

LA FEA BURGUESÍA (1971-1980), DE MIGUEL ESPINOSA COMO DECONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA DEL TARDOFRANQUISMO

ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA

Universidad de Borgoña

La cultura española del siglo XX está netamente marcada desde el 98 y la «Edad de plata» hasta la Transición por el conflicto ideológico, caricaturizado por el mito de las «dos Españas». Es en torno a la Transición sociopolítica, cultural y económica cuando, con la estética y la ideología postmodernas, la cultura española reescribe el antedicho conflicto desde nuevos paradigmas. En una sociedad que se postindustrializa y se adscribe paulatinamente a ideologías y prácticas neoliberales, surge la ficción «deshumanizada» según término de Gil Casado que insiste acertadamente en la recuperación subyacente de una estética y una ideología características de la «Edad de plata», truncadas y deformadas luego por el franquismo. Cohabitan así, redefiniendo la polarización ideológica entre fascismo y marxismo, la parodia carnavalesca, lo kitsch y lo paraliterario, lo exótico, lo erótico transgresor, el neoformalismo, lo fantástico y la ucronía histórica, así como reapropiaciones de un realismo sucio desmitificador.

En el contexto de dicha ficción «deshumanizada» uno de sus representantes más notorios, M. Espinosa, escribe una diatriba despiadada contra la clase dominante que está protagonizando el proceso denominado de «Transición democrática». Escrita entre los años cruciales de 1971 y 1980, *La fea burguesía* permanecerá inédita hasta 1990, ocho años tras la muerte del autor.

Desde lo explícito de su título, *La fea burguesía* se sitúa en un registro abiertamente crítico. En su aparente transparencia la novela contrasta con

las obras que habían dado a conocer a Espinosa dentro de la literatura «deshumanizada» de los años 70. La más célebre, *Escuela de Mandarinés*, se presentaba como alegórica sátira del régimen verticalista a través de la construcción de un universo atemporal y «desrealizado», la Feliz Gobernación, poblado por 490 personajes variopintos y descrito prolijamente con una prosa «neobarroca»¹.

En *La fea burguesía*, Espinosa se deshace del recurso alegórico para centrar sus críticas en un retrato directo y cruel de la España tardofranquista. No se trata aquí de una explicitación de críticas anteriormente camufladas por juego con la censura, debilitada por las Leyes Orgánica y de Prensa de 1967. De hecho, la novela es contemporánea de las citadas alegorías, constituyendo en cierto modo el anverso «realista» (término crítico ridiculizado en los conceptuales años 70 como «literatura de la berza») de su proyecto «deshumanizado». Obviamente, no se trata de un «neo-realismo» al modo de la novela social de los 50, sino de un realismo crítico que conjuga las preocupaciones complejas del autor sin recurrir a la deconstrucción de la narración y del lenguaje. Como veremos, el objetivo de esta revisión crítica de la «mimesis» es ahora la metódica deconstrucción de una ideología y no la creación de un universo creativo autónomo.

La novela se construye concatenando rítmicamente relatos breves que constituyen respectivas descripciones satíricas de personajes representativos de diversos estamentos claves del régimen tecnocrático tardofranquista (el catedrático, el publicista, el industrial, el adepto del Opus Dei, el diplomático). Ningún hilo argumental une dichos retratos, dando al lector una frustrante sensación de inconclusión e inmovilismo. Se trata de relatos «implosivos», según la categorización de T. Ozwald², aquellos que frustran la espera del lector haciéndole esperar un acontecimiento que nunca se producirá, en una línea inaugurada por Tchekov:

«Les nouvelles dites «réalistes» sont généralement aussi celles où, apparemment, «il ne se passe rien» (...) Si implosion il y a néanmoins, il faut nécessairement que l'édifice narratif, à défaut de se désagréger, se

¹ P. Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona: Anthropos, 1990, p. 22.

