

cambios. El componente generacional ya señalado se justifica ahora, cuando los protagonistas de estas tres novelas de los últimos años setenta se decidan a explorar el territorio íntimo de la reflexión personal, a contemplar su propia imagen devuelta por esa historia, en la cual han de integrarse. No sólo *se presenta* un mundo personal, sino que *se desarrolla* como peripecia novelesca, como explicación y análisis del mismo.

El viaje será ahora eje de la peripecia: un viaje anecdótico, por un lado, pues se sitúa en un espacio geográficamente real; pero un viaje también novelesco, paralelo metafórico y hasta simbólico del primero; un viaje que es una parábola generacional y que se entiende como salida del círculo primero. Mejor: bipolaridad significativa entre un *centro-cerrado* (Madrid, como punto de partida, y las dos primeras novelas como expresión contenida de una actitud no llevada a sus últimas consecuencias) donde los personajes actuaban y reflexionaban sobre lo inmediato, incluso cuando se volvían hacia el pasado, porque la dimensión de la experiencia era ciertamente reducida, y lo *periférico-abierto* (la costa del norte y el verano; una opción de libertad asumida sin trabas) como posibilidad y como necesidad de completar el proceso iniciado en los primeros intentos de construir un mundo de ficción hacia el cual Guelbenzu y sus criaturas desean escapar; no para evadirse, sino para enfrentar (y afrontar) la nueva experiencia que, como protagonistas, les pertenece. («Yo ahora podría estar en este mismo lugar, bajo este mismo cielo y en idéntica postura, disfrutando locamente de unas merecidas y bien ganadas vacaciones, mientras una pelirroja de llameante vello se despereza en la habitación de algún hotel cercano a la playa sin sospechar que dentro de media hora a lo sumo va a encontrarse conmigo (...) —o eso suele pensar el audaz, siempre segundos antes de comprender, demasiado tarde, la escasa importancia que a la audacia y la fortuna concede el rudo acompañante de la pelirroja; claro que este tipo de gente no suele leer a los clásicos y de ahí el contrasentido entre realidad y literatura, que en verdad es sólo aparente». *La noche en casa*, pág. 26). Un mundo cuyo tiempo también marca una diferencia fundamental: frente al tiempo rutinario y vulgar del trabajo, de la vida cotidiana, se instaura el tiempo de la intriga, de la aventura y la libertad, que es el tiempo sin pautas de las vacaciones y de la literatura; un tiempo —como lo era también el espacio— dispuesto para que suceda lo inesperado, para que se *realice* esa exploración en lo posible y nuevo. La situación anecdótica siempre se establece, convencionalmente, en el pasado. («Paula se pregunta cuántos años lleva detrás de ser quién es ahora y de intentar ser una persona libre, viva, entera». *La noche...*, pág. 78), pero ese pasado se funde con el presente en el instante de la experiencia. («Y recuerda la voz de su madre: *qué ojos tenías entonces*. Entonces. En un segundo algo se ha desmoronado dentro de Paula...» *La noche...*, pág. 31) y el tiempo narrativo adquiere un carácter fragmentario que contradice la linealidad objetiva de la anécdota con la especulación reflexiva, para convertirse sucesivamente en réplica y dúplica analíticas de la realidad. De la misma forma que el espacio concreto se transforma en alegoría o símbolo al ser transitado aquél por la aventura interior e intensiva del protagonista.

Adviértase, pues, cómo Guelbenzu pasa de la novela como experimento formal a la novela como discurso lineal, aun con el peligro de caer en una simbología abstracta: «en lugar de que sea un argumento lo que cuente la novela, quiero que cuente una

idea»<sup>20</sup>. Al optar por personajes que quieren explicarse a sí mismos (y él a través de ellos), el escritor maneja una imaginería ambivalente y dominada por una cierta perplejidad: la misma que le asalta como autor al aventurarse por ese territorio novelesco recién descubierto. Nos movemos, pues, en una anonimía simbólica, reflejada en el contexto donde los personajes despliegan su peripecia exterior y su reflexión íntima; sus voces son, única y exclusivamente, reflejos de la del autor que funciona siempre como antagonista de sus criaturas.

En el más lúcido artículo que hasta ahora he leído sobre la novela de Guelbenzu, Juan García Hortelano comentaba la aparición de *El pasajero de Ultramar* con elogiosas palabras, que no perdían por ello su clarividencia<sup>21</sup>. Aquella novela, decía Hortelano, era «uno de los más infrecuentes análisis de educación sentimental que haya producido la novela española»; y subrayaba su formulación literaria, influida de modo decisivo por esa voluntaria ambigüedad con que el autor trata la realidad y la ficción, borrando los límites entre ambas para que el lector pueda participar de la alternativa irónica resultante de contemplar un territorio desde el otro y de adoptar una distancia crítica suficiente sobre algo que, en principio, se pensaría muy próximo e íntimo, y, por tanto, sujeto a los avatares, siempre peligrosos, de la sentimentalidad. Una búsqueda interior y autobiográfica que es exploración de las relaciones interpersonales, «lo único que al cambiar —confiesa Guelbenzu— podría cambiarlo todo»<sup>22</sup>. En consecuencia, el ritmo adquiere una mayor lentitud, una respiración morosa y peculiar que se define por el juego de perspectivas que el narrador mantiene haciéndose presente en sus personajes, multiplicándose en ellos a través del espejo que es el relato. Aunque nos movamos con la objetividad de la tercera persona, es siempre dominante la subjetividad de una perspectiva individual; aunque tengamos la evidencia en diversas voces que intervienen en el diálogo, lo cierto es que asistimos a un desdoblamiento analítico del monólogo nuclear que sostiene el relato. La amplitud de la exploración interior, esa obsesión conceptual, se convierte por sí misma en peripecia, aun a costa del atractivo de la intriga, que —sin embargo— alimenta siempre a la primera, en un segundo nivel paralelo y hasta simultáneo. La implicación entre ambas es absoluta, y por ello se diría que tal actitud supone una limitación para el novelista: utiliza un concepto de realidad poco definido y la pluralidad y complejidad de la misma no se determina más allá de la asunción individual que el sujeto protagonista hace de esa realidad:

Pensaba en todo ello con una intensidad que le sobrecogía; sentíase varios Víctor a un tiempo y hubiera dado todo por ser uno de ellos, cualquiera que atendiese a una sola rienda, no ese maremágnum que se autoanalizaba como si tratase de devorarse a sí mismo en un supremo o descabellado intento de ordenar sus partes; cada uno de los Víctor era un todo independiente y vivo, y todos se agredían sin fisuras, él los libraba a la batalla impotente para elegir. (*El pasajero de Ultramar*, pág. 80.)

Si nos referimos a la construcción del relato, el doble fondo que en él existe

<sup>20</sup> ROSA M.<sup>a</sup> PEREDA: *Loc. cit.*

<sup>21</sup> GARCÍA HORTELANO: *Loc. cit.*

<sup>22</sup> ROSA M.<sup>a</sup> PEREDA: *Loc. cit.*

siempre, se convierte ahora en explicación narrativa del proceso interior que constituye el núcleo de la novela: al leer, nos movemos entre el ámbito de la ficción, donde el protagonista pretende encontrarse, y el nivel de la reconstrucción textual de la misma, que permite a la novela conseguir plena autonomía, ser un territorio autosuficiente. El texto escribe la peripecia y nos explica cómo se escribe. Guelbenzu continúa viendo la novela como una experiencia textual; pero tal experiencia no es ya anecdótica, sino crítica del discurso mismo y de sus mecanismos propios; el texto es confesión, pero también análisis, discusión de los recursos que hacen de la experiencia un motivo literario (la «Guía del lector», en *La noche...*<sup>23</sup>, es una prueba de ello). En una palabra, Guelbenzu se propone despejar, poco a poco, las claves que bloquean la salida a sus personajes, atezados por su propia alienación. Claves morales, sin duda, y sobre las que sólo puede arrojar alguna luz esa actitud irónica y crítica constante. Lucidez, sí; y conocimiento, pero como pasión destructora, puesto que una vez se ha optado por ella ya no se puede retroceder.

La novela de Guelbenzu, a partir de 1976, quiere ser una puerta que se abre para una experiencia no del todo cumplida; y por ello participará de ese mismo carácter inestable e incompleto. Una novela que se escribe, no desde un *a posteriori* satisfecho, sino al tiempo en que —dramáticamente— la experiencia se ofrece como incertidumbre y como riesgo; los mismos que correrá la escritura que eleva aquélla a categoría literaria. Tal vez así se explique su carácter en exceso parabólico, su fácil inclinación a lo alegórico inmediato: una proximidad que aún no se ha roto del todo y que es, sin duda, la cuenta que Guelbenzu tiene pendiente todavía con la novela. Y se comprenda también su evidente propósito —cuando escribe *El río de la luna*<sup>24</sup>— de afrontar la realidad, sin temores ni suspicacias heredados, como pura materia de novela.

*El río de la luna* aparece cinco años después de las dos novelas anteriores, publicadas con un año escaso de diferencia; y de nuevo significará un punto de inflexión en la trayectoria de José María Guelbenzu. Más importante esta vez, porque el autor, que ya ha encontrado su propia voz, revisa críticamente todo el proceso de construcción novelesca, haciendo confluír —en niveles simultáneo y espejeantes también— la quiebra y fragmentación intencionada del mismo con la linealidad discursiva en que ambas se justifican. En un primer nivel, Guelbenzu reúne las claves constantes de su novela para construir luego, a partir de ellas mismas, el relato de la peripecia de su protagonista («biografía erótica, amorosa y sentimental de los cuarenta años de vida de un hombre (...) en medio de una sociedad, la española, mediocre y cerrada»<sup>25</sup>). Y establecida esa distancia textual, la peripecia narrada en su tiempo natural será objeto de reflexión desde el tiempo narrativo de la madurez difícil del protagonista, resuelta en tensión constante entre el fracaso y un desbordante deseo de vivir. Lo novelesco es así una forma de intervenir en lo cotidiano y descubrir —sin renunciar a ello como materia literaria— la sorpresa que habita en el discurso

<sup>23</sup> Alianza Tres. Madrid, 1977.

<sup>24</sup> Alianza Tres. Madrid, 1981.

<sup>25</sup> JOSÉ M.<sup>a</sup> BERNÁLDEZ: «Guelbenzu. La educación sentimental». *Disidencias, Diario 16*. Madrid, 30 abril 1981.