

SOBRE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE «LA TRIBADA FALSARIA», DE MIGUEL ESPINOSA

POR

RAMON CANTERO PEREZ

Leer una novela actual es hoy enfrentarse, no con un reflejo de la realidad, sino con una estructura de símbolos lingüísticos. Una novela, aunque aparentemente haya perdido su estructura narrativa, no deja de tener una arquitectura cuidada, pues pertenece a la sustancia de la novela el contener una forma, basada fundamentalmente en el «corpus» lingüístico.

El novelista elige, de manera arbitraria, el proceso narrativo que desea seguir, y que no tiene por qué estar sujeto a las categorías lógicas del proceso natural del mundo: espacio, tiempo... La búsqueda de formas artísticas, la obsesión por crear una obra de arte, se convierten en el único objetivo del novelista.

El autor elige una acción que mantenga despierta la curiosidad del lector; la introduce en un entramado en que los acontecimientos se van relacionando unos con otros; y por último construye lo que podríamos denominar el diseño, es decir, el soporte estético de la novela, las «proporciones» de la misma: distribución de la materia, puntos de vista... Todo ello va dando a la novela su forma, su figura. En el diseño se manifiesta la verdadera personalidad del autor, su maestría en el arte de contar, su dominio de la palabra.

La crítica novelística actual se ha interesado cada vez más por la técnica narrativa, por el misterio formal que cada novela tiene; y esto ha trascendido también a los lectores, que, poco a poco, se han ido habituando a estos problemas técnicos: la forma de narrar, el tratamiento del tiempo, el punto de vista, el fluir de la conciencia de los personajes, la forma simbólica de la novela, etc.



A este tipo de crítica no le ha interesado tanto qué se cuenta, sino cómo se cuenta; poco a poco la novela ha dejado de ser un retrato y su interés se centra en el estudio de su anatomía, de su cuerpo imaginario; se ha atendido más a la obra en sí, buscando en ella todo lo posible. Y es que la novela estaba únicamente en el texto, en la estructura, en la organización de los distintos planos narrativos.

Con el interés de analizar, desde estas perspectivas, «*La tribada falsaria*», de Miguel Espinosa, he leído la obra, que, ya de entrada, nos ha proporcionado el placer de encontrarnos ante un «corpus» sistemático-asistemático de ideas; tales ideas están trabadas en esta obra de tal manera que, aunque el autor hubiese pretendido una representación de la realidad, el resultado ha sido una serie de claves, de experimentaciones, que desembocan en una obra de arte, en una fascinante estructura que nos ofrece la síntesis de las tendencias más avanzadas del género narrativo.

Vamos a centrar el estudio de la obra de Miguel Espinosa en tres de los aspectos que dan al mundo novelesco una estructura polifónica, y lo convierten en un juego de voces. Iremos analizando así la voz del autor, la voz del narrador y la voz de los personajes en «*La tribada falsaria*».

I. La voz del autor

Dice Oscar Tacca que en la elaboración de una novela «hay una cierta materia que quiere decirse, y en este sentido, no es el novelista quien hace la novela, es la novela que se hace sola, y el novelista no es más que el instrumento de su venida al mundo, su partero».

No se puede confundir al autor de una novela con el narrador. El narrador cuenta, pero el autor es un hombre de oficio que quiere crear algo. Espinosa-autor ha dado la palabra, en «*La tribada falsaria*», a un narrador (o narradores) de la historia de Damiana; pero su presencia como autor es constante a través de toda la obra: las continuas dudas, las reflexiones, las interrogaciones y apreciaciones sólo pueden ser interpretadas por la omnipresencia y omnisciencia del autor.

Observemos, por ejemplo, algunos momentos de la obra:

—«No creo en Dios» —dice Damiana Palacios, boticaria de cuarenta años. Y habla sin gravedad, entusiasmo ni arrojó. Más que la expresión de una convicción, la afirmación revela una manera de estar en el mundo; equivale a manifestar: «La cuestión de la existencia divina no me interesa» (Pág. 41).

Son momentos en que aparentemente el narrador sigue narrando, pero el lector sabe que la índole de lo que se «narra» no está al alcance del narrador.