² T. Ozwald, *La nouvelle*, Paris: Hachette, 1996, p. 150.

lézarde ici et là, que des signes périphériques apparaissent qui permettent de déceler les ravages de la crise mimétique»³.

Así el primer relato, «Castillejo y Cecilia» nos presenta un «relato-instante» según la terminología de T. Ozwald⁴ centrado en una doble temporalidad: por una parte Castillejo está esperando a su mujer y a su hija en una cafetería, contemplándose en el espejo. En paralelo, un misterioso narrador omnisciente nos relata la biografía del personaje, catedrático de Derecho arribista y servil, emblema de los mandarines del Régimen. El proceso transformador del relato, su aspecto «implosivo», viene del «derrumbe» progresivo del personaje: el texto insiste desde la primera frase del «incipit» («los hombres empiezan a derrumbarse física y psíquicamente») en el colapso paradójico de uno de los incólumes representantes del *statu quo* franquista.

Dicho proceso, ritmado insistentemente por la recurrente fórmula «conforme medita, Castillejo se derrumba» (p. 33⁵, 34, 35, 37, 39), culmina con la cláusula final anticlimática («Esta Cecilia, cada vez más vieja y necia». Tal ha sido el último pensamiento de Castillejo; después ha comenzado a conversar», p. 39). La epifanía inversa del personaje contrasta con la condensada historia de su meteórica ascensión en los círculos del Saber/ Poder, en un movimiento simultáneo de ascenso y derrumbe, antítesis neobarroca característica del autor.

En el segundo relato, «Clavero y Pilar», ni siquiera asistimos a un proceso. El relato, fechado en «el año de 1971» (p. 48), presenta a la pareja homónima del título al modo de una sátira en la tradición de Juvenal o de *Les caractères* de La Bruyère. Tan sólo la cláusula final («tras alcanzar los cincuenta años, los maridos se sienten cansados y atemorizados; demás que ya no les convence la cama») parece aludir a una tensión futura en el horizonte inmóvil de los valores vacuos de Pili.

La construcción del relato sigue las pautas de una encuesta etnológica: descripción del «modus vivendi», los «valores», las actitudes, los rituales, sentimientos, prejuicios y actividades de dos burgueses representativos de la tecnocracia que se mantiene en el poder a lo largo de la larga elaboración de la novela, coincidente con la restauración borbónica. El narrador

³ *Ibid.*

⁴ T. Ozwald, *op. cit.*, p. 170.

⁵ Todas las referencias de número de página sin especificar remiten a M. Espinosa, *La fea burguesía*, Madrid: Alfaguara, 1990.

omnisciente nos presenta así una descripción distanciada de los personajes: «Pili y Clavero son burgueses (...) piensan que las ánimas vienen al mundo para alcanzar éxitos» (p. 42), «Clavero imagina el mundo como conjunto de fenómenos en continuo flujo» (p. 45), etc...

«Krensler y Cayetana» sigue de modo lineal la biografía de su odioso personaje central, industrial del Régimen, hasta un episodio no demasiado significativo de su biografía, la muerte de la abuela de Cayetana. Lo significativo viene de la cláusula contundente del relato, próxima a los finales crueles de Maupassant: «al funeral, como a todas las celebraciones de Krensler, no asistieron pobretes, desvalidos ni desamparados» (p. 84).

La biografía antimodélica de Krensler contrasta con la evolución de un condiscípulo crítico, Domingo Alberola, cuyos poemas alternan de modo irónico con el relato de la «resistible ascensión» del industrial⁶. Encontramos aquí una construcción antitética recurrente en la segunda parte de la obra, así como un juego intratextual paródico sobre el que reincidiremos.

Con insistencia un tanto monótona, el cuarto relato reitera la estructura del segundo, sátira esta vez de un influyente cirujano y su mujer, adeptos ambos a una secta básica en el entramado social franquista, y posteriormente en el borbónico, el Opus Dei. Centrándose en un día de verano, el texto prescinde de toda progresión dramática hasta la majestuosa cláusula final, esta vez un tanto forzada en cuanto indicio de una inquietud latente («tal vez por un instante, en medio del dinero que configura su interioridad, ha sentido la zozobra y la tristeza de Didio ante sus jades y marfiles», p. 108).

