

**UNA APUESTA POR LA LITERATURA COMO
INTROSPECCIÓN: LA NARRATIVA DE
JOSÉ MARÍA GUELBENZU**

Myriam ROCHE

Université de Savoie

En 1989, en un artículo sobre la nueva narrativa española, Constantino Bértolo (1989: 51) ya saludaba la singularidad de José María Guelbenzu (1944, Madrid) en el paisaje literario nacional, basándose en una elección esencial del escritor, la de una «apuesta por la literatura como introspección»: la fórmula resume de maravilla la voluntad que subyace en toda la obra del autor y basta con repasar sus novelas más famosas o impactantes para convencerse de ello¹. De hecho, Guelbenzu siempre ha privilegiado en su mundo ficcional la dimensión del individuo y de su conciencia, con una constancia rigurosa a lo largo de toda su obra², y asumiendo una posición a veces marginal, según las épocas, en el panorama español. El escritor tiene fama de intelectual, elitista incluso, con unas novelas de marcado carácter reflexivo, lo que no le impidió jamás granjearse la estima de la crítica y de un público de fieles lectores. Sin ser resueltamente

¹ Las novelas de las que se tratará, según el criterio muy relativo del éxito público y crítico, serán las siguientes: *El mercurio* (1968); *La noche en casa* (1977); *El río de la luna* (1981, Premio de la Crítica 1982); *La tierra prometida* (1991, Premio Plaza & Janés); *Un peso en el mundo* (1999).

² Hasta en sus recientes incursiones en el género policíaco, con *No acosen al asesino* (2001) y *La muerte viene de lejos* (2004), Guelbenzu sigue la misma línea, privilegiando en la primera novela lo que pasa en la conciencia del asesino y en la segunda las dudas de la investigadora, presa del encanto del principal sospechoso.

popular ni abiertamente comprometido, Guelbenzu propone, sin embargo, una verdadera interpretación de la sociedad y de los seres humanos que la componen; su punto de vista, con acentos a veces existencialistas o universales, puede encontrar eco en cada individuo, y sin duda es éste uno de los objetivos del escritor.

Semejante apuesta literaria marca profundamente, en su misma naturaleza, la obra de Guelbenzu, quien declaraba en una entrevista a la revista *Leer* en junio de 1991: «Aquí se cuentan más personajes con historias que historias con personajes». Y es verdad que la lectura de sus novelas no se recomienda a los adictos a la acción pura o al suspense tradicional: las únicas aventuras que cuentan son interiores, relacionales e introspectivas, pero no por eso menos apasionantes. Cada texto se centra en uno o dos protagonistas, no más, y en particular en algún momento clave de su existencia, o mejor dicho de su proceso de autoconocimiento. Muy a menudo el relato cede el paso a la palabra, efectiva o interior, de los personajes, dejándoles ocupar el espacio principal de la novela. A lo largo de toda su obra, Guelbenzu ha desarrollado configuraciones recurrentes que le permiten expresar fielmente el recorrido introspectivo de sus individuos de ficción, y que elaboran un verdadero estilo, una marca de fábrica reconocible desde las primeras páginas.

1. EL DISCURSO INTERIOR

El discurso interior es el único recurso del que dispone la literatura para dar cuenta de una experiencia tan reflexiva e íntima como es la introspección, y la modalidad del famoso *stream of consciousness*³ le ha permitido reproducir con la mayor fidelidad posible el desarrollo del proceso mental. Cuando se tiene que integrar en un relato, las circunstancias contextuales de surgimiento del discurso interior constituyen un buen indicador de la naturaleza del texto. En la obra de Guelbenzu, son muy similares de una novela a otra. Como acto profundamente subjetivo e individual, la

³ La expresión inglesa (que se puede traducir por flujo, o corriente, de conciencia) ha sido adoptada por los anglosajones seguido a los trabajos del francés Edouard Dujardin, y popularizada por varias obras críticas, entre las cuales *Stream of consciousness in the Modern Novel* de Robert Humphrey en 1954 y *Stream of consciousness: a study in literary method* de Melvin Friedman en 1955.

introspección nace muy a menudo en un contexto de soledad, sea ésta concreta o simplemente sentida como tal. Las primeras líneas de *La noche en casa* (1977) no dejan ninguna duda al respecto: el largo monólogo del protagonista, Chéspir, empieza con una situación de soledad física subrayada por el empleo de «solo», «apartado» y «abandonