

Pero esas relaciones afectivas (que son también de dependencia) tienen su contrapunto en el resumen lineal de la historia que sirve de pórtico a la novela y del cual la ficción es reflejo deformado, parodia y crítica. Guelbenzu desarrolla dos historias de amor, contrapunteadas también en los dos tiempos característicos de su obra: infancia y juventud; dos instantes en los que se alcanza a ver el lado turbio de la vida. *Antifaz* inaugura la construcción peculiar del discurso novelesco de nuestro escritor: dos planos que se cruzan y confunden; que aparecen y desaparecen, en un constante desdoblamiento, como expresión simultánea de una frustración que es personal y colectiva, que si antes fue intelectual ahora es pasional. Dos planos que facilitan la intervención irónica del autor en el discurso: mientras, en el primero, la confusión y el lenguaje abstruso, las secuencias contradictorias y excluyentes, la anécdota disparatada e inquietante, nos sitúan en el presente conflictivo en que se debaten los personajes; en el segundo, el de la experiencia más espontánea y menos maleada por la sabiduría, el lenguaje resulta más fluido, la anécdota se apoya en la memoria y en la evocación añorante: su tono será menos libresco, más próximo a la sentimentalidad que a la crítica. Uno y otro planos se contemplan recíprocamente y tratan de explicarse —sin conseguirlo— a través de esa confrontación.

Mientras el mundo adulto de los todavía jóvenes David, Florence y Virgilio, pretende explicarse en el relato del niño-adolescente, relato abstracto e iniciático, teñido de la perspectiva confusa de los mayores, las relaciones entre los preadolescentes José, María del Mar y Héctor desarrollan una pasión inesperada y libre, donde se agotan —con perplejidad también, pero de otro signo— las reflexiones de ese niño que —insistente— pregunta por el sentido de su vida que allí, entonces, comienza. Al discurso complejo del primer nivel corresponde el nihilismo intelectual que lo cierra brusca y trágicamente; al discurso inicial de los niños, el vacío que se abre, tras la ilusión, en la imagen de su *otros* mayores. Pero estas relaciones no las establecen los personajes, sino la intención del autor al construir de esa manera su novela y al ofrecernos, de modo paralelo y contrapunteado, ambas secuencias.

En *Antifaz*, el amor se manifiesta como algo conflictivo para esos casi adultos que se hallan en el momento crítico de su ascensión al protagonismo histórico e intelectual; y como pura ilusión, porque se le ha considerado una puerta abierta hacia otra forma de conocimiento. En cualquier caso, la imposibilidad de amar manifiesta la personalidad mutilada de estos seres y nos desvela su complejidad novelesca. «Para mí —ha declarado Guelbenzu— el descubrimiento de la sexualidad está lleno de turbiedad (...). Lo que pasa es que, a diferencia del mundo literario, donde la imaginación es autosuficiente, en la sexualidad necesitas a otra persona, requiere un encuentro (...). En mis novelas, el sexo es un camino hacia la claridad, no es un camino hacia la oscuridad»¹⁴. Claridad que es —más bien— reconocimiento de lo intrincado y complejo de las relaciones humanas; despojamiento de aquellas máscaras que ocultan tenazmente sus miserias. Claridad que emana de los personajes femeninos que centran los dos triángulos de *Antifaz*, y cuyo poder catalizador y complementario ilumina a los protagonistas el territorio oscuro de su conciencia y las peligrosas coordenadas de

¹⁴ DASSO ZAALDIVAR: *Loc. cit.*

su moral. Por eso, y a pesar del desgarró trágico o del desplome del orden establecido que se produce al final de la novela, nos queda la certeza de que nada volverá a ser nunca como antes; que el discurso queda abierto y la vida se orienta en otra dirección. El título de la última parte («¿Finibus?») alude precisamente a eso, con una tonalidad evidentemente irónica. Los personajes quedan perplejos ante el juguete roto de sus vidas y sus compromisos, con una expresión similar a la de esos niños incapaces de creer que lo han vuelto todo del revés.

Al referirse a estas dos novelas iniciales de Guelbenzu, Rafael Conte escribió que observaba en ellas «un ansia de escapar de todos los moldes, una especie de dispersión formal, de vocación de aventuras parciales, que en ocasiones afectaban su ritmo y su unidad»¹⁵. No especifica el crítico si esa afectación es algo positivo o si, por el contrario, limitaba las posibilidades de ese discurso distinto inaugurado entonces por Guelbenzu. El matiz es importante, porque el ritmo de la novela española contemporánea es una de las parcelas menos estudiadas por la crítica y sobre la que, con menos animosidad, han actuado nuestros narradores. Precisamente, alterando el tono habitual y cansino de una narrativa que, para ser testimonial, fue llorosa y aburrida reiteración de un único punto de vista y de una única tonalidad verbal, es como se logrará la transparencia indagadora que la verdadera palabra novelesca exige. Por ello, más que los estereotipos anecdóticos presentados por Guelbenzu en sus dos primeras novelas, importan hoy su voluntad experimental, su decidida actitud de encontrar una voz propia que, aún en su indeterminación (una tensión dialógica mantenida en esos planos paralelos, la fluencia monologal de las voces, sin que se sepa con claridad de dónde proceden y a quiénes pertenecen...), define una peripecia novelesca.

«Su mundo —sigue Conte— era el de la adolescencia, el de la formación: a veces el de la formación de un posible escritor, aunque no siempre»¹⁶. La formación de un escritor; ello es, de quien se apresta a fabular sobre la realidad y se plantea el cómo hacerlo con los materiales del lenguaje y con los instrumentos de la narración. Formación —también— de un hombre de su tiempo, a través de la educación progresiva en el campo de las relaciones con los otros, en especial las relaciones afectivas, constituidas como agresión y análisis de una determinada sentimentalidad. Obra abierta al desarrollo de una doble y simultánea exploración: la vida y la novela; exploración que se hace, además, con plena conciencia de la distancia que las separa:

Cuando empiezas a escribir (...) no es más que un problema de búsqueda de la propia identidad. Y yo digo que, quizá, por eso a veces se es tan autobiográfico.

Más adelante, escribir (...) es (...) un acto realmente decidido; es decir, tiene consistencia por sí mismo. Esto suele coincidir con el descubrimiento de que realmente *la literatura y la vida no tienen nada que ver*, que son dos términos radicalmente distintos, aunque el uno pueda *simular que interpreta al otro*¹⁷.

¹⁵ «Una escritura secreta». *Informaciones*. Madrid, 3 junio 1976.

¹⁶ RAFAEL CONTE: *Loc. cit.*

¹⁷ DASSO ZALDÍVAR: *Loc. cit.*

Hacia 1972, José María Guelbenzu declara estar escribiendo una tercera novela, sin título aún, pues unas veces habla de *Contra los dioses* y otras de *Espadas y cuchillos*. Pero hasta 1976 no vuelve a publicarse otro libro suyo, cuyo título, además (*El pasajero de Ultramar*), ni coincide con los previstos ni parece transparentar en su enunciado la iconoclastia y la violencia en aquellos contenidos. Mi opinión es que se produce un paréntesis de reflexión y trabajo en el cual Guelbenzu establece una distancia suficiente para superar aquellos tanteos iniciales, convencido de que el buen novelista es aquél «capaz de interponer una distancia entre el lenguaje y él», como un «tamiz en el esfuerzo para llegar a una formulación expresiva» que le permita descubrir «que un escritor tanto más domina el lenguaje cuanto más se autoconoce». Guelbenzu inicia, a partir de este momento, el camino hacia el encuentro de una voz personal y de un mundo propio, estableciendo —como hemos visto— una distinción clara entre vida y literatura; entre la experiencia y su transformación literaria. Ahora más que nunca nuestro novelista entiende que hacer una novela es una cuestión de lenguaje; pero no ya, como en sus comienzos, en tanto que respuesta agresiva a la linealidad realista dominante, sino en el sentido de construir verbalmente un mundo propio que permita una indagación intelectual en la propia biografía, con una intención catártica más o menos explícita. Frente a la especulación rompedora que quiso ser *El mercurio*, y frente a la intervención irónica en la historia, pero limitada también a un estereotipo vital y moral, que fue *Antifaz*, Guelbenzu opta —a partir de 1976— por una novela que «quiere ser más dinámica», donde «el personaje se enfrenta a una situación extrema y llega al estoicismo a través de una catarsis muy fuerte». Pero, sobre todo, nuestro escritor está convencido de que la novela puede nacer y vivir por sí sola, al margen de la compulsión de las circunstancias o de las urgencias coyunturales que el novelista tenga.

Al aparecer *El pasajero de Ultramar*¹⁸, Rafael Conte señaló que el mundo novelesco de José María Guelbenzu no había cambiado sustancialmente, que la problemática padecida por su protagonista era la misma; e, incluso, que había una incidencia similar de la ironía en las vidas de esas criaturas que se lanzan al encuentro de sí mismas¹⁹... No tenía, tampoco, por qué ser de otra manera, hallándonos en los estadios iniciales de un proceso novelesco. Pero sí hubo algo que quizá pase inadvertido, pero que tiene importancia capital en la evolución de la obra narrativa de Guelbenzu: ese cambio de intenciones que el escritor manifiesta tiene su perfecto correlato en los avatares de la experiencia personal del autor. Lo autobiográfico sigue presidiendo y alentando su trabajo, pero los personajes se muestran ahora más evolucionados (y, en consecuencia, más complejos); manifiestan una mayor madurez, producto de la edad y —sobre todo— de la incidencia que sobre ellos han tenido los cambios sociales a los que han asistido, como testigos y parte, pues son ellos ahora los sujetos activos de tales

¹⁸ Galba Edicions. Barcelona, 1976. Hay edición posterior en Alianza Ed. «El libro de bolsillo». Madrid, 1982.

¹⁹ R. CONTE: *Loc. cit.*