«Las falacias de Damiana, ya enlazadas en destino, encerraban una obcecación que se hallaba más acá de toda razón; ante su reiteración, Daniel veía disminuir el valor de su yo, convertido insignificancia por la actuación de la entercada. También vislumbraba que la palomita estaba forjando una siniestra conexión entre tres caracteres: él, ella misma y la modista. Se enturbió y temió». (Pág. 54).

Todas estas apreciaciones, reflexiones, intimaciones, revelan la presencia del autor en su obra; es una de las fórmulas que Miguel Espinosa utiliza para asomarse a su relato, escudándose, por así decirlo, detrás del narrador.

A pesar de estas apariciones, que por otro lado podrían ser meras apreciaciones del lector, se observa en «*La tríbada falsaria*» un afán de Espinosa por silenciar totalmente su presencia como autor. Utiliza entonces el recurso novelesco del «autor-transcriptor». «Aquí está —parece decirnos Espinosa— la historia de Damiana. Quien no la crea, que pregunte a José López Martí, su «cronista oficial», o a todos sus amigos y enemigos...». No deja de ser un recurso con el cual logra el autor dar a la obra un alcance mayor, una independencia total de sí mismo, una despersonalización; en definitiva, una mayor objetividad y verosimilitud.

En este sentido, es muy significativo un párrafo de la carta número 9, de Juana a Daniel, en que, hablando de Mercedes Rodríguez, dice Juana:

«¿Recuerdas a Mercedes? Posee una hija igual que ella. Así se encarna y permanece la bien amada de tu amigo, Miguel Espinosa. ¿Ha opinado Miguel sobre tu famosa Damiana?» (Pág. 119).

No deja de ser esta obra, entre otras muchas cosas, una lucha de su autor contra la ficción novelística, un afán por ser creído. En el «*Comento*» que aparece al final de la novela, y dentro del que suscribe Francisco Montijano, leemos:

«Fascinante, sobrecogedor, resulta cuanto Juana expuso, aterrando a Daniel y a los lectores del primer autor que recogió sus palabras: Miguel Espinosa». (Pág. 241).

El autor quiere aparecer como absolutamente imparcial, buscando así una mayor objetividad para su relato; en consecuencia, la historia deberá ser creída, será verosímil. Emplear el diario de Daniel o las epístolas de Juana no es más que un afán por lo mismo.

¿Sería posible, por otro lado, la objetividad absoluta, la neutralidad total? Precisamente esa imposibilidad es la que ha conducido a Espinosa a emplear la técnica del «autor-transcriptor»; podría haber intentado relatar de manera impasible, aséptica, pero, consciente de su imposibilidad, opta por eliminarse como autor. Cuando ésta es la intención del novelista, el recurso más frecuente a que acude es a la novela epistolar (recordemos que «*La tríbada falsaria*» está com-



puesta en su mayor parte por las cartas de Juana a Daniel). De esta manera, parece quedar salvada la objetividad de lo que cuenta.

Al propio tiempo, el empleo de la técnica epistolar permite a Miguel Espinosa utilizar otros recursos de la novelística actual, principalmente el del diálogo con una sola voz: sólo Juana escribe, pero el lector intuye la presencia de las cartas-respuesta de Daniel; es un verdadero intercambio, una auténtica comunicación, un diálogo:

«Por tus cartas descubro que has configurado una prodigiosa Damiana, imaginada como voluntad libre...», se puede leer en la carta número 2 (Pág. 81).

«He aquí lo que dice tu última carta...» (Pág. 87).

«Tu larga carta comenta el dolor que padeciste cuando Lucía...» (Pág. 140).

A partir del momento en que aparecen las cartas de Juana (prácticamente toda la novela), el relato pasa a ser enjuiciado por un único punto de vista; toda la narración es presentada ya por medio de esas cartas, entrando en juego las tres personas gramaticales, el estilo directo, el indirecto, etc... Pero, en definitiva, no deja todo ello de ser un recurso de Espinosa para sustituirse a sí mismo como autor.

