

novelesco en que aquel nivel primero se desarrolla. («Fidel prolongó su indecisión y el árbol se agitó de nuevo, ceñudamente al principio, con indiferencia —como mirando hacia otro lado o prosiguiendo con sus obligaciones de árbol— después; al fin y al cabo era un abeto joven que aún estaba afirmándose». *El río de la luna*, pág. 111).

El relato exige entonces una sintaxis cinematográfica; se construye como un montaje de secuencias elegidas que, con su síncopa, crean el ámbito propicio de la novela, distinto y distante de la sucesión lógica de los hechos que, sin embargo, allí están también. Síncopa que afecta, como es lógico, al tiempo: zigzagueante exploración reflexiva de la experiencia originadora de la novela. El personaje viaja de nuevo (como en *La noche...*) desde Madrid hacia una playa del norte (esta vez en Asturias): ese tiempo que entonces se inaugura lo saca de la rutina de su vida; es una quiebra en el presunto orden establecido que se sustentará, a partir de ahora, en otros referentes: intensidad sensual de una vida no sujeta a disciplina; libertad de acción del protagonista y posibilidades que se abren ante él; azar que condiciona sus encuentros... Otra realidad —en suma— sujeta a la sorpresa que conforma literariamente aquella experiencia. Pero pesa aún, en demasía, la directa implicación de la peripecia novelesca en la «infancia, adolescencia y madurez de un individuo y cómo se conforma su carácter, aventuras, enamoramientos familiares, incomunicación paterna, primeros contactos con la política y el sexo, exilio inevitable en París, matrimonio, ruptura, angustia de unos años que se escapan (...) en un entorno patriarcal, autoritario y asfixiante»<sup>26</sup>. Todo muy próximo y muy sabido: las coincidencias autobiográficas son demasiado flagrantes para aceptarlas como instrumento eficaz de la ficción. Un grave peligro para un discurso novelesco que desea traspasar los límites de la individualidad y ser análisis exigente de una identidad colectiva marcada por la incertidumbre; un peligro común a los narradores españoles de las últimas promociones, que resulta lógico si se tiene en cuenta la corta distancia que los separa de su experiencia; pero no tanto si, como en el caso de Guelbenzu, se ha manejado, con inteligencia y eficacia, esa capacidad irónica que otorga la necesaria autonomía a la ficción novelesca.

Como anotamos, citando a José María Bernáldez, este libro es una «biografía erótica, amorosa y sentimental». De nuevo el amor y el sexo como la forma más lúcida de penetrar conceptualmente en la existencia y de manifestar los conflictos y cambiantes relaciones que la determinan. La crisis ya no es un fracaso, sino el reconocimiento del vacío que espera, en los cuarenta años de la edad, a ese hombre (protagonista, pero también autor) aplicado a indagar apasionadamente en su propia experiencia. Y en tal descubrimiento, la mujer tiene una influencia decisiva. La mujer en la obra de Guelbenzu —lo explicó acertadamente Luis Suñén<sup>27</sup>— puede no llevar el peso del relato, pero siempre lo explica. No se trata de un antagonista más; sino de una clave para solucionar las cuestiones sin respuesta que acaban por resumirse en una extraña inquietud y en un dramático desajuste entre el individuo y el mundo. («Aferrado al pretil, repetía: ¡Maldita suerte! ¡Maldita suerte! Su historia personal se le aproximaba como una estampida y ni deseaba ponerse a salvo ni dejarse arrollar,

<sup>26</sup> DASSO ZALDÍVAR: *Loc. cit.*

<sup>27</sup> «*El río de la luna*, de José M.<sup>a</sup> Guelbenzu». *Insula*, núm. 419. Madrid, octubre 1981.

sino simplemente entender por qué, sólo por qué». *El río...*, pág. 350). La anécdota se mueve al compás de esa compleja relación amorosa que muere y renace alternativamente, adquiere el carácter de un laberinto donde el protagonista se busca a sí mismo; acaba siendo el lugar donde aquél se pierde. («Mas ahora (...) sólo venteeaba el peligro y no tenía la menor idea de cómo hacerle frente y todavía más: no estaba seguro de si debería hacerle frente o, por el contrario, abandonarse a él. Y en esto se le iba un cigarrillo tras otro, sin visos de que el adormecimiento se acercara, buscando la segunda copa de brandy que le precipitara hacia la tercera, quizá el único camino del sueño que necesitaba desesperadamente». *El río...*, pág. 191).

Su ámbito sigue siendo el de la soledad y el aislamiento; su acción, esa divagación reflexiva que se materializa en un lenguaje conceptuoso y complejo también, pues el protagonista se halla aún confundido entre la insegura memoria de su infancia y su necesidad de afirmación individual. Aunque este apego a lo confesional y subjetivo sea todavía evidente, no podemos silenciar el hecho, a mi entender clave, de que ya existe en la novela de Guelbenzu un discurrir propio del relato que nos permite comprender cómo la evolución de su obra ha consistido en un debate entre el autor, sus personajes y la estructura novelesca, que desembocará —de forma inquietante— en la evidencia de que no existen respuestas para sus preguntas; que la conciencia y la sabiduría de vivir residen en el movimiento mismo, alternativo, sarcástico o trágico, que determina la peripecia.