Con la segunda parte, «Clase gozante», el texto trueca su monotonía compositiva por un nuevo esquema. Esta parte, que constituye el grueso de la novela (casi doscientas páginas, el doble de la primera), está estructurada en torno a la contraposición entre un poderoso diplomático, Camilo, y su oscuro interlocutor, Godínez, vendedor de embutidos e intelectual heterodoxo encerrado en un exilio interior, transparente trasunto y «alter ego» del autor, confinado en la opresiva sociedad provinciana de Murcia.

⁶ Domingo Alberola encarna: «la presencia derrotada, casi fantasmal, de unos cuantos chiflados (...) personajes secundarios que en la novela significan un frustrado intento de ruptura» (J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*; Madrid: Castalia, 1997, p. 507).

Al filo de sus conversaciones (en realidad monólogos sucesivos de Camilo) van sucediéndose 46 relatos breves, variaciones seriales en torno a los esquemas y temas anteriormente expuestos. Los títulos resumen lo esencial de cada texto, desde los objetos simbólicos («el tren blindado», «el automóvil», «la mecedora», «el libro», «el folleto») hasta temas abstractos como «el orden», «la destrucción», «la impunidad», «la inteligencia» o «la enfermedad», pasando por figuras alegóricas como «los perros».

La acción de esta segunda parte queda resumida en el último capítulo, «el silencio», evidenciando su trasfondo simbólico: «un hombre fue tentado, por otro hombre, a inclinarse por lo que no podía alcanzar, dada su naturaleza (...) El tentado, empero, resistió la seducción mediante la acción de escucharla y transcribirla, retratando con ello al tentador y apartándolo de sí» (p. 292). La figura del narrador cobra así un valor inesperado, así como su acto de escritura, verdadero exorcismo literario, explicando el eclipse narrativo de sus propias reflexiones.

La estructura reiterativa de la obra contrasta así con la construcción «clásica» de la novela de tradición realista, inscribiéndose en la tendencia formalista o experimental, denominada «novela del discurso reflexivo» por J. I. Ferreras, «que se caracteriza por utilizar el lenguaje (...) como reflexión: esto no quiere decir que nos hayamos alejado por completo de la realidad mediadora, sino que esta realidad es objetivada y puesta en el terreno de la reflexión (...) Novela pues que se acerca al ensayo»⁷.

En paralelo a este juego compositivo, la aparente transparencia del texto está minada por otros elementos considerados «deshumanizadores», el primero de los cuales es sin duda, el tratamiento crítico del lenguaje. En esta novela Espinosa se aleja de su pasión lingüística habitual por la retórica propiamente «deshumanizada», en términos de Gil Casado⁸, para explorar las posibilidades críticas de un lenguaje directo, no por ello menos protagonista en la obra que en ficciones metanovelescas como *La tribada falsaria*.

Así la frialdad clínica del narrador omnisciente de la primera parte, próxima a la de un realista crítico como H. Böll, junto con el silencio elíptico del de la segunda, contribuyen a distanciarnos de los personajes,

⁷ J. I. Ferreras, «Tendencias de la novela en la transición española», in J. B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad, cultura española 1975-1990*, Madrid: Akal, 1995, p. 45.

⁸ Gil Casado, *op. cit.*, p. 45.

sucesos y procesos relatados. Dicho distanciamiento, heredero del método brechtiano, es una de las piezas claves del proyecto narrativo de Espinosa y lo encontramos en todos los niveles de la novela.

Las aserciones del narrador son inapelables, escritas en un presente atemporal: «Pili desprecia a su padre; le imputa haber nacido y crecido en aquella casa. Clavero tilda al escribiente de abúlico, y Engracia, de inútil» (p. 47). Ello contribuye a la crueldad ambiente, a la vez de la narración y del mundo narrado, la primera adecuándose a la segunda según la tradición inaugurada por los *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam.

La omnisciencia del narrador impone un cierto monologismo, ya que pese a una aparente polifonía de diálogos, extractos de textos y discursos indirectos libres, es la voz del narrador la que analiza de modo inexorable el interior y exterior de sus personajes: «Ni Clavero ni Pravia apetecen acacencias extraconyugales» (p. 53), o «Las más generales ideas de Pili pueden resumirse así: hay dos clases de seres, los que viven la actualidad y los que se hallan fuera de la actualidad» (p. 48).

La frialdad del narrador coincide con un tratamiento lingüístico específico, el empleo de construcciones complejas y de un vocabulario arcaizante, proclive a la abstracción, referido a sucesos u objetos de la vida cotidiana: «El automóvil de Pravia se deslizaba por la carretera (...) El empleado, al frente de su máquina, semejava un héroe (...) De un golpe estricto y duro, ciertamente determinante, Pravia accionaba el ingenio receptor de radiodifusión, y, a la espalda de ambos, sonoros altavoces inundaban el carruaje de música» (p. 44). Reconocemos aquí el distanciamiento inaugurado en la novelística española por el *shock* artístico e ideológico que significó en 1962 *Tiempo de silencio*, así como la tendencia a la «especulación intelectual deshumanizada»⁹.

No obstante, no nos hallamos aquí ante la dicotomía benetiana entre «forma compleja» y «fondo intrascendente», resultante en una «superabundancia expresiva» analizada por Gil Casado. Como señala J. I. Ferreras, «Espinosa parece complacerse en la descripción de los detalles más nimios, (...) alusivos a una sociedad opresora. El humor se produce cuando el autor da un tratamiento ético a situaciones que no lo requieren. Se crea así un distanciamiento irónico (...) que permite la reflexión del lector»¹⁰.

⁹ Gil Casado, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 45.

Entramos aquí en el centro del proyecto espinosiano de deconstrucción ideológica. Inscribiéndose en un movimiento crítico inaugurado por R. Barthes con *Mythologies* y seguido por la transcripción novelística de sus análisis en *Les choses* de G. Perec, Espinosa construye una verdadera máquina de guerra contra la ideología de la clase dominante, esa tecnocracia que esperaba la muerte del Generalísimo para construirse una democracia capitalista a su medida¹¹.

Espinosa pretende arremeter metódicamente contra todos los supuestos de dicha ideología, exponiendo de modo analítico sus innumerables estrategias de mistificación. Esta operación es propiamente subversiva, puesto que «la ideología no puede ser exhibida de tal manera sin mostrar sus límites»¹².

El narrador expone crudamente las bases de la ideología tecnocrática, a medio camino entre el fascismo nacionalcatólico y el capitalismo post-industrial: «acontecemos en la civilización occidental y cristiana de 1971; nuestra sociedad se fundamenta en la competencia (...) el éxito se refleja en el hogar; consumir es ser; los entretenimientos resultan actitudes oficiales» (p. 53).

Los personajes de la obra evidencian así los implícitos de una ideología que se ve fríamente expuesta y de la cual no son conscientes: «La sabiduría de Clavero coincide con los mandamientos elaborados en la corte del Dictador (...) Indudablemente, Clavero ignora que sabe estos apotegmas; más que de un conocer, trátase de un sentir» (p. 53). Espinosa coincide aquí en la crítica barthesiana de la ideología como una «segunda naturaleza» interiorizada por el consumista alienado.

La novela reitera dichos análisis, exponiendo la alienación de sus personajes, multiplicando la fórmula irónica de la encuesta: «Estos son los valores de Pili y Mili: Primero, un salario alto y fijo; segundo, un automóvil; tercero, una vivienda confortable en un edificio diferenciado; cuarto, colegios sobresalientes para los hijos...» (p. 44) seguido por un

¹¹ Retomamos el análisis de J. B. Monleón para describir el proceso contemporáneo a la redacción de *La fea burguesía*: «el llamado desarrollo económico —planteado por el Opus Dei, con notable retraso sobre lo que sucedía en Europa— alteró los esquemas impuestos por el desenlace de la Guerra Civil y abrió nuevas perspectivas a nuestra clase media (...) La burguesía española hace su pequeña revolución industrial y no sólo descubre que la democracia es el régimen que le cuadra, sino que da el paso hacia adelante (...) Comienza un juego nuevo en el que el sector más abierto del Poder utiliza a la oposición y ésta se aprovecha de esa necesidad» (1995: 239).

¹² J. Rodríguez Puértolas, «Democracia, literatura y poder», in J. B. Monleón (ed.), *op. cit.*, p. 270.

largo etcétera. Estas frecuentes enumeraciones provocan, como las célebres listas de Perec en *Les choses*, un efecto humorístico, y a la vez inquietante. Véase la larguísima y rabelaisiana enumeración de tópicos de conversación burgueses (p. 54-56).

La obra presenta una multiplicidad de dichos catálogos verbales, en una proliferación monstruosa de objetos y afectos, clasificados y serializados fríamente por el narrador, en clara clave «pop». Así la descripción del aseo de Pili (p. 54) remite a la frialdad de las composiciones de Warhol: «Primero, ejercicio gimnástico; segundo, recepción de masajes apropiados; tercero, inmersión en un baño de sales relajantes; cuarto, embadurnamiento del cuerpo con crema hidratante», etc... (p. 54). Los personajes, rodeados de «cosas», son ellos mismos reificados, según un proceso clásico ya estudiado por Heidegger y demás críticos de la sociedad de consumo: «Krensler no disfruta de vajillas de porcelana y cubiertos de plata, sino que las vajillas y los cubiertos disfrutan de un Krensler...» (p. 81).

El lenguaje se torna así, a través de múltiples juegos estilísticos, instrumento crítico y reflexivo. Partiendo de la idea althusseriana de que «la clase que controla los medios de producción material controla también los medios de producción intelectual»¹³, Espinosa deconstruye el montaje ideológico de la pretendida cultura franquista a partir de su fundamento mismo, el lenguaje franquista.

La obra se abre aquí a una dimensión metaliteraria, albergando una polifonía de inter e intratextos representativos de dicho lenguaje, vinculado inevitablemente, siempre según el esquema estructuralista de Barthes y Althusser, a la ideología que produce y a la vez padece¹⁴. Espinosa presenta las lecturas de Giménez, «lecturas de un ilustrado estatal de la época» (p. 25), citándonos amplios extractos de obras franquistas («la forma militar del Estado es la manera más precisa y práctica de garantizar la estructuración del Poder, etc.», p. 18). Estos se integran así en la propia

¹³ J. Rodríguez Puértolas, *ibid.*

¹⁴ Espinosa sigue aquí los planteamientos críticos de la izquierda estructuralista, resumidos por J. Rodríguez: «Las experiencias y prácticas sociales que consagra la cultura «en general» serán las que esta clase seleccione, jerarquice e incorpore a la herencia cultural de toda la sociedad (...) Todo producto literario, en efecto, pertenece a ese aparato ideológico que, provisionalmente, puede ser llamado «cultural» (...) Los textos, la literatura, se utilizan con una extraordinaria técnica de enmascaramiento (...) El arte, la literatura son portadores de ideología (...) Y lo que es más: la ideología dominante produce estética» (J. Rodríguez, *ibid.*).

escritura de la obra, permitiendo una crítica en acto del lenguaje del poder, distanciada irónicamente: «Castillejo había creído aprender ciencia leyendo expresiones como éstas: ‘el romano jamás concibió la libertad como atributo metafísico del hombre, sino como reflejo de su participación en la comunidad’...» (p. 19).

Por una parte Espinosa ridiculiza al estamento universitario franquista y sus patéticos intentos de justificar teóricamente un régimen personalista y oportunista, a través de un campo crucial en la conjunción entre «saber» y «poder», el del Derecho, disciplina ejercida por el propio autor. Juega así a mezclar textos históricos (Carl Schmitt, etc...) con pastiches de artículos posibles, siguiendo el galimatías del propio Castillejo, que pasa de lector a escritor «in fabula» («la concreción histórica medioeval [sic], en cuanto entidad política, es símbolo figurado de la avidez de salvación...», p. 20).

La «Teoría sobre el Mando Unico y Totalitario», «El Estado Totalitario como Forma de Organización de las Grandes Potencias» o la «Teoría Metafísica del Salario obrero» no son meros libros ficticios borgesianos o pura sárira del sinsentido de la retórica franquista. Dichos intertextos, más allá de la ironía, exponen los fundamentos pronazis del régimen franquista, algo constantemente negado por el mismo tras la derrota del Eje. Se trata, pues, de un ejercicio de crítica histórica en acto, ofreciendo al lector piezas clave en un proceso intelectual a la teoría jurídica del franquismo y, más profundamente, al propio lenguaje totalitario que lo sustenta.

Para ello, Espinosa se escuda en un misterioso referente que reaparece por momentos en la novela, un «estudioso de la cultura», Juan Pérez Valenzuela. Dicho personaje analiza el lenguaje franquista: «Sus proposiciones no resultaban verdaderas ni falsas; sencillamente encerraban la imposibilidad de verdad, porque las palabras sólo se referían allí a palabras: ningún sistema lógico poseía criterio de evidencia para probar tales aserciones; los sujetos y predicados de las oraciones eran metáforas, y, por definición, la metáfora no pertenece al mundo, sino al lenguaje» (p. 20-21).

El texto evidencia así el círculo vicioso de la retórica franquista: «Castillejo era víctima de una mímica que consistía en situar entre los objetos y el conocimiento un conjunto de fórmulas y modelos figurativos (...) De esta manera, Castillejo no meditaba en conceptos, sino en metáforas y metáforas de metáforas (...) Era la regla del saber oficial de aquellos tiempos» (p. 19).

La crítica intertextual se extiende a una ideología más insidiosa, la «mitología» del consumo, a través de los «slogans» del publicista Pravia: «si alcanzó un alto lugar en la sociedad, beba nuestras aguas (...) Sinceramente hablando: nuestro aperitivo no se confeccionó para todos... ¿Posee automóvil? ¿posee vivienda propia? ¿posee una mujer bella y unos hijos encantadores?» (p. 41) o «las prendas de nuestra marca emanan furia de vivir; son jóvenes, jóvenes» (p. 48). El análisis minucioso de esta retórica consumista complementa el anterior del fascismo, esta vez con claros tintes heideggerianos¹⁵.

La novela trasciende así de la sátira hacia la reflexión casi fenomenológica en torno a los procesos referidos, la alienación fascista y su complemento secreto, la capitalista. Dicha perspectiva fenomenológica queda patente en ciertos episodios como el análisis de los «habitus» sociológicos de Pili (p. 51) o el desayuno de Purita (p. 98), este último casi antológico. Ello aproxima a Espinosa a la novela centroeuropea, atenta desde Musil hasta Kundera a la metodología de Husserl y a la fusión de preocupaciones filosóficas y ficciones tragicómicas. El autor trasciende el distanciamiento irónico para confrontarnos a verdaderas reflexiones filosóficas que tratan de comprender la caída (*Verfall*) en la inautenticidad de sus personajes, siguiendo el esquema heideggeriano: «Los que habitáis la libertad, vivís el mundo: el misterio y el desamparo configuran vuestro paisaje. Los que habitamos el orden, vivimos solamente unos alrededores, ingeniados para defendernos de la angustia y la reflexión de ser. De esta manera, Godinillo, los gozantes hemos logrado estrechar la obra de la Divinidad, hasta transformarla en simple ambiente» (p. 228).