¿Sería posible, por otro lado, la verosimilitud en una novela? Cuando en el género narrativo se habla de verosimilitud no es en el sentido de que el relato se parezca a la verdad; se trata aquí de un concepto empleado de forma absolutamente convencional: es una relación entre lo narrado y la opinión del lector; y la nuestra, tras la lectura de *«La tríbada falsaria»*, es que Espinosa «juega a que el lector piense que su relato no es juego, sino un documento». Hasta ese punto llega la artificiosidad de la novela. Todo es convencional, y el lector lo sabe y acepta de grado.

En definitiva, y aunque pudiese parecer paradójico, el autor crea la novela, pero también la novela, al propio tiempo, se va creando a sí misma por medio del novelista; éste, al construir su obra, su relato, llega un momento en que no tiene más remedio que «entrar en el juego» que él mismo ha «inventado», quedando el autor como el encargado, exclusivamente, de transformar el lenguaje. Es como si el autor hubiese quedado apresado por su propia obra o imposibilitado para «re-tomar», en ciertos momentos, las riendas absolutas del relato.

II. La voz del narrador

Una de las definiciones que se han dado de la novela es la de que «es un relato asumido por un narrador, en determinada forma o persona gramatical, que alude a un tiempo dado y nos pone en contacto con ciertos personajes».



Pero, ¿qué es el narrador? ¿quién es? Nada. Nadie. Sólo una voz que cuenta algo. No tiene existencia real; sólo toma cierta forma mientras dura el relato, el texto. Su existencia es «real» sólo por su relación con el resto de elementos constitutivos de la novela.

El narrador ofrece, desde el comienzo de la novela, el enfoque, perspectiva o punto de vista desde el cual se va a contar algo. Pero este punto de vista no es casi nunca único, lineal, sistemático. Ofrece múltiples variaciones, aunque la voz siga siendo la del narrador. El conjunto de esas variaciones (el propio relato, el autor, los personajes...) y su relación entre sí darán la verdadera estructura de una novela.

Miguel Espinosa enfoca los dos primeros capítulos de «*La tribada falsaria*» desde la perspectiva «tradicional» del narrador que narra, que cuenta algo. En estos dos capítulos, el narrador se sitúa al margen de cuanto está sucediendo, no hace referencia alguna a sí mismo y utiliza, como es lógico, el relato en la tercera persona gramatical.

Pero, aunque parezca la única perspectiva, ya hemos observado anteriormente las frecuentes incursiones del autor celado tras la figura del narrador. Además, Espinosa-autor, no «confiando» plenamente en las facultades o memoria del narrador, ha introducido en la novela a un observador, José López Martí, que pondrá (¿o ha puesto ya?) por escrito las andanzas de Damiana:

«Damiana quiere un mundo elemental, hecho de cosas y percances enumerables —ha dictaminado un tal José López Martí, su observador». (Pág. 42).

«Romi, el cirujano, y Tadi, el peluquero, estrechan el mundo hasta los límites que Damiana pide: el de la pulga —ha dicho José López Martí». (Pág. 43).

«...La correntona no es una conciencia, sin un proyecto, un movimiento inexorable; para ella, ir, estar o venir son el mismo caso —ha formulado José López Martí, su implacable historiador». (Pág. 44).

Otras veces, el narrador utiliza técnicas introductorias demasiado reiterativas, hasta el punto de producir la impresión de no tomarse en serio lo que narra (de ser así, no sería el narrador sino el propio autor quien estaría tras esas reiteraciones, tras ese tono «poco serio» al narrar); por ejemplo, al transcribir una de las cartas enviadas por Daniel a Damiana en el extranjero, carta por otro lado de un lenguaje excesivamente grandilocuente, poco «real», se puede leer:

«Te pido que no me olvides, así como soy, y que hagas propósito de no apartarme de ti; sé benevolente».

Y también: «Tu imaginación y la mía son hermanas...».

Y también: «Una reflexión lenta, una constante reiteración...».

Y también: «Evocados desde el destierro que ahora padezco...». (Pág. 46).



El mismo artificio lo vuelve a repetir Espinosa en las páginas 87 y 102-103, al transcribir Juana una carta de contestación de Daniel.

