llevan al extremo el ODIO DE LOS FAVORECIDOS CONTRA LOS INVALIDOS.

Y tal sería el sentido último de este “libro” o “novela” que con tan profundo humor renueva las formas principales de la moralística: verificar el proceso al Mal moderno, mostrando su innúmero ejemplario, y exaltar, a través del silencio, el eterno Bien: la caridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Cito por la reproducción del texto en la revista *Diálogo de la Lengua*, 2, Invierno 1993, págs. 89-92.
- 2 “Miguel Espinosa, novelista póstumo : El discreto espanto de la fea burguesía”, *Insula*, 541, Enero 1992, págs. 23-24.
- 3 “Asklepios y la inocencia”, en *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos*, Murcia : Academia Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 481-488.
- 4 María Jesús Lacarra, “*El Libro de los gatos : Hacia una tipología del enxiemplo*”, en Y.-R. Fonquerne y A. Egido, eds., *Formas breves del relato*, Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 19-34.
- 5 Trabajos que abordan la novela en su significación más que en su estructura genérica son, que hayan llegado a mi conocimiento, estos : María José Chaves Abad, “Ética y estética como proyecto literario : Miguel Espinosa contra la fea burguesía”, *El Urogallo*, Abril 1991, págs. 42-49; Teresa M. Vilarós, “*La fea burguesía*, de Miguel Espinosa : el pre- y el post- del desencanto español”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, eds., *Literatura de Levante*, Alicante, CAM, 1993, págs. 162-168, y Tatjana Gajic, “*La fea burguesía* o los mensajeros de una nueva ética”, *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 1, Junio 1996, págs. 136-148. – Las cifras entre paréntesis con que en el presente ensayo se localizan algunos textos de *La fea burguesía* remiten a la edición de Madrid, Alfaguara, 1990.