

**LOS TRATADOS DE ESPINOSA.
LA IMPOSIBLE TEOLOGÍA
DEL BURGUÉS**

**LOS TRATADOS DE ESPINOSA.
LA IMPOSIBLE TEOLOGÍA
DEL BURGUÉS**

Vicente Cervera, María Dolores Adsuar
y María del Carmen Carrión
(eds.)

UNIVERSIDAD DE MURCIA

2006

Los tratados de Espinosa : la imposible teología del burgués / Vicente Cervera Salinas, María Dolores Adsuar y María del Carmen Carrión (eds.).

- Murcia : Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006

224 p. - (Aula de Humanidades / director Vicente Cervera Salinas)

ISBN 84-8371-595-3

1. Espinosa, Miguel (1926-1982)-Crítica e interpretación. 2. Espinosa, Miguel (1926-1982)-Biografías. I. Cervera Salinas, Vicente (1961-). II. Adsuar Fernández, María Dolores. III. Carrión Pujante, María del Carmen. IV. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. V. Título. VI. Serie

821.134.2 Espinosa, Miguel 1.09

929 Espinosa, Miguel

1ª EDICIÓN, 2006

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.006

Maquetación y Diseño de cubierta: M^a Dolores Adsuar Fernández

Ilustración de cubierta: "Expulsión de los demonios de Arezzo" (1290 - 1300), Giotto di Bondone

ISBN: 84-8371-595-3

Depósito Legal MU - 913- 2006

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Compobell. Murcia

Un hombre fue tentado, por otro hombre, a inclinarse por lo que no podía alcanzar, dada su naturaleza, lo cual entraña la más alta tentación, pues conduce a la desesperación. El tentado, empero, resistió la seducción mediante la acción de escucharla y transcribirla, retratando con ello al tentador y apartándolo de sí.

Miguel Espinosa

ÍNDICE

LIMINAR

Vicente Cervera Salinas – María Dolores Adsuar Fernández9

PREFACIO. LA ATEMPORALIDAD DE MIGUEL ESPINOSA

María del Carmen Carrión Pujante.....11

LIBERACIÓN DEL EREMITA. I: LA CALIDAD IRREMEDIABLE

Miguel Espinosa Gironés13

MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE

Juan Espinosa Artero19

MIGUEL ESPINOSA: EL HOMBRE, EL ESCRITOR, EL AMIGO

José López Martí.....27

UN DÍA EN LA VIDA DE MIGUEL ESPINOSA

José Luis Martínez Valero35

ASKLEPIOS: APRENDIZAJE Y NOSTALGIA

Cecilio Alonso Alonso45

EL MONOPOLIO DE LA HUMANIDAD: SILENCIO Y SOCIEDAD EN EL EPÍLOGO DE *TRÍBADA*

José Luis Bellón Aguilera87

FICCIÓN Y VERDAD EN MIGUEL ESPINOSA

Antonio Campillo Meseguer99

LA MUJER SEGÚN LAS ESCRITURAS MANDARINESCAS

María del Carmen Carrión Pujante.....131

EL CRISTAL DE ESPINOSA

Vicente Cervera Salinas143

NOTAS INFORMALES SOBRE EL USO DEL COMPLEMENTO PREDICATIVO EN “ESCUELA DE MANDARINES”

Santiago Delgado Martínez.....153

COMENTARIOS A UNA PIEZA TEATRAL DE ESPINOSA A MODO DE JUICIO

Belén Hernández González.....157

TRANSCRIPCIÓN DE JUICIO Y EXPIACIÓN DE ÁNGELES HERNÁNDEZ DE MIGUEL ESPINOSA	175
"TRÍBADA": LA NOVELA DE NUNCA ACABAR Agnes Moncy.....	187
DESENCANTO Y DENUNCIA EN LA FEA BURGUESÍA Luciano Palao Rico	195
MIGUEL ESPINOSA: EL SER FRENTE A LA PRENSA Antonio Parra Pujante.....	207
ASKLEPIOS E HIPERIÓN DESDE LA ELEGÍA Alberto José Sánchez Griñán.....	213
EL EREMITA Eloy Sánchez Rosillo.....	221

LIMINAR

Bajo el título "Los tratados de Espinosa. La imposible teología del burgués" se organizó en el mes de noviembre de 2004 en la Universidad de Murcia un ciclo de charlas y conferencias en torno a la obra literaria de Miguel Espinosa. El primer sintagma de este marbete remite a un concepto de corte tradicional, de raigambre medieval y latina, que el propio escritor había escogido como presentación pública de una de sus novelas: "Tríbada (Theologiae Tractatus)". Tal vez quiso con ello su autor evidenciar un modo de escritura poseída por el signo del rigor conceptual y el deseo de imbuir al lector una voluntad de orden y claridad expositivas, que no eran las más predominantes en la narrativa española de aquel momento. En este sentido, la obra de Espinosa abunda en un sentir de vocación clásica: la exposición de un argumento, bien sea biográfico ("Asklepios"), topológico ("Escuela de Mandarines"), psico-social ("La fea burguesía") o filológico-emotivo ("Tríbada"), remite al "tratado" como forma de conocimiento, y no sólo como seguimiento episódico de un relato. Esa esencia especulativa, tan diáfana en la voz de Miguel, viene custodiada por un "daimon" ético, del que no llega a desprenderse jamás el narrador, el poeta, el pensador Espinosa. Sus novelas se acercan al "tratado", pues la sustancia de su palabra pretende seguir la ruta del asombro, de la perplejidad, y cree que el verbo es instrumento para tal viaje. Un recorrido que culmina en una donación: un regalo de lucidez, en ocasiones fría y afilada, para sus fieles y agradecidos lectores.

Pero su teología no puede prender en el calado social en tanto que la mayoría de personajes -los "actuales", los "relevantes"- encarnan precisamente la renuencia, la abominación expresa de toda suerte de pensamiento trascendente. El "feo burgués" que pulula en las páginas de Espinosa -una de sus grandes "creaciones"- desprecia cuanto ignora y también quiere ignorar todo aquello que desprecia. En su olímpico recinto, auspiciado por los rayos del poder, el pensamiento vaga por los arrabales de la abominación, y no puede alcanzar los tronos ni las potestades, que aureolan los umbrales de una Feliz Gobernación. Asklepios ha de conformarse con un abandono al reino de la mente, procurando recordar su primer nacimiento en otro punto del mapa espiritual. O, tal vez, ha de atender a un regreso a esa edad dorada, en que el burgués abra los candados de sus puertas y desempolva los volúmenes de sus estanterías, para escuchar voces nunca escuchadas, que reclaman desde décadas su atención. Entretanto, el "pensaroso" entrega su tiempo a descubrir la octava acepción de un vocablo, el séptimo cielo de una nota mental, que huye de la vaguedad y se adentra en su deseo de ser preciso. En su propensión a la expresión nítida y cabal, "more geometrico".

Encontrémonos, pues, con el temple más genuino de Miguel Espinosa, sin miedo a reconocernos en algún rasgo de su “fea burguesía” o en algún gesto que haya caracterizado al “mandarín”. Tal vez, en los recodos del camino nos sorprenda la voz persuasiva que alguna vez tuvimos, y que asomaba en los frescos labios de Asklepios.

VICENTE CERVERA SALINAS
MARÍA DOLORES ADSUAR FERNÁNDEZ

PREFACIO.

LA ATEMPORALIDAD DE MIGUEL ESPINOSA

“El mito es superior a todas sus interpretaciones”
Miguel Espinosa

En estos días en los que vivimos resulta, cuanto menos, arriesgado organizar un curso sobre la obra y la figura de Miguel Espinosa. Su estudio, aún hoy, no se ha normalizado. Nuestra sociedad se ha convertido en espía impudoroso y confeso de la vida ajena, juez implacable, sabio falso de la alteridad. ¿Dónde queda el tiempo necesario para la reflexión, para el desarrollo del sentido ético, para el distanciamiento que objetiviza aquello que nos rodea y nos acontece a diario? Décadas después de que fuese creada la obra del escritor Miguel Espinosa se revela plena de significación y verdad. El carácter hiperbólico señalado años atrás por la crítica literaria se desvanece ante la sucesión de hechos que componen nuestro presente, los cuales superan lo imaginado.

Nos encontramos en un tiempo en el que el inmovilismo por una parte y el olvido institucional por otra sacuden los aledaños de la obra del escritor murciano. Aún así la calidad de sus textos se revela incuestionable, incluso para quien confiesa no ser uno de sus “devotos”.

Quienes nos hemos encargado de la organización del curso *Los tratados de Miguel Espinosa. La imposible teología del burgués* hemos pretendido con la misma rendir nuestro particular homenaje al escritor e incentivar la lectura de sus obras en los que actualmente pasan por las aulas de la Facultad de Letras, futuros docentes de literatura en muy diversos ámbitos posibles. Pero, no sólo a ellos iba dirigido el curso, sino a todo aquel que sintiera interés en saber quién es Miguel Espinosa, o bien, profundizar en su conocimiento. ¿Qué mejor forma de hacerlo que a través de sus textos?

En nuestro recuerdo está presente el Congreso que en el año 1991 organizase el catedrático don Victorino Polo, bajo el nombre de “Miguel Espinosa: La Escritura”, el cual, sin duda, marcó un punto de inflexión en el estudio del escritor, dada la excelencia intelectual de quienes allí fueron convocados. Particularmente lo recuerdo de una manera muy peculiar. Era yo por entonces alumna de Juan Espinosa Artero, hijo del escritor, en el Instituto “José Planes” de Espinardo. Apenas tenía yo diecisiete años, mas ya intuía la singularidad de aquel profesor de filosofía cuyas apasionadas y rigurosas exposiciones mantenían absorta no sólo mi atención, sino también la de mis compañeros. No era capaz de imaginar yo quién era Miguel Espinosa; sólo sabía que era el padre de mi profesor de filosofía, que había escrito algunos libros extensos y complejos, cuyo título desconocía. Años después me he visto defendiendo una tesis doctoral dedicada a *La fea*

burguesía, y más tarde concibiendo y dando forma junto a María Dolores Adsuar y Vicente Cervera Salinas el primer curso de promoción educativa dedicado monográficamente a Miguel Espinosa en la Universidad de Murcia, convertido ya en realidad.

Este curso ha sido fruto de un proyecto y de un esfuerzo común que se ha realizado con empeño y tesón (también con escasez de medios), pero sobre todo con ilusión y sentido de justicia en cuanto a la obra de un escritor que no está recibiendo toda la atención que debiera en el ámbito de las letras universitarias. Ya a principios del pasado año 2004 comenzamos a perfilar su contenido. Cada uno de los conferenciantes invitados fue seleccionado teniendo como criterio orientativo el que aportase su conocimiento acerca del escritor, ya desde el punto de vista literario o personal, con todo rigor, pero que también estuviera movido por el amor a la palabra y el entusiasmo. Y es que estos son los valores desde los que hemos querido que los asistentes se aproximaran a Miguel Espinosa.

En verdad la realización de este tipo de actos es positiva para la difusión de la obra de Miguel Espinosa, así como todo tipo de homenajes, lecturas, artículos o publicaciones elaborados desde el rigor. No obstante, lo que resulta más necesario y apremiante es la publicación de los múltiples textos (cartas, escritos,...) que todavía permanecen inéditos. Por supuesto que la publicación de los mencionados textos ha de ser cuidada y paulatina, pero no inexistente, pues se nos priva a los lectores del placer intelectual del conocimiento de unos escritos que se concibieron entre otras finalidades, tal vez más sustanciales que ésta, de ser dados a conocer para provocar la reflexión y el comentario sin fin de su contenido y composición. Así contribuiremos a que los personajes que habitan las páginas de *Tribada* o de *Escuela de mandarines* se conviertan en mito, tal y como era la voluntad de su creador. Que las gentes comentaran sin cesar los sucesos narrados engrandecería la dimensión del mito creado por Miguel Espinosa. Quizá incluso llegará el momento en que el recuerdo de los seres reales que inspiraron las obras de Espinosa se desvanezca y sólo quede de ellos la dimensión mítica, aquella que les concedió el escritor en sus textos, el regalo de la eternidad. Tal vez un día se especule acerca de si Miguel Espinosa fue un personaje ficticio creado por algún escritor anónimo, escondido tras el nombre del Arcángel.

Sólo mediante la difusión de su obra Miguel Espinosa dejará de ser un escritor "marginal". Ahora bien, eso no implica que los valores por él promulgados dejen de ser "inactuales". Su palabra, al menos, ha de ser considerada y comentada, aunque sea para mostrarse en desacuerdo con ella. La Universidad, entre otros foros, debe darle a Miguel Espinosa el lugar que merece en sus aulas, reconocer la calidad de su escritura y alentar activamente un verdadero estudio de la riqueza que la caracteriza.

MARÍA DEL CARMEN CARRIÓN PUJANTE

Liberación del Eremita

I : La calidad irremediable.

Después estuve otras veintidos semanas en la cárcel. Y supe que el Príncipe había apelado, en última instancia, al Gran Padre Mandarín, que se halla por encima del Consejo de Ancianos y del Sumo Mandarín, porque es la esencia pura del Libro y de la palabra del Libro.

Y como el Gran Padre Mandarín fuera ganado por los deseos del Príncipe y los intereses políticos y económicos del Imperio, dió esta sentencia definitiva: "Puesto que es irremediable lo que es fatal, el eremita es irremediable. Pues dice el Libro que siempre habrá eremitas y gentecilla".

Esta sentencia, semejante a la que tú has pronunciado delante de los buenos padres, era definitivamente absolutoria, porque daba a la cuestión la calidad de cosa juzgada. Y desautorizaba por segunda vez al Consejo de Ancianos; y devolvía al Príncipe, sin más, las ropas que necesitaba para vestir la gente de estaca. Pues en los considerandos de la misma, el Gran Padre había implorado el principio de que la ortodoxia cede a la política.

Así acabó mi juicio con la victoria del Príncipe. Por lo cual, me dije: "En verdad que soy un suceso extraño. Pues, habiendo sido juzgado por los mandarines, no he perdido ni ganado en ello, sino los mandarines y el Príncipe. Porque ellos han luchado con sus palabras y distingos, y ellos han resuelto con mi pleito sus propias cosas".

Enseguida recibí la visita del Hombre Más Orgullosos del Mundo, que llegó con sus grandes ojos negros, y dijo: "¡Oh bestia! Agradese al Príncipe cuanto ha hecho por ti y por tu vida. Pues el Príncipe ha sido bondadoso y magnanimo"

Y yo contesté:

En verdad que me ha parecido un Príncipe cortés. Díle que le he agradecido que me llamara "viajero" cuando estuve en su Palacio. Porque es un título que favorece los días de un eremita solitario.

Liberación del Eremita

I: La calidad irremediable¹

Después estuve otras veintidós semanas en la cárcel. Y supe que el Príncipe había apelado, en última instancia, al Gran Padre Mandarín, que se halla por encima del Consejo de Ancianos y del Sumo Mandarín, porque es la esencia pura del Libro y de la palabra del Libro.

Y como el Gran Padre Mandarín fuera ganado por los deseos del Príncipe y los intereses políticos y económicos del Imperio, dio esta sentencia definitiva: "Puesto que es irremediable lo que es fatal, el eremita es irremediable. Pues dice el Libro que siempre habrá eremitas y gentecilla".

Esta sentencia, semejante a la que tú has pronunciado delante de los buenos padres, era definitivamente abolutoria, porque daba a la cuestión la calidad de cosa juzgada. Y desautorizaba por segunda vez al Consejo de Ancianos; y devolvía al Príncipe, sin más, las ropas que necesitaba para vestir la gente de esta ca. Pues en los considerandos de la misma, el Gran Padre había implorado el principio de que la ortodoxia cede a la política.

Así acabó mi juicio con la victoria del Príncipe. Por lo cual, me dijo: "En verdad que soy un suceso extraño. Pues, habiendo sido juzgado por los mandarines, no he perdido ni ganado en ello, sino los mandarines y el Príncipe. Porque ellos han luchado con sus palabras y distingos, y ellos han resuelto con mi pleito sus propias cosas".

Enseguida recibí la visita del Hombre Más Orgullosa del Mundo, que llegó con sus grandes ojos negros, y dijo: "¡Oh bestia! Agradece al Príncipe cuanto ha hecho por ti y por tu vida. Pues el Príncipe ha sido bondadoso y magnánimo".

Y yo contesté:

En verdad que me ha parecido un Príncipe cortés. Dile que le he agradecido que me llamara "viajero" cuando estuve en su Palacio. Porque es un título que favorece los días de un eremita solitario.

¹ Capítulo, inédito, de la primera versión de *Escuela de Mandarines*, 1954.

Tras esto, se fué el Hombre más Orgullosos del Mundo, y el alcaide de la carcel me dió cédula de libertad, diciendo: "Los soldados debieran acompañarte hasta llegar a tus tierras. Pero, como el Imperio está en guerra, habrás de ir solo. Vete, pues, y nom temas, porque se ha hecho saber a todos los cabezas rapadas y alcaides de villas y ciudades que eres irremediables"

Y, diciendo tal, me leyó el texto de la órden que se había cursado a todos los correos imperiales, para hacerla cumplir a los cabezas rapadas. Y decía: "Si veis un eremita que predica un calendario de fiestas, y otras cosas que afirma haberlas aprendido de la modestia inocente de su tierra de montañas, consideradle como un suceso irremediable y efimero. Porque él mismo confiesa que es efimero."

Y yo dije:

¡Oh alcaide! Veo que es una órden cortés y estricta. Mas dime: ¿Porqué se afirma con tanto empeño que soy efimero? Pues, aunque en verdad lo soy, por propia sustancia, no veo razón de que se diga en una órden imperial.

Y él dijo:

¡Oh eremita! No seas bobo. Pues se dice eso para consolar a los cabezas rapadas. Porque si se afirma que eres irremediable, habrá que añadir que eres efimero, ya que nada hay tan terrible como un ser irremediable y eterno; un tostón cinico, malintencionado, iracundo, infantil, inquieto, irritado y analfabeto como tú. ¿Acaso pretendes que los cabezas rapadas crean que eres como el Mundo y como la existencia en el Mundo?

Y yo dije:

¡Oh alcaide! Escucha: ¿Quién ha dicho que soy irremediable? Pues han sido los mandarines. Yo sólo he dicho que soy efimero, y que no he querido predicar, ni estar aquí, ni conocer a los mandarines, ni ser una pesadilla de los cabezas rapadas, ni un objeto de distingos.

Después salí a la Ciudad, como un hombre libre. Y mi primera salutación fué al Sol, pues, en viendolo tan paciente y tranquilo, dije:

"¡Oh Sol! Me alegra que sea modesto y humilde, y que sigas haciendo la vista gorda ante las cosas que suceden en el Mundo. Mientras yo he habitado la carcel, tú has proseguido el camino de tu naturaleza, como una cosilla que cumple el método

Tras esto, se fue el Hombre Más Orgullosa del Mundo, y el alcalde de la cárcel me dio cédula de libertad, diciendo: "Los soldados debieran acompañarte hasta llegar a tus tierras. Pero, como el Imperio está en guerra, habrás de ir solo. Vete, pues, y no temas, porque se ha hecho saber a todos los cabezas rapadas y alcaides de villas y ciudades que eres irremediable".

Y, diciendo tal, me leyó el texto de la orden que se había cursado a todos los correos imperiales, para hacerla cumplir a los cabezas rapadas. Y decía: "Si veis un eremita que predica un calendario de fiestas, y otras cosas que afirma haberlas aprendido de la modestia inocente de su tierra de montañas, consideradle como un suceso irremediable y efímero. Porque él mismo confiesa que es efímero".

Y yo dije:

¡Oh alcaide! Veo que es una orden cortés y estricta. Mas dime: ¿Por qué se afirma con tanto empeño que soy efímero? Pues, aunque en verdad lo soy, por propia sustancia, no veo razón de que se diga en una orden imperial.

Y él dijo:

¡Oh eremita! No seas bobo. Pues se dice eso para consolar a los cabezas rapadas. Porque si se afirma que eres irremediable, habrá que añadir que eres efímero, ya que nada hay tan terrible como un ser irremediable y eterno; un tostón cínico, malintencionado, iracundo, infantil, inquieto, irritado y analfabeto como tú. ¿Acaso pretendes que los cabezas rapadas crean que eres como el Mundo y como la existencia en el Mundo?

Y yo dije:

¡Oh alcaide! Escucha: ¿Quién ha dicho que soy irremediable? Pues han sido los mandarines. Yo sólo he dicho que soy efímero, y que no he querido predicar, ni estar aquí, ni conocer a los mandarines, ni ser una pesadilla de los cabezas rapadas, ni un objeto de distingos.

Después salí a la Ciudad, como un hombre libre. Y mi primera salutación fue al Sol, pues, en viéndole tan paciente y tranquilo, dije:

"¡Oh Sol! Me alegra que sea modesto y humilde, y que sigas haciendo la vista gorda ante las cosas que suceden en el Mundo. Mientras yo he habitado la cárcel, tú has proseguido el camino de tu naturaleza, como una cosilla que cumple el método

de su sustancia íntima. Y mientras yo he vivido allí dentro, la modestia de tu ser me ha incitado a continuar en la mía. Porque ningún padre es tan callado, tan bondadoso y tan paciente como tú, que soportas ante tu vista cuanto sucede sin tu permiso. Y ya que has estado ayer, hoy y siempre, en mis montañas; y ya que has alegrado las cosas de mis montañas y los amores de mis gacelas; y ya que has calentado tan generosamente la carnicita de mis insectos, consiente que te agradezca tan magnánimo hacer, y que te llame, desde hoy, bisabuelo. Pues mi abuelo es mi ser, y yo quiero que tú seas el padre de mi ser."

Quando hube saludado así al Sol, sin intención de adularle, por el inmenso respeto que siempre le he tenido, decidí saludar también a mis piojos, y les dije:

"¡Oh infantilillos!, tenaces y pequeños punzones, almitas aladas. Puesto que sois de la Tierra, como yo, siempre he amado vuestra presencia candorosa, porque vosotros sois también inocentes de estar aquí abajo. Os agradezco la compañía, el contento y la distracción que me habéis concedido mientras he habitado la cárcel. Y ya que me habéis entretenido con vuestros bailes alborozados, recibid la hermosura del día y el calor del Sol como un presente que os ofrezco"

de su sustancia íntima. Y mientras yo he vivido ahí dentro, la modestia de tu ser me ha incitado a continuar en la mía. Porque ningún padre es tan callado, tan bondadoso y tan paciente como tú, que soportas ante tu vista cuanto sucede sin tu permiso. Y ya que has estado ayer, hoy y siempre, en mis montañas; y ya que has alegrado las cosas de mis montañas y los amores de mis gacelas; y ya que has calentado tan generosamente la carnicita de mis insectos, consiente que te agradezca tan magnánimo hacer, y que te llame, desde hoy, bisabuelo. Pues mi abuelo es mi ser, y yo quiero que tú seas el padre de mi ser."

Quando hube saludado así al Sol, sin intención de adularle por el inmenso respeto que siempre le he tenido, decidí saludar también a mis piojos, y les dije:

"¡Oh infantilillos!, tenaces y pequeños punzones, almitas aladas. Puesto que sois de la Tierra, como yo, siempre he amado vuestra presencia candorosa, porque vosotros sois también inocentes de estar aquí abajo. Os agradezco la compañía, el contento y la distracción que me habéis concedido mientras he habitado la cárcel. Y ya que me habéis entretenido con vuestros bailes alborozados, recibid la hermosura del día y el calor del Sol como un presente que os ofrezco".

MIGUEL ESPINOSA

MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE

1

El barbero de abajo y otro vecino fueron a buscarle al colegio. "Ven con nosotros" -dijeron.

Miguel entró y recorrió las habitaciones como un iluminado. En el despacho halló, prevenido por la vida, un cuadro impresionante. Y sin atender a su miedo ni a sus lágrimas, los espíritus que velan por la continuidad le entregaron, allí mismo, la jefatura de la casa.

Aquella mesa de trabajo, donde fue expuesto el ataúd de su padre, y en la que él aprendió a escribir -si tal cosa se aprende-, tuvo luego un fin grandioso. Le cayó encima el techo, partiéndola en mil pedazos.

2

Dentro del programa de las fiestas universitarias, había un partido de hockey sobre patines, y el joven Miguel Espinosa se hallaba solo en la biblioteca. Entonces presentó allí otro estudiante, al frente de un pequeño grupo. Conocido por haber dado varios bofetones en nombre del fascismo, venía levantando gente -espectadores para el partido-, como oficial a cuyo cargo corriera una leva. Nada más descubrir a mi padre, dijo en voz alta: "¡Me fastidian los muchachos pálidos y estudiosos!"

Miguel dejó la lectura y, entregándose a la fatalidad, repuso algo que fue tenido por *casus belli*. En realidad, cualquier cosa que hubiera dicho les habría sonado a declaración de guerra; tal actitud traían.

Dos escolares, miembros de Acción Católica, se ofrecieron enseguida como padrinos del duelo, que tuvo lugar fuera de la Facultad, junto a una acequia.

Así como los contendientes ruedan enzarzados hasta un río -según tantas películas-, donde prosiguen la lucha, así quería el hijo de Maravillas precipitarse con su adversario en las turbias aguas. A la desesperada; para horror y placer del público.

No hubo claro vencedor. Por esta vez, la palidez y el estudio opusieron más resistencia de la prevista.

Años después, mi padre llegó a mantener una cierta amistad con aquel hombre.

- Juan, ¿te acuerdas de nuestros padrinos? ¡Qué bribones! -le decía-. Mientras tú y yo nos partíamos la cara, como peones de las dos Españas, ellos miraban tranquilamente, atentos a la riña y absortos en su porvenir. Y ahí los tienes: el uno, Presidente de la Diputación, y el otro, Decano de Derecho.

3

La *Ilíada* fue mi primer libro. Él me lo regaló, dando por sentado que me pondría de parte de los griegos, suposición temeraria.

Diomedes, matador de tantos troyanos, se me hizo odioso. Pero cuando vi cómo atacaba, y hería -con la ayuda de Atenea-, a los propios dioses, primero a Afrodita, y luego al mismísimo Ares, señor de la guerra, tuve que rendirme a la emoción.

¡Di ahora, oh musa, pues eres diosa y lo sabes todo, las veces que mi niñez soñó con aquella violencia!... Lanza en astillero, lanza en mano izquierda, lanza en mano derecha, lanza que yerra el tiro, lanza que bota contra el escudo, lanza que se quiebra, lanza que guía un dios, lanza que entra por la frente, por la boca, por los ojos, por el pecho, por el vientre y por la espalda.

4

“Es asombro del mundo -contaba- la educación intelectual que recibió John Stuart Mill, por empeño de su padre y mentor. A los tres años comenzó a aprender griego; a los ocho, latín. Antes de los catorce, o de los doce, ya estaba en condiciones de disertar sobre lógica, sicología, historia y economía política”...

Aunque yo no poseía el genio de Stuart Mill, me inquietaba, ante tales noticias, la posibilidad de convertirme en objeto de algún experimento pedagógico. Como si adivinara este recelo, él descubría la otra cara del prodigio: “Creció sin amigos; no tuvo compañeros, ni de juegos ni de estudios. Tampoco pudo alabarse de haber amado a su padre, del cual habla con respeto, pero alejado de toda emoción”.

La conclusión era clara. De hecho, una voz interior, por esta vez lisonjera, me animaba así: “¡Anda! Vete a correr y a saltar con otros niños”.

5

En la cafetería del edificio *Torre de Madrid* se afanaban las camareras, detrás de la barra, en atender a muchos clientes, todos con prisa. Entre los que pugnaban por recibir servicio, estaban Antonio Abellán y Miguel Espinosa. Desde su ideario progresista, Abellán no quería acrecentar la ansiedad de ninguna traba-

jadora, contribuyendo a la explotación del hombre por el hombre. Por eso, medio encogido, pedía el café y las tostadas en voz baja. Y nadie le hacía caso.

Mi padre se impacientaba entonces con el amigo. "Antonio, no entiendo por qué la ética revolucionaria ha de exigir estas inhibiciones... Me parece que aplicas mal el marxismo".

6

El salón de los López Martí acogía a Miguel Espinosa y a Marta Fernández Crespo, profesora de lengua francesa.

- Marta, pronuncia otra vez, para Carmen y Pepe, el nombre del Presidente de Francia -pedía mi padre.

Entonces, con dicción ultraperfecta, propia de Tours, ella decía así:

- *Valéry Giscard d'Estaing*

- ¡Ah! -exclamaba él.

- ¡Oh! -aplaudían los López Martí.

Pero, luego, a solas con el autor de *Escuela de mandarines*, protestaba Carmen:

- ¿No te da vergüenza, Miguel? Por obra de tu capricho, parecemos esas visitas forzadas a escuchar, ¡que fastidio!, cómo la niña de la casa toca el piano, o recita poesías.

- Tienes razón... Es que ya no sé lo que me hago -reconocía mi padre.

7

A veces, si la distancia entre nosotros era propicia, Miguel Espinosa dirigía el puño lenta, suavemente, contra mi barbilla. Este simbólico golpe al mentón, choque de cuerpos según la mecánica racional, juego de caballeros, reconocimiento de un carácter por otro, tenía la virtud de afirmarme en el mundo.

8

Dudé, en su momento, si estudiar medicina o filosofía. Le pedí consejo a mi padre; y el médico que había en mí fue despachado, con cartas de recomendación, a otro mundo posible.

Miguel Espinosa siempre supo qué tomar y qué dejar.

El 25 de julio de 1943, tuvo lugar una entrevista entre Benito Mussolini y el rey Víctor Manuel III. No hubo testigos, y todos la cuentan.

Italia, cuya situación se deterioraba por momentos, era otro nombre de los desastres de la guerra. Horas antes, reunido hasta la madrugada en el Palacio de Venecia, el Gran Consejo Fascista había aprobado una moción para privar al *Duce* del mando supremo del ejército, poder que sería devuelto al monarca.

Fuera de la realidad, el Dictador todavía confiaba en su buena estrella. Por eso quedóse de piedra ante estas palabras: "Ya le advertí muchas veces, señor Presidente, de los peligros de su política; pero usted nunca quiso escucharme". Enseguida fue detenido por gente leal a la Casa de Saboya.

¡Previsión y valentía regias!, aunque los quejosos dirán que el soberano de Albania, y emperador de Etiopía, intervino un poco tarde.

En recuerdo de la escena, cuando algo salía mal, mi padre comenzaba así: "Ya le advertí muchas veces, señor presidente..."

Le contaron a mi padre, como una gran cosa, que en la Unión Soviética, después de trabajar de sol a sol, los obreros llenaban las bibliotecas públicas, para empaparse de poesía, incluso de filosofía. Era otro signo de salvación, era el milagro del obrero intelectual, por cuyo advenimiento habían suspirado tantos.

"No me lo creo -dijo-; y si así fuera, estaríamos ante el más cruel de los despotismos".

Tras una visita de López Martí, incansable sembrador de teorías, hablé a mi padre en estos términos: "Pepe acaba de revelarnos un posible sentido del mundo, y nosotros le dejamos marchar. Abrimos la puerta y decimos afectuosamente: "Hasta mañana, Pepe"... ¿No te parece absurda la situación? Se supone que deberíamos hacer algo, si la palabra no es un sueño".

Él limitóse a sonreír, porque sabía cuál es la condición del pensamiento aquí abajo: transformarlo todo, pero sólo por dentro. Como la fe.

Me compró mi primera maquinilla de afeitar, y, en la ocasión, quiso otra para él, idéntica a la mía. Quien las vendió dijo que nos durarían toda la vida. Pa-

labras de vendedor. Palabras ciertas, también. De hecho, tengo a la vista los dos objetos, indiscernibles e indestructibles en apariencia, y ya no sé cómo mirarlos: si como cosas que sobreviven a la persona, o como una imagen misteriosa de nosotros mismos.

13

Lo supo Cervantes; lo supo Lope; lo supieron Calderón, Tirso y mi padre. Ninguna mujer puede sufrir que se alabe la belleza y el ingenio de otra.

“¡Qué graciosa es Blancaflor!” -exclamaba él, como quien no quiere la cosa; y sus ojos al punto advertían la rabia de Flordelís. “¡Qué bien se explica Filis!” -decía otra vez, con aire inocente, ante los celos y el despecho de Amarilis.

14

Una huérfana de padre y madre organizaba amables veladas en su salón, en torno a un piano. Concurrían cierto caballero, viejo conocido de la familia y aficionado al canto, una amiga de la anfitriona, y Miguel Espinosa, aquí bajo el disfraz de espíritu loco por la música.

Una noche, cuando regresaba de entonar madrigales y barcarolas, el caballero fue abordado por alguien, mitad hombre, mitad sombra, la imagen misma del desasosiego y la brusquedad.

- Sé de dónde viene, y le pido, le exijo que no vuelva más a esa casa, pues allí vive el gran amor de mi vida -dijo la aparición.

- Sepa, señor mío, que yo no albergo ningún propósito amoroso en relación con la señorita María Luisa. La fidelidad a sus padres y el inocente placer de cantar guían mis pasos -contestó el tenor, convertido en barítono por la gravedad de la circunstancia-. De todas formas, sería ella, sólo ella, y no usted, quien pudiera prohibirme a mí tal cosa.

Como es natural, mi padre enseguida tuvo noticia del suceso. Entonces propuso ir todos los días a la capilla, a la *schola cantorum* de la niña María Luisa, para que el celoso se subiera por las paredes.

15

En la confitería *Maité*, a pocos metros de nuestra casa, había una joven dependiente, graciosa y despierta; tenía además los títulos de bachiller y de mecánografa.

Quiso la casualidad que unos abogados, conocidos de mi padre, necesitaran personal para la oficina; y quiso el destino que él, lleno de buena voluntad, le

ofreciera trabajo a la muchacha, en nombre de estos amigos. "Si te parece, mañana puedo presentártelos" -dijo. Y quedaron en cierta esquina, a determinada hora.

Ella presentóse al día siguiente, pero en compañía de su madre, una huertana gruesa, recelosa y desconsiderada, que miraba a mi padre de arriba abajo, como pidiéndole cuentas de sus intenciones para con la niña. Entonces se produjo una situación en virtud de la cual Miguel Espinosa tuvo que disponer el ánimo de la hortelana, juez brutal, en favor de la abogacía y de sí mismo.

-Es el bufete más importante de Murcia -aseguraba mi padre-. Aquí le irá mejor que en la pastelería.

-¡Hummm ...! Ya veremos -gruñía la mujer.

El paso por calles y plazas, un calvario; la visita al despacho, otro calvario. Hubo pensamiento de difundir el bien, y mal pensamiento fue.

16

Fátima es el segundo nombre de mi hermana Maravillas, pues ella nació un aniversario del día en que Nuestra Señora quiso mostrarse, sobre una encina, a los tres pastorcillos portugueses. Miguel Espinosa era muy crítico con esta y otras apariciones. "Aquí hay gato encerrado" -decía. Sin embargo, cada cumpleaños de su hija, veníale un súbito fervor mariano. Entonces se pasaba la jornada cantando este himno:

*El 13 de mayo,
la Virgen María
bajó de los Cielos
a Cova de Iría.
Ave, ave,
ave, María.
Ave, ave,
ave, María.*

Aunque nadie le secundaba, la cosa resultaba lucida. Sin duda, el valía por toda una procesión de peregrinos.

17

Dios nada hace sin decirlo primero ... Quizá a este principio obedezca la relación alfabética de nombres -los de Damiana y Lucía- con que se abre *Tríbada*. Abstraídos de los hechos que el texto narra, esos apelativos parecen las condiciones de posibilidad, y de inteligencia, de los hechos mismos, como significados que configuraran el libro antes de constituirse en tal. Verbo que regularía el curso de las cosas, porque sería anterior al mundo.

O tal vez quiso parodiar mi padre, por considerarlo vano, el orden del Diccionario, con sus alfas y omegas, desde la siguiente verdad: Si la vida aparece como desorden ante el sistema, no falla la vida, sino el sistema.

18

Mi padre tenía un libro de cronología española y universal; y su mirada resbalaba por las tablas históricas, relaciones de nombres y fechas, apenas con significado, sin más función que cubrir la distancia entre el pretérito y la hora presente. Los faraones, desde las dinastías míticas, los arcontes de Atenas y los cónsules romanos, los virreyes de Nueva España y los califas de Damasco, la mayoría desconocidos, y todos puestos en orden, eran un monumento al olvido, a la nulidad humana; una muestra melancólica, e inquietante, de cómo la nada llena el vacío.

19

Pocas semanas antes de desaparecer mi padre, su amigo Emilio Saura mantuvo esta conversación con él.

-Miguel, tienes el Sol en Libra.

-Y eso, astrólogo, ¿qué significa?

-Significa, te lo diré de esta manera, que estás sosteniendo el peso del mundo.

-Sí. Así me siento... ¿Y no será mucha carga para mí?

-Bueno... Tú puedes con todo, Miguel.

20

Sueño con mi padre, y le pregunto -pongo el alma en ello- si hay más mundo.

Obediente a las leyes de la vida y de la muerte, él guarda silencio. Y sonrío.

(Textos del libro *Miguel Espinosa, mi padre*.
Granada: Comares, 2005)

JUAN ESPINOSA ARTERO

MIGUEL ESPINOSA: EL HOMBRE, EL ESCRITOR, EL AMIGO¹

Siempre me he negado a hablar en público de Miguel Espinosa; bueno, siempre me he negado a hablar en público de cualquier cosa, pero especialmente de Miguel.

Aunque también he de decir que nunca me he negado a hablar de él con nadie que particularmente me lo pidiera: todo lo contrario, siempre lo hice muy gustoso y complacido.

Hoy querría hablaras así, hablar a todos como si fueseis uno, o hacer como si hablara con cada uno en particular.

Es muy difícil para mí convertir a Miguel Espinosa en tema u objeto de reflexión. Él es parte de lo mejor de mi vida, de su mejor época. Está tan unido a mí, que me cuesta mucho separarme y distanciarme lo suficiente para hablar de él, ya sea de su persona o de su condición de escritor, y todavía más del amigo.

Por eso he preferido el lenguaje oral al escrito.

Eso sí, me siento muy bien estando entre amigos -algunos, tanto de Miguel como míos-, entre alumnos y entre personas que desean saber de él.

Espero poder transmitir algo que os interese, o, tal vez, que os sorprenda, o emocione.

Aunque he dicho lo difícil que resulta para mí objetivar su figura, últimamente he llegado a pensar que así como hay más verdad en el arte y la poesía que en la ciencia y la pura teoría, a la hora de enjuiciar a la persona, la objetividad -si esta palabra significa algo- está más bien del lado del amigo que del biógrafo, el cual sólo acumula datos y luego ha de darles un sentido.

Únicamente el amigo es capaz, creo, de abarcar la totalidad de la persona y alcanzar la propia verdad de ésta...

A las pocas semanas de conocemos ya éramos íntimos amigos...

¹ Transcripción de la intervención de José López Martí en el C. P. E. "Los Tratados de Espinosa. La teología imposible del burgués", el 3 de noviembre de 2004.

Llegó a ser tan amigo de Carmen, de Carmen Barberá, mi mujer, como mío...

Pasábamos la mayor parte del día juntos, hablando y hablando, reunidos en bares y cafeterías o paseando.

Muchos me han preguntado de qué hablábamos en tan largos encuentros y paseos.

Hablábamos de todo. Pero en verdad, el auténtico protagonista de nuestro hablar no era el tema tratado, sino el propio hablar, el hablar mismo. De él surgían los temas o cuestiones.

Era, digamos, un hablar que yo calificaría de intransitivo. Los temas, en efecto, surgían espontáneamente, como surge el objeto en el verbo intransitivo: desde el interior mismo de la acción e inseparable de ella.

Hablábamos de tales o cuales cosas porque hablábamos, y no al revés.

Si tuviera que resumir de alguna manera nuestra forma de conversar diría que hablábamos de lógica a risotadas.

Así lo comenta su hijo Juan Espinosa:

"A través de esta frase -hablar de lógica a risotadas- adviértase de qué manera, tan singular, la severidad de la lógica y la vitalidad, casi desvergonzada, de las risotadas se perfeccionan entre sí, apuntando a algo que, por contenerlas, parece ser algo más que vida y más que razón".

Sí, hablábamos de todo, pero era más importante la forma de hacerlo que el tema...

Miguel Espinosa hacía cotidianidad del gran pensamiento y elevaba a gran pensamiento lo más cotidiano...

Había en sus palabras autoridad, una autoridad que era la expresión de un estilo, una manera sencilla, bella y rigurosísima al mismo tiempo de saber y de relatar las cosas. El que hablaba con él no cuestionaba lo que oía; todo lo contrario: asentía. Sentíase hasta tal punto complacido e identificado con lo que Miguel exponía que pensaba que las cosas estaban muy bien así, así como él las decía.

Por ello, mostrar desacuerdo o argüir en contra, aparte de la dificultad que entrañaba, le habría parecido argumentar contra sí mismo...

Se irritaba y criticaba que alguien, al reunirse con él, en un bar o cafetería, solicitase para beber whisky, ginebra, o cualquier otra bebida fuerte. "Estos, decía, quieren ser del gran mundo, y piensan que ello consiste en tomar estas cosas. Sus ansias de gran mundo les impide darse cuenta de que lo más digno es beber una taza de café o algo parecido"...

No soportaba que alguien se quejara de que llegaba tarde cuando acudía a una cita. "Que no me esperen, decía, pero que no hagan gestos ni reproches".

A él no le importaba que alguien se retrasara...

Con Miguel Espinosa desaparecían los problemas.

Dije esto a su hijo; al oírlo, respondió de inmediato: es la total verdad.

Ciertamente esto era en él una gran virtud...

Miguel Espinosa lo decía todo, todo de todo; y lo decía todo a todos. Y exigía, igualmente de todos que lo dijésemos todo.

Miguel Espinosa y los secretos eran incompatibles.

Resultaba fascinante la interpretación que Miguel hacía de las cosas.

Pero cualquier cosa que se le dijera, por el hecho de saberla él, dejaba, si lo era, de ser secreto.

Era muy difícil resistirse a no decir algo a Miguel, pero decírselo a él, suponía hacerla público. No obstante, todos se rendían y hablaban.

Las censuras desaparecían, se rendían ante él.

Como todo gran seductor, y no sólo en el orden erótico o amoroso, sino en todos los órdenes. Miguel hacía que la persona que lo conocía no pudiese pasar sin el mundo tal como aparecía dicho y comentado por él. De ahí que sucumbiera siempre a la tentación de hablar.

Era un seductor en todos y cada uno de los sentidos del término.

En verdad, el mundo sería muy aburrido sin estos seductores...

“¡Su amigo!”, exclama un empleado de RENFE, refiriéndose a Miguel Espinosa, “¡cómo recuerdo aquellas noches, cuando venían los dos juntos al tren!”.

Muchos otros hombres con los que tratamos en nuestra vida diaria: taxistas, camareros, comerciantes, empleados de la banca..., lo recuerdan, y me lo recuerdan constantemente...

En los últimos años, por la noche, ya muy tarde, en nuestra casa, cuando se despedía de nosotros, de Carmen y de mí, si no llevaba dinero, nos pedía, y no porque lo necesitara, sino por si lo asaltaban poder dar algo: “No estaría bien, decía, que me mataran por una simple contingencia, por no llevar 500 ptas en el bolsillo” ...

Podía parecer teatral, pero esa teatralidad no era en él pose, sino naturalidad y forma de ser, expresión, diría yo, de una radical sinceridad, por paradójico que pueda resultar...

Mi amigo se encontró un día a Muñoz Alonso, que había sido su profesor en el colegio. Miguel llevaba ahora un libro sobre Heráclito, de Spengler, por lo que dijo: “D. Adolfo, del presocrático sólo se conservan unos pocos fragmentos... Spengler, pues, tiene que haberse inventado todo lo que dice”... “Majo -repuso su interlocutor, con una sonrisa llena de malicia-, ¡también se lo inventó Heráclito”.

Largamente comentamos Miguel y yo esta respuesta, muy especialmente en lo que se refiere a esa condición de inventada que en la frase de Muñoz Alonso se atribuye a la filosofía.

Muchos de nuestros argumentos iban dirigidos en contra de la ciencia, dispuesta siempre a negar capacidad de conocimiento a la filosofía, y no digamos si ésta se atrevía a presentarse como invención, cuando ella misma, la propia ciencia, fue invento de la filosofía...

Era un hombre dedicado a múltiples oficios, pero, sobre todo, dedicado a escribir. Escribía cuando conversaba, cuando paseaba, cuando viajaba... Luego, puesto delante de la máquina, sólo tecleaba, tecleaba aquello que ya estaba escrito, que anteriormente ya había escrito en su cabeza.

Valga esto que acabo de decir como respuesta a la pregunta que muchos se hacen: ¿cuándo escribía Miguel Espinosa? ...

“Nadie que valore la vida podrá competir con los meritorios. Ellos pasan las veinticuatro horas del día haciendo méritos” –me dijo en cierta ocasión.

Y no hay obra de Miguel Espinosa en la que los meritorios no representen importante papel...

Miguel Espinosa tiene adictos e incondicionales. Otros ni siquiera han podido entrar en su obra: es tan crítico y, a la vez, hay tanta verdad en sus libros, que, desde el comienzo, el lector se siente aludido...

Para él la literatura era una actividad cotidiana. Le gustaba leer sus textos a los amigos, y los comentaba como si no fuera él quien los hubiera escrito; pero sabía perfectamente la calidad de lo escrito...

Sus libros nunca serán best-sellers, pero, y de esto me han informado sus editores, no hay mes, desde que se publican, que no se soliciten sus obras.

Ninguna otra caracterización, pienso, resultaría más acertada para incluirlo entre los clásicos...

Aceptaba las críticas con humor. Recuerdo que cuando apareció *Escuela de Mandarines* se asombraba de lo que se comentaba de esta obra en periódicos y

revistas: mira, me decía sonriendo: "Dice aquí que yo hago esto y esto" ... Era como si aquello no fuese con él, ya fuera positivo o negativo lo dicho por el crítico...

En sus libros está todo, desde lo más cotidiano hasta lo más profundo del pensamiento, pero nunca de forma abstracta. Sus reflexiones siempre alumbran la vida. Sus obras más intelectivas están impregnadas de vida...

¿Satírico o realista, Miguel Espinosa? Ni lo uno ni lo otro, y las dos cosas.

El no satirizaba, veía lo satírico de la sociedad, la sociedad como satirizante ella misma, y en ese sentido era realista. Si decimos que era un satírico, acertamos; si afirmamos que era un realista, también acertamos. Hipérbole y realismo coincidían en él porque era capaz de percibir aquello que en la realidad misma es exagerado. Miguel Espinosa no exageraba, patentizaba, iluminaba...

Sus obras no representan la realidad: somos nosotros, nosotros mismos, los habitantes del mundo, los que, mejor o peor, representamos lo que Miguel Espinosa escribió...

Escuela de Mandarinés es comparable a clásicos como Gargantúa, La Divina Comedia, Los Viajes de Gulliver o Don Quijote. Obras únicas, que nada tienen en común, salvo eso, no tener nada en común...

A la tradición de los grandes escritores pertenece Miguel Espinosa, declaró Pedro García Montalvo...

De palabra sustantiva calificó su obra Gonzalo Sobejano...

Como maestro heterodoxo lo definió Rafael Conte...

Su hermana Mari Cruz le dijo un día a Juan, el hijo de Miguel: “En vez de perder el tiempo en el café Mi Bar, hablando con López Martí, tu padre tendría que haberse buscado un manager que lo introdujera en los círculos madrileños de gente importante”.

Pocas cosas me hacen más feliz que verme así contemplado.

JOSÉ LÓPEZ MARTÍ

UN DÍA EN LA VIDA DE MIGUEL ESPINOSA

La literatura ha dejado de pertenecer a las Bellas Artes, para ingresar en la metafísica.
(E. Sábato: *Hombres y engranajes*)

Os juro, señores, que una conciencia demasiado lúcida es una enfermedad, una verdadera enfermedad.
(Dostoyevski: *Memorias del subsuelo*)

Lo cotidiano es infinito. Ni en la bomba arrojada sobre la ciudad de Hiroshima, ni en el exterminio de las razas, se revela lo terrible con la densidad, pormenor, implacabilidad, falta de tregua y constancia que aparece en los días de Pepito Cadenas.
(M. Espinosa: *Tribada*)

El mes de abril del 2.000, la revista *Europe*, dedicó el nº 852 a España, lo tituló "Voix d'Espagne, romanciers et poètes", dicho número incluía un ensayo titulado "Á la rencontre de Miguel Espinosa", más la traducción de el primer capítulo y epílogo de *Tribada*. Sirva como un testimonio más de su reconocimiento.

La existencia de Miguel Espinosa transcurrió en la cotidianidad de una pequeña capital de provincia; Murcia en aquellos años asistió a una serie de transformaciones que la alejaron del poblachón que había sido. Miguel era hombre de ciudad, amaba las calles y las plazas donde la gente habla, grita, o se sume en el silencio; extraía de la vida que se respira en la calle argumentos y reflexiones.

No compartió la pequeñez, la escala de valores que constituyen la vida provinciana. Esta automarginación comprendía también el rechazo por los modos convencionales de entender la narración, además de la renuncia a una vida normalizada por un trabajo con horario, así como la impugnación de lo académico, entendido como mimo, negando jerarquías, escalafones y recompensas de ámbito oficial.

Escribía para entender no sólo las circunstancias que conforman los hechos, sino la necesidad de que fueran comprendidos. Para ello evitaba denominaciones temporales, describía los objetos, del bikini dirá: *palmo de tela sobre la vulva*. Consigue así devolverles su calidad de primeras materias.

¿Qué datos nos interesan de este escritor? Para un amante de la historia como fue Miguel Espinosa, quizá sería necesario saber que nació en Caravaca (Murcia), 1926, lugar que fue frontera con los musulmanes granadinos, encomendada primero a los templarios. Convendría también conocer que la ciudad

poseía un convento de monjas carmelitas descalzas y otro de frailes, fundados por santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, respectivamente, y que éste último la visitó en repetidas ocasiones. Además es oportuno recordar que hubo un colegio de jesuitas, desaparecido por expulsión de los mismos en el XVIII.

Hay en este breve resumen elementos emblemáticos de la historia de España, y, al mismo tiempo, podrían servir de metáfora para exponer el proceso de creación. Primero, la frontera, dos lenguas, dos culturas, dos religiones, también el proceso y el riesgo que supone la escritura; los templarios, seducción y misterio; Santa Teresa y su reforma; San Juan, pájaro solitario, o el rigor poético en estado de éxtasis, por último, los jesuitas, sol y sombra de la inteligencia.

En el año treinta y cinco la familia se traslada a Murcia. Cuando aún la Segunda Guerra Mundial golpea Europa, Espinosa concluye el bachillerato en el colegio de los Maristas y comienza sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia. La muerte de su padre en el cuarenta y tres, supone familia, estudios y trabajo, lo que marcará definitivamente su vida.

Era Murcia una pequeña ciudad, con pequeñas plazas, pequeñas calles y un censo universitario que apenas si rebasaba los quinientos alumnos. En este tiempo huerta y ciudad eran un misma cosa, con palmeras que se alzaban sobre tejados y azoteas, sombras que sabían a árbol y acequia.

España acababa de salir de una guerra incivil, las heridas permanecían abiertas. La cárcel, cuando no algo peor; el exilio real o interior, y sobre todo el miedo a hablar, el miedo a recordar, imponen un silencio oscuro. Los vencedores definen el mundo, en los noticiarios se sacraliza la figura del Jefe de Estado y se celebra su entrada en los templos bajo palio.

¿Cómo ve esta realidad? Espinosa se distancia y tiene la visión de que las espadas, la retórica, uniformes y mucetas, palidecen con los años. Sólo en la palabra reside el ser del mundo.

Hasta finales de los cincuenta, el paisaje urbano de Murcia se mantiene estable, a partir de esa fecha comienzan a desaparecer los terrados y palomares. La década de los sesenta con nuevas calles y construcciones en altura, arruina definitivamente su aire romántico. Se crean nuevos institutos de enseñanza media, cuyos alumnos aumentarán espectacularmente el número de universitarios. El turismo llega masivamente a nuestras costas y se arrasan paisajes vírgenes. Aun aquí llegan los ecos del sesenta y ocho, y algo comienza a cambiar.

En los años setenta la ciudad desplaza su centro, así tras haber permanecido durante siglos al pie de catedral, ahora se traslada con los grandes almacenes. El espacio como una metáfora visible, muestra los cambios habidos, muerte de Franco y Transición, la secularización sucede a la sacralización.

Entre tanto, Espinosa, escribía y meditaba. Nunca estuvo interesado en la propiedad, como asentamiento desde el que se fija la perspectiva, de ahí que se

rebelara contra la sociedad de consumo, de todo consumo, ya fuera de ideas o de productos. Su espontaneidad no cesa, se opone a todo lo que suponga cierta especie de suicidio filosófico. Rechazaba la existencia de un mundo que no le permitiera observar y opinar.

Era curioso de existencias, no de lugares, entendía que el viaje no implicaba, necesariamente, conocimiento. Pessoa en el *Libro del desasosiego*, declara algo que probablemente habría suscrito Miguel, dice así: “¿Viajar?, para viajar basta con existir. Voy de un día a otro como de estación en estación, en el tren de mi cuerpo, o de mi destino...La vida es lo que hacemos de ella. Los viajes son los viajeros. Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos”.

Hasta su muerte en 1982, ejercerá diversos trabajos, en todos se puede descubrir un elemento común: están al margen de su ocupación intelectual.

Ahora me propongo acercar su figura, trataré de unas horas que sean el resumen de tantos días. En este momento, cuando comienzo a escribir, sé del riesgo que supone recobrar el brillo, la gracia o la sonrisa con que transcurrían; la flexibilidad del pasado contrasta con la rigidez del presente que quiere recuperarlo. Si la vida se viviera fuera del tiempo, sería una e inmutable, como no es así, se trata de una posibilidad que se multiplica en posibilidades, ésta, que propongo, podría ser una de ellas.

Hay muy pocas fotos de Miguel, en todas podemos descubrir su mirada profunda y melancólica, sin embargo, en mi recuerdo, predomina una sonrisa comprensiva continua, no sé bien si se entenderá lo que quiero decir, pero me parecía que su sonrisa surgía de dentro.

La primera vez que nos encontramos fue el día que mataron a Carrero Blanco, gracias a José López Martí ya había leído en papel de calco unas páginas de *Escuela de Mandarines*; aquella tarde aún hubo en Murcia una primera sesión de cine a la que asistimos mi mujer y yo, se proyectaba *El espíritu de la colmena*, excelente metáfora que el día iba completando, poco después, mientras paseábamos, encontramos a Miguel y a López Martí, ambos vestían con abrigo azul marino, ambos representaban la misma edad, dijimos que Miguel nos parecía más joven, y le agradó.

Aunque nos veíamos a menudo, no solíamos concertar las citas. Sabido es que hay en la ciudad una lógica para encontrarse y otra para perderse; la primera siempre nos fue propicia. Comenzaré hablando de una mañana que para Miguel está a punto de empezar y que quizá no sea otra cosa que la suma de tantas como recuerdo.

En el bulevar Alfonso X, hay gentes que pasean, son pocas, mientras presurosos, los más, acuden a sus tareas. Los niños están en los colegios. La serenidad de las once ocupa las aceras.

A lo lejos veo la espalda de un hombre que camina lento, lo estoy contemplando entre los plátanos de la avenida. El día es luminoso, corresponde a un otoño que aún no ha desprendido las hojas de los árboles. Esta espalda nada dice, o lo dice todo, a medida que me aproximo, sin duda, es Miguel, ese hombre que descubro.

Hace sólo unos minutos que ha salido de su casa, Miguel que ha habitado diferentes calles y barrios, vive ahora en un piso de la calle Muñoz Grandes, número 10, hoy avenida de la Constitución. La calle es amplia y une dos plazas, en la más próxima hay una fuente. La casa es modesta.

Este es su despacho: una mesa, y sobre la mesa el teléfono y útiles de escribir, perfectamente alineados, En una pequeña estantería hay libros de historia y de filosofía, y entre textos clásicos aparecen una excelente edición del *Quijote* y *Castilla* de Azorín. Junto a la mesa, su máquina de escribir, una Olivetti-86. José López Martí lo calificó de celda.

Miguel acaba de leer este texto: "Lo primero que se encuentra al entrar en la casa -lo ha contado el autor desconocido del Lazarillo- es un patizuelo empedrado de menudos y blancos guijos. Las paredes son blancas, encaladas. Al fondo hay una puertecilla. Franqueadla".

Nada hay de extraordinario en este cuento, el autor nos conduce, nos invita a ver, asistimos al nacimiento de esta realidad que son las palabras: ¡franqueadlas! Miguel gusta de Azorín ese nombrar las pequeñas cosas, pero, y ¿las grandes? La realidad para la escritura no entiende de tamaños, no es la extensión, sino la intensidad, lo que se propone.

El que camina detrás no percibe ningún gesto de agitación, ningún tic característico, toda su espalda, su cuerpo todo, están ocupados en sostener la cabeza, y se concentran en un cuello proporcionado. Se diría que es una cabeza normal, de pelo oscuro y bien cortado, la cabeza de un hombre joven, entre treinta y treinta y cinco años.

He preferido no llamar su atención, quiero recordar lo que veo e incluirme yo mismo en el recuerdo.

Se encuentra ya a la altura de las Claras, a punto de alcanzar la acera del colegio. Miguel se ha detenido, extrae del bolsillo un papel, comprueba algo y, de nuevo, continúa su camino.

Una vez que está en la puerta de Santo Domingo, dirige sus pasos a Mi Bar, que más tarde sería Novecento, y lo digo de este modo para hacer visible su andar lento. Mi Bar se halla en la Trapería, calle que semeja una plaza, donde siem-

siempre que se pasa, se pasea; se diría que es posible escribir toda la historia de Murcia a partir de esta calle.

Empuja la puerta y la algarabía del café en la mañana lo salpica, como si traspasar el umbral equivaliera a pisar un charco. Toma asiento, pide un café y la prensa. Al poco lo sorprendemos abstraído, ¿en alguna noticia?, pudiera ser, y es que bastan una líneas para que su imaginación comience a discurrir, basta una fotografía para que el mundo se convierta en espectáculo.

Sobre la mesa vemos la taza del café, el diario, un paquete de tabaco, cerillas y cenicero. Toma el paquete, es blanco y azul cubierto de celofan, extrae un cigarrillo, lo golpea sobre el mármol con objeto de que se aprieten las hebras, lo lleva a los labios, lo deja sobre el cenicero, coge la taza, toma un sorbo, vuelve a colocar el cigarrillo en su boca, mira en torno, pasa presionando la cerilla sobre caja y ahora, una vez encendido, con placer expele el humo. Así lentamente pasan los minutos.

Vuelve al periódico..., alza la mirada y descubre, en el que entra, al amigo. El recién llegado se sienta frente a Miguel, apenas hablan, sólo se miran, sonrían como si recordaran. Ambos parece que reflexionan.

El tema que en unos momentos van a tratar no ocurre por casualidad. Llevan años hablando sobre unas pocas personas para las que diariamente confeccionan diálogos y de los que comentan cada palabra. Esta función, casi divina, la desarrollan con tal minuciosidad que nada escapa a su mirada. Aunque los sujetos elegidos se mueven por las calles de Murcia, aunque poseen nombres y apellidos, lo que dicen no corresponde a su realidad y, sin embargo, todo es real, mucho más real que la propia realidad desorientada que estos viven. Recuerdo que algunos nombres no me eran familiares por lo llegué a sospechar que podrían ser mera invención, así me ocurrió con su hijo Juan, al que solía citar como principio de autoridad, mi sorpresa fue cuando un día se me apareció en carne y hueso quien siempre había creído figura de ficción.

¿Por qué lo que dice lo pone en boca de otros, y estos a su vez remiten a dichos de los que otros han sido testigos? Uno no sabe si estamos en presencia de un solista que pronuncia toda la verdad, de ahí esa polifonía; o nos hallamos ante un coro cuya salmodia es percibida como si de un solo intérprete se tratara.

¿Qué clase de simulación es esta en la que hombres y mujeres son presentados con sus nombres, de modo que cuando aparece José López Martí, se trata de un José López Martí real, amigo y contertulio de Miguel, ¿la persona se transforma en personaje?, ¿la realidad deviene ficción?, o bien, ¿esta realidad remite a otra realidad?

¿Por qué los nombres verdaderos? Puede que pretendiese otorgar verosimilitud, autenticidad; puede que rechazase esos disfraces, Vetusta, Hécuba, Yécora, y tantos otros que pueblan nuestra literatura del XIX y XX; quizá pensaba que,

pasados unos años, importaría poco el lugar y, los personajes, no serían otra cosa que historia, en las viejas fotografías todos nuestros antepasados se parecen.

Perseguía Miguel nombrar la realidad hasta que se convirtiera en símbolo. Para que su palabra alcanzase esta tensión recorría un proceso que, podría tener estos pasos: 1º calle, 2º café, 3º amigos, 4º Mercedes Rodríguez o José López Martí. Esta gradación implica un proceso de desasimiento, lo que se cuenta se va desnudando de modo que cuando llega al cuarto nivel, la frase, ha sido ya acuñada de modo que posee un valor en sí. La palabra ya está en boca de alguien, sucede por necesidad, como comentaría el mismo José López Martí: *El mundo es lo que se dice, no lo que se habla.*

Miguel solía preguntar, constantemente preguntaba y lo hacía para conformar el mundo como expectación, no se conformaba con su mudez. Cuando preguntamos ocurre que: o lo hacemos a nosotros mismos, o lo hacemos a otros y, de algún modo, alcanzamos una respuesta; sin embargo, a veces, lo hacemos a las montañas, a los valles, al cielo, pero no responden, responden con silencio, sólo el silencio es respuesta. Si Miguel pregunta, recordemos que también lo hacen los niños y los periodistas, ¿cuál es la diferencia? El niño pregunta porque desconoce, cada una de sus preguntas equivale a la llave que le permite el acceso al mundo. El periodista pregunta como si fuera un niño, y el que responde le muestra su mundillo, ¿Miguel, por qué pregunta? Es probable que no le interese ni este mundo, ni los mundillos, lo hace para tener en su mano la llave, para sentir de nuevo que la respuesta es posible, para sentirse *en el seno del silencio.*

A veces llegan otros, la conversación cambia de tono, se hace más ligera. Los amigos han dejado su cansada labor, por un momento apartan los pesados libros de contabilidad y contemplan el otro mundo, se asoman al balcón y ven que el día es azul y en los árboles comienza el vaho verde y tibio de las hojas o las ven que lentamente comienzan a ser amarillas.

Pronto vuelven a lo mismo y, quienes han llegado, han de aportar al menos sus ocurrencias, a fin de contribuir a perfilar el dibujo sobre el cañamazo.

Entre tanto los elegidos, quizá puedan verse a través del cristal, pero a nadie se le ocurrirá pensar que los que ven y, aquellos de quienes se está hablando, sean los mismos.

Tiene Mi Bar dos grandes vanos, a modo de escaparates, o peceras, donde el cliente, aun distraído, puede contemplar la calle. He dicho tiene porque aunque la cafetería de que hablo ha desaparecido, la inmobiliaria que actualmente ocupa su lugar, aún permite recordarlos.

Mirar se convierte así en un ejercicio del que es muy difícil apartarse. La transparencia que resulta concuerda muy bien con la provincia e incluso con el ejercicio novelesco.

Recuerdo unos pequeños espejos rectangulares, colocados tras la barra que cubrían la pared y multiplicaban los objetos. Muchas veces los tomaba como pasatiempo y, a menudo surtían efecto, porque la espera se hacía más breve.

Es muy probable que estos espejitos no influyeran en Miguel, pero en ellos he puesto una de sus teorías, aquella que se refiere a la mediación, donde el mismo objeto puede ser visto desde muy distintas posiciones, que equivalen a diferentes objetos, de tal modo que el acontecimiento por ser narrado posee al menos una condición, nunca es igual a sí mismo.

Miguel constantemente hace pensar, he aquí la diferencia con aquellos que divierten, o entretienen; Miguel inclinaba al origen, a lo originario, de ahí que en la tertulia se rechazase la cita, o lo libresco. Recuérdese que El Eremita, como Cristo, desconoce la escritura. Miguel, para contar algo primero nos sitúa; crea el ambiente, cuando reitera gestos y notas interpretativas, equivale al canto del coro. A continuación, como solista, suma comparaciones, abre expectativas, alarga desmesuradamente la frase, gesticula, desespera al que va al grano, de nuevo subraya y dice: ¡es importante!, abruma con una técnica detallista. Al fin, alcanza la anécdota, que ya no es, pues, trascendida por la estética, se muestra como parte del mundo. De este modo, la ficción, la máscara, desvelaba la verdad que los hechos encubrían.

Esta desrealización confundía a algunos oyentes y, los no iniciados, creían que siempre se estaba hablando de lo mismo, por lo que les producía aburrimiento y acaso no volvían, no gozaban con la extrañeza ante lo cotidiano. Creo que era la impaciencia, la necesidad de ver resuelto algo, como en las novelas de intriga, lo que les impedía continuar. Allí no pasaba nada.

En efecto, no pasaba nada, puesto que todo quedaba, o al menos el grupo se esforzaba para que se mantuviese, era importante que esto ocurriera así. Una tertulia no es un seminario. En el seminario, una vez que han sido elegidas las semillas, una vez que ha comenzado la germinación, todo se dirige a un único fin. Los juicios son interesados. Una tertulia, por el contrario, no puede sustraerse a la vida, la tertulia siempre tiene una ventana abierta.

Puede ocurrir que alguien se asome y desde esa ventana vea el mundo y diga: atraviesa la calle fulano, parece que lleva prisa, o bien alguien acaba de entrar en la tienda de enfrente. Puede que, como la ventana está a la altura de la calle, un conocido al pasar se detenga, apoye los brazos en el alféizar y salude o pregunte o traiga alguna noticia.

Uno va buscando donde encontrarse, y hay espacios que lo facilitan, algo así debe ocurrir al monje en la soledad de su celda, en el paseo por el huerto del monasterio, o bajo el claustro.

La calle era el lugar de Miguel. La calle, luz y sombra, con unas ventanas que miran otras ventanas. La puerta que se abre, la mirada que descubrimos, las múltiples voces, y el paseante. La ciudad es la calle, y la calle es la memoria in-

suficiente de los hombres que han sido en la ciudad. Miguel era intelectual de intemperie, quiero decir expuesto, no protegido por su estatus social o por el prestigio académico; cuando exponía una idea, asistíamos a su alumbramiento, renunciaba a toda apoyatura ajena a ese momento.

A veces las calles conducen a una plaza, y el hombre descansa. En la plaza hay banderolas y una banda de música, estallan cohetes que ahuyentan a las palomas, Los niños con globos de colores en la mano alzan su mirada al cielo, los padres sonríen. Desde el balcón tras las cortinas alguien acecha, es pálido y su mano amarilla nunca tiembla.

Miguel aspira a la frase acuñada, aquella que como una moneda tendría valor independiente, porque podría ocurrir, repetía, que se perdiera todo: libros, historia, mundo y, que sólo quedara una frase, como una calle, ese conjunto de palabras debiera tener sentido, de modo que, desde esa frase fuese posible iniciar la reconstrucción del mundo, de su historia y del libro donde habría ocurrido.