O la reiteración de preguntas cuando narra en qué ocupa su tiempo Damiana o el círculo social en que se mueve; de nuevo volvemos a observar el tono irónico, un tanto despreciativo, del lenguaje:

«Damiana y sus amigos viven en Murcia. ¿Qué hacen en Murcia Damiana y sus amigos, amén de relatar cuanto ocurre en su ambiente? Comen... tragan viandas... Frecuentan cinematógrafos...». (Págs. 42-43).

«¿Qué hace Damiana en el extranjero? Lo mismo que en Murcia, pero rodeada de otras Silvias, Felicianas, Rosarios...» (Pág. 44).

«¿Qué hace Damiana las tardes de los inviernos? Los lunes, miércoles y viernes aprende el manejo de la guitarra; los martes y jueves asiste, como escolar, a una academia...» (Pág. 48).

«¿Qué hace Damiana los sábados de los inviernos?...» (Pág. 48).

«¿Qué hace Damiana los domingos de los inviernos?...» (Pág. 48-49).

Aparece así retratada, en boca del narrador (¿del autor?), la clase social que se refleja en «*La tribada falsaria*», un ámbito o nivel social concreto, una burguesía o clase media más o menos adinerada, con una serie de costumbres tipificadas (viajes, monotonía diaria, reuniones de amigos...), que no hace nada, que ha perdido la idea de una jerarquización de valores... Y Espinosa lo sabe; y lo hace notar incluso en el tono que da al lenguaje:

«Estos son los valores que valen para Damiana: los beneficios que origina la botica, su seguridad y fortaleza; una casita de recreo junto al mar, su propiedad y tenencia; ...Fuera de lo expuesto, no hay para la boticaria valor alguno bajo las nubes ni encima de ellas». (Pág. 43).

«... Opinaba ésta que la experiencia fricadora nada mancha, porque en el mundo no existen valores; todo es baladí...» (Pág. 57).

Incluso, en estos dos primeros capítulos de la novela, se puede ver cómo el narrador da paso, en cierta manera, a una «especie» de monólogo interior de algunos personajes:

«Conforme la cortadora hablaba y gesticulaba, balanceando las mamas, Daniel, arrobado en su figura, descubría que lo feo nos embelesa y traba. «Damiana ha quedado ligada por esta grandiosa fealdad; ha sucumbido ante el ser remoto» —pensó. Y palpó la verdad de su tesis cuando reparó en los horriblos dientes de la lazarina, desordenadas y pajizas estacas. Por otra parte, hubo de admitir, con dolorosa evidencia, que las novedades sobre el comportamiento de su jubiloso y apacible prado constituían lo aparecido en la historia, lo patético,



lo que se muestra como mundo, pese a cualquier querer o creencia. ¿Podremos sostener, en consecuencia, que sólo en los hechos se manifiesta lo patético?... El hombre (el personaje de Daniel) reflexionó de paso: «Si la necesidad de Damiana se halla atrapada en Lucía...».Y concluyó: «Deseamos conocer, pero nunca lo logramos; conforme ahondamos en el prójimo, más abismal se revela;...». (Pág. 60-61).

En resumen, Miguel Espinosa nos presenta en los dos primeros capítulos de esta novela un relato desde la perspectiva, por un lado, de un narrador que lo sabe todo, una especie de dios, que se siente capacitado para analizar lo que hacen o piensan los personajes (este narrador está más cerca de la «voz» del autor; es su excusa, su coartada); y, por otro lado, de un narrador clásico, tradicional, una especie de observador limitado a describir el mundo en que se desenvuelven los personajes, lo que hacen o dicen. En ninguno de los dos casos el narrador es un personaje de la novela.

Sin embargo, en los capítulos III y IV de «*La tribada falsaria*», Espinosa da un cambio al enfoque de su novela: el narrador va a ser ahora un personaje de la novela y, consecuentemente, el relato aparecerá casi siempre en la primera persona gramatical.

Tanto en el diario de Daniel (Cap. III), como en las cartas de Juana (Cap. IV), Miguel Espinosa presenta una combinación del narrador que participa en los hechos, se mezcla en los acontecimientos, pero son los hechos y los acontecimientos de otros personajes; y del narrador que cuenta sus propios hechos y acontecimientos como verdadero protagonista.

En este sentido, el relato de Espinosa deja, a partir de este momento, el tono omnisciente y objetivo, y adquiere una visión parcial, subjetiva. En esta parte de la novela, es difícil distinguir el narrador de los personajes, puesto que coinciden; pero no se confunden: el personaje es el que está hablando (Daniel, Juana), se sitúa en el plano del enunciado, es decir, en un plano puramente verbal; el narrador, sin embargo, es el que da el tono a lo que se está diciendo; es una abstracción que se sitúa en el plano de la enunciación, en que no solamente aparecen los elementos verbales, sino otros no verbales, como el contexto, el receptor..., en definitiva, todos los demás elementos que constituyen el acto de la comunicación; en este caso, el narrador da la cohesión a todos estos elementos.

Espinosa-autor ha renunciado ahora a su exhaustivo conocimiento de lo que se relata; todo sigue siendo contado, pero narrado por los propios personajes. Sin embargo, ¿no es el propio autor el que vuelve a aparecer, sólo que adoptando ahora, no ya la figura del narrador tradicional (como en los capítulos I y II), sino el punto de vista de los personajes, sin dejar en ningún momento de sus manos el relato?



Sí que ha variado la perspectiva, sí que quien habla y cuenta es el personaje, pero el lector no deja ni un momento de sentir la presencia del autor, de oír su voz. Esto se observa, por encima de todo, en el lenguaje; hable quien hable, el lenguaje narrativo sigue siendo siempre idéntico; el tono tiene un nivel que no varía, sea quien sea el personaje: fórmulas, epítetos, conceptos, sintaxis...

El diario de Daniel sólo recoge dos días en la sucesión de los acontecimientos. Daniel se convierte en narrador en primera persona, aunque a veces se produce en sus palabras una especie de desdoblamiento, como si se pretendiese un distanciamiento narrador-personaje:

«Entonces mi frutal, celeste luminaria, sola ante el derrotado (el propio Daniel, que está hablando), se turba y me mira lenta, blanda, desesperadamente». (Pág. 69).

Por ese tono subjetivo que adquiere «*La tribada falsaria*» en este diario, observamos la presencia de una de las formas más utilizadas en la narrativa actual: el fluir psíquico; esta técnica se limita a analizar el proceso mental del personaje; ahora bien, nadie analiza al personaje: él mismo, consciente de cuanto pasa y le pasa, se explica a sí mismo, se autoanaliza:

«Me pregunto qué tiene Damiana contra mí... Respondo que la mujer inventa necesariamente algo contra mi persona...» (Pág. 66).

«Me aposento frente al alucinante cuadro y tengo una visión inesperada: por primera vez advierto que Damiana no es bella...» (Pág. 66).

«La visión de Damiana, y de los horrorosos sucesos vividos, ocupa mi mente. El denso, contundente, implacable y omnipresente fantasma de la mujer llena mi pensamiento, forzado a interminables razonamientos... La espiral de los análisis produce ansiedad... el terror de existir y la agonía de enjuiciar repletan mis horas». (Pág. 70).

Pero, como podemos observar ya en este último texto citado, el personaje va «más allá» (más adentro) en su autoanálisis. Entramos en un verdadero «monólogo interior» del personaje de Daniel. El personaje-narrador habla en primera persona, pero no para otros personajes, sino para sí mismo, analizando su propio proceso mental. El lector comienza a pensar que ha llegado al fondo de los pensamientos más íntimos del personaje:

«Pienso que los sucesos irreversibles de este caso son cuatro... ¿Podré concebir situaciones más terribles para mí? La muerte nos alucina, por ser límite de lo dado, pero igualmente nos alienta la aparición de un «otro» en quien hemos valorado, durante largos años, un «este»... (Pág. 68).

«¿Cómo es posible esta contradicción de la sensibilidad? —me pregunto. Y contesto con las siguientes reflexiones: grande ha sido la pugna de la avecilla por alcanzar el logro de su deseo...» (Pág. 69).



Las cartas de Juana, en el capítulo IV, seguirán la misma línea, la misma forma que hemos visto en el diario de Daniel; es decir, Miguel Espinosa adopta ahora la voz de Juana para continuar con su relato: el autor, el narrador y el personaje se superponen, se identifican, pero, como antes indicábamos, no se confunden.