#### 4

Ese descubrimiento final, evidente en *El río de la luna*, es un punto de llegada, pero también un punto de partida para una nueva articulación en la trayectoria narrativa de José María Guelbenzu, según se observa en *El esperado*<sup>28</sup>, su última novela hasta el momento. Lo lógico hubiese sido que, en un discurso que ya había conseguido la suficiente distancia para no temer a la realidad como materia novelesca, la confesionalidad diera paso a una fábula autónoma, apoyada en esa madurez que el escritor considera decisiva para el novelista («los cuarenta años es una edad clave para mi generación [...] y es una fecha clave para un novelista, porque ahí comienza la edad del narrador: confluyen en ella vitalidad y madurez»<sup>29</sup>). Pero no sucede así en *El esperado*. Guelbenzu vuelve a la etapa iniciática de la adolescencia, abandonada en *El pasajero de Ultramar*, aunque introduciendo una novedad sustancial, que no supone quiebra alguna en ese proceso cerrado y unitario (tan fiel a esas pocas obsesiones que lo configuran) que es su obra:

*El esperado* lo voy a desarrollar en dos novelas más; ésta es la novela de la iniciación a la vida de un personaje sumido en la introversión, pero ese personaje ha de ser introvertido para poder disponer de una fuerte vida interior que yo preciso para presentarlo<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Alianza Tres. Madrid, 1984.

<sup>29</sup> JUAN CRUZ: «José M.<sup>a</sup> Guelbenzu: A los cuarenta años comienza la edad del novelista». *El País*. Madrid, 5 diciembre 1984.

<sup>30</sup> JUAN CRUZ: *Loc. cit.*

Nos hallamos, pues, ante un personaje que ha salido ya del cerco de su introversión; no por el hecho anecdótico de protagonizar un viaje (ello sucede también en las otras novelas), sino porque su propia acción *realiza*, objetiva en relato, lo que antes sólo eran fragmentos de materia novelesca, asumidos desde una excesiva proximidad sentimental. El protagonista de *El esperado*, como sus antecedentes novelescos, busca explicación para su existencia, pero ya puede hacerlo desde la sabiduría conseguida al final de la etapa anterior. No se ha librado de esa «terrible sensación de inhospitalidad y desamparo» (*El esperado*, pág. 18), constitutiva de las criaturas de Guelbenzu, pero su *verdad* debe buscarse en las coordenadas de la ficción, y su peripecia identificarse con una tentativa de absoluto («yo la escuchaba maravillado y entonces ella me aseguró que yo llegaría a ser también hijo de la noche y así conocería mi nombre y mi historia completos» (*El esperado*, pág. 18). Guelbenzu parte, una vez más, de esas tres referencias constantes en su novela: la mujer como vehículo para el conocimiento; un conflicto social en medio del cual el personaje se reconoce distinto; la progresiva revelación de la identidad de éste, derivada de aquel conocimiento. En esta ocasión, sin embargo, su protagonista aprovecha su soledad, su marginalidad, para abandonarse a la sugestión de los acontecimientos, sabiendo que su deseo traducirá tal indagación en un instante de lucidez, en una verdadera revelación poética: una sabiduría que supere a la adquirida por la experiencia, según adelanta la cita de José Angel Valente que se recoge al comienzo de la novela.

Los personajes de las novelas de Guelbenzu habían sido, hasta ahora, desdoblamiento del autor, y tal distancia la marcaba la ironía, una conciencia clara del lugar que cada uno —personaje y autor— ocupa. Ahora esto se complica: el novelista corre un riesgo mayor y su personaje es una criatura de ficción, con todas las consecuencias. No devuelve la imagen del autor, en aquel implícito diálogo crítico, sino que se constituye en existencia independiente, en realidad distinta de aquél; y a partir de ella inaugura otra existencia, otra experiencia, hasta ser investido —al final— de su nueva condición de hijo de la noche:

Hasta ahora, los protagonistas eran más o menos de mi edad, cumplían años conmigo. La distancia entre ellos y yo se establecía mediante la lucidez y la ironía; ahora no es el método, sino la propia temporalidad, la que marca la distancia (...) a partir de este momento empieza una reflexión sobre el clima moral y civil <sup>31</sup>.

Aunque las *descubiertas* de León sirven de testimonio para comprender el comportamiento extraño de los otros personajes y sus tortuosas relaciones, su peripecia delimita un bello y atractivo laberinto, «tan orgulloso como cierto», «una aventura que, irreplicable y sucedida, ondea como estandarte de León Saldaña» (*El esperado*, pág. 57). La orfandad radical del personaje —acorde con la retórica imprescindible de una novela— es un vehículo idóneo para desarraigarlo tanto de sus referentes reales como del mundo habitado por los otros protagonistas del relato —incluso de su amigo Jaime—, convirtiéndolo en superviviente de dos naufragios: el contado

<sup>31</sup> TRINIDAD DE LEÓN: «*El esperado*, de Guelbenzu, nueva etapa en su trayectoria». *ABC*. Madrid, 6 diciembre 1984.