A menudo, hablábamos de la sentencia y el aforismo, ese equipo portátil que permite viajar sin que cobren exceso de equipaje. A veces, Miguel, extrae un cuaderno donde anota lo que alguien ha dicho, el interlocutor se esfuerza por organizar su pensamiento que pasa literalmente a la página.

De la tertulia alguien se levanta y, mientras comienza la despedida, algún otro se suma para continuar charlando hasta la calle o la casa. Miguel es el último. Se dirigirá con sus maneras lentas hasta la puerta, se despedirá del camarero, e iniciará el camino de su casa. Aún es posible que encuentre otro conocido, trate con él una cuestión también repetida, que quedará suspendida cuando se alejen, porque las historias no se terminan, sólo se interrumpen.

¿Qué hace Miguel en su casa? Escribe y, lo que ha formulado, se convierte en página. Ha tardado muchos años en perfeccionar Escuela de Mandarines. Se conservan dos versiones acabadas, que pueden constituirse como obras diferentes. Ahora compone un libro nuevo, no dice novela, sino libro, en este término encuentra más libertad, un libro está formado por un haz de páginas que recogen el trabajo de un tiempo. Cuando escribe a mano su grafía semeja una sólida edificación, a menudo se parece a una torre que se hubiese levantado con ladrillos, cada letra mantiene su independencia, aparecen juntas, no ligadas; sólo para la letra E dispone de dos versiones, a veces la A se abre sin que llegue a perder su carácter. Cuando escribe a máquina, el trabajo que resulta es impecable, basta un pequeño error para que rehaga la página, la primera edición podría presentarse mecanografiada por su mano. Redacta de modo que cada frase tenga sentido, densa como un verso, frase isla.

A veces se detiene y toma un libro, lee despacio, como si cada palabra contuviera su propio argumento, oye el ruido de la calle, contempla la luz del po-

niente que tiñe de rojo la pared blanca. Suena el teléfono y se oye una voz femenina...

Esta tarde, Miguel, irá al Rincón de Pepe, se trata de un hotel cuya cocina es famosa en España, sin embargo no le atraen sus menús, ni sus exquisitos vinos, ni esa literatura recetaria que suele acompañar la buena mesa. Suele Miguel permanecer horas sentado en un rincón del recibidor del hotel, junto a una mesita donde puede verse un café y el paquete de cigarrillos, a veces un vaso de licor.

¿Por qué elige los hoteles? Quizá porque en ellos desaparece el tedio de lo conocido. La provincia no es el páramo del saber, por el contrario en estas pequeñas capitales hay eruditos que lo han dicho todo, y que es necesario repetir para alcanzar la estimación debida. Claro que, Miguel, busca otra cosa, quiere dar respuesta a quien en solitario, ajeno a la tradición local, contempla la vida desde un rincón, y se dice: aún el mundo no está hecho.

Un mundo que no está hecho, sólo puede ocurrir en la mente y requiere una nueva sintaxis. Habla de lo que ve: un mundo donde hombres y mujeres forman una inmensa legión, desposeída de personalidad, camino de ninguna parte. El viaje ha perdido el prestigio de la aventura, sustituido por carreteras de perfecto trazado que facilitan el traslado sin interrupciones pintorescas. Prensa, radio, televisión pregonan cualquier novedad y sus imágenes, mil veces repetidas, se desvanecen o caen agrietadas, barridas por otras que, a su vez, desaparecerían presas del mismo vértigo. ¿Cómo lograr que perdure lo efímero, aunque sólo sea el tiempo justo para practicar su autopsia?

La solución está en el lenguaje, hay que dar con el estilo adecuado, nada debe ser nombrado como un objeto único, hay que buscar su especie, su género.

Conoció por experiencia que no existe relación entre el objeto y su denominación, las unidades significativas habían sido trucadas. Ocurrió entonces que al ver de nuevo, vio más; aparecían otras cosas que nadie había visto, porque nadie conocía su nombre. Así, a medida que hablaba se iban haciendo visibles zonas que siempre habían estado en sombra, el iceberg mostraba su cara oculta. Eran los mismos sucesos los que aparecían bañados por otra luz, no se atendía a las apariencias, sino que se trataba de ahondar en las causas mismas que producían los sucesos. Su literatura, aun sin pretenderlo, venía a ser crítica, y lo era por el componente ético de su estilo, enunciar la realidad comprendía el compromiso de restaurar la semántica.

Desde su lugar en el hotel, Miguel oía a los viajeros conversar entre ellos, y sus palabras producían una música extraña. Habían llegado para hacer negocios en la ciudad, por esta razón cualquier otra cosa les era indiferente, este agnosticismo respecto a las tradiciones locales indignaba a los eruditos. Miguel creía, como los viajeros, que sólo hay una manera de ser local y esta consiste en hacer negocios con el mundo.

Si el jugador acepta las reglas, todo es limpio. Tiene el negocio la pureza del pacto, esta asepsia es envidiable en un mundo de naturaleza impura.

La página se parece a este tipo de pacto, el escritor pone ahí tanto como puede decir, esto es, tanto como las reglas, que ha elegido, le permiten. Pero en la escritura también hay misterio, y el misterio resulta de la misma aplicación rigurosa de las reglas. Consiste en esa puerta abierta por la que el lector puede entrar, es imprescindible que exista alguna grieta, de no ser así rechazaría la página que se le presenta como bloque. Podríamos enunciar la siguiente ecuación: si la mujer es la encarnación del misterio, la página es misterio. El texto debe ser como una mujer que siempre atrae.

La seducción posee un componente erótico, el secreto está en el desnudo; no en el que se ofrece en la playa, culto al sol, sino el que se recata entre velos, ejercicio para la inteligencia que recuerda.

Miguel bebía pausadamente, paladeando, como si en cada trago tomase contacto con la esencia, disfrutando más por la idea misma, que con el encuentro del sabor nuevo y repetido. Miraba en torno, descubría la provisionalidad de los objetos que no convocan hogar estable, sino tienda del que viaja, y se reconocía también en su interinidad, ermitaño y viajero, clandestino entre los hombres.

Trasladar estas sensaciones a palabras, lograr que la seducción se hiciese visible, éste era su propósito. ¿Cómo conseguirlo? Y de nuevo componía otra figura, imaginemos una pared de mármol que, en perfecto plano vertical, cae sobre la acera, y frente a ella una de esos muros que aún podemos contemplar en nuestros campos, con la marca de las manos que lo han trabajado. La luz que se refleja en el primero es un mero ejercicio geométrico; en el segundo, su claroscuro, insinúa un secreto, propone un misterio.

Cuando sale a la calle comprueba que sigue en Murcia, a las nueve el aire aún es tibio, una ligera brisa endulza la ciudad, Miguel quizá tome asiento en la terraza de una cafetería, encontrará algún amigo, la charla proseguirá donde había quedado suspendida. El paquete de cigarrillos, la taza de café, parecerían los mismos. Ahora entre los interlocutores es frecuente que haya alguna mujer.

Más tarde, como testigos de la noche, por las calles desiertas, continuaban el diálogo Miguel y López Martí. La ciudad a esas horas tiene un tinte de irrealidad que hace más verdadero aquello que se dice, la noche convierte a Murcia en el mundo, sólo algún barrendero, algún trasnochador suceden como aviso de la mañana que traerá el día siguiente. Mientras la ciudad duerme, también los jóvenes duermen, los portales de las iglesias, las estrechas calles, las pequeñas plazas parecen dialogar entre sí. Miguel y López Martí, con sus maneras lentas, se convierten en los únicos habitantes de la noche.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO

ASKLEPIOS: APRENDIZAJE Y NOSTALGIA

Los veintidós años transcurridos desde la falta de Miguel Espinosa constituyen una buena distancia para intentar modificar o ampliar el horizonte de expectativas en torno a su obra. De ahí la indudable oportunidad de este curso. Lo que ya no parece tan seguro es el papel que en este punto nos corresponde jugar a quienes, por azarosa coincidencia, nos tocó estar en la primera promoción de receptores, los que tuvimos el privilegio de tratar personalmente al escritor y fuimos acogiendo sus libros, conforme iban apareciendo, con amistoso entusiasmo. Nuestra intención fue la de dar noticia de una obra que nos parecía excepcional en el panorama de la literatura española de los setenta. Los pioneros, o “comentadores tempranos” de Espinosa cumplimos entonces nuestra función difusora sin la menor intención de formar escuela, pero ahora parece que somos un grupo perturbador. Lo digo sin ironía. Por lo que se lee, quizás haya llegado la hora de hacer mutis para no seguir mediatizando la transmisión de la obra de Miguel con nuestra incondicional admiración que, según se dice, ha contribuido a oscurecer ciertas contradicciones y mecanismos narcisistas presentes en su escritura¹. Quizás no falte razón a quienes, veinte años después de la desaparición del escritor, reclaman interpretaciones más distanciadas e imparciales. Por ello no quisiera que en mi aportación a este curso se viera otra cosa que opiniones y observaciones de un lector poco motivado por las metodologías críticas dominantes. Ni me siento, ni quiero sentirme, “facultado” para más.

Sabido es que Miguel Espinosa simboliza en su *Asklepios* su propio desarraigo existencial sentido como exilio en el tiempo (desde la Grecia antigua a la modernidad). Se juntan “el último griego” con “el postrero existencialista” como definió Francisco Carles Egea a Miguel/Asklepios, identificando al autor con su criatura².

La extrañación temporal conlleva, correlativamente, un desplazamiento espacial explícito: de Megara, donde nació, me trajeron mis padres a “esta ciudad”, dice Asklepios. Del símbolo helénico lejano, a la insinuación de un espacio concreto cuyo nombre el narrador, al modo cervantino, no quiere mencionar: “esta ciudad”, la ciudad de su destierro. De ella no nos facilitará más información histórica o descriptiva.

¹ Cf. MORAZA, José Ignacio: **MIGUEL ESPINOSA. PODER, MARGINALIDAD Y LENGUAJE**. Kassel: Reichenberger, 1999.

² CARLES EGEEA, Francisco: “*El Asklepios*: una comparecencia mítica de Miguel Espinosa”. En POLO, Victorino (coord.): **MIGUEL ESPINOSA. CONGRESO**. Murcia: Editora Regional, 1993. p. 293. [En adelante, CONGRESO...]

¿Es *Asklepios* una ficción pura, o en su argumento se transfiguran, con ánimo de trascenderlas, circunstancias histórico-biográficas con las que el escritor se sintió vitalmente incómodo?

Concebido el relato a modo de alegoría autobiográfica, el referente del protagonista sería un hombre moderno disconforme con el tiempo histórico que le tocó vivir. Si no perdemos de vista cuanto la literatura tiene de simulación podría ser una hipótesis válida para identificar metódicamente a *Asklepios* con su creador. Es decir, *Asklepios alter ego* espiritual de Miguel Espinosa, escritor que vivió en apariencia muy apegado al espacio urbano de esta ciudad de Murcia, pero que a la vez vivía a contrapelo de su tiempo.

El desacomodo de Miguel Espinosa a su circunstancia histórica, lo convierte en una especie de “viajero en tierra extraña” (p. 178)³. Manifestándose en la ficción como el último griego encuentra el argumento ideal para mostrar su rechazo y disconformidad con la tiranía del presente. Por otro lado, *Asklepios* es el examen previo de sí mismo que presta base teórica y moral a sus libros posteriores.

En términos corrientes, sufrir exilio es soportar límites impuestos por circunstancias políticas no deseadas. También el exiliado, al perder la tierra firme de su patria, tiene que aprender de nuevo a estar en el mundo, y lo ha de hacer bajo la constante presión de la nostalgia. Espinosa fue contemporáneo del último gran exilio padecido por españoles, el republicano de 1939-1977. Aquellos cuarenta años el escritor, nacido en 1926, los vivió retraído, como oculto, constreñido al espacio murciano. Poco viajero, apenas mantuvo relaciones con los escritores de su generación. No se integró en grupo alguno, ni intentó brujulear entre los pocos editores jóvenes disidentes que fueron surgiendo en aquellos momentos, destinados a gozar de gran influencia años después. Publicar sus *Reflexiones sobre Norteamérica* en *Revista de Occidente* que conservaba todo su prestigio editorial de anteguerra fue como acogerse a la sombra del padre perdido.

El paralelismo de un escritor vocacional como Espinosa con los intelectuales del exilio real, lo establece el hecho de que su nombre, desconocido hasta 1975, se incorpora repentinamente como un escritor maduro al mercado literario español. Vino a ser en aquel momento como uno más de los que “regresaban”. En cierto modo, sin ánimo de ir muy lejos en la comparación, su situación es paralela a la de Juan Gil-Albert, otro seducido por el mundo helénico, si bien el autor de *Heraclés*, nacido en 1904, veinte años mayor que Espinosa, había tenido un pasado intelectual significativo durante la guerra, con ocho años de exilio real en México y a su regreso dispuso de una situación económica relativamente desahogada que le permitió mantenerse ocioso para escribir. Ambos trabajaron en silencio largamente sin prisas por publicar. Los primeros años de la democracia

³ Las referencias de **ASKLEPIOS** insertas en el texto se refieren a la 1ª ed., en la Editorial Regional de Murcia (junio de 1985).

favorecieron la difusión de sus obras. Al escritor alcoyano lo promocionaron Gil de Biedma y otros amigos más jóvenes que, en el tardofranquismo, descubren el exilio y lo subliman. Con respecto a Espinosa, conocida es su peregrinación en busca de editor para publicar *Escuela de mandarines*. Cuando se establezca la nómina razonada del *exilio interior* de la época nacionalsindicalista, Espinosa ha de estar en ella no sólo por estas razones de su precaria relación con el mercado, secundarias al fin y al cabo, sino por ser el autor de *Asklepios*, libro que expresa con extraordinaria originalidad literaria y sinceridad intelectual la sensación de extrañamiento generada en un adolescente que apenas había cumplido los catorce años en 1939 y que se hizo hombre sin expectativas en la primera posguerra.

Tal disconformidad le ha valido el calificativo de heterodoxo, porque –según algunos– habría convivido con el sistema político impuesto utilizando su mismo lenguaje para combatirlo doctrinalmente desde dentro, un poco al modo socrático. No es que el concepto de heterodoxo sea ajeno a Espinosa. Ya en sus *Reflexiones sobre Norteamérica*, insinuaba, a propósito de F. D. Roosevelt, que los heterodoxos suelen alumbrar el futuro de los pueblos. Pero, desde luego, no lo decía por sí mismo. Yo prefiero unirme a quienes lo llaman “resistente”. Resiste el que no se deja contaminar, ni vencer, el que aplaza su entrega o derrota y se niega a colaborar porque la colaboración implica participación. No en balde confiesa Asklepios:

“Jamás sentí necesidad de participar en un mundo extraño a mi sustancia. [...] Rehusé por voluntad, moviéndome a impulsos de propias antipatías y siguiendo mi naturaleza. ¡No te obedezco! Tal fue mi postulado, aprendido de Prometeo.” (XXII, 185)

Yo me quedo con el Miguel Espinosa resistente, porque cuando lo conocí no lo observé disidente del sistema, sino enemigo suyo, y dueño de un lenguaje ajeno a la ortodoxia del Poder, incluso incomprensible para éste.

No es preciso demorarnos en la evocación de aquellas circunstancias históricas de la posguerra española iniciada en 1939, que fueron conformando la sensibilidad resistente del escritor en su adolescencia y primera juventud. El paso del tiempo ha contribuido a simplificar y esquematizar ante el gran público los rasgos más llamativos de aquel periodo. Fácil es enumerarlos porque casi se han convertido en tópicos: represión, pérdida de derechos políticos, militarismo, educación autoritaria, carestía, colapso económico, pobreza, aislamiento internacional, nacional-catolicismo..., a lo que se sumaba una inagotable euforia ideológica promovida por los organismos propagandísticos del Estado, que afectaba preferentemente a los más jóvenes, tanto más indefensos en la medida en que la generación anterior había sido desactivada como protector discrepante por depuración, cárcel o exilio. Cundía el pesimismo y, en los años cuarenta, cuando Espinosa ya era un joven universitario, se hacía difícil vislumbrar la salida del túnel, mientras que niños y adolescentes éramos educados e instruidos en un idealismo poético de baja calidad simbólica a base de “montañas nevadas” y

“banderas al viento”. Pero de la complejidad y angustia de la vida cotidiana no dan cuenta los tópicos. Hoy, cuando guerra y posguerra gozan todavía de un discreto mercado mediático, no sabemos si los historiadores y los poetas podrán mantener viva la representación de aquellos años, su explicación dialéctica y su sensación estética. Ni si habrá lectores dispuestos... Miguel Espinosa que fue poeta en la medida en que creó lenguaje, sí creo que nos ha legado testimonios de largo alcance sobre aquellos tiempos oscuros.

Lo cierto es que aquel despotismo sociopolítico que se decía con vocación milenaria y que sumió en la desesperación a tantos compatriotas que nos precedieron, apenas ha soportado el paso de medio siglo. Sus símbolos han sido desmontados y sustituidos por otros de formas democráticas o neoliberales, más benignas en apariencia, sin que mediara revolución alguna, simplemente por agotamiento natural. Pero con la desaparición de los símbolos del totalitarismo político se ha eclipsado también el contrapunto debelador de los que se opusieron a aquella Feliz Gobernación. También lo sabía Espinosa cuando en *Reflexiones sobre Norteamérica* (p. 151) afirmaba que en un Estado Demócrata ya nadie podría ser demócrata si no es a través del mismo Estado. Es decir, que el Estado se hace intérprete de la ortodoxia democrática. Con la democracia sobreviene un reajuste en la condición del activismo y del compromiso intelectual. En el caso español, se da la circunstancia de que la democracia formal llegó coincidiendo con la expansión de una cultura audiovisual cuya presión actual era impensable hace pocos años. Esta cultura, mucho más participativa y diversificada con el acceso masivo a los medios y a las redes informáticas, ha modificado y reducido la función crítica de aquéllos que durante ochenta años recibieron el nombre de “intelectuales” en Europa y en España y que se manifestaron a través de la pluma. Como sabemos, ahora la disconformidad o protesta que ejerce función crítica en nuestra sociedad corresponde a otros estamentos profesionales ligados a los medios de comunicación audiovisual, y se muestra con gestos controlados y mensajes abreviados que carecen de la voluntad de estilo y la densidad expresiva de aquellos escritores que buscaban compromisos ideales de belleza, razón, verdad y solidaridad, como ocurre con el autor de *Asklepios*.

El espíritu resistente y desarraigado que hubo en Miguel Espinosa fue el resultado de una experiencia biográfica concreta que fraguó en las edades iniciales de su vida y se manifestó persistentemente en su edad adulta. Su hijo Juan nos ha transmitido la impresión de que su padre “siempre contempló a España y los españoles con ojos de extranjero”, añadiendo “al profundo conocimiento de lo propio [...] la condición de quien ha venido de muy lejos, y mira y ve, y se pasma de lo visto⁴.” Como Asklepios. Su patria más propia fue la lengua castellana en que escribía, aunque las dificultades comunicativas con su entorno incrementaban su aislamiento.

⁴ Juan Espinosa: **MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE**. Granada: Comares, 1996, p. 127.

“La infancia de un hombre separado de su realidad por el vacío del tiempo ha de ser naturalmente “absorta, ensimismada, inmersa en evocaciones de la imposible patria.” (II, 31)

Esta relación insatisfactoria del escritor con su patria, formulada con ambigüedad porque afecta tanto a la patria real como a la ideal, tanto a Espinosa como a su inventado Asklepios, quizás nos sirviera para encuadrarlo con más rotundidad entre otros autores que comenzaron a manifestarse en los años cincuenta del pasado siglo, uno de cuyos motivos recurrentes fue el replanteamiento de su condición de españoles. Hay un par de pasajes de *Asklepios* (XVIII, 153-154; XXIV, 202) que resultan muy significativos de esta especie de ajuste de cuentas de Espinosa con su patria hispana. Se refieren a El Greco y a su pintura, situada en las antípodas de la valoración que hizo de este pintor el simbolismo modernista de fines del XIX (Rusiñol, los Baroja, *Azorín* y compañeros). El narrador, Asklepios, en el primero de estos pasajes, equipara su rechazo del tirano con los personajes de Theotokópoulos, identificando mediante una parábola artística al pintor místico con los valores político-culturales sostenidos por la dictadura franquista, como bien observó Alberto Rivas Yanes en 1997⁵.

Para un escritor que propone la Hélade como modelo, no deja de resultar paradójico que el nombre del Greco no concuerde con su origen. El Greco no es un verdadero griego por su “colaboracionismo” con el mito hispano. Las dos patrias de la ficción alegórica se establecen con nitidez. El Greco traiciona a la Hélade, porque en sus motivos pictóricos invierte el orden de las cosas naturales, sustituyendo la espontaneidad del vivir por la regla y la premeditación. La pintura del Greco no es inocente, como no lo era el entorno religioso y social de la posguerra del que Espinosa trataba de huir idealmente, no sin testimoniar artísticamente su rechazo. Tal testimonio es una de las páginas antológicas del libro, etopeya negativa del modelo histórico pseudo-espiritualista vigente en la pedagogía de la posguerra

“Caras pálidas e iluminadas por un estertor, sobre vigorosos escenarios de sombras; ojos de hidalgos y de santos abiertos de par en par a la luz invisible de una coterránea sabiduría de la muerte; manos sobre el pecho, en ademán de cerrar el corazón a la Naturaleza y a la vida; frentes rigurosas, elevadas hasta hacer la cabeza alargada y más digna que el resto de la figura; labios apretados para disciplinar cualquier fragilidad candorosa del gesto; exceso de esqueleto y odio a la forma; constancia del sentir de desarrollo y perecimiento de la criatura; desprecio del hombre y de toda apariencia; agonía perpetua sin compañía de paisaje; claroscuros y rayitos de luz hervida, que proyectan el polvo de la miseria y la incapacidad sobre el terciopelo de un pecho

⁵ Alberto Rivas Yanes, “Mito y modernidad: estrategias literarias de *Asklepios* (*El último griego*), de Miguel Espinosa”. **ACTAS DEL II SIMPOSIO SOBRE HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO**. ALCANIZ, 1995. Cádiz, 1997, II.1, pp. 357-362.

todo aparente meditación; paños negros y estética del responso; abstracción, eterna abstracción.

Engañosa austeridad, entendida como renuncia a lo que no se tiene ni se tendrá nunca: espontaneidad, alegría, ingenio, danza, chanza, instinto, teoría, vivacidad y profunda intención.

Envaramiento y limitación, odio a la *rerum natura* y a toda capacidad; soberbia de la tristeza trascendida a Moral, venganza de la ineptitud para los goces, glorificación de la insuficiencia y éxtasis de la nulidad.

Visión sucia y confusa del Espíritu, definido como negación constante, comparecencia plúmbea y piojosa, locura sin antídoto y pasión sarnosa, que desgrasa las entrañas y se experimenta y conlleva a la manera de joroba.

Ausencia de las virtudes y gracias de los animales, séquito de insuficientes temblores, agitados por la envidia, aduladores, sopones, prebendados, aterrados intrigantes y delatores, que tuercen el cuello y elevan los ojos para aparentar trascendencias.

¡Esto es lo que yo, Asklepios, he visto en “El Entierro del Conde de Orgaz”!

(XVIII, 153-154)

En el segundo pasaje, el narrador se ratifica en la misma interpretación degradante, tras buscar la complicidad de “la persona por cuyos ojos” había “visto la Hélade durante siete años” (su amada *Azenaia*):

“Frente a la gloria de ir desnudo, inventada por Grecia, el Greco pintó la miseria de ir vestido con carne y trapos para la tumba, como si el esqueleto fuera el verdadero ser del hombre; y nuestro tiempo, la miseria de ir en cueros.” (XXIV, 202)

“Nuestro tiempo”, –es decir, la encarnación moderna de Asklepios–, la hipocresía de los años de la posguerra enmascarada con rebrotes pseudo-místicos del nacional-catolicismo; años del aprendizaje del escritor, ligados simbólicamente a la imagen de la muerte...

Si estas páginas de *Asklepios* se hubiesen publicado en 1960 o en 1962 se habrían anticipado en más de un lustro a soluciones que nos parecieron el sumun de la provocación en *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo (1970) donde también encontramos a un narrador desterrado, que abomina de los valores oficiales de su Patria, sin que falte la inevitable alusión a algún motivo pictórico de El Greco ligado al símbolo degradado del figurón español, don Álvaro Peranzules:

“Con un rictus estereotipado, y llevándose la mano, esa personalísima mano suya que parece pintada por El Greco, al sitio del corazón⁶.”

Asklepios, como narrador-personaje, –contemplado en la línea interpretativa de Vicente Cervera Salinas⁷– funciona como dos personajes idénticos en tiempos

⁶ GOYTISOLO, Juan: **REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN**. México: Joaquín Mortiz, 1970. II, p. 117

alegóricamente diferenciados: un tiempo ideal (el de la armonía, el arte y la razón de la antigua Grecia) y un tiempo real (la actual edad de la barbarie irracional) a la que ha sido desterrado en cumplimiento de una extrañación inexplicable. Por tanto estamos ante la transfiguración literaria de un doble extrañamiento formalizado bajo la fantasía de un personaje griego desterrado en el tiempo, pero también, como sugeríamos al principio, desterrado en un espacio sin nombre geográfico preciso que se determina vagamente como “esta Ciudad” –la ciudad a la que sus padres lo trajeron de la mano, alusión autobiográfica, que parece remitirnos a esta Murcia, a la que Espinosa fue traído realmente por sus padres desde Caravaca, en 1935–.

En suma, nos hallamos ante la invención de un ser espiritual de estirpe platónica con dos encarnaciones históricas: entre los griegos –en Megara– y entre los modernos, aquí. Pero es evidente que no hay voluntad de precisión espacial en lo que concierne a la fase moderna, y menos aún cuando el narrador trata de explicarnos el misterio de su doble nacimiento (p. 18) al declarar que, habiendo sido en su primera configuración categoría, noción o esencia, por misterio indescribible se encarnó terreno entre los modernos, treinta y cuatro años antes del acto narrativo, cuando su estirpe ya no existía. La lección inmediata es la de un juego inextricable entre lo abstracto y lo concreto: una esencia helénica se encarna como hombre físico muchos siglos después de desaparecida su cultura, en un espacio impreciso del mundo contemporáneo. A partir de aquí las referencias a la antigua Hélade, sustentadoras del espíritu, constituirán abrumadoramente la materia del relato, mientras que “esta ciudad”, destierro-forzoso del narrador, fuente material de toda su experiencia individual, se esfuma sin representación literaria convencional ni descripciones espaciales concretas de carácter realista.

Tampoco se encuentran en el relato personajes “modernos” frente a la avalancha de nombres grecolatinos –históricos o imaginarios–. Por otro lado, *Asklepios* al lamentarse de su condición de exiliado satisfecho de su origen muestra cierto grado de fruición, pero no ocurre lo mismo cuando se lamenta de la inanidad del mundo moderno al que ha sido ficticiamente trasplantado, y donde no encuentra compensación alguna:

“Yo no era habitante de ningún Estado que me fuera propio, sino viajero en un país extraño; tampoco tenía semejantes; vivía entre desconocidos” (XXII, 183)

“¡Qué melancolía y tristeza siento hoy de mí y de vosotros, hallándome, como me hallo, inexorablemente aislado y solo, nunca creído, siempre mal enjuiciado, entre gentes sin lenguaje, definitivamente exiliado de mi patria!” (“Epílogo”, 225).

Taña fabulación como la que sustenta este libro, sólo podía adquirir verosimilitud poética mediante la alegoría universalizadora, habitual en la obra de Espinosa. Con ella trata de eludir los anclajes temporales y costumbristas del

⁷ CERVERA SALINAS, Vicente: “Espinosa y Spinoza: *Asklepios* desde el prisma de la inmortalidad” (CONGRESO... p. 322).

realismo, que con tanta frecuencia restan perennidad a la obra artística. El escritor reconocía (en carta a Tomás Aguilera, 7-11-1978) su tendencia a escribir “sub especie aeternitatis”, lo que en su caso venía a ser como tratar de elevar el arte de representar situaciones concretas a la altura de las ideas matrices, con la pretensión de que la obra conservara indefinidamente su carácter modélico, por encima de las limitaciones genéricas. Insistiendo en lo dicho, tan ambicioso planteamiento se exponía a sobrepasar lo literario para penetrar en lo poético filosófico, mediante una propuesta circular: la nostalgia de la inocencia helénica como infancia de la Historia, vista desde un inverosímil exilio en un tiempo “moderno” cuya corrupción justificaría la evasión a través de dicha nostalgia.

La disconformidad de Espinosa/Asklepios con el mundo circundante se manifiesta a través de un discurso extralimitado, donde se mezclan azarosamente, en diversos planos temporales, las alusiones al mundo grecolatino con discretas referencias íntimas que permiten adivinar rasgos de la infancia personal del escritor; barajándose hechos históricos y mitos, personajes reales e inventados, en situaciones sensoriales y reflexivas, con juegos constantes entre concreciones y abstracciones. En el texto aparecen indicios de esta motivación histórico-biográfica: el despertar sobresaltado del niño que se tranquiliza “al descubrir tras las ventanas los familiares muros de una iglesia” (p. 31); el contemplar la paz de la tierra nevada “contagiado de su inmensa dulzura” (p. 94); el oír, muy de mañana, bajo el cobertor, el fantástico estruendo de la lluvia como algo que parecía ocurrir en todo el Universo (p. 94-95); sus juegos infantiles y sus iniciales afectos (p. 32). Vivir en “esta ciudad”, entre mujeres “blancas y quejasas, repletas de gestos y suspiros” (p. 32), mujeres de posguerra, diría yo; los olores de las cosas ovillados en la conciencia: “de las sábanas, de las frutas, de las habitaciones abiertas y cerradas, de las mujeres, del ozono que trae la lluvia” (p. 39); la sombra de una Universidad ideologizada donde habitaba el inepto disfrazado de profesor (p. 65)... Son motivos, tal vez escasos, pero desvelan aspectos de la interioridad del escritor. La misma interioridad donde radica el conocimiento como emanación del mundo helénico que estaba dentro de él porque “el Cosmos y la inteligencia son sistemas idénticos” (p. 31) estableciendo una sintonía entre las dos patrias –la originaria y la circunstancial– del niño exiliado:

“Las ménades, los campesinos, sus mujeres y yo vivíamos sumergidos en idéntico proceso. Tal vez los momentos se ignoren entre sí, y el segundo presente no sepa del segundo futuro, porque todos se valoren principio y fin del acaecer. En la interioridad del sujeto nacen misteriosamente las emociones deferidas (p. 56).

Todo ello, en su conjunto nos produce la sensación de ir más allá de la simple narración para entrar en el terreno de la superación de los géneros establecidos, apuntando no sé si a un concepto filosófico de lo literario, o a un concepto literario de lo filosófico. En cualquier caso se trata de una tentativa de rara originalidad porque esta obra se halla impregnada de una nostalgia, diríamos, *deferida*, para recurrir a la propia terminología espinosiana, es decir, natural y espontánea, ajena a intereses, fruto de la experiencia del bien perdido, pero al mismo

tiempo coronación de un maduro proceso de conocimiento, reservado a muy pocos.

Asklepios ¿nostalgia o elegía?

¿Nostalgia o elegía? En este dilema hay un matiz, sin duda, interesante, al que yo no he dado mucha importancia, porque para mí *Asklepios* es un libro más bien reconfortante que quejumbroso, desde luego nunca lacrimoso ni patético. Un libro de porte clásico, aunque incurra en ciertos artificios barrocos, donde la razón y la aceptación de la vida fluyente y metamórfica predomina sobre el sentido romántico conflictivo que lo origina... Sin embargo, Gonzalo Sobejano definió *Asklepios* como una “emocionada elegía en memoria de las edades idas” (niñez, adolescencia y juventud) vistas desde la altura de un narrador que ha dejado de sentirse joven. Y más recientemente, en parecida línea, Alberto Sánchez Griñán, ha reflexionado sobre las relaciones de *Asklepios e Hiperión desde la elegía* dejando la nostalgia en un segundo plano.

“El sentido elegíaco –dice Sánchez Griñán–, más que de la nostalgia, parece nacer de una vivificación precisa de las emociones originarias de la edades idas⁸.”

Yo creo que incluso la decepción epilodal en *Asklepios* es fruto del reconocimiento del curso natural de las cosas, de la aceptación serena de un destino humano que lo aleja constantemente de la inocencia, y no del desgarramiento producido por el fracaso de un empeño imposible, como ocurre en el caso de *Hiperión*. Incluso en esos finales de capítulo, donde sin duda hay brotes elegíacos, cuando el narrador expresa su añoranza por el bien perdido mediante el énfasis exultante de la anáfora, persiste también cierta sensación placentera compatible con la conciencia de la pérdida:

“¡Expectación de mi infancia y de la infancia de otros hombres!, porque eres concordancia con el mundo, aunque ya no vuelvas, y sólo te conozca por el recuerdo, yo te amo con necesaria vehemencia,” (IX, 95).

“Despreocupación del dolor, despreocupación del futuro, despreocupación del acabamiento, despreocupación del existir y del ser, ¡yo te añoro! (X, 103).

¡Cómo quisiera volver a vivir la alegría de esta magia, desvelando formas y figuras!
¡Cómo quisiera tornar a descubrir la Presencia y la Manifestación del Mundo en absoluta libertad de espíritu! (XI, p. 110).

La nostalgia de *Asklepios* mira al pasado como consuelo del presente, pero no trata de revivirlo fuera del lenguaje con que lo evoca, no aspira a la redención, no sufre el purgatorio del exilio para regresar desde allí a la añorada patria helénica. Para *Asklepios* no hay retorno, vive en perpetuo destierro. “Nada re-

⁸ *La Cabra, fanzine*. Nº especial. “Miguel Espinosa. Ética y estética de un resistente”. Murcia: Eds. Emboscadas, 2003, p. 36.

gresa, sino que transcurre sin retorno hacia la nada" (p. 231). En su nostalgia del mundo helénico no alienta –como en *Hiperión*– la pretensión revolucionaria de restablecer en la realidad política del presente los valores del tiempo perdido. Hiperión tiene un componente mesiánico que el racionalismo de Asklepios no comparte:

"No obstante mi suerte, –dice éste– jamás criminé a la Divinidad ni se me ocurrió negar su existencia. La irreverencia, la impiedad y el ateísmo son impropios de un hombre sensato, mientras el mundo sea misterio. De la soledad de mi destierro nunca brotó palabra contra el Hado, la Naturaleza o cualquier deidad. Vale más sufrir con inmanencia que con vana trascendencia." (Intr. p. 19)

Ello no impide que Asklepios defienda la protesta como forma superior de racionalidad política entre veladas descalificaciones a autócratas y dictadores:

"Protestar es hacer comparecer lo racional en todo suceso y momento, siempre enjuiciando desde principios y concluyendo implacablemente, según el método de la lógica. Si admitimos lo dado, y reverenciamos lo establecido, sin más analizar ni pretender, contrariamos la razón y servimos intereses. Por el contrario, si reflexionamos desde opiniones verdaderas, y aplicamos las conclusiones a los hechos, proponiendo nuevas formas de convivencia y justicia, servimos a la razón, que protesta por su sola presencia, y en un griego, por exiliado que se encuentre, la razón es el carácter. Después que protestaron los griegos, protestaron los pueblos de Francia y de Rusia; nadie más ha protestado en la historia." (XXII, p. 184)

Obsérvese que Espinosa escribe protesta donde podría haber dicho rebelión o revolución. ¿Autocensura, moderación o rigor lingüístico?

El alcance de este singular relato autobiográfico es radicalmente estético, en la medida en que no declara voluntad de trascender, aunque en el fondo sostenga un ideal educativo. Es el puro goce, la pura fruición de interpretar la vida a partir de una perspectiva ideal de raíz romántica: la de huir del propio tiempo para refugiarse en un paraíso perdido de forma clásica, invirtiendo los términos de la utopía y situándola en tiempo pasado, expresada a través de un anacronismo irónico. El modelo utópico es toda la Hélade, incluyendo alguna referencia romana, sin atender a límites temporales. "El último griego" resume todo lo griego. Igual se apela a Anaximandro y a Platón, que a Epicuro y a Séneca. El afortunado artificio de destemporalizar el relato sacando al protagonista de su mundo originario, y presentándolo en una contemporaneidad hiperbólica no como un personaje griego concreto y verosímil, sino como el símbolo de diez siglos de cultura grecolatina, presta licencia para argumentar y evocar situaciones, en buena parte apócrifas –como ha observado José Sánchez Sanz⁹–, desde los más dispares rincones del tiempo y del espacio helénicos. Pero también para encubrir la huida del muy insatisfactorio presente de 1960 que se nos antoja el motivo real determinante del conflictivo "exilio" del narrador-protagonista. Desde la angustia de su juventud biográfica –muerte prematura del padre, des-

⁹ SÁNCHEZ SANZ, José: "Los griegos de Miguel Espinosa", *CONGRESO...*, p. 628.

amparo familiar... – Espinosa vuelve los ojos al paraíso de la infancia y adolescencia para establecer su propio modelo de cultura y su propio modelo moral, apostando por valores ideales absolutos que identifican bien, orden lógico, verdad y belleza. En este sentido la identidad *Asklepios*/Espinosa es fruto de un autoaprendizaje, interiorizado, suficiente y altamente satisfactorio, que toma como referente el idealismo platónico desde que declara la vida como simbiosis del espíritu y la naturaleza (p. 102):

“Únicamente lo natural creado o increado, alegra el espíritu; nunca lo fabricado. El artilugio (o máquina sin forma ideal) sólo vale en cuanto reproduce e imita lo natural” (XI, 108-109).

Asklepios autodescubre su propio modelo moral. Es como si el *Emilio* de Rousseau, hubiera llevado las prescripciones de su maestro hasta las últimas consecuencias, descubriendo por sí mismo las leyes que rigen la vida moral, sin preceptor alguno. La novela de Rousseau es un manual de instrucciones pedagógicas, un método para educadores que sintetiza razón, naturaleza y sentimiento. Rousseau trata de realizar un ideal. Espinosa, en cambio, resignado a su pérdida, se conforma con evocarlo con delectación, dirigiéndose al fondo humano de los lectores buscando su identificación nostálgica y racional con la edad de la inocencia.

Sin embargo, yo no diría que Espinosa estuviera en desacuerdo con el filósofo ginebrino, en la medida que veía la Naturaleza como el “sereno reino de lo que nos es dado¹⁰”, idéntica, inmutable y carente de historia. Pero lo que no asume en absoluto es la modalidad de su discurso didáctico. Si su *Asklepios* tiene algo de roussoniano es su disposición confesional, estética, que lejos de imponer un modelo de conducta moral se realiza transmitiendo emoción a través de percepciones y representaciones del mundo en las que domina la sensación de lo primigenio, de lo único que cada individuo es. Su aprendizaje es un acto de libertad ética y estética. En tal sentido *Asklepios* no pretende ser un modelo, aunque lo sea sin proponérselo.

“Al recordar la bella despreocupación de mi niñez, manifiesto que hubiera querido seguir perpetuamente viviendo en aquel estado y reflexionando de aquella inocente y natural manera, siempre preguntando sobre el mundo exterior, y nunca sobre mí mismo y el significado de mi existencia. ¿Qué es la luz? ¿Qué es la música? ¿Qué es la piedra? ¿Qué es el insecto? ¿Qué es el lenguaje?

Despreocupación del dolor, despreocupación del futuro, despreocupación del acabamiento, despreocupación del existir y del ser, despreocupación del origen y del fin, ¡yo te añoro!” (X, 102-103).

Junto al culto de ambos a la Naturaleza, en *Asklepios* hallamos la superación estética del sistema expositivo de Rousseau, aunque también adopte el modelo

¹⁰ ASKLEPIOS, II, 33. Ver también REFLEXIONES SOBRE NORTEAMÉRICA. 3ª ed. Murcia: Ed. Regional, 1987. p. 54

roussonianos de la literatura de confesión como prueba experimental de la autenticidad y verdad del Yo:

“Me llamo Asklepios, y de tarde en tarde tomo la pluma para confesarme, lo cual hago por cumplir la necesidad de experimentarme verdadero, como ordenó Demócrito” (pról. p. 11).

En cualquier caso, creo que el autor de *Asklepios* narra desde la decepción por la inocencia perdida, pero su obra carece del tono expiatorio que transmiten a veces las *Confesiones* roussonianas.

Asklepios, nos abre dos vías de lectura: una, la del ensayo, de alcance universal, sobre los valores permanentes de la cultura helénica –el sendero helenista que trasciende las variaciones históricas y que permanece siempre, exaltado por Ortega¹¹–; y otra, la confesión solapada de un particular descubrimiento de la novedad del mundo en las edades iniciales de la vida. Esas edades que han dado lugar, en las jergas pedagógicas vigentes, al lexicalizado sintagma de “proceso de aprendizaje”, y que para Espinosa son suficientes en sí mismas –niños y adolescentes no son esbozos de adultos sino que poseen plena calidad de hombres–, a la vez que se integran en un proceso en continuo cambio, que da la ilusión de unicidad.

La literatura del aprendizaje y la memoria

El motivo del aprendizaje tiene larga tradición en la historia literaria. En toda época ha habido géneros referentes al aprendizaje humano, según el correspondiente grado de desarrollo de la conciencia social. Géneros que han ido evolucionando desde el didactismo de mitos y fábulas antiguas, a los apólogos, exempla y castigos medievales, hasta el moderno intimismo psicológico de tantos relatos centrados en la evocación de los años escolares.

Sus modelos dominantes se polarizan entre la autoridad, didáctica o prescriptiva del sujeto docente, y la emoción, el sentimiento, el autodescubrimiento del propio sujeto del aprendizaje. En ambos casos cabe la crítica, pero en el primero bajo predominio del orden lógico, y en el segundo de la estética.

Las manifestaciones clásicas de estos relatos de iniciación prefieren una estructura narrativa dual, compuesta por el aprendiz y su maestro, al modo de Dante/Virgilio, Andrenio/Critilo, Telémaco/Mentor... En el siglo XVIII, junto al discurso didáctico de perspectiva única y la forma epistolar, se desarrolla la forma de confesión en primera persona que anuncia la crisis del sujeto que se materializa entre el XIX y el XX. Fruto de esta crisis, y a la vez contra ella, el *Asklepios* de Miguel Espinosa trata de reconstruir un modelo moral regido por la razón, más que como programa utópico de futuro como nostalgia emocionada

¹¹ ORTEGA Y GASSET, J.: “América, una Europa mejor”. *La Prensa* (Buenos Aires), 19-9-1911.

de una utopía perdida mediante una síntesis entre el rigor de la psicología evolutiva, el intimismo emotivo y la fabulación mitológica.

El juego estético-filosófico que nos propone Espinosa consiste en eludir, por una parte, el discurso dogmático propio de quien transmite una ciencia consolidada; y por otra, el desplazamiento de lo anecdótico desde el presente a un muestrario muy fragmentado de referencias accidentales a motivos antiguos o mitológicos, en su mayor parte imaginarios. Es evidente que Asklepios, el narrador, a sus 34 años (los mismos del autor en 1960), se supone llegado a un cierto grado de maduro conocimiento. Y lo ha hecho a través de una experiencia personal, insegura, cuyas sensaciones pretende transmitir a sus lectores. La experiencia para Espinosa supone el fin de la expectación y de la inocencia, la negativa demostración empírica de que lo real no siempre es racional. Pero su narrador no pretende adoctrinar príncipes ni facilitar didascalías para la práctica docente. No pretende demostrar principios, ni proponer al Estado las bases para una “reforma educativa”, como hicieron tantos, desde el Platón de *La República* hasta el *Emilio* de Rousseau. Si nuestro Asklepios tiene algo de pedagogo –no descarto la posibilidad–, quizás lo sea al modo socrático de quien no desea entrar en el sistema, ni colocarse en él como funcionario. Por tanto, su confesión no responde a móviles curriculares sino biográficos y existenciales. A mi modo de ver, se nos manifiesta como proceso formal de autoaprendizaje.

Para que haya nostalgia es menester que haya memoria de los procesos previos al acto del recuerdo. La relación entre el aprendizaje y la memoria, como ustedes saben, procede del pensamiento platónico (*Fedón*, 91d). Aprender es ir recordando las ideas olvidadas al encarnarse. Pero todo recuerdo puede generar nostalgia. *Asklepios* padece nostalgias de ideas preexistentes, Verdad, Belleza y Bondad, pero también nostalgias de sensaciones primigenias cuyo origen también sitúa antes de la experiencia psicológica individual. La nostalgia del aprendizaje es la nostalgia del origen. “Nostalgia del origen”, dice al referirse a los miedos infantiles “deferidos”, que son como “traídos al mundo” sustancialmente sin ninguna causa justificada (p. 60). Como queda dicho, el narrador hace explícita esta nostalgia –añoranza, tristeza o melancolía– en diversas ocasiones al final de varios capítulos, insinuando un subsistema de invocaciones y jaculatorias, en parte elegiaco, que opera a modo de *leitmotiv* en la estructura del relato. En él, la rememoración del paraíso perdido se manifiesta a través de la nostalgia y la añoranza, evidenciando la progenie platónica del texto, unas veces casi con fruición:

“¡Dulce miedo [infantil] y su amparo!, yo te amo con nostalgia de origen. (VI, 60).

“¡Disposición de mi adolescencia y de otras adolescencias, yo te amo y deseo, porque albergas la constante voluntad, sin cuya presencia no hay más que muerte y estulticia, das al ser la conciencia de plenitud, le haces tranquilo y le llenas de alegría (XVI, 142).

“¡Atracción del ser por el ser!, amor universal, ternura por todo lo inocente y vivo, en mí vives y fluyes desde que apareciste sin causa concreta. (XVIII, 155).

“¡Emoción del desnudo habida en mi juventud!, rostro inmanente y temeroso de la verdad, huida del ser hacia el origen, disposición mística, comparecencia del destino, yo te amo”. (XXIV, 208).

En otros casos hay desesperación y mayor vehemencia retórica:

“Nunca más advertiré valor en ningún objeto; nunca más hallaré magia en las cosas; nunca más surgirá ternura de la cosa al ser y del ser a la cosa, porque lo pasado no vuelve. Como no quiero poseer, soy nadie” (XII, 118).

“Cuando recuerdo la gran bondad, voluntad, avidez, riqueza de sentimientos, multitud de los deseos, ilusión, alegría y disposición de mi adolescencia, así como la inocencia formidable de la sexualidad naciente, imperiosa, y pongo los ojos en mi condición actual, lloro sin remedio. Nada vuelve” (XIX, 165-166).

Ahora bien, esta rememoración del conocimiento preexistente en el alma individualizada, cobra en el texto de Espinosa un matiz particularizado. El recuerdo, para él no, es un simple reencontrarse con las cosas para ir las acomodando al orden *nouménico* mediante la inteligencia, sino que es además un poderoso estímulo del sentimiento. Espinosa establece la nostalgia del mundo ideal, a través de un relato en términos aparentemente históricos, sin importarle su posible inverosimilitud. En esta difícil historicidad mediatizada por el desajuste entre la realidad y el deseo (voluntad de ideal), radica, me parece a mí, uno de los aspectos literarios más brillantes de este texto que se nutre por igual de lo concreto y de sensaciones vitales, físicas y psicológicas, como de abstracciones ideales, no menos vitalistas. En ello, Espinosa se nos revela heredero de las tendencias simbolistas de la modernidad. Incluso en la jerarquización del talento creador con la superior distinción del poeta como “comparecencia expectante”, ser inspirado, es decir, con el ánimo siempre predispuesto “hacia el suceso vivo del mundo”. “El que no es poeta es resultado, y entre los resultados no hay diferencias”, afirma Asklepios acuñando una antinomia –“poetas” y “resultados”– que reclamaba más extenso tratamiento literario, al modo de la archiconocida oposición de famas y cronopios ideada por Julio Cortázar.

El hecho de que el aludido desajuste entre mundo y voluntad individual sea de origen romántico, añade contradictorio sentido a la obra de un escritor que clama por el imperio de la racionalidad, del *logos*, como probó incontestablemente García Jambrina¹², pero que también puede incurrir en la cólera platónica, como bien demostraría el arranque de *Tríbada*, veinte años después.

Además, la convicción idealista de Espinosa, lo conduce a un pensamiento altruista. Su inclinación hacia los débiles, su rechazo del poder, son, por un lado, manifestaciones de una voluntad idealista, y por otro, síntomas de su proximi-

¹² GARCÍA JAMBRINA, Luis: **LA VUELTA AL LOGOS. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE MIGUEL ESPINOSA**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

dad a prácticas políticas sustentadas desde posiciones propias de una concepción social del Estado. Cuando era preciso, el platónico Espinosa transigía con el marxismo · “excarcelante”. El recuerdo del pasado genera nostalgia de la verdad y del espíritu contra lo material mensurable, contra la fuerza injusta, pero no contra la disidencia doctrinal del materialismo dialéctico por su propia carga racionalista. El conflicto, en último término, quizás sea estético. No en balde el arte para Espinosa es la objetivación del sentido estético a través de la materia: “Amo arte, libertad y justicia sin esperanza”, dice Asklepios (Pról, 12) con esa melancolía que lo caracteriza.

Algunos referentes literarios de *Asklepios*

Al hablar de *Asklepios* todavía es obligado referirse a la reseña “fundacional” de su historia crítica. Me refiero a la que Gonzalo Sobejano¹³ hizo de este libro en *Ínsula* situándolo en la estela de tres grandes obras: *El Criticón* donde Gracián ajustó su estructura a las edades del hombre; *Hiperión*-de Hölderlin, por el sino y la actitud del narrador protagonista, y *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche, atendiendo al impulso crítico y evangélico del canto. En opinión de Sobejano, “una razón vidente genera y eleva los cuatro textos”.

Glosando las estimaciones del admirado profesor, en relación al primer caso –Gracián– añadiría yo que una estructura expositiva basada en las edades del hombre es un tópico cronológico-narrativo, bastante común, al que también se acoge el Rousseau del *Emilio o la educación*. Por otro lado, frente a la autonomía del discurso de *Asklepios* sobre las edades iniciáticas como proceso de auto-descubrimiento, Andrenio, en *El Criticón*, nos aparece como un héroe tutelado y conducido por Critilo que ve el mundo desde el desgarramiento barroco, a través de alegorías y figuraciones católicas sobre una extensa base grecolatina. Pero su discurso resulta escéptico e incluye con frecuencia argumentos distanciadores y degradantes acerca de la vida:

“Conozcamos todos y entendamos que somos unos sacos de hediondez: cuando niños, mocos; cuando viejos, flemas; y cuando hombres, postemas” (*Criticón*, 1ª, XI, p. 166).

A tal visión excremental en boca de un cortesano queda reducida la alegoría de las edades del hombre en *El Criticón*, como parte de un esquema alegórico-moral que presenta la vida como un proceso de degradación y desengaños que tiene su último asidero en la Isla de la Inmortalidad, tras sufrir la rueda del tiempo y asomarse a la Cueva de la Nada. Las posibles coincidencias de fondo con *Asklepios* se condensan en el *Libro 1º* donde el mundo de la naturaleza y las sensaciones y emociones infantiles de Andrenio se objetivan en una narración heterodiegética, aunque sin la tensión confesional intimista que prevalece en el

¹³ SOBEJANO, Gonzalo: “Razón y canto de las edades idas”. *Ínsula*, 472, marzo 1986.

relato autobiográfico de Asklepios. Gracián examina externamente la trayectoria alegórica de sus personajes desde la primavera de la niñez al invierno de la vejez, pasando por el estío de la juventud. Andrenio es el hombre en estado natural que se ve inmerso en un proceso de conocimiento a través de un discurso dialógico ensartado de episodios sucesivos según el viejo molde del *homo viator*. Este proceso va cobrando sentido filosófico e ideológico a lo largo del viaje de la vida contrastado con el discurso de Critilo, su mentor. Mientras que *Asklepios* reflexiona solo en medio del camino, a los treinta y cuatro años. Su mirada retrospectiva le lleva a recordar por sí mismo las edades vividas sin ánimo de trascendencia. Atenuados los estímulos de la expectación y la vivacidad, sometidas las ilusiones al conocimiento producto de la experiencia, su futuro es anécdota abolida que se reduce a la insinuación de una comprensiva espera reivindicativa de la inocencia, la vitalidad y la armonía del tiempo perdido, lejos del permanente sarcasmo del aragonés. Asklepios no pretende mostrarse ingenioso y ácido, sino racionalista y a la vez emotivo. Al margen de esta cuestión de matiz, para ambos –Gracián y Espinosa– el ejercicio de la razón es el antídoto del desengaño. Aparte queda la voluntad común “de acuñar frases” o voluntad de síntesis, fundamental en la ingeniosidad gracianesca y muy respetada por Espinosa. Quizás cierta tendencia amplificadora a la recurrencia sintáctica y a la enumeración con efectos conceptuales en *Asklepios* pueda también vincularse con el estilo dinámico del jesuita. Pero poco más. Por vía de ejemplo, podemos comparar el estilo de Espinosa –denotativo y sostenido con términos precisos–, con algunas de las muy retóricas definiciones de *El Criticón*, basadas en la connotación metafórica. Dice Critilo a Andrenio para definir precisamente *la razón*, sin entrar en el fondo semántico del término (Crisis V):

“Ésta (piedra) es el verdadero carbunco, que resplandece en medio de las tinieblas, así de la ignorancia como del vicio. Éste es el diamante finísimo que entre los golpes del padecer y entre los incendios del apetecer está más fuerte y brillante. Ésta es la piedra de toque que examina el Bien y el Mal. Ésta, la imán, atenta al norte de la Virtud. Finalmente, ésta es la piedra de todas las virtudes, que los sabios llaman el dictamen de la Razón, el más fiel amigo que tenemos”.

En acusado contraste, Asklepios recurre al rigor semántico para desarrollar su definición, mediante una hipótesis comparativa que refuerza el sentido científico-filosófico:

“**Razón.** Actividad del juicio que opera por abstracciones y esquemas en busca de lo verdadero y lo bueno al margen de toda experiencia, como si se situara en el primer día del mundo, antes de que fueran inventados los intereses” (XXIII, 193). “En cuanto comparecencia típica de la juventud, el intelecto o razón tiene dos funciones: investigar el ser y proponer el deber-ser” (XXIII, 191)

Para representar la pobreza Gracián recurre a juegos de antítesis y anfibologías que refuerzan su escepticismo:

“No se da ya en el mundo a quien no tiene, sino a quien más tiene. A muchos se les quita la hacienda porque son pobres, y se les adjudica a otros porque la tienen, pues

las dádivas no van sino a donde hay ni se hacen los presentes a los ausentes. El oro dora la plata, ésta acude al reclamo de otra; los ricos son los que heredan, que los pobres no tienen parientes. El hambriento no halla un pedazo de pan y el ahíto está cada día convidado. El que una vez es pobre siempre es pobre y de esta suerte todo el mundo le hallaréis desigual" (*El Crítico*, 1ª, VI).

Espinosa recurre a la enumeración intensificativa para conferir un cierto patetismo al denso conceptualismo de su definición de la pobreza, resaltando más bien la contrariedad emotiva que le produce su conciencia de la desigualdad:

"El suceso más doloroso que pueda imaginarse. Carecen de toda expectación o esperanza de cualquier clase, poseídos por el demonio de la miseria, nacidos sin nada, extraños a la tradición del dinero, han de enajenar su cuerpo, su alma, sus modales y sus ideas al poder ajeno." (IX, 92)

El barroquismo de *El Crítico* se regodea en las imágenes de la contradicción, la corrupción, la fealdad, la personificación pictórica de la muerte; el escepticismo, en suma, sostenido por el soporte religioso. Espinosa busca equilibrio expresivo hasta en la evocación del dolor, busca la afirmación del ser frente la muerte –hecho estúpido y carente de valor, que nos aparta de vida¹⁴–. Su pensamiento corresponde a un concepto clásico afirmativo de la plenitud vital y del optimismo expectante.

En el caso de *Hiperión* hay, sin duda, una común insatisfacción de la patria propia, y un volar de ambos héroes idealmente a la Grecia clásica. Pero *Hiperión* se limita a la ucronía, cuando sobre el istmo de Corinto dice: "Una de estas dos bahías me hubiera proporcionado una gran alegría de haber estado aquí hace un milenio". Su objetivo como personaje es el recuperar mediante la revolución armada las perdidas virtudes de la Grecia clásica enmarcadas en un relato henchido de ideal romántico. Hiperión es un héroe modernizador. En cambio, *Asklepios* condenado al tiempo moderno muy a su pesar, conserva memoria extensa de la patria a la que lo sustrajo un misterioso error del destino pero no se muestra dispuesto a luchar para rectificarlo. El pasado pasado está y sólo lo actualiza la memoria porque "el que no recuerda no es" (III, 38). Es la diferencia entre un planteamiento voluntarista, apriorístico, impetuoso, y, la madurez de quien pese

¹⁴ "En los últimos meses he sentido intuición de la muerte, hecho sordo, material e insensible, que nos separa brutalmente de lo vivo, como el pozo de Anaxímenes. Entonces me he preguntado para qué me servirá todo cuanto he amado, reflexionado y deseado, las inclinaciones que he seguido y el afecto que he puesto en tantas cosas y seres. Veo el morir como un acto cruel y estúpido, carente de valor..." [...] Espacios y templos donde un día moró lo vivo y lo profundo, lo inteligente, son hoy ruinas habitadas por insectos. La Hélade y su jovialidad, la facultad de quimera, la capacidad de candor y la alegría sin origen terminarán conmigo. No voy a buscar la muerte, como he dicho antes; pero sí a dejar transcurrir los años que la Divinidad me conceda, sin pretender, querer ni hacer nada; sin protestar, sin incordiar y sin tentar; sin desear ni esperar. Me someteré al Hado, y no haré de ello un acaecimiento; ni le resistiré ni le seguiré con entusiasmo; tampoco la maldeciré..." (*Epílogo*, I, pp. 226-227)

a su suerte, en la soledad de su destierro no estaba dispuesto a maldecir al destino. Quizás por convicción motivada por la violencia histórica de los siglos más recientes, *Asklepios* carece del mesianismo romántico de *Hiperión*. Su pérdida de ilusiones no es traumática, determinada por un sino catastrófico, sino a través de un proceso que le conduce a una “conformidad-disconforme” de signo más bien estoico. Asklepios deviene pacífico. Espinosa, por mucho que su obra se nutra sustancialmente del conflicto romántico entre individuo y mundo busca soluciones desde la serena razón. Tampoco a Asklepios, como exiliado en el tiempo, le es dado el regresar al escenario de sus juegos de infancia como le ocurre a Hiperión dispuesto a ser un liberador utópico de la Grecia moderna para devolverla a su antigua naturaleza. Ni puede lanzar inflamadas consignas de acción solidaria, o en su deseo de entrega, de “hundirse en la vida y en los hechos”, de “ser uno con todo lo viviente” como hace Hiperión. Se limita a dar testimonio de un modelo de vida correspondiente a la infancia de la humanidad, marginado por el moderno decaimiento de los valores morales. Como resultado el ideal griego de Asklepios, sujeto a la razón melancólicamente desengañada, no se enturbia ni se desprestigia, ni acaba siendo autodestructivo como ocurre en *Hiperión*

En lo que respecta a Zaratustra, ni el impulso crítico, ni el evangélico son exclusivos de la obra de Nietzsche. Pero sí habría que matizar que el evangelio predicado por el filósofo alemán conduce a la búsqueda del *hombre superior* un ideal utópico que siempre está por formalizar, corresponde al futuro y nadie sabe cómo definirlo con precisión. Mientras que el ‘evangelio’ que se diluye en las reflexiones autobiográficas de *Asklepios* es una mirada compasiva, nostálgica, sobre modelos morales del pasado y nada induce a pensar –como vengo diciendo– que haya en su exposición fabulística algo de mesiánico.

Es extraordinario para la valoración de Espinosa que su obra, desbordando límites domésticos, se haya relacionado con las de Gracián, Hölderlin o Nietzsche. Pero ello no nos autoriza a suponer que *Asklepios* se subordine, ni siquiera en clave de homenaje, a ninguna de ellas. No hay en este libro seguimiento de modelos, sino búsqueda personalísima de formas nuevas para el viejo conflicto de la inadaptación social, de la autoexclusión, del anacronismo biográfico o de la rebeldía. Claro que esta tendencia a la automarginación se suele acompañar de argumentos críticos que, en último término, remiten a unos principios morales. Pero es importante resaltar que ello ocurre sin adoptar formas moralizadoras, ni recurrir a argumentos didácticos.

Cuestión de géneros

De *Asklepios* solo se puede decir sin temor a errar que tiene forma de ficción autobiográfica. No creo que Miguel Espinosa se planteara la cuestión del género literario como no fuera para dilatar y romper sus límites. Por supuesto, hay motivos para hablar de novela lírica, de novela intelectual o filosófica, incluso de

novela experimental. En cualquier caso es un debate abierto que no vamos a resolver aquí.

El capítulo VI de *Asklepios* se ha vinculado con la *Ética* racionalista de Baruch Spinoza, basada en la adecuación entre Ser y Mundo¹⁵; con el inevitable Pérez de Ayala o con Torrente Ballester. En opinión de Alfonso Vicente Fernández¹⁶, la fórmula intelectualista de Espinosa se mantendría inalterablemente fiel a la exposición de un conjunto de largas e interminables mediaciones sobre una anécdota, que enriquecen y hacen inacabable el objeto mediado.

No es aventurado suponer que este concepto narrativo intelectualizado, que minimiza la anécdota y el argumento para entregarse a la transfiguración de los referentes a la búsqueda de un estilo y de una cosmovisión originales, debe también algo a Ortega (*Ideas sobre la novela*, 1925) que era otra de las lecturas inexcusables de los jóvenes curiosos en los años de posguerra. Desde esta perspectiva Espinosa aprovecha algunos aspectos de la herencia vanguardista, sobre todo en lo referente a la originalidad y a la perfección artística del texto.

Asklepios se compuso cuando la novela española se hallaba todavía instalada en el objetivismo behaviorista con tendencia social-realista, que también correspondía a actitudes ideológicas de carácter más o menos resistente. Dicen que hacia 1960 se patrocinó en *La Estafeta Literaria*, revista financiada por el Ministerio de Información y Turismo, un frente contra el social-realismo, en el que se ha tratado de incluir a Espinosa (Moraza) sin ningún fundamento, como prueba el hecho de que el promotor de la idea Manuel García Viñó ni siquiera lo menciona a en su libro *La novela española desde 1939. Historia de una impostura* (1994). En mi opinión, *Asklepios*, como simultáneamente *Tiempo de silencio*, responden a un deseo de superar las limitaciones del objetivismo narrativo, pero sin escapar del todo a la ética resistente del social-realismo. Es claro que Espinosa no compartía la estética realista que tanto practicaron los integrantes de su generación en su etapa inicial. Gustaba repetir que un obrero no podía ser presentado con lenguaje sainetero so pena de ofrecer una imagen degradada. Ahora bien, tampoco hay duda de que se interesó por el social-realismo y que hubo vías temáticas de vinculación con él en su obra. Basta leer algunos pasajes de *La fea burguesía* para comprobarlo. Incluso el lector atento puede observar en las primeras páginas de *Asklepios*, camuflados en la abstracción dominante del discurso, algunos indicadores aislados de notación directa –base de *El Jarama*. y de las primeras novelas de García Hortelano–, o clichés temáticos más propios de un súbdito inquieto de la España de Franco que de un antiguo griego trasplantado sin contemplaciones del mundo de las ideas platónicas. Por ejemplo, en el prólogo se estigmatiza a los que dicen altisonantes frases nominales, casi lapidarias, como: “**mi hermano**

¹⁵ CERVERA SALINAS, Vicente “Espinosa y Spinoza: Asklepios desde el prisma de la inmortalidad”. *CONGRESO...*, pp. 324-331

¹⁶ VICENTE FERNÁNDEZ, Alfonso: “La novela intelectual en Miguel Espinosa”, *CONGRESO...* pp. 665-673).

espiritual”, “nuestro destino manifiesto” que parecen extraídas de oído de la pragmática coloquial de los mansos y los tartufos del entorno nacional-católico provinciano de los cincuenta.

En el orden temático, hay tópicos cercanos a la literatura que algunos llamaron “de la berza”, quizás inverosímiles en boca de un griego exiliado en el tiempo, aunque también es cierto que –según Asklepios – “allí donde va un griego comparece la ternura y la simpatía por lo más débil” (XXII, 185). Ejemplos: **“la heroicidad aparece en ciertos individuos, verbi gratia, en quienes trabajan y no ganan para el desayuno”**. O me siento como entre los míos... **“entre quienes muerden su hogaza de salazón y contemplan sencillamente el espectáculo del sábado”** (pról. p. 12).

Esta tendencia reaparece más adelante en pasajes de suma finura simbólica en la configuración del destino del hombre moderno, no basado en los dioses ni siquiera en la casualidad, sino en el rango socioeconómico, que produce hombres sin esperanza “poseídos por el demonio de la miseria, los nacidos sin nada, los extraños a la tradición del dinero, los pobres, que han de enajenar su cuerpo, su alma, sus modales y sus ideas al poder ajeno”:

“Todavía sois inocente Naturaleza que no historia. Ahí estáis, a la manera de polluelos en el huevo, con la cabeza doblada por el cuello, el gesto de embrión y los brazos y piernas inhábiles. ¡Tardad mucho en despertar y dejar de ser cosa o simple vida! ¡Huid de la historia! Porque habéis de saber que fuera de la matriz, o de la incubadora, el mundo no es tan continuo, caliente y confortable. Más allá de estas paredes os espera el día perpetuamente gris, el gran cansancio, la timidez miedosa, el gesto que venera, el ser innominado, el mismo bodrio que siempre y la tristeza sin fin.[...] Vuestra madre os criará con dulzura, porque no hay madre que no ame; pero en cuanto cumpláis la edad, los otros os mandarán a vuestros puestos.” (IX, 92-93)

Bien patente queda el lirismo poético con que el narrador se conmueve ante la dureza del destino social de los humanos que, a la ilusión expectante del aprendizaje o al maternalismo pedagógico, responde con la cruda absorción por el sistema –“los otros os mandarán a vuestros puestos”-. De ahí que la memoria de las edades del aprendizaje –las edades felices– se convierta en objeto preferente de la nostalgia.

Es de lamentar, una vez más, que esta primera novela de Espinosa no se publicara a su debido tiempo, porque nos hemos quedado sin saber si hubiera sido aceptada como una nueva vía, como ocurrió con la novela de Luis Martín Santos antes del *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta. Pero es en ese momento de la evolución de la narrativa en lengua castellana del XX donde hay que situar el estudio y las conexiones morales profundas de *Asklepios*. Su publicación póstuma, después del laberinto experimental de los setenta, ha lastrado su valoración crítica, reducida para muchos a una obra juvenil menor.

Aprendizaje, memoria, nostalgia. *Asklepios* entre los modernos

Sería interesante indagar, aunque sea de modo aleatorio y limitado, qué relaciones pueden establecerse entre el libro de Espinosa, y el subgénero narrativo de la novela de aprendizaje (la adolescencia vista por el hombre adulto con más o menos nostalgia) que atrajo a algunos acreditados escritores españoles del siglo XX (*Azorín* en sus libros de principios de siglo; Pérez de Ayala “AMDG”; Gabriel Miró: *El humo dormido*; Azaña: *El jardín de los frailes...*). En todos ellos hay nostalgia –ataduras al pasado– pero al mismo tiempo rechazo, liberación y crítica de la tradición educativa. Las diversas estructuras narrativas no impiden que se manifiesten en ellos actitudes de sensibilización íntima, más o menos objetivada. En algunos casos el relato en 3ª persona es como un velo que hace más laborioso el hallazgo de la subjetividad, problema que Espinosa elude con la forma de confesión autobiográfica.

Martínez Ruiz –el futuro *Azorín*, escritor del agrado de Espinosa– ensayó muy pronto el tópico de la nostalgia infantil, cuando presenta al protagonista de su *Diario de un enfermo* (1901) como un angustiado artista cuyo espíritu era el de un niño nostálgico de ideal¹⁷.

El *Azorín* ya protagonista de *Las Confesiones de un pequeño filósofo* (1904) escéptico y “jadeante de melancolía” partiendo de Montaigne y de Rousseau, recrea su descubrimiento del mundo y las sensaciones infantiles y adolescentes refugiándose en un imaginario personal donde cree sentir la libertad, pero también siente “muchas veces tristezas indefinibles”¹⁸ algo parecido al “miedo deferido” de *Asklepios*. En ese sentido Antonio Azorín es otro exiliado a la manera conservadora. Pero el dominio de su ficción es de reducidas dimensiones, especie de vivir traspuesto, en busca de espacios prometedores de una pequeña ración de lo ya vivido. Este espacio azoriniano es la tierra nativa, la casa familiar, que recuerda con excitación desde su internado en Yecla:

“Entonces se apoderaba de mí una angustia indecible: sentía como si me hubieran arrancado de pronto de un paraíso delicioso y me sepultaran en una caverna lóbrega”¹⁹.

Otra caverna platónica, vislumbre angustioso de espacios ideales, desde la que otea a hurtadillas un mundo misterioso y deseable:

“Hay aquí, en esta llanura grata, frente por frente de las ventanas del estudio, una casa pequeña, cuyas paredes blancas asoman por lo alto de una floresta cerrada por una verja de madera. Desde mi pupitre, con la cabeza apoyada en la palma de la mano, ocho años he estado empapándome de esta verdura fresca y suavísima, y contemplando esta casa misteriosa, siempre cerrada, siempre en silencio, escondida en-

¹⁷ AZORÍN: **OBRAS COMPLETAS**, I. Madrid: Aguilar, 1947. p. 691.

¹⁸ *Ibid.*, II, p. 86.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

tre el bosque. Y esta visión continua ha sido como una especie de triaca de mis dolores infantiles; y esta visión continua ha puesto en mí el amor a la Naturaleza, el amor a los árboles, a los prados mullidos, a las montañas silenciosas, al agua que salta por las aceñas y surte hilo a hilo en los hontanares²⁰.”

Hay también cierta sensación de exilio en el Azorín de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, al retornar al espacio del pasado y registrar con indignación nostálgica las traiciones concretas del tiempo que neutralizan las sublimaciones de la memoria:

“Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante. Y he sentido –no sonriáis–esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable”. [...] “Cuando he querido penetrar en el salón de estudio, he visto que ya no está donde se hallaba; lo han trasladado a una sala interior. Desde sus ventanas, ya tampoco se apacientarán las infantiles y ávidas imaginaciones con el suave y confortante panorama de la vega; los ojos, cansados de las páginas áridas, no podrán ya volverse hacia este paisaje sosegado y recibir el efluvio amoroso y supremamente educador de la Naturaleza²¹...”

Al contrario que Asklepios, el positivista Azorín incurre en una hiperconcreción material de sus recuerdos, pero el parentesco entre ambos escritores me parece evidente.

Las fugas de los espacios de un aprendizaje constrictivo a los espacios libres de naturaleza son recurrentes en la literatura de los primeros años del siglo XX, una especie de tópico fácil de rastrear, del que hay ejemplos en relatos o estampas de Gabriel Miró, de Manuel Azaña, de Pérez de Ayala... Escapar de los muros del colegio o del internado, con la vista o con la imaginación, hacia los árboles en flor del jardín es un juego simbólico recurrente. En esta literatura narrativa en la que el sujeto adolescente se manifiesta desde la debilidad, la inseguridad o la *in-firmeza*, el aprendizaje es expresión de un super-ego impuesto que supone un proceso de alejamiento, o de extrañación, de la Naturaleza, condicionado por el desarrollo biológico –necesidad de aprender a vivir – pero también, en mayor medida, por la estructura social. Se convierte así en un complejo proceso de dominio. Mediante el aprendizaje el adolescente se deja dominar por estructuras sociales preexistentes al tiempo que comienza a afirmar su propia ilusión de dominar a la naturaleza. Todo dominio entraña distanciamiento entre quien lo ejerce y su objeto. El niño o el adolescente sometido a un proceso reglado de aprendizaje tiene la sensación de perder contacto con la naturaleza en la que ha vivido su infancia. En este momento surge la nostalgia melancólica. El aprendiz de intelectual se siente arrancado de su medio natural y trata de regresar a él mediante la ensoñación o la distracción. Momento que solemos ver reflejado en los textos literarios, adornado a veces con rasgos líricos, como un juego

²⁰ *Ibíd.*, pp. 49-50.

²¹ *Ibíd.*, pp. 90-91.

estético de espacios cerrados (casa, colegio, internado) /abiertos (calle, campo y mar, horizontes infinitos):

“A las horas de estudio eran contadísimos los que estudiaban. Unos, con exterior muy formal y los ojos fijos en el libro de texto, paladeaban memorias, vencidos de nostalgia...” (Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*²²)

“En el aula hostil, la luz cenizosa de de noviembre pesaba en los párpados” [...]

“En los días de primavera precoz que suele traer febrero [...] Íbamos desde la oquedad fría de nuestros corredores, desde la desnudez agria de las paredes blancas, desde los ruidos tristes del colegio, a bañarnos en el aire azul de un ámbito, vaporoso, sin límite... [...]. El hechizo del jardín a tales horas era un sosiego gozoso, una paz [...] que nos devolvía el alma a la externa quietud dominical, donde se mecen en la holgura que dejan las normas cotidianas abolidas. El sol reverberaba en las pizarras, en los cristales, en la haz del estanque. [...] y en el aire cargado del efluviio de los bojes, había ya un esplendor, promesa del regocijo de la Pascua.” (Azaña, *El jardín de los frailes*²³).

En cambio *Asklepios* difiere por su concepción artística de las novelas-crónica del aprendizaje de un Pérez de Ayala o de un Manuel Azaña. Una cosa es el relato de la vida cotidiana en el internado y otro situarse directamente en la nostalgia de la utopía prescindiendo de referentes biográficos convencionales, sustituyéndolos por una autobiografía recreada para deleite imaginativo e, implícitamente, moral. La profundidad ensayística con que Espinosa nos habla de la expectación infantil como potencia del alma en formación. Pérez de Ayala en *A.M.D.G.*, la reduce a la transfiguración efectista del padre Conejo cuando castiga en los educandos “el hecho de sentir curiosidad”, de reclamar información, hasta el punto de que su ideal de disciplina era conseguir “la pasividad total de los alumnos en punto a los hechos externos de que vivían rodeados²⁴.” La fuga a la naturaleza se convierte en la trágica escapada del joven Coste huyendo de un castigo injusto, relatado con extremosidades naturalistas al final de la novela. Estos novelistas “intelectuales” tratan de llegar al público acomodándose a un lenguaje pos-naturalista, mientras que Espinosa invita al lector a entrar en su obra sin hacer concesiones.

El sentimiento de la nostalgia también está muy arraigado en el Gabriel Miró que presiente la vuelta a la naturaleza de su campo provinciano como paradójica “promesa de infancia”. Porque lo moderno mira al futuro, pero sin olvidarse del pasado, aunque algunos vanguardistas revolucionarios de los años treinta expresaron una impulsiva “nostalgia de futuro”. Las nuevas decepciones cívicas del último fin de siglo -individuales y generacionales- introducen complejidad

²² PÉREZ DE AYALA, Ramón: *A.M.D.G.* Ed. de A. Amorós. Madrid: Cátedra, 1983. pp.153

²³ AZAÑA, Manuel *EL JARDÍN DE LOS FRAILES*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936. pp. 14 y 47-49.

²⁴ PÉREZ DE AYALA, Ramón: *A.M.D.G.* Ed. cit., pp. 215-216, y 311-317.

paradójica en este concepto, si se piensa en el Juan Marsé de *El embrujo de Shanghai*, o en el Luis García Montero de *Luna en el Sur*, para quienes la verdadera nostalgia, la más honda, es la del pasado cuando “el futuro aún estaba en su sitio”, o sea, cuando aún se creía en la utopía.

Indicios vanguardistas

Es de suponer que el ingenio lingüístico de Espinosa, su capacidad provocadora, pudo beneficiarse de los hallazgos de la vanguardia de cuya herencia recoge fragmentos.

Veamos el caso de las metamorfosis e hibridaciones, raíces del mito clásico y de la metáfora antigua y moderna, -materia del cap. VII de Asklepios- que para Espinosa también responden al impulso nostálgico, como intercambios de formas añoradas en unos por los otros, a través de las cuales “vemos a unas presencias transmitir su nostalgia a otras”. Son dislocaciones de la gran simpatía universal que se realiza mediante el Arte. A través de ellas el espíritu cumple su vocación de comunicarse y fundirse con la vida inferior. En este aspecto cabe recordar las fórmulas lorquianas contenidas en *Poeta en Nueva York* o en *El Público*, del que Espinosa seguramente sólo habría podido leer el fragmento incluido en las *Obras Completas* de la editorial Aguilar. Recordemos el comienzo del poema “Muerte”:

“¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro! / ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina! / ¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo²⁵...”

O la conocida serie de asociaciones caóticas, en la escena del desencuentro entre las figuras de Pámpano y Cascabel en *El Público* (“Reina romana”) cuyo surrealismo remite a juegos psicoanalíticos:

CAS: Si yo me convirtiera en nube
PAM: Yo me convertiría en ojo.
CAS: Si yo me convirtiera en caca.
PAM.: Yo me convertiría en mosca.
CAS.: Si yo me convirtiera en cabellera
PAM: Yo me convertiría en beso
CAS: ¿Si yo me convirtiera en pecho?
PAM: Yo me convertiría en sábana blanca [...]
CAS: ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
PAM: Yo me convertiría en cuchillo. [...]
CAS: ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?
PAM: Yo me convertiría en tierra
CAS: ¿Y si yo me convirtiera en tierra?
PAMP. Yo me convertiría en agua
CAS. ¿Y si yo me convirtiera en agua?

²⁵ GARCÍA LORCA, Federico: O.C.. 6ª ed. Madrid: Aguilar, 1963. p. 506.

PAM. Yo me convertiría en pez luna

CAS: ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

PAM: Yo me convertiría en cuchillo- En un cuchillo afilado, durante cuatro largas primaveras²⁶."

Son grados metamórficos que se cierran en círculo, asociaciones semánticas con recurso a la conversión en objeto (el cuchillo), alteración de los órdenes naturales, alternancia de lo caótico y lo lógico, para fundir lo cósmico-geológico inanimado con el mundo vivo o a la abstracción simbólica de la anatomía o la fisiología humana (ojo, caca, cabellera, beso, pecho...)

Los pasajes de *Asklepios* (VII) que abordan la cuestión metamórfica en la representación mitológica, quizá no alcancen la agilidad y brillantez de estas muestras poéticas, pero sí poseen una particular intensidad expresiva, incluso lírica, cerca no sólo de la fórmula lorquiana, sino también de la greguería, pese a que Espinosa acabe por desembocar en la inevitable exégesis teórica sobre la condición artística de la transmutación, más propia del género ensayístico, con su axioma, demostración analítica y síntesis. Lorca, como poeta puro, no necesitaba explicarlo:

"Hay metamorfosis cuando las criaturas dan en intercambiarse formas propias, añoradas en uno por los otros, y, movidos por universal atracción, trocan actitudes y miembros, cabezas, patas, brazos, la determinación y rigidez de las figuras que son. Entre cosas, animales y hombres existe una fatal incomunicación. Nuestro sentir estético, atributo del Espíritu, tiende a traer al mundo la continuidad del origen, pretendiendo hacer del universo un todo fluido y comunicado, una simpatía. Cuando esta tendencia encuentra un medio apropiado, el Espíritu realiza su vocación, y llega a comunicarse descaradamente con la materia y la humilde vida inferior. Entonces vemos unas presencias traslucir su nostalgia de otras, y a todas reclamar su ilusión. **El chivo quiere tener algo de hombre, y el hombre de chivo; el río se hace humano rival de Herakles, o amante de una ninfa; la encina profetiza, la bestialidad ama a la mujer, el monte piensa, los árboles se lamentan [...] ¿Es el centauro un hombre codicioso de ancas, o un caballo con nostalgia de torso humano? ¿Es el sátiro un hombre con ansias de pezuñas, o un macho cabrío deseoso de semblante humano? ... [...]**

Hay también metamorfosis cuando **la bellota y su dedal se transmutan tesoro ante el ánimo del observador, o la llama, pitonisa; cuando los cofres crujen y murmuran dolientes; cuando, tras la lluvia miles de espíritus surgen de la húmeda tierra; cuando sonrío o tiembla el servicio de agua sobre la mesa de noche, cuando el nocturno reclamo del gato se hace quejido humano, o cuando los objetos recién hechos brillan con luz no fabricada por el artífice. [...]**

El arte es expresión de la metamorfosis en sus varias acepciones: transmutación, mixtificación y animación. [...] Contemplar o escuchar el Arte es vivir la metamorfosis; y sentir ésta, habitar el Arte." (VII, 65-67).

²⁶ *Ibíd id.*,1145-1147

Obsérvese que la primera de estas series metamórficas (en negritas) hace referencia a seres o fenómenos objetivados en la mitología helénica. En cambio, la segunda entra en los dominios de las sensaciones privadas del sujeto alcanzando intensa calidad poética, y aproximándose de nuevo al Azorín de *Las confesiones*... igualmente emocionado ante el misterio de las cosas, de los viejos muebles, los muros, los jardines, los arcanos que ventanas y puertas esconden tras sus límites:

“El misterio de estas ventanas está en algo vago, algo latente, algo como un presentimiento o como un recuerdo de no sabemos qué cosas...” [...]

“¿Tienen alma las puertas? Un viento formidable hacía estremecer la casa; todas las puertas [...] han lanzado sus voces en el misterio de la noche. Una puerta no es igual a otra nunca: fijaos bien. Cada una tiene su propia vida. Hablan con sus chirridos suaves o broncos; tienen sus cóleras que estallan en recios golpes; gimen y se expresan en las largas noches del invierno, en las casas grandes y viejas, con sacudidas y pequeñas detonaciones, cuyo sentido no comprendemos²⁷.”

Definiciones y sensaciones

Vicente Cervera ha escrito que en *Asklepios* “domina una acendrada voluntad definitoria del mundo y las más resbaladizas sensaciones humanas²⁸”. Ciertamente se puede hablar de una vocación definidora en el estilo literario de Espinosa. Para él definir no es describir, ni siquiera delimitar sentidos, sino idear nuevas formas, usar unas palabras como referencia de otras, de manera que por las primeras llegamos a nombrar las segundas (I, 24). Su técnica de definir, como en general su estilo, tiende a la amplificación, al asedio de lo definido desde varias perspectivas, aunque no faltan las brillantes síntesis. La mayor parte de los términos definidos son abstractos, y si alguno no lo es confirma la regla porque tienden a evidenciar el espíritu. Así *desnudo* es ‘visión de la interioridad del ser’; o *sexo*, ‘forma de comparecer la emoción y con ella el espíritu en la tierra’.

Como trabajo preparatorio de mi lectura de *Asklepios* me pareció útil confeccionar un ensayo de glosario, que creo interesante incluir en apéndice para que el lector pueda observar *in vitro* el alcance de esta práctica espinosiana, así como ampliar y verificar mi versión de la misma. Su cotejo con similares recursos en otros libros del autor, en particular con *Reflexiones sobre Norteamérica*, quizás permita aportar nuevos argumentos sobre la coherencia del pensamiento del joven Espinosa. Véase, como muestra, la serie de voces *Hecho*, *Suceso* y *Acontecimiento* que en dicho libro alcanza ya una compleja trama de implicaciones semánticas, como puede advertirse en el siguiente esquema:

²⁷ AZORÍN: **OBRAS COMPLETAS**, II, ed. cit., pp. 84-87.

²⁸ CERVERA SALINAS, Vicente: Art. cit., **CONGRESO...**, p. 324.

	[Mundo]	[Historia]	[Conciencia]	[Grado de libertad]
Hecho:	Presencia del Mundo	Infrahistoria Es inmutable, previsible, inconsciente, instinto común.	Aventura	Determinación
Suceso:	Manifestación del Mundo	H^a Natural (o suceso del hombre) Es mudable, Imprevisible, consciente. Tiene calendas, estética, orden, sistema, figuras, concepción universo.	Felicidad individual biológica	Indeterminación subjetiva
Acontecimiento:	Expresión del Mundo	H^a Universal (o H ^a de la cultura) Es mudable, Imprevisible, consciente. Tiene calendas, estética, orden, sistema, figuras, concepción universo.	Responsabilidad social	Indeterminación objetiva

Fte. *Reflexiones sobre Norteamérica*, Intr., 2.-3.

La maquinaria o demostración ficticia

Recurso literario sustancial en la estructura narrativa de *Asklepios* es el de la maquinaria probatoria que lo sostiene mediante ejemplos, testimonios fragmentarios o anécdotas que jalonan el discurso teórico principal ya sea como factores explicativos del mundo, ya como medios de captar la atención del lector, pero, a la vez, como elementos constitutivos del proceso global de extrañación en que se fundamenta el relato autobiográfico. El anacronismo y la flexibilidad del tiempo histórico encuentran como recursos fabuladores una serie de procedimientos básicos, entre ellos:

a) **La referencia objetiva** con fundamento textual. Referencias a personalidades históricas y a figuras literarias o mitológicas con base real (Heráclito, Plutarco, Anaximandro, Platón, Epicuro, Hesiodo; Aquiles, Ariadna, Atenea, Dionisos, Sísifo...)

b) **La referencia pseudo-objetiva:** licencia para introducir personajes bajo simulación literaria: *ej.*: “Escribía una tal Metanira...” Se apoya en nombres reales o ficticios para situaciones inventadas o reelaboradas sobre textos clásicos (Platón, Plutarco, Jenofonte o Diógenes Laercio).

De obligada consulta para estos dos primeros casos es el índice de Sánchez Sanz²⁹, que registra más de doscientos nombres propios en *Asklepios*, la mayor parte apócrifos o pseudohistóricos, administrados a discreción por Espinosa para amplificar, contrapuntear, ejemplificar, ilustrar y dar color al relato. Hay nombres que proceden de la política, la filosofía, la literatura y el teatro. Otros de la mitología. Lo más llamativo es que, en general, se funden en el anacronismo como recurso de extrañación que configura su propia lógica. Todo el mundo grecolatino se hace presente sin ninguna prioridad temporal en la materia narrativa, desde Homero hasta Séneca.

c) **La implicación autobiográfica:**

El narrador se nos presenta inverosímil y anacrónicamente implicado en numerosas situaciones de su pasado helénico e, incluso, en las aventuras de algún héroe mitológico:

III, p. 39: “En el valle de Palmisos, Mesenia, **vi** cómo un mocoso deslizaba la mano por el lomo de una cabra...”

IV, p. 44: “En tiempos de Pisístrato, **anduve** siguiendo las huellas de Prometeo, acompañado de un tal Dragón, natural de Mantinea, en el Peloponeso...”

VI, p. 59: “**Cierta vez que estuve** en Epidauró, cuando Lucio Anneo Galión, hermano del filósofo Séneca, era procónsul de la provincia de Acaya, **oí hablar [...] a un médico...**”

VII, p. 69: “Hacia el s. IV antes de Cristo **una muchacha asiática me hablaba** como sigue: “Asklepios, dime: ¿Por qué ves tantos seres, sucesos y presagios, en la noche y el día, en la llanura y en la montaña, en la tierra y en el mar? ¿Por qué eres tan abundoso en las preguntas y en las respuestas y sus razones? Lo que tienes de niño, tienes de griego.”

Curioso es el lapsus irónico de Asklepios a propósito de las bodas entre Pirítoo y Deidamia (o Hipodamia) preludio de la batalla de Teseo contra los centauros, desarrollado equívocamente en dos secuencias distanciadas.

En VII, 66, el narrador Asklepios, como confidente instrumental, da entrada al **relato de Teseo** en estilo directo:

²⁹ SÁNCHEZ SANZ, José: “Los griegos de Miguel Espinosa”. **CONGRESO...**, p. 627-643.

“Cuando Teseo me contó las bodas entre Pirítoo y Deidamia, describió así el brutal comportamiento de los centauros: “Era de ver la inquietud de los cuadrúpedos, el estremecimiento constante de su piel, la impaciencia de sus modos y la mirada centelleante y lúbrica sobre las mujeres lapitas. Venían dispuestos a la tropelía, como conjurados por su propia bestialidad y su falta de honra y de decencia. Desde que se sentaron a las mesas, comenzamos a escuchar los sordos golpes de sus cascos sobre el suelo, lo cual como prueba de evidente desasosiego, empezó a inquietarnos. Las mujeres se mostraban refulgentes; sus graciosos senos aportaban al banquete la cortesía de la forma. Yendo mi vista de unos a otras, comprendí en seguida que la fiesta terminaría en guerra”.

En IX, 85, Asklepios vuelve a ser instrumento amplificador del mismo asunto, pero esta vez en estilo indirecto y olvidando que la versión de Teseo sobre las bodas ya había sido incluida en el cap. VII:

“Este Teseo me desveló otras muchas e importantes verdades, que **alguna vez pienso narrar, entre ellas la real versión de las bodas entre Pirítoo y Deidamia, en cuyo banquete se insolentaron los Centauros con las mujeres lapitas**, ya a causa de la embriaguez, o ya porque habían premeditado la tropelía, como opina Teseo, y yo apoyo.”

Aunque el cúmulo de referencias míticas pudo desbordar al autor descuidado, prefiero atribuir el lapsus al narrador, porque lo humaniza psicológicamente al prestarle inseguridad:

d) **El recurso epistolar:** (XII, p.116) “Hacia el año 333 recibí la siguiente carta...”

e) **La manipulación de fábulas mitológicas preexistentes**, que pueden ser objeto de reelaboración ficticia desde una perspectiva moderna frecuentemente irónica. Espinosa, que utiliza habitualmente las referencias mitológicas como anécdota ilustrativa de sus afirmaciones, compone algún capítulo con estructura de fuga polifónica, inclusión de relatos enlazados y multiplicidad de voces narrativas. Un interesante ejemplo puede verse en el tratamiento del cap. IX, I (pp. 81-90), dedicado a la *Expectación*, donde se narra el episodio de Teseo y las Amazonas con una ironía que me atrevo a conceptuar de cervantina.

La expectación, en la definición de Asklepios, es “la particular situación de espera en el suceso que se produce al ponerse el hombre en contacto vivo con las cosas o sumergirse en ellas. Es una inocente disposición que hace sentir el mundo como un proceso donde el instante añora y espera la novedad del instante siguiente.

Consecuentemente, Espinosa concibe este episodio de *Asklepios* como una cadena expansiva de voces y momentos que amplifican el relato mitológico, cuya fuente es la *Vida de Teseo* de Plutarco³⁰. De las tres secuencias de que consta, la segunda es la que nos envuelve en el vértigo expectante de la aventura sin tér-

³⁰ SANCHEZ SANZ, J.: loc. cit., p. 631.

mino, viniendo a ser demostración de la primera en la que Asklepios teoriza unilateralmente sobre las utopías platónicas que pueden pensarse como sociedades sin determinadas costumbres o instituciones, pero nunca sin Naturaleza – “sin sol, sin montañas, sin campos, sin lluvia y sin paisaje”-. La expectación, como predisposición del ánimo hacia el fenómeno, se opone al nihilismo, y requiere la conjunción de inteligencia, memoria y sensibilidad para conocer la realidad mediante la comunión de todos los seres y cosas. (IX, 81-82). Por tanto, la expectación es el motor de la comprensión positiva del mundo y por su misma avidez de lo inminente se emparenta con aquella “nostalgia de futuro” de los vanguardistas, despojada aquí de connotaciones revolucionarias precisas:

“La constante expectación nos conduce a la intuición de la aventura, que puede ser definida como la llamada del acontecimiento. Sólo el que tiene fe en la llegada del acontecimiento y en la existencia de lo maravilloso, espera la aventura, es decir, la realización de lo indeterminado.” (IX, 83-84)

La segunda secuencia constituye un extenso nudo narrativo que se inicia con símiles e hipótesis magistrales del narrador que acaban con la proclamación del poeta como “comparencia expectante”. A partir de ese momento se inicia la fuga polifónica, en la que lo estético se sobrepone a lo filosófico, conforme el narrador va cediendo su voz a diversos personajes sucesivamente. Primero a “un tal **Filoneo**”, compañero de Seleuco en las expediciones de Alejandro, quien describe en primera persona el despertar de una guarida de leones. La expectación de las fieras se une a la de los humanos con un deje de ironía cervantina:

“...De pronto el león macho abrió los ojos... [...] Se estiró a la manera de los gatos, se incorporó y lanzó un rugido. Como todas las mañanas acababa de descubrir el día, y sentía expectación en su enorme ser. Nosotros también sentimos expectación de lo que pudiera suceder en los instantes inmediatos, aunque ya conocíamos las costumbres de las fieras, y dábamos por descontado que no se pondrían a platicar, como Sócrates, ni a calcular, como Pitágoras.” (IX, 83)

Asklepios reconduce el relato mediante una breve transición reflexiva, hacia un nuevo personaje sin base histórica, **Nicostratos de Egina**, definido como un gran embustero, a quien confía la doble función de relatar primero en estilo indirecto, el descubrimiento de la belleza femenina bajo el disfraz de una piel de cabra; y acto seguido, ya en estilo directo, la aventura de Teseo y el pecho de las Amazonas. Nicostratos asegura haber interrogado inútilmente al héroe sobre Ariadna y sobre otras mujeres que la leyenda le atribuye –Egle de Panopeo, Fedra, Anajo de Trezene, Peribea, Helena de Esparta y otras-. Cuando ya desesperaba de obtener aclaraciones de Teseo éste habló para tratar el asunto del pecho de las Amazonas. Así pues, la voz de Teseo se inserta en el tercer grado de un relato cuyo punto de vista había pasado de Asklepios a Nicostratos, y de éste al vencedor del Minotauro.

El discurso de Teseo responde al método experimental a cuyos resultados ajusta su conocimiento y su propia conducta moral. Consta de un preámbulo alusivo a los antecedentes artísticos y mitológicos que hicieron creer en la muti-

lación del pecho derecho de las amazonas. Durante su expedición con Herakles al Asia Menor contra ellas, Teseo recurre a una observación selectiva para verificar la superchería del mito. Y su agresividad se trueca en admiración carnal al descubrir que las amazonas no eran fantásticas guerreras de remotas tribus, sino mujeres aseguibles y hermosas, con dos pechos como las mujeres griegas.

“Que las amazonas fuesen rubias o castañas, de ojos oscuros o claros, de perfil heleno o asiático, atezadas o níveas, es algo que nunca he podido testificar ni jurar...; [...] en verdad, jamás logré observar su rostro, y no porque lo llevasen velado, sino porque el pecho entretenía mi mirada.” Por ello decide deponer las armas y “caminar hacia ellas en son de paz” adentrándose “entre la muchedumbre de muslos y senos seguido de Soolonte, Euneo y Toante, tres jóvenes atenienses...”. “¡Y por todos los dioses juro que, pudiendo repasarlas como te contemplo ahora, no hallé ninguna que exhibiera un solo pecho, sino los dos!

La aproximación al objeto produce abstracción perceptiva, distracción del conjunto, con efectos humorísticos:

“Por otra parte, fue paradoja que, según disminuía la distancia que me separaba de ellas, perdía la visión de los pormenores que un minucioso observador ha de advertir en los objetos cercanos. Por eso nada sé del atuendo, armas, calzado y peinado de las amazonas, debiendo guiarme en esto por quienes relatan de segunda mano. También otros hombres y dioses han visitado regiones desconocidas, y sólo han visto y admirado una cosa de cuantas resulta forzoso suponer que existen en todo lugar...”.

En su caso, sólo había visto los pechos de las amazonas, pero su descubrimiento basta para imponer una tregua en beneficio de la razón, la sensualidad y el respeto a la vida. Se impone la valoración moderna de las amazonas como potencia fertilizante. Diversas circunstancias encadenadas permiten la expansión del relato, siempre en boca de Teseo. Soolonte se suicida al ser rechazado por Antíope, la más originaria de las amazonas, “comparecencia cuyo andar usufructuaba algo más que la gracia griega: quiero decir, la soberanía de cuanto es puramente natural”. Por ello, muerto el joven pretendiente, Teseo la hace objeto de su pasión, y se desposa con ella.

“Y aunque no he de añadir nada sobre aquel desposorio –se queja Teseo de los mixtificados, al modo quijotesco–, quiero expresar mi queja contra los poetas que, a mi juicio, siempre albergaron cierto rencor contra esta esposa.” (p. 89).

Contrariando el humanismo comprensivo de Teseo, el idilio se rompe por el ardor guerrero del testarudo Herakles –“que veía el mundo como oportunidad de realizar su parcialidad”– empeñado en rescatar el cinturón de Hipólita, lo que provocó el levantamiento de las amazonas que cruzaron el Bósforo y el Helesponto, invadieron la Tracia, y llegaron hasta las mismas puertas de Atenas.

La secuencia final, a modo de corolario distanciado a cargo del primer narrador supone la ruptura de este microcosmos fabuloso, cuatro páginas después de su comienzo. Asklepios recobra la voz y nos devuelve a la realidad racional. De la fábula queda un cierto sabor nostálgico:

“¡Maravillosas mentiras!, producidas por la expectación del ánimo, capaz de emanar a veces más disposición que sucesos hay y puede haber en el mundo!”

¿Elegía o nostalgia frutiva? Poco importa. El narrador presta inusitada atención al relato mítico de las amazonas para probar, con ironía y humor disolvente, el embrujo de la expectación fabuladora

A mi entender, la lección del joven Espinosa en 1960 consistió en intentar mostrarnos cómo desde el idealismo racionalista se podía combatir intelectualmente el pragmatismo totalitario. En definitiva, la quimera de un hombre abstracto en pos del bien, la belleza y la verdad.

El discurso narrativo de Asklepios se caracteriza por su unilateralidad: no hay antagonistas reales sino alegóricos –el mundo, el paso del tiempo que aniquila las edades felices desde la naturaleza a la Historia–. El conflicto es interior, pero adquiere concreción literaria objetiva por la pertinencia de su lógica narrativa.

Claro que hubo después una evolución en el escritor maduro, transportado por la vida lejos de aquel ideal helénico. Pero fue justo a sus 34 años, en el momento de romper amarras con la juventud, cuando un impulsivo sentimiento de nostalgia produjo este admirable libro sobre las edades de la expectación, la inocencia y el aprendizaje.

CECILIO ALONSO ALONSO

Apéndice

GLOSARIO

Las referencias corresponden a la 1ª edición (Murcia: Editora Regional, 1985).

Acaecimiento. 1. **Extensión** en el sentido de novedad que rige un **mundo** donde nada se repite, característica de la percepción infantil (IV, 45) // 2. Existencia de lo maravilloso, espera de la **aventura**, realización de lo indeterminado (IX, 83-84).

Acontecimiento. En el **Mundo** hay **hechos**, **sucesos** y acontecimientos. El acontecimiento es un **hecho** cargado de intención. *La Ética* de Epicuro es un acontecimiento (XIX, 161).

Actitud teórica. La irremediable y continuada tendencia a reflexionar se llama actitud teórica, primera entre las inclinaciones de los griegos, y la más inocente y buena del **hombre**, sobre la que no pueden ni la miseria ni la intuición de la **muerte** (XXIII, 193-194). De la actitud teórica y su continuo ejercicio nace el amor por lo profundo y lo bueno, la apacibilidad del carácter y la inclinación por lo justo, virtudes vivas entre los griegos (XXIII, 194).

Adolescencia. Instante en que el **espíritu** comienza a sentir consciencia de sí mismo (XIII, 124).

Alegría de vivir. Perfecta acomodación entre el **Ser** y el **Mundo**. (IV, 44).

Amor deferido. Atracción del **ser** por el **ser**, manifestación de la universal simpatía que lo vivo siente por todo lo vivo. Su manifestación es la **ternura** (XVIII, 158-159).

Amor referido. Atracción estimulada por un **ser** concreto. Emoción del ser ante la presencia del ser en cuanto **acontecimiento**, es decir, en cuanto una tal persona inequívoca (XXV, 211-212).

Arte. 1. Objetivación del sentido estético a través de la **materia** (pról. 12). // 2. Expresión de la **metamorfosis** en sus varias acepciones: transmutación, mixtificación y animación (VII, 67).

Asombro. Capacidad que origina sabiduría cuando puede comunicarse. Cuando no, genera un entorno cerrado y suficiente, el **mundo** de los **dioses** y de los niños. (IV, 43).

Aventura. Realización de lo indeterminado como consecuencia de la intuición de la aventura, o llamada del **acontecimiento** (IX, 83-84).

Avidez. Deseo constante e inextinguible del **mundo**, tal como surge en la **adolescencia** y se prolonga dignamente en el **hombre**. La avidez emana del ensimismamiento y se manifiesta, al mismo tiempo, en una honda **vocación** de opinar (XVII, 145-146).

Cambio. Condición de todo lo viviente, siempre en continua transformación (XIII, 121). V. **Metamorfosis**.

Candor. Desacuerdo entre lo elaborado por el **hombre** y la **inocencia** del **Espíritu**, característico de los niños y de los **dioses**. Indispensable para ser originario (I, 25).

Comparecencia. Manifestación o presencia de todo lo existente, **seres** o **cosas** (pról., 11).

Conciencia de identidad. Es el resultado de la **memoria**, que nos ofrece nuestra **historia** como una totalidad queda (I, 24).

Conocimiento. Emanación de la **interioridad**. Advertimos el **mundo** porque está dentro de nosotros; el cosmos y la inteligencia son sistemas idénticos (II, 31-32). El conocimiento se vuelve eidético y moral una vez abandona el Reino de la **Naturaleza** y su **inocencia** (III, 39).

Cosas. Apariencias diversas que determinan la **disposición** del **hombre** y de sus múltiples emociones (II, 33).

Deferido. Hecho sin motivación que ocurre en el reino de la **interioridad**. Su emoción es efímera e incommunicable. Produce impresiones diversas en diversos **hombres** (VI, 55). // v. **amor deferido, miedo deferido**.

Definir. Usar unas palabras como referencia de otras, de forma que por las primeras llegamos a nombrar las segundas. Sólo puede ser definido lo que se ofrece como **resultado**, nunca lo originario (I, 24).

Demiurgo interior (o **personalidad**). 1. Poder de meditación fruto de la continuada consciencia que adquiere el **ser** al descubrirse como **cosa** aparte de un universo distinto y diverso (XV, 133). // 2. **Interioridad** (XV, 134).

Derecho. Método del **Estado** (pról., 13).

Desesperanza metafísica. 1. Pérdida de **expectación** y de **esperanza** trascendente. Vacío de **naturaleza** y fe. // 2. Filosofía sobre el absurdo de hallarse en el **mundo** como seres no naturales ni supranaturales, que pueden volverse rabiamente mecanicistas o materialistas. (IX, 92).

Desnudo (arte). 1. Es una presencia mística y biológica, por así decirlo, no arquitectónica; en su **interioridad** anida el patetismo. Es el origen y el transmundo intuitivo (XXIV, 204). // 2. La emoción del desnudo no es otra cosa que

una visión de la **interioridad** del **ser**, cuya presencia nos conmueve, y, por contagio o simpatía, desvela, a su vez, nuestra alma. Desde este punto de vista el desnudo sería como la verdad, figura originaria, y, por consiguiente, siempre descarada (XXIV, 206).

Desterrado en el tiempo. 1. Irrealidad que no puede comparecer ante la **Historia** como tal ni como contemporáneo de sus aparentes contemporáneos. Por necesidad soy griego, y por casualidad no lo soy. He aquí la **tragedia**. Mi **destino** sobra en el **mundo** moderno, y cuanto sobra en una estructura, nada significa [...]. El suceso trágico dio significancia; ellos devinieron modelos, y yo, caricatura (intr., 18). // 2. El destierro en el tiempo es la más grande soledad que puede venirnos (II, 32).

Destino. Comparecencias de destino son las que jamás premeditaron su **mundo** ni conspiraron contra la **Naturaleza**, la **alegría** ni el dolor. Destino se opone a **porvenir** ("Amo lo que tiene destino, y odio lo que tiene **porvenir**") (XVIII, 154).

Dios. Dios y nuestros semejantes son, en cierta manera, formas del **mundo** (X, 99).

Disposición. Actitud que quiere lo posible. La **vida** es una disposición (I, 23).

Esperanza. Vivencia interior, consecuencia del alejamiento de la **Naturaleza**, que sustituye la espera o expectación en el momento mundano e indeterminado, por la esperanza en **acaecimientos** ultraterrenos, concretos y reglados, particularmente la justicia final y la vida eterna. Sustancia del cristianismo (IX, 90-91). V. **Esperanza referida**.

Esperanza referida. Situar la **esperanza** en **acaecimientos** mundanos buscando un interés. Es el más triste de los sucedáneos de la **expectación** natural y de la **esperanza** metafísica (IX, 92).

Espíritu. Comparecencia continua y sin fin, situada más allá de la forma del **mundo**: la **razón**, la **materia** y la **vida** (XIX, 162).

Estado. Organización metódica del Poder (pról, 12-13).

Estructura. Serie de elementos, siquiera ideales, relacionados entre sí y con respecto a un denominador común. Las relaciones entre elementos se llaman **leyes** (I, 23).

Existencia. La existencia es una constante mudanza [...] Nada se repite, sino que fluye hacia el vacío (epíl., 225 y 230).

Expectación sexual. Simpatía dirigida hacia la emoción y el suceso sexuales (XIX, 163).

Expectación. 1. Particular situación de creencia y espera en el suceso que se produce al ponerse el **hombre** en contacto vivo con las **cosas** o sumergirse en

ellas. La expectación hace sentir el **mundo** como un devenir o ir siendo sumamente interesante, como un **proceso** donde el instante añora y espera la novedad del instante siguiente. [...] Para el que siente expectación, ningún momento está vacío, sino todos llenos, porque **suced**er es **acaecer**, y el tiempo, un conjunto de **acontecimientos**. Se opone al **nihilismo** (IX, 81-82). // 2. Inocente **disposición** de espera en el momento (IX, 90).

Experiencia. Acumulación de **hechos** y **sucesos** en la **conciencia** que es un **conocimiento** contra la **razón**. La experiencia nos enseña que lo real no es racional, que nada hay anterior al **mundo** en las **cosas** terrenas, y que lo verdadero y lo bueno son abstracciones que jamás movieron al **hombre** (XXIII, 193).

Extensión. 1. Repetición sin novedad.// 2. Para los niños la extensión es **acaecimiento**, novedad que rige el **mundo**. La novedad, extensión y **misterio** del **mundo** prolonga el **ser** de la **infancia** (IV, 44-45).

Fatalidad. V. **Hado**.

Hado o Fatalidad. Es la colisión o contradicción misma entre la necesidad y la casualidad, cuyo resultado es la **tragedia** (intr., 18).

Hecho. Materialización de lo real objetivo. En el **mundo** hay hechos, **sucesos** y **acontecimientos**. La caída de una piedra es un hecho (XIX, 161).

Hélade. Respetar la Divinidad, como primera cosa, amar lo vivo, valorar la persona, ejercer la reflexión, indagar la verdad, inclinarse ante lo bello, proponer lo bueno, estar en lo justo, hacer desinteresadamente, acoger a la mujer, enternecerse ante los niños, no obedecer al tirano, defender la **libertad**, obrar espontáneamente, realizar la **alegría**, compartir la riqueza, dialogar objetando, intuir, inducir y deducir; prepararse la posteridad, elegir la palabra y su sonido, avenir en el **hombre** la **razón** y la **Naturaleza**, tener paciencia, poseer un tranquilo entusiasmo, ser piadoso con el **Estado**, investigar el **demiurgo** de los demás, no afrentar a nadie, amar lo efímero, objetivizar la emoción, danzar en trance y traer a la Tierra el humor de los **dioses**. He aquí La Hélade, así en la península, como en las islas y sus marismas. También la Hélade se encuentra en otros muchos lugares de la Tierra, aldeas, ciudades y bosques, pues en cada **hombre** realmente joven hay, en parte, una pequeña Hélade (XX, 171).

Hipócrita. El que nunca ejercita el pensamiento ni concluye según la **razón**: vive en la conveniencia (XIII, 194).

Historia. 1. Revelación del sentido de la **vida**: la **inocencia** del nacimiento, la **alegría** de la lucha, la cosificación de la **muerte** y el gran **misterio** e irreversibilidad del mismo **morir** (XI, 107-108). // 2. Sustituye o sucede al estado de la **Naturaleza** (IX, 92).

Hombre. 1. Conjunto de **disposiciones** en sucesión que no debe ser considerado como totalidad. (I, 23). // 2. Animal de edades (I, 24). // 3. Síntesis de **Naturaleza** y **razón** (I, 24). // 4. Parcela de la gran **extensión** y **presencia del universo*** (IX, 81). // 5. Animal de preguntas (X, 99). // 6. Estructura, esquema receptor, andamio de **tiempo** y **materia** (XIX, 161).

Ilusión. Estado de ánimo que aguarda el **suceso** a cada instante (XIX, 164).

Imaginación. Capacidad de operar con sensaciones, a la manera que el **intelecto** opera con conceptos, y sacar, como conclusiones, otras sensaciones (I, 24).

Individualidad. Historia de las sucesivas **disposiciones** de un **hombre** (I, 23).

Infancia. 1. Momento en que la **Naturaleza** inicia un movimiento hacia la configuración del **Espíritu** en la Tierra (I, 25 y XI, 108). // 2. Residencia en el reino de la **Naturaleza** (XV, 133). V. **niñez**

Ingenuo. El que está dispuesto (XVI, 142).

Inocencia. Perduración del origen en el **hombre**. Un **espíritu** existe inocente cuando se revela como prolongación de su **naturaleza**, y no como resultado de la **experiencia** (VII, 68). V. **Candor**.

Inspiración. Predisposición del ánimo hacia el suceso vivo del **mundo**. El **hombre** poseído y predispuesto para la **expectación**, es un **ser** inspirado (IX, 83).

Intelecto. En cuanto comparecencia típica de la **juventud**, el intelecto o **razón** tiene dos funciones: investigar el **ser** y proponer el deber-ser (XXIII, 191).

Interioridad. Demiurgo o personalidad. Demiurgo, interioridad y personalidad son una misma cosa: la revelación del **ser** en cuanto potencia de oposición (XV, 133). El saber y sus opiniones son obra de nuestro **demiurgo** o interioridad; a una viva interioridad corresponde un profundo ensimismamiento, y, al mismo tiempo, una honda **vocación** de opinar, en suma, una insaciable **avidez** (XVII, 145).

Justicia. Punto de vista sobre el **Mundo** (pról. 12).

Juventud. Es la objetivación total del **ser** en cuanto **razón**, emoción, **memoria** y **conciencia** moral. La esencia de la juventud estriba en la síntesis equilibrada entre las partes del **espíritu** en plena comparecencia (XX, 170).

Leyes. Relaciones entre elementos de una estructura (I, 23).

Libertad. Posibilidad de realizar lo indeterminado (pról., 12).

Libido. Tendencia insaciable y gozosa, tanto en su origen como en su desenvolvimiento, que nos ensancha el **mundo** al desarrollarse y buscar su objeto (XVII, 145).

Manifestación del Universo. Organismos y estructuras vivas que, adecuadas y concordes a las estructuras físicas –o **presencia del universo**– da lugar a la **viveza de la carne** (VIII, 73).

Máquina. Lo contrario del **misterio**. Lo determinado, lo que tiene principio y tendrá acabamiento (XIX, 162).

Materia. **Presencia** física del **Mundo** (XI, 108).

Memoria. Atributo del **Espíritu** que trae la continuidad y la sensación de totalidad a la Tierra, superponiéndose a la discontinuidad del **mundo**. La memoria, que ve **sucesos** en la serie gradual llamada **tiempo**, es lógicamente anterior al **intelecto** o sentir eidético, que advierte elementos aislados o en conjunto ideal. El que no recuerda no es (III, 37-38).

Metamorfosis. 1. Espontánea e imprevista transmutación de unas formas en otras, más allá de cualquier propósito. Hay metamorfosis cuando un ser se sustancia otro ser; y una figura otra figura. No hay que confundir metamorfosis con proceso evolutivo, ni con desarrollo, crecimiento o mutación metódica prevista por la naturaleza de las cosas (VII, 64-65). // 2. Acontecer lúdico que rompe toda determinación en las **cosas** y en los **hombres**. Su expresión es el **Arte** (VII, 67).

Miedo deferido. Miedo sin causa, no provocado por estímulo alguno si no es surgido espontáneamente del alma por emanación; miedo fluyente, enervador, sin remedio, que no quería tener fin. Miedo de origen, como traído al **mundo**, siempre transportado, sustancial, no adquirido ni configurado por **resultado** (VI, 58-60).

Misterio. Reino del **espíritu** (XIX, 162).

Morir. Perder la **avidez** es morir (XVII, 146).

Muerte. **Hecho** sordo, material e insensible, que nos separa brutalmente de lo vivo. [...]

Acto cruel y estúpido, carente de valor.[...] La muerte rompe de un golpe la **inocencia** de nuestra **vida** (epíl. 226).

Mundo. 1. Devenir siempre acaeciente. El Mundo es diverso y fluido, libre y **acaeciente**, creado en acto prolongado (VII, 63; IX, 82). // 2. Presencia real o aparente de las **cosas** (XI, 107).

Naturaleza. Sereno reino de lo que nos es dado; es idéntica y carece de **Historia**: no ha sido inventada ni cambiada. (II, 33).

Nihilismo. Se produce cuando un individuo, absolutamente aislado de las cosas, tiende fatalmente a refutarlas y, si es profundo, a refutarse a sí mismo. Es lo contrario de la **expectación** (IX, 81).

- Niñez.** Despreocupación del significado de la propia **existencia**, curiosidad por el **mundo** exterior (X, 103).
- Pasión.** Exageración de un interés (intr., 19).
- Pensar.** Relacionar dentro de un todo aparente, supuesto por convención. (III, 38). La fruición de pensar tiene una doble función eidética y ética (XXIII, 195).
- Personalidad (demiurgo o interioridad).** Revelación del **ser** en cuanto potencia de oposición (XV, 133).
- Pobres.** El **suceso** más doloroso que pueda imaginarse. Carecen de toda **expectación** o esperanza de cualquier clase, poseídos por el demonio de la miseria, nacidos sin nada, extraños a la tradición del dinero, han de enajenar su cuerpo, su alma, sus modales y sus ideas al poder ajeno (IX, 92).
- Poeta.** Comparecencia expectante que ve el universo como una continuidad viva. Su obra es la expresión del **conocimiento** particular de esa continuidad. [...] El que no es **poeta** es un resultado (IX, 83).
- Porvenir.** Lo propio de quienes poseen su propio presente y futuro, y no conocen el dolor, la tristeza ni el imperio de la casualidad. Se opone a **destino** (“Amo lo que tiene **destino**, y odio lo que tiene porvenir”) (XVIII, 154-155).
- Presencia del Mundo.** Materia, las **cosas** que son y están quietas en realidad o apariencia (XI, 107).
- Presencia del Universo.** El **mundo** de las **cosas** que preceden a las estructuras vivas (la estructura física, la luz, la extensión, la longitud...). (VIII, 73).
- Proceso.** Evolución que conduce a unos seres a transformarse en otros, intuitos y queridos por el hacer que hace la **vida** (VII, 64).
- Protestar.** Es hacer comparecer lo racional en todo **suceso** y momento, siempre enjuiciando desde principios y concluyendo implacablemente, según el método de la lógica (XXII, 184).
- Razón.** Actividad del juicio que opera por abstracciones y esquemas en busca de lo verdadero y lo bueno al margen de toda **experiencia**, como si se situara en el primer día del **mundo**, antes de que fueran inventados los intereses (XXIII, 193).
- Recuerdo.** Es nuestro **espíritu** en constante **cambio**. Así, al investigar la propia **interioridad**, por mediación del **recuerdo**, imaginamos que nos investigamos a nosotros mismos, cuando, en realidad, estamos indagando otro **ser**, muchos seres, a veces (I, 24).
- Referido.** Idea, **suceso** o percepción que surge como resultado de un antecedente, suscitada por un estímulo. Engendra iguales impresiones en todos los componentes de una colectividad (VI, 55-56). // V. **amor referido**.

Resultado. 1. Lo no originario ni sustancial que, por ello, puede ser definido (I, 24). // 2. El hombre carente de **inspiración**. "El que no es **poeta** es resultado" (IX, 83).

Ser. Lo originario que no puede ser **definido** (I, 24).

Ser vivo. Estructura que acumula **disposición** según un sistema denominado organismo (I, 23).

Sexualidad. Una forma de comparecer la emoción, y con ella el **espíritu**, en la tierra (XIX, 162).

Suceder. Suceder es acaecer. Acaece el río, la planta, la hormiga, la nube, el sol, las estrellas y el pensamiento (IX, 82).

Suceso (acaecimiento). Suceso es lo extraordinario que despierta **expectación** y sorpresa (IX, 82). En el **mundo** hay **hechos**, sucesos y **acontecimientos** (XIX, 161). Amar es un suceso (XXV, 111).

Superstición. Es la valoración del **hecho** como **suceso**, o **acontecimiento**, y viceversa. (XIX, 161). Se incurre en ella cuando los **hombres** colocan intereses éticos, metafísicos o políticos en sus preguntas y respuestas interesadas (X, 100).

Tentador. Enemigo de la buena **conciencia** (XXII, 186).

Tentar. Es ofrecer a otro sus propios principios y creencias con diferentes conclusiones, siguiendo las reglas del **proceso** juicioso. Tentar equivale a sacar a la luz las consecuencias implícitas en cualquier proposición sostenida por alguien como postulado de fe y comportamiento (XXII, 186).

Teorizar. Enjuiciar desde principios y concluir implacablemente (pról. 11 y XXII, 194).

Ternura. Manifestación del **amor deferido** (XVIII, 158-159).

Tesoro. Objetivación estética de la tendencia a crear **valores** y amar lo que más vale. Creación típica de la edad infantil (XII, 114).

Tiempo. Conjunto de **acontecimientos** (IX, 82).

Tragedia. Resultado de la contradicción entre la necesidad y la casualidad (intr., 18).

v. **Inocencia.**

Valores. Cuando las energías alcanzan su propio modelo, se hacen objetivas; dejan de ser sujeto, para configurarlo desde fuera; se convierten en valores (XX, 169-170).

Verdad ética. Es la conclusión alcanzada por el juicio sereno; aún más, es enjuiciar correctamente. Por ello las llamadas cuestiones morales se deben valorar según la razón, prescindiendo de intereses y conveniencias (XXIII, 194).

Vida. Manifestación del **mundo** (XI, 107-108).

Viveza de la carne. Correspondencia entre **mundo** y organismo. Concorde adecuación entre la Presencia -estructura física- y la Manifestación -estructura viva- de las **cosas** (VIII, 73). Se opone a la enfermedad (VIII, 73).

Vocación. Necesidad de crear **valores**, ponerlos en el **mundo** y amar lo que más vale como condición irremediable del **espíritu** (XII, 113).

Voluntad. Disposición del ánimo hacia los **sucesos** posibles. **Conciencia** de hallarse en **disposición**, lo cual ocurre a partir de la **adolescencia** (XVI, 140).

CECILIO ALONSO ALONSO

EL MONOPOLIO DE LA HUMANIDAD: SILENCIO Y SOCIEDAD EN EL EPÍLOGO DE *TRÍBADA*

«Para vivir hace falta ser una bestia o un dios – dice
Aristóteles –. Falta un tercer caso; es necesario ser lo
uno y lo otro, ser filósofo».
Nietzsche

«Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie»
Blaise Pascal, *Pensées*, Sect. III, Frg. 206

Las siguientes palabras de Rüdiger Safranski no están elegidas al azar: «Heidegger anda tras las huellas de la nada. Pero no puede demostrarla argumentativamente, tiene que despertar una experiencia. Esta es el instante de la angustia» (Safranski 216). *Tribada – Theologiae Tractatus* despierta una experiencia parecida. Mucho se ha hablado sobre el “comentario interminable”, la “literatura fenomenológica” o “el estilo neobarroco” (por ejemplo los trabajos recogidos por Victorino Polo, el comentario de Pablo Gil Casado o el monográfico de García Jambrina). Todo esto es cierto. Pero en la literatura de Espinosa el silencio habla, sus silencios son otra forma de lenguaje. Se ha descrito la literatura de Espinosa como una explosión de lenguaje, como un torrente verbal de “nominación”, nominalismo en acto, praxis wittgensteiniana, logos... y esto también es cierto. El problema es preguntarse si el de Espinosa es un discurso de significado pleno. Probablemente la respuesta es negativa. Y no porque no pudiera encontrar un sentido, sino porque no hay sentido. Si lo hay (el sentido) parece claro que el texto produce su ausencia, como si para el texto no hubiera, finalmente, sino silencio. El lenguaje de Espinosa es un encuentro frente al silencio, un rozarse con él, o mejor aún: su punto de llegada es el silencio.

En su artículo: “El silencio: los silencios de los hombres y el silencio de Dios”, Carmen Carrión Pujante señala esta necesidad del juego significativo de los silencios utilizado por Espinosa en *La fea burguesía*. Comentando la sección final de esta novela, señala:

“Quedaré sorprendido cuando menos todo aquel que se acerque a “El silencio” pretendiendo hallar respuestas para sus preguntas o una interpretación definitiva de los relatos precedentes, ya que, parafraseando a Juan Espinosa, el misterio “deja abiertas todas las cuestiones”. Así, todas las preguntas seguirán abiertas, dando cuenta del misterio, pero sin desentrañarlo, ya que el misterio es por naturaleza indescifrable. (NO ES QUE NO HAYA RESPUESTA, ES QUE EXISTEN INFINITUD DE ELLAS)”. (Carrión Pujante, 2004)¹

¹ Las mayúsculas suyas corresponden a Carmen Carrión.

Los personajes de *La fea burguesía* pueden acceder al misterio de su propio *dasein*, y de ahí al dolor inmenso que supone intuir la ausencia de ser de su existencia, el hecho de que son seres inauténticos (como Castillejo). Estos personajes, sugiere Carmen Carrión, experimentan la “emoción” de su nada, pero no pueden expresarla en lenguaje: queda clara, sin embargo, la elocuencia de sus silencios. Pero no se trata sólo de los silencios como sospecha de la propia ontología y del silencio como apertura de sentidos, sino de la imposibilidad de llegar al Ser mediante el lenguaje.

Esta concepción tiene sus precedentes. El antepasado teórico de Espinosa (uno de sus muchos padres) es Martin Heidegger, con cuya filosofía los textos de Espinosa mantienen una actitud metodológica (e intertextual) similar: entre ambos está claro que hay un aire de familia, y la similitud se explica porque los dos juegan al mismo ajedrez – aunque con piezas distintas –: la religión, la metafísica y el giro lingüístico.² Pero mientras que Heidegger pretende destruir la metafísica, Espinosa manifiesta que esta destrucción ya ha sido efectuada. La diferencia fundamental radica en que Espinosa, pese al “neobarroquismo” de sus textos y su concepción nominalista del lenguaje, sitúa un punto de anclaje en Dios, una apoyatura que no es simplemente un *coquettieren* con la mística o una estrategia paródica. Esto es perceptible en *La fea burguesía*, si bien en *Tribada* las metáforas y mitemas de la tradición cristiana (infierno, mal, espíritu, Dios, diablo, carne, mundo) aparecen constantemente, lo que no nos parece solamente una corteza, una cáscara lingüística bajo la que se ocultaran otras determinaciones ideológicas, sino una creencia: religión, nominalismo y existencialismo heideggeriano se entrelazan. Lo que no queda claro es si la actitud espinosiana responde a un escolástico *intelligo ut credam* o a un agustiniano *credo ut intelligam* (divisa de San Anselmo, como se sabe). Dios está. Es cierto que el exceso de privacidad es sintomático, así como la latencia de una problemática familiarista, y llama la atención que sea un drama privado hecho público (publicar una novela sobre una traición amorosa en que todos los personajes son reales) el punto de arranque de la discusión sobre el sentido. El caso es que, a la hora de hablar del Sentido, el texto de Espinosa calla.

Como describe Heidegger, la filosofía comienza cuando nosotros tenemos el valor de «hacer que nos salga al encuentro la nada» (Safranski 200). El camino intelectual de Espinosa, el camino de sus escritos, llega al mismo punto de llegada que la filosofía de Heidegger: al silencio, a la constatación de que el Lenguaje concebido como logos no puede captar o expresar aquello en lo que consiste ser. «Con el ser no hay nada que hacer», dice Heidegger, porque el ser se

² Heidegger es el mago del silencio. Pero al hablar de un discurso de lo “no dicho” o de lo “decible” hay que pensar también en Freud y Lacan, así como en Marx o Foucault. No es extraño que Buckley, en *La doble transición. Política y literatura en la España de los 60* (1996), establezca un vínculo entre Espinosa y Foucault: «Coincide el pensamiento de Espinosa con el del propio Foucault, que considera el poder como una realidad mutante que se legitima a sí misma [...]» (Buckley 1996: 105).

sustrae: cuando captamos, captamos el ente, que se convierte en objeto u objetos (Safranski 359). Con todo, la experiencia transforma: «El hombre nota que él es «libre» frente al mundo; se ha abierto en él un “espacio de juego”» (Safranski 359). Y porque el ser atraído por el ser es el «eros», no extraña que el detonante de *Tríbada*, *Theologiae Tractatus* sea un naufragio amoroso, una exploración obsesiva en torno a la ontología de las relaciones, un tratado *de amore y de amicitia* en el que el comentario gira en torno a una búsqueda de sentido, alrededor de un baile de esencias y apariencias que el sujeto interroga. El texto quiere ser eterno, quiere ser Occam, Andreas Capellanus, Juan Ruiz, Heidegger, Quijote, Abelardo y Eloísa, pero descubre en su final que no hay lenguaje esencial, sino lenguajes, y que el Lenguaje es silencio.

Toda esta mística, este deseo de sentido, termina en los escritos de Espinosa en el descubrimiento de que no hay significado, porque el mismo lenguaje es *ludus*, esto es, lenguajes (en plural), una especie de Wittgenstein. La opción ante la mística del sentido parece ser dotar de sentido a la mística, lo que acaba en un desplazamiento y vaivén de la energía interrogadora hacia el juego y, con él, a la parodia, la risa. El lector de Espinosa no sabe muchas veces si el texto parodia o habla en serio cuando dice cosas como: «La simia es maldita porque habla, no porque hace; el lenguaje puede resultar más terrible que toda acción, el infierno es palabra.» (*Tríbada* 297). El lenguaje de Espinosa es pluralidad y juego continuo, obsesivo, pero porque busca, quiere cercar el ser, llegar a su núcleo. El problema es que nunca lo logra; un caso claro es el de la nominaciones de Damiana. El mismo Jambrina, entusiasta de la “novela de la ultimidad”, lo señala:

“Sin embargo, son tantos los nombres que recibe Damiana, y al final tan ambiguos y tan contradictorios entre sí, que no se acaba nunca de nombrarla, de darle *ser*.” (García Jambrina 1998: 99)

Sólo la apoyatura en Dios (recordemos que *Tríbada* lleva el subtítulo de “*Theologiae Tractatus*”, y esto no es gratuito) dota de sentido al juego nominalista; y esto es algo que hay que dejar claro: independientemente de que Espinosa leyera a Heidegger o no, su pensamiento es una forma de existencialismo sólo comprensible en la formación social hispánica del tardo-franquismo. La ontología espinosiana es una especie de Heidegger pasado por un tamiz religioso (pienso en Zubiri); en una entrevista comenta Espinosa sintomáticamente: «Heidegger tiene la misma visión del mundo que San Juan Evangelista, el mismo pasmo, la misma angustia, pero sin Dios, y entonces hace fenomenología de la conciencia existencial.» (*Postdata* 49). Se trata de una forma de existencialismo enraizado en un sentimiento religioso que manifiesta un malestar en la cultura de la posmodernidad. En el pasaje citado sobre la “simia” puede observarse la interrelación entre los diferentes temas: el infierno, el contraevangelio, la relación entre el ser y el logos, y el cuerpo vacío de espíritu, esto es, de lenguaje “verdadero”. Y pese a Dios, ¿porqué los textos de Espinosa desembocan en el silencio? Centrémonos en el Epílogo de *Tríbada* (pp. 373-374 - citamos por la edición de Montesinos).

La sección 47 de *La fea burguesía*, titulada 'El silencio', en la que se nos cuenta que el relato narra una tentación (cf. Carrión 2004), termina con un poema (en cursiva):

Sobre la quieta flor,
un instante, sesgadamente,
se estremecen unos élitros
en el seno del silencio;
después, el gran continente
sigue ocurriendo. (*La fea burguesía*, 292)

El final es silencio y acontecer, un intento de captar un instante irrepetible (el vuelo de un insecto – recordar el famoso dictum: “Si el hombre no hablara, no habría insectos”), pues la existencia es efímera. Igual sucede en el 'Epílogo' de *Tríbada*, síntesis conceptual y formal de la novela y auténtico corolario filosófico en forma literaria. Debido a una aparente suspensión del sentido, sume al lector en el más absoluto desconcierto intelectual. El tono paródico con que es presentado produce además una sensación de extrañamiento y vacío de significado que más que cerrar la novela parece invitar a la continuación del comentario, pretendiendo de este modo prolongar su propia lógica hasta acceder hacia la realidad por medio de la tensión de su *illusio*. Se puede decir que, en cierto modo, el epílogo vuelve a incidir en el comienzo del relato, como recuerda Juana hacia la mitad de la novela:

“Recordaste, entonces, que las historias comienzan por el final, y que sólo alcanzan su verdadero sentido cuando desde allí se narran; ese sentido, por lo demás, es siempre desesperanzador. [...] Y agregaste: “Todo epílogo es una enseñanza desgraciada”. [...] Cuando haya transcurrido más tiempo, el caso de las ludientes, esta Damiana y esta Lucía, se mostrará contado desde el final, y entonces comprenderás su verdadero significado: la nada de todo encendimiento y su arrebató.” (*Tríbada* 134)

“La nada de todo encendimiento y su arrebató” es la “enseñanza desgraciada”, la inanidad perceptible en el vuelo de un insecto, el instante irrepetible. *Tríbada* es una construcción anular que retorna al comienzo, en una poética que recuerda a lo que propone Edgar Allan Poe en su comentario al poema *The Raven* (1845): escribir desde el final para comprender el todo (Poe 1984). También cada carta es un instante repetido circularmente, un mito que retorna buscando la plenitud del instante, según la metáfora de Nietzsche. Tenemos de esta forma un conjunto de circularidades: cada carta reproduce el todo, se engloba en la estructura del todo, contenida esta en el título. El Epílogo es una especie de reposo final, de relajamiento de la tensión, una especie de glosa final que contiene una concepción del cosmos social de la novela. Un relajamiento que, sin embargo, parece invitar a una relectura y continuación del comentario.

El 'Epílogo' es un escrito breve titulado 'Damiana y el estío' que Juana envía a Daniel en una carta, y cuyo autor es Miguel Espinosa. Describe a Damiana, cuyo epíteto es 'hado de vacaciones' (*Tríbada* 26), en un viaje a la playa. El *fatum*

social de Damiana es ser una fea burguesa sumida en las silenciosas e indiscutidas leyes del Contraevangelio consumista: vacaciones, superficies (apariencia hueca, signos sin espíritu), aburrimiento de la superabundancia y carencia de objetivos, religiones de la *new age* (Damiana cree en la quiromancia, cartomancia... pero no en Dios). Damiana es el existencialismo posmoderno: no hay sentido ontológico, solo una galaxia de intensidades en la que consumir el yo. El Epílogo sitúa a Damiana en el inicio de las vacaciones estivales, caracterizadas por el imperativo "playero". En el comienzo de la posmodernidad, en una España en transición ideológica, la sociedad consumista está produciendo comportamientos de masas tales como las emigraciones estivales a la costa. El texto comienza con la voz de la publicidad:

"En los comienzos de un mes de agosto, la voz de su señoría, el diputado, ha dicho a través de la emisora estatal de radiodifusión: "Con el mayor respeto a cualesquier doctrinas, he de afirmar que no existe ninguna vida, tras la muerte, como tampoco pecado, Cielo ni Infierno. Por consiguiente, debemos gozar de las vacaciones estivales".

"Cierta empresa extranjera, promotora de viajes, ha vendido cuatrocientas mil vacaciones en España" - ha proseguido informando, con extraña semántica, la emisora. Y ha añadido: "Un millón de automóviles, con sus ocupantes, ha abandonado las grandes ciudades españolas, y corre hacia las costas, configurando hileras de hasta quince kilómetros". Finalmente, ha recomendado: "Dirijan sus máquinas con serenidad; eviten morir o quedar tullidos"". (*Tribada* 373)

'Extraña semántica' porque el lenguaje revela un mundo artificial y falso. 'Un millón de automóviles' nos recuerda al título de la conocida novela de José María Gironella, *Un millón de muertos* (1961) y al verso de Dámaso Alonso: 'Madrid es una ciudad de más de un millón de muertos', de *Hijos de la ira* (1944). Para el lector, la euforia colectiva contrasta con la devastadora alusión (posible alusión) a la guerra y el movimiento de una masa de gente similar una 'plaga' bíblica. Puesto que no hay sentido (- religioso "no hay cielo ni infierno"), debe imperar el *carpe diem*: no hay *Iudex Supremus*. El texto reproduce la sociedad del "destape" de los setenta y ochenta, la explosión de intensidades en el ocaso de la rígida disciplina nacional-católica. Pero también reproduce la lógica absurda y vacía de la voz de la de la publicidad.

A comienzos del verano, Damiana deja su apartamento para alojarse en un camping en cuya descripción se destaca la aglomeración y la falsa interpretación de qué es la naturaleza: «Damiana ha dejado su apartamento, en un edificio de la cercana costa, y se ha aposentado en un campamento público, habitado por las razas y su muchedumbre» (*Tribada* 373-4). Por la mañana, se acerca a una cala nudista. El bikini es descrito como 'su sostén y su triángulo de tela sobre la vulva' (que luego será 'triángulo de tela sobre la pelvis'). Un grupo de individuos aparece:

"Entre los escabrosos estribos del acantilado que envuelve el abra, aparece una decena de machos desnudos, ya a ras del mar, ya en descenso hacia las ondas, ya senta-

dos, ya en pie, o ya trepando arriscadamente. Algunos alzan los brazos en forma de tenazas y abomban el tórax.