El proyecto hermenéutico de la obra trata, más allá de la mera deconstrucción de la ideología dominante, esto es de lo que la clase dominante quiere dar a conocer y como quiere re-conocerse, de conceptualizar esa misma sociedad, entendiéndola críticamente. Los personajes son entonces casos prácticos, reflejos de algo que hay que tratar de interpretar, y ese intento es la propia novela. «No olvides que yo soy trivialidad», explica el hierofante del Régimen, Camilo, «tentador» del narrador, «altanería, vanidad, dureza, interés, tedio, inmediatez, cálculo,

¹⁵ «Hay dos clases de seres, los que viven la actualidad y los que se hallan fuera (...) Actualidad es el conjunto de valoraciones y bienes, actitudes, ritos y pasiones de la sociedad dominante del año de 1971. Sólo la actualidad es real: se denomina real la posesión sensorial y emocional del día. Correr en automóvil, visitar lugares, anidar en viviendas diferenciadas, beber licores con hielo, desear objetos de la industria, etc...» (p. 48).

(...) mímica, vocablo vacío, conformismo, antipensamiento, mentira, falsa brillantez y enemigo de toda profundidad; en suma, la clase gozante» (p. 166).

La vocación hermenéutica se proyecta en la dimensión simbólica de la obra. Esta, si bien menor que en las anteriores alegorías del autor, constituye un discurso subterráneo y paralelo al filosófico-crítico más aparente. Contribuye, a su manera, al proceso desmitificador, confiriéndole un aura enigmática opuesta a las «mitologías» alienantes de la clase dominante. Entendemos así la reutilización del Nuevo Testamento como intertexto soterrado, anunciado en el enigmático epígrafe inicial de la novela («María, la mujer del carpintero, recibió el anuncio de la llegada del marginado [...] adicto y enviado de Pilato», p. 9) y retomado en el último capítulo de la segunda parte, «El magnificat» (p. 289).

Se trata de una poderosa transposición simbólica del trasunto de la novela, resumida en la ejecución de Cristo por la «clase gozante» de los poderosos. Identificamos al final de la obra la misteriosa voz del epígrafe inicial, la concubina de un enviado de Pilato, que no es otra que Clotilde, la esposa del diplomático Camilo. Espinosa utiliza el referente mítico de la Pasión, emblema de la ideología nacionalcatólica del Régimen, para socavar dicha ideología desde sus propios fundamentos, mostrando a los supuestos defensores de la Fe como verdugos de Cristo.

La crueldad de la tecnocracia franquista se integra así en una crueldad transhistórica y mítica, excursu «deshumanizado» de la obra con ribetes goytisolianos:

desde entonces, la identidad se ha perpetuado; mansos pasaron los siglos, y el César encarnóse constante (...) enemiga es María, que parió al desdichado y fue apodada Vientre Bendito por los miserables (...) Muchas Marías paren continuo, pero tú también de continuo ejecutas. ¡Alabado seas por beneficiar y ejecutar! (p. 290).

Ello, y el trasfondo explicativo de la segunda parte («un hombre fue tentado (...) empero resistió la seducción», p. 292), integran la crítica coyuntural de la ideología tardofranquista en una reflexión general sobre el poder que entronca con el resto de la producción espinosiana, en un intento de comprender y trascender un momento histórico penoso, situándolo en un horizonte de sentido enriquecedor.

Este proyecto, irónico, crítico, hermenéutico y simbólico a la par, hace de *La fea burguesía* una maquinaria compleja de deconstrucción ideológica, superando las críticas más obvias que del régimen franquista hicieron obras contemporáneas y redefiniendo un realismo crítico no sólo con ideologías caducas, sino con la más perversa «ideología del fin de las ideologías»¹⁶.

¹⁶ J. B. Monleón, *op. cit.*, p. 219.