Las cartas de Juana no son sino un larguísimo monólogo de este personaje. En enfoque que Juana da a la novela viene de nuevo a «evitar» la omnipresencia y la omnisciencia del autor; el relato, desde este punto de vista, resulta mucho más espontáneo, más natural, aunque, por supuesto, más limitado (la exclusiva visión de Juana).

La novela ha ido «in crescendo»: ha pasado, de ser en los tres primeros capítulos la historia de la ruptura de una pareja y las causas del lesbianismo de Damiana, a un desbordamiento de consideraciones, más o menos abstractas, sobre las relaciones humanas, sus conflictos, comportamientos, actitudes morales (o amorales), aprovechando Espinosa el tópico de los dos «bandos»: el de los «buenos» y el de los «malos» (¿Daniel, Juana, frente a Damiana, Lucía?... No son, aunque parezcan, tan claros los personajes de cada «bando»):

«Se me ocurre decir: “¿Quién podrá dañar al que ha de morir, sino la muerte, sumo daño? ¿Has de morir? Pues, si has de morir, ¿quién es Damiana?”. Mas no quiero enfadarte con reflexiones morales... Paradójicamente, estas máximas consoladoras son pensamiento de los consolados, que no de los desconsolados...» (Pág. 84).

Juana descubre sus pensamientos más hondos con un juego de contraposiciones:

«Descubrir que me has engañado durante ocho años, háceme nadie, y descubrir que me necesitas y reclamas, háceme todo... Por el derecho que te concedí, al regalarte mi juventud, has vuelto sombríos mis días. Mas ¿quién podrá iluminarme, sino quien me oscureció? Tú me nublas y tú me esclareces, me hieres y me curas...» (Pág. 106).

Juana, como hemos dicho, toma el hilo del relato y lo narra con su propia voz; pero frecuentemente introduce, bien en estilo directo, bien indirecto, las opiniones de otros personajes, especialmente las de Daniel, a través de la transcripción de párrafos de unas supuestas cartas de este personaje:

«Abro tus actuales mensajes presurosa y enervadamente. La luz de la gracia alumbraba mi alma, y la conforta, cuando tu letra atraviesa el umbral de mi casa...» (Pág. 87).

«Dices de Damiana muchas cosas: “Embutida en su aderezo de mocito, con su camisa y corbata..., parece que quisiera traer la bollería al mundo...” ...» (Pág. 111).



«Ayer, precisamente, vi, en cierta reunión, a Juan Pérez Valenzuela. Dijo: “Sé que Daniel está sufriendo”». (Pág. 87).

«Narré tu historia a Matilde Santos y a Elena Carbajo. Dijeron: “¿Cómo se atrevió la fea Damiana?”. Y añadieron: “¡Ayudemos a Daniel!”». (Pág. 88).

Podríamos traer infinidad de textos de este tipo en que autor, narrador, personajes..., las formas, el lenguaje, las personas gramaticales..., todo coincide, todo se entremezcla, pero no llega en ningún momento a confundirse: cada elemento ocupa un determinado plano de la estructura narrativa. Varios emisores contribuyen a forjar el mundo de la novela; pero, en definitiva, en la obra de Espinosa están manifestando juicios coincidentes, lenguaje coincidente..., como si sólo hubiese en realidad una voz, una única perspectiva, un solo enfoque: el del autor.

III. La voz de los personajes

También los personajes son una forma, una técnica para el desarrollo de la estructura novelística. El personaje, qué duda cabe, es creación del autor; la relación entre ambos, en la novela, está establecida a través del narrador.

Significan los personajes, como ya en otros momentos hemos comentado, distintas posiciones, distintas perspectivas o enfoque del mundo que el autor relata a través del narrador, que es quien en definitiva da coherencia a la estructura novelística.

La intervención de los personajes en «*La tríbada falsaria*», lo que dicen, es algo sólo aparente, pues todo debe pasar por el tamiz del narrador, es decir, por el de Espinosa-autor.

Centrando su estudio en el tratamiento a que Miguel Espinosa los somete, parece observarse un tono irónico, como si el autor se estuviese burlando de sus propios personajes, quisiese ridiculizarlos con sus propias acciones y, sobre todo, con sus propias palabras:

«Se reúnen y dicen frases de esta especie: “Mi hija tarda en vestirse”... “Mi hijo no madruga”... “Tapicé mis sillones”... “Expulsé tres alumnos de las aulas”... “Compré un perrito con su collar”...». (Pág. 42).

«Cuando se agrupan, se besan en las mejillas y espían sus atuendos. “¡Cuánto me quiere Silvia! ¡Cuánto me quiere Feliciano!»... (Pág. 43).

«Se disfrazan con los mismos indumentos..., portan idénticos bolsos, calzado semejante, y hablan con vocablos análogos, elementales, rasposos y degradados. Llevan los cabellos esquilados, teñidos de igual color, y las mamas, apretadas y celadas... sin duda se observan lindas con esa estampa. Representan la coquetería y el melindre convertidos figuras gomorrosas, lo cual desazona al más simple...» (Pág. 76).



Como acabamos de ver, el tono irónico, la burla, no va dirigida únicamente a los personajes de la novela, sino a todo su entorno social, a esa burguesía de tono medio, que busca «razonamientos» para todo, que no ve más allá de la utilidad de las cosas:

«No creo en Dios. Si existiera, ¿cómo iba a permitir que murieran los niños? Es razonable que mueran los ancianos; pero, ¿y los niños? Además, ¿para qué ha de servirme Dios?...» (Págs. 79-80).

También se puede observar en ese tratamiento de sus personajes que Espinosa no profundiza en el análisis del carácter de los mismos; éstos parecen muñecos que actúan movidos por hilos, fanticos, «revestimientos» variados para evitar la monotonía que supondría, en esta novela, el empleo de pocos emisores. Acabada la lectura de «*La tribada falsaria*», nos queda la sensación de no saber exactamente cómo son, al menos, los protagonistas. Sólo son, en manos de Espinosa, un artificio lingüístico, una larga reflexión consigo mismo sobre lo que cierto asunto le evoca; asunto que si en este relato ha sido la relación tribádica, bien podría haber elegido otro muy diferente; mil asuntos diferentes en el comportamiento humano podrían haber sido la excusa, la trama, el argumento, ya que para Miguel Espinosa-autor eso no es lo importante, sino la estructura, el armazón lingüístico, la arquitectura de la obra, que aderezada con toda suerte de recursos, es el medio del que se sirve para hacernos llegar un «corpus» filosófico, sin que el lector tenga la impresión de «tragarse» un manifiesto únicamente.

Por eso, cuando un personaje como Juana analiza las relaciones entre Damiana y Lucía, o el lesbianismo en general, la visión es sólo un pretexto para que el autor emita su juicio o valoración, no ya solamente sobre el tema, sino sobre cualquier tema, con una visión del mundo, de la sociedad, del comportamiento humano.

El autor se aprovecha así de unos personajes (son su voz), de un hecho concreto, para exponer sus ideas sobre cualquier asunto concerniente al hombre. La seguridad con que unos personajes enjuician el comportamiento, la conciencia de otros, no es más que un indicio de lo que estamos comentando, a no ser éstos otra cosa que distintas perspectivas del propio autor.

Esto conlleva un aspecto que podríamos calificar de «negativo» en «*La tribada falsaria*»: el exceso de reflexiones, de digresiones sobre cualquier cosa, llega a cansar. Los amplios períodos de las cartas de Juana, cargados de doctrina filosófica, aparecen poco verosímiles, poco atrayentes, a veces, al lector; el lenguaje no es real, acusa afectación, rebuscamiento.

Pero da la impresión de que ésta es la intención de su autor: «engañar» al lector al comienzo de la novela, presentándole unas formas y un lenguaje, un argumento y un tema, hasta desembocar, paulatinamente, en una «explosión» de todo su saber, de toda su filosofía. Espinosa ha utilizado el género narrativo, y



todo lo que éste conlleva, como pretexto o trampolín para la exposición de sus heterogéneas ideas, a veces un tanto inasibles al lector, sobre la existencia, el ser, el destino, la muerte, Dios, etc... Aunque también aparezca una evidente crítica al medio social en que se desarrolla, una burla, un tratamiento irónico de unos personajes que simbolizan una clase social mediocre y tipificada.

El hecho de que el lector se llegue a preguntar cómo son los personajes, muy bien podría ser también la consecuencia de un artificio empleado por el autor para dotar al personaje de una cierta independencia, al no sujetarse a los rasgos que obtenemos a través de la letra impresa; leemos entre líneas, intuimos que debe haber «algo más», se nos escapa su entidad, su personalidad, su carácter, por mucho que hayan hablado o actuado.

Podríamos hacer nuestro, en este sentido, el pensamiento de uno de los personajes, Juan Pérez Valenzuela:

«¡Qué no daríamos por conocer lo que Damiana siente cuando pisa las calles vestida de tortillera! Por lo pronto, ha de vivir la sensación de quien a sí mismo se crea y extiende como raza; este sentimiento es suficiente para detener nuestra reflexión, durante años, sobre el objeto, pero no agota el fenómeno». (Pág. 109).

El propio autor, adelantándose a lo que el lector pudiera pensar a partir de cierto punto de la novela, exclama por boca de Amparo Carbajo que Juana y Daniel son «dos neuróticos glosando, sin cesar, los actos y ruidos de una nada y de una voz anal. Ha añadido que nuestro comentario jamás concluiría, pues pretende ordenar y dar coherencia a datos innumerables y siempre acaecientes, los más sin sentido, como surgidos de la fuente de Damiana. ¿Tendrá razón Amparo? ¡Cuánto temo la mente!, la acechada del diablo». (Pág. 116).

Los personajes que podríamos llamar «secundarios» aparecen en «*La tríbada falsaria*» opinando sobre la relación Daniel-Damiana-Lucía, sobre su comportamiento; pero son solamente eso: aportaciones; no introducen prácticamente nada nuevo, nueva perspectiva o faceta. Si concebimos esta obra de Miguel Espinosa como un extensísimo «monólogo» del autor, estos personajes, sin entidad de tales, sólo serían fórmulas para romper de vez en cuando la monotonía que puede suponer dicho monólogo.

Por todo lo que hemos estado viendo y analizando, «*La tríbada falsaria*» es una novela que, junto a otras muchas posibles interpretaciones o lecturas, ofrece al lector un «corpus» sistemático, una estructura, unas formas, que le dan valor por sí misma, por el propio texto; y que Miguel Espinosa ha creado un perfecto ensamblaje entre esas formas y todo un sistema ideológico, que es lo que, en definitiva, nos ha querido comunicar el autor.

«*La tríbada falsaria*» es Espinosa; el autor es su principio y su fin, por encima de las diferentes voces adoptadas para manifestarse.



Miguel Espinosa ha escrito «*La tribada falsaria*» para sí mismo, o, como dice Oscar Tacca, «para un lector ideal, hecho tanto de sí mismo como de los demás, y de una modificación de sí mismo como de una modificación de los demás. Es decir, para un extraño lector que, muchas veces, el autor recrea en sí mismo cuando relea la obra».

Así nos ha parecido.

Bibliografía consultada

- ENRIQUE ANDERSON IMBERT, «*Formas en la novela contemporánea*», en *Teoría de la Novela*, de Agnes y Germán Gullón, Taurus, Madrid, 1974.
- MARIANO BAQUERO GOYANES, «*Estructuras de la novela actual*», Editorial Planeta, Barcelona, 1970.
- ROLAND BOURNEUF Y RÉAL OUELLET, «*La novela*», Editorial Ariel, Barcelona, 1975.
- EDUARDO MALLEA, «*Importancia del punto de vista en la vida y en las letras (o de la justa distancia)*», en *Teoría de la Novela*, de Agnes y Germán Gullón, Taurus, Madrid, 1974.
- ANTONIO PRIETO, «*Morfología de la novela*», Editorial Planeta, Barcelona, 1975.
- OSCAR TACCA, «*Las voces de la novela*», 2.^a Edic., Ed. Gredos, Madrid.

NOTA.—El texto de «*La tribada falsaria*», de Miguel Espinosa, es el de *Los libros de la frontera* (Colección Papeles Literarios), Barcelona, 1980. Todas las citas utilizadas son de esta edición y a ella se refieren los números de páginas que aparecen entre paréntesis.