En medio de la pequeña ensenada emergen ciertas rocas, semicubiertas por las olas y sus espumas. Una de ellas muestra dos individuos en cueros." (*Tribada* 374)

Son tipos que seducen a mujeres utilizando el atractivo corporal. Pero si leemos el texto atentamente, surge una duda: ¿se trata de animales, de simios, o de personas? La descripción de los hombres los deshumaniza y convierte su masculinidad en una caricatura. La escena es cómica, o tal vez no. El lector no sabe si el texto es cómico o habla muy en serio: sin duda su primera reacción es la risa rabelesiana, pero quizás el texto, desde su lógica, funciona (junto a su ironía) completamente en serio, porque el pasaje que comentamos parece una descripción de una realidad esencial, como si se rompiera la corteza de la apariencia de las cosas y se nos mostrara el interior, como si los *phainomena* brillaran, hubiéramos salido de la caverna platónica y viéramos la realidad *real* (el realismo de Espinosa es hiperrealismo). Continuemos: en cierto momento, Damiana deja de tomar el sol, entra en el agua y sube a una roca en medio del mar, donde se desnuda: «Damiana, que se ha desprovisto del sostén y del triángulo de tela sobre la pelvis, las mamas colgantes, las nalgas bajas y flácidas, nada un poquito, sube con cuidado al risco, y se tiende cerca de aquellos individuos. Sólo ella es hembra.» (*Tribada* 374). Su cuerpo es descrito, como en el organicismo medieval, como degradación, a la manera de las pinturas medievales, que pintan la fealdad y corruptibilidad del cuerpo, y se añade: 'Sólo ella es hembra'... lo que parece relacionarse con un enfrentamiento entre dos hombres (que, por cierto, parece recordar a una escena de *2001* de Kubrick):

"De repente, uno de los hombres vuelve la espalda al mar, y muy erguido, presenta sus genitales a la tierra. El otro, que considera invadida parte de su territorio, y aun suplantado su señorío, gruñe y profiere espantosas palabras; los dos concluyen por enzarzarse en rabiosa riña, los pies sobre la roca y los pudendos bamboleándose. Damiana, en silencio, contempla el espectáculo; los otros machos, desde sus repisas y peldaños, también miran." (*Tribada* 374)

La parodia condensa imágenes de materialidad pura, vacío de humanidad y un estadio de ausencia de evolución: solamente dos monos machos discutiendo por un lugar en la roca, debido a la presencia de una hembra en la cercanía. La falta de lenguaje domina el escenario. Sólo hay gruñidos, insultos ('espantosas palabras'), una pelea, miembros desnudos y la contemplación silenciosa de Damiana de la escena. La sensación de 'nada' se extiende en el siguiente párrafo, donde el silencio (a pesar de los aullidos y la discusión) acaba la escena, el texto y, de alguna manera, la novela. La última palabra de esta pieza es 'piedras': «Los peleones aúllan, ronca el coro de los desnudos, el sol luce, el mar brilla azul, y las olas van rompiendo, sin pensamiento, sobre las piedras» (*Tribada* 374). En todo el relato (seis párrafos de unas cinco líneas cada uno) se cuentan alrededor de dieciséis palabras que aluden a 'roca' y a 'tierra'. La desnudez del cuerpo, sobre la tierra desnuda, es descrita como pura genitalidad y animalidad, como

completa materialidad. Es la cercanía del ser-ahí inauténtico a la *tellus*, una descripción de lo telúrico de la ausencia de pensamiento. No hay belleza, no hay sensualidad, solamente algo oscuro, opaco, enigmático, misterioso (en definitiva), en esta escena de efectos cómicos que no deja de inquietar al lector. El 'enigma' puede ser simbolizado en el 'triángulo de tela sobre la vulva' de Damiana, imagen que sugiere la idea de 'lo femenino', como lo absolutamente otro, pero alude también al triángulo como símbolo filosófico - la perfección matemática - y como símbolo de la Trinidad: este 'triángulo' condensa la idea del 'tres' del título de la novela, el triángulo amoroso Lucía-Damiana-Daniel y la misma estructura del texto. 'Las olas van rompiendo, sin pensamiento, sobre las piedras' es una frase final desoladora para un paisaje de primitivismo y barbarie y un silencio absoluto, sólo roto (en el rumor de las olas) por los ruidos guturales de las figuras simiescas. El lector experimenta entonces la nada, la bestialidad de un mundo sin espíritu: no hay nada.

Sin embargo, no sabemos si el texto nos está diciendo: éste es el mundo en su crudeza, en su literalidad, la brutalidad de lo que carece de pensamiento, o si parece que podemos sentir la existencia de otra posibilidad, el negativo de lo simplemente telúrico: como si este epílogo de *Tríbada* fuese una "utopía negativa", lo que no debe ser. Podemos pensar que el texto está hablando desde su silencio: «El hablar auténtico puede entenderse, él mismo, como "el simple callar en el silencio"» (Vattimo 1998: 123). De nuevo nos encontramos con Heidegger, en este caso el último Heidegger y su concepto de lo no dicho como reserva permanente, «en diálogo con la cual el *Dasein* se realiza como histórico ser en el mundo» (Vattimo 1998: 123). Espinosa cree, como Heidegger, que la filosofía es escucha, que el pensamiento es *hermenéutica*, interpretar la palabra sin agotarla:

"La verdadera escucha es aquella que no se limita a tomar nota de lo que se dice explícitamente en un discurso, sino que coloca (por eso traduciremos el término por "colocación" [*Er-örterung*]) lo dicho en el "lugar" en que resuena, es decir, en lo no dicho, de lo cual procede lo que se dice que es regido por lo no dicho." (Vattimo 1998: 122)

En la 'escucha', el poeta o artista, según Heidegger, ocupa una posición privilegiada:

"El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es instauración del ser con la palabra." (Heidegger 1995: 137)

Espinosa intenta captar el ser de la sociedad del espectáculo y trasladarla al texto, describirla esencialmente. La novela dibuja un cuadro literario del mundo de la *techné*, de la dictadura de la 'publicidad' y de la sociedad de consumo, del 'olvido del ser'. Por eso el 'Epílogo' de *Tríbada* (condensando esta idea) se inicia con la migración de las vacaciones estivales. Poseída por los tenderos espirituales del consumismo, la masa se moviliza, como un ejército de autómatas, hacia la

playa. La palabra de Dios ha sido negada y sustituida por el imperio del televisor; piénsese lo que el televisor es, desde una perspectiva espinosiana: es lo óntico en sí mismo, la manifestación de la imagen hueca, la ausencia de interior, esto es, el vacío. La sociedad descrita por Espinosa es la de un mundo sometido al imperio del hablar sin decir nada, de la abulia, de la inautenticidad o impropiedad, y este *uno* amenaza la vida teórica auténtica. Los muchos (que Platón llamaba *hoi polloi*) se oponen al *sophos*. La hipóstasis de la individualidad es desmentida por el comportamiento de masas: la individualidad de Damiana es falsa individualidad, ya que es imitación del comportamiento de otros e inmersión en la masa y sus placeres institucionalizados.

¿Por qué esta idea? ¿Por qué esta descripción de lo que no debe ser, pero que, sencillamente, es? El desenmascaramiento de los destinos sociales también lleva su propia máscara. En el teatro griego, también los dioses son personajes. El texto opone ante los ojos del lector los individuos de alto capital cultural (el personaje Espinosa, Martí, Juana) y los que no lo tienen o, teniéndolo, sólo lo usan para el consumo del yo (Damiana, los personajes del figón Alfonsina, los mandarines). El epílogo es un escrito de Miguel Espinosa que Juana envía a Daniel: sin decirlo, el texto nos está diciendo que ellos sí saben escuchar, oír las reverberaciones del olvido del ser en el comportamiento de Damiana y de la masa. Si no tuviéramos esa oposición entre diferentes subjetividades, en cierto sentido la lógica de *Tríbada*, finalizada de esta forma, parecería amputada. *Tríbada* produce continuamente la idea de la privacidad como lugar natural del sujeto y la sexualidad como la fuente de su identidad, pero parece como si se empeñase en demostrar que la literatura o el arte son el único refugio posible del sujeto verdadero, frente al avance de la mercantilización de todas las esferas de la vida en el capitalismo tardío. Si es cierta la tesis de la oposición sujetos ‘singulares’ o ‘propios’ *versus* sujetos ‘inauténticos’, las implicaciones de esa dicotomía son radicales: la aserción de la subjetividad ‘falsa’ de los sujetos inauténticos equivale a una afirmación de la muerte del sujeto: como si vivir en la sociedad del espectáculo, sociedad de las superficies sin pensamiento, equivaliera a estar muerto. Quizás eso explica por qué Espinosa se refugia en el mundo imaginario de los griegos en *Asklepios* a la hora de hablar de sí mismo, a la hora de escribir su autobiografía, esto es, su vida: se puede vivir en un universo radicalmente estetizado, pero no en la vida real.

En el ‘Epílogo’, el primitivismo y la deshumanización son tan radicales, que dudamos que pueda encontrarse, en ninguna parte del texto, el más mínimo atisbo de humanidad. Parece como si Espinosa, desde el malestar frente a la sociedad de consumo, se refugiara en la autonomía del campo literario para crear una visión del mundo anti-burguesa pero al mismo tiempo extraordinariamente elitista, como si desde el campo literario intentara redefinir o representar lo genuinamente humano. Como si, en definitiva, la cuestión básica de sus textos fuese una disputa sobre «Nothing less than the *monopoly of humanity*» (“nada menos que el monopolio de la humanidad”) (Bourdieu 1984: 491). Y solo los comenta-

dores son humanos: el resto es bestialidad, corrupción, materialidad, vacío. Junto a Heidegger, tal vez habría que situar, en esta actitud de *kulturkritik*, a Adorno o Lukács.

Por otro lado, esta mirada del mundo social, sesgada por el *habitus* del campo cultural, también está atravesada por el inconsciente androcéntrico. La identidad subjetiva de Damiana se construye desde su sexualidad y esta, fundamentalmente, se lee desde su cuerpo. Pese a leer la atracción sexual entre los individuos como una atracción 'intemporal' (simios que luchan antes del apareamiento), el texto establece la diferencia sexual como diferencia biológica, y la concepción de lo masculino y lo femenino como una oposición activo / pasivo, fuerza / debilidad. Pretendiendo de alguna manera dar forma lingüística a la esencia de la sexualidad, el texto, sin embargo, eterniza una división (natural) arbitraria: «La fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada» (Bourdieu 2000: 37). Junto al aparato retórico literario y la disposición analítica heideggeriana que ha sido ampliamente desplegada en la novela (de la que el 'Epílogo' es síntesis), vemos, en primer lugar cómo el inconsciente androcéntrico: «se traduce o delata, a modo de flashes, en las metáforas del poeta o en las comparaciones familiares, destinadas, en su obviedad, a pasar desapercibidas» (Bourdieu 2000: 73).

Podemos concluir, por tanto, que la lógica de la producción de Espinosa descansa en una ambigüedad o contradicción irresoluble respecto a su concepción de la relación del escritor con el mundo social: como Edipo Rey, no sabe lo que sabe. Inconscientemente, es lúcido sobre su posición social pero rechaza, al mismo tiempo, las clasificaciones de los dominantes y las de los dominados, con los que comparte, sin embargo, una cierta solidaridad propia de los sometidos (piénsese en la relación del Eremita con el pueblo). Opta por la mitología literaria y se refugia en la imaginación mientras reinventa el mundo social y su propia trayectoria vital, incapacitado para ofrecer una alternativa que no sea la de la parodia e irrisión y vaciado de lo social. La literatura, en este sentido, es una vía de escape en el que ofrecer una representación del mundo diferente, frente a las de otros campos o esferas sociales. Esta representación, si bien parece ignorar sus propios límites, su propias condiciones sociales de existencia, celebra un lugar desde el que vivir otra forma de vida que no sea la del aburrimiento posmoderno (recordar los pasajes de *Tribada* sobre el aburrimiento, la abulia o "acedia", tan numerosos y claves en la lógica de la novela). La creencia en Dios proporciona un asidero más.

Con todo, es posible que en la negación de la subjetividad burguesa se encuentre una intuición de la mentira de la ideología, si bien el árido silencio del final del texto parece indicar la imposibilidad del lenguaje de nombrar esa mentira o de encontrar un sentido-otro. El escritor del Epílogo de *Tribada* es un destructor de las ilusiones sociales. No por nada escribió *La fea burguesía* (venganza,

análisis, piedad). Pero el Ser no puede ser nombrado: desvelada la mentira, se impone la necesidad de hablar. Se escribe porque al nombrar se da la existencia: escribo porque de esa forma me nombro, existo, y *a contrario*, existo porque me escribo. *Illusio* o no, la subjetividad necesita nombrarse para acceder al ser. En el caso de Espinosa es la pulsión de vida la que genera el comentario, como forma de luchar contra la muerte y contra la mentira ideológica contenida en todo lenguaje. Esta necesidad de nombrar y nombrarse para existir presupone, obviamente, un otro: la posibilidad de ser tragado por la nada si la escritura cesa, la sospecha de que la nada existe. O en otras palabras: la sospecha de que la nada es y que la única forma de negarla es llenándola. El silencio existe porque se lo niega, se lo nombra, se lo teme. Quizás por eso la novela se cierra de esa forma desoladora, y quizás sea ese el silencio más elocuente de toda la novela: porque la literatura afirma la posibilidad del sujeto (cf. Rodríguez 1994 y 1994b) de vivir en una estetización de la realidad, pero al mismo tiempo, el silencio del texto (“rompen sin pensamiento sobre las rocas”) sería algo parecido a un encogimiento de hombros, una aceptación de la imposibilidad de acceder al núcleo del propio ser, esto es, al corazón del propio horizonte ideológico, aunque se haya podido entrever de lejos su rostro borroso. El texto afirma la subjetividad, el *yo*, al mismo tiempo que se niega. Y esto es así porque en literatura lo substancial no es sólo lo que se dice, sino lo que se silencia, esto es, su dialéctica alusión / elusión. Kafka se dio perfecta cuenta de esta cuestión, al percibir que el canto de la literatura es parecido al de las sirenas, las cuales: «tienen un arma más terrible aún que el canto: su silencio» (Kafka 1990: 53).

Epílogo

Puede pensarse que de esta forma, indicando el “elitismo” o el “inconsciente androcéntrico” de los textos de Espinosa, lo sometemos a una crítica radical desmitificadora con el ánimo de destruir su potencia creadora, como si convirtiéramos el análisis en un ajuste de cuentas con el mandarín del Canon o como si nosotros mismos quisiéramos reproducir el cinismo del fundamentalismo posmoderno del todo es mentira y todo vale. No se trata (como propósito o incluso efecto) de destruir una cultura relativizándola. Como decía Diderot, es tan arriesgado creerlo todo como no creer nada. El análisis descubre lógicas, el destino inscrito en la educación y la magia de los hábitos de reproducción social, la fuerza de la sociodicea de una sociedad determinada. Los escritos de Espinosa tienen una ontología histórica y el ser (mutación o estatismo) es. De la misma forma, y porque lo que pueda decirse en este ensayo pueda sonar a provincialismo barato, es necesario también dejar algo claro: no se pretende aquí incluir a Espinosa en ningún Canon filosófico o literario; al compararlo a Wittgenstein o Heidegger no queremos reproducir un panteón y colocar a un diosillo nuevo en su interior. El Canon es para los mandarines, los dioses para los mitólogos: se canoniza porque se desea neutralizar, ¿o acaso escribió Espinosa *Escuela de mandarines* para acabar siendo un mandarín?

Daniel – ‘César con alma de Cristo’ (*Tríbada* 279) –, al igual que Godínez, Lanosa, o el Eremita, Espinosa o Martí, viven en la conmoción frente al misterio de las cosas, y no ignoran la pronunciación de la sílaba del *no*, como alude Montaigne (*Ensayos* Lib. I, Cap. 25). El ‘pasmó’ del victimado y neurótico Daniel puede leerse como el «radical astonishment» (“estupefacción radical”) heideggeriano como postura o disposición metodológica (Steiner 1978: 31): «Daniel es el que quiere saber, el que sabe» (*Tríbada* 396). Es esa fuerza creadora, esa búsqueda de otro espacio desde la crítica radical, lo que hace que al leer los escritos de Espinosa se experimente el asombro de estar en el mundo:

“Podemos girar y doblar las cosas como queramos, pero en definitiva se mantiene la repetición de aquel pensamiento admirable de Schelling según el cual en el hombre la naturaleza abre de golpe los ojos y nota que ella está ahí. El hombre es el lugar en el que el ser se hace visible para sí mismo. «Sin el hombre el ser sería mudo: estaría ahí, pero no sería lo verdadero»” (Kojève) (Safranski 426).

Espinosa fue más breve, tal vez más humilde: “Si el hombre no hablara, no había insectos”. Su literatura es lugar teórico en el que se entrelazan *inventio* (creación), *imitatio* (canon cultural, intertextualidad) y actitud teórica. Pero no podemos olvidar su residencia en la tierra.

BIBLIOGRAFÍA (OBRAS CITADAS)

- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- (1984), *Distinction (A Social Critique of the Judgement of Taste)*, London: Routledge.
- Buckley, Ramón (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los 60*, México-España: Siglo XXI.
- Carrión Pujante, Carmen. “El silencio: los silencios de los hombres y el silencio de Dios”. En *Tonos: Revista electrónica de Estudios Filológicos*. Diciembre 2004, núm. 8.
- Espinosa, Miguel (1993), *Tríbada (Theologiae Tractatus)*, Barcelona: Montesinos.
- (1992), *Escuela de mandarines*, Madrid: Alfaguara
- (1990), *La fea burguesía*, Madrid: Alfaguara.
- (1986), *Asklepios, el último griego*, Murcia: Editora Regional.
- García Jambrina, Luis (1998), *La vuelta al Logos (Introducción a la narrativa de Miguel Espinosa)*, Madrid: Ediciones de la Torre.

Gil Casado, Pablo (1990), *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona: Anthropos.

Heidegger, Martin (1995), *Arte y poesía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Kafka, Franz (1990), *Bestiario*, Barcelona: Anagrama.

Poe, Edgar Allan (1984), 'The Philosophy of Composition', en Poe (1984), *Essays and Reviews*, New York: The Library of America, 1984, 13-25.

Polo García, Victorino (ed.) (1994), *Miguel Espinosa: Congreso*, Murcia: Editora Regional.

Postdata (1987), *Palabra sustantiva: homenaje a Miguel Espinosa*, Murcia, núm. 4.

Rodríguez, Juan Carlos (1994), *La norma literaria*, Granada: Diputación Provincial de Granada.

--- (1994b), *La literatura del pobre*, Granada: Comares.

Safranski, Rüdiger (1997), *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets.

Steiner, George (1978), *Heidegger*, Sussex: Harvester Press (Fontana).

Vattimo, Gianni (1998), *Introducción a Heidegger*, Barcelona: Gedisa.

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA

FICCIÓN Y VERDAD EN MIGUEL ESPINOSA*

I

Debo comenzar agradeciendo a María del Carmen Carrión la invitación que me hizo, hace ya varios meses, para participar en este Curso de Promoción Educativa sobre “Los tratados de Miguel Espinosa”. La verdad es que tardé unos días en aceptar su invitación, y aun hoy no sé si hice bien al aceptarla, pues me inquietaba entonces -y me sigue inquietando ahora- la duda de si seré capaz de responder a ella adecuadamente.

No me refiero a las habituales dificultades prácticas con las que uno suele encontrarse –en mi caso, sobre todo, la falta de tiempo suficiente- para preparar y redactar como corresponde una conferencia de este tipo. Me refiero a otra clase de dificultades, mucho más graves y que tienen que ver precisamente con la persona y la obra de Miguel Espinosa. En primer lugar, ¿qué clase de competencia profesional o de autoridad moral tengo yo para hablarles a ustedes del “autor de la *Escuela de Mandarines*”, como él mismo gustaba de nombrarse? No soy historiador de la literatura, ni me dedico a la crítica literaria, ni he publicado ningún estudio especializado sobre su obra; soy profesor de filosofía y mi único escrito sobre Miguel Espinosa es una reseña de *La fea burguesía* que se publicó en el ya desaparecido *Diario16 de Murcia*, el 29 de noviembre de 1990¹. Tampoco pertenezco al círculo de allegados que convivieron con el escritor o le trataron en algún período de su vida, y que luego han dado cuenta oral y escrita de su relación personal con él, como es el caso de su hijo Juan, de su amada Mercedes Rodríguez García, de su gran amigo José López Martí y de algunos otros amigos y escritores murcianos –como Eloy Sánchez Rosillo, Pedro García Montalvo, José Luis Martínez Valero, etc.

Conocí a Miguel Espinosa solamente una tarde, tomando café en la casa que Remedios Maurandi y Patricio Peñalver ocupaban por entonces en La Alberca. Fue con ocasión de una de las visitas a Murcia de Agustín García Calvo, que había publicado en 1979 su diálogo *Del lenguaje*², y a quien habíamos invitado algunos profesores de la Facultad de Filosofía interesados por su persona y por

* Una primera versión de este texto fue leída el 25 de octubre de 2004, dentro de un Curso de Promoción Educativa sobre Miguel Espinosa, titulado “Los Tratados de Espinosa. La imposible teología del burgués” y celebrado en la Universidad de Murcia, del 25 de octubre al 5 de noviembre de 2004, bajo la dirección de Vicente Cervera Salinas, María del Carmen Carrión Pujante y María Dolores Adsuar Fernández.

¹ “La tiranía de la Actualidad. Sobre *La fea burguesía* de Miguel Espinosa”, en *Diario16 de Murcia*, 29 noviembre 1990.

² GARCÍA CALVO, Agustín: **DEL LENGUAJE**. Madrid: Lucina, 1979.

su pensamiento: el citado Patricio, José López Martí y yo. En mis últimos años de estudiante universitario, había acudido regularmente a la tertulia que Agustín celebraba todos los miércoles en el Café Arranz de Madrid, y a la que asistían también, entre otros, Rafael Sánchez Ferlosio, Fernando Savater, Tomás Pollán e Isabel Escudero. En aquellas tertulias, que Agustín dirigía y grababa metódicamente, tuvieron su origen los nueve diálogos que Lina, Trino y Rueda mantienen en *Del lenguaje*. Pues bien, la tarde de la que les hablo, en casa de Remedios y Patricio, Miguel Espinosa se reunió con nosotros con el único propósito de saludar a Agustín. Fue José López Martí quien le animó a ello, no sólo por amistar a dos hombres que no se habían tratado hasta entonces, y a los que él apreciaba y admiraba tanto, sino también por distraerle un poco de la escritura de *La tribada confusa*, que absorbía y ensombrecía su ánimo en aquella época. Pero el caso es que Agustín estaba muy cansado y se pasó casi todo el rato dormitando, primero en una butaca del salón y después, tras la insistencia de Remedios, en uno de los dormitorios anejos, mientras los demás charlábamos, o, mejor dicho, mientras Miguel Espinosa hablaba y los demás escuchábamos. Me sorprendió su sentido del humor y su facilidad para adueñarse de la conversación y convertirnos en oyentes cautivos de su palabra.

Recuerdo que nos habló de dos sucesos cotidianos que, sin embargo, lo habían asombrado recientemente: primero, la dificultad de estar en silencio en su propia casa –situada en pleno centro de la ciudad de Murcia, en el número 10 de la avenida de la Constitución, que durante el franquismo había llevado el nombre del general Muñoz Grandes, jefe de la División Azul-, dada la gran variedad de ruidos exteriores que se colaban en el interior de su retiro doméstico; segundo, la curiosa costumbre que tenemos los humanos de utilizar palabras tanto más nobles y distinguidas cuanto más vulgares y comunes son las actividades a las que nos dedicamos, como esos rótulos que suelen colocarse en las puertas de los aseos públicos con la palabra “Señoras” y la palabra “Caballeros”.

Yo era entonces un joven de veinticuatro años, llevaba poco tiempo viviendo en la ciudad y no sabía casi nada de Miguel Espinosa. Sabía, eso sí, que era un conocido, premiado y polémico escritor murciano. Sabía que era padre de Juan Espinosa, un profesor de filosofía con el que mi compañera Alicia, también profesora de filosofía, solía coincidir y conversar cuando viajaban en autobús a Cartagena, para acudir a sus respectivos centros de enseñanza secundaria. Sabía, en fin, que era amigo íntimo de José López Martí, colega mío en la Facultad de Filosofía y con el que ya entonces había comenzado a unirme una gran amistad -de hecho, él fue uno de los pocos que leyó el manuscrito de mi primer libro, *Diálogo de los mundos*, y sus acertadas sugerencias me ayudaron a corregirlo y mejorarlo. Pero, en aquella época, yo no había leído todavía al autor de *Escuela de Mandarines* (1974) y *La tribada falsaria* (1980). Después de cursar mis estudios de Filosofía y Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, había regresado a Murcia en octubre de 1979 y apenas conocía la vida cultural murciana. Ese mismo mes, me contrataron como profesor ayudante en la Universidad de Murcia, e inmediatamente me vi absorbido por las múltiples

inmediatamente me vi absorbido por las múltiples tareas de un novato “penene” (Profesor No Numerario) que trataba de cumplir a un tiempo con su profesión y su vocación: la preparación de las clases, la redacción del primer libro³ y la elaboración de la tesis de doctorado⁴.

Mi encuentro con Miguel Espinosa tuvo lugar el 16 de marzo de 1981. He podido fecharlo con exactitud porque fue tres días antes de que mi compañera Alicia trajera al mundo a nuestras hijas Inés y Teresa, y porque José López Martí conserva un ejemplar del libro *Del lenguaje*, con la dedicatoria que Agustín le escribió aquel día. Un año después, el 1 de abril de 1982, Alicia y yo nos quedamos conmocionados al escuchar la noticia: Miguel Espinosa había muerto repentinamente. Alicia acudió al entierro para acompañar a su hijo Juan en tan doloroso trance.

Leí a Miguel Espinosa después de su muerte. Primero, *Escuela de Mandarinés*, que me dejó maravillado, y después todo lo demás: *Asklepios*, *Tríbada*, *La fea burguesía*, *Reflexiones sobre Norteamérica* y sus artículos, poemas, cartas y entrevistas. He leído también algunos de los libros y artículos que en los últimos años se han escrito sobre él, entre ellos las actas del congreso celebrado en Murcia⁵ y el libro

³ **DIÁLOGO DE LOS MUNDOS.** Murcia: Editora Regional de Murcia, 1986. Este diálogo filosófico fue redactado entre el 22 de febrero y el 10 de junio de 1980, pero no se publicó hasta seis años más tarde, cuando ya había aparecido mi segundo libro, escrito en 1984: *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia* (Finalista del XIII Premio Anagrama de Ensayo, Anagrama, Barcelona, 1985). El 7 de septiembre de 1986, el diario *La Verdad* de Murcia publicó una breve reseña del *Diálogo de los mundos*, firmada por un crítico local de cuyo nombre no quiero acordarme, en la que el susodicho negaba a la obra el más mínimo valor literario y ponía en duda que tuviera incluso algún valor filosófico, hasta el punto de cuestionar los criterios seguidos por la editorial para su publicación. Pero, al mismo tiempo, este severísimo juez de las letras decía lo siguiente: “En algún momento –por causa de algún que otro fugaz destello involuntario– trae la obra a la memoria el *Asklepios* espinosiano, aunque todo queda en pura coincidencia”. Me sorprendió y me halagó que aquel pedante gacetillero, a pesar del empeño que había puesto en mostrar su menosprecio hacia el “frustrado intento” de un autor novel, no hubiese podido dejar de reconocer en mi primerizo libro cierta afinidad –“involuntaria” y debida a la “pura coincidencia”, por supuesto– con el *Asklepios* de Miguel Espinosa, que también había sido una obra primeriza y cuya primera edición póstuma había aparecido, casualmente, el año anterior y en la misma editorial.

⁴ La defensa pública de mi tesis de doctorado tuvo lugar en la Universidad de Murcia, el 5 de octubre de 1984, con el título **DE LA GUERRA A LA CIENCIA. UN ESTUDIO DE LOS TRATADOS MILITARES MEDIEVALES Y RENACENTISTAS.** La segunda parte de esta tesis fue publicada con el título **LA FUERZA DE LA RAZÓN. GUERRA, ESTADO Y CIENCIA EN LOS TRATADOS MILITARES DEL RENACIMIENTO, DE MAQUIAVELO A GALILEO** (Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1987).

⁵ **MIGUEL ESPINOSA: CONGRESO.** Murcia: Editora Regional de Murcia-Comisión Autónoma V Centenario, 1994.

de recuerdos de su hijo Juan⁶. He hecho amistad con algunos de sus allegados, sobre todo con Carmen Barberá Blesa y con José López Martí, y he escuchado de sus labios anécdotas y comentarios llenos de admiración hacia el amigo al que tanto quisieron.

Dirán ustedes que todo esto es suficiente para hablar con autoridad sobre Miguel Espinosa: mis lecturas de sus obras, mi trato con algunos de sus amigos y mi dedicación profesional a la filosofía. Tal vez imaginen que, dado mi oficio, voy a hablarles del pensamiento de Miguel Espinosa, de la filosofía que se trasluce en sus escritos, sean ensayos o relatos de ficción. Cuando María del Carmen Carrión me invitó a participar en este curso, podría haberme pedido que hablase del "Espinosa filósofo", pero afortunadamente no lo hizo. Me dio plena libertad para elegir el tema de mi intervención, y yo se lo agradezco. Pero también me colocó, tal vez sin saberlo ella, ante un grave compromiso, porque me obligó a poner en claro, a exponer en público y a escribir negro sobre blanco mi verdadero juicio sobre Miguel Espinosa.

Y esta es la segunda dificultad con la que me encontré a la hora de aceptar su invitación. Una dificultad mucho más perturbadora que la primera. Porque, a fin de cuentas, la primera podría haberla resuelto apelando a mi condición de profesor de filosofía y limitándome a exponer, mal que bien, no ya las cualidades humanas del hombre Miguel Espinosa, al que apenas conocí, ni tampoco las cualidades literarias de su obra publicada, de las que vienen ocupándose los críticos e historiadores de la literatura, pero sí sus cualidades teóricas, esto es, sus postulados estéticos, éticos, políticos, históricos, metafísicos e incluso teológicos. Pero, al obrar así, habría eludido lo esencial, habría evitado enfrentarme a lo que constituye, en mi opinión, la cuestión crucial, más aún, el *experimentum crucis* de la vida y la obra de Miguel Espinosa. Y lo cierto es que, durante mucho tiempo, he evitado ocuparme de esa "espinosa" cuestión. Porque me parece extremadamente problemática y perturbadora. Porque no es posible abordarla en serio sin comprometerse existencialmente con ella, sin poner en juego la propia alma. Porque, de uno u otro modo, nos obliga a entablar una especie de duelo moral, cara a cara, con ese misterioso ser al que damos el nombre de Miguel Espinosa. Porque, en último término, es el propio "autor de *Escuela de Mandarines*" quien sigue interpeándonos, desde sus escritos, a entrar en franco debate con él.

Cuando acepté la invitación de María del Carmen, sabía a lo que me comprometía. Sabía que ya no podía seguir eludiendo por más tiempo la cuestión crucial que nos plantea el "caso Espinosa". Sabía que había llegado la hora de iniciar el duelo. De ahí las dudas, los temores, las vacilaciones de las que hablé al principio. No sé si seré capaz de afrontar la cuestión en sus justos términos, pero les prometo que trataré de hacerlo lo mejor posible.

⁶ Espinosa, Juan: **MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE**. Granada: Comares, 1996.

II

La cuestión crucial del “caso Espinosa” tiene que ver, en una primera aproximación, con la relación entre filosofía y literatura, o, más exactamente, entre dos tipos de escritura: la escritura que manifiesta una seria pretensión de verdad y la que se presenta como un divertido juego de ficción. Pero esta primera relación entre dos tipos de escritura nos conduce a una segunda, mucho más decisiva: la que se establece entre la escritura y la existencia, entre la obra y la vida, entre las palabras proferidas y las acciones realizadas, entre el nombre propio impreso en la portada de un libro y el nombre propio inscrito en la carne mortal de su autor.

Ya he dicho que no soy crítico literario ni allegado de Miguel Espinosa. En general, los críticos literarios se han dedicado a ponderar el valor estético de la obra hasta ahora publicada, mientras que los allegados se han dedicado a encomiar el valor ético del hombre que la escribió. Pero a mí me parece que la cuestión crucial, la “espinosa” cuestión que nos plantea el “caso Espinosa”, se encuentra precisamente en el punto de cruce entre la obra y la vida, entre la escritura y la existencia. Creo que es ahí donde hay que buscar la clave para comprender la singularidad de Miguel Espinosa, tanto la singularidad de su modo de escribir como la singularidad de su modo de vivir, y, por supuesto, la singular relación que él mismo estableció entre sus palabras y sus acciones, entre la estética de su escritura y la ética de su existencia.

Para comprender adecuadamente la singularidad del “caso Espinosa”, primero conviene que recordemos cuáles son las diferentes convenciones sociales y lingüísticas que en la historia de Occidente han caracterizado a la filosofía y a la literatura, y, de modo más general, a los discursos de verdad y a los discursos de ficción. Sobre todo, conviene que prestemos atención al diferente papel que ejerce el autor en uno y otro tipo de discursos⁷.

Cuando abrimos un libro y comenzamos a leerlo, es como si tomáramos asiento en la oscuridad y el anonimato de un patio de butacas, dispuestos a contemplar un espectáculo desconocido para nosotros. El telón se levanta en el momento en que abrimos la cubierta del volumen y nos asomamos, entre desconfiados y curiosos, a los garabatos que hay escritos en su interior. Desde ese mismo instante, nos convertimos en espectadores de la letra de los otros, es decir, en lectores. Algo análogo e inverso nos ocurre cuando somos nosotros los que hacemos garabatos, sea en una hoja de papel o en la pantalla de un ordenador: desde el momento en que escribimos la primera frase, renunciamos al anonimato de nuestra butaca y pasamos a ocupar el centro del escenario, pasamos a

⁷ Para un análisis más amplio de esta cuestión, remito a mis artículos “El autor, la ficción, la verdad” y “Ficción, simulación, metamorfosis”, en CAMPILLO, Antonio: **LA INVENCION DEL SUJETO**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, pp. 161-189 y 191-201.

convertirnos en actores ante la atenta mirada de un público lejano e invisible. La escritura es una silenciosa puesta en escena, una peculiar forma de representación o de espectáculo.

La escritura instauro una separación, una distancia entre aquél que actúa, el escritor, y aquél que observa, el lector. Pero, al mismo tiempo, y al igual que toda otra representación, no cesa de ser repetida y recreada, recitada y reapropiada por cada uno de los lectores que la recibe, estableciendo así una complicidad e incluso una identificación mimética entre el escritor y el lector. Todos somos, en mayor o menor medida, lectores y escritores de una ilimitada red de signos que extiende sus hilos a lo ancho de este mundo y a lo largo de la historia. Todos somos espectadores y actores de una obra sin autor, cuya trama se desenvuelve a través de un sinfín de palabras que pasan de generación en generación y de idioma en idioma.

Sin embargo, desde la antigua Grecia, y sobre todo desde la aparición de la imprenta en los orígenes de la Europa moderna, la cultura occidental ha concebido la escritura como la obra de un autor único, como la criatura de un artífice soberano y solitario que es reconocido a un tiempo como su padre y su propietario legítimo. Además, Occidente ha instituido dos grandes tipos de escritura, dos grandes formas de representación literaria. La diferencia entre ellas concierne, en primer lugar, al tipo de discurso que ponen en juego, a su contenido semántico y a su función pragmática, a su valor intelectual y a su estatuto social: hay discursos a los que se concede un cierto valor de verdad, sean ensayos filosóficos, sermones teológicos, tratados científicos, estudios históricos, sentencias jurídicas o relatos autobiográficos; en cambio, hay otros discursos a los que no se concede dicho valor, por lo que suelen ser agrupados bajo el rótulo general de ficción o de literatura. Esta distinción entre verdad y ficción fue acuñada ya en la Grecia clásica por Platón y Aristóteles, y desde entonces ha tenido una vigencia indiscutida en Occidente.

Pero la diferencia entre estos dos tipos de discurso concierne también al autor, al papel que éste desempeña en relación con su propia palabra. Para que un discurso determinado adquiera un cierto valor de verdad, el autor del mismo debe hablar en nombre propio, debe comprometerse existencialmente con aquello que dice, debe encarnar en su propia vida la verdad que ha enunciado en su discurso, más aún, debe estar dispuesto a morir por ella: Sócrates de Atenas y Jesús de Nazaret son los dos grandes mártires de la verdad, los dos grandes prototipos occidentales de este compromiso extremo con el valor existencial de la palabra proferida. A pesar de que ninguno de los dos escribió nada, quienes escribieron sobre ellos y a partir de ellos –comenzando por Platón y los llamados “evangelistas”– fundaron la gran literatura filosófica y teológica de Occidente. Y, desde entonces, han sido muchos los filósofos y teólogos que han visto cómo eran condenados y quemados sus escritos, e incluso cómo eran condenados y quemados ellos mismos, por parte de las autoridades políticas y religiosas de su tiempo.

En cambio, en las obras de ficción, el autor se oculta, se disfraza, se disgrega –o, más bien, se metamorfosea– en una multiplicidad de voces y personajes. Incluso llega a borrar su nombre por completo, como ha sucedido siempre con los mitos, leyendas y cuentos populares de transmisión oral, que son recreados una y otra vez por cada nuevo narrador, y como sucedió también con las grandes narraciones literarias que comenzaron a difundirse de forma apócrifa o anónima por todo el mundo mediterráneo, y que en realidad habían sido escritas por varios autores (*La Ilíada*, *La Odisea*, *El Génesis*, *Las mil y una noches*, etc.). Más aún, aunque el autor de la obra firme con su propio nombre y reclame la exclusiva paternidad de la misma, como hizo Miguel de Cervantes –que escribió la segunda parte de *El Quijote*, entre otras razones, para denunciar el plagio de Avellaneda–, y como han hecho desde entonces casi todos los escritores modernos –cada vez más preocupados por reivindicar la propiedad intelectual de sus obras–, el inventor de ficciones sigue ocultando su identidad tras ellas: habla por boca de otros, a través de múltiples e imaginarios nombres propios, y, por tanto, no se le deben atribuir las palabras que pronuncian y las acciones que ejecutan sus personajes.

El primer tipo de representación literaria se asemeja a una disertación pública –sea un mitin político, una lección escolar, un sermón religioso o una conferencia como ésta–, ya que todo orador ha de hablar en nombre propio y enunciar un discurso con pretensión de verdad. El segundo tipo se asemeja a un espectáculo dramático, pues el autor de una obra teatral no está presente en ella, sino que se oculta tras las figuras, las voces y los gestos de los actores, tras diversas e imaginarias máscaras, como las *dramatis personae* del teatro latino. En el primer caso, se le exige al autor que se presente a sí mismo tal cual es, que establezca un compromiso ético con aquello que dice; en el segundo caso, se le tolera que diga cualquier cosa, con tal de que la cosa en cuestión esté bien dicha, bien representada, ya que se trata precisamente de una representación, una simulación, un mero juego estético.

El problema es que estos dos tipos de discurso no son formas universales y eternas: no se han dado en todo tiempo y lugar, ni han permanecido siempre constantes. La frontera entre ellas no ha estado nunca del todo clara y no ha cesado de desplazarse. Discursos que en otras sociedades o en otras épocas fueron reputados como verdaderos, en nuestro tiempo han pasado a ser valorados como ficciones: es el caso de los mitos, las epopeyas, los grandes textos religiosos e incluso muchas doctrinas científicas. Como decía Borges, la historia de las grandes obras de la metafísica occidental puede considerarse como un capítulo de la literatura fantástica. La distinción entre verdad y ficción se ha ido mostrando cada vez más como algo históricamente relativo y teóricamente problemático. Podría decirse que el pensamiento contemporáneo nace precisamente cuando esta distinción comienza a ser cuestionada, cuando dejan de ser evidentes los límites entre la representación verdadera y la representación ficticia o simulada, cuando el concepto mismo de “representación” es sometido a crítica en sus más

diversas acepciones (psíquica, epistemológica, artística, literaria, política, etc.). El pensamiento más vivo de los siglos XIX y XX no ha hecho sino interrogarse sobre ese pliegue movedizo que une y separa a un tiempo lo real y lo imaginario, las cosas y las palabras, los sucesos y los signos.

A partir del siglo XIX, comienzan a surgir una serie de autores que problematizan y desdibujan, con su propia forma de escribir y de vivir, la vieja frontera entre la filosofía y la literatura. Por un lado, hay un cierto tipo de filosofía que deliberadamente se ficcionaliza: es el caso del pagano Nietzsche y del cristiano Kierkegaard, tan opuestos entre sí y al mismo tiempo tan semejantes. Por otro lado, hay un cierto tipo de literatura que deliberadamente se veridifica: es el caso de Hölderlin, Mallarmé, Kafka, Musil, Canetti, Pessoa... y Espinosa.

En efecto, Miguel Espinosa forma parte de esta serie de autores heterodoxos que problematizan y desdibujan deliberadamente la frontera entre ficción y verdad. Ahora bien, ¿cómo sucede esto en la obra y en la vida de Espinosa?

III

Es sabido que Miguel Espinosa comenzó escribiendo y publicando ensayos teóricos, preferentemente sobre temas jurídicos, políticos e históricos, como "La Filosofía Política Mandarinesca"⁸, "La Reflexión Política Configuradora"⁹, las *Reflexiones sobre Norteamérica*¹⁰ y otros textos que han permanecido inéditos, aunque fragmentos de algunos de ellos fueron incorporados posteriormente en su obra de ficción *Escuela de Mandarines*¹¹.

Es sabido también que el propio Espinosa describe en alguna entrevista su tránsito de la filosofía a la literatura, o, por utilizar sus propias palabras, de la "teoría" al "arte", como una evolución de la adolescencia a la madurez:

"En otros tiempos, cuando era joven, tenía tentación de escribir teóricamente, pero ahora he descubierto que la más bella forma y la forma más profunda de decir las cosas, incluso de perdurar, es hacer una especie de arte que encierre teoría o que encierre pensamiento; pero no a la manera de Sartre, que cogía el pensamiento y lo literaturizaba, así queda una cosa floja, porque no es desde el arte de donde surge. Mi dis-

⁸ *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político*, Universidad de Salamanca, mayo-octubre 1956, pp. 123-143. Esta publicación la dirigía entonces Enrique Tierno Galván.

⁹ *Revista de Estudios Políticos*, 121, enero-febrero 1962, pp. 99-129.

¹⁰ Murcia: Editora Regional, 1982. Prólogo de Enrique Tierno Galván, 2ª ed. La primera edición fue publicada en 1957 por la editorial madrileña Revista de Occidente, con un título impuesto por el editor: *Las grandes etapas de la historia americana*.

¹¹ Una relación completa de las obras publicadas e inéditas de Miguel Espinosa, así como de los estudios sobre él, puede encontrarse en la monografía de Luis García Jambriña: **LA VUELTA AL LOGOS. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE MIGUEL ESPINOSA**. Prólogo de Juan Manuel de Prada. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

posición futura es esa, porque yo creo que escribir teoría es una cosa como muy juvenil. Cuando se ha vivido mucho, se tiene experiencia y se ha tocado la vida, se ha abrazado la realidad dolorosamente, entonces llama más el arte que la pura teoría. Lo que yo tenga de teórico o de pensador quiero encauzarlo a través del arte; es como un abrazo más hondo con la realidad. A no ser que en teoría llegara uno a ser como Spinoza o como Descartes; ahí el pensamiento equivale al arte. Pero el arte es un abrazo mayor con la realidad. Hay más salvación. Yo me salvo más a través del arte que de la pura teoría¹².

Por oposición a la escritura “teórica”, que es “una cosa como muy juvenil”, o a la teoría “literaturizada” de Sartre, que es “una cosa floja, porque no es desde el arte de donde surge”, o incluso a la gran teoría de un Spinoza o un Descartes, en donde “el pensamiento equivale al arte”, Miguel Espinosa confiesa su predilección por “una especie de arte que encierre teoría o que encierre pensamiento”. Esta predilección aumenta cuando “se ha vivido mucho”, cuando “se ha abrazado la realidad dolorosamente”, porque entonces “llama más el arte que la pura teoría”. Sin embargo, a Espinosa no le interesa cualquier “arte”, no aquel que se limita a narrar lo “pintoresco”, es decir, “lo que por definición sucede a otro”, y que “sirve para acompañar y asombrar al lector en sus horas de broma”, sino aquel que narra de forma verdadera “lo que sucede precisamente al lector”, y que “sirve para confortarle o angustiarse en sus horas serias”¹³. Espinosa se refiere a este segundo tipo de arte cuando dice que es “la más bella forma y la forma más profunda de decir las cosas”, y esto por un doble motivo: porque permite “un abrazo más hondo con la realidad” y porque proporciona “más salvación” que la “pura teoría”.

Averigüemos cómo concibe Miguel Espinosa este “abrazo” y esta “salvación”. Dentro de la escritura de ficción o del “arte” literario, Espinosa distingue dos tipos de escritores. Uno es el escritor que se limita a “representar” la realidad de una forma “ingenua”, quedándose “en la superficie” o en la mera “aparición” de las cosas, como ha ocurrido en la literatura occidental desde Homero hasta los grandes novelistas del siglo XIX –como Tolstoi, que sin embargo es “un verdadero genio” en el arte de la representación, o Balzac, que también es “un verdadero maestro y, claro, un gran novelista”-; en esta categoría de escritores de la “representación” entrarían también los “señoritos” españoles de la pluma, como Valle-Inclán o Cela, y los actuales escritores “tecno-profesionales”, que no se comprometen existencialmente con aquello que escriben. Pero hay otro tipo de escritor que es capaz de tener una “visión” profunda de la realidad, una visión que prescinde de lo superficial o lo aparente y se concentra en la esencia real de los seres y sucesos que acontecen en el mundo, y esto es lo que han

¹² “Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía”, entrevista con Juan Luis Precioso, en *Postdata*, Murcia, nº 4, mayo-junio 1987, p. 52. Publicada por primera vez en *El Rotativo Cultural*, Murcia, Año 1, nº 1, febrero 1981, pp. 6-7.

¹³ “De la novela a la teología”, entrevista con Miguel de Francisco, en *Quimera*, monográfico “Dossier Miguel Espinosa”, nº 64, 1987, pp. 40-41.

hecho, según Espinosa, autores tan dispares como Virgilio, el “Juan” del Apocalipsis, los místicos españoles Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, Kafka, Azorín y Gabriel Miró. Miguel Espinosa se considera un escritor de este segundo tipo, más aún, considera que “la novela del siglo XXI debe ser así; primero, porque hoy el lector es mucho más culto y ya no quiere que le cuenten historias, sino que le cuenten la ultimidad de la historia, lo que hay debajo...”¹⁴.

Ahora bien, para tener esa “visión” profunda de realidad, es preciso distanciarse de las apariencias cotidianas, evitar el costumbrismo, practicar el más radical “extrañamiento”: “Entonces yo digo que el extrañamiento produce una máxima visión. Yo creo que el novelista tiene que extrañarse siempre, alejarse un poco del mundo”¹⁵. Sólo el extrañamiento “metódico” con respecto a la realidad, por muy “doloroso” que sea, puede proporcionar al escritor, paradójicamente, un “abrazo” más profundo con ella, tanto más profundo cuanto mayor sea el grado de extrañamiento alcanzado. Esta extrema lejanía con respecto al mundo convierte al escritor en “testigo de Dios”. Y es precisamente ahí, en ese lugar a medio camino entre la tierra y el cielo, entre lo humano y lo divino, en donde el escritor encuentra su “salvación”:

“Lo de “testigo de Dios” lo digo entre comillas. Sus ojos sufren como los ojos de Dios..., está fuera... Es una angustia, porque ni es hombre, ni es Dios tampoco. Está ahí, como en una tierra de nadie. Su única satisfacción es que da cuenta del mundo. La literatura lo salva”.

“Luego, otra cosa: es que al extrañarse del mundo, el mundo después es muy hostil. Entonces, el escritor (esto es muy bonito..., una experiencia mía...), el escritor se refugia en su casa y entonces está manejando las palabras. Dante, por ejemplo, desde su habitación metió a todos sus enemigos en el Infierno..., Bonifacio VIII y compañía... Y el mundo, en tiempos de Dante, era muy hostil, estaban en lucha los güelfos y los gibelinos... Él, desde su casa, los metió a todos en los Infiernos... Es un mundo que dominas, haces lo que quieres con las palabras. Luego sales a la calle y resulta que no puedes pasar porque hay un semáforo... Entonces, en el mundo de la palabra, el creador (pero no en un sentido venidero) hace lo que quiere, sin hostilidad de ninguna clase. Luego figuraos cómo es el mundo después. Es lo que digo (Espinosa sonrío), no puedes pasar una calle hasta que no se abra una luz verde”¹⁶.

El tipo de escritura elegido por Espinosa -un “arte que encierre teoría”, o, dicho de otra manera, una ficción con pretensión de verdad- le proporciona el “extrañamiento” necesario para conseguir una “visión” más lúcida de la realidad y un “abrazo” más profundo con ella, una visión y un abrazo tanto más “doloro-

¹⁴ “Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía”, o.c. Véase también: “Entrevista con Miguel Espinosa”, realizada por Juan Luis Precioso y Antonio Parra, en *El Urogallo*, monográfico “Miguel Espinosa: la escritura extrañada”, nº 119, abril 1996, pp. 16-21. Ambas entrevistas, al igual que la citada en la nota anterior, fueron realizadas al final de la vida de Espinosa, tras la publicación de **LA TRÍBADA FALSARIA**.

¹⁵ “Entrevista con Miguel Espinosa”, O.C.

¹⁶ “Entrevista con Miguel Espinosa”, O.C.

sos" cuanto mayor es el extrañamiento, pues los ojos del escritor "sufren como los ojos Dios". Pero, de forma paradójica y complementaria, Espinosa encuentra también, en este tipo de escritura "visionaria", un modo de soportar la "angustia" del extrañamiento y la "hostilidad" de esa realidad de la que se ha enajenado deliberadamente. La literatura le permite trascender la realidad de la vida cotidiana, esto es, redimirse o "salvarse" de ella, tras haberla "abrazado dolorosamente".

Ahora bien, ¿cómo "salva" la literatura? El ejemplo de Dante es muy elocuente: el escritor se refugia de la hostilidad del mundo real en el mundo imaginario de la ficción, en el "mundo de la palabra", porque "es un mundo que domina", porque "haces lo que quieres con las palabras", hasta el punto de que uno puede "meter a todos sus enemigos en el Infierno". Por supuesto, también puede meter a todos sus amigos en el Cielo, como hizo el propio Dante. La ficción proporciona a Miguel Espinosa un poder inmenso, el divino poder de la palabra, con el que puede erigirse en "testigo de Dios", juzgar al mundo entero, "salvar" a sus amigos y "condenar" a sus enemigos. Así es como se redime de la "hostil" realidad, y redime también a todos sus seres queridos. En principio, es una salvación imaginaria, que sólo acontece en el mundo de palabras inventado por el propio escritor, pero él pretende persuadir a los lectores de que ese mundo inventado es más verdadero que el mundo de las apariencias cotidianas, y es precisamente esta pretensión de verdad la que proporciona al escritor un efecto consolador y catártico¹⁷.

Conocemos de Miguel Espinosa cuatro obras de ficción, aunque sólo dos de ellas fueron publicadas en vida del autor: *Escuela de Mandarines* (escrita durante dieciocho años, entre 1954 y 1972, y publicada en 1974) y la primera parte de *Tribada*, titulada *La tribada falsaria* (escrita entre 1978 y 1979, y publicada en 1980). La segunda parte de *Tribada*, titulada *La tribada confusa* (1984), así como *Asklepios, el último griego* (1985) y *La fea burguesía* (1990), fueron publicadas póstumamente, aunque *Asklepios* fue escrita entre 1960 y 1962, con un epílogo fechado en 1970 y 1972, *La fea burguesía* fue compuesta entre 1971 y 1976, con el título inicial de *Clase media*, y revisada en 1980, y *La tribada confusa* fue redactada entre 1978 y 1981, en los últimos años de vida del escritor. De modo que la secuencia cronológica de composición de las obras es la siguiente: *Asklepios*, *Escuela de Mandarines*, *La fea burguesía* y *Tribada*. Estas cuatro obras son muy diferentes entre sí, pero todas ellas tienen dos rasgos en común: por un lado, la verdad se disfraza de ficción y la ficción tiene pretensiones de verdad; por otro lado, el autor se oculta y se muestra a sí mismo simultáneamente.

¹⁷ Véase, sobre esta relación entre la "realidad" de la vida cotidiana y el "mundo" inventado por la palabra, el artículo de José López Martí, "El mundo como destrucción de la realidad", en *Postdata*, monográfico "Palabra sustantiva: homenaje a Miguel Espinosa", nº 4, mayo/junio 1987, pp. 69-71.

Miguel Espinosa es uno de los raros autores españoles que ha sabido trazar su propio camino a través de esa "tierra de nadie" donde la lengua no parece tener demarcación alguna. Su obra literaria es ejemplo de escritura fronteriza, pues consigue transitar a través de los más diversos géneros y las más distantes épocas con un estilo muy singular. Su capacidad para renovar y enriquecer el antiguo legado de la lengua castellana destaca por encima de la mayor parte de los escritores españoles de su generación. En mi opinión, hay otros dos escritores españoles contemporáneos a los que Espinosa se asemeja en el dominio de la lengua castellana y en el entrecruzado juego de ficción y verdad: Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo. Por eso, no es extraño que estos tres autores ocupen una posición fronteriza respecto a su propia época, esto es, que nos parezcan simultáneamente muy modernos y muy antiguos, contemporáneos nuestros y extrañamente intempestivos.

Cuando uno lee por vez primera *Escuela de Mandarines*, le sorprende el épico tejido de la obra, la sutil urdimbre de ficción y verdad que hace de ella un gran teatro del mundo, la puesta en escena y en cuestión de esa "utopía negativa" que se llama a sí misma la Feliz Gobernación. Pero también sorprende al lector el sinuoso juego por medio del cual el autor parece ocultarse y mostrarse a un tiempo, fingiendo ser uno más en el abigarrado tropel de personajes que desfilan por el relato. Esta doble ambigüedad vuelve a encontrarse en *Asklepios*, en *La fea burguesía* y en *Tríbada*, hasta el punto de constituir la marca más peculiar de la obra literaria de Miguel Espinosa.

En estos cuatro libros, que no consienten el nombre de "novelas" si no es para trastocar su concepto -y que han sido calificados como "tratados" por los organizadores de este curso-, la ficción funciona como un método de extrañamiento, como una estrategia de separación y de distancia crítica. No encontramos en ellos el ocioso y distraído revoloteo de la mariposa que va de flor en flor, sino el decidido vuelo del águila que se eleva hacia lo alto para avizorar mejor su presa y precipitarse luego sobre ella con la fulgurante precisión del rayo. En otras palabras, el autor adopta la retórica de la ficción para decir mejor la verdad del mundo, y, sobre todo, para desvelar mejor los poderes que lo rigen. Miguel Espinosa consigue este efecto de distanciamiento crítico tanto a través de su peculiar estilo -a un tiempo raro y preciso, innovador y arcaico, sobrio y reiterativo-, como a través de la composición de las voces narrativas -ya que el protagonista desde cuya mirada son valorados los hechos ocupa siempre una posición excéntrica con respecto a los mismos, sea porque se nos presenta como un ser socialmente marginado (el "último griego", en *Asklepios*, y el Eremita, en *Escuela de Mandarines*), o porque se le convierte en destinatario pasivo de los relatos y comentarios de los otros personajes (Daniel, en *Tríbada*), o por ambos motivos a un tiempo (Lanosa, en *La fea burguesía*). En todos estos casos, el estilo literario y el juego de las voces narrativas se refuerzan mutuamente y provocan en el lector un mismo efecto: la inquietante impresión de hallarse no ante un relato de ficción sino ante un discurso de verdad; o, mejor, ante una escritura que desdibuja

las fronteras entre lo uno y lo otro, hasta el punto de confundir las expectativas que el lector haya podido formarse al respecto.

Esta indeterminación, como ya he dicho, no afecta sólo al valor de los textos, a su estatuto de verdad o de ficción, sino también al papel que la figura del autor ejerce en relación con ellos. Si el lector pone un poco de atención y compara unos textos con otros, descubre que la posición de Miguel Espinosa respecto a su propio discurso es tan ambigua e inquietante como el carácter a un tiempo ficticio y verdadero de sus enunciados. Una vez más, la ocultación del autor, su desaparición tras el coro de voces de los narradores, comentaristas y demás personajes de sus obras, no es más que una estrategia para la invención y mostración transfigurada de sí mismo. No me refiero al hecho de que un "escritorcillo" llamado Miguel Espinosa aparezca como un personaje más en los relatos firmados por Miguel Espinosa, sea para convertirlo en el narrador único de todo el relato (como ocurre en *Escuela de Mandarines*), sea para hacer de él a un tiempo el narrador de la historia y uno de sus comentaristas (como en el caso de *Tríbada*), sea para mencionarlo de pasada en el relato o comentario puesto en boca de algún otro personaje (como en *La fea burguesía*). En realidad, éste no es más que un procedimiento irónico, por medio del cual el autor finge mostrarse con su propio nombre en el interior del relato, precisamente para poder ocultarse mejor. Su homónimo no es más que un disfraz para desviar o distraer la atención del lector, para confundirlo, para jugar con él al escondite.

La invención y mostración transfigurada del autor hay que buscarla siempre en otra parte, tras el nombre de otro personaje, bajo una identidad cuidadosa y deliberadamente construida. Como ya he dicho anteriormente, las cuatro ficciones de Espinosa giran en torno a una figura central que ocupa, al mismo tiempo, una posición excéntrica respecto al mundo descrito por el relato: es la figura de ese hombre inocente que, al despertar a la vida, se siente hijo de la extinta patria helena y vive como un desterrado en el tiempo presente (el "último griego", en *Asklepios*), o la de ese otro hijo de la Naturaleza que es llevado prisionero a la capital de la Feliz Gobernación y contempla con asombro los sucesos de la Historia y del Poder (el Eremita, en *Escuela de Mandarines*), o la del escritorzuelo inédito que sufre el repudio social y sentimental de la burguesa Clotilde (Lanosa, en *La fea burguesía*), o la del varón desengañado y despechado que cree descubrir en la pasión lésbica de su amante la encarnación del mal en el mundo (Daniel, en *Tríbada*).

Pero Miguel Espinosa no sólo juega de este modo con su propio nombre, sino también con el nombre de muchas otras personas que formaron parte de su vida cotidiana, fuesen apreciadas o despreciadas por él, y a las que -como Dante- salva o condena por medio de la escritura. Es de notar, no obstante, que el escritor dejó fuera de este juego a su familia más próxima: su mujer y sus dos

hijos¹⁸. En cambio, implicó en sus ficciones a sus más queridos amigos y amadas, así como a diversos conocidos más o menos odiados. El propio Espinosa insiste en declarar que tales o cuales personajes de ficción se corresponden con tales o cuales personas de la vida real. De modo que estas personas se encuentran, queriéndolo o sin quererlo, implicadas en el juego verbal tramado por el autor, en esa mezcla de verdad y ficción en la que se entrecruzan de forma inseparable su vida y su obra. Por eso, Mercedes Rodríguez García, que fue la primera y más perdurable de sus amadas literarias, describe a Miguel Espinosa como “una naturaleza implicante”¹⁹. No en vano, “el señor Espinosa” le hizo encarnar distintos personajes en cada una de sus obras: la Azenaia y la Egle de *Asklepios*, la Azenaia Parzenós de *Escuela de Mandarines*, la Clotilde de *La fea burguesía* y la Juana de *Tríbada*.

Miguel Espinosa practica, pues, un juego de transfiguración literaria de las personas reales en personajes de ficción, en el que compromete existencialmente su propia identidad y en el que “implica” también, de uno u otro modo, quiéranlo o no, a quienes mantienen alguna relación con él. Esto es lo que la citada Mercedes Rodríguez ha denominado “la mitificación de su vivir”. La explicación que los comentaristas de Espinosa suelen dar de este juego de transfiguración no me parece convincente, por la sencilla razón de que es contradictoria: por un lado, se dice abiertamente que el hombre Miguel Espinosa coincide con algunos de los personajes de sus obras: “el último griego” de *Asklepios*, el Eremita de *Escuela de Mandarines*²⁰, el “escritorcillo” Lanosa de *La fea burguesía* y el desengañado Daniel de *Tríbada*; pero, por otro lado, y de forma simultánea, se dice que el autor ha sabido trascender lo particular y pasajero de su vida en lo universal y eterno de su obra.

El propio Espinosa suele incurrir en esta contradictoria explicación de las relaciones entre su vida y su obra. Veamos lo que dice a propósito de *La tribada*

¹⁸ Es muy reveladora la siguiente anécdota, narrada por el hijo de Miguel Espinosa: “A veces, la literatura se nutre de conflictos y desacuerdos con el prójimo. Primero, fue *Clase gozante*, o Camilo y Clotilde; luego, *Tríbada*, con los nombres, terribles algunos, de Damiana... Los acontecimientos llevaban tal camino, que casi nadie sentíase tranquilo al lado de Miguel Espinosa, cumbre y abismo. Puesta en la necesidad de negarle cierto favor, hasta mi hermana tuvo esta inquietud: la ingenua y loca idea de que acaso su padre también escribiese un libro contra ella. -¡Por Dios, Mavi! -exclamé- ¡Tú eres su hija! -¿Verdad que sí? -dijo como quien intenta aferrarse a la certeza de otro” (Espinosa, Juan: **MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE**. O.c., pp. 185-186).

¹⁹ En “Un talante eludido”, texto escrito a petición de Luis García Jambrina, publicado inicialmente en la revista *Diálogo de la Lengua*, monográfico “Palabras y voces: Miguel Espinosa”, nº 2, invierno 1993, pp. 67-82, y recogido luego en la monografía escrita por el propio Jambrina: **LA VUELTA AL LOGOS. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE MIGUEL ESPINOSA**, o.c., pp. 139-151.

²⁰ Véase el artículo de José López Martí, “El nombre propio del Eremita”, en *La Opinión de Murcia*, 6 diciembre 1990, suplemento “Gaceta Cultural”, pp. 26/II-27/III; reimpresso en *Miguel Espinosa: Congreso*, o.c., pp. 105-112.

falsaria. Por un lado, insiste en el carácter “absolutamente real” de los personajes, los sucesos y las cartas que aparecen en ella:

“Esta obra la he escrito para una persona, que vive, que es Damiana [Marta Guerrero Rodríguez], para que ella lo sepa, y luego también para el mundo... O sea, que en latín podemos decir que la he escrito “Damiana et orbe”. En ese sentido es una obra muy particular, o sea, que me importaba al mismo tiempo Damiana y el mundo. Pero no es una obra escrita como profesional. No sé si será una obra buena o mala, pero sí es en ese sentido una obra muy pura (...)

Precisamente da la casualidad de que las cartas (esas que yo utilizo, dicen, como “recurso literario”) son reales, porque Juana es un personaje también real... Me escribí esas cartas después de acaecidos los sucesos... y me escribí muchas más cartas...; entonces, el 60 por ciento de las cartas de Juana son absolutamente reales... Además, te diré quién las ha escrito: Mercedes Rodríguez García, la que lleva el “copyright” en el libro; las he transformado, he intercalado algunas cosas, un 40 por ciento, y así las he incluido... Es decir, Damiana es un personaje real... el encuentro entre Daniel, Lucía y Damiana es real y las cartas son absolutamente reales y yo no veo aquí un solo recurso literario”²¹.

Por otro lado, Espinosa insiste en que su obra debe ser leída como una composición artística independiente de toda coyuntura histórica y biográfica, porque el “misterioso” poder de la palabra ha transfigurado estéticamente la realidad particular y contingente en un mundo universal y necesario, y porque el propio autor se ha “escondido” detrás de sus personajes, se ha vuelto “anónimo” y ha sido “superado” por ese mundo inmanente a la obra de arte:

“Si el arte es expresión estética del mundo, y *La tríbada falsaria* pretende ser arte, el incidente que allí se expone, ha de convertirse, a través de una configuración de palabras, en un ser estético, y, por consiguiente, estático, en una esencia, algo universal y atemporal. Conforme el lance pierde su carácter de acción, de contingencia, y se transmuta necesidad, deja de ser noticia o información para encarnarse arte. Permítaseme plasmar, al efecto, este apotegma: “No había nada, y existe un episodio; luego hay contingencia. No había nada, y existe arte; luego hay necesidad”. Lo que el arte ha mostrado, es (...)

En efecto: en esta obra no existe el narrador omnisciente, situado en un solo plano; narro allí por mediaciones de personajes (...) El escritor de novelas ha de manifestarse en ellas como “autor escondido”, o autor “anónimo”, que “se muestra”, pero “no se dice a sí mismo”. Tal manera de novelar, que equivale a configurar teatro, en el sentido más puro y estético del concepto, resulta, sin duda, difícil. Mas, si se alcanza, la obra deviene complejísima y de innumerables lecturas, y, al fin, supera a su escritor. A mi juicio, es misterio de la palabra el siguiente suceso: que las proposiciones construidas con estética y pensamiento son más extensas que la intención del autor”²².

²¹ “Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía”, entrevista con Juan L. Precioso, en *Postdata*, Murcia, nº 4, mayo-junio 1987, p. 52. Publicada por primera vez en *El Rotativo Cultural*, Murcia, Año 1, nº 1, febrero de 1981, pp. 6-7.

²² “De la novela a la teología”, o.c.

Como puede observarse, la relación entre su vida y su obra es explicada por el propio Miguel Espinosa mediante dos argumentaciones que no son congruentes entre sí. Pero lo más curioso es que sus comentaristas, tanto los allegados del autor como los estudiosos de su obra, tal vez influidos por su "naturaleza implícante", han incurrido en la misma contradictoria explicación.

IV

En esta contradictoria explicación de las relaciones entre la vida y la obra de Miguel Espinosa, se están conjugando y confundiendo, sin duda de forma inadvertida, dos teorías estéticas muy diferentes: por un lado, la teoría romántica o historicista, que remite el sentido y el valor de una obra –sea artística, literaria, filosófica o de cualquier otro tipo- a las intenciones conscientes o inconscientes de su autor, a sus experiencias personales y a las circunstancias sociales y culturales de su época; por otro lado, la teoría formalista o estructuralista, que concede a la obra un sentido autónomo y un valor intemporal, completamente ajenos a las intenciones estéticas, las peripecias existenciales y los condicionamientos históricos de su autor.

Cada una de estas dos teorías estéticas ha puesto el énfasis en un aspecto diferente de la figura del autor, olvidando o menospreciando otros aspectos igualmente relevantes. En primer lugar, el autor puede ser entendido como una persona real que es anterior a la obra escrita e independiente de ella, es decir, como el sujeto jurídico que mantiene con dicha obra una relación externa de propiedad y de responsabilidad moral e intelectual. Esta preexistencia jurídica del autor hace posible que su obra literaria sea leída a la manera romántica, como la expresión material de un espíritu creador, y que el sentido interno de un determinado texto quede remitido a las peripecias externas o biográficas de la persona real que lo ha compuesto. Pero el autor puede ser entendido también como una función interna al propio texto, más aún, como un principio unificador o totalizador que da coherencia a una heterogénea serie de textos y que, por tanto, no es anterior ni exterior a ellos. En este segundo caso, el conjunto de la obra de un autor puede ser leído a la manera formalista, como una construcción que tiene su propia lógica interna, como un organismo que posee vida propia, como un cosmos autónomo y eterno, cuyo movimiento no necesita ser remitido a ningún demiurgo exterior.

El primer tipo de lectura olvida la lógica autónoma de la obra literaria y, en general, de toda producción lingüística, pero el segundo tipo de lectura olvida que es precisamente la firma del autor la que nos permite hablar de la "obra" como de un todo unitario, vinculado a una vida y a una época determinadas. Pero hay todavía una tercera manera de entender la figura del autor: no ya como el sujeto exterior a la escritura, ni como la función interior a ella, sino como el efecto pragmático que la escritura produce -no sólo en el que la lee sino también en el que la escribe-, esto es, la invención ética de sí mismo a través del juego

estético de la escritura. El autor no es sólo el sujeto real que precede a la obra y la produce, ni es sólo el conjunto de instancias narrativas inmanentes a la propia obra, sino que es también el efecto de identidad inducido, modelado, inventado por el propio proceso de producción y difusión de la obra. Si no tuviéramos en cuenta esta tercera perspectiva, no podríamos comprender el proceso histórico a través del cual la figura del autor -y, con ella, la actividad de la escritura- ha llegado a adquirir en los tiempos modernos el reconocimiento público que en otro tiempo se otorgaba a la vida guerrera de los héroes y a la vida piadosa de los santos.

En efecto, a partir de los años setenta del siglo XX, comenzó a difundirse una tercera teoría estética, que no aceptaba ya la disyuntiva entre el historicismo romántico y el estructuralismo formalista, y que fue defendida por tres corrientes teóricas muy diferentes: la “hermenéutica de la recepción”, el “análisis del lenguaje ordinario” y la “filosofía de la diferencia”. Estas tres corrientes teóricas nos han ayudado a comprender que la escritura es una práctica social compleja en la que intervienen tres aspectos diferentes pero inseparables, y que uno de esos aspectos, descuidado por las dos teorías estéticas precedentes, es la lectura, es decir, la recepción social de la obra. Paul Ricoeur, representante de la corriente hermenéutica y teórico de la “identidad narrativa”, lo ha explicado de la siguiente manera: la escritura no sólo está “prefigurada” por la experiencia vivida, como decían los románticos, y no sólo permite “configurar” mundos imaginarios relativamente autónomos, como decían los formalistas, sino que también permite volver a “refigurar” la experiencia vivida a partir de esos mundos configurados imaginariamente²³.

Es cierto que toda obra escrita posee una “configuración” interna, pero ésta no sólo se apoya en las “prefiguraciones” discursivas de la vida cotidiana, sino que, además, contribuye a “refigurarlas” de nuevo. Y entre estos tres momentos o aspectos de la escritura -prefiguración, configuración y refiguración- se da un movimiento de *mimesis* que es circular e incesante. Este movimiento mimético de ida y vuelta nos permite comprender cómo se construye la “identidad narrativa” del autor: la figura del autor es una ficción interna a la obra, pero esta ficción no sólo presupone la existencia de un sujeto creador, sino que, a su vez, contribuye a transformar o refigurar la identidad pública y la conciencia interior de dicho sujeto. En este sentido, la escritura es también, como los actos de habla, un discurso realizativo, una peculiar manera de “hacer cosas con palabras” –como diría John L. Austin-, un cierto tipo de acción a través del cual se constituye un cierto tipo de agente. La identidad de la persona real del escritor no está dada de

²³ RICOEUR, Paul: **TEMPS ET RÉCIT**. 3 vols. Paris: Seuil, 1983-84-85 (hay traducción castellana de los dos primeros volúmenes: **TIEMPO Y NARRACIÓN**. Madrid: Cristiandad, 1987-90). Véase también, del mismo autor: **SÍ MISMO COMO OTRO**. Madrid: Siglo XXI, 1996; **HISTORIA Y NARRATIVIDAD**. Barcelona: Paidós-ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

antemano, sino que llega a constituirse, a inventarse, a representarse -ante sí y ante los otros- a través de esa especial forma de escenificación que es la escritura.

La escenificación literaria puede adoptar la forma de la ocultación -en los relatos de ficción-, la forma de la mostración -en los discursos de verdad-, o una forma ambivalente y equívoca -como sucede no sólo en Miguel Espinosa sino también en todos aquellos autores que han publicado tanto relatos de ficción como ensayos teóricos o relatos autobiográficos. En este tercer caso, que es cada vez más frecuente en la literatura contemporánea, el lector o espectador de la obra se encuentra ante una doble representación, en la que se entrecruzan y contaminan mutuamente la disertación y la dramatización, la voz única del orador que se representa a sí mismo y las múltiples voces representadas por otros tantos personajes, de tal modo que el receptor de todas esas voces ya no sabe cómo debe escucharlas, cómo debe valorarlas.

En resumen, la identidad a la que se refiere el nombre propio Miguel Espinosa no es sólo una persona real y mortal, que preexistió a la obra publicada y fue independiente de ella, ni es sólo una entidad ideal e inmortal, inmanente a la obra misma y que permite dar unidad lógica a una serie muy diversa de textos escritos y firmados con ese nombre, sino que es, más bien, una figura híbrida, a la vez real e ideal, mortal e inmortal, física y lingüística, que se ha ido configurando a sí misma a través de sus acciones cotidianas, pero también a través de las palabras dichas y escritas a propósito de tales acciones, y sobre todo a través de los personajes imaginados y encarnados en las cuatro obras de ficción hasta ahora publicadas: *Asklepios*, *Escuela de Mandarines*, *La fea burguesía* y *Tríbada*.

No es extraño que las obras de Miguel Espinosa hayan sido leídas como discursos de verdad, como reflexiones filosóficas sobre el mundo, como crónicas históricas de la época franquista y de la transición democrática, e incluso como narraciones autobiográficas en las que el autor revela su identidad más profunda, y que, al mismo tiempo, hayan sido leídas como relatos de ficción, como fabulaciones imaginarias e intemporales, a las que es preciso reconocer un valor de naturaleza estrictamente estética y de alcance absolutamente universal, más allá de su contexto biográfico e histórico de aparición. Lo sorprendente es la facilidad con la que los comentadores de la obra de Espinosa suelen pasar de un tipo de lectura a otra, según se pretenda ensalzar la lucidez crítica y la dignidad ética del autor, o silenciar ciertos episodios de su vida que parecen arrojar algunas sombras sobre su persona y alguna luz sobre la dimensión autobiográfica de sus ficciones.

Ahora bien, si nos tomamos en serio la pretensión de verdad de los escritos de Espinosa, entonces no podemos poner entre paréntesis la vida del autor, dado el compromiso existencial que mantuvo con su propia escritura. Y si, por el contrario, nos limitamos a considerar exclusivamente el valor estético de la obra, dejando a un lado su pretensión de verdad y, por tanto, el compromiso autobio-

gráfico del autor, como han hecho muchos de sus comentadores -movidos tal vez por una verdad a medias (los supuestos de la crítica literaria formalista), o por su propia vinculación existencial con la persona de Miguel Espinosa (que además convirtió a muchos de sus allegados en personajes), o por ambas razones a un tiempo-, con ello no conseguiremos preservar sino más bien mutilar el significado de la obra y traicionar al hombre que la escribió. No puede alcanzarse la verdad, decía Platón, si no hay amistad entre aquellos que la buscan; pero éstos, a su vez, no pueden llegar a ser verdaderos amigos si no se hacen, al mismo tiempo, amigos de la verdad.

Lo repetiré una vez más: la singularidad de la obra literaria de Miguel Espinosa reside en su estatuto fronterizo, y no le hacen justicia alguna quienes pretenden valorarla -sea para bien o para mal- con criterios exclusivamente estéticos o exclusivamente éticos, mediante lecturas meramente formalistas o meramente románticas. La obra literaria de Miguel Espinosa no puede valorarse como mera expresión o representación de su vida real, ni tampoco como mera invención o representación de una vida imaginaria, pues la complejidad y singularidad de sus escritos consiste precisamente en el juego por medio del cual ambas vidas parecen destinadas a entrecruzarse, no sólo en la intención del autor sino también en la apreciación del lector, y, sobre todo, en la propia construcción lógica y sucesión cronológica de los textos.

V

Ahora bien, ¿cuál es la identidad que Miguel Espinosa ha querido darse a sí mismo a través de sus escritos? ¿Como ha querido presentarse ante los demás mediante el juego literario de la ocultación y del disfraz? ¿Qué clase de verdad ha querido defender por medio de la ficción? No puedo responder a estas preguntas con toda la extensión y todos los matices que sería menester, así que me limitaré a esbozar algunos breves y esquemáticos apuntes.

Ante todo, me parece que Miguel Espinosa ha construido literariamente su propia identidad en torno a dos grandes arquetipos: por un lado, el arquetipo del extranjero exiliado de su patria de origen; por otro lado, el arquetipo del varón seductor de féminas. Estos dos arquetipos recorren sus cuatro obras de ficción, pero no permanecen invariables en las cuatro, sino que más bien experimentan una progresiva metamorfosis. Y no es ninguna casualidad que esta metamorfosis se produzca tanto en la figura del extranjero como en la del seductor, porque hay una relación muy estrecha entre estos dos aspectos de la "identidad narrativa" de Miguel Espinosa.

Así, en las dos primeras obras, la figura del extranjero aparece encarnada por sendos personajes: Asklepios, el "último griego", que vive exiliado en el tiempo presente y experimenta el milagroso despertar de las edades de la vida; y el Eremita, inocente hijo de la Naturaleza que recorre con asombro las tierras de

la Feliz Gobernación, pobladas por todo tipo de gentes, marcadas por todo tipo de acontecimientos históricos y gobernadas por la casta de los mandarines. En ambos casos, el extranjero –sea con respecto al tiempo presente, sea con respecto a la sociedad “mandarinesca”- se nos presenta como un ser inocente y bondadoso, asombrado y agradecido ante el mundo que le rodea, por más que ese mundo albergue no sólo belleza, sabiduría, amor y vida, sino también fealdad, estupidez, violencia y muerte.

En cambio, la figura del extranjero adopta una nueva forma en sus dos últimas obras: es el “escritorcillo” inédito Salvador Lanosa, que sufre con dignidad y tristeza el repudio social de la “fea burguesía” o “clase gozante”, y en especial la deslealtad y el desprecio del matrimonio formado por su antigua amada Clotilde y su antiguo amigo Camilo; y es también Daniel, el varón que, tras ser abandonado por la “tribada” Damiana, sufre un violento arrebatado de celos y de resentimiento, hasta el punto de condenar la pasión lésbica de su antigua amante como una encarnación del mal en el mundo. En estas dos últimas obras, y especialmente en *Tribada*, no en vano subtitulada *Theologiae Tractatus*, la actitud del extranjero ante el mundo y ante los otros ha experimentado un notable cambio de acento: el asombro sereno y la gozosa gratitud dejan paso a la condena amarga y al desengaño profundo. Así, pues, la metamorfosis experimentada por la figura del extranjero desde *Asklepios* hasta *Tribada* puede resumirse en una sola frase: de la exaltación pagana del mundo, cantada por una criatura natural, inocente y alegre, se pasa a su denegación cristiana, dictaminada por un espíritu desengañado, doliente y justiciero.

En efecto, a través de los cuatro libros de ficción firmados por Miguel Espinosa, se nos muestran otros tantos protagonistas masculinos que ocupan siempre una posición marginal o excéntrica. Todos ellos no son sino variaciones de una misma figura: el extranjero, el desterrado, el humillado, en fin, el arrojado a los extramuros del poder, del amor y de la historia. De manera directa o indirecta, a través de su propio discurso o a través del discurso que los otros profieren acerca de él, ese personaje excéntrico permite al autor “extrañarse” del mundo y contemplarlo a distancia, sea para admirarlo con el ingenuo asombro de un niño, sea para condenarlo con la implacable severidad de un juez divino. Ahora bien, si uno lee las cuatro ficciones de Espinosa siguiendo el orden cronológico de su composición, salta a la vista que esa contemplación excéntrica del mundo no ha permanecido invariable, sino que ha sufrido una notable y decisiva transformación. Entre las dos primeras (*Asklepios* y *Escuela de Mandarines*) y las dos últimas (*La fea burguesía* y *Tribada*), tiene lugar un desplazamiento de perspectiva, y este desplazamiento puede ayudarnos a entender el modo en que se anudan, en la escritura de Espinosa, lo imaginario y lo real, la obra y la vida.

La contemplación maravillada del misterio del mundo, la gratitud por todo cuanto habita en la Naturaleza, en fin, el asombro sereno y afirmativo, que no cede un ápice ante la ostentosa comparecencia del Poder en la Historia, deja paso a una negación de la “mundanidad”, identificada ahora con el reino del mal,

con la ciénaga infernal donde borbotean todas las inmundicias. La piedad inicial, de clara y confesada inspiración helénica y panteísta, deja paso a una igualmente declarada "teología" de inequívoca orientación gnóstica y dualista. El "último griego", que abraza todo cuanto es, todo cuanto comparece a la luz del mundo, y se experimenta a sí mismo gozosamente, como una más de las humildes y afortunadas criaturas que lo habitan, deja paso al "hombre interior", que abomina del mundo "exterior" e "infernal", y se duele amargamente de morar en este "valle de lágrimas", en el que se siente como un extranjero injustamente "condenado" y "victimado". Basta comparar las primeras palabras de *Asklepios* con las últimas de *Tríbada*:

"Me llamo Asklepios (...) Amo la comparecencia de todas las cosas, grandes y pequeñas, en la Tierra, entre la Tierra y el Sol, y más allá del Sol, existentes (...) Me enternecen los niños y las mujeres, cuya dócil presencia se revela compañía. El Poder no tienta mi voluntad, pero siento inclinación a teorizar sobre este suceso (...) Como todo proscrito, padezco nostalgias, y éstas son las nostalgias que yo, un griego, vivo: nostalgia de la Verdad, de la Belleza y de la Bondad. Rehúso la tristeza, pero valoro la melancolía (...) Amo a los débiles (...) Entre tales, me siento como entre los míos (...) Amo el Arte, la libertad, la justicia y el ser-bueno. Sin embargo, nada espero de los dioses ni de los hombres. Por eso soy hombre (...) De la soledad de mi destierro nunca brotó palabra contra el Hado, la Naturaleza o cualquier deidad. Vale más sufrir con inmanencia que con vana trascendencia"²⁴.

"Antes que otra cosa, Daniel es *homo absconditus*, hombre místico oculto al mundo y que odia a lo mundano, diaria vestidura de lo infernal. Siendo hombre interior, la exterioridad -el mundo- agita, confunde y lancina a Daniel. No sabría decir si son azar o necesidad las heridas que el mundo le inflige; mas no dudo en pensar que la mundanidad, enemiga del alma, le acuitó antes del Horrible Episodio, y después de ocurrido le seguirá agravando (...) Está ordenado que Daniel more en valle de lágrimas, no siendo de este mundo su reino (...) Hombre interior, la tristeza de Daniel acrece a la caída de la tarde; toma entonces la tinta verde y las hojas alargadas y escribe: "El ser no es bueno / ni bello ni verdadero / todo sobra". Quizá entonces el hombre interior baja a su mayor desventura, y se sabe mundo; condenado, relata su pena, pues está escrito que "nadie narra del infierno sin ser también infierno" (...) Sí: Daniel es el hombre interior, es el hombre victimado, pero también el hombre que inquiere sin cesar. Daniel es el que quiere saber, el que sabe. He aquí la última fuente de su desdicha"²⁵.

Este desplazamiento en la relación del hombre con el mundo, observable en la lectura cronológica de las obras de Espinosa -del mundo como *kosmos* sublime al mundo como *kaos* siniestro y del hombre como criatura natural enamorada del mundo al hombre como espíritu desencarnado que aborrece el mundo-, se

²⁴ **ASKLEPIOS, EL ÚLTIMO GRIEGO.** Murcia, Editora Regional de Murcia, 1985, pp. 11-19.

²⁵ **TRÍBADA. THEOLOGIAE TRACTATUS.** Introducción de Gonzalo Sobejano, Editora Regional de Murcia, 1986, pp. 480-481. Véase también el poema dedicado por Daniel a su difunta amiga Josefa, y al que pertenecen los versos del fragmento citado: "El ser no es bueno / ni bello ni verdadero / todo sobra" (pp. 120-122).

encuentra ligado a un cambio igualmente decisivo en la consideración y en el tratamiento de los personajes femeninos. Como ya he dicho antes, el extranjero y el seductor son dos arquetipos inseparables en las obras de Espinosa y los dos se van transformando conjuntamente.

En el último capítulo de *Asklepios*, el “desterrado en el tiempo, extrañado de su época y separado de su patria por el hueco de los siglos”, descubre el “amor referido”, esto es, el amor pasional hacia un ser singular: una doncella virgen, no por casualidad nombrada como la casta diosa griega Azenaia (aunque el poema incluido en el epílogo la llama también con el nombre de otra diosa: Egle). Asklepios dice descubrir en ella a su único semejante y a su única patria: “Sólo diré que desde aquel momento tuve un semejante en el mundo, y, aun siendo exilado, mi patria ante la vista”²⁶. Posteriormente, en *Escuela de Mandarinés*, el Eremita se presenta desde el capítulo segundo como el “enamorado de Azenaia Parzenós”, y el propio autor del relato, Miguel Espinosa, se nombra a sí mismo en el último capítulo como “juglar de Azenaia”, como devoto fiel de esa bella y sabia mujer a la que el mundo llama Mercedes Rodríguez García, pues ella fue la verdadera musa que le “inspiró” desde el primer momento y a ella está “destinada” la obra²⁷.

En cambio, en *La fea burguesía*, el “escritorcillo” Lanosa es ostentosamente ignorado y traicionado por la burguesa Clotilde, convertida en la esposa del diplomático Camilo tras haber sido la atenta oyente de los escritos que Lanosa le leía, cuando ambos eran jóvenes y cómplices²⁸. La inocente Azenaia, virgen y dócil, se ha convertido en la burguesa Clotilde, casada y esquiva. Y todas las otras figuras femeninas que aparecen en *La fea burguesía*, a diferencia de las jóvenes “gacelas” y las alegres “putillas” que desfilan por *Escuela de Mandarinés*, ignoran igualmente el amor espontáneo e inocente: todas ellas encarnan el prototipo de la mujer casada, adinerada y estúpida. Este juicio sobre la mujer burguesa tiene un alcance mucho más amplio de lo que parece, pues la “burguesía” de la que habla Espinosa en esta obra no es una clase social entre otras, sino el modo de existencia que caracteriza a toda una época, por no decir a toda la Historia humana.

Pero la más terrible condena de la feminidad, bajo la figura de la mujer atea, adúltera e insumisa, es la que tiene lugar en *Tribada*. Daniel, el protagonista de la obra, es presentado como la víctima inocente de su amada Damiana, una “falsaria” que comete el terrible pecado de engañarlo y abandonarlo por otra mujer, llamada Lucía. El varón despechado no vacila en acosar, agredir y maldecir a las

²⁶ ASKLEPIOS. O.c., pp. 218-219.

²⁷ ESCUELA DE MANDARINES. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1974. Véase especialmente la última página del Epílogo y la dedicatoria inicial.

²⁸ LA FEA BURGUESÍA. Madrid: Alfaguara, 1990. Véase el capítulo quinto, dedicado a Camilo y Clotilde, y especialmente el apartado 6, significativamente titulado “El trovador”, pp. 129-133.

dos “maridas” bolleras, por el simple hecho de entregarse libremente a su pasión “fricadora”. Tras un breve relato de los hechos, realizado primero por un narrador anónimo y luego por el propio protagonista, el resto de la obra es una sucesión de “comentarios” atribuidos a distintos personajes, la mayor parte de ellos referidos en una serie de cartas que Daniel recibe de Juana, su anterior amada. Los “comentadores”, que no son sino el círculo de amigos y allegados del amante abandonado, constituyen una especie de tribunal moral que juzga las acciones de Daniel, Damiana y Lucía, y que por abrumadora mayoría exculpa al varón y condena a las féminas con los más variados insultos. En cierto modo, *Tribada* es un monumento al insulto misógino: toda ella es un gran insulto hiperbólico, el insulto hecho obra de arte, el insulto reiterado hasta la aburrición y el delirio.

Aquí, la figura de la mujer amada sufre una última metamorfosis. Hemos visto que la “dócil” Azenaia de *Escuela de Mandarines* se había convertido en la ingrata Clotilde de *La fea burguesía*. En *Tribada*, el lado amable y el lado ingrato de la mujer amada se encarnan en dos personajes diferentes, Juana y Damiana, que han sido las dos amadas sucesivas de Daniel. De hecho, Daniel se alejó de su amada Juana cuando conoció a Damiana, y sólo regresa a ella cuando Damiana, a su vez, conoce a Lucía y se aleja de él. Juana es la santa, la madre, la amiga fiel, la musa sabia que escucha y aconseja, la mujer temerosa de Dios y sumisa al varón; Damiana es la pecadora, la puta, la amante inconstante, la “falsaria” que no oye ni dice verdad alguna, la mujer atea e insumisa que no cree en Dios y se enorgullece de amar a otra mujer. Es muy significativo que la mayor parte de *La tribada falsaria* y casi la totalidad de *La tribada confusa* estén compuestas por las cartas de Juana a Daniel, como si el cronista del drama quisiera mostrarnos que no es sólo el varón despechado quien maldice a la mujer adúltera, sino también la amada fiel –y casi todo el coro de voces citadas por ella– quien censura a su rival infiel y recupera el lugar dejado por ésta.

Pero lo más llamativo de la obra es el modo en que son descritos y valorados los hechos. Daniel, como otros muchos hombres a largo de la Historia, no es más que un varón despechado y vengativo, cuyo orgullo viril le impide aceptar que “su” mujer –o la que creía tal– pueda amar a otra persona que no sea él, y mucho menos si esa persona es otra mujer. Sin embargo, en *Tribada* se invierte por completo la perspectiva a la hora de enjuiciar lo sucedido: el litigio amoroso entre Daniel y Damiana es presentado como una lucha cósmica entre el Bien y el Mal, en la que Daniel es el instrumento justiciero de Dios y Damiana es la hembra poseída por Satanás:

“Toda contienda, aquí en la Tierra, no es otra cosa que una imagen o parábola del conflicto que mantienen Dios y el Maligno (...) La oposición entre Daniel y Damiana (...) mudó de sujetos y se transformó en el propio combate entre Dios y Satanás (...) Por eso, alguien lo subtítulo, con razón, *Theologiae Tractatus*. Arroyado Daniel, el Arcángel San Miguel bajó a la Tierra, por así expresarlo, se personó ante el vencido y le musitó: “Déjame llevar este asunto” (...) Satanás, convocado por la comparecencia

del otro, subió premioso y susurró a Damianita: “Apártate, que yo te reemplazaré” (...) Daniel y Juana, Damiana y Lucía, devinieron campo de batalla de ambos titanes; por eso penaron y pudieron merecer el sobrenombre de posesos. Porque Juana corrió en ayuda de Daniel, sufrió con él la luz del Arcángel; y porque Lucía fue esposa de Damiana, padeció la oscuridad del Maligno; luz y tinieblas se enfrentaron en estas conciencias”²⁹.

Aquí se observa con toda claridad la estrecha conexión entre el arquetipo del seductor, devenido amante desengañado y vengativo, y el arquetipo del extranjero, devenido “hombre interior” que reniega del mundo “exterior” e “infernalo”. Esta doble metamorfosis del extranjero y del seductor encuentra su conjunción y consumación extremas en *Tríbada*. La maldad del mundo ya no se encarna, como en *Asklepios*, en la fugacidad y mutabilidad de la vida, a la que los griegos llamaban Hado o destino; tampoco se encarna, como en *Escuela de Mandarines*, en el poder ejercido por la casta mandarinesca, que es la “utopía negativa” contra la que se han alzado todas las revoluciones modernas, incluida la oposición democrática que en España luchó durante casi cuarenta años contra el régimen franquista; ni se encarna, en fin, como en *La fea burguesía*, en la bolsa repleta de la “clase gozante”, que es el nuevo becerro de oro del capitalismo globalizado. La maldad del mundo se encarna ahora en una sola mujer, cuyo terrible pecado consiste en haber abandonado a su amante varón, sencillamente porque se ha enamorado de otra mujer.

Así, pues, el “tratado teológico” de *Tríbada*, también llamado “mito de Damiana” por su autor, no hace sino reavivar los dos grandes mitos occidentales de la misoginia masculina. Damiana es la nueva Eva y la nueva Pandora, las dos mujeres primigenias a través de cuya irreflexiva desobediencia comparece el mal en el mundo: así como éstas desobedecen caprichosamente a los dioses masculinos que las han creado y desposado –el dios judío Yahvé, que crea a Eva de la costilla de Adán para que éste tenga una esposa, y que prohíbe a ambos comer el fruto del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, y el titán griego Epimeteo, hermano de Prometeo, que recibe de éste la caja en la que ha encerrado todos los males, con la orden de no abrirla, y que de mala gana acepta del dios Zeus el regalo envenenado de la bella y tonta Pandora, con el mandato de que se case con ella-, así también la atea Damiana y su “marida” Lucía desobedecen sin razón alguna a ese otro hijo de Yahvé que es Daniel, y esta “insumisión no razonada” de las “tríbadas” es la que introduce de nuevo el mal en el mundo. Por eso, el varón abandonado y agraviado por estas dos hembras insumisas e irracionales se considera poseído por el “Arcángel San Miguel”, o, lo que es lo mismo, cargado de razón y de santa ira, justificado sin sombra de duda para desatar toda su potencia verbal y dirigirla implacablemente contra ellas.

Los comentaristas de la obra de Miguel Espinosa suelen insistir en su admirable dominio de la lengua castellana. Además, nos recuerdan que el propio au-

²⁹ TRÍBADA. O.c., pp. 458-460.

tor creía profundamente en la fuerza creadora y en el poder configurador de la palabra, sea bajo la forma del Logos griego o bajo la forma del Verbo cristiano: la palabra es la que da el ser a las cosas, es la que crea un mundo ordenado y habitable, es la que da a los humanos un alma capaz de pensar, conversar y juzgar todo cuanto acontece³⁰. Pero no suelen tener en cuenta que ese inmenso poder del verbo es ambivalente: por un lado, la palabra es la materia prima con la que trabaja el espíritu libre y el principal instrumento del que dispone para denunciar las mentiras, necedades y abusos de los poderosos; pero, por otro lado, los poderosos también hablan, también configuran la realidad por medio de la palabra, y eso es precisamente lo que nos enseña *Escuela de Mandarinés*: que la Feliz Gobernación es tal porque así lo dice la propia casta gobernante en sus sagradas Escrituras.

El poder de la escritura permite a Espinosa afirmarse como un hombre libre y reflexivo, pues le da los recursos suficientes para enfrentarse, pese a su pobreza y debilidad, con los ricos y poderosos de este mundo, como hace sobre todo en *Escuela de Mandarinés*, pero también le permite tergiversar la realidad a su antojo, retorcer el sentido de los acontecimientos, denigrar a personas cercanas a él que no son ricas ni poderosas y elaborar una visión mistificada del mundo y de sí mismo, como hace en *Tríbada*, hasta el punto de identificar el mundo con el mal e identificarse a sí mismo como un espíritu puro e inocente, más aún, como el juez divino, que desde su excelsa morada reparte premios y castigos eternos entre los pobres mortales.

No es extraño que *Tríbada* haya suscitado desde su publicación las mayores polémicas. No sólo por los hechos que se narran y por el modo en que son comentados por los personajes, sino también porque tales hechos y personajes de ficción se corresponden con sucesos y personas reales, comenzando por la persona del autor, que fue el actor principal de la tragedia desencadenada por él mismo, y siguiendo por otras muchas personas de su entorno más cercano, que sin quererlo se vieron implicadas y que acabaron participando de uno u otro modo, con sus acciones y sus palabras, como protagonistas directos o como coro de voces “comentadoras”, en esa especie de proceso público en el que Miguel Espinosa representó a la vez los papeles de víctima, fiscal, presidente del tribunal y ejecutor de la sentencia.

Una vez más, la ficción es un recurso que permite al autor “implicar” a las personas de su vida cotidiana y decir por escrito lo que él considera verdadero acerca de ellas y acerca de sí mismo. Sólo que aquí el juego se convierte en drama, al haberse descoyuntado el equilibrio entre la ficción y la verdad, entre el autor que se oculta y el autor que se muestra. El propio Espinosa no puede dejar de reconocerlo:

³⁰ Véase, sobre todo, la obra de GARCÍA JAMBRINA, Luis: **LA VUELTA AL LOGOS. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE MIGUEL ESPINOSA**. O.c.

“Primero he sentido ese pasmo, esa angustia, como hombre y no como escritor; y después las he escrito porque ha dado la casualidad que coincidían el hombre y el escritor. En esta obra [*La tríbada falsaria*] el escritor es casi una anécdota; en *Los mandarines* era más importante el escritor que en *La tríbada*; aquí es especialmente el hombre”³¹.

Para algunos comentaristas, *Tríbada* es la obra más novedosa de Miguel Espinosa, desde el punto de vista estético; para otros, es la más cuestionable desde el punto de vista ético. Para mí, es la más desequilibrada y desafortunada de todas: primero, porque en ella deja de ser convincente el doble e inseparable juego de fabulación estética y compromiso ético, esto es, de ocultación y mostración de sí mismo que el autor ha practicado con mucho mayor acierto en sus obras anteriores, sobre todo en *Escuela de Mandarines*; segundo, porque la ficción y la verdad dejan de fecundarse mutuamente y más bien se violentan e instrumentalizan la una a la otra, hasta el punto de que la fabulación se reduce a una trivial anécdota, reiterada y magnificada hasta el delirio, y la reflexión pierde toda su distancia crítica para convertirse en una justificación, en clave gnóstica, de la más añeja misoginia.

Si hemos de comparar las dos obras de ficción publicadas en vida de Miguel Espinosa, e incluso las cuatro que hasta ahora conocemos, creo que su obra maestra sigue siendo *Escuela de Mandarines*. Coincido con José López Martí cuando dice que esta obra es un “clásico” de la literatura universal, “comparable a otros clásicos como *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais; *La divina comedia*, de Dante; *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; o el propio *Don Quijote*”³². En cambio, *Tríbada* supone un lamentable extravío, tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista ético, dado que ambos aspectos no son separables en la obra de Miguel Espinosa: se rompe el sutil equilibrio entre ficción y verdad, entre ocultación y mostración, entre utopía y realidad, y la maravillosa crítica política de la casta mandarinesca, llevada a cabo con aliento épico, verbalidad cervantina, inteligencia irónica, amor a la libertad y piedad hacia las criaturas, deja paso al ciego, monótono y obsesivo ensañamiento de un amante despechado contra la mujer que lo ha abandonado, la amante que la ha seducido y los amigos que las han defendido.

VI

He tratado de esbozar una triple hipótesis: primero, que Miguel Espinosa fue configurando su identidad ética a través del juego estético de la escritura, y en particular a través de sus escritos de ficción, componiendo así lo que Paul Ricoeur denomina una “identidad narrativa”; segundo, que esa “identidad na-

³¹ "Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía", O.c.

³² "Espinosa es un clásico", entrevista con Gontzal Díez, *La Verdad*, Murcia, 4 noviembre 2004.

rrativa" fue configurándose en torno a dos arquetipos estrechamente relacionados entre sí, el del extranjero y el del seductor; y, por último, que esos dos arquetipos sufrieron una profunda metamorfosis desde *Asklepios* hasta *Tríbada*.

Para completar esta interpretación, habría que poner de manifiesto la estrecha –aunque compleja– correspondencia entre la evolución observable en la obra literaria de Miguel Espinosa y la paralela evolución que tuvo lugar en su vida y en su época. Sólo así podremos comprender cómo ha ido entrelazándose, en el singular "caso Espinosa", ese triple movimiento mimético del que habla Ricoeur, ese incesante juego de ida y vuelta entre la prefiguración, la configuración y la refiguración, a través del cual la experiencia vivida adquiere una forma narrativa. Una vez más, me limitaré a esbozar unos pocos apuntes.

En cuanto a la evolución del arquetipo del extranjero, creo que debe ponerse en relación con el profundo cambio político, económico y cultural que se produce en España en los últimos años del franquismo y en los primeros años de la transición democrática. Paradójicamente, Miguel Espinosa no experimentó ese cambio como un motivo de reconciliación con el mundo moderno por parte del "último griego", sino todo lo contrario, como un motivo para condenarlo, con argumentos tomados no ya de la pagana y panteísta Grecia sino del cristiano Evangelio de Juan, que es el más marcadamente gnóstico y dualista de los evangelios canónicos.

Miguel Espinosa Gironés nace el 4 de octubre de 1926 en Caravaca de la Cruz (Murcia), y allí pasa su primera infancia³³. En 1935, se traslada a Murcia con sus padres y sus tres hermanas. Estudia en el colegio de los Hermanos Maristas, el más prestigioso de la ciudad, excepto durante los años de la guerra civil (1936-1939), que lo hace en el colegio de San Juan Bautista. En 1943, su padre muere de un infarto de miocardio. Miguel, con diecisiete años, debe hacerse cargo de la familia y continúa el oficio de su padre, que era representante comercial del ramo de la alimentación. En octubre de 1944, se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia, aunque tiene que compatibilizar los estudios, que no concluye hasta 1956, con el oficio de representante y con la incipiente vocación literaria. El contacto prolongado con la provinciana Universidad de Murcia fue para él una experiencia muy instructiva, pues le permitió conocer la casta mandarinesca del régimen franquista.

En 1951, se casa con Teresa Artero Aréu, con la que tiene a su hijo Juan en 1952 y a su hija Maravillas en 1953. La nueva familia pasa grandes penurias económicas, porque Teresa es una sencilla ama de casa y Miguel no cuenta con un

³³ Todos los datos sobre la vida de Miguel Espinosa han sido tomados de la breve biografía compuesta por Eloy Sánchez Rosillo: "El Eremita en Murcia: los trabajos y los días de Miguel Espinosa", en **RUTAS LITERARIAS DE LA REGIÓN DE MURCIA. LITERARY ROUTES AROUND MURCIA**. Murcia: Comisión Autónoma V Centenario, 1992. Reimpreso en **MIGUEL ESPINOSA: CONGRESO**. Murcia: Editora Regional de Murcia-Comisión Autónoma V Centenario, 1994.

empleo fijo y bien remunerado. A esto hay que añadir que España se encuentra en aquellos años bajo un régimen de represión política, miseria cultural e intolerancia eclesiástica. Sin embargo, en el ánimo del joven Miguel predomina la “alegría de vivir”, frente al rígido puritanismo católico; el deseo de saber, frente a la pedantería mandarinesca; y el amor a la libertad, frente a la opresiva dictadura franquista. De hecho, su primera gran época creadora tiene lugar durante los años cincuenta y sesenta, coincidiendo con los dos encuentros que él considera más decisivos de su vida: el de su amada Mercedes Rodríguez García, en 1954, y el de su amigo José López Martí, en 1964. En aquellos años, publica *Reflexiones sobre Norteamérica* (1957) y escribe *Asklepios* (1960-1962) y *Escuela de Mandarines* (1954-1972). Dos fechas marcan el final de este periodo: 1974, año de la primera edición de *Escuela de Mandarines* y de su primer infarto de miocardio –que le recuerda la temprana muerte de su padre–, y 1975, año de la obtención del Premio Nacional de la Crítica y de la muerte de Franco.

La muerte de Franco y la consiguiente llegada de la democracia, junto con el creciente bienestar económico y la liberalización de las costumbres, incluida la emancipación sexual e intelectual de las mujeres, lejos de contentar a Miguel Espinosa, suscitan en él un completo desencanto de la política, un profundo desprecio hacia la moral consumista y hedonista de la nueva “clase media”, y una condena en clave gnóstico-marxista de lo que él denomina “nihilismo burgués” o “mundanidad”, puesto que hace equivaler el concepto de “burguesía” con lo que el Evangelio de Juan llamaba el “mundo”, en cuanto negación de Dios y encarnación del Maligno sobre la Tierra. Desde mediados de los setenta, su ánimo se ensombrece progresivamente, aunque sigue conservando el buen humor en el trato con sus allegados. Es entonces cuando escribe *La fea burguesía* (trabaja en ella entre 1971 y 1976, pero la revisa en 1980) y las dos partes de *Tríbada* (entre 1978 y 1981).

En una entrevista publicada el 30 de julio de 1978, pocos meses antes de que los españoles aprobasen en referéndum la nueva Constitución democrática, Miguel Espinosa explica esta doble transformación de las condiciones políticas de su país y de sus propias convicciones personales, poniendo de manifiesto que ambas caminan en sentidos contrapuestos. De hecho, confiesa sentirse tanto o más extraño en la España democrática y “burguesa” que en la España franquista y clerical:

“Pues yo fui hasta hace poco racionalista y anticlerical, pero he redescubierto el Evangelio y he vuelto a una religiosidad, que no es la religiosidad común de la Iglesia, no es ir a misa... He llegado a esto por una evolución intelectual. Antes, cuando era más joven, admiraba el mundo griego, por lo que el Dios de Jehová me parecía un Dios de gitanos, y los judíos, una tribu de gitanos. Yo estaba en el mundo pagano. El redescubrimiento de los Evangelios, sobre todo el de San Juan, ha sido algo extraordinario para mí. Es un libro de una actualidad fabulosa, con unas piezas literarias increíbles. Lo que más me impresiona de San Juan es su concepto de la mundanidad. San Juan dice que aquel que ama al mundo y está en el mundo, no tiene el amor del

Padre, porque el mundo es concupiscencia de la carne... (...) El maligno reina en el mundo. Lo que impresiona en San Juan es que fatalmente es así, y será así (...)

Este redescubrimiento de la sociedad me lleva a hacer una crítica de la burguesía, entendiendo por burgueses la gente que tiene una determinada concepción del mundo (...) Mi religiosidad actual implica una crítica del mundo burgués, pero no es una religiosidad padecida (que me llevaría a un convento), sino reflexiva (...)

Mis ideas políticas no son de ninguna clase, porque yo no quiero jugar al juego de la burguesía. Vuelvo a ser el chiflado, el marginado. La situación política de España me interesó hasta la muerte misma de Franco. A mí me sucede que he interiorizado el franquismo, porque me he dedicado durante muchos años a estudiarlo. Es casi una segunda naturaleza mía y yo deseaba que desapareciera el franquismo con un deseo inmenso. No dormía cuando Franco enfermó, estaba siempre oyendo la radio. Pero, una vez que ha muerto, tengo como nostalgia de un mundo que era como más pintoresco. Yo ya soy, también, como López Rodó, un cadáver del mundo de Franco... en el papel de enemigo, claro, en el papel de enemigo, pero perteneciendo a ese mundo. En aquella farsa había amigos y enemigos, y al morirse Franco nos hemos muerto todos, los amigos y los enemigos, y ya el mundo actual es un mundo extraño para nosotros³⁴.

En cuanto a la evolución del arquetipo del seductor, hemos de tener en cuenta la enorme importancia de las mujeres en la trayectoria vital de Miguel Espinosa, la imagen tradicional y patriarcal que siempre tuvo de ellas, y su incapacidad para aceptar el cambio en las relaciones entre los sexos, malinterpretado por él como una manifestación más del "nihilismo burgués".

Para Miguel Espinosa, la mujer es -o, al menos, debe ser-, por su propia naturaleza "dócil", un ser pasivo y dependiente, una sumisa criatura que aguarda ser seducida e inseminada por la palabra masculina, un benevolente espejo o receptáculo del que se sirve el genio, el artista, el hombre con mayúscula, para proyectar sobre él su propio yo embellecido y engrandecido.

Esta imagen tradicional de la mujer aparece ya en *Reflexiones sobre Norteamérica* (1957). Espinosa adopta en esta obra un lenguaje vagamente hegeliano y distingue a los pueblos en tres grandes tipos: los que viven en la Infrahistoria, los que acceden a la Historia Natural y los que se elevan hasta la Historia Universal. Pues bien, cuando habla de la Historia Natural, dice lo siguiente: "Resulta una empresa interior e inmanente, como la vida de las mujeres, algo absorto en sí mismo, que no ha podido elevarse y trascender a un empeño superior". El paso de la Historia Natural a la Historia Universal es descrito, siguiendo las viejas dicotomías del pensamiento occidental, como el paso de lo femenino a lo masculino, esto es, "de la naturaleza al espíritu, de la felicidad a la responsabilidad, de la biología a la abstracción". Así se accede a la "condición de la Cultura, que arranca la sociedad de los maternales brazos de la rerum natura, para elevarla a

³⁴ "¿Quién es Miguel Espinosa?", entrevista con José García Martínez, en *La Verdad*, Murcia, 30 julio 1978. Reimpresa en *Barcarola*, monográfico "Dossier Miguel Espinosa", n.º 26, julio 1986, pp. 190-196.

una posición o jerarquía superior, que hace posible, por así decirlo, la colaboración con el Creador”³⁵.

Mercedes Rodríguez, la gran amada y musa de Miguel Espinosa, a la que conoció en 1954 y a la que permaneció vinculado durante toda su vida, aunque con algunos desencuentros y reencuentros -como revelan sus sucesivas encarnaciones literarias: Azenaia, Clotilde y Juana-, ratifica este tradicional modo en que su cantor se relacionaba con ella y con el resto de las mujeres. El “señor Espinosa”, dice Mercedes, se servía de su gran dominio del lenguaje para “tomar un doble y perenne rumbo: catequizar hombres y seducir mujeres”. Y añade:

“Intento explicar cómo Miguel buscaba el reconocimiento de los hombres, pero la sumisión de las mujeres. Ellos, entes de memoria, por así decir, realizan la Historia que ellas, pura naturaleza (como los niños) gozan o padecen. La mejor muestra de esta aserción se da en *Escuela de Mandarines*, por donde transitan incontables conjuntos de mujeres, y alguna merece emociones concretas, pero todas parecen, más que seres diferenciados, siquiera mínimos y aligeros “individuos”, extensiones matizadas de una sustancia común, lo femenino, que existe para el hombre y con un solo fin: la posesión metafórica, por el lenguaje, donde no pueda llegar la posesión carnal”³⁶.

El propio Espinosa, en la citada entrevista de julio de 1978, confiesa esta condición de varón reflexivo y marginado, que seduce a las féminas por medio de la palabra y las convierte en objetos de estudio y destinatarias pasivas de sus pensamientos, para “marginarlas” también a ellas:

“Soy mujeriego, pero, bueno, eso habría que matizarlo mucho. Soy monógamo. No puedo vivir sin tener relaciones con una mujer, pero tienen que ser unas relaciones muy constantes, muy largas y muy lentas. O sea, que la mujer es el otro que me oye y al que voy analizando, investigando. Para mí, la conquista de una mujer es un proceso de conocimiento. Necesito a lo mejor tres meses y ya entonces quiero tener con ella relaciones eternas. Por eso busco siempre una mujer única, para poder hablar con ella y marginarla también”³⁷.

Fue precisamente en 1978 cuando Marta Fernández Crespo, la nueva amada con la que Miguel Espinosa había mantenido una relación continuada durante ocho años, lo abandona por otra mujer. Y este hecho provoca en él una herida terrible y un deseo de venganza igualmente terrible. Fue la doble necesidad de calmar el sufrimiento y ejecutar la venganza lo que le llevó a escribir *Tríbada*. Así es como Espinosa esperaba “salvarse” del mal del mundo, un mal que él había padecido como víctima, pero que también había infligido como verdugo. La obra fue publicada inicialmente en dos partes, una en vida del autor (*La tríbada falsaria*, 1980) y otra tras su muerte (*La tríbada falsaria*, 1984), de modo que éste tuvo ocasión de reflexionar y de incorporar en la segunda parte las reacciones

³⁵ REFLEXIONES SOBRE NORTEAMÉRICA. Prólogo de Enrique Tierno Galván. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1987, 3ª ed., pp. 28-29.

³⁶ “Un talante eludido”, O.C.

³⁷ “¿Quién es Miguel Espinosa?”, O.C.

que había suscitado la primera, como había hecho su tocayo Miguel de Cervantes en *El Quijote*. Así lo señala acertadamente Gonzalo Sobejano en su Introducción a *Tríbada*, titulada “Comento de comentarios”. De hecho, se nota un cierto cambio de acento entre la primera y la segunda parte, perceptible ya en la primera carta de Juana, la número 28, en la que ésta se queja de haber sido tergiversada por el autor Miguel Espinosa y presentada como una “boba” y una “somecida” a Daniel, pero también en las cartas 58 y 59, en las que Juana y Alfredo Montoya consideran más despreciable la figura de la “casada” María que la figura de la “tríbada” Damiana, y en el “comento” de José López Martí, en donde el mundo se hace “poema” para Damiana gracias a Lucía. Pero el “comento” final de la obra, atribuido igualmente a Alfredo Montoya, reitera y resume la interpretación “teológica” de toda la obra.

La febril escritura de *Tríbada* absorbió a Miguel Espinosa durante los últimos años de su vida, aunque también se prodigó concediendo entrevistas y escribiendo a los estudiosos de su obra, para explicar cómo entendía él su propia labor literaria. Hasta que el 1 de abril de 1982 sufrió un nuevo infarto y falleció en el acto.

El drama final del extranjero y seductor Miguel Espinosa es que una de sus amadas se vuelve repentinamente insumisa, se desprende de él, deja de ser cautivada por su palabra, adquiere vida propia y dirige su afecto nada menos que a otra mujer. Esta crisis profunda de su identidad viril se añade al infarto sufrido en 1974, a la caída del régimen franquista, al triunfo del “nihilismo burgués” y a una profunda mutación interior en su manera de relacionarse con el mundo: la pagana y alegre filosofía de su juventud deja paso a una gnóstica y sombría denegación de la vida. Todo parece confabularse para acentuar su conciencia de completo “extrañamiento” del mundo. En tales condiciones, no puede sorprender que convierta su desengaño amoroso en un “tratado teológico” sobre la maldad esencial del mundo, una maldad encarnada por esas “pobres criaturas” que son Damiana, Lucía y todos los “burgueses” que las frecuentan, pero de la que no pueden escapar tampoco ni Daniel, ni Juana, ni ninguno de sus allegados, por mucho que se esfuercen en apartarse de ella. En el adverso y aciago “mundo” descrito por el último Miguel Espinosa, se encuentran enfrentados y al mismo tiempo entremezclados Dios y el Maligno, los justos y los pecadores, los que están dotados de “vocablo” y los que sólo tienen “mímica”, en resumen, los “comentadores” y los que se reducen a ser el “hecho” comentado.

Miguel Espinosa esperaba que el “Comento” final de *Tríbada* continuase más allá de su propia obra y de su propia vida, hasta el punto de eclipsar por completo al autor del relato. En otras palabras, esperaba poder redimirse a sí mismo, liberarse de su propia identidad literaria, que tantas fatigas y tanto dolor le había causado, “implicando” para ello a sus amigos y lectores e incitándolos a seguir “comentando” los sucesos de *Tríbada* con el mismo “extrañamiento” con que él había comentado siempre los asombrosos sucesos del mundo. La pesada carga de la identidad -esa doble identidad de extranjero y seductor que había

ido tejiendo desde su juventud- se le hizo demasiado gravosa en sus últimos años de vida. Sin embargo, siguió creyendo en el poder redentor de la palabra compartida, como la más alta condición del ser humano. Y nos incitó a seguir “comentándolo”, como incita Juana a Daniel en la carta 26: “Coméntame, gozo, coméntanos, coméntate”.

Tal vez tenga razón Juan Espinosa, cuando dice que *Tríbada* “tiene que ser considerada como esencialmente vinculada a la desaparición de su autor: después de vivir y de escribir así, queda claro que ya sólo cabía morir”³⁸. Sin embargo, la mejor manera de recordarle, la mejor manera de preservar la memoria de su vida y de su obra, tal vez sea seguir “comentándolas” con la misma libertad, la misma pasión y el mismo asombro con que él compareció por vez primera en este mundo.

ANTONIO CAMPILLO MESEGUER

³⁸ ESPINOSA, Juan: **MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE**. O.C., p. 82.

LA MUJER SEGÚN LAS ESCRITURAS MANDARINESCAS

LA MUJER Y LA CORRUPCIÓN

En primer lugar quiero dejar claro que estamos ante un estudio de la mujer como personaje, no como elemento biográfico y morboso.

Uno de los textos a los que, a mi parecer, no se le ha prestado la necesaria atención por parte de los estudiosos de la obra espinosiana es el titulado “La filosofía política mandarinesca”, publicado en el *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político*¹ en 1956 (publicación dirigida en aquellos días por Enrique Tierno Galván). Estamos ante un extenso artículo dotado de gran interés por diversos motivos. Destacaremos dos: en primer lugar, la íntima ligazón que mantiene con la primera versión de la obra que llegaría a ser titulada finalmente como *Escuela de mandarines*, y que en principio fue designada bajo el nombre de *Historia del Eremita*. Hemos de considerar que la elaboración de ambos fue simultánea entre los años 1954 y 1956. En ambos textos presenta el autor, amparado por el recurso de la utopía literaria, el Poder, la Sabiduría y el Estado al tiempo que su manifestación como estructura y jerarquía en el mundo y del mundo. El Poder seguirá siendo motivo de análisis en “Reflexiones sobre el Poder”, escrito que nació, según voluntad del autor, como futura tesis doctoral, pero que, por impedimentos del estamento universitario, nunca llegó a realizarse como tal. De forma que, *Historia del Eremita*, “La filosofía política mandarinesca” y *Reflexiones sobre el Poder*, son textos que están esencialmente vinculados entre sí.

En segundo lugar, el artículo que analizamos suscita un gran interés porque la perspectiva desde la que se singulariza a la mujer es ciertamente muy reveladora, al ser configurada a través de la palabra de los mandarines y de sus escritos.

Matizando lo que siempre la crítica literaria espinosiana ha considerado, debemos decir que la visión que el escritor murciano nos ofrece de la mujer en sus primeros textos es ya bastante desoladora y llena de desencanto. La concepción que se muestra de la naturaleza femenina no es en modo alguno alentadora o reconfortante. Todo ello viene claramente condicionado por el punto de vista, por la coartada narrativa de la que se sirve el escritor, que ha sido escogida con toda intencionalidad por él con el fin de conseguir sus objetivos narrativos.

El autor se servirá de un narrador omnisciente para reproducir fielmente diversos fragmentos de los textos creados por los sabios mandarines. Este narrador se asemeja a un cronista que diera cuenta de los escritos propios de una civi-

¹ ESPINOSA, Miguel: “La filosofía política mandarinesca”, *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político*, Universidad de Salamanca, mayo-octubre de 1956, pp. 123-143.

lización obsoleta, que existió en un pasado lejano, arqueólogo del pensamiento, que rescata los textos sagrados de una cultura que fue y pasó. También se recogerán, aunque en escasas ocasiones, citas de textos elaborados por heterodoxos, opositores a los mandarines y a su gobernación.

Los fragmentos citados aportan una serie de rasgos que, considerados de forma conjunta y final, nos ofrecen una peculiar descripción de lo femenino. Por lo tanto, no contamos con una caracterización continua y pretendida, sino, más bien, con una caracterización desprendida, aunque no por ello menos significativa, al ser la que tienen asumida con total naturalidad los sabios reconocidos por el Poder. Será necesario unificar en un retrato común las pinceladas dispersas que configuran al ser femenino.

La mujer desarrolla una doble funcionalidad en "La filosofía política mandarinesca", siendo mostrada en sí misma, como criatura que está en el mundo y en la gobernación, y de otra parte como metáfora de otras realidades o valores.

Como existencia del mundo es definida por los mandarines en tanto miembro integrante del conjunto de seres que configuran las Cosas Primeras, conjunto que se diferencia esencialmente de los restantes (el de las Cosas Últimas y el de las Cosas Contradictorias). Consecuentemente, pertenecen al reino del instinto, de lo originario, por lo que sus cualidades serán la inocencia, el estar sereno, la candidez, la ausencia de premeditación, la espontaneidad y el corazón manso. Pero no pensemos que las cualidades referidas están connotadas positivamente para los audaces mandarines; no. Ellos manipulan el lenguaje interesadamente; su único deseo al crear no sólo la diferenciación entre Cosas Primeras, Cosas Últimas y Cosas Contradictorias, sino al relegar a la mujer y al Pueblo al reino del instinto es convertir a ese Pueblo del que forman parte las mujeres, en simple presencia, no en Mundo. Sólo son seres fuera de la Historia, por lo que se les niega la existencia. Los mandarines crean el engaño y limitan a su voluntad el mencionado concepto. Así, en las Obras Completas de los Mendigos Herejes se dice:

"Viendo lavar las mujeres y jugar los niños, me pregunté: ¿Desde cuando lava la mujer y juega el niño? Pues juegan y lavan desde el primer día del Mundo, por lo cual son también paisaje de la Tierra". (Obras Completas de los Mendigos Herejes)" (p.135)²

A lo que el narrador apunta:

"Las cosas primeras tampoco pueden entenderse como sucesos. En efecto: en opinión de los mandarines, ni la mujer, ni el niño, ni el instinto, ni la inocencia poseen verdadera historia." (p. 135)

Los mandarines no desean sino relegar al Pueblo tras los límites de la Historia. Mas, no sólo de la Historia, también de la sabiduría y de la reflexión. Ésa es

² En adelante, tras la cita se recogerá el número de la página en la que aparece.

la razón por la que presentan a la mujer como un ser instintivo. En dicha caracterización no hay bondad o generosidad por su parte; más bien antigua y calculada premeditación, al igual que soberbia. Desean ser los únicos depositarios del conocimiento, sus exclusivos custodios y guardianes. Se apropian de la sabiduría y la hacen suya desde los intereses que han creado en torno a ella; no ponen amor o inocencia ni en su vigilancia, ni en su supuesta protección. Los filántropos, heterodoxos que se oponen al pensamiento instituido en los textos sagrados de los mandarines, no aceptan que las mujeres, como el resto del Pueblo, sean consideradas como meras presencias, carentes de capacidad de reflexión o de percepción de las verdades de la vida. Esa mujer que lava, aparentemente des preocupada de todo, también es capaz de percibir el paso del tiempo, su fluir constante y de experimentar melancolía. Lo que sucede es que no lo reviste, al igual que hacen los mandarines, de hipócrita e impúdica gravedad.

Aun así, esta caracterización no es absoluta ni constante.

Según la palabra sabia, pero premeditada de los mandarines, la mujer sufre una irremediable evolución, cumpliendo su natural inclinación hacia la participación en el banquete de los mandatarios, aunque ello implique la negación de sus orígenes. Para los ortodoxos pensadores, toda mujer quiere ser corrompida, incluso lo necesita. Es más, el ansia de ser corrompida parece darse con mayor intensidad y fiereza en la mujer que en el hombre; ella figura entregarse al cumplimiento de sus deseos de forma total. Tal parece que su único destino, destino final, sea el de llegar a ser la "querida" de algún hombre de Poder, porque desde esa posición puede disfrutar de privilegios y comodidades. Éste se habría convertido en el deseo último de toda mujer, según los mandarines, pues ellas mismas se presentan y definen con semejante denominación. Los sabios autorizados, en sus escritos, como es el caso de los elaborados por el Mandarín Sonriente, aluden con plena naturalidad a las "queridas", cuya existencia como tales resulta inherente a la de los mandatarios. De lo que se deduce que la idea de la que desean dejar constancia para la eternidad es la de que la Corrupción y la Premeditación son sustancia del mundo y no degeneración impropia del mismo. Luego no hay lugar para el "escándalo" al hablar de "queridas", ya que el ser de la mujer es ése desde el principio de los tiempos. No obstante, no dejemos de tener presente el cinismo y el interés desde el que se redactan los textos sagrados de los mandarines. Así dice uno de sus fragmentos:

"Las queridas de los reyes añadieron: También nosotras hemos nacido para esto, pues no hay duda de que la Premeditación de las cosas pensó en el rey y en la querida del rey". (p. 128)

No resulta arbitrario, en modo alguno, el hecho de que una sentencia cuyo contenido resulta terrible aparezca en boca, precisamente, de la criatura a quien implica y determina. Y es que el que sea una mujer misma quien admita como cosa del mundo la existencia de amantes, al igual que la de reyes, confiere a sus palabras una trascendencia mayor; las hace aún, si hay lugar, más terribles to-

davía. El Mandarín Sonriente, autor del texto en el que se inserta la cita anterior, es muy hábil y emplea los recursos narrativos más apropiados y eficaces para la consecución de sus fines. Palabras, perspectiva narrativa, criatura, no dejan de ser sino una forma más de mostrar y especialmente “justificar” el interés, la impureza, la corrupción, y la falsedad como condición ineludible e invariable del mundo, único posible (si no, no existirían los textos escritos).

No hemos de olvidar, por otra parte, que el término “querida” en particular alude a la mujer con la cual se mantienen relaciones ilícitas. La mentira y la ausencia de ética laten en el corazón de lo que está en el mundo, siendo consustancial a su propia existencia. Es así como lo dictaminan los sabios del Poder, convirtiendo sus palabras en doctrina. Es más, considero que “querida” es un término que resultaba sugerente para Miguel Espinosa porque precisamente incidía en lo ilícito y escandaloso de ese tipo de relaciones instauradas y alentadas por los mandatarios. Es, sin duda, un término dotado de una gran fuerza evocadora y significativa, muy arraigado en las gentes más comunes y sencillas, para quienes parece estar cargado de un gran dramatismo. Cuanto menos es paradójico que sea empleado en sus textos por quien escribe rodeado por una sociedad puritana e hipócrita en la que su sola mención resulta censurable y avergonzante (me refiero a Miguel Espinosa), ni que decir tiene de la feroz y severa crítica de la que era objeto la mujer con él designada. Sin embargo, en el texto “utópico” es empleado con total cinismo por los personajes. Consiguientemente, en la ficción literaria aparece revelada una realidad ocultada por la hipocresía de una sociedad que se definía como católica, pero en cuyo seno, aunque veladas, las queridas complacían a los grandes hombres de Estado. El término “querida” es muy propio de los años 50 y 60 de la España franquista, frente a otros como “amante” o “concubina”, de connotación menos acentuada y significativa para el autor, al tener una función más puramente designativa y referencial.

Asimismo, establecen los sabios autorizados una clara e insalvable oposición entre la mujer y el amor a ella y la filosofía, es decir, la mujer frente a la filosofía; una pertenece a las Cosas Primeras, al instinto, y la otra, a las Cosas Últimas. La única manera de que se produzca un acercamiento entre la mujer y el sabio es que este último abandone la filosofía, el pensamiento, pues es el que le aleja irremediabilmente del instinto. El Mandarín Enamorado de la Diosa escribe:

“Dijo mi gacela: Los sabios afirman que la filosofía carece de intimidad, porque no atañe a las cosas primeras. Mas yo no soy la filosofía”

“Queriendo poseer la carne recién hecha, olvidé veinte mil años de sabiduría. Ahora podré sonreír a mi gacela, la más bella de las primeras y tranquilas cosas”. (p. 126)

¿Por qué esta separación irreconciliable? Para los mandarines la filosofía se aleja de lo espontáneo y de lo inocente. No obstante, el verdadero sabio debería abandonar las Cosas Últimas, bajarse de su pedestal de altivez y soledad, para abandonarse en los brazos del instinto, del corazón de las Cosas Primeras.

Consideran los mandarines a la mujer un deleite para los sentidos, dada su belleza, pero nada más. Ese es el círculo en el que la sitúan y del que no debe salir, ya que lo que está más allá le pertenece a la Gobernación y a sus pensadores. La mujer ha de ser criatura pasiva, estática, sólo para ser contemplada y gozada; fuente de inspiración, ella no puede y no debe tomar determinaciones propias. Si así lo hiciera le sucedería que su Enamorado y admirador dejaría de valorarla de la misma manera, por considerar que transgrede la naturaleza de su ser al intentar ejercer funciones o adoptar actitudes que no le corresponden (siempre desde el punto de vista de los mandarines). El pensamiento, la sabiduría e incluso la inclinación o capacidad reflexiva están vedados para todo aquel que no pertenezca a la casta de los mandarines.

El otro punto de vista desde el que será presentada la mujer, citado al principio de mi intervención, es el de metáfora de diversos conceptos y entidades. Aludamos una a una a esas alegorías.

En primer lugar, el ser femenino evocaría para los mandarines a las Cosas Contradictorias, es decir, a la capacidad de reflexión, al enjuiciamiento, tesoro a cuya custodia dedica su existencia el Gran Padre Mandarín y del que se revela como más alto enamorado. Su misión es mantenerlas alejadas del resto de seres vivientes, dado que su pureza, de no ser así, se vería mancillada para siempre y él y su sistema no tendrían razón alguna de ser al tener acceso todos a ellas. Por lo tanto, no seamos ingenuos y no pensemos que estamos ante un verdadero enamorado y altivo guardián. Muy al contrario, es el afán de pervivencia de sus privilegios, la salvaguarda de sus intereses en definitiva, los que le llevan a su entregada dedicación. En el Libro se dice:

“El Gran Padre Mandarín es el perpetuo enamorado de las bellas cosas, y que las bellas cosas son gacelas que ellos no pueden conocer ni soñar en ver. El mundo se conserva porque yo guardo, adulo, confío, halago y custodio las muchachas tentadoras que son las cosas contradictorias”. (p. 129)

Como observamos en el fragmento, el autor emplea el término “gacela” y el sintagma “muchachas tentadoras” para referirse a las Cosas Contradictorias. El primer término hace alusión a la belleza (no estética, claro está) de la sabiduría, mientras que el sintagma a la atracción que sobre todos ejerce la posesión de esa capacidad crítica de pensamiento. Por eso se habla de “gacelas”, término de claras evocaciones líricas, y de “muchachas tentadoras”, de cuya belleza todos quieren gozar pero que está reservada a unos pocos; si otros lo hicieran se perdería irremediabilmente una de sus más atractivas cualidades: la pureza.

En este caso, caer en una tentación no perjudica sólo a quien ha sido tentado, sino al tentador. Así pues, estas muchachas tentadoras han de ser tal, pero permanecer inalcanzables. Es la única forma que tienen los mandarines de asegurar sus existencias y privilegios.

Mas las Cosas Contradictorias también aparecen bajo otro nombre, tras otra apariencia, la de unas "gatitas". Las tres metáforas empleadas poseen una gran coherencia en cuanto a la caracterización de las Cosas Contradictorias. El término "gatita" está empleado de forma simbólica y alude a la mujer bella y atractiva, cuya relación con ella encierra cierto riesgo por lo que se necesita un conocimiento profundo de su naturaleza y sus deseos. La custodia de la sabiduría es atractiva, aunque hay que saber "domesticarla" y mantenerla serena, en su hogar artificial, en un espacio reducido, sin libertad, presa, aunque sea en una jaula de oro y cristal. En realidad podemos hablar en los dos casos anteriores de una doble metáfora:

"LAS COSAS CONTRADICTORIAS O RAZÓN DIALÉCTICA

Más allá de las cosas primeras y últimas, que resultan sustancias grávidas o definidas, se hallan las cosas contradictorias o juicio dialéctico inmanente. Se trata de una esencia móvil, un lugar fluido y cambiante de la sabiduría, cuyo conocimiento está reservado a un solo hombre: el Gran Padre Mandarín, supremo intérprete del Libro y lo hechos.

El carácter estático de la civilización mandarinesca se alía con la dinámica histórica a través de las cosas contradictorias, logrando con ello mayor flexibilidad para los textos del Libro. En la cita que sigue trataremos de averiguar, en lo posible, el sentido que los mandarines dieron a esta soberana expresión del Mundo.

"Estando así las cosas, el Gran Padre decidió esperar doce semanas, y luego envió emisarios al Príncipe, para que se retractara. Pero el Príncipe no se retractó, sino que prosiguió en sus deseos y aficiones, como un verdadero enamorado de las gacelas contradictorias. Entonces, el Gran Padre dio sentencia definitiva, liberando los súbditos de la obligación del pacto social, anulando los compromisos tributarios y ordenando a los buenos padres que dejaran de cumplir las pragmáticas que llevasen el lema infame".

"La sentencia era muy extensa, y decía:

"Oh ancianos. ¿Qué sería del Mundo si los Príncipes reinaran en nombre de las cosas contradictorias? Los gobernantes se harían como dioses, y el Principado se convertiría en opresión tiránica. Un Príncipe quitaría a otro Príncipe; los hijos se alzarían contra los padres; los nietos, contra los abuelos; y la ignorancia contra la sabiduría. Se vulgarizarían mis bellas gacelas, jamás manchadas por mano de patán, y toda gente, por ínfima que fuere, querría poseer verdades. La cabeza de la gentecilla tendría su tesis y su antítesis; las manos sudorosas de los jayanes hurgarían la nobleza de la sabiduría; y los pies de la canalla pisotearían la virginidad de cuanto he criado con el amor de los siglos. Los sabios contemplarían esto con dolor infinito, y sufrirían cuando un mostrenco les hablare de tú a tú, diciéndoles: Yo pienso. Porque no hay cosa más dolorosa para un sabio que oír a un cernícalo opinar. Las mujerzuelas, los mozos de cuadra, los amanuenses, los escribanos y cualquier carne manosearían los libros sagrados, y dirían: ¿Por qué ha de ir el Gran Padre con esas vestiduras? ¿Por qué ha de poseer tan gran mansión? Y los aficionados a becarios asentarían con sus cerebros medio ilustrados, y la cabecita llena de ambiciones de mando y goce, añadiendo: Eso,

eso, eso. Pero ninguno comprendería que el Gran Padre es el perpetuo enamorado de las bellas cosas, y que las bellas cosas son gacelas que ellos no pueden conocer ni soñar en ver. El mundo se conserva porque yo guardo, adulo, confío, halago y custodio las muchachas tentadoras que son las cosas contradictorias. Pues si yo las soltara, se perdería la Tierra. ¿A qué, pues, ha de venir un Príncipe a declarar que reina en nombre de las cosas contradictorias? Jamás han besado su frente, ni han velado su sueño, ni han consolado su melancolía, ni han sosegado su ánimo. Mas si el Príncipe se empeña en poseerlas contra nuestra voluntad, vendrán años malos para su persona”.

“Tal fue la sentencia del Gran Padre, llamada Sentencia Magna, o Sentencia sobre la Conservación del Mundo, que conquistó el favor de los legos, los buenos padres, los becarios y la gente de estaca”.

“El Príncipe conoció su texto; se irritó; llamó al Mandarín Político, y dijo: Mira cómo es de cruel y cínica esta sentencia tan extensa y aparatosa. Trata mal a la gentecilla y a las costumbres y aficiones de la gentecilla, sin advertir que el pueblo está aquí en nombre de las cosas primeras, que merecen respeto de los sabios”.

“El Mandarín Político cruzó sus manos y contestó: Oh, parvulito. Comprende que esa sentencia ha sido producida desde el seno mismo de las cosas contradictorias, y la sabiduría de tales gacelas tiene que ser a veces cruel y descarnada. Pues las cosas contradictorias no poseen el encanto inocente de las cosas primeras, porque no son cosas de amor. Tampoco tienen la espiritualidad de las cosas últimas, porque no son objeto de fines y merecimientos. Las cosas contradictorias, oh Príncipe, son precisamente la contradicción de las cosas y de los principios, no existiendo nada más delicado, sutil ni problemático. Pues no son como muchachas que están preguntando siempre, y como corzas que te muestran una vez los senos floridos, y otra vez el esqueleto, con su calavera. Son un juicio que te confunden; el sí y el no; la duda; la esperanza; la desesperanza; el recelo. Por eso la sabiduría de los siglos ha colocado tales gacelas en manos de un solo hombre, pues si andaran sueltas, ni tus bufones querían ser menos que tú”.

“El Príncipe replicó: Oh, Padre. Perdona, pero, en oyéndote, he sentido que mi corazón pertenece por entero a tales gatitas, dignas gacelas de un príncipe. Así quiero reinar en su nombre, para que digan las gentes del Orbe: Más acá de las cosas primeras, y más allá de las últimas se halla el Príncipe, porque se encuentra aposentado entre las cosas contradictorias”.

“Diciendo esto, se fue. Y el Mandarín Político se arrepintió por primera vez de haber enseñado filosofía a su Príncipe” (Reinado del Segundo Aguilucho, VIII).” (pp. 129-130)

La imagen de la mujer virgen también será muy del gusto del autor, razón por la que será citada en diversas ocasiones y con distinto referente. En el texto titulado “La corrupción” nos remitirá al concepto de idea pura y a su vez aparecerá bajo la denominación de “mujer núbil”. El objetivo final de una idea pura, según los mandarines, es el de corromperse. Por lo tanto, si la mujer es, de acuerdo a su criterio, un ser que busca y desea activamente (no ya de forma pasiva) corromperse, ¿qué mejor y más clarificadora relación que la establecida entre la idea y la mujer? Quien no se corrompe es porque no puede. Esta es la

estrategia empleada para justificar su propia corrupción, haciéndola condición del mundo. De ahí que den una visión tan negativa del ser femenino, negativa, eso sí, si la consideramos desde un punto de vista crítico hacia la Gobernación. Así se sostiene que:

“Desde que las ideas triunfan, comienzan a corromperse, pues las ideas son como las mujeres: que buscan dulcemente un corruptor”.

“Así como una mujer virgen no pare niños, así una idea pura tampoco pare hechos. Toda mujer núbil quiere ser desflorada, y toda idea también núbil pretende ser corrompida”. (p. 133)

En estas palabras se evidencia el menosprecio de los mandarines hacia toda inocencia; se desprecian las ideas puras porque no son productivas y no aportan beneficios, por eso, al igual que la mujer virgen, deben ser desfloradas, es decir, han de pervertirse para dar lugar a los hechos. Semejante imperio será objeto continuo de crítica en el conjunto de las obras de Miguel Espinosa, especialmente en *Escuela de mandarines* y en *La fea burguesía*. Tengamos en cuenta el hecho de que estamos contemplando a la mujer y al mundo en general desde una perspectiva determinada, además, una perspectiva nada objetiva; muy al contrario, pura subjetividad cínica.

Ya en último lugar nos ocuparemos de cómo la mujer se convertirá en símbolo corpóreo de la Gobernación por lo que no sólo representará en el texto al ser que se corrompe, sino a la entidad por la que otros lo hacen. Pasa, pues, a ser símbolo del bienestar de los hechos, de los beneficios que los hombres buscan y por los que dejan atrás y traicionan sus propios orígenes. El Poder ofrece prebendas a cambio de servidumbre y absoluto sometimiento:

“Todo hombre untuoso busca una mujer que lo descubra. El Pueblo es como un adolescente que busca su mujer. Pero la mujer del Pueblo se llama gobernación. (Discurso del Mandarín Cojo, 2).” (p. 140)

El empleo reiterado por parte del autor de la mujer como metáfora de otras realidades ya sean materiales o conceptuales, nos lleva a la conclusión de que resulta ser una criatura connotada con múltiples matices y significaciones. Además, nos revela la concepción que del ser femenino albergan los mandarines. En consecuencia y para ser rigurosos, tendremos que hablar más bien de una caracterización indirecta de la mujer que, no obstante, es trazada con precisión, al menos desde el punto de vista de la Gobernación; he ahí una muestra más de la maestría del autor.

Otra cuestión que despierta el interés del lector y del estudioso de la obra de Miguel Espinosa es la de la variedad de términos con la que se hace referencia a la mujer en los textos mandarinescos, de los que son seleccionadas unas breves pero demoledoras citas, dado su contenido. Contamos pues con términos como “mujer”, “gacela”, “carne recién hecha”, “queridas”, “mujerzuelas”, “mucha-

chas", "corzas" o "gatitas". Como podemos observar, hay considerables diferencias connotativas entre unos y otros términos. Cuando los fragmentos citados reproducen las palabras del mandarín dirigidas a su enamorada se emplea el término "gacela", preñado de lirismo y de un gran poder evocador; asimismo, expresiones como "carne recién hecha", metáfora no menos hermosa, que destaca lo bello y atrayente que resulta lo originario y puro manifestado en el cuerpo de la mujer. A su vez, cuando la mujer se convierte en metáfora de la sabiduría, de la reflexión, de la que dicen ser sus más altos y verdaderos enamorados, surgen términos como "corza", "gatita", "muchacha" y de nuevo "gacela".

Se observa que todos ellos están en la misma línea de matización positiva, pero sobre todo, de poeticidad, si tenemos en cuenta su contenido metafórico, encaminado a presentar al ser femenino como un hermoso animal de la creación o como criatura que no conoce el interés, como es el caso de "muchacha". Por lo tanto, los mencionados términos serán empleados por los mandarines en su diálogo con las mujeres o en sus textos adoctrinantes acerca de, según ellos, su exclusiva condición de enamorados y guardianes de las ideas y las Cosas Contradictorias. Para el autor real, Miguel Espinosa, hay dos términos por los que siente especial predilección; nos referimos a "gacela", y a "muchacha", que se emplearán de manera constante en obras como *Asklepios* o *Escuela de mandarines*, y en cuyo seno tendrán un referente más limitado.

El término "mujer" será el más neutro que empleen los mandarines y hará referencia a ella en cuanto presencia que pertenece a las Cosas Primeras y, en consecuencia, al Pueblo, desapareciendo, de una vez, todas las connotaciones positivas. Es más, éstas se convierten en negativas cuando, desde el cinismo hablan las propias mujeres, convertidas en amantes de los poderosos; ellas propiamente se definen como "queridas". Los mandarines no dudan en poner en boca de las que antes fueron tratadas como "gacelas" semejante definición de sí mismas; por lo tanto, designan al mismo ser de diferentes maneras, ya que son interesados, a la vez que manipuladores. Esa es la misma razón por la que la "mujer" acaba convirtiéndose en "mujerzuela" si intenta acercarse a las Cosas Contradictorias, al ser cuestión vedada para el Pueblo. Tal término implica, sin duda, una significación humillante, que pretende designar lo designado y esencialmente negativa. En esta ocasión los sabios de la Gobernación dejan su máscara y desde su cinismo iluminador, censuran a las criaturas del Pueblo, en este caso, femeninas, que intenten aproximarse a la palabra, al pensamiento, ámbito suyo y exclusivo, desde el principio de los tiempos. Todo ello revela su inteligencia y precisión en el manejo de los recursos narrativos y expresivos. Yerra quien considere que los mandarines son unos torpes patanes; no, son sabios, mas sabios falsos, pues les mueve el interés y la Premeditación. Se quedan en las Cosas Últimas y no regresan en verdad, desde ellas, a las Primeras.

La variedad léxica comentada encuentra su explicación en los siguientes fragmentos de citas reproducidas:

“Al cinismo, como sabiduría, corresponde el ejercicio de la virtud política llamada hipocresía, que habla al Pueblo con el Diccionario Falso. Esta virtud se realiza, a través de la retórica, elemento sine qua non para la feliz gobernación”

“Cuando digas a una gacela: te amo, díselo con solemnidad. Por ello sabrá que eres un mandarín”.

“Los textos auténticos usan, a veces, sinónimos literarios, pues a los mandarines llaman ancianos, o crepúsculos pensantes; a los legos, corazones irremediables; a la gente de estaca, hombres de porte, o jugadores de dados; a los cabezas rapadas, buenos padres; a la gentecilla, primera de las primeras cosas; y a los becarios, pimpollos de porvenir, huerfanitos, parvulitos del Libro, patitos y potrillos. He podido descubrir hasta cien sinónimos...” (p. 132. p. 129)

Son la soberbia, el afán de engrandecimiento, el interés y la falsedad, los que llevan a los mandarines a emplear términos como “gacela”, no el amor por lo bello, y mucho menos, el lirismo. Ellos pueden ser poéticos, mas en su palabra sólo hay falsa adulación y un fuerte deseo de exhibición de su poder. Su palabra escrita o su hablar es encubierto cuando se dirigen al Pueblo; tras ella sólo hay desprecio. Es un hablar que pretende configurar y crear una realidad en verdad inexistente, pero que sí emerge ante el Pueblo en virtud de sus dictámenes verbales. Los mandarines utilizan infinidad de sinónimos retóricos que velan la verdad, de ahí la variedad designativa en sus textos en cuanto al ser femenino, de quien el hombre encumbrado y reconocido busca la complicidad. Con el uso de ese “Falso Diccionario” se sacuden los cimientos de lo verdaderamente existente y real, sobre cuyo solar se erige toda la irrealidad en la que desean habitar ellos mismos y pretenden que lo hagan las demás castas, sin lo cual no podrían darse sus prerrogativas.

El Pueblo y los reflexivos heterodoxos no emplean ni conocen un “falso diccionario”, razón por la cual el Barberillo Autodidacto, uno de sus representantes más destacados, hable de “compañeras” y no de “corzas”, “gacelas” o demás etcéteras. El sustantivo cuyo uso reivindica el librepensador está libre de retóricas y de hipocresía; es un término claro, sin connotaciones y de directa designación:

“Nosotros enseñaremos a los niños que las mujeres no son gacelas, sino compañeras”. (p. 132)

En realidad, los mandarines quieren extender, con su uso, el empleo de un lenguaje falso y oscuro, para así conducir a la “gentecilla” por los senderos que pretenden, sin que “dicha gentecilla” sea consciente de ello.

Con la lectura de los fragmentos de diversos textos mandarinescos, se ha perfilado un concepto ciertamente negativo de la mujer, si lo consideramos desde un punto de vista crítico hacia la Feliz Gobernación; porque contemplado desde su interioridad carece de esa matización, simplemente sería el que es, el que está establecido que sea desde siempre.

Por otra parte en “La filosofía política mandarinesca” la caracterización de la mujer como madre es muy breve, pero rotunda e iluminadora. Sólo podremos aproximarnos al concepto que de esa figura tienen los mandarines, única perspectiva con la que contamos. Recojamos un fragmento del Libro de los mandarines:

“Porque los mandarines son la Premeditación en el vientre de la madre. Así lo dice el Libro: si los hombres nacen, los mandarines renacen. Todo auténtico mandarín ha estado ya en este mundo” (p. 128)

Para la casta pensante, en realidad, la figura materna como tal no existe. La mujer que da vida es un mero instrumento de la naturaleza, que cumple una función de cuya trascendencia ella misma no es consciente. No hay ningún tipo de vinculación afectiva entre el mandarín y su madre, ya que, una vez en el mundo, esta mujer deja de resultarle útil; su cometido ha finalizado, rompiéndose cualquier relación entre ambos. La premeditación, el afán de poder y el deseo de encumbramiento son capaces de convertir en extraños a una madre y a un hijo. Todavía es más doloroso el tener conciencia de que para un mandarín ni siquiera hay lugar para plantear una vinculación de ese tipo, al ser su inexistencia considerada condición del mundo. Es más, o ni siquiera se plantea, sino que es asumida inconscientemente desde siempre. ¡Qué sentir hacia la madre tan diferente al que tenía el escritor Miguel Espinosa, para quien cuya madre fue un pilar vital en su existencia!

También el Mandarín Sonriente hace una matización sumamente interesante respecto a los orígenes y la cuna, y es la que establece entre “los hombres” en general y “los mandarines”, dejando latente, subyacente, una distinción de carácter esencial entre unos y otros, como si tuviesen naturalezas diferentes. Nos encontramos ante una forma más de justificar el goce de privilegios en el mundo del que ellos mismos se han hecho disfrutar y la exclusividad de todo lo referente a la filosofía y a la sabiduría y del apoderamiento de la misma. Los cínicos mandarines respaldan sus prebendas en la Tierra con argumentos supramundanos. No hay otra manera de hacerlo. Recordemos cómo los regímenes totalitarios refrendan a sus líderes con argumentos referentes al cumplimiento con un mandato, con una voluntad divina, en definitiva, con un destino, que para gobernarles tenía reservados. En medio de esta premeditación, el vientre materno se ha visto reducido a simple puerta de entrada en el mundo. Los hombres tienen un destino incierto, pero los mandarines vienen a él con uno muy concreto. Ellos se han coronado a sí mismos, sin pudor alguno; el pensamiento ha sido enclaustrado.

En “La filosofía política mandarinesca” el autor ha optado por situarse en la perspectiva del Poder para presentar no sólo a la mujer, sino otras cuestiones. Después de la fecha en la que elaboró el texto aludido comenzó la redacción de la que hubiera sido su tesis doctoral, “Reflexiones sobre el Poder”, la cual, finalmente y por razones académicas, no llegó a realizarse como tal. Por lo tanto,

era un tema en cuya reflexión él se hallaba inmerso. La elección de este punto de vista es muy propio de Miguel Espinosa si contemplamos su obra en conjunto, no olvidemos en *La fea burguesía* a un personaje como Camilo, representante del cinismo más doloroso. Gracias a este recurso adquiere distancia sobre lo narrado, una distancia que el hijo del autor, Juan Espinosa, denomina “seriedad irónica” y que explicita en los siguientes términos:

“Desde la noción de seriedad irónica, considerada como esa peculiar actitud de compromiso con las cosas y distanciamiento de ellas, creo que debe iluminar buena parte del mundo intelectual, moral y efectivo de Miguel Espinosa, y, desde luego, la totalidad de su universo literario. Escribir sobre la democracia, viviendo bajo una dictadura; entenderse como contemporáneo de los griegos, desterrado en el tiempo; presentar la verdad de manera indirecta, a través de voces cínicas, cual los mandarines, o el gozante Camilo (...) nada de esto es posible si no se actúa desde tal instancia”.³

En “La filosofía política mandarinesca”, se caracteriza, por lo tanto, a la mujer según el Libro sagrado de los mandarines, según sus dictámenes y sus “autorizados” intérpretes. Por lo tanto es un concepto, por ahora, parcial de lo femenino. Y es que no debemos confundir el concepto que de la mujer tienen los mandarines con el que albergaba el autor verdadero, Miguel Espinosa. Lo que sí es cierto es que era bastante pesimista ya en sus primeros textos, si tenemos en cuenta, además, la perspectiva de la que se ha servido. Aun así, el pesimismo no era total; existía en él el miedo a que esa visión mandarinesca arraigase en la realidad y cobrase vida real, pero todavía se conservaba la esperanza de que no fuera así. Prueba de ello es la cita recogida del que del Barbero Autodidacta, que introduce, breve pero muy oportunamente, la luz otorgada por un punto de vista crítico, es decir, desde el otro lado de la Feliz Gobernación, en el que existe una realidad diferente a la que desean instaurar con su Falso Diccionario los mandarines. No olvidemos pues que los mandarines, con sus textos desean crear su propia realidad al margen de la verdadera, en la que la mujer sería una criatura nacida para ser corrompida, única finalidad de su existencia. Pero esa visión no corresponde a la del autor, al menos en estos primeros escritos, en los que sí parece haber una mínima esperanza de que no se asiente definitivamente esa irrealidad de la Gobernación. Aún puede haber pureza en el ser.

No pensemos que es Miguel Espinosa quien nos ofrece la terrible visión que aparece sobre la mujer en su artículo; él simplemente expone la que poseen los mandarines y lo que es mas importante, sus causas veladas. Lo terrible será comprobar al final de su producción literaria (*La fea burguesía*, sobre todo) cómo esa visión mandarinesca se ha hecho irremediabilmente real.

MARÍA DEL CARMEN CARRIÓN PUJANTE

³ ESPINOSA, Juan: **MIGUEL ESPINOSA, MI PADRE**. Granada: Comares, 1996, p. 18.

EL CRISTAL DE ESPINOSA

“Hasta que al día siguiente lo hallaron el rey y sus cortesanos, al pobre diablo del poeta, como gorrión que mata el hielo, con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con la mano en el manubrio...”

(Rubén Darío: *El rey burgués*)

Imaginó hacia 1888 Rubén Darío un cuento "alegre", cuya ironía no restaba un ápice de contundencia al excelente título que para él escogió: "El rey burgués". A su feudo, poblado de todos los objetos que la exquisitez modernista incorporó al arte, y de una corte de personajes tan afectados y suntuosos como huecos, arribó cierta jornada un ser desconocido, que terminaría adornando los jardines del palacio y haciendo sonar, volteando el manubrio con su mano, la caja de música que gorjeaba al compás de los paseos del rey por su heredad: era un poeta, inspirado y feroz, pero sin alforjas y hambriento. Convertido en bufón, en ornato, en bello artefacto desprovisto de "ideal", el vate sucumbirá, de miedo, olvido y frío, a pesar de haber cubierto el hueco de su miseria corporal.

El reino de la burguesía, con sus múltiples provincias, ha invadido así el mundo, contaminando con su hegemonía también la suerte de quienes no se alojan en sus estadios o estamentos. Dos condiciones posee la burguesía decimonónica que, traspasando décadas, terminarán siendo rasgos distintivos de la misma, explícitos o denunciados por artistas y pensadores atentos a su diseminación. En el *Manifiesto Comunista* decreta Karl Marx: "Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud, un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas". La reflexión alude al carácter de superficialidad, a la condición y cualidad de lo evanescente, que incorpora la revolución burguesa, con su tabla de valores productiva. Un universo presidido por la secularización de los valores religiosos y metafísicos será el puente perfecto para la consolidación de sociedades donde prevalezca la ley económica y el dictado de lo laico.

Por su parte, el escritor alemán Ernst Jünger alude en un ensayo que revisó durante toda su vida, y que nació contemporáneo a la irrupción del nacionalso-

cialismo en la Alemania de los años treinta, titulado "El trabajador", a la suma trascendencia que la burguesía confiere al elemento de la "seguridad", como patrón de conducta de sociedades que han dado la espalda a las fuerzas básicas o elementales de la vida, privilegiando el feudo de los actos regulados por la administración estatal, o por la rígida organización externa de la existencia. "Los esfuerzos dedicados por el burgués a obturar herméticamente el espacio vital para evitar que lo elemental irrumpa en él son la expresión especialmente lograda de un antiquísimo afán de seguridad, afán que cabe observar por doquier en la historia del espíritu y también en cada vida singular". Así pues, "al burgués (...) hay que concebirlo como el ser humano que considera que la seguridad es el más alto de los valores y que guía su vida por esa idea". Acerca del "poder supremo" que funge como garante para justificar dicho estilo de vida, Jünger proclama que no es otro que la "razón", pues "cuanto más próximo al centro de la razón se halla el burgués, tanto más se desvanecen las oscuras sombras en que se ocultan las cosas peligrosas". A ese entramado de peligros, que amenazan la seguridad y corroen la esfera racional, se le adjudica finalmente un cómodo marbete para extraditar su condición nefanda y aligerar la conciencia de la posible zozobra causada por su cercanía. Lo peligroso, a fin de cuentas, será por lo tanto identificado con "lo absurdo": "lo peligroso -concluimos con el argumento de Jünger- queda vencido en el instante mismo en que, visto en el espejo de la razón, aparece como error".

Como vemos, las razones del ensayista alemán aluden a un aspecto no menos atractivo en el análisis del devenir burgués, y que aflora en las obras artísticas que acometen la empresa de materializarlo. El "reino burgués" de Darío es testigo de la fluidez social que derivó a la gran "prosa del mundo", donde el poeta se sentía despojado de sus alas, como el "albatros" de Charles Baudelaire, y era testigo impávido de su progresiva desintegración en el medio, comentando la cita marxista en su aportación sobre el desguace del sentimiento hacia lo divino y lo verdadero, a favor de ese tránsito a una sociedad vertebrada por el canon del salario y el valor ganancial de la seguridad. La aplicación de las tesis de Jünger casi no precisan comentario: extramuros del reino de la seguridad, el poeta comparece como figuración del absurdo. No en vano, Rubén Darío aparecerá como personaje de las "luces de bohemia", en que Ramón del Valle-Inclán instituyó la fórmula magistral del esperpento como expresión sagaz de lo grotesco que al fin está aliado con lo absurdo en la sensibilidad burguesa. Al dejar de ser precisa la intermediación del héroe con su desmesura, el recuerdo de su existencia no puede sino cobijar la mueca de su profanación, y su figura ha de trocarse en el espejo del callejón como espectáculo deforme y anacrónico. El poeta del "rey burgués" asoma también como víctima de la metamorfosis grotesca de lo que alguna vez pudo ser sublime. No olvidemos que para ensayistas como Emerson o Carlyle, los poetas puedan sumarse en el catálogo de los héroes. Pero también por ello habrán de sufrir su desalojo en este nuevo reino.

Casi un siglo más tarde de la publicación del cuento de Darío, la obra literaria de Miguel Espinosa (1926-1982) traza un arco triple, en cuyas puntas cabe inscribir la denuncia a los grandes enemigos de la inteligencia y la poesía: el Poder, la Burguesía, la Actualidad de los "hechos". De algún modo, el sustrato sobre el que alza Espinosa el conjunto de su cuerpo verbal, versa sobre la dialéctica entre la reflexión y el fabuloso desdén al pensamiento que, desde la impunidad, espeta el pudiente acomodado sobre todo cuanto sea "ineficaz". Por "acomodo" no entiende únicamente el afecto a la esfera de poder que el funcionario establecido detenta y "apodera", sino también a la incapacidad para desterrar todo cuanto nos limita y acorta la visión, al prejuicio heredado que abonamos, a la mentalidad mezquina que la rutina allega, al cierre de las compuertas que fluyen para que la imaginación transite liberada. Los mandarines, los burgueses y los frívolos comparten un espacio de funcionalidad, pues asisten e insisten en el espectáculo de la vida como mantenimiento acérrimo de su "soberanía". De dichos predios sobran: la identificación con el "otro", el descuido por las cualidades éticas, la doctrina de la piedad y el sentimiento de la fraternidad, el absurdo o la noción divina, las figuras místicas, los pensadores magnánimos, la generosidad de toda laya, la visita imaginaria a cualquier parcela del ser que reste "por debajo", la fuente sacra de la palabra que mana vida o ritmo o sonoridad arcana, lo mítico, lo épico, lo lírico, lo cómico, lo trágico, lo espiritual, la ontología, la concordia, lo que trasciende y lo que religa al ser con su verbo, con su universal; la muerte, la crisis, la enfermedad, la duda, la concesión, la contrición, la inmensidad.

Toda una geografía de instituciones lacran la permanencia del escogido en el "sancta sanctorum" del Poder, y sus funcionarios vigilan sus umbrales, a cambio de un bolsa que multiplique en número indefinido la cuantía que cualquier anónimo peón obrero de la maquinaria periódicamente perciba. Por "institución" cabe entender: Escuela, Embajada, Salón dorado para una cena, Hogar feo-burgués donde se dicta al secretario, Hogar feo-burgués donde se dicta al criado y se cumple con la mujer, o se adecenta y engalana como el palacio del rey *rubendariano*: plagado de un sinfín de cosas sin verdad ni auténtica belleza. "Miguel Espinosa denuncia sin medias tintas la posición vicaria del intelectual y el artista en el sistema social; su condición, en último y crudo término, decorativa; pretexto para que se doten premios, se constituyan jurados, aparezcan éstos en la televisión y los periódicos, y se escriban tesis, tesinas, ponencias y comunicaciones, intrascendentes para el mundo real del negocio y el mando". Son palabras de Alfredo Montoya Melgar, un catedrático de Derecho penal de la Universidad española que, no obstante, fue amigo del autor y personaje del universo espinosiano, y escribió un magnífico estudio sobre la novela "La fea burguesía", presentado en 1991 en el primer Congreso Internacional sobre Miguel Espinosa celebrado en la ciudad de Murcia. La ponencia de Montoya se tituló: "Actuales, relevantes y pensarosos", y en su recorrido insistía también su autor en algo que hoy por hoy nos interesa vivamente, y que tiene mucha relación con el subtítulo que hemos querido incorporar a estas jornadas: esa "imposible teología del bur-

gués". Entendámoslo bien: no se trata de que el burgués no practique determinados ritos, ni se vincule a una determinada ortodoxia federada, sino que su ideario y su sistema vital son refractarios al pensamiento sobre lo divino, y mucho más a la intervención de esa otra fuerza elemental, como diría Jünger, que es la dimensión teológica en la esfera de los hechos y en la siempre imperante actualidad. En el capítulo 34 de "La clase gozante", en "La fea burguesía", donde escuchamos las peroratas de Camilo, funcionario diplomático que regresa a la ciudad de Murcia, para oprobio de Godínez, eremita alejado de los círculos de poder, se refiere al poeta Lanosa en los siguientes términos: "Mas Lanosa, como Jesús, rehúsa darnos señales de su reino: sin duda, no pertenece al mundo. Repara en el escritorcillo, otras vez por las avenidas; después, por las callejas, y luego, en su casa, tan ruinoso como la tuya. Sube las mugrientas escaleras, toma su triste llave y la introduce en la cerradura; solamente él sabe abrir esa puerta. Entra, tropieza en alguna loseta, y, de un armario, saca su comida. Se sienta, se levanta, buscando el salero; no lo encuentra; al cabo halla un tazón colmado de sal. Vuelve a sentarse, descascara un huevo, parte el tomate, corta el queso y comienza a comer ensimismadamente". Reparemos en la oración que se refiere a la "triste llave" -excelente hallazgo de Espinosa-, y a la fuerza que imprime a la soledad menesterosa del personaje, escogiendo el escritor con cruel sagacidad el "detalle" que expresa su condición de absoluta soledad: "solamente él sabe abrir esa puerta". El espectáculo que ofrece el poderoso acerca del miserable, casi indigente poeta local, es muy valioso por cuanto afecta asimismo a una vinculación con el referente religioso, encarnado en la figura de Jesús que también resuelve la pregunta del poder con el paradójico "Mi reino no es de este mundo". Fuera del reino de Dios y de Satanás transcurren los días y las noches de la fea burguesía, corriendo las cortinas que empañen la posible amenaza de una luz más pura y elemental, aquélla que no se pliega a los horarios ni se ciñe a los tabiques. "Quien vive en la actualidad -nos recuerda Montoya- no precisa de valores ajenos a ella: los actuales no necesitan "Divinidad alguna" pues "nada hay más lejano de la actualidad que la Divinidad".

Pero exiliados de este reino, que corona cualquier rey burgués, subsisten precarios, menesterosos y despreciados, la casta de los parias y la pequeña galería de los pensadores y poetas. Asklepios, otro fugado de la estirpe griega que predicó el gobierno de la filosofía y construyó templos de luz a orillas del mar de los sentidos, y cuantos comparten su armonía de existencia, acrisolan una "comparecencia mítica" condenada al ostracismo de la mente como sustento y forma, y devienen huérfanos de la munificencia de los grandes. El cometido de Asklepios, tal como estampa aguda y elocuente la primera novela de Espinosa, no es otro que el de testimoniar la realidad de lo vivido merced a la pasión por la palabra que, al definir, da cuerpo y expresión a cuanto se percibe, se siente o se padece: a cuanto "sucede" de auténtico y es digno de aforismo, dictamen o apotegma. Vienen al mundo como merecedores de una herencia, la que la historia de la "humanitas" inscribe, pero también como expresión de una renuncia constante a la gozosa actualidad del mandarín y sus secuaces. Fungen de escri-

tores, trovadores, especuladores, asombrosos y perspicaces indagadores del fenómeno de la naturaleza y del estupor ante las simas del espíritu; locuaces dialogantes que prestan servicio a la amistad y rinden tributo a los amores fieles, vendados sus ojos a la pericia pragmática que les adelanta en el tránsito de la vida, como sombras vivas de aquel Aquiles que viera llegar tortugas anticipadas a una meta que para él no existía. Pues las tortugas desconocen el significado de cualquier aporía, y contrariamente Aquiles-Asklepios calma el paso detenido y súmese en cavilaciones, bajo el tórrido sol de Elea.

Entre dos épocas y dos escalas de la realidad, prosigue Asklepios un camino más de espinas que de rosas. Las rosas son "sin porqué", derivan de los jardines de la meditación y, bien miradas, son incorpóreas y platónicas, como la que John Milton acercara a sus ojos ciegos ante el espectáculo de la "mundanidad". Dio por ello Asklepios-Espinosa en dedicar su talento a obtener lo que el poeta Juan Ramón Jiménez clamara a versos: "Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas". Descubrió que sólo la filosofía del lenguaje podría atribuir los dones que la filosofía de la naturaleza o la metafísica o la teología rindieron en épocas pasadas. En todas sus novelas el escritor es fiel a una visión de la realidad donde la precisión y la pulcritud del lenguaje adquieren una dimensión realmente central: carnal. En "La fea burguesía", por ejemplo, sobresale la capacidad de darle voz, con toda la riqueza posible en la plasmación de los conceptos y la descripción de los estados, a los personajes que detentan obscenamente el poder. En todos los capítulos de "La clase gozante", Espinosa deja que sea la palabra del funcionario estrella, el diplomático Camilo, la que tome todo el peso y la fuerza locutivas.

Quien tiene el poder en el reino de la actualidad posee como atributo derivado, la voz que no se detiene ante nada ni ante nadie, porque sabe que está respaldada por el prestigio y la autoridad del momento. Camilo es capaz de enunciar toda su verdad, por fea y amoral que sea, sin ningún pudor, sin atisbo de piedad. La piedad es atributo de los menesterosos, y por eso en su "palacio" no puede existir la misericordia. No sólo están proscritos los sentimientos religiosos, pues podrían desdibujar la única verdadera potestad reconocida por los burgueses, que se cifra en los funcionarios de la Gobernación, una Gobernación que, por decreto, ha de ser feliz para quienes la gozan, y desdichada para sus observadores marginales. También adolece la fea burguesía de piedad y conmisericordia para quienes cultivan actividades improductivas o meramente abstractas y -lo que resulta aún más doloroso-, para los miembros de la propia familia que no hayan sido beneficiarios de la administración pública del tesoro. Camilo, por ende, se jacta de no haber visitado a su madre durante todo un año, pues él sólo puede "perder" "con los ancianos tres días de cada doce meses". Cuando un inoportuno visitante acude a casa de los padres de Camilo, preguntando por el momento de su llegada, la respuesta de su madre resume esa visión del mundo y de los hechos que describe el ser de Camilo y de la que él, impúdicamente, se vanagloria: "Lo ignoramos, porque no viene en autobús ni en ferrocarril, sino en

automóvil oficial". El comentario del propio personaje ante Godínez representa la quintaesencia de ese modo de estar en el mundo, pero la hace desde la convicción irreductible de su legitimidad: "Esa frase materna, Godinillo, (...) expresa, en verdad, una máxima del evangelio que yo, con la ayuda del Valedor -léase el jefe del aparato político- he procurado inculcar a mis padres, mi hermana y mi hermano, y que ellos, por necios y sencillos, explicitan como un destino, cada vez que de mí hablan y tratan conmigo. Es el evangelio de la mundanidad, que pone diferencias entre los hombres, que reverencia los hechos, que propone las cosas tangibles como mediadoras para abrir abismos, que valora todo lo que puede pagarse, que se extasía ante lo que brilla, y que logra, finalmente, que un vientre loe lo que ha parido, porque transita en automóvil del parque del Benefactor, aunque lo parido resulte agrio y hosco con la paridora".

Nótese que el sintagma empleado por Espinosa es "el evangelio de la mundanidad". Me parece muy destacable esta elección, porque, en verdad, representa todo un acto de fe por parte del beneficiado, que abdica con sumo gusto y buen estómago de todo cuanto no condiga con su condición de funcionario supremo. Al fin y al cabo, Espinosa sabía que tras esta declaración de principios y ante el espectáculo de acciones y pensamientos que la fea burguesía exhibe se amuralla un "evangelio" desacralizado y secular, pero "evangelio" al fin. De ahí su poder y su arrogancia. El procedimiento literario empleado por el escritor no podía ser otro, pues, que el de informar sin paliativos y con la mayor dosis de frialdad posible en el relato de los discursos de cuanto ha escuchado y recibido. Por "informar" debe entenderse "emitir informes" acerca de la realidad seleccionada. Las formas de esos "informes" vienen a resultar los "enxiemplos", "apólogos", o incluso "parábolas", que van creando las distintas escenas, cuya yuxtaposición construye la novela. Es necesario, con el fin de hacer más contundente, es decir, más verdadera, la tarea del transcriptor, del escribano, disponer de un riquísimo archivo lingüístico y de una inusitada capacidad de designación verbal, para transferir a la persona del adversario, del tentador, del poderoso, el tesoro del lenguaje. Sólo la naturaleza filosófica y el don de palabra, la afinación poética que reconstruye el mundo en las páginas de un libro, puede alcanzar semejante meta. De esta manera, la fineza de Espinosa se convierte en la agudeza de Camilo. Sólo que se trata de la agudeza mediante la cual se proclama y hasta se consagra una visión antiestética y antimoral del mundo. La moral del perro, que caracteriza el triunfo de Camilo, queda así tallada con todos sus matices y filigranas, y lo que es más terrible, elevada a categoría de "imperativo categórico" de todo el que quiera alcanzar las simas del poder.

Pero tallar el lenguaje no es menos arduo que tallar la piedra, y aquí reside uno de los grandes dones de Miguel Espinosa. La sordidez de los hechos y de los pronunciamientos de la casta dominante son, por ello, tanto más atroces cuanto no pasan por el tamiz de la autocrítica ni de la conciencia de un posible mal o error. Su impunidad abusiva y la total falta de escrúpulos morales que contiene el discurso laceran la sensibilidad del lector, porque el propio lector

también es consciente de que sólo pueden sustentarse desde una triste evidencia: la evidencia de que esos personajes, en verdad, reciben el beneficio máximo de la actualidad pudiente, produciéndose como triste resultado la unánime aprobación externa de su mundana superioridad. Frente a ellos, a los de triste condición y figura sólo les cabe la minuciosa observación y la incisiva reproducción verbal de lo que vieron y escucharon. El arte de la proposición exacta y el recreo en la gramática rigurosa, una filosofía del lenguaje que se convierte en el más hermoso y real de los rudimentos que la persona dispone para subsistir frente a lo arrogancia, y a su modo, también para vencer.

La literatura de Miguel Espinosa pacta, pues, con la rúbrica de cuantos fueron electos de dioses lúcidos y clarividentes. Su realidad, sus filosóficos parámetros de espacio y tiempo coordinaban su vida en otro siglo y en otro lugar: la "provincia" del siglo XX, en un pequeño lugar de una manchada tierra, de cuyo gobierno daba cuenta un eterno Mandarín. Intuye Miguel de Caravaca que sólo el bisturí de la palabra precisa, rigurosa, exacta, "divina" en su concordancia con su sustancia, puede abrirle brechas a esa compacta organización jerarquizada. Pareció concluir el escritor: "Diré con la mayor claridad y penetrando la materia de mi pensamiento todo aquello que se me revela digno de retrato, de censura, de sorpresa, de zozobra, de inquietud y de pasmo y con ello -sentenció para sí mismo Espinosa- construiré la materia de mi obra y de mi verbo"

En efecto, el "corpus" literario de Miguel Espinosa testifica, desde el asombro, la iniquidad y la "maravilla" de cuanto se dibujó ante su persona, mediante el sabio uso del idioma, con amor a la sabiduría, lo que merece ser penetrado por el vuelo de la meditación. Indagó en Platón, Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Spinoza y Kant para corresponderse en sus espejos cristalinos de raciocinio nominal. Su voluntad de alcanzar la plenitud de los acontecimientos a través del "logos" no le impidió ser, en ocasiones, como el cristal, que transparenta, pero corta con sus filos y sangra con su lámina. Y es que la palabra no es inerme, como mandarines, burgueses y frívolos creyeron, sino que puede flagelar con sus significantes y clavarse como daga y, en su "performativa" morada, hundirse en lo "trascrito" y destrozar al enemigo. El amor a la palabra también compartimenta y saja, y traza límites que en ocasiones no pueden salvarse, y se recrea en sus dones, que son los más fieros y los más fuertes, pues del pensamiento brotan y al pensamiento vuelven. Inmisericorde a veces, siempre sincero y voraz, ávido de una sabiduría que lingüísticamente abraza la materia de la teología que todavía nos queda, Asklepios prosiguió su tarea de ser para decir, de decir para saber, de saber para perseverar en el dominio del ser. La provisoria inocencia lúcida del primer "Asklepios" pudo derivar en la contundencia afilada de las "Tríbadas". La construcción imaginaria de una Feliz Gobernación -como el "alegre" apólogo de Darío- conformó la galería provinciana del desprecio y la indolencia a todo "imperativo categórico" del bien o de lo bello, en los abigarrados salones de la fea burguesía. El impresionante capítulo de esta extraordinaria novela-compartimentada, de la sección "Clase Gozante", que fluye bajo el título "La

inteligencia", nos presenta el vaciado más absoluto de toda ilusión cognoscitiva, en el discurso fustigante y demolidor de ese Camilo triunfante y amarrado a la proa de un poderoso barco lleno de banderas y de ratas. Ante el silencio "humillado" del "poeta" Godínez, espeta con el filo de su agudeza y arte de ingenio la inoperancia ontológica de lo "inteligente" en la heredad del "Rey burgués", y lo más terrible es que su oratoria profana reviste todo el poder del lenguaje que Espinosa le cede y dona: "Esta es la verdad: frente al dinero, el Poder, el prestigio, la capacidad de decisión y la disposición, la pasión viva, la ferocidad de los gozantes, la avidez de placer de quienes poseen la Tierra, y la alegría de los que saben de su dicha, no a todos concedida, la inteligencia, Godinillo, resulta una presencia menesterosa, tristonra y cursi, destinada a convertirse en motivo de broma. Los hechos, que son el mundo, se vengan así de la razón, que pretende encarnar el deber-ser".

Exiliada la poesía filosófica -todo el linaje de quienes pensaron y sintieron y cantaron- de la República de la Fea-burguesía, Asklepios-Godínez-Espinosa recurre al sacrosanto silencio de los condenados, que conocen su inocencia y se defienden con la voz no pronunciada. Ante los tentados por la Actualidad, y el goce fáctico del mundo, por los que poseen el dictado de la tierra, el Intelecto ausculta en su interior. Su sabio instinto le aconseja no replicar. Tal vez repita que su reino no es de este mundo. No en vano, los últimos capítulos de "La fea burguesía" elevan a una dimensión religiosa la enjundiosa muestra de las auténticas pobreza que nos rodean. Ya sus títulos revelan dicha propensión: "El salmo", "El magnificat" y "El silencio". De algún modo en ellos se alberga el epítome orgiástico del celo y fascinación máximas que ante el poder profesan sus elegidos: religión única de los gozantes y prebendados, que llega a alcanzar dimensiones casi bíblicas en la novela, ocasionando una suerte de "apocalipsis anticristico" en honor de la Cesárea autoridad. El rezo de Clotilde, esposa de Camilo, es una joya literaria en su descarga glorificante. Entre los salmos de su oración llegamos al éxtasis glorioso que no cede en su alabanza: "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".

En todo caso, hay un espacio que le aloja y que le salva, para no sucumbir al espectáculo grotesco del manubrio, de la humillación. La obra final pasa así al registro del sentimiento más elevado y puro: el religioso, el instinto "inteligente" que, en cualquier pérdida o absoluta tentación, vuelve y religa. Y aquí también estriba el tratado teológico de Miguel Espinosa, así como delata la "imposible teología del burgués". En el capítulo de cierre, el magnífico texto titulado "El silencio", cabe así leer: "Un hombre fue tentado, por otro hombre, a inclinarse por lo que no podía alcanzar, dada su naturaleza, lo cual entraña la más alta tentación, pues conduce a la desesperación. El tentado, empero, resistió la seducción mediante la acción de escucharla y transcribirla, retratando con ello al tentador y apartándolo de sí".

No puedo librar de mi memoria, ante la lectura de este texto, otro inmenso final, el que Fiodor Dostoievski escribió como remate de su impresionante documento, literario y también religioso, "El gran inquisidor", incluido entre las páginas de su obra cumbre, "Los hermanos Karamazov". Como en "La fea burguesía", el escritor ruso libera la voz terrible del inquisidor, retratando la iniquidad del sistema que secuestró el verdadero evangelio de la moral cristiana, convirtiéndolo en un mecanismo de poder y ocultamiento. Tras el espléndido y férreo discurso del vetusto inquisidor, Dostoievski retoma la narración y clausura así el relato: "El inquisidor calla. Espera unos instantes la respuesta del preso. Aquel silencio le turba. El preso le ha oído, sin dejar de mirarle a los ojos, con una mirada fija y dulce, decidido evidentemente a no contestar nada. El anciano hubiera querido oír de sus labios una palabra, aunque hubiera sido la más amarga, la más terrible. Y he aquí que el preso se le acerca en silencio y da un beso en sus labios exangües de nonagenario. ¡A eso se reduce su respuesta! El anciano se estremece, sus labios tiemblan; se dirige a la puerta, la abre y dice: "¡Vete y no vuelvas nunca... nunca!" Y le deja salir a las tinieblas de la ciudad. El preso se aleja".

De manera análoga, el personaje tentado de "La fea burguesía" no dispone de más respuesta que su silencio, que al fin será su testimonio, su palabra, el informe o tratado verbal que ahora nosotros devolvemos a la vida. Y de esa sutil y artística manera se afila, se afina, se agudiza y clava el cristal traslúcido de Miguel Espinosa.

VICENTE CERVERA SALINAS

NOTAS INFORMALES SOBRE EL USO DEL COMPLEMENTO PREDICATIVO EN “ESCUELA DE MANDARINES”

Miguel Espinosa entendía la expresión escrita, y aun supongo que la oral, como una realidad sustantiva; entendiendo por tal una alternativa antónima de lo que pudiéramos denominar expresión adjetival. Los mandarines hablaban “de adjetivo en adjetivo”, haciendo uso de la retórica ditirámbica. Los discípulos de Lamuro, el máximo representante de la Sistemática Pugna, opuesta a la Feliz Gobernación, lo hacían “de sustantivo en sustantivo y de adverbio en adverbio”. Es una afirmación del ser frente al no ser. Esencia frente a cualidad, ontología frente a fenomenología, realidad frente a apariencia.

Así las cosas, no es de extrañar que una función sintáctica como el Complemento Predicativo tuviese en la prosa del autor un uso abundante, dado que mediante tal recurso sintáctico, el adjetivo queda “dignificado” al convertirse en Adverbio, y éste, el adverbio, no es sino parte del verbo, extensión del verbo, no mero añadido suyo. Mediante el Predicativo, el adjetivo queda asimilado a adverbio, y forma con el sustantivo-sujeto y el verbo mismo un todo que, nucleado en el sustantivo, configura una especie sustantiva más extensa.

La Gramática distingue varios tipos de Complemento Predicativo.:

- 1) Un adjetivo concordado con el sujeto, pero que, a la vez, es un complemento adverbial del núcleo del predicado (verbo en forma personal).
“Daniel gastó irresponsable el dinero”
- 2) Un adjetivo concordado con el objeto directo y relacionado con el verbo.
“Vendieron barata la moto”.
- 3) Un adjetivo concordado con el objeto indirecto y relacionado con el verbo.
“Operaron el hígado a Inés, anestesiada”
- 4) Un sustantivo concordado con el objeto directo y relacionado con el verbo.
“Lo nombraron Obispo”
- 5) Un infinitivo en relación especial de objeto directo con el verbo y concordado con el objeto directo.
“Vi caer a Juan”

- 6) Un gerundio en relación especial de objeto directo con el verbo y concordado con el objeto directo.

“Conocí escribiendo a Cramen”

Los Predicativos que nos interesan son los dos primeros (al sujeto y al objeto directo); al objeto indirecto no hemos encontrado.

Nuestro campo de acción es la prosa novelística de “Escuela de mandarines”, excluimos la prosa de notas que, como una addenda propia de ensayo, se hallan al final de cada capítulo. Se trata de una convención como otra cualquiera.

Antes de pasar al desglose estadístico, hemos de señalar que este Complemento Predicativo se halla relacionado, en nuestra lectura, con el afán de sustantivación expresiva arriba adelantado. En este sentido, entendemos que el Predicativo está relacionado con las junciones verbo transitivo + objeto directo, tan utilizadas por Espinosa como expresiones unitarias, distintas de la suma de sus componentes. Expresiones del tipo: “glotonear merecimientos, gazmiar futuridades, ingerir virtudes, comer ortodoxias...” (Cap. 43). También con el ablativo absoluto.

Pero el Predicativo no es sino la expresión más conspicua del adjetivo en relación con las formas verbales. En efecto, nuestra lectura de “Escuela de Mandarines”, realizada con estos fines estilísticos, nos proporciona la siguiente clasificación de usos ad-verbales del adjetivo:

- 1) Atributo, con ser o estar.
- 2) Semiatributo, con parecer, quedar resultar y otros.
- 3) Predicativo con verbo adjetival: sentirse, hallarse, y otros.
- 4) Predicativo modal / causal, ordinario. (El enmucetado agregó tranquilo. ME).
- 5) Predicativo catacrético, inesperado (el problema me acompañó nocturno. ME).

Nuestro análisis contempla los tres últimos, que son los que presumimos con valor estilístico. Por supuesto que no hay raya de separación entre el modal/causal y el catacrético, y que dependerá de la formación lectora del receptor del mensaje espinosiano. Pero hay casos clarísimos de las dos especies. El que más caracteriza a Espinosa, por lo menos en “Escuela de Mandarines” es el catacrético, así como el uso por encima de la media de lo esperable, del Predicativo usual (modal / causal).

Bien, pues yendo ya al grano, anotemos que hemos contabilizado en “Escuela de Mandarinés” (edición de Cajamurcia, Murcia 1983) un total de 251 Predicativos de las especies 3ª, 4ª y 5ª, no contabilizando los triviales con verbo adjetival, ni los de infinitivo, ni los de gerundio de la clasificación arriba expuesta.

La distribución por páginas arroja una curiosa línea no continua. En las 150 primeras páginas tenemos una frecuencia de 0,52 Predicativos por página; es decir, un Predicativo cada dos páginas. Esa misma frecuencia, aunque un poco más alta, la tenemos en las 100 últimas, correspondientes a los capítulos 52 a 72: 0,55 Pred/pág.

Sin embargo, en las 450 páginas intermedias entre esas primeras 150 y esas 100 últimas, la media Pred/pág. Baja hasta 0,37. Es decir, necesitamos, por término medio, tres páginas para encontrar un Predicativo.

A la luz de esta estadística, podríamos conjeturar que acaso Miguel Espinosa escribió la novela “Escuela de Mandarinés” como las 250 páginas que comparten ese 0,5 de promedio, 150 primeras y 100 últimas, y que, luego, en un segundo estadio, le añadió las 450 páginas de en medio, ya con un furor estilístico más calmado. Pero una afirmación como ésta no puede presentarse sino como conjetura. De cualquier manera, según nuestro cómputo, el uso de Predicativo relaciona esas partes primera y última de la novela.

Otra estadística interesante es la que reparte el tipo de Predicativo usado. En números redondos, bastante exactos respecto del corpus extraído, tenemos:

- 1) Predicativos Triviales : 30% (75 casos)
- 2) Predicativos Usuales (modales / causales): 40% (100 casos)
- 3) Predicativos Catacréticos: 30 % (76 casos).

Dejamos sin contabilizar un resto de Predicativos de objeto directo con verbo impersonal (hasta 8), que nada empecen a la estadística reseñada.

Por último, y para apoyar nuestro aserto de que el uso de Predicativo, más allá de su categoría estilística por nosotros establecida, está por encima de lo esperable en el panorama literario español, valga la comparación que hemos establecido con la obra del escritor y político español Manuel Azaña, en su novela corta “El Jardín de los Frailes”. Azaña pasa por escritor retórico y con fuerte voluntad de estilo, cuyo oficio supera con mucho al logro artístico de su empeña. La demostración, como toda pretendida demostración que use el arma de la estilística, no puede pretender tener valor de aserto científico, pero sí indicativo. Pues bien, la ratio Predicativo / Página en la obra antedicha de Manuel Azaña es de 0,28; es decir, necesitaríamos más de tres páginas para encontrar, estadísticamente hablando, un ejemplar de Predicativo.

Por eso, afirmamos, más apoyados en nuestra intuición lectora que en el aparato estilístico implementado, que el Predicativo fue un recurso estilístico preferido de Miguel Espinosa.

SANTIAGO DELGADO MARTÍNEZ

COMENTARIOS A UNA PIEZA TEATRAL DE ESPINOSA A MODO DE JUICIO

I. ANTECEDENTES

El texto escogido para reflexionar sobre la literatura de Miguel Espinosa no es una novela, aunque sea éste el género predominante en su obra. Se trata, en cambio, de una pequeña pieza teatral escrita hacia finales de los años setenta, entre 1978 y 1979, titulada "Juicio, tormento y sacrificio de Ángeles Hernández", más tarde reformulado en "Juicio y expiación de Ángeles Hernández", título final con el que aparece en la publicación póstuma de 1991¹.

El tema del juicio, tantas veces elaborado por el autor, tiene aquí un desarrollo semejante a los autos sacramentales o autos de fe; luego es un drama teológico *stricto sensu*. La obra muestra el juicio por herejía, la tortura y la muerte de una joven representada con distintos atributos como: dulce, inocente, elegida por Dios y al tiempo enamorada de un hombre mortal, por lo que habla con el Maligno. La acción se desarrolla en un espacio y tiempo indefinidos, podría ambientarse en una ambigua Edad Media, o un tribunal de la Inquisición al estilo Barroco; una realidad aparentemente fantástica, en la cual los tres jueces constituyen las leyes del mundo y el verdugo ejecutivo un observador ignorante.

Las circunstancias curiosas con respecto a esta obra son variadas. Por una parte, parece el único texto dramático autónomo de Espinosa publicado hasta el momento, aunque dentro de *Escuela de Mandarinés*² -redactada mucho antes- se pueden encontrar pequeños textos teatrales como parte de la narración; por otro lado, representa de forma sintética gran parte de las preocupaciones estéticas del autor, al condensar muchas claves reiteradas en su escritura. Además, quizá por tratarse de un texto que aún no consideraba acabado, se pueden distinguir en él técnicas y métodos de creación coherentes con la concepción espinosiana de arte, lenguaje y verdad filosófica.

El teatro está considerado aquí como el uso de la palabra en su estado más puro, despojado de la peripecia de un personaje determinado, como ha declarado José López Martí a propósito de *Escuela de Mandarinés*:

"En el buen teatro, que vale como el más alto modo de la literatura, nada hay que describir ni narrar, porque todo se muestra y expresa en la palabra de cada cual." Es-

¹ Cfr. "Juicio y expiación de Ángeles Hernández", Revista *El Urogallo*, Abril 1991, págs. 58-66.

² Cfr. Capítulos 24 y 53 de **ESCUELA DE MANDARINES**. Barcelona: Los libros de la frontera, 1974.

cuela de Mandarines” encarna la estructura formal del teatro, ya que sus personajes se configuran por sus discursos, moldes de los hablantes.”³

Más adelante se volverá a tratar el tema del valor de la palabra y la importancia de nominar en la poética de Espinosa. Por ahora interesa destacar que la escritura teatral no es esporádica en la obra de este autor, sino que al contrario es uno de los ejes estructurales de su narrativa, al entender que el acto de decir constituye la realidad de los personajes. Además, esta obra fue dada a conocer en el círculo de amigos del autor en una velada en la que él mismo leyó el texto, declamándolo con gran seriedad, según refiere Ángeles Hernández, su explícita destinataria. No es la única vez que Espinosa alude al carácter recitativo de sus escritos, si se leen con atención sus comentarios a *Escuela de Mandarines*:

“No es *Escuela de Mandarines* un libro para ser leído una sola vez, ni siquiera dos, tres ni cuatro; es, sencillamente, una obra para ser leída repetidas veces, abriéndola por donde se quiera; incluso, como las obras clásicas, es un libro para ser leído en alta voz, ya que su sintaxis y su estilo están configurados para la recitación, como ocurre con Don Quijote, con Plutarco o con Dante.”⁴

Así, la voluntad de recitar sus obras incide en la idea de un texto estructurado y fijado; un libro total, que retoma en cada ocasión los motivos esenciales del hombre para reflexionar sobre el mundo, por lo cual no precisa una circunstancia temporal, su actualidad consiste en que puede ser interpretado con relación a infinidad de casos. En una entrevista Espinosa declaró: “*La novela no se cierra, como la vida misma; se corta, es decir, no concluye. Si tiene setecientas páginas, podía tener dos mil, cinco mil... porque la buena obra literaria es como la vida, que se corta, pero nunca se cierra*”⁵. De ahí que el lector de Espinosa se encuentre con una obra conjunta continuada en muchos escritos; a la vez que persiste la intención de realzar el sentido de cada locución. De este modo, el juicio del arte tiene una clara intención didáctica y cognoscitiva:

“En efecto: bajo la exageración de las cifras, en el tiempo y en las cosas, y de los comportamientos de los personajes, la realidad última del mundo se muestra al lector

³ En LÓPEZ MARTÍ, J., “El mundo como destrucción de la realidad”, *Postdata*, Murcia, n.º 4, mayo-junio 1987, pág. 71.

⁴ Cfr. ESPINOSA, M.: “Crítica aproximada del libro *Escuela de Mandarines*”, Declaraciones de Miguel Espinosa recogidas en un breve trabajo inédito presentado en 1978 por Pedro Segado, en la Universidad de Murcia Ahora publicado en GARCÍA JAMBRINA, L: **LA VUELTA AL LOGOS. INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE MIGUEL ESPINOSA**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

⁵ Comentario referido a **ESCUELA DE MANDARINES**, con ocasión de una entrevista con Esther Benítez, para el programa de TVE *Encuentros con las letras*, 1981. Luis Suñen se ha referido a “la vocación de la obra única” (en “Miguel Espinosa, una isla”, *El Urogallo*, o. c., pág.40). Véase también GARCÍA JAMBRINA, L: “Más allá del ensayo y la novela: Miguel Espinosa o la búsqueda del libro total”, en POLO GARCÍA, Victorino (ed.): **MIGUEL ESPINOSA: CONGRESO**. Editora Regional de Murcia-V Centenario, 1994, págs. 421-435.

de manera clarísima. Es, pues, una obra "paidética", como diría Lamuro, un personaje de la misma, y muestra que el arte debe ser didáctico, en cuanto es humanismo. "Lo vedado por la engañosa apariencia", como también diría Dionisio Kinós, otro personaje del libro."⁶

Miguel Espinosa estaba muy interesado en que esta obra teatral pudiera ser representada o más concretamente filmada. De hecho, el referido Dionisio Kinós, personaje presentado como escritor de comedias en *Escuela de Mandarines*⁷, corresponde al *alter ego* de Dionisio Sierra, amigo personal y realizador aficionado de cine. En las noches que reunieron a los amigos comunes en torno a esta obrita, se repartieron incluso los papeles, destinando el de joven sacrificada a la propia Ángeles Hernández, que posee alguna experiencia teatral y extraordinarias dotes para cantar y recitar. Pero, la escritura cifrada hacía muy difícil la transposición al lenguaje cinematográfico, por lo que pronto hubieron de abandonar el proyecto. La idea de llevar la obra al cine podría relacionarse con la necesidad de fijar la actuación para la posteridad, asunto que importaba asiduamente al autor. La colaboración con personas de su entorno, una costumbre paralela a Plutarco, añade al ideal de enseñar la condición humana, una dimensión familiar que consigue transmitir todavía a los lectores que han tenido contacto con los personajes de sus escritos. Por ello, Gonzalo Sobejano, al ser de Murcia y conocer a algunas de las personas representadas con sus nombres propios o literarios, siente nostalgia de no haber hablado nunca con Miguel Espinosa⁸, es una sensación creo compartida por todos los lectores tardíos, que han encontrado la obra desligada del decir de su autor, a sabiendas de que el conocimiento del discurso oral había sido precioso e irrepetible. Por este motivo, en mi opinión, también las conversaciones de Espinosa deberían ser estudiadas como parte esencial del concepto de literatura, él mismo lo deja entender al subrayar la obra de la *escuela de Murcia*, una escuela al estilo de Megara, peripatética y objetivista, constituida por él mismo y José López Martí (ningún escritor de los muchos que conocía en la ciudad formaba parte de este diálogo ininterrumpido durante casi veinte años). A propósito de ello, Juan Espinosa recuerda un comentario de López Martí: "No es que hablaban de temas, sino que para ellos el tema era hablar"⁹. Esta afirmación, que podría parecer una ocurrencia humorística, hace patente una inclinación esencial. También el encuentro con Azenaia, la figura del amor y la sabiduría en *Asklepios*, se manifiesta en forma de diálogo:

"En seguida comenzamos a dialogar, como si diéramos en proseguir una conversación ha poco interrumpida. Fue milagro la acomodación repentina de las ideas y el

⁶ Ibidem.

⁷ Véanse las notas 26 de Introducción, y 2 del capítulo 24, de **ESCUELA DE MANDARINES**, págs. 79 y 264, o.c.

⁸ Cfr. SOBEJANO, G., "Palabras tardías a Miguel Espinosa", en *El Urogallo*, o. c., págs. 50-53.

⁹ ESPINOSA, Juan: "Miguel Espinosa, mi padre", en **MIGUEL ESPINOSA: CONGRESO. O. C.**, págs. 21-58.

vocabulario común; parecía que hubiéramos establecido en otro mundo una convención sobre el significado de los signos”¹⁰

Tomamos los testimonios y conversaciones conservados como un legado que ahonda la lectura de una obra formada por un conjunto de escritos con apariencias muy distintas, y al tiempo perfectamente coherentes. Quizá de no haberse producido la prematura muerte del autor, esta pieza teatral hubiera sido revisada, o quizá destruida. Lamentablemente no podemos esperar un comentario que enjuicie esta pieza, tal y como Espinosa hizo siempre con los textos publicados en vida. Sin embargo, la estructura y el lenguaje de *Juicio y expiación de Ángeles Hernández*, muestran una asombrosa y rigurosa voluntad estética.

II. NECESIDAD DEL JUICIO

La voluntad, como en Baruch de Spinoza, no es para el autor libre, sino determinada por una causa necesaria¹¹; por tanto, el concepto de voluntad se entiende ligado a la natural disposición del ser para penetrar en la razón de lo existente. Así se encuentra definida en *Asklepios*, cuando afirma:

“Lo que llamamos voluntad es resultado de la disposición del ánimo hacia los sucesos posibles. Cuando el ser se encuentra dispuesto, surge el querer libre, alegre y esperanzado. Así, pues, denominaremos voluntad a la conciencia de hallarse en disposición, lo cual ocurre a partir de la adolescencia. Después cuando los sucesos aparecen ante nuestro ánimo como conjunto de sinsentidos, y la fatalidad, como racionalmente innecesaria, perdemos la disposición, y, por tanto, la voluntad.”¹²

La disposición del *último griego* causa maravilla entre los bárbaros, puesto que muestra una voluntariosa inclinación hacia lo difícil, una predilección por pensar en cualquier hecho profundamente, lo cual cambia el significado de las cosas y descubre su belleza y su misterio. El camino necesario que impone dicha disposición pasa por el método de la razón o la necesidad del juicio:

“Gusto de sacar la lengua a los fariseos, filisteos y demás etcéteras, haciéndoles comprender que nada saben, y esto juicio a juicio, sistemáticamente, sin claudicaciones. Al enfrentarme con ellos, confieso: “nada concederé si no lo prueban signo a signo”. Y jamás me he hallado en la necesidad de admitirles una verdad evidenciada según la razón por la que somos hombres.”¹³

¹⁰ Cfr. ESPINOSA, Miguel: **ASKLEPIOS, EL ÚLTIMO GRIEGO**. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1987, pág. 224.

¹¹ Cfr. SPINOZA, Baruch de: **ÉTICA**. Madrid: Editora Nacional, 1984, pág. 87: “Proposición XXXII, Parte Primera: *La voluntad no puede llamarse causa libre, sino sólo causa necesaria.*” Para estudiar la importancia de Spinoza en el pensamiento de Miguel Espinosa véase: CERVERA SALINAS, Vicente: “Espinosa y Spinoza: *Asklepios* desde el prisma de la inmortalidad”, en **MIGUEL ESPINOSA: CONGRESO**. O.C., págs. 319-332.

¹² O. c., pág. 146.

¹³ *Ibidem*, pág. 15.

Sin embargo, esta voluntad racional, concebida cómo carácter, debe sufrir la incompreensión y el descrédito por los prejuicios de la mayoría, que ve en la ausencia de utilidad (pues conocer en sí mismo no sirve a un fin mundano¹⁴) un destino desgraciado. El Camilo de *La fea burguesía*, personaje interesado por definición, al comenzar el capítulo 15, dice a bocajarro:

“- Salvador Lanosa no me interesa; José López Martí no me interesa; tú, Godinillo, no me interesas en absoluto. ¿Qué podéis ofrecer los tres, en efecto, sino pobreza y juicios? Vuestra desgracia no estriba en comparecer indigentes y reflexivos, sino en el hecho de que jamás os librareis de semejante destino.”¹⁵

Los tres personajes a los que se refiere este pasaje son caras de la misma entidad, la voz del poeta, como la del filósofo, está obligada a emitir juicios sobre la realidad, aunque éstos no sean apreciados ni escuchados. El tema del destino enjuiciador parece vertebrar toda la obra de Espinosa, puesto que la crítica heterodoxa a la realidad es el verdadero compromiso del escritor, su ética.

En la pieza teatral que nos ocupa, el juicio tiene un valor ontológico, cifrado alrededor del número tres, como en la teología cristiana. Lo teológico para Espinosa significa la visión de la ultimidad, por ello el plano teológico, como dice en una entrevista, contiene a todos los demás: el plano antropológico, sociológico, el de la apariencia de la realidad¹⁶. La literatura aspira al principio metódico de la Verdad¹⁷, separando la realidad de su copia sensible. En este sentido, la definición de teología se amplía a una metafísica, como declara con gran precisión Espinosa, al comentar su segunda novela:

“En este sentido uso la palabra “teología” como la usaban los medievales, por ejemplo, en Ockam, al hacer una metafísica, una cosmología, le llamaba también *theologiae tractatus*, es decir, un procesamiento general del mundo, que es lo que es la *Tribada falsaria*, partiendo de un hecho evidentemente trivial.”¹⁸

El juicio, siempre presente en la estética de Espinosa, se convierte también en una forma literaria estilísticamente refinada, retomada de la tradición dramaturgica barroca, donde el gran teatro del mundo animaba, bajo alegorías y falsas apariencias, los grandes conflictos morales. Y precisamente admirando la fuerte arquitectura barroca, el escritor se esfuerza por la composición de una estructura sólida, que aquí se corresponde con las partes del proceso:

¹⁴ Véase en Spinoza: “Todos los prejuicios que intento indicar aquí dependen de uno solo, a saber: el hecho de que los hombres supongan, comúnmente, que todas las cosas de la naturaleza actúan, al igual que ellos mismos, por razón de un fin, e incluso tienen por cierto que Dios mismo dirige todas las cosas hacia un cierto fin, pues dicen que Dios ha hecho todas las cosas con vistas al hombre.” *Ética*, o.c., pág. 95-96.

¹⁵ Cfr. ESPINOSA, Miguel: **LA FEA BURGUESÍA**. Madrid: Alfaguara, pág. 164.

¹⁶ Entrevista publicada en la revista *Postdata*, o.c.

¹⁷ Sobre por qué Espinosa defendía una Verdad frente a verdades, véase: “Sobre la palabra Verdad”, publicado en *Postdata*, o.c. 1987.

¹⁸ De la entrevista realizada por Esther Benítez, cit., 1981.

- 1) La primera parte presenta un interrogatorio efectuado por tres jueces, denominados Juez Primero, Juez Segundo y Juez Tercero, un tribunal que efectúa a coro unas pocas preguntas esenciales a la muchacha, relacionadas con su contacto con Dios y también con el Maligno. Las variantes en los diálogos de los jueces indican las posibilidades de los inquisidores ante el reo: un magistrado severo, otro compasivo, otro con sentimientos de culpa; más la suma de sus intervenciones se confunde en un solo instrumento de justicia, a semejanza de las tres personas de la Trinidad en un hipotético Juicio Final. La confesión de la muchacha, al admitir la existencia de Dios y el Maligno, concluye el juicio y da paso al acto siguiente. Esta primera parte es la más extensa, presenta de forma esquemática a los personajes, únicamente por las referencias del diálogo, sin acotación alguna, ni descripción de espacios.
- 2) La segunda parte presenta a la muchacha en el tormento. El diálogo se reduce a dos personajes, la conversación del Juez Primero con la muchacha, la cual es obligada a confesar la falsedad de su contacto con Dios, puesto que según el tribunal ella está poseída por el Maligno. Ángeles recuerda su infancia y suplica ser liberada del tormento. El Juez la insta a declararse culpable. En los momentos de duda o de espera, la muchacha ruega a Dios y al Maligno, a la vez que describe el oscuro horizonte que vislumbra desde su dolor. El juez contrapone la ley que obliga al castigo: *“No en vano apeteceemos y hacemos; el castigo es la otra cara de la culpa, y exige su cumplimiento desde que comenzamos a obrar: los deseos nos conducen dulcemente a la pena. No resultan iguales los delirios que los hechos: la realidad es concreta, nadie escapa a su orden, donde se invierten y se frustran todos los anhelos; la propia demencia se inclina ante ella.”*¹⁹ Así, la culpa de la joven es el propio deseo enfrentado a una realidad concreta. La confesión consiste en reconocer la pasión por el mundo, es decir, la aceptación de la mentira y el vacío, representado por el Maligno. Con la admisión de su culpa, la chica acepta la expiación a través de la muerte, liberadora del sufrimiento.
- 3) La tercera parte concluye la obra con el sacrificio de la muchacha. El juicio ha terminado y la acusada, atada a un poste, comparece ante el verdugo que, ignorante de las causas, procede a ejecutar la sentencia y degollarla. La joven tiene miedo y aún pregunta al verdugo por qué la matan, él contesta a modo de revelación: *“Hablaste y te comprometiste; no en vano se es sujeto.”*²⁰ Le ofrece el consuelo del crucifijo y aferrada a él, Ángeles se agita y muere. Mientras el verdugo expresa su maravilla por la rapidez con la que desaparece el individuo, el Juez Primero declara la pena cumplida y el orden restaurado. La salvación exige el camino de la

¹⁹ *Juicio y expiación...* O. cit., pág. 64.

²⁰ *Ibidem*, pág. 66.

prohibición, aunque en apariencia sea cruel. Las últimas palabras son del verdugo que, como el pueblo llano, actúa sin entender y ya eso le parece bastante difícil.

Para Espinosa la estructura es importante, pues manifiesta la voluntad del concepto y la síntesis, actitud acorde con sus ideas sobre la belleza de la obra objetiva. La fascinación por fuertes estructuras es patente en la planificación de todas sus obras, así como en sus propias afinidades estéticas. En una carta a Mercedes Rodríguez explica con detalle la impresión que le había producido el concierto para Clavecín y Orquesta de Bach:

“Yo diría que carece de sensibilidad, lo cual explicado, quiere decir que está (la música) hecha con virtudes musicales, no con virtudes humanas. Tal es como afirmar que no es una interpretación del mundo, sino una pura expresión del tiempo. (...) Era estructura, método y medida. Lo que más me encantó fue la presencia inexcusable de los instrumentos materiales, que no dejan nunca de estar ahí. La música de otros es música espiritual, por decirlo así; pero la música de Bach es de instrumentos. En ella se ve la piedra.

Esto es una de las cosas que más valoro en la obra bien hecha: la presencia de la materia formal y la adecuación de la expresión artística a esa materia.”²¹

La cita se extiende alabando el arte puro, aquel que mantiene una relación humilde entre el hombre y los materiales que usa, puesto que la presencia de la materia lo convertirá en atemporal. Mientras que un arte subjetivo y espiritual se desvanecerá en el algo espiritual y contingente. Para Espinosa las elucubraciones de la imaginación cuando no se sustentaban en una sólida estructura y se depuraban en el sincretismo expresivo, eludían la verdadera tarea del escritor y en su opinión no alcanzaban el mérito del arte, sino más bien eran un producto de entretenimiento, un capricho burgués.²² No obstante, lo más sorprendente de esta perspectiva es que la búsqueda de la objetividad se realiza obstinadamente y por ello es capaz de representar una enorme cantidad de sentimientos y una multitud de deseos.

En efecto, la estructura ternaria que subraya las partes del juicio evangélico, el misterio de la trinidad y las edades de la vida, se convierte aquí en un elemento de medida tan reiterativo como un canon bachinano; a ello contribuye también la intervención a coro de los tres jueces y las repeticiones triples de la mu-

²¹ Carta fechada el 14 de julio de 1956, en *El Urogallo*, o. c., pág. 57.

²² En relación con la literatura contemporánea, Espinosa explicó: “Mi literatura, por el contrario, es la narración de lo “que sucede precisamente al lector”, y sirve para confortarle, o angustiarle, en sus horas serias. Mis personajes no son extraños a ningún hombre; no soy tan señorito ni estanciero como para disponer de personajes pintorescos que ofrecer a los invitados. Hay, sin embargo, otras literaturas españolas y sudamericanas, menos populares y vendidas, que resultan verdaderas y perdurables.”, en “De la novela a la teología”, entrevista realizada por Miguel de Francisco, *Quimera*, Barcelona, 1987.

chacha: “*Ángeles, Ángeles, Ángeles*”. La piedra de su composición es el uso de la palabra, que condensa significados más allá de la intención de autor: al nominar, el discurso revela y sobrepasa el tiempo, ahí radica su objetividad de juicio, no en la impavidez. Por el contrario, la apariencia de realismo y deshumanización acentúa el contrapunto ansioso y desesperado. El método que ha empleado el autor, según su costumbre, es la vocación racional, pero ella no está guiada por una lógica fría, o en sus palabras, ortodoxa; sino por una lógica que sólo aparentemente encubre al escritor, puesto que en la voluntad interminable de procesar existe avidez, libido y seducción. Esta misma concepción se encuentra en sus novelas. Por ejemplo, en *Asklepios* hay un capítulo titulado “*Avidez*”, en el cual el eremita describe su juventud, el momento de la vida que reúne a la vez el ensimismamiento y la avidez por el mundo. Esta aparente contradicción es enseñada explicada:

“La avidez emana del ensimismado a la manera de una especie de libido; entiendo por libido una tendencia insaciable y gozosa, tanto en su origen como en su desenvolvimiento, que nos ensancha el mundo al desarrollarse y buscar su objeto. ¡Libido de formas!, ¡libido de acaecimiento!, ¡libido de momentos!, ¡libido de conocimientos!, ¡libido de palabras!, ¡Avidez de figuras!, ¡avidez de experiencias!, ¡avidez de sentires!, ¡avidez de hallazgos!, ¡avidez de reflexiones!, ¡avidez de teorías!, ¡avidez de significados! He aquí el hombre en disposición.”²³

El artista manifiesta esta renovada disposición y ansia de vivir y conocer porque posee una profunda vocación para opinar. De este modo, a medida que crece su interioridad y se enriquecen sus sentimientos, los deseos por penetrar en los misterios del mundo se hacen más hondos y esto lo diferencia del resto de los seres. Muchas veces Miguel Espinosa se refiere a un demiurgo interior, que actúa en su obra como una especie de Dios escondido. Como en Platón, no se trata de un Dios creador, sino plasmador, una voluntad bondadosa que manifiesta las ideas y las formas como modelos. Por ello, el autor alude a la construcción de mitos, como paradigmas para expresar o revelar las incursiones de la conciencia. Con motivo de la publicación de *Tríbada*, en la entrevista de Miguel de Francisco, ya citada, declara:

“Para expresar el mundo, uso, pues, del mundo; de esta manera, la novela se asemeja a la existencia y al ser, obras de un "Dios escondido" como afirman los filósofos. El escritor de novelas ha de manifestarse en ellas como "autor escondido", o "autor anónimo", que "se muestra", pero "no se dice a sí mismo". Tal manera de novelar, que equivale a configurar teatro, en el sentido más puro y estético del concepto, resulta, sin duda, difícil.”

En la pieza de teatro el Juez Primero se refiere también a esta entidad o demiurgo, aunque con un sentido misterioso: “*Pretendes sostener que el Bendito no se*

²³ Cfr. O. c., págs. 151-152.

*muestra en su obra? ¿Quieres significar que no la protagoniza? ¿Aspiras a manifestar que se trata de un Dios escondido, o más bien de un Dios que se evidencia escondido?"*²⁴

El escritor enredador conecta con el demiurgo malvado de la filosofía cartesiana y hace un guiño al pensamiento gnóstico. Por otra parte, si nos atenemos al significado originario de la palabra demiurgo (del griego *dêmiourgós*), se observará la coherencia con el valor del artista para Espinosa: trabajador libre, artífice y en las ciudades dóricas uno de los magistrados principales. Luego alguien capaz de organizar la intención de la materia, un artesano o un juez, actividad que el escritor desempeña por su carácter, que tiene necesidad de producir, de trabajar para el pueblo, de manifestar opiniones.

La pasión por el mundo es el destino del escritor y del filósofo. Sin embargo, este deseo comporta el sacrificio, porque exige mantenerse en una permanente tensión crítica. Ángeles Hernández es también una alegoría del sacrificio, una joven que debe renunciar a los placeres del mundo para redimirlo, como Jesús. La culpa de la muchacha es querer hablar con Dios y con el Maligno, es decir, quererlo todo: la bienaventuranza divina y el amor de este mundo. Cuando los jueces descubren que la muchacha además de ser la escogida está enamorada, la condenan por contradicción: *"¡Vaya! La ramera pretende ser la elegida del Creador, la bendita, la nominada por la Palabra, y al mismo tiempo, la amante de un hombre; el fin desmerece el principio; en estas miserias concluyen las vulvas."*²⁵ El deseo profundamente carnal y a la vez ideal, puesto que surge de la materia, he aquí de destino difícil del elegido²⁶.

Así se comprende el gusto de Espinosa por las pequeñas cosas cotidianas, por el afecto a familiares y amigos, por la seducción de mujeres, inagotable fuente de inspiración en su obra. En todos los goces de la vida sencilla edificaba estructuras y teorías, para sacarlos de lo trivial y convertirlos en algo de lo más original. Según Ángeles Hernández, cualquier suceso anodino, como subir en un ascensor, se convertía en motivo de comentario y se transformaba en una visión absolutamente distinta y profunda. La finura del juicio y la búsqueda de términos sutiles o irónicos para observar la realidad eran en él plena disposición. Este talento, que ejercitaba desde una supuesta humildad, era usado con coquetería y plena conciencia, especialmente en su relación con las mujeres. Decía Mercedes Rodríguez al respecto:

"Razón y Eros sirven fundamentalmente al espíritu de Espinosa para crear un espacio en clave que pone a salvo vida y obra. Un lenguaje a veces directo, o la ambigua utilización de términos comunes, impregna las conversaciones con Miguel de un au-

²⁴ *Juicio y expiación...* O. c., pág. 62.

²⁵ *Ibidem.* Pág. 61.

²⁶ También en **ASKLEPIOS** se encuentra el tema del sacrificio: *"¡Qué melancolía y que tristeza siento hoy de mí y de vosotros, hallándome, como me hallo, inexorablemente aislado y solo, nunca creído, siempre mal enjuiciado (...)! Intuyo sucesos muy dolorosos."* O. c., pág. 231.

ra erótica y la inexcusable inteligencia que Espinosa ejercita en cada disquisición o relación cotidiana parece tomar un doble y perenne rumbo: catequizar hombres y seducir mujeres.”²⁷

Según los que lo conocieron, la alegría con que sabía apreciar las flaquezas y mezquindades del mundo era su particular modo de sumergirse en las cosas, para después enjuiciarlas obligatoriamente.

III. REFUTACIÓN

La estructura tenaz de las obras de Espinosa se ve apoyada por la argumentación lógica, que procede implacablemente a base de silogismos. El conflicto planteado en el juicio es, como hemos dicho, de tipo religioso y a la vez está emparentado con el arte, como muestran las reflexiones redactadas en 1962 a propósito del sentir estético. He aquí la demostración de la existencia de Dios:

“Si llamamos Expresión a la revelación del espíritu, en cuanto a comparecencia que implica indeterminación y discontinuidad, habremos de conceder que todo el complicado proceso que va de la amiba al hombre no es más que una gigantesca puesta en marcha de la materia para traer la Expresión al mundo, y no ya el hecho de que la materia se ponga en movimiento, ni tampoco la necesidad de un motor anterior, sino precisamente el objeto del propio proceso, la Expresión, demuestra, a mi entender, la existencia de un Ser Más Alto que la materia y el mundo.”²⁸

La premisa para concluir la existencia de Dios se apoya en el análisis del espíritu, según el cual éste tiene una naturaleza histórica y pertenece al mundo, aunque sólo se manifiesta en la Tierra de forma gradual, gracias a la revelación incitada por las emociones. La Vida o Manifestación del Mundo, que consiste precisamente en revelar el espíritu, existe debido a la comparecencia de la emoción. Las emociones son inefables, son expresiones independientes, que no están finalizadas por intereses, y además, no pueden transmitirse de un ser a otro, pero sí pueden contagiarse mediante la expresión de la emoción propia. Por ello el sentir estético es capaz de despertar emociones que nos relacionan con el espíritu y gradualmente nos acercan a él.

El pensamiento denso y concienzudamente estructurado, imbuido de filosofía existencialista, denota una dedicación duradera a los problemas teológicos, máxime si se piensa en la fecha de publicación de la *Tribada*, también llamada *Theologiae Tractatus*, finalizada veinte años después. Desde este punto de vista, la vida y la escritura de las emociones producidas por los sucesos que en ella se manifiestan, pertenecen a la esfera teológica. En efecto, así lo manifiesta en las entrevistas citadas de Esther Benítez y Miguel de Francisco. Una de las cosas que

²⁷ Cfr. RODRÍGUEZ, M.: “Un talante eludido”, en la revista *Diálogo de la Lengua*, Cuenca, 1993.

²⁸ Cfr. ESPINOSA, M., “Investigaciones sobre el sentir estético”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1962, más tarde en la revista *Postdata*, o.c., pág. 41.

más molestaban a Miguel Espinosa era que se le considerase ateo, cuando había dedicado tantos esfuerzos a plantear el problema de la existencia de Dios y la manifestación de su contrafigura, el Maligno, como consecuencia de su método de juicio. Según Ángeles Hernández, para Espinosa el Maligno se identificaba con el orgullo, el lujo, la notoriedad...; tal como en la obra de teatro que estudiamos representa la apariencia del mundo, la objetividad de la realidad, despojada de las emociones que proceden de la revelación del espíritu, es decir, del Ser Mas Alto, que allí se define como todo Subjetividad. En un escrito de circunstancia de los últimos meses de su vida, el titulado "El ser de las cosas"²⁹, el autor vuelve a plantear la visión del Diablo como el error y la apariencia de lo que no es, el lujo de lo trivial, contra el cual se opone el reino del ser, constituido por la vida, el arte y la muerte. Desde luego, era un creyente heterodoxo, no practicante, pero profundamente preocupado por elucidar los conflictos espirituales, puesto que en su concepto de conocimiento, a la manera de los ilustrados, no se admite la escisión entre filosofía y teología.

La presencia del Maligno y un Dios engañador se advierte en la contraposición entre la emoción pura y la realidad insensible y desapasionada. En el texto teatral, como en *Escuela de Mandarines*, se intuye un Dios clandestino al mundo, un autor anónimo que se embosca para eludir su obra y que responde a las plegarias humanas con el silencio. Es un Dios del que el hombre no puede esperar nada -como se afirma en *Asklepios*³⁰- a la vez que el Maligno es presentado por la muchacha como un silogismo y además el autor reafirma: "entre los sabios, algunos afirmaron que todas las cosas resultan silogismos"³¹. El Mal consiste en el espíritu que nos limita para comprender a Dios, como en la caverna platónica y en la noción cartesiana del genio maligno. Este *Deus inceptor* se complace en dirigirnos al error y confiar nuestra identidad a un orden racional, sin un método. Sin embargo, el espíritu rebelde lucha contra los engaños y limitaciones que llenan el mundo. El tema del Dios engañador está vinculado a la doctrina occamista del conocimiento intuitivo del no-existente, que después cobrará importancia para la solución del problema de la objetividad de conocimiento en Descartes y en la teoría del lenguaje de Leibniz.

En otra de las cartas a Azenaia, Espinosa agradece a la amada haberle hecho comprender el Dios de Ockam, y recuerda cuando él era *terminista*, a la manera de Platón, y desconocía lo que era la voluntad de querer, una voluntad capaz de objetivar las emociones, de investigar en ellas y de crear un mundo³². A este proceso se refiere la penetración experimental de la interioridad, que aviva la razón y la infunde de fe. En efecto, la voluntad del artista y la voluntad de conocimiento de la vida siguen el mismo destino.

²⁹ Publicado también en *Postdata, o.c.*, pág. 44.

³⁰ Cfr. pág. 15.

³¹ *Juicio y expiación ... o.c.*, pág. 60.

³² Cfr. "Cartas a Azenaia Parzenós", carta fechada en 1969, en *Postdata, o.c.*, pág. 26.

La interrupción de dicha voluntad es el acontecimiento humano más contundente, por ello la violencia de la muerte es juzgada inútil, especialmente si va acompañada de la juventud:

“En los últimos meses he sentido la intuición de la muerte, hecho sordo, material e insensible, que nos separa brutalmente de lo vivo, como el pozo de Anaxímenes. Entonces, me he preguntado para qué me servirá todo cuanto he amado, reflexionado y deseado, las inclinaciones que he seguido y el afecto que he puesto en tantas cosas y seres. Veo el morir como un acto cruel y estúpido, carente de valor. A la manera del soldado romano que acabó con Arquímedes en Sicilia, la muerte rompe de un golpe la inocencia de nuestra vida.”³³

En *Juicio y expiación de Ángeles Hernández*, la muerte de la muchacha está subrayada por su extrema inocencia y juventud, de ahí los numerosos apelativos de la chica opuestos a la maldad de los jueces que la conducen al sacrificio: *corcilla, gacelilla, parvulita, dulce niña, coima, suavísima niña, palomita...* Se alude a la infancia inocente, a la despreocupación de sus días en el pueblo, a la lástima de su hermoso cuerpo destinado a los gusanos. Todos estos argumentos mueven a la compasión y exageran la crueldad del castigo; como sucede en la vida real cuando un deseo o emoción es frustrado por la evidencia, o cuando enferman y mueren víctimas inocentes.

Por otra parte, la crueldad es un método para desatar nuevas emociones en el lector, como declara Espinosa en el texto sobre el sentir estético: “*La crueldad, como modo de deformar el sistema sensible del hombre y hacer comparecer la emoción novedosa, es un elemento sine qua non de toda orgía, y en ella tuvo su origen el sacrificio de las religiones primitivas.*”³⁴ En el episodio de Ángeles Hernández el bárbaro sacrificio produce repulsión y pasmo. De modo que en la descarnada refutación de la obra, el respeto entre la Santidad y el Maligno se debe a su carácter común: “*Ellos como espíritus, y como contrarios, se tienen simpatía.*”³⁵ Como si se tratara de comparencias constituidas, el escritor mantiene la tensión entre la realidad y su apariencia, por razón de un juego que finge frialdad, incluso cinismo, pero que en su centro encubre una profunda emoción, extrañada y angustiada.

IV. SENTENCIAS Y COROLARIOS

Por más que leemos declaraciones y entrevistas, no se encuentran palabras de Espinosa fuera de lugar o de tono, palabras triviales o episódicas, todas sus conversaciones parecen medidas y son densas en conceptos, aunque cambien las circunstancias y las obras, como si hubiese perseguido la equidistancia simbólica, la univocidad entre signo y concepto. A esto es a lo que él llamaba acuñar la palabra, así en el prólogo a *Asklepios* declara:

³³ ASKLEPIOS. *O.C.*, pág. 232.

³⁴ Cfr. “Investigaciones sobre el sentir estético”, *o.c.*

³⁵ Cfr. *Juicio y expiación...*, *o. c.*, pág. 61.

“De los escritores admiro la voluntad del concepto, la voluntad de estilo y la voluntad de síntesis o facultad de acuñar expresiones. Por eso releo Platón.”³⁶

Las ideas estéticas de Espinosa han sido aplicadas a su quehacer literario rigurosamente. La reelaboración de los textos, revisados docenas de veces, se debe precisamente a un concepto de escritura que, ateniéndonos a las distintas entrevistas con el autor, podría sintetizarse en tres aspectos fundamentales:

- a) Búsqueda de un lenguaje apropiado a la idea, para lo cual se profundiza en la idea misma y en el ser de las cosas. La reflexión, es decir, la aplicación de juicio crítico, trabaja sobre la expresión hasta depurarla y transformarla en un corolario. El método de trabajo consiste pues en mantener la dialéctica entre significante y significado.
- b) La contención expresiva rechaza como superflua la narración de episodios gratuitos o extravagantes. En el procedimiento por juicios, parece que no sea lícito dejarse llevar por sensaciones, por psicologismos considerados inconsustanciales, sino que estar acorde con las circunstancias incita a actuar por silogismos y definiciones. De ahí la crítica a cierto tipo de literatura de consumo o de entretenimiento.
- c) Necesidad de ser ilustrado, como parte del oficio de escritor. En este sentido cuando se habla de influencias en el estilo de Miguel Espinosa debemos analizar el significado de cada referencia, puesto que en esto consiste su biografía y su misión como autor.

Cuando Espinosa habla de estética o arte, se demora siempre en la definición de términos que el lector está acostumbrado a escuchar en boca de críticos y escritores; y que, por su frecuencia de uso, deben ser precisadas o aclaradas en la concepción de nuestro autor. Éste es el procedimiento crítico de su escritura, como se ha visto, y se observa también en las propuestas para formular una poética personal. Así, en *Asklepios*, comienza con una definición de arte que se debe poner en relación con lo ya citado a propósito del sentir estético: “Defino el Arte como la objetivización del sentir estético a través de la materia”³⁷. Casi idéntica formulación encontramos en las declaraciones recogidas por Miguel de Francisco al final de su vida: “entiendo por arte la expresión estética del mundo a través de la materia”; donde matiza por extenso el sentido de *expresión* y *estética*:

“En esta definición, la palabra *expresión* equivale a revelación o mostración; la palabra *estética*, a emoción intuitiva y primera, comparecencia que se opone a lo *eidético* o racional; la palabra *mundo*, a lo dado; y la palabra *materia*, a la cosa que modela y usa el artista: la materia de la literatura es la palabra.”³⁸

³⁶ O.c., pág. 14.

³⁷ Ibidem.

³⁸ “De la novela a la teología”, en *Quimera*, o.c. pág. 40.

En la entrevista realizada por Esther Benítez explica con detalle cómo afrontaba el trabajo con la materia, es decir, cómo acuñaba expresiones:

“Yo tiendo a escribir dando a la frase interés verbal. Llamo interés verbal a la frase acuñada. (...) El interés verbal es un misterio, y se logra haciendo esta dialéctica de lo semántico y lo dialéctico. Las cosas más elementales pueden tener interés verbal (...) Entonces yo quiero siempre acuñar la frase y transformar la acción en sustancia, por eso, tiendo a convertir los verbos intransitivos en transitivos, y los complementos circunstanciales los convierto también en acusativos, para que aparezca la estructura verbal como verdaderos adoquines, puestos unos a continuación de otros, como una verdadera arquitectura, y así pueda perdurar.”³⁹

La expresión está forzada según un método dialéctico, capaz de identificar el mundo con el lenguaje, como ocurría en la filosofía presocrática, donde el conocimiento se expresaba a través de mitos. En efecto, la mitificación de la apariencia o de lo cotidiano es el resultado del análisis del lenguaje, y en ello se diferencia de los actos de habla. Como se ha dicho, hay una voluntad de fijar la expresión y separarla de la naturalidad espontánea del hablar, incluso en los diálogos y la recreación de conversaciones de apariencia realista (Mercedes Rodríguez distingue en esta diferencia el talento del escritor⁴⁰). Decía a Miguel de Francisco, “lo cotidiano se transforma mítico por la palabra, y lo pasajero se acuña en la imagen y la metáfora”.

El esfuerzo de estilo de Espinosa pretende abstraer símbolos y alegorías para universalizar ejemplos o hechos cotidianos. A Esther Benítez le glosa el significado de mito a propósito de la segunda novela, *Tribada*:

“Entiendo por mito la reiteración en la conciencia de un objeto o de un suceso. Alguien ha dicho que un mito es el resultado de todas sus interpretaciones, y esto es tan cierto, que una sola interpretación del mito es mucho menor que el mito, por ejemplo, una interpretación del Quijote es inferior al Quijote, una interpretación de Hamlet es inferior a Hamlet, etc. Por eso el mito se escribe siempre en lenguaje simbólico. Cada entendimiento que hacemos de una frase escrita en lenguaje simbólico, por ejemplo, en este lenguaje está escrita toda la tragedia griega y la Biblia, es inferior a la frase misma. La frase dice más que todas sus interpretaciones.”

Reinterpretando a Wittgenstein, sobre cuyo *Tractatus* había escrito más de cien páginas, refutando las opiniones de Tierno Galván; Espinosa identifica mundo y lenguaje, puesto que la obligación de escritor es descubrir el pensamiento sobre el mundo a través de la palabra:

“Cuando el mundo es el lenguaje, y el lenguaje es el mundo, o sea, cuando el decir es el ser, y el ser es el decir, acontece lo que denominamos poema. Y cuando ese poema

³⁹ “Encuentros con las letras”, *o. c.*, 1981.

⁴⁰ “Un talante eludido”, *O.C.*, “Por primera vez acepto decir por escrito de Miguel Espinosa. Adrede uso la expresión «decir por escrito», pues, carente de aptitudes para expresar nada por tal medio, debo resignarme a, «sin afectación, escribir como hablo».”

se da precisamente, para un individuo, como el hecho del otro, aquél vive a éste como unidad de lenguaje y mundo.”⁴¹

Es natural que teniendo por modelos obras como la Biblia o los filósofos griegos, la literatura espinosiana estuviese tan alejada de sus contemporáneos. A ellos se refiere describiéndolos en su mayoría como “*escribanos de lo trivial*”, así los llama en una temprana entrevista de 1975, realizada por Alfonso Martínez Mena y aparecida en *Pueblo*. Allí destaca la novela en la que no es importante lo que sucede, las aventuras o episodios, sino la tipificación que universaliza caracteres; por esa razón las referencias a personas y lugares de la realidad son insignificantes en el relato, constituyen quizá un primer estadio de análisis, que es superado en la obra con voluntad de perdurar.

“En efecto: una obra de arte ha de ser moderna, en cuanto coactual a nosotros, y, a la vez, antigua, en cuanto atemporal o fuera del instante. La modernidad, por así expresarla, ha de encarnarse en lo que la obra contenga de suceso no ajeno a nosotros y nuestras cuitas, y la antigüedad, en lo que tenga de forma o estructura; también cabría afirmar que la modernidad estriba en lo que la obra ofrece de seducción, y la antigüedad, en lo que ofrece de configuración formal; o en otras palabras: la modernidad se muestra en el interés, y la antigüedad, en la profundidad.”⁴²

La relación del relato con la actualidad del presente no consiste en dar interés a las tendencias de la moda, ni a la originalidad del tipo representado, artificialmente desgajado de la realidad, sino que escoge la simplicidad y la profundidad, obteniendo la originalidad en la tensión de la escritura sobre la materia, no en la anécdota narrativa. Dicha posición ética frente a la escritura se opone a la postura de la mayoría de los autores del momento, y consciente de ello propone un compromiso solitario, que cada artista deberá imponerse ante la posteridad. Esto se aplica especialmente a la presencia del escritor en su obra: para Espinosa es necesario mantener a raya su propia subjetividad en la narración, esforzarse en no ser soberbio (otra cualidad moral), a fin de elucidar una reflexión objetiva sobre los caracteres. Uno de los ejemplos modernos más significativos de este tipo de escritor que quiso ser⁴³ es sin duda Tomas Mann, donde, a diferencia del realismo de la novela de Balzac, la realidad interior fluye en un libro total. Si se recuerda *La Montaña Mágica*, el personaje de Hans Castorp es citado una y otra vez con nombre y apellidos, distanciando la personalidad del protagonista para observar con detalle y manifestar ante nuestros ojos asombrados una profunda transformación espiritual. De esta novela podría decirse lo mismo que comentaba Espinosa en su propia definición de novela:

“La novela es la exposición de un conjunto de largas e interminables mediaciones sobre una anécdota; las mediaciones enriquecen y hacen inacabable el objeto mediado.

⁴¹ Entrevista con Esther Benítez.

⁴² Entrevista en *Quimera*, o.c., pág. 40.

⁴³ Espinosa cita a Tomas Mann, a Kafka y a Cervantes como ejemplos de relato ampliado, frente al tipo de escritor actual, *tecno-profesional*. Declaraciones de la entrevista “Miguel Espinosa, entre la lucidez y la herejía”, en *Postdata*, o.c., págs. 49-52.

Analizar una y otra vez el hecho, desde actitudes cada vez más últimas y alejadas de cuanto el objeto tiene de raso, es convertir el hecho en suceso, y luego, en acontecimiento, trayendo al mundo lo que no había.”⁴⁴

Mann es también un ejemplo distinguido de escritor pedagogo. En la relación con la antigüedad, al determinar lo que cada autor quiere decir, se hacen cuentas con la tradición, lo cual “*exige al escritor que tenga un talante ilustrado*”⁴⁵. El significado de estas palabras es profundo, pues ilustrado se refiere a una actitud, una esencia, no a un atributo que adorna al narrador. En el caso de Mann podría decirse que es ilustrado por considerar la cultura como parte de la realidad que se representa en la obra, por ejemplo cuando describe el efecto de las notas musicales de Franz Schubert, pero también cuando reflexiona sobre sensaciones de Castorp en relación con sus conocimientos de anatomía patológica. Para Espinosa la Cultura es más que un eco de referencias en la obra, se entiende, por decirlo así, como una circunstancia determinante y el encontrarse inmerso en un momento concreto del devenir histórico, le obliga a codificar su obra en consecuencia, a definir y explicar para el lector del futuro.

En efecto, Espinosa entiende la influencia de otros escritores como un deber de coherencia, por ello no sería acertado decir que en él ha influido tal o cual autor, como suele decirse; sino que en su carácter, o en su vida, una serie de pensadores, libros o figuras le han modificado la biografía. Parece evidente que el Espinosa lector obra como el escritor, y si para escribir redactaba metódicamente una y otra vez el mismo texto, a fin de encontrar la sentencia adecuada y acuñarla; al leer, penetraba en un autor infinidad de veces, calibrando el valor del discurso, enjuiciando y proponiéndose modelos. La lista de lecturas revelará parte de su compromiso de ilustrado.

Según Francisco Guerrero, sus preferencias eran: Spinoza, Ockam, Hume, Kant, Bergson, San Anselmo, Platón, Plutarco y tenía predilección por los intelectuales de la Baja Edad Media⁴⁶. El ejemplo de Spinoza, cuya experiencia como pulidor de lentes se manifiesta en la precisión y belleza cristalina de sus corolarios, es evocado en toda la obra de Espinosa, como un heterónimo con el que juega especialmente en *Asklepios*. Otro modelo de estilo, Plutarco, le ayudó a definir el compromiso moral: como es notorio, en *Moralia* Plutarco trató situaciones humanas concretas con gran exactitud de juicio y estilo sencillo y en las celeberrimas *Vidas Paralelas* se advierte, junto al contenido anecdótico y humano, una fuerte acentuación de los motivos éticos. Los paralelos con la vida de Espinosa son significativos: como Plutarco, Espinosa creó un vigoroso estilo tomado de las diatribas académicas de su tiempo y una forma de escritura dialógica; además ambos toman los nombres de sus protagonistas de la vida de su entorno y ambos sacrificaron su fama en la capital (Roma-Madrid) para disfrutar de la fa-

⁴⁴ Ib. *Quimera*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ “Memorias vivas de la fea burguesía”, en *El Urogallo, o.c.*, págs. 27-28.

milia y los amigos en su ciudad natal; finalmente, Espinosa escribió *Cartas Morales*, título escogido quizá en recuerdo de Plutarco.

En cuanto a Platón, son frecuentes las alusiones a la fundación de la escuela de Murcia, en alusión a la famosa escuela de Megara, que se hace explícita en *Asklepios*. La fascinación por la filosofía griega ha inundado tanto el estilo como la disposición a enjuiciar del escritor.

Otro modelo esencial en su talante era el creador del empirismo radical. Juan Espinosa da cuenta así de su forma de "vivir" el pensamiento de Ockam:

"Para uso personal y de su círculo, Miguel Espinosa disponía, por cierto, de una Edad Media en la que filósofos como Pedro Abelardo, Guillermo de Occam y Nicolás de Autrecourt ocupaban primeros planos. Habían sido espíritus heterodoxos y muy combativos; y mi padre les atribuía extrañas costumbres y aun capacidades fantásticas, tal vez con el propósito de asociarse a ellos, en clave de humor. Así, si alguien le reprochaba su manera de comer, exenta de ceremonia y ciertamente voraz, él aclaraba con naturalidad: "Es que yo soy corno Occam, que, después de refutar a Aristóteles, sacaba del zurrón un mendrugo y lo devoraba en el suelo"."⁴⁷

Cuando en la intimidad de la vida cotidiana se vive la presencia de los antiguos, éstos determinan con sus discursos todas las decisiones y percepciones, con esto queremos destacar la profundidad que para Espinosa debía tener el carácter ilustrado.

Por concluir, otro de los textos esenciales en el compromiso con la tradición de Miguel Espinosa fue la Biblia, y en concreto el Evangelio según San Juan, que ejerció una gran atracción en él: "*Los discursos de revelación y de despedida, largos y reiterativos, que Juan pone en boca de Jesús, lejos de parecerle monótonos, le parecían, sencillamente, fascinantes*"⁴⁸. El motivo de esta predilección se encuentra quizá en la mayor importancia del misterio salvífico de Cristo, a diferencia de los otros tres Evangelios. Aquí Cristo es el Logos encarnado, el Verbo de Dios ha asumido una naturaleza humana existencialmente concreta. A mi juicio, esta fascinación por el sacrificio para la salvación le mueve a escribir el texto *Juicio y expiación de Ángeles Hernández*, donde se muestra de forma sintética, el discurso de despedida de Cristo y la incompreensión de los contemporáneos ante el sacrificio.

El final de este humilde comentario, que podría ser mucho más prolijo y detallado, se puede cortar con dos muestras de la coherencia extrema y acuñada de Miguel Espinosa:

"No soy el puro narrador, sino que también llevo un pensamiento, angustioso, religioso, metafísico, o como quieras llamarlo, que voy incorporando a la obra."⁴⁹

⁴⁷ En "Miguel Espinosa, mi padre", en **MIGUEL ESPINOSA, CONGRESO**, o.c., págs. 21-58.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Entrevista de J. L. Precioso, publicada en *Postdata*, o.c., pág. 52.

Y para el futuro la última sentencia:

“Mas, si se alcanza, la obra deviene complejísima y de innúmeras lecturas, y, al fin, supera a su escritor. A mi juicio, es misterio de la palabra el siguiente suceso: que las proposiciones construidas con estética y pensamiento son más extensas que la intención del autor.”⁵⁰

BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

⁵⁰ En “De la novela a la teología”, *Quimera*, o.c., pág. 41.

JUICIO Y EXPIACIÓN DE ÁNGELES HERNÁNDEZ¹

Juez Primero:

Pasa, muchacha, siéntate, no receles; queremos iluminar tu ánima. Dinos: ¿es verdad que hablas con el Eterno? (*Se santigua*).

Muchacha:

Tan cierto como que vosotros sois tres.

Juez Primero:

“¡Ay de mí!, que he visto a Dios; estoy perdido”. Y ¿qué dice El?

Muchacha:

“Ángeles, no temas. Advierte la extensión de la Historia, cuenta los innumerables muertos que han sido y son, pon tus ojos sobre los pueblos y los individuos que se sucedieron. Pues bien: Yo te he elegido entre las arenas de las conciencias, y te he reservado un lugar en mi Reino, por lo cual serás bendita. Sin embargo, tendrás que padecer, porque así es mi marca; sólo el sufrimiento me conoce”.

Juez Primero:

Y la mancha.

Juez Segundo:

Y la culpa.

Juez Tercero:

Y la desesperación... Mas, ¿qué respondes tú?

Muchacha:

“Llámame con mi nombre por los siglos de los siglos; ahora y cuando no haya Creación. Dime: ¡Ángeles, Ángeles, Ángeles!”.

Juez Primero:

Y ¿qué contesta Él?

Muchacha:

¡Ángeles, Ángeles, Ángeles!, ¡qué obra tan perfecta eres!”. Eso me anonada.

Juez Primero:

¿Qué razones puede tener el Bueno para preferirte entre las incontables existencias?, ¿qué razones para declararte diferente y bendita?, ¿qué razones para no-

¹ *El Urogallo*, n.º 59, abril 1991

minarte con tu nombre por los eternos evos?, ¿y qué razones para confesarte obra perfecta?

Muchacha:

El es una Subjetividad.

Juez Segundo:

¿Una subjetividad?

Juez Tercero:

¿Una subjetividad?

Juez Primero:

¿Cómo aparece esa Subjetividad?, ¿qué figura posee?, ¿cómo se muestra?

Muchacha:

La cólera es la cara de la Santidad; no otro rostro tiene el Bendito.

Juez Primero:

¿Lo has visto? ¡Trázalo!

Muchacha:

Figuraos dolor y gozo, mansedumbre y superioridad, tristeza y complacencia, amor y desprecio a un tiempo; existe como obligado.

Juez Segundo:

¿Como obligado?

Juez Tercero:

¿Como obligado?

Juez Primero:

¿No querrás decir que existe con necesidad?

Muchacha:

¡Como obligado!, ¡como obligado!

Juez Primero:

Dios es el Sinsentido del sinsentido Bien y Mal, mundo y no mundo, pureza e impureza, inocencia y culpa, espíritu y vacío, y de todos los sinsentidos; no resulta una existencia que hayamos que buscar, sino una Manifestación: se muestra como la no explicación que explica lo que no tiene explicación. ¿Cómo te atreves, pues, a describir su rostro y a decir que existe obligado?

Muchacha:
¡Lo he visto!, señor.

Juez Primero:
Mira, muchacha, que vas a perderte.

Muchacha:
¡Lo he visto!

Juez Segundo:
Palomita, ¿es verdad que hablas también con el Maligno?

Muchacha (gozosa):
En efecto, señor.

Juez Segundo:
Y ¿cómo es ese Maligno? ¡Descríbelo!

Muchacha:
El mundo es la cara del Maligno; su semblante asoma en todas las cosas: en los niños que duermen, en las mujeres que lavan, en los hombres que trajinan; en las palabras, en los juicios, en las teorías, en los credos; en las piedras, en las plantas, en los animales, en las esquinas de las ciudades, en los sillares de las murallas, en las nubes, en la soledad de las aguas y de los planetas. Es densidad y opacidad, pura Objetividad.

Juez Primero:
¿Pura Objetividad?

Juez Tercero:
¿Pura Objetividad?

Juez Segundo:
¿Qué quieres expresar con ello?

Muchacha:
Quiero decir que no es un sujeto, sino todo lo dado; también existe obligado.

Juez Primero:
¿Obligado?

Juez Tercero:
¿Obligado?

Juez Segundo:

Presentas al Maligno como un silogismo; entre los sabios, algunos afirmaron que todas las cosas resultan silogismos. ¿Cómo se te ocurrió esa descripción del Malo?

Muchacha:

Lo he visto, señor.

Juez Primero:

¿Sostienes, pues, que el Maligno se encuentra ahora entre nosotros, tus jueces, que se muestra en nuestros rostros y que habla por nuestras bocas? ¿Crees que su viscosa compacidad ocupa este lugar, estos bancos y estas mesas, encarnada forma y actualidad del momento? ¿Mantienes que su crasitud penetra nuestras insignias y su brillo? ¿Afirmas, en resumen, que está aquí, llenando el tiempo y el espacio?

Muchacha:

Lo veo, señor. ¿No lo advertís también vosotros? Se halla en toda mímica, en cualquier objeto y su resplandor; también, en la conciencia y su afán. Escuchad los ruidos de la calle: son suyos. Miradlo como pensamiento, como implacable y mudo deseo, como callado propósito, como interior proyecto, como acto y su consecuencia; miradlo como Naturaleza, como valle y corno montaña, como lluvia y como sol; miradlo, finalmente, como signo, como imagen y como metáfora, como identidad y como alegoría.

Juez Primero:

¿Lo ves como tristeza?

Muchacha:

Como tristeza y como alegría.

Juez Primero:

¿Y como tedio y vacío?

Muchacha:

También como tedio y vacío; a veces, como un vacío lleno.

Juez Segundo:

¿Lo consideras el Príncipe de este Mundo?

Muchacha (gozosa):

El Príncipe de este Mundo, ¡el mundo!

Juez Primero:

Corcilla, ¿cómo puede resultar que hables con el Eterno, la Santidad, y con el Maligno, sin contradicción en tu alma y en el orden? ¿Cómo puede ocurrir que el Bueno quiera escucharte tras saber que tratas con el Malo?

Muchacha:

Ellos, como espíritus, y como contrarios, se tienen simpatía.

Juez Segundo:

¿Simpatía?

Juez Tercero:

¿Simpatía?

Juez Primero:

Ya nos confesaste qué suplicas al Eterno: la repetición de tu nombre por los siglos. Dinos ahora, hija, qué pides al Maligno.

Muchacha:

“Devuélveme al hombre que amo, el único; ha entrado en mis venas y corre por ellas como mi sangre; marchó con otra mujer y con ella vive”.

Juez Primero:

¡Vaya! La ramera pretende ser la elegida del Creador, la bendita, la nominada por la Palabra, y, al mismo tiempo, la amante de un hombre; el fin desmerece del principio; en estas miserias concluyen las vulvas.

Juez Tercero:

Muchacha, ¿por qué no hiciste ese ruego al Eterno?

Muchacha:

Porque hay que pedir las cosas de este mundo al Rey de este Mundo.

Juez Segundo:

Y ¿qué respondió el Maligno a esa petición, palomita? ¿Entregóte al hombre?

Muchacha:

Dijo: “Ángeles, no me ha sido dado aumentar ni disminuir el dolor; no puedo agregar ni quitar un guijarro al camino angustioso”.

Juez Segundo:

¿Cómo puede el Espíritu Maligno confesar su impotencia para obrar el mal, si resulta el mal mismo, acción y suceso, movimiento y resultado? “¡Ay de mí!, que

he querido. ¡Ay de mí!, que he deseado. ¡Ay de mí!, que he consentido” ¿Acaso no se define el Malo como voluntad y anhelo?

Muchacha:

Es la Objetividad sin mezcla de subjetividad (ya os lo dije); ni hace ni deshace: representa el orden.

Juez Primero:

¡El orden! ¿Y qué es el orden? (A los otros jueces) ¿Entendéis algo? (A la muchacha) Gacelilla, ¿te participó el Bendito algunas otras nuevas?

Muchacha:

Murmuró: “Ángeles, no me imputes la Creación”. Y habló así por ser la Subjetividad.

Juez Primero:

¿Y el Malo? ¿Te confidenció el Malo algo más?

Muchacha:

Susurró: “Ángeles, no me imputes la Creación”. Y habló así por ser la Objetividad.

Juez Primero:

¡Subjetividad, Objetividad! Dulce niña, ¿sabes lo que estás afirmando? Haces renegar al Eterno de su obra, y, por añadidura, pones en labios del Maligno queja contra su propia manifestación. ¿Qué se concluye de todo esto? Aclara: ¿Qué se concluye?

Muchacha:

¿Qué queréis concluir?

Juez Segundo:

Queremos saber quién es el autor de lo dado.

Juez Tercero:

En cuanto acaece como fatalidad y como contingencia.

Muchacha:

El autor es anónimo.

Juez Segundo:

¡Anónimo!

Juez Tercero:
¡Anónimo!

Juez Primero:
¿Qué intentas decir con ello? ¿Pretendes sostener que el Bendito no se muestra en su obra? ¿Quieres significar que no la protagoniza? ¿Aspiras a manifestar que se trata de un Dios escondido, o más bien de un Dios que se evidencia escondido?

Juez Segundo:
¿Es la Creación la ocultación de Dios? ¿Es la Obra el escondite del Autor?

Juez Tercero:
¿Hay un Dios clandestino al mundo? ¿Es el mundo necesidad para el cumplimiento de la secretaidad divina? ¿Crea Dios para emboscarse? ¿Revela su encubrimiento su encubrimiento?

Juez Primero:
He ahí mil problemas. ¡Acláralos!

Muchacha:
No tenéis oídos. ¡Dejadme!

Juez Primero:
¡Hola! La coima se permite dictar como Jesús (*A la muchacha*) Anda: ¿Por qué no afirmas: “Me buscaréis y no me encontraréis... Donde Yo voy, vosotros no podéis venir”?

Juez Tercero:
Soy viejo, nada me satisface, estoy en el zaguán de la muerte. Dime: ¿Qué debo hacer? ¡Ayúdame!

Muchacha:
Sólo puedes rezar.

Juez Tercero:
¿Y si no hallo respuesta?

Muchacha:
El silencio es respuesta. ¿No lo has comprendido?

Juez Tercero:
¡Ay!, “no se os dará ninguna señal”.

Juez Segundo:
¿Oyes tú en el silencio?

Muchacha:
Oigo.

Juez Primero:
¿Oyes? Confiesa definitivamente quién eres. ¿Guardas para nosotros algún mensaje?

Muchacha:
Me llamo Ángeles; soy la delicia de Dios; me ama el Hijo y me ama el Espíritu Santo; trato con el Maligno, a quien veo en las cosas.

Juez Primero:
Suavisima niña, realmente resultas una posesa; sufrirás el tormento.

Juez Segundo:
Así será, parvulita.

Juez Tercero:
El dolor te iluminará.

II

Muchacha (en el tormento):
¡Ay!, soy una pobre niña, una débil muchacha. ¡Ay!, dolor, dolor. No sé de palabras, sino de visiones y voces. ¿Qué puedo decir? Acordaos de cuando jugaba, cuando crecía junto a mis padres, yendo de aquí para allá con mi cántaro. Me llamaban Angelita. ¡Ay!, ¿por qué me hacéis padecer? ¡Ay!, ¡ay! Yo quería tener un novio y ser cortejada, bailar en la plaza, dar en los ojos a mis amigas. ¡Ay!, ¡ay!, esos cordeles, esos cordeles. ¡Ay!, ¡ay!, ¡qué sudores! Ya no más, mi garganta se seca. ¡Ay!, Dios, mi amante, ¿por qué me desamparas? Y tú, el Maligno, ¿no tienes algún poder aunque sea suplicándolo? ¿Dónde estáis los espíritus? ¡Ay!, ¡ay!, este sudor, este sudor frío. ¡Qué horrible puerta se abre!, ¡qué inacabable zozobra!

Juez Primero:
¿Qué puerta ves?

Muchacha:
¡Ay!, dolor, sufrimiento. Tened piedad.

Juez Primero:
Confiesa, pues.

Muchacha:
¡Ay!, angustia, ¿cómo me encuentro tan sola?, ¿dónde se hallan los espíritus? Y vosotros, padre y madre muertos, ¿cómo calláis?, ¿cómo permitís? Mis amigas, mis caminos, luz de los días: todo se esfuma y me abandona. ¿Adónde va mi ser? ¡Oh qué abismo deshabitado veo! ¡No me dejéis caer!

Juez Primero:
No en vano apetece y hacemos; el castigo es la otra cara de la culpa, y exige su cumplimiento desde que comenzamos a obrar: los deseos nos conducen dulcemente a la pena. No resultan iguales los delirios que los hechos: la realidad es concreta, nadie escapa a su orden, donde se invierten y frustran todos los anhelos; la propia demencia se inclina ante ella.

Muchacha:
¡Ay!, ¡ay!, despojadme de este padecimiento, estas angustias, este terrible deshacerse.

Juez Primero:
Reconoce tu pasión y tu caída.

Muchacha:
¡Ay!, deshacimiento, ¡ay!, sima sin fondo.

Juez Primero:
Admite tu unión con el Maligno, habitante de tu interioridad, que habla con aquella voz; acéptate dueña de la mentira y del vacío; confiesa tu tristeza, pecado y la necesidad de la sanción. Sólo así quedarás en paz. ¿No ves que te quiero ayudar? ¡Confiesa!

Muchacha:
¡Ay!, confieso.

Juez Primero:
¿Sufres?

Muchacha:
Mucho, mucho, señor.

Juez Primero:
Ahora dices verdad: el dolor no habla mendaz ni banal.

Muchacha:
¡Ay!, quitádmelo.

Juez Primero:
La expiación te purifica. ¿Sufres?

Muchacha:
Mucho, mucho.

Juez Primero:
Téngote lástima, porque has sido hueco a llenar por el Mal, oquedad predestinada, tabla para escribir con rasgos impuros, cubo para la suciedad, campo para la confusión, ánima para la angustia sin conclusión. Y ¿por qué? No es lo mismo parir que nacer: lo primero resulta ingenuo, y lo segundo, terrible. ¡Oh si tus padres lo hubieran sabido! Mas cuando ellos sostienen al niño, deleitándose en su sonrisa y en el movimiento de sus bracitos, no imaginan sus pecados ni su agonía. ¿Sufres?

Muchacha:
Mucho, mucho.

Juez Primero:
¿Ratificas tu confesión? ¿Te abrazas a la pena? El castigo te tiende su mano salvadora. ¿Lo aceptas?

Muchacha:
¡Ay!, sí. Quitadme este dolor.

Juez Primero:
¡Ea! Te degollaremos, para que no padezcas el espanto de las llamas. ¿Agradeces nuestra benignidad?

Muchacha:
Sí. ¡Ay!, quitadme este dolor.

Juez Primero:
Hemos querido que la carne que suspiró, en deliquio, no profiera alaridos; la sagrada corrupción de la tumba purgará con suficiencia los empeños de tu conciencia, pues el orden se restablece en la muerte. El agujero oscuro de tu boca, abierta en el sepulcro, predicará la mofa de tus deseos y su delirio.

Muchacha:
¡Quitadme este dolor! ¡Llebadme a la paz de la tumba!

Juez Primero:

¡Sea en parte! (*Al verdugo*) Aflojad los cordeles y dejadle descansar. Es una dulce niñita.

III

Muchacha (atarla a un poste):

¿Qué sucederá después del primer tajo?

Verdugo:

Tal vez haya que dar el segundo.

Muchacha:

Y ¿padeceré mucho?

Verdugo:

No lo sé; sólo veo la exterioridad; algunos se agitan y mueven entre espumas.

Muchacha:

Tengo miedo.

Verdugo:

Comprende, palomita, que yo no he querido ejercer este oficio ni realizar estas cosas.

Muchacha:

¿Por qué me matáis?

Verdugo:

Hablaste y te comprometiste; no en vano se es sujeto.

Muchacha:

¡Dios, mi amante, prométeme que me llevarás de la mano por la planicie de los cielos!; mira que muero niña y enamorada. ¡Ay!, ¡qué lástima de mi cuerpo!

Verdugo:

¡Vamos, hija! Agárrate al crucifijo, apriétalo, fija allí tus manos. En verdad que me duele este sacrificio. Cierra los ojos, no será largo. (*Le da un corte. ella se agita; le da otro corte; las manos se aferran al crucifijo*).

Juez Primero:

¿Ha muerto?

Verdugo: (Distraído)

Mil veces que ejecuto, mil veces me maravillo. ¡Qué misterio! En pocos instantes, dejó de manifestarse esta individualidad, que jamás tornará al mundo. ¿Dónde estará ahora? ¿A quién hablará?

Juez Primero:

¿Ha muerto?

Verdugo:

Ha muerto. Vedla apretando el crucifijo; ahora calla.

Juez Primero:

He aquí la pena cumplida y el orden restaurado. Sólo la superficialidad podrá acusarnos de crueldad. Tenemos que prohibir, tenemos que prohibir, para que el espíritu reine en la Tierra, pues el sentimiento de pecado y culpa consciencia y eleva al hombre. Dios significa prohibición, y la prohibición significa Dios. Si todo resultara lícito, el vacío y la demencia devendrían nuestros señores; así, pues, prohibiendo, salvarnos. (*Se va*).

Verdugo:

Veo, oigo y hago sin entender. ¡Qué difícil resulta saber! (*Mirando a la muchacha*)
Me limitaré a enterrar el cadáver, que no es poca cosa.

MIGUEL ESPINOSA

"TRÍBADA": LA NOVELA DE NUNCA ACABAR

Editorialmente, *Tríbada*, *Theologiae Tractatus*, de Miguel Espinosa, puede considerarse un objeto acabado, pero sigue sin acabarse la historia contada en la novela. La razón más poderosa y también la más obvia, es que muchos de los personajes del libro están basados en personas de carne y hueso que viven hoy en Murcia, el espacio real-imaginario de la fábula fictiva.

Hay que precisar desde el comienzo que la relación personaje/persona no se limita a lo que se suele entender por esta dualidad. Es decir: no se limita a las diferencias biográficas entre los seres fictivos y los reales, situándose aquéllos claramente en la ficción, y éstos en un tiempo histórico. Lo ocurrido en *Tríbada*, "novela de comentarios", como la ha designado Gonzalo Sobejano¹ es que esos personajes opinan sobre los sucesos a lo cervantino. Son metafictivos-vivos, y al desarrollarse bien sus opiniones dentro de la historia que les tocó a todos vivir, desde cerca o desde menos cerca, quedan consagradas esas opiniones, cristalizadas para siempre en la ficción. No llegan a formar un coro griego, pero se produce al final de la obra un efecto semejante. Pesan sobre nuestra percepción de los protagonistas esas evaluaciones interrelacionadas, esos pareceres e interpretaciones constantes del asunto contado.

Siendo un largo comentario sobre unos hechos dramáticos y rápidamente contados, *Tríbada* le incita al lector a unirse a los opinantes textuales. Desde la extra- y posttextualidad, resulta natural una lectura reflexiva porque la función de la mayoría de los personajes consiste precisamente en reflexionar. Su acción es sobretodo mental, como la nuestra durante la lectura. Ni agentes ni pacientes en la estructura argumental, los personajes/opinantes son metafictivos, y en un esquema narrativo, ocuparían niveles metadieгéticos. Van expresándose, dando lugar a que sus pareceres sucesivos (en la forma de diálogos, declaraciones, chismes, monólogos escritos, etc.) formen algo curioso y especial, diría yo, en el panorama de la ficción contemporánea española: la voz del pueblo.

El pueblo es Murcia, o por lo menos aquel sector burgués/ universitario/comercial que habitó Miguel Espinosa. En su texto, quienes hablan y se hablan, o sea, sienten y juzgan la historia del triángulo amoroso Daniel-Damiana-Lucía, son personajes perfectamente identificables hoy, en la realidad. Los protagonistas, porque fue una historia sonada, de modo que sus nombres ficticios no despistan. Los personajes secundarios, los comentaristas, porque fi-

¹ **TRÍBADA, THEOLOGIAE TRACTATUS.** Con la "Introducción" de Gonzalo Sobejano. Murcia; Editora Regional, 1987.

guran con sus propios nombres y apellidos y están hasta citados, con sus propias palabras (alguna vez, inventadas). Todos ellos han experimentado una transformación insólita: de co-narradores, actores o comentaristas, han pasado a ser lectores del texto que pueden, si así lo desearan, perpetuarse dentro de la realidad como comentaristas.

Al igual que Don Quijote de la Mancha, el texto espinosiano salió originalmente en dos partes separadas temporalmente: *La Tríbada Falsaria* (1980) y *La Tríbada Confusa* (1984). La segunda edición, de 1987, incluye ambas partes en el mismo tomo, y por la unificación formal parece reducirse el tiempo transcurrido desde el comienzo de la Primera Parte y el de la Segunda Parte: tres años y cuatro meses. También, se condensa el tiempo psicológico de la lectura al existir entre sólo dos portadas, el mundo imaginario.

La prolongación del texto, un aspecto de la posttextualidad, es el elemento que empieza, pues, con el final de la edición de 1987. No se ha formalizado aún el material, ya que no se ha escrito (que sepa) una secuela, ni se ha hecho una película que cubriera ambos, texto y posttexto, el conjunto fascinante si se atiende al tipo de personaje que creó Espinosa para *Tríbada*. Existe algo casi más lógico, dado el carácter dramático de la novela: una obra de teatro intelectual. Con el título de *Tríbada, espectáculo basado en dos novelas de Miguel Espinosa*, se estrenó en la Sala Claramonte en Murcia, durante el excelente Congreso Internacional: "Miguel Espinosa y la escritura", organizado por el profesor Victorino Polo y celebrado en la Universidad de Murcia en noviembre de 1991. La versión teatral, experimental y con música de Bach, fue dirigida por José A. Sanchez.

Analícemos ahora en qué consiste la inacababilidad de la novela, pues hemos atendido a su definición editorial y a la cuestión de la continuidad artística; las obras inspiradas en la novela después de 1987. Podemos examinar dos áreas, la teoría novelística y el cotejo entre el final de la fábula y los finales relativos de la historia real en que se basó.

I. Teoría novelística

Según la teoría novelística de Miguel Espinosa, "Toda historia es una descripción de lo consumado y no vivo; de lo vivo no podemos novelar con legitimidad, pues habita la indeterminación" (*Tríbada*, IV, Carta 17, "De Juana a Daniel", p. 182). Despachado en 33 páginas "lo consumado", se narra a partir de ahí lo vivo, lo que "habita la indeterminación": los comentarios sobre la infidelidad de la amante Damiana, que le deja a Daniel por una mujer, Lucía.

La preferencia estética por lo indeterminado fomenta lo inacabado. En literatura, significa que los lectores decidirán por cuenta propia "que pasó después", y cada lector puede imaginarse su cierre posttextual. Le guiará su gusto, su percepción de las exigencias artísticas del texto, sus conocimientos literarios, etc. Entre todos, y sin verlo nadie, se produce un final, o probablemente unos finales, más

o menos adecuados: los que las diferentes imaginaciones lectoriales, alcanzan si se ponen a ello. Y esto se hace sin que se impida nuestro reconocimiento de la estructura narrativa, una construcción formal que en el caso de *Tríbada*, no sólo está completa: es perfecta².

La voluntad de clausurar y no clausurar a la vez (más que la de acabar dentro de la indeterminación pura) se registra en el "Epílogo", unidad compositiva normalmente destinada a la resolución del conflicto planteado y desarrollado. En el de Espinosa, se lanza la imagen de una Damiana sumergida en la naturaleza, nadando desnuda en el mar; sale del agua, se tiende y, señala el narrador (el propio Espinosa en esta ocasión), hay un grupo de hombres cerca, desnudos y "peleones" (p 453). Marca la escena la exterioridad, la asexualidad, la eternidad de esas figuras primitivamente desnudas. El último párrafo dice: "Los peleones aúllan, ronca el coro de los desnudos, el sol luce, el mar brilla azul, y las olas van rompiendo, sin pensamiento, sobre las piedras" (p. 453).

A continuación, viene la sección titulada "Comento" (pp. 457-81). Prolongar la escritura después del "Epílogo" es en sí contradictorio formalmente; innovador, artísticamente. El "Comento" presenta primero los epitafios de los tres miembros del triángulo amoroso, en el orden Damiana, Lucía, Daniel. Luego vienen los juicios definitivos sobre ellos y su historia. Este segundo final exhibe un carácter tradicional, sintetizante. El remate de la novela está en las síntesis de los comentaristas y por ello se puede afirmar que la verdadera peroración del discurso se halla no en el "Epílogo", sino en el "Comento".

Quien caracteriza de manera definitiva el elemento que aquí nos interesa, la fábula, es Alfredo Montoya Melgar, uno de los comentaristas. Aunque un poco largo, cito un párrafo de su intervención narrativa (la primera de III, p. 480). Pensemos que unas líneas después, la escritura de *Tríbada* cesa.

¿Cuál es la historia de Daniel, cuyos son los nombres, las disposiciones y las afecciones descritos según la crónica de su primer comentador? ¿Es una historia de pugna teológica entre el bien y el mal? ¿Es sólo un suceso cotidiano? ¿Es la historia de una locura, llamando tal al "tener pasiones más fuertes y vehementes por cualquier cosa que lo que ordinariamente se ve en otros" (Hobbes, *Leviathan*, VIII)? ¿Trata de un justo a quien visitó la iniquidad? ¿Trata de un poseído del mal a quien cuanto acaece, por acaecerle a él, se muta en protervo? ¿Trata de un hombre horrorizado a quien cuanto acaece, por acaecerle a él, se muta en horror? ¿Trata de un hombre del común a quien advino el horror? ¿Trata de un hombre del común al que acontecen sucesos cotidianos, siendo así que lo protervo y horroroso son tuétano de lo común y cotidiano?

La historia es difícil de definir, sí, y por eso requiere mucho comentario. A Espinosa le atrae tanto la exploración minuciosa de lo complejo, como la nitidez

² Estudiada en mi ensayo "Del enxiemplo a la novela-comentario: *Tríbada*, *Theologiae Tractatus*, de Miguel Espinosa", publicado en **MIGUEL ESPINOSA: CONGRESO**. Murcia: Editora Regional de Murcia-Comisión Autónoma V Centenario, 1994.

de las definiciones. Prueba de ello ya la encontramos en la "Relación de los personajes", los "Nombres de Damiana" y los "Nombres de Lucía", productos de su voluntad denominativa, una dimensión de toda definición edificada en la sinonimia.

Al juntarse en el mismo libro las clasificaciones minuciosas con las cavilaciones individuales en torno a un asunto dramático, se combinan dos tendencias normalmente alejadas estilísticamente, y sin embargo, es lo natural en el arte novelístico de Espinosa. Marca también, aunque con otros propósitos, *Escuela de Mandarines*, *Asklepios* y *La fea burguesa*. Es un arte arraigado a la vez en la realidad literal (el dolor del macho engañado) y en el mito (el damianismo); en la ficción (la elaboración artística de lo autobiográfico); en la metafísica (las disquisiciones filosófico-religiosas); y en la experimentación artística (la gran innovación formal). Inacabable tiene que ser una novela en donde el tema del conflicto es tan profundo. No se trata de "resolver", a lo terapéutico, el conflicto de Daniel ante los hechos, sino de pintarlo. Pintarlo sin la noción hiperracional de que entendido el conflicto, desaparecerán sus huellas. Sirven, al efecto, los muchos pareceres acumulados: proporcionan al lector los reflejos de la pasión sin "explicarla". La sitúan en un momento histórico concreto, una cultura concreta: la mediterránea-española de mediados del siglo veinte.

II. Cotejo de finales

Pasemos al segundo punto, las relaciones entre el final de la fábula y los "finales" de la historia real que la inspiró. Es un tema que pudiera caer en el folletín, y resulta algo delicado de tratar con discreción. No pretendo revelar en un análisis intelectual las intimidades que escuché, pero el dramatismo de esas confesiones y comentarios reverbera dentro de mí, dos años después de oírlas, y clama la atención. Hasta tal punto me paralizó como crítica literaria de esta novela, que no pude escribir sobre ella durante un año. Ningún planteamiento teórico del elemento literario: personaje, me sirvió, al querer estudiar los de *Tribada*, mientras que antes me habían servido bastantes. (Demos por conocidas, entre académicos, esas teorías). Decidí que si me costaba mucho esfuerzo escribir, por algo era, y más valía respetar la realidad del esfuerzo que andar con banderillas terminológicas. Frases posibles se me ocurrieron, claro, como por ejemplo: "El carácter metafictivo de los hablantes espinosianos y la elaboración analéptica al nivel metadieгético, en el cual los actantes investigan tanto un elemento narrativo, el argumento, como sus propias visiones del mundo, [situando] al lector en un *mis en abisme*". No. No quería un lenguaje monstruoso, casi ilegible, aunque fuera correcto. La complejidad fictiva de Espinosa incita a la sofisticación crítica, pero también presenta el peligro de lo abstruso en un momento que necesita, creo, más claridad léxica. Rechacé la aproximación sofisticada/técnica a favor de una profundización en el contenido artístico-humano.

Espinosa supo conservar a lo cervantino un sustrato humano riquísimo en su novela. En cualquier lectura se percibe, y de hecho, mi primera lectura me dio la oportunidad de captarla. Lo que no sospechaba entonces, es que pocos meses después tendría la suerte de conocer de verdad, a ese sustrato humano.

Al conocer a algunos de los personajes, uno tras otro, en una semana intensa, me vino a la memoria de manera insistente, la teoría de Galdós, de que el escritor de novelas convierte la materia real en sustancia artística. ¿Dónde estaban, en ese continuo, mis percepciones? Al faltar la distancia temporal entre libro-lectura-conocimientos reales, era casi imposible saberlo. Oviedo nunca fue Vestusta, ¡pero Murcia era Murcia!

Los finales de la historia real han sido o van siendo, en algunos casos, relativos. Cada uno se relaciona con un factor condicionante, y esos condicionantes se van interrelacionando según se produzcan, y se den a conocer entre los personajes/personas. El factor más determinante, claro está, ha sido la muerte prematura de Miguel Espinosa. Enumeremos los factores principales en relación a la historia. La muerte (que dejó incompleto el elenco de los cuatro seres más significativos); la nostalgia por el amor (de la mujer que inspiró el personaje Damiana, y a quien va dedicada la novela); el silencio de lo callado (de la Lucía real); los multifacéticos papeles, descubiertos después de 1987, de la Juana real en la vida de Espinosa; la continuidad de la curiosidad provinciana, de parte de algunos de los comentaristas, que han ido formando la memoria colectiva, casi una literatura oral; las continuadas reflexiones intelectuales, formalizadas e independizadas al escribirse y publicarse, estudios sobre la obra; las percepciones nuevas, que vienen del interior (las próximas generaciones, que pueden ser descendientes familiares y sus contemporáneos), y del exterior (de lectores forasteros como yo, que hacen una primera lectura inocente o ignorante, si se quiere, de la historia real).

Clasificar a los opinantes posttextuales sobre la historia real ayuda a entender los finales de unos hechos que fueron de verdad, ambiguos. Y no nos ha de sorprender que resulten múltiples, esos finales. Cada uno enfoca la historia desde sus coordinadas personales. A lo Pirandello, han quedado los personajes sin autor sólo que... de verdad, en la vida. Más libres son, si quieren reescribir la historia; pero también más desamparados, por la muerte malograda del amigo, en muchos casos. Espinosa tenía gran carisma. Sólo hay que escuchar a quienes le conocían, verles animarse al hablar de él. Supervivientes de un momento vivido, fijado en una prosa brillante, han quedado des-enredados, destejidos, adelantados todos en sus vidas personales, y mayores, claro.

Al igual que los lectores, experimentan esas personas lo cotidiano, pero con una diferencia crucial: la colectividad de esa vida cotidiana —murmurada, conversada, escandalizada por los sucesos— ha sido provocada a examinar sus códigos morales, y a ello les incitó Espinosa. Pues, "entre los novelistas españoles de nuestro tiempo, Espinosa es aquél que con mayor ahínco ha fomentado en sí

mismo y para el lector la incitación a hacer de todo, aún lo más mínimo, objeto de pregunta o problema"³. Cristalizados en la ficción, se han podido contemplar según pensaban todos, cuando Damiana terminó sus relaciones amorosas con Daniel.

Desde entonces, habrán cambiado, quizá, de opinión algunos de los opinantes; pero lo escrito queda, fijándoles a todos en un conjunto brillantemente orquestado. Sin el espíritu organizador del autor —y hay que decirlo, condenatorio, también, al anteponer a la presentación de Damiana y Lucía, tantos insultos—, las voces de los personajes/personas suenan de otra manera. El tono confidencial, en todos los casos salvo uno, marcó las palabras que escuché en 1991. ¿Y cómo no iba a ser así? Después de vivir desde cerca o menos cerca, las repercusiones de algo realmente doloroso, es natural que los personajes hablen menos como comentaristas —el papel que les asignó Espinosa, después de todo— y más como los seres humanos que son: maduros, y afectados por los factores postex-tuales antes mencionados como condicionantes de los finales relativos.

La excepción fue Juana, la musa de Espinosa, conocida por Azenaia en otros escritos, y revelada como tal precisamente durante el Congreso, mediante la publicación en un periódico local de unos textos curiosísimos. Narradora principal durante gran parte de la novela *Tríbada* por ser la interlocutora de Daniel y por mostrarse dispuesta a canalizarle las opiniones de los demás, Juana en sus cartas desentraña, conecta, organiza... muchas son sus funciones narrativas. En la vida real, su modo de evocar la historia fue diferente. Más que atender a las diferencias entre la ficción y la realidad, entre la fábula literaria y la historia tal y como ella la recordaba, la persona detrás de este personaje importante parecía más inclinada a retratar al aspecto del hombre real detrás de Daniel que le era más significativo: el escritor. Para entender esta variante, recordemos la Carta 25 (en IV), la última carta de la Primera Parte: es una carta de amor, y se revela Juana dentro del estado de la expectación sexual, al anticipar una visita de Daniel.

Ha habido varios tipos de evoluciones desde que *Tríbada* se publicó. Las sentimentales me parecen las más misteriosas. Las evoluciones intelectuales, reconocibles en aseveraciones literarias, se deben primordialmente a las influencias culturales: la modernización galopante, el cambio del sistema político español, los temas candentes de la transición. Todo ello hace que el escándalo de ayer, el damianismo, sea un estilo de vida considerada abiertamente y con menos prejuicios hoy. Resulta, además, que Espinosa eligió unos temas prefuturos: la mujer, la homosexualidad femenina, la caducidad de los códigos morales clásicos, la falta del cristianismo en la sociedad contemporánea española. Son temas que encajan bien dentro de la sensibilidad posmoderna, y aunque Espinosa no los enfocara con esa sensibilidad, la anticipó.

³ Sobejano, p xvii.

En las evoluciones sentimentales, la trayectoria del amor es lo que más me chocó, más me interesó, al escuchar a los personajes/personas. Es ya otro asunto que espero elaborar en el futuro. Mientras repercute, como sigue repercutiéndose en los personajes/personas, esa historia, no habrá final. Sólo nuevas formas artísticas.

AGNES MONCY

DESENCANTO Y DENUNCIA EN LA FEA BURGUESÍA*

La obra literaria de Miguel Espinosa surge como universo literario autónomo desde la propia interioridad del autor y parte de una visión personal de rechazo de esa modernidad que le tocó vivir, traducéndose en un firme y severo enjuiciamiento de la misma, para lo cual conjuga narración y meditación, tal y como había hecho en obras anteriores y que es una constante en toda su producción literaria.

Los aspectos temáticos de esta obra están claramente definidos, ya que se trata de una crítica de la moral y del comportamiento ético de esa actitud ante la vida que definimos como "burguesa". Dicha crítica se lleva a cabo mediante una mirada irónica, satírica y distanciadora de la realidad, lo cual le permite presentar un cuadro de circunstancias en que se desenvuelve el grupo de personajes elegido como representativo de la burguesía.

En esta configuración de la obra artística desde la propia interioridad de la realidad cotejada puede observarse una conjunción entre ética y estética, sobre todo a través de ese severo enjuiciamiento y rechazo de la modernidad, mediante lo cual se desprende una superación de los límites genéricos, de manera que la obra espinosiana se nos presenta como un proyecto artístico y filosófico, y no como un mero resorte narrativo, tal y como ha apuntado M^a José Chaves Abad en su artículo "Ética y estética como proyecto literario en Miguel Espinosa", *El Urogallo* n^o 59, 1999, pp. 42-49.

El entramado argumental consiste en una confrontación del grupo dominante y del grupo dominado en la sociedad burguesa, en la que los personajes representan una tipificación de las diversas situaciones y actitudes de la persona ante un mundo en el que lo que predomina es el materialismo, la mundaneidad, la falta de auténtica libertad y la carencia de avidez de cultura. En el grupo dominante hay funcionarios, empresarios, comerciantes, diplomáticos, todos al servicio del régimen político que los sustenta y de lado de la moral burguesa,

* El contenido de este artículo forma parte de uno de los apartados de mi tesis doctoral sobre el escritor murciano *El intelectual ante la sociedad: distanciamiento crítico y extrañamiento literario en la narrativa de Miguel Espinosa*, leída en la Universidad de Murcia en 1996. Recoge, por tanto, las diversas aportaciones realizadas hasta aquel momento sobre la obra literaria espinosiana, teniendo en cuenta que fue la primera tesis sobre el escritor murciano presentada en la Universidad de Murcia.

mediocre y materialista; en el grupo de los marginados están los obreros y los intelectuales.

El propósito de esta poliarización es denunciar la moral que mueve a los agentes responsables del consumismo materialista de la sociedad moderna, que actúa en la mente de estos personajes como signo de superioridad. El contraste de la actitud ética del autor y el pragmatismo burgués permite presentar ese comportamiento de la burguesía como espectáculo de las apariencias y una desmesurada afición a los bienes materiales. La ironía espinosiana resulta ser una ironía sarcástica, ya que el propio burgués, que goza ávidamente de esos bienes materiales se convierte en una esencia metafísica fundamentada en la mera exteriorización y apariencia. En definitiva, el intelectual que disecciona la realidad del ser burgués no encuentra sino la nada y el vacío. En este sentido, cabe aludir al estudio realizado por Santos Sanz Villanueva en su artículo "Primera lectura de La fea burguesía", *La Página* nº 4, octubre 1990-enero1991, pp. 27-42.

La obra fue escrita durante la década de los setenta, obedece, por tanto, a los intentos renovadores que abogaban por acabar con la retórica que ha caracterizado a toda una cultura generada en nuestro país durante el franquismo; para ello, Espinosa no se centra en el aspecto exterior del funcionamiento de las clases sociales en un sistema totalitario, sino que *La fea burguesía* es un retrato de la moral y de la interioridad de esas clases sociales que prosperaron bajo ese sistema.

El escritor, en su rechazo de esa moral necesita mantener un distanciamiento que le permita diseccionar a sus víctimas, sacando a la luz los móviles y pensamientos de esa "inmoralidad" de la burguesía franquista. El recurso adoptado consiste en una presentación del pensamiento burgués a través de una polifonía coral que descubra la negatividad de dicha conducta social. Así pues, cada personaje es lo que dice, según lo que ha asumido de la realidad, y así se nos presentan encerrados en sus propios gestos, ritos y palabras, a través de las cuales se nos va desvelando la fealdad moral de una sociedad mediante la presentación de la mediocridad generalizada. En estos elementos analíticos del escritor murciano coincidimos con las propuestas planteadas por Luis García Jambrina en su artículo "El discreto espanto de la fea burguesía", *Ínsula* nº 541, 1992, pp.23-24.

El recurso utilizado por Espinosa en la presentación del pensamiento burgués de esas figuras se fundamenta en tres aspectos básicos: quiénes son, qué hacen y cómo viven, cuáles son sus valores. La interpretación de dichas conductas se lleva a cabo a través de la función de los comentaristas, copartícipes con el narrador en el proceso de desvelamiento de la aparente realidad sobre la que todos acechan. Son sus propias palabras las que nos acercan a ellos mismos en toda su desnudez, convirtiéndose en la ultimidad de su propio universo. En esta obra, Miguel Espinosa se ha desprendido de todo ropaje y nos ha acercado al propio fenómeno en sí, mediante un lenguaje crítico que se enfrenta al hecho ritual y fetichista de estos seres cuya conducta intenta interpretar, llegando así a

denunciar el móvil de su actuación de unas conciencias que configuran en todo su ser la realidad denominada “burguesa”.

Los cuatro capítulos que configuran la primera parte no están desconectados lineal ni estructuralmente, son cuatro fragmentos de los tipos representativos de la sociedad burguesa, siempre presentados mediante un distanciamiento y un proceso de abstracción. Son figuras que representan a las clases medias: Cipriano Castillejo, Clavero, Krensler, Paracel, todos ellos son personajes en ascenso en la escala social, que han asumido las exigencias del sistema: ascenso, consentimiento; individualismo, insolidaridad y envidia. Junto a análisis de sus propias palabras, nos encontramos con una gama de valores asumidos por todos ellos: salario alto, vivienda confortable y diferenciadora del resto de la sociedad, automóvil, colegio privado para sus hijos, hogar y familia, veraneo y casita de recreo, reducido grupo de amigos y fiestas rituales entre ellos; en definitiva, sentimiento de pertenecer a la clase dominante.

La filosofía de estos burgueses es vivir la actualidad, hay una identificación entre actualidad y realidad, a la que se llega mediante la posesión emocional y sensorial, viviendo así en continua ansiedad y deseo:

“... Pili no disfruta todavía casita de recreo, pero lo desea con ferocidad irremediable...”

La fetichización materialista se presenta de forma sarcástica en la escena en que Pilar, la mujer burguesa y acomodada, observa el trabajo de unos obreros limpiando el metro, y piensa en lo innecesario que es para ellos el perfume que anuncia:

“... No se dijo para ello: nuestro perfume reseñará sus éxitos...”

Estos personajes no tienen religión. Clavero afirma:

“... Dios es nuestro trabajo...”

Tal vez el más crudo de los capítulos sea el cuarto, ya que en él, Espinosa utiliza con mayor violencia expresiva el recurso de la hipérbole y la ironía:

“... Solamente la cocina del hogar de Didio Paracel equivale al salario mensual de cincuenta obreros...”

El sarcasmo se explicita al máximo de sus posibilidades expresivas en la presentación de esos episodios que los burgueses catalogan como interesantes y como objeto de su trivial curiosidad:

“... En la India pude filmar increíbles espantos: haraposos, lisiados, niños en agnía...”

El episodio tres, Krensler y Cayetana, nos desvela de manera mordaz la mímica del ser a que pueden quedar reducidos estos mediocres personajes, que se creen dioses en su mundo. Su propia identidad se fundamenta en una infravaloración

ración de los demás, es decir, que dejan de ser personajes y se convierten en máscaras y mera mímica, al fin y al cabo, la nada.

El episodio dos, Clavero y Pilar, nos amplía la interioridad de estas conciencias burguesas, que todo lo hacen por el mero hacer, y cuyo éxito se identifica con el dinero y la consecución de bienes, convertidos en fetiche:

“... Estos burgueses piensan que las ánimas vienen al mundo para alcanzar éxito, que se resume en poseer dinero, y se prueba mediante la continua adquisición de bienes...”

En el capítulo uno, Castillejo y Cecilia, se desvela el lenguaje vacío y hueco de quienes sirven a un régimen que no permite la libertad de espíritu. Sin embargo, es el relato donde el protagonista presenta mayor lucidez, ya que la recurrente alusión al paso del tiempo nos avisa de que algo de madurez parece sobrecoger a este personaje en constante meditación, y para quien el tiempo es fuente de melancolía:

“... Conforme medita, Castillejo se derrumba...”

El distanciamiento artístico con que el autor traza estas figuras le lleva de la narración a la meditación, y viceversa. Los valores y comportamientos son los aspectos que Espinosa se propone desvelar tras esos goces y placeres que aluden los burgueses en sus discursos y que interiorizan en sus conciencias, tras lo cuales hallamos un vacío. El estudio de los personajes espinosianos como arquetipos e interioridades ha sido realizado por diversos críticos, pero en todos ellos resalta la presentación de unos personajes que han encontrado sentido a la vida, un sentido sustentado en unos valores materiales convertidos en ideal. No existe trascendencia en ninguno de ellos, fuera del reducido espacio vital en que se desenvuelven, lo que queda transcendida es la fealdad de su moral. Estos personajes se delatan al desvelar sus valores, cuyo denominador común es el materialismo y el consumismo. En este sentido cabe valorar la aportación de José M^a Martínez Cachero en su artículo “Burgueses y burguesas en la ventana narrativa de Miguel Espinosa” (Miguel Espinosa, Congreso, Murcia, 1994, pp. 29-72).

Ha habido una evolución de progresiva particularización y concreción en el objeto de análisis, desde una cultura y un sistema, en *Escuela de Mandarinés*, en la que es necesaria la liquidación del Benefactor y de la Feliz Gobernación, hasta la ultimidad del hecho de *La fea burguesía*, en la que Camilo, el máximo representante de la moral burguesa, integrado totalmente en su sistema de valores, sin escrúpulos, es a su vez representativo de la corrupción; en Camilo hay impureza y maldad. El misticismo y el didactismo de *Asklepios* y el humanismo esperanzador de *Escuela de Mandarinés* han evolucionado hacia una actitud más radical, por eso, la vigencia de estas obras no acaban con la caída del sistema totalitario; así lo afirmó el propio autor al incidir en que la propia sociedad estaba desbordando lo que había escrito en sus obras.

El pensamiento fenomenológico de que echa manos Espinosa ha evolucionado hacia universos más pequeños y concretos, por eso se llega al mundo contemporáneo desde la metaforización teórica en *Asklepios* y la alegoría de *Escuela de Mandarines*, hasta el retrato caricaturesco de la pareja y del matrimonio burgués en *La fea burguesía*.

El lenguaje espinosiano consigue el efecto irónico de la sátira y lo hace ridiculizando a los personajes y quitándoles credulidad, no se queda en la descripción de la exterioridad de sus ritos, sino que estos personajes interiorizan de tal manera dichos ritos que se convierten en hábitos y razón de sus vidas. Los valores morales tradicionales son pisoteados y destruidos, todos los objetos quedan reducidos al mero valor económico, de mercancía y de ostentación. Espinosa crea situaciones que destruyen esa moral basada en el respeto y la tradición (objetos religiosos son vendidos por eclesiásticos y comprados por burgueses), utiliza descripciones hiperbólicas de ciertos territorios burgueses, cuya fastuosidad nos desvela el fetichismo de su orden social; y la valoración no la realiza el autor, sino otro personaje, Juan Pérez Valenzuela, con lo cual los lectores nos vemos abocados a opinar y comentar también sobre dicho orden social y moral. En *La fea burguesía* no vemos una descripción que pueda agradarnos o no, sino que participamos en ese coro de opiniones que aparece a lo largo de la obra. Hay, por tanto, una crítica social desde un idealismo utópico y que se corresponde con un pensamiento ético que confronta el ser con el deber ser.

La pareja burguesa está presentada en su profunda interioridad, aislada de su exterioridad, diseccionada con el más firme bisturí artístico. El macho es la víctima de la hembra, y señor de ella; la hembra es posesión del macho y dominadora de su vida; el macho actúa y después él mismo queda fetichizado por la hembra, que lo convierte en un medio para sus apetencias banales. En sus conversaciones todo se reduce a charlas sobre viajes, hoteles, hijos, el cuarto de baño, etc.

Esta crítica social se fundamenta en la falta de ética de esta sociedad burguesa, regida por el dinero, y que por ello difícilmente puede transformarse; no se trata de una novela sociopolítica, aunque presente aspectos de la misma, sino que lo más destacable de ella es el tono apocalíptico, al proyectar la destrucción del espíritu mediante el dolor de los marginados y mediante la fetichización de los valores materialistas, ya sea la conjugación del poder, la religión y la riqueza en la denominada "Casa de Dios", ya sea en el propio hogar, tierra acotada y convertida en paraíso. Son los marginados, a través de la palabra de los comentaristas, los que profundizan en cada gesto de los burgueses, desenmascarando la superficialidad, el egoísmo y la maldad que hay en la apariencia que ellos representan. Estamos ante un salto del análisis sociológico al ontológico. El voluntarismo espinosiano, ante la impotencia de otra acción, consiste en ofrecer a los marginados la palabra para acusar y denunciar. Hay un marcado pesimismo ante la enorme distancia entre el ser y el deber ser, pero es la lucidez en la pre-

sentación de las situaciones y los personajes donde la literatura y la palabra se convierten en instrumento de transformación.

La palabra se hace arte y reflexión y aspira a la utopía; en este sentido, el discurso crítico y humorístico de Espinosa supone una demolición de esos ritos y convencionalismos representativos de una sociedad y de una cultura, pero que desborda los límites temporales. A partir de la pareja burguesa se amplía la visión a toda la sociedad, estructurada jerárquicamente, de manera que las relaciones con el poder son necesarias para estos personajes, pretendiendo así ocupar un espacio más cercano al vértice de la pirámide, en la que por encima de todo está el Dictador, Benefactor, Valedor, Conductor, el Amo.

Los beneficiarios adaptan sus vidas a las decisiones de amo y le manifiestan su fervor, tratándose de unas relaciones de vasallaje y de compensaciones; pero lo más destacable de esta estructura social es el código de conducta que establece la burguesía con los otros miembros de la sociedad, a saber, menosprecio y destrucción. El ser burgués destaca por su prepotencia y por la insolidaridad, está agarrado a la superficialidad, construye una teoría salvadora sobre la realidad y la irrealidad, y afirma que solamente la actualidad inmediata es real, incluso considera esa realidad basada en la solidez de las apariencias como creación suya y se convierte en razón última de ser. Poseedor de un exagerado pragmatismo, establece unas relaciones ridículas y despectivas con la cultura: la universidad no es centro de investigación y creatividad, sino que se muestra fiel a la mediocridad política.

En *La fea burguesía*, la mirada del autor actúa como disección del discurso verbal del emisor de los valores burgueses, con la finalidad de desvelar su interioridad, siempre desde una perspectiva fría y distanciada. Las relaciones humanas, para el portavoz de la clase gozante, se limitan a compartir servidumbre y dádivas del sistema; son relaciones despersonalizadas, marcadas por el individualismo y la separación entre los propios personajes; para Camilo, los regalos que ofrece a sus familiares le sirven para distanciarse más de ellos y de su afectividad; la amistad no le sirve, pues sinónimo de aflicción y de culpabilidad. Estas figuras quedan atrapadas como en un frasco de muestra, carentes de vitalidad, disecadas.

La finalidad del discurso espinosiano es proyectar sobre la realidad una constante crítica moral que la desvele hasta su última razón de ser; es una crítica del materialismo de la modernidad, considerado como valor absoluto que pervierte toda realidad, y lo hace mediante una perspectiva distanciadora, cuyos elementos son la ironía y la sátira de los valores asumidos por la clase burguesa, unos valores cuyas características determinantes son la ostentación de poder adquisitivo y de consumismo.

La imagen que nos devuelve este proceso creativo es la ridiculez de estos personajes y una denuncia de la perversión del orden burgués, todo ello a través de un humor estoico e intelectual, ya que ante la contundencia del burgués do-

minante y gozante en sus afirmaciones categóricas sobre sus propios modos de vida y sobre sus propios valores asumidos, no queda más que la burla intelectual. La ironía espinosiana actúa como un antídoto contra la desesperación que provoca la subversión y falsificación de los valores fundamentales de la humanidad, por parte de los sectores dominantes de la sociedad burguesa.

Este humor evidencia la ridícula vacuidad de la burguesía como clase social que tiene en sí misma la única razón de su existencia. Es una ironía que presenta un tono desmedido cuya finalidad es ridiculizar, y lo hace mediante la hiperbolización de defectos, llegando incluso al esperpento. La palabra actúa como fiscal de unas historias presentadas como casos jurídicos y juzgados por una sociedad ideal de lectores, ya que frente a la presentación de los propios modelos a través de la fábula moral de los triunfadores, se encuentra el arte como vehículo de salvación y redención; es la propia palabra de estos personajes el medio de que se vale el autor para expresar con toda radicalidad las entrañas del orden moral dominante.

El proceso de metaforización, a través de la parodia verbal, encuentra su clímax en el propio actuar del portavoz del ser burgués, Camilo, cuyo autorretrato nos presenta un ser de palabra vacía, irrealidad que gobierna, temor a la verdad, desprecio, desinterés, desamor. En el texto espinosiano no hay interpretación, sino que lo que destaca es una denuncia y un enjuiciamiento de una cultura negativa:

“... Gozamos con dureza y aversión, porque humillamos la naturaleza y nos sentimos ciertamente hastiados...”

Estos personajes están vistos desde la negatividad, ya que son ellos mismos los que justifican sus actitudes desde esa misma negatividad, vanagloriándose de ello. La racionalidad para ellos radica en la hiperbolización de la propia realidad (salarios, hogar, vacaciones, etc.). Los elementos de caracterización de estos personajes manifiestan un grado notable de ironía cercana al sarcasmo, la dificultad de apreciación de semejante efecto irónico se debe a la utilización indirecta de los recursos retóricos y ello nos obliga a diseccionar uno a uno los distintos segmentos del discurso verbal. La estructura sintáctica de las proposiciones de Camilo así lo demuestra, el esquema sintáctico dominante está constituido por un sintagma nominal, un verbo copulativo y un atributo: Yo (Camilo) soy cuartos de baño. Se observa una trivialidad en el significado de dichas proposiciones y una mímica constante; además de ello, el proceso de denominación se lleva a cabo mediante una acumulación de atributos (banquetes continuos, masaje en la espalda, estancias espumosas, etc.) y mediante el recurso de la prefijación negativa (in-misericordia, in-comprensión, anti-patía, etc.).

La estructura de la obra se desarrolla en forma de discurso oral, a modo de un largo soliloquio constituido por historias que muestran sentencias y parábolas que ilustran los privilegios de las clases dominantes y gozantes. Hay un proceso de condensación y de explicación en la síntesis, técnica de ampliación-

condensación relevante para los propósitos de denunciar mediante la ironía el sistema de valores que rechaza, aspectos analizados por Carmen Arcas Ruano en su artículo "El torno a la fea burguesía" (Miguel Espinosa, Congreso, Murcia, 1994, pp. 261-174).

En la obra no se denuncia el pragmatismo burgués, sino más bien la relación del burgués con la cultura, todo ello mediante una técnica de disección sin apenas comentario de los usos y valores de la burguesía; frente a la grandilocuencia del discurso burgués, el intelectual se nos presenta como figura casi borrada. Sin embargo, la figura del intelectual comprometido con su tiempo es primordial para comprender la obra, cuya principal arma es mostrar el artificio de la realidad que nos presenta. Estos cuadros vivos, a modo de fragmentos, permiten al narrador una deshumanización del personaje burgués, como si fuese una marioneta. El camuflaje del intelectual como narrador y la acotación de la magnitud del presente, convertido en historia, son dos de los elementos más significativos del discurso espinosiano, aspectos analizados por Gonzalo Sobejano en su artículo "La fea burguesía, proceso y ejemplario" (*Monteagudo*, 3º época, nº 1, 1996, pp.13-26).

De esta manera, la clase dominante se convierte en algo irreal, mediante un tono de denuncia que presenta unas constantes apocalípticas, ya que se describe una sociedad que está enferma por el mal moral, el cual ataca en su nivel más profundo, en su esencia, en el móvil que impulsa el comportamiento de sus miembros. La grandeza de esta presentación está determinada por un proceso de metaforización de la destrucción del espíritu, representado en el dolor y el sufrimiento de los marginados; sin embargo, no todo es interioridad y reflexión apocalíptica, también hay crítica sociológica de la hipocresía y el narcisismo del cinismo religioso, de la servidumbre al aparato del poder, del hogar como fortaleza excluyente del mundo de los demás.

Esta denuncia se desarrolla desde una actitud de desencanto, según ha analizado Teresa M. Vilarós en su artículo "La fea burguesía: el pre y el post del desencanto español" (*Literatura de Levante, Fundación de la CAM*, 1993). Los comentaristas profundizan en los gestos y desenmascaran la trivialidad y la superficialidad de los actos, y así las historias se presentan como casos jurídicos, resultando patente la estrecha relación entre rebeldía, utopía. Idealismo y fondo cristiano. Espinosa apela a la palabra considerando la posibilidad de ofrecer alternativa a ese estado, la técnica utilizada para esa demolición de los ritos nos evidencia la raíz testimonial de la literatura espinosiana, un testimonio que tiende a ser realista, pero que en esta obra el proceso de denominación presenta una marcada carga semántica sobre el sentido general de la misma, incluso está evidente en propio título de la misma, ya que el sintagma formado por un determinante, un adjetivo y el sustantivo (la fea burguesía) expresa un valor peyorativo de su significado, destacándose una connotación humorística y despectiva.

Miguel Espinosa pertenece a ese grupo de intelectuales cuya labor literaria se ha centrado en la desmitificación del lenguaje utilizado por el Poder, para lo cual ha utilizado una ironía entre burlona y amarga mediante unos dardos emponzoñados que han llegado a erigirse en auténticas armas contra dicho poder. Espinosa, como antes lo hicieran Cervantes y Larra, tiene fe en el hombre y confía en la lucha intelectual como el auténtico campo de aplicación de la moral; como aquellos escritores, no ha mantenido una visión catastrofista ni fatalista, sino que profesa un concepto útil y pragmático de la obra literaria.

La obra de Miguel Espinosa se convierte así en una crítica y una denuncia de la estructura semántica del régimen franquista, autoritario y totalitario, de su moral cerrada y enquistada sobre sí misma, de los fundamentos mismos de su existencia y del lenguaje creado y utilizado por dicho régimen y dicha cultura. Espinosa, tal y como hicieran los escritores citados anteriormente, lleva a cabo una crítica de los valores a partir de las palabras que los sustentan, de manera que hace posible la negación de un sistema intelectualmente opresor mediante la negación de su propia estructura semántica. En *La fea burguesía* está presente el carácter pragmático del discurso espinosiano, que va de la dimensionalidad hiperbólica de *Escuela de Mandarines*, el sentido elegíaco de la greicidad en *Asklepíos*, al tiempo recurrente e infinito en *Tribada* y la totalidad del discurso, la atemporalización y la metaforización de valores en *La fea burguesía*.

El realismo espinosiano es un realismo crítico, aunque esté ubicado en un universo de fantasía y ficción. El novelista se convierte en un explorador de la existencia mediante un arte literario que analiza el ser descompuesto en una realidad imaginaria, pero que pone en marcha, al igual que el arte cervantino, un proceso de escritura de lo cotidiano, de lo irracional en las decisiones, de sondeo y ahondamiento en el tiempo, de penetración en los mitos y en la propia producción imaginaria. Y así, el narrador echa mano de otras voces par comprender y aprehender el mundo como ambigüedad, en el que hay que afrontar una diversidad de verdades relativas que se contradicen. Espinosa encaja su fantasía en una estructura social y en este proceso de fusión de realidad y ficción, aquella aparece como un flujo de formas en perpetua transformación, de manera que así es posible denunciar la propia metafísica de la mesocracia, fundamentada en el predominio de la exterioridad y la apariencia como único hecho real. La burguesía desvelada en la obra espinosiana es la que ejerce la opresión, la clase en ascenso durante la dictadura franquista, y está diseccionada mediante un lenguaje que ataca su propia identidad a través de una denuncia de la crisis social desde la falta de ética que aqueja a una sociedad regida por el dinero.

El burgués no acepta a su madre, antes refugio de la infancia, ahora desperdicio y marginada; el talento burgués, basado en el interés materialista, se opone a la objetividad presente. Así, Dionisio Sierra y Godínez se oponen a Pepito Bustado, Marcelito el Motes y Fernandito el Alto:

“... Inclinarsse ante el talento resulta una proposición absolutamente desocupada, su naturaleza es verbal...”

La pareja burguesa absorbe al individuo y lo elimina, y así el mundo son los hechos, la realidad y la mentira; las palabras son la verdad. El ser burgués lleva implícito el rechazo a la verdad y a la palabra, ya que ésta vive en soledad. Obsérvese cómo el sarcasmo desvela la auténtica naturaleza de estos seres, al identificar la actualidad y el tiempo presente con la irrealidad y con la nada. Ya no se trata de un sentido simbólico de la denominada utopía negativa de *Escuela de Mandarines*, sino de una condensación de radicalidad que permite al autor identificar a estos seres con la nada. Son mero presente, sin pasado, del que reniegan, si futuro, en el que no creen si no es para obtener el presente, que no existe. Por eso, Espinosa nos presenta estas figuras burguesas como fósiles, tras una vitrina, de manera que podemos ver su propio lenguaje, que muestra su conformismo, su seguridad en el bienestar, su goce y su desgana. Es un lenguaje que se nos presenta como manifestación de lo establecido, desaparecido el carácter dialéctico y contradictorio del propio lenguaje filosófico e histórico, y nos encontramos con que la historia acaba con la propia burguesía. La oposición entre la cultura burguesa y la espontaneidad del intelectual es concluyente:

“... Tu pensamiento los desarticula, pues agranda el mundo de las instituciones de nuestra sociedad...”

La burguesía como clase social que intenta acaparar la totalidad de la sociedad y de la cultura de la modernidad no acepta ningún elemento extraño que aceche y contradiga su sentido de vida vigente, su moral es cerrada, representa el puro goce material, con ella se acaba la contradicción y el devenir. Vive encerrada en sus límites espaciales, en los que el poder económico es la realidad y la única expansión posible de la misma lo trae el enriquecimiento económico.

La pasión poética de Godínez, Lanosa y Miguel Espinosa busca desvelar la auténtica vanidad del hacer y del decir burgués, no cae en la tentación a que se ve sometida; sin embargo, sí permite desnudar el cuerpo de valores de estos seres, vacíos y en modo absoluto irreales en el mundo de la verdad. Por eso, la verdad poética, la función de la palabra espinosiana es enjuiciar la realidad aparente, enfrentándola consigo misma, y tras una disección detalle a detalle, ir demostrando la falsedad de sus valores. En la producción literaria de Miguel Espinosa podemos observar una evolución desde el optimismo racionalista en *Asklepios* y *Escuela de Mandarines* hasta un desencanto crítico en *Tribada* y *La fea burguesía*. La mirada de Espinosa es cruel e incisiva y se realiza desde un sentimiento de amargura y desde el desencanto. En *La fea burguesía* la única esperanza que queda al autor es que el propio arte sirva para plasmar y evocar la falsedad e impostura del ser burgués, siendo su propio discurso subjetivo quien lo delata. Los gozantes del Poder no gozan los bienes, sino que piensan destruirlos para mostrar su grandeza:

“... En el paraíso que habitamos, los pianos prenden de los árboles, y por ello basta alzar la mano para cogerlos. Me imagino a Juan Eugenio susurrando:...Toma un piano, Lucrecia...”

Los gozantes burgueses han integrado el dolor y la angustia en su conciencia y la han convertido en una forma de elegancia, son personajes que no tienen historia ni la valoran, por se enfrentan al tiempo, viven el presente, que se disuelve en el mero hacer, y rechazan la comprensión, sentimiento ajeno a toda relación basada en el mero interés material. En definitiva, lo que el discurso espinosiano nos desvela es que la actitud de esta clase social no es defensiva, sino que ataca y lo hace contra aquellos valores que históricamente han supuesto un acecho contra el orden establecido; el objetivo de su ataque es el intelectual y el heterodoxo, ataca la ideología que aporta valores subversivos y que contradicen el sistema vigente.

LUCIANO PALAO RICO

MIGUEL ESPINOSA: EL SER FRENTE A LA PRENSA

A finales de los años setenta del pasado siglo, cuando conocí personalmente a Espinosa –e incluso llegué a tener alguna cercanía personal con él, aunque su muerte temprana frustrara una amistad entonces incipiente– tuve un encuentro con el genial escritor que marca, para mí, la idea sobre la prensa que tenía el autor de 'Escuela de Mandarines', y en general su visión de la vida y del mundo. Él sabía que yo era periodista –entonces un joven y principiante periodista– y como tal me hablaba. Una tarde, en una conocida plaza de la ciudad de Murcia, lo vi sólo –una de esas extrañas y solitarias paradas que él hacía, pendiente de alguna cita o de alguna mujer– con un periódico en la mano. Era *El País*, entonces todavía joven diario, pero ya prestigioso y muy leído. Me llamó desde lo lejos y, al acudir a su lado, me dijo, blandiendo el periódico con su mano derecha: "Nunca hay que leer este periódico, porque es un periódico bueno. La prensa, en general, es muy mala, y no se corre el peligro de caer en la tentación de leerla todos los días, con lo que eso conllevaría de perverso, pero este periódico, al ser bueno, puede tentarte y puedes acabar leyéndolo todos los días. Así, Parra, que no debes leerlo nunca".

La obsesión de Espinosa por los peligros de la prensa. Estaba, sin duda, ante la búsqueda del Ser que caracterizó la vida y la obra del escritor, aunque eso lo entendería yo más tarde, a medida que me iba introduciendo en sus escritos. Pero no se trataba, en absoluto, de una búsqueda del ser a la manera platónica o idealista, en todo caso, como después veremos, era una búsqueda a la manera fenomenológica, con la divisa de Husserl por delante: "A las cosas mismas". Todo lo que comparece, todo lo que viene o está en el mundo, contiene el Ser, que es el todo, una mezcla de todo, incluido eso a lo que llamamos Espíritu, para lo que Espinosa, en uno de sus breves textos ensayísticos propone una definición muy clara.

Podemos hablar así, al enfocar la figura de Espinosa como pensador, como verdadero filósofo que fue, del 'Ser frente a la prensa'.

Averigüemos entonces algo acerca de la lógica de la información periodística, por así decirlo, su estatuto epistemológico y, por extensión, la manera de conocer, de saber, de dar fe del mundo, que tiene la prensa o la información periodística en general.

"El 'mirar levantado', dado por Dios al hombre, le lleva a contemplar el cielo, que es decir lo que hay más arriba, más allá de la contingencia cotidiana". Así

se expresaba hace cuarenta años Juan Beneyto¹, evocando unas palabras de Francisco de Vitoria. La veracidad propia de la información, con la que el informador supuestamente se compromete, no sería entonces más que un 'andar por casa' comparada con la estatura del Ser al que aspira la metafísica, con su verdad última e incontestable. Y si es verdad que "se ha perdido confianza [en la prensa] porque se ha perdido autoridad, porque falta la veracidad y porque domina la tendencia"², no es menos cierto, según este autor, que "precisamente por no mostrar las cosas como son en su proyección más compleja y última, el periodismo se encuentra en crisis de autoridad y de confianza"³.

Parecería así que no basta con lo que muestran los medios de comunicación para 'dar' al usuario toda la realidad, o la realidad última de aquello que mostrarían, tan 'sólo', en su apariencia. Y es cierto que desde el lugar de la deontología profesional, o de la simple exigencia ética, cabría objetar –sin ni siquiera entrar por ahora en disquisiciones sobre geografías celestiales–, y frente a la pretensión de veracidad suficiente del periodismo en aquello que muestra, que no todo lo que presenta como veraz y como real responde al ejercicio de la sinceridad o de la autenticidad, no todo al momento normativo. Pongamos un ejemplo entre los miles que hoy podríamos elegir: los medios de comunicación, y en especial la televisión o ciertas revistas nos comunican la representación interesada de amores que resultan falsos, de vidas inventadas, o la teatralidad exhibicionista de programas vendidos como el día a día real de individuos que, sin embargo, se saben observados por millones de telespectadores y que, consecuentemente, se representan a sí mismos como creen que deben de hacerlo para dar una imagen más efectiva.

Bien, pues aun cuando así sea, el carácter ficcional de ese aparecer en los medios no le quita, desde el punto de vista epistemológico, ni un ápice de realidad a ese comparecer representacional. Por decirlo de forma directa: la falsedad (o como en el ejemplo puesto: la ficción), al menos en sentido informativo, no es menos real que la verdad. Desde un punto de vista filosófico estableceríamos diversos pares antónimos, a saber: Verdad/falsedad; verdad/mentira y verdad/ficción.

El primer par tendría que ver con los hechos que acaecen y por tanto concierne de lleno al mundo de la información periodística: el periodista –así lo suponemos– ofrecería a su público hechos veraces, previamente deslindados de los que, contando con sus medios y herramientas de constatación, considera falsos. El segundo par recorre el paisaje de las intenciones: decir mentira es dar fe de lo falso a sabiendas, por lo que afecta al periodista que acepta el imperativo ético. El informador –también lo suponemos– nunca trasladaría, sabiendo que lo es,

¹ Beneyto, J.: *Teoría y técnica de la opinión pública. Cinco estudios sobre opinión, tiempo y sociedad*, Madrid, 1960.

² *Op. cit.*, p. 209.

³ *Ibidem*.

una noticia falsa a sus lectores, oyentes o televidentes. El tercer par opone lo que es verdad a lo que se presenta con apariencia de verdad sin serlo, aunque en este caso el periodista, o cualquier persona, conoce de antemano que está ante una ficción. Ocurre cuando algo se presenta por otra cosa, o 'éste' por 'aquél' con carácter mimético o acentuando el parecido con lo que se intenta re-presentar a través de técnicas o trucos. Nos encontramos ahora, por ejemplo, en el ámbito de lo teatral, del entretenimiento, del espectáculo en general, donde el espectador no es engañado, sino que voluntariamente está dispuesto a 'creer' durante unas horas que aquel actor que declama en el escenario es 'realmente' Calígula.

Sin embargo este esquema se muestra inservible si intentamos aplicarlo al mundo de la información periodística. Para la lógica informativa la falsedad no es ni más ni menos tocable o intocable que la verdad. O no están en ningún lugar localizable del mundo o están ambas de la misma manera y con el mismo derecho a ser tenidas en cuenta por una teoría del conocimiento aplicada al periodismo. La falsedad –o recorriendo todo el esquema anterior: la mentira, lo ficticio, lo representacional, el engaño, lo no sincero– forma parte del conocimiento, su percepción por una mente o por unos sentidos humanos –al menos desde esta nueva *lógica* que pretendemos mostrar aquí– son también puro conocimiento. Lo opuesto a *verdadero* es sólo lo *no verdadero*, dado en el mismo lugar y al mismo tiempo; sólo estos conceptos se contradicen y se excluyen, y para darse uno de ellos ha de ser sacrificado el otro, pero no ocurre lo mismo con lo *verdadero* respecto de la ficción o del engaño, la mentira o la falsedad, pues en este caso no se trata de términos que consientan emparejamiento o sinonimia. La mentira, por ejemplo, puede *ser*, puede darse y *existir* independientemente de la existencia de la verdad. Ambas a la vez: o no pertenecen al mundo o forman parte del mundo con los mismos derechos epistemológicos. Naturalmente, no todo es veraz, pero para un periodista todo es verdad, porque con lo que el informador se compromete en primera instancia es con todo lo que acontece y comparece: el informador se asoma al mundo y encuentra en él, como hechos, como realidad, la verdad y la falsedad, la mentira o la sinceridad, y automáticamente lleva lo que considera notable de entre todo eso a la categoría de verdad en sentido informativo.

Sin embargo, el *ser de la prensa*, su verdad, se presenta como un ser diseminado que no sólo renuncia a reclamar para sí una posición absoluta, sino que tampoco pretende una teoría del ente ni, empíricamente, una correspondencia entre intelecto, lenguaje y realidad. El ser del periodismo es, por varias razones, un ser ilustrado –como veremos después– y que surge, al menos en parte, como la palabra del hombre frente al logos divino, pero –tal vez por ello– es también palabra que renuncia a la verdad como inherente al ser, a una verdad última o al menos absoluta. Por el contrario, el periodismo, bebe, en primer lugar, de un ser 'empobrecido' que se reparte en voces corales, o mejor, diversas y plurales.... En segundo lugar, los 'hechos' del periodismo no se identifican con lo que *es* en sentido de *ser* verdad, bello o justo, sino con lo que aparece como hecho sin más,

aunque no en un sentido ingenuamente realista ni tampoco como una ingenuidad romántica y estética, en el sentido de Schiller.

Resumiendo, nos encontramos en la siguiente posición:

1) por así decirlo, el periodismo, de un lado, se cree en ‘posesión’ del hecho, y de otro lado acepta como hechos todo lo que se da ante sus ojos, todo lo que es factible de narratividad mediática

2) Frente al ‘primer Wittgenstein’, que negaba la posibilidad de un decir acerca de lo perteneciente al ámbito de la moral, la estética o la metafísica, el periodismo sí tiene palabras para estos ‘existentes’, pues el periodismo no dice de esas realidades como si las dijera de sí mismo, sino que describe y narra el hecho incontestable de que se dan en otros, de que existen como inmanencia en otros, y que provocan una acción en el mundo al que mira el periodista. Y si esos ‘existentes’ no mueven montañas, bien que mueven gobiernos y estados, fronteras y muchedumbres, ocios y negocios.

Imaginemos, en este sentido, que el presidente del Gobierno de España asegura en rueda de prensa lo siguiente: “En tres meses acabaré con el paro”. Para el informador ese enunciado no sólo es un hecho, no sólo es realidad objetiva, sino que es también verdad, verdadero de todo orden informativo, y como tal irá a constituir un titular de prensa, radio o televisión como un nuevo trozo de mundo o mundanidad, palabras que aquí utilizo indiferentemente, aunque en otro sentido tendrían para mí significaciones distintas, distinción en las que ahora no puedo detenerme, pues tampoco jugaría aquí un papel significativo.

Sin embargo, nunca se tomaría en cuenta en la comunidad científica, y en sus medios de expresión, a alguien que, sin más aviso y de forma dogmática, dijese: “El universo acabará dentro de tres meses”, aunque probablemente ese titular sí iría a las páginas de un periódico de información general, y además, desde su lógica, sin la menor mala conciencia epistemológica ni deontológica. Como esos enunciados anuncian su aparecer objetivo a plazo fijo, al cabo de los tres meses, una segunda instancia de la lógica periodística, ahora de carácter reparador, mostrará seguramente la falsedad de esas afirmaciones, devolviendo las cosas al espacio del sentido común, pero el hecho de que al cabo de tres meses ni se haya acabado con el paro ni el universo haya dejado de existir no ‘desmiente’ al periodista, en todo caso desmiente a los responsables de esos enunciados, enunciados que no perderán, sin embargo, su condición de mundo, de realidad, de ‘hechos’. En cambio, de la misma manera que la comunidad científica no habría tenido en cuenta la afirmación referida al fin del universo, tampoco empresa alguna estadística ni ninguna oficina de control del desempleo pondría, tras la afirmación del presidente del Gobierno, en el casillero correspondiente a tres meses más tarde, la siguiente leyenda: “Hoy, paro cero”, o algo similar.

Así pues, recurriendo a un metalenguaje, la verdad científica, como correspondencia, en el sentido de Tarski⁴ y de Popper, sería de esta manera:

El enunciado "en tres meses acabaré con el paro" es verdadero, si y sólo si, en tres meses, ha dejado de haber paro.

mientras que la lógica informativa respondería a esta otra condición:

El enunciado "en tres meses acabaré con el paro" es verdadero, si y sólo si el presidente del Gobierno ha dicho: "En tres meses acabaré con el paro".

En definitiva, y confrontando esta lógica a la sustancial del escritor murciano, alguien como Espinosa no podía sentirse cómodo ante un ser tan empobrecido como el de la prensa. La prensa significa la actividad, la ocurrencia, lo que no tiene ser, y a Espinosa no le interesaba la actividad de alguien o de algo, que no tuviese ser más allá de aquello que ponemos, en apariencia, sólo en apariencia, nosotros o tal vez el diablo mismo.

Generalmente, el valor que vemos en las cosas es algo puesto allí por nosotros o por el diablo⁵, es decir, por nuestra conciencia, ese error y temor, o por la concupiscencia de los ojos, que tienden hacia lo que brilla y es nada. ¿Qué puede ver, en efecto, el timorato de espíritu en la botella de un vino renombrado, sino lo que el Diablo ha colocado? El vino es lo dado, la naturaleza, pero aquel algo más que vino, que deslumbra al timorato, es lo puesto en la botella; resulta claro que el timorato adora la botella por lo puesto, no por el vino, y en esto consiste el reino de la mímica y de lo hueco, el mal.⁶

Hay otros momentos en que Espinosa parece acercarse a la lógica de la prensa. Es cuando discute la Verdad con mayúsculas, cuando defiende el método (parece defender la modesta inducción, tarea metodológica del científico) frente a la gran deducción, al parecer más reservada para los Dioses, para algún más allá ajeno a la realidad misma, que es en la que Espinosa siempre se sitúa:

Míster Bertrand Russell se lamenta de que algunos escriban la palabra Verdad con letra mayúscula, propensión que incapacita, a su entender, para conocer la verdad. Si el vocablo verdad pudiese ser figurado con minúscula, el concepto que representa se encontraría, ciertamente, en este mundo, relevando a un hecho que tal vez hubiera atrapado el mismo Bertrand Russell.

⁴ Puede verse un resumen de esta teoría en Tarski, A.: "La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica", en Luis M. Valdés Villanueva (ed.): *La búsqueda del significado*, 2ª ed., Madrid, 1995

⁵ Repárese en el sabor cartesiano de este párrafo, en el Descartes de *Las meditaciones metafísicas*, aunque, evidentemente, como enseguida veremos, Espinosa se dirige hacia otro lugar bien distinto.

⁶ *El ser de las cosas*, texto escrito en 1981 como presentación de una exposición de pinturas y dibujos de Vicente Ruiz, recogido en *Postdata. Revista de Artes, Letras y Pensamiento*, nº 4, Murcia, 1987.

(...) Ciencia sin método no puede existir, y la esencia del método estriba en la modestia.⁷

Sin embargo, ese posible acercamiento a la prensa, a su lógica, es sólo una falsa apariencia. Lo que ocurre es que Espinosa ve en las cosas, o al menos en el ser humano, una conjunción de sentires (así los llama nuestro escritor) que dan como suma el espíritu, el espíritu humano, pues el hombre, frente a otros seres, se caracteriza por tener espíritu:

Sabemos muy poco del grillo, la chicharra, el esfego y otros insectos, y quizá nunca lleguemos a conocer más de cuanto enseña la Entomología, que, como ciencia natural, se limita a describir el hecho del insecto. Las ciencias del espíritu, por así expresarlo, no ha podido penetrar el suceso entomológico, comenzando allí donde concluye la ciencia natural.

Alguien podrá argüir que en el mismo punto donde acaba el saber natural, acaba precisamente el insecto, y que, por tanto, no hay razones para lamentar la ausencia de investigación espiritual sobre ningún acaecimiento llamado insecto. Empero, yo quisiera demostrar que si el insecto, y el animal en general, no pueden concebirse como seres espirituales, sí deben entenderse, al menos, como momentos del proceso encaminado hacia la configuración de cuanto denominamos espíritu. Para ello habré de empezar por definir éste como resultado de la conjunción de ciertas comparencias que daremos en apelar sentires. Al decir comparencia, pretendo decir actividad originaria, o también, contenido indeterminado y discontinuo de un fenómeno.⁸

Cuatro son los sentires que, a juicio de Espinosa, configuran el espíritu, a saber: sentir estético, o intuición emocional; sentir del tiempo, o intuición del suceder; sentir eidético, o intuición reflexiva que considera lo real como un todo metódico y adecuado a la razón, y sentir ético, o intuición del deber ser. Podemos inferir entonces que el hombre no es sólo método científico o lógica, no se agota en ello, y por tanto no es solo aquello que, cada uno a su manera, describen la ciencia o el periodismo.

En definitiva, estamos en el Ser frente a aquello que no tiene carne ni enjundia ni sustancia, todo aquello que parecería más propio de la lógica de la Prensa que de la Filosofía.

"El cursi, el vulgar, el trivial, ponen realidad en cosas que son nada, como aquella botella lujosa que hemos mencionado; de ahí la angustia que sus manifestaciones o exhibiciones nos producen: viven, en efecto, un mundo de mentirijillas: lo que no es.

Nosotros sentimos santo temor del ser y de la realidad; por eso amamos la vida y el arte, y pensamos, constante, en la muerte: son el misterio.⁹

ANTONIO PARRA PUJANTE

⁷ "Sobre la palabra Verdad", en *Op. cit.*

⁸ "Investigaciones sobre el sentir estético", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 150, Madrid, 1962.

⁹ "El ser de las cosas", en *Op. Cit.*

ASKLEPIOS E HIPERIÓN DESDE LA ELEGÍA

BREVES APUNTES SOBRE LA REFLEXIÓN ELEGÍACA

La expresión elegíaca en *Asklepios, el último griego*, cierra numerosos capítulos, y esa situación de cierre subraya el sentimiento de pérdida sobre lo narrado en los mismos. Tal expresión, sin embargo, no se extiende mucho, es escueta y se limita a constatar que el pasado no retorna (*no obstante la opinión de muchos antiguos y modernos*¹); su importancia es esencial, pero tal esencialidad no se traduce en expresión poética (lirica o elegíaca) de la nostalgia, sino en reflexión filosófica.

Al repasar la temática del género elegíaco, encontramos en Ovidio un misterioso exilio que nos pone en contacto con el destierro del último griego: *Tristia*. Desde *Tristia*, precisamente el inicio de lo que se ha llamado elegía del exilio², se incorpora la nostalgia (a la patria, a los seres queridos) como elemento fundamental de esta composición latina, que se va disociando poco a poco de la temática amorosa, hasta el punto de que muchos de los últimos poemas de exilio de Ovidio son reflexiones autobiográficas; “es decir, suponen un verdadero testamento vital y literario con vocación de eternidad” (Alvar Ezquerro, 1997: 34).

Excluyendo, de momento, el género, pero no su carácter, pensamos en Boecio (otro exiliado), que abre su *Consolatio Philosophiae* con una elegía llena de tópicos ovidianos: “el llanto baña mi rostro al eco de sus tonos elegíacos”³, comienza a decir antes de que Filosofía entre a dar consuelo y “cure” “la enfermedad de todos los desengañados”⁴. Filosofía que siempre habitó en la juventud, creando “una excelencia que me asemejaba a los dioses”⁵, excelencia compartida por Asklepios, para quien la búsqueda de conocimiento de sí, desde la pérdida de las edades idas, es el antídoto de la experiencia entendida como negación de inocencia. Asklepios hace suya la voz alegórica con la que Boecio dialoga, la que diagnostica su mal: el desconocimiento de sí⁶; la que lo conduce a un ánimo ex-

¹ ASKLEPIOS, I, 24

² Ver ALVAR EZQUERRA, Antonio: **EXILIO Y ELEGÍA LATINA**. Universidad de Huelva, 1997.

³ BOECIO: **CONSOLACIÓN DE LA FILOSOFÍA** (primer cuarto del s. VI). Edición Aguilar, 1977, (libro I, metro I, pág. 25).

⁴ Op. Cit., libro I, prosa 2ª, 5. Pág. 31.

⁵ Op. Cit., libro I, prosa 4ª, 39. Pág. 42. El anotador comenta que éste es un pensamiento expuesto por Platón en el *Teeteto*.

⁶ Op. Cit., libro I, prosa 6ª, 17. Pág. 50.

pectante⁷, la que despierta “una semilla de verdad, que brota de nuevo al cálido soplo de la investigación”⁸.

Gonzalo Sobejano propone en *Asklepios y la inocencia*⁹ cuatro textos de poesía en prosa como “recuerdo” sobre el que leer *Tras la muerte de su madre*, texto que da cierre a *Asklepios*, y que el crítico analiza como verdadero poema en prosa, desarrollando la tesis planteada al inicio del artículo consistente en la asociación de cada obra de Miguel Espinosa a un género literario predominante. Así, “*Escuela de mandarines* es épica; [...] *Tribada* es dramática; *Asklepios*, lírica y *La fea burguesía*, cuentística”¹⁰. Los textos son: *Hiperión*, un párrafo del *Criticón* (segunda parte, capítulo primero) acerca de las edades del hombre, la estampa “*María Rosario*” de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, y “*La canción de la noche*”, de *Así hablaba Zaratustra*. Textos de cuyos autores (Hölderlin, Gracián, Nietzsche y Azorín) Miguel Espinosa sentía predilección.

Siendo evidente el carácter elegíaco de estas obras, es obligada una comparación que indague el parecido puntual del pensamiento desprendido de la expresión poética con la peculiar actitud filosófica de *Asklepios*. Hago hincapié especialmente en la obra de Hölderlin, pues considero que sus aspectos en común y sus diferencias ayudan a entender mejor el propio carácter humanista de Miguel Espinosa en *Asklepios*, del que la reflexión elegíaca es prueba.

Diríase que Asklepios hubiera sabido de la vida de Hiperión, y, como último griego, le mostrase otro camino expresivo, desde la ascunción que el personaje de Hölderlin se esfuerza en negar: la imposible vuelta de la infancia y la juventud. Sería Asklepios una versión de un personaje, del grupo de los amigos de Alabanda, aquél que impresionara a Hiperión, y del que dijera:

*La ira y el amor se habían desencadenado sobre aquel hombre y la razón brillaba sobre las ruinas del sentimiento como el ojo de un gavilán posado sobre palacios destruidos. [...] Se notaba que aquel hombre no podía ocuparse de nada de poca importancia*¹¹.

O como el propio Alabanda, “expulsado por el destino y la barbarie de los hombres de su propia casa, viviendo entre extranjeros”¹².

Sería, asimismo, la versión mítica del médico cuya consulta no aconseja Hiperión en el momento de expirar interiormente¹³, o trasunto de la visión del

⁷ Op. Cit., libro III, prosa 1^a, 3. Pág. 87.

⁸ Op. Cit., metro XI, pág. 131. Inspirado en la teoría platónica de la reminiscencia.

⁹ en AAVV: **HOMENAJE AL PROFESOR ANTONIO DE HOYOS**, Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1995, págs. 481-488.

¹⁰ Ibid. Pág. 481

¹¹ HÖLDERLIN, F.: **HIPERIÓN O EL EREMITA EN GRECIA**. Ediciones Hiperión, 19^a edición, 2000, pág. 55.

¹² **HIPERIÓN**, pág. 47

¹³ **HIPERIÓN**, pág. 66. («¡Compañeros de mi época! ¡Cuando expiréis interiormente, no se os ocurra consultar a vuestros médicos ni al sacerdote!»).

hombre que “se desgarrar en pedazos” ante el extrañamiento de la Naturaleza y “ejerce de vez en cuando sus artes consigo mismo como si pudiera volver a juntar lo vivo una vez que ya se ha disuelto, como si se tratara de una obra de albañilería”¹⁴. ¿No es éste, por cierto, el don resucitador del dios mitológico hijo de Apolo y discípulo del centauro Quirón, Asklepio para los griegos y Esculapio para los romanos?

En Hiperión encontramos el extrañamiento de la Naturaleza como consecuencia de la pérdida de infancia y del espíritu de juventud, acelerada o causada por la experiencia impuesta por la “barbarie” o la enfermedad¹⁵, como expusiera Miguel Espinosa. Y la aproximación más notable, la Grecia clásica joven y audaz como ámbito ideal de representación del mundo, el *hogar histórico* de la infancia: “Esto fue también lo que me hizo volver a Grecia: que quería vivir más cerca del escenario de mis juegos de infancia”¹⁶.

Asklepios, sin embargo, es verdaderamente el último griego porque no acusa a la razón de la “expulsión del paraíso”. Hiperión va a Grecia habiendo mordido del fruto del árbol de la ciencia: “La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba, con la sensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo”¹⁷. La razón científica ha impuesto la diferencia, la imposibilidad del ideal “ser uno con todo lo viviente”¹⁸, y por eso Hiperión ha sido “expulsado del jardín de la naturaleza”, y se ha conformado con la separación brusca de sueño y reflexión (“el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”¹⁹). El sueño de Asklepios, la *magia* que no volverá²⁰, está, en cambio, en consonancia con la libertad de reflexión, una de las formas de la *realización de lo indeterminado* o la libertad; su ciencia no niega un pasado de correspondencia del ser y el mundo; el saberse distinto no implica la muerte, sino la inminencia de la comunicación dialogal y dialéctica. Si hablamos, pues, de “expulsión del paraíso”, se trataría entonces no

¹⁴ HIPERIÓN, pág. 70.

¹⁵ Hablando de la divinidad e “inmortalidad” del niño, afirma Hiperión: «antes de que la naturaleza lo expulse de su paraíso, los hombres lo arrancan de él y lo arrojan al campo de la maldición, para que se gaste trabajando con el sudor de su frente» (pág. 27).

¹⁶ HIPERIÓN, pág. 26.

¹⁷ HIPERIÓN, pág. 26

¹⁸ HIPERIÓN, pág. 25

¹⁹ HIPERIÓN, pág. 26

²⁰ Al final del capítulo XI, *Desvelación de las figuras*, que se podría poner en relación con el sentimiento de unidad con la Naturaleza, exclama Asklepios: «¡Cómo quisiera volver a vivir la alegría de esta *magia*, desvelando formas y figuras! ¡Cómo quisiera tornar a descubrir la Presencia y la Manifestación del Mundo en absoluta libertad de espíritu!» (pág.110). En el capítulo XIII, *Tesoros escondidos*, también al final, glosa esa pérdida de correspondencia: «nunca más hallaré magia en las cosas; nunca más surgirá ternura de la cosa al ser y del ser a la cosa» (pág. 142).

de la razón o la ciencia, sino de la enfermedad o experiencia de un mundo de bárbaros:

La experiencia, en cuanto acumulación de hechos y sucesos en la conciencia, es un conocimiento contra la razón. Ella nos enseña que lo real no es racional, que nada hay anterior al mundo en las cosas terrenas, y que lo verdadero y lo bueno son abstracciones que jamás movieron al hombre. (XXIII, 193)

“Lo que ganamos con la experiencia, — dice Hiperión — [es que] no podemos imaginar algo excelente sin pensar al mismo tiempo en su contrario”²¹. El planteamiento dialéctico es obra de razón, pero lo que lo hace posible (nacimiento trágico) es la experiencia, pues por ella valoramos lo que niega. La reflexión elegíaca atiende precisamente a una vuelta cognoscitiva, mediante el recuerdo emotivo, pero teniendo claro el axioma de la imposibilidad del retorno absoluto. Hölderlin, Hiperión, se incluiría, según Miguel Espinosa o Asklepios, entre los que opinan que sí es posible el retorno: “¡Y pensar que se puede volver uno como un niño, que vuelve el tiempo dorado de la inocencia, el tiempo de la paz y la libertad [...] ¡”²². Para ambos autores hay un amor salvador; pero a la visión romántica de Hiperión se opone la emoción que rescata el origen y lo lleva al presente, “la emoción del ser ante la presencia del ser en cuanto acontecimiento, es decir, en cuanto una tal persona inequívoca”²³ o *amor referido*.

Esa unión absoluta de ser y naturaleza es, para Asklepios y para Hiperión, no sólo signo de la infancia, sino de la disposición griega, el espacio histórico donde lo personal encuentra sus raíces míticas. Grecia y las primeras edades de la vida de las personas son lo mismo, e igualmente irrecuperables, para Asklepios:

“Desde que pereció el milagro de la Grecia, el hombre se separó de los maternales brazos de la Naturaleza, y perdió su inocente inmanencia de animal entre las cosas. Siglos después, al llegar los renacimientos, algunos embriagados quisieron recobrar la antigua disposición, pero nada lograron”. (XXIV, 200)

Partiendo de una misma asunción de dolor (“Sólo amamos la juventud cuando se nos escapa”²⁴) los caminos divergen: por un lado la recuperación emotiva que en Hiperión es posible por la realización poética del ideal romántico, y, por parte de Miguel Espinosa, la construcción del significado preciso de la emoción que sólo desde la perspectiva de la pérdida es posible. Con este significado, Miguel Espinosa ilumina en profundidad las tinieblas de la desaparición, porque su luz es obra pausada de la razón y no relámpago asustoso. A su vez, rebasa el personalismo para instaurar una nueva forma de humanismo depurado, desprendido de la presión histórica de otros humanismos, y llega, por este mismo camino diverso, a lo que Hiperión sostiene. “Lo que buscas —le dice

²¹ HIPERIÓN, pág. 30

²² HIPERIÓN, pág. 79

²³ ASKLEPIOS, cap. XXV, pág. 212.

²⁴ HIPERIÓN, pág. 156

Diotima— es un tiempo mejor, un mundo más hermoso”²⁵, porque es la humanidad lo que en el fondo ama Hiperión²⁶, que establece una suerte de unión entre amor deferido y amor referido, un amor idealizado, en suma, que abarcara a la humanidad entera bajo el signo del amor a Diotima²⁷. En tal amor universalizado estriba el retorno a “un lugar donde el antiguo cielo y la antigua tierra me sonrían. En ti [(Diotima)] olvido a todos los dioses del cielo y a todos los hombres divinos de la tierra”. También Asklepios, desde el inicio de su relato afirma: “Amo el Arte, la libertad, la justicia y el ser-bueno. Sin embargo, nada espero de los dioses ni de los hombres. Por eso soy hombre”²⁸.

Signo humano ante la pérdida es el dolor, que ambos autores sitúan como fondo inevitable: “el himno a la vida del mundo sólo se deja escuchar en nosotros en el fondo del dolor”²⁹. En este fondo, Asklepios “entona” una ontología de la persona:

Para averiguar quiénes somos tenemos que indagar cada una de las edades que hemos sido. Esta empresa requiere las siguientes operaciones: remover la conciencia, para encontrar las sensaciones allí depositadas, sacar tales sensaciones a la luz; interpretarlas, y concluir. Este empeño precisa de un gran esfuerzo de imaginación, siempre doloroso³⁰.

La reflexión vertida en el recuerdo, difícil y doloroso en cuanto es conciencia de pérdida, se manifiesta como reflexión elegíaca. La explicitación racional de lo que fue es rescate y sentido del ser de Asklepios: *el que no recuerda, no es*³¹. Miguel Espinosa busca no la expresión elegíaca, sino el conocimiento de sí, cuando el intelecto realiza la operación de relacionar dentro de la continuidad entre el pasado y el presente³². Con la reflexión elegíaca y el consecuente conocimiento de un bien al que sólo se puede acceder cuando se pierde, se evita la consideración del ser como *resultado*, construyendo un significado que participa de lo originario.

Su *ciencia* afirma un pasado de correspondencia del ser y del mundo. Al erosionarse esta correspondencia, Espinosa-Asklepios se sabe exiliado, consciente del ser ante el no-ser que lo circunda. Sin embargo, el sentido elegíaco, más que de la nostalgia, parece nacer de una vivificación precisa de las emociones originarias de las edades idas. José Sánchez Sanz destaca el valor del entusiasmo en *Asklepios* para referirse al ánimo que debía sentir el autor al componer el relato, recordándonos que “con el término *enthousiasmós* expresaron los griegos el estado

²⁵ HIPERIÓN, pág. 97

²⁶ HIPERIÓN, pág. 99

²⁷ HIPERIÓN, pág. 99

²⁸ ASKLEPIOS, prólogo, pág. 12

²⁹ HIPERIÓN, pág. 209

³⁰ ASKLEPIOS, capítulo 1, pág. 24

³¹ ASKLEPIOS, capítulo 3, pág. 38

³² ASKLEPIOS, capítulo 8, pág. 76

de interiorización de la divinidad, inspiración que permitía a los adivinos u otros oficiantes religiosos, y también a los poetas, desempeñar su cometido de intermediarios entre los dioses y los hombres”³³. Así, al evocar el entusiasmo de, por ejemplo, la *Expectación* (cap. IX), o el de la *Comparecencia de lo Racional* (cap. XXII), o el de la *Fruición de Pensar* (cap. XXIII), junto con la definición o la descripción teórica, no vuelven las mismas emociones, pero sí otro entusiasmo derivado del conocimiento preciso que las codifica racionalmente como constitutivas del ser: *con todo ello rehacemos el ser desde sus componentes, a la manera de arqueólogos*³⁴.

Se podría refutar el ansia de conocimiento de Miguel Espinosa por cuanto pudiera limitar la libertad o la espontaneidad del actuar humano, pero el autor deja bien claros los límites de la razón en la *realización de lo indeterminado*:

Pero me niego a formular preguntas sobre el sentido de mi ser, mi origen, mi futuro y mi fin en la Tierra y más allá, lo cual equivaldría a poner en difícil trance mi libertad de hombre, pues una respuesta definitiva acabaría con la indeterminación y el misterio de la existencia³⁵.

No se trata de buscar una respuesta definitiva sobre el sentido del *ser*, del origen y del futuro. Misterio-curiosidad-conocimiento en el orden lógico, racionalista, y misterio-curiosidad-conocimiento en otro orden, sentimental, razones lógicas y razones del corazón se funden en reflexión elegíaca. Miguel Espinosa, cuando relata la Novedad, Extensión y Misterio del mundo como sentido esencial del ansia de descubrimiento en la infancia, habría hecho suyas las palabras de Hölderlin: “Gozamos lanzándonos a la noche de lo desconocido, a la fría extrañeza de algún otro mundo, y, si fuera posible, abandonaríamos el territorio del sol y nos abalanzaríamos más allá de las fronteras de los cometas”³⁶.

El misterio apunta al concepto de Heráclito de *διαφερον εαυτω* (lo uno diferente en sí mismo), que Hiperión señala como “esencia de la belleza” y anterior a filosofía alguna³⁷. Expone su argumentación de la siguiente forma:

De la pura inteligencia no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía es más que sólo el limitado conocimiento de lo existente.

De la pura razón no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía no es más que ciega exigencia de un progreso nunca demasiado resolutivo en el arte de unir y de diferenciar una determinada sustancia.

Pero, en cambio, si la razón que aspira a elevarse es iluminada por el divino *διαφερον εαυτω* ya no exige ciegamente y sabe por qué y para qué exige³⁸.

³³ “Los griegos de Miguel Espinosa”, recogido en **CONGRESO. MIGUEL ESPINOSA: LA ESCRITURA**. Murcia, 1994.

³⁴ **ASKLEPIOS**, capítulo III, pág. 38.

³⁵ **ASKLEPIOS**, capítulo X, pág. 101

³⁶ **HIPERIÓN**, pág. 35.

³⁷ **HIPERIÓN**, pág. 116

El arte que encierre teoría supone un abrazo más hondo con la realidad³⁹, y su fundamento participa precisamente de una unidad diferenciada en sí misma, iniciada en *Asklepios*, cuya filosofía abraza efectivamente lirismo, y viceversa. El mito elegíaco es la *reiteración en la conciencia* de las edades idas, porque se recuerda el sentir, porque se es, y porque existe un espacio literario donde defenderlo, proyectarlo, hacerlo fértil, aventurarlo, crearlo, mitificarlo, eternizarlo...

Reflexionar y sentir es establecer relaciones dentro de la continuidad donde reflexionamos y sentimos. Antes de pensar los hechos y los objetos, hay que pensar o inventar⁴⁰ la continuidad que habitan esos hechos y objetos, acto realizado por la memoria, que, en cierto modo, actúa por convención. [...] ⁴¹

La reflexión elegíaca establece las relaciones de la continuidad literaria *Asklepios, el último griego*, y también las relaciones de la continuidad vital en la actualidad de Miguel Espinosa. La *espontaneidad, disposición y expectación* respecto a la concepción premeditada de la vida como "resultado", se traspassa al ámbito mítico e ideal de la Hélade respecto a la "barbarie"⁴², que en la singular condición del exilio en el tiempo, es la actualidad. La elegía encuentra otra forma de expresión en la misma actitud vital de exilio interior, Miguel Espinosa *homo absconditus* ajeno a las modas. El escritor, desdeñoso del viaje, apenas salió de Murcia. En este sentido no hay que olvidar que *Asklepios* fue escrito en Madrid, otro plano de un *exilio* que, pienso, marcó la elección temática de la obra. Allí, en ese exilio interior y exterior, el autor, hechizado por Azenaia, la de los ojos glaucos, buscaba mejor fortuna y nacía *Asklepios*, la búsqueda del conocimiento de sí, la *autobiografía mítica*⁴³ y ontológica, la confesión de lo que, por verdadero, no puede ser velado por la historia o la actualidad.

ALBERTO J. SÁNCHEZ GRIÑÁN

³⁸ HIPERIÓN, pág. 118

³⁹ "...la más bella forma y la forma más profunda de decir las cosas, incluso de perdurar, es hacer una especie de arte que encierre teoría o que encierre pensamiento". Miguel Espinosa, *entre la lucidez y la elegía, entrevista* (Postdata, nº4, pág. 52)

⁴⁰ El subrayado es mío.

⁴¹ ASKLEPIOS, capítulo VIII, 76.

⁴² Ya Ovidio llamaba bárbara a la tierra de su exilio, Tomi (Tristia, III 11, 7), y Séneca a Córcega (epigrama 3, 1).

⁴³ Autobiografía mítica: concepto acuñado por José López Martí y Juan Espinosa.

EL EREMITA

In memoriam Miguel Espinosa

Dejó pasar las ocasiones
en las que se cebó vuestra avidez.
No fue jamás obstáculo
para ajenas codicias, pues buscaba
la luz de la palabra, que vosotros
despreciáis, pero aun eso
os dolió que buscara. Le envidiábais
por ser distinto y puro, si bien nunca
quisisteis parecerle (el envidioso
halla siempre culpable de inocencia
al envidiado; su vileza admite
sólo al testigo cómplice).
Vivió con dignidad, humildemente,
laborando en lo suyo, y ni siquiera
perdió el tiempo en odiaros.

Sobre el polvo

que sois, sobre la nada
de tanta iniquidad, caerá el olvido.
Mas quedarán sus obras y su nombre,
y su gloria será vuestra condena.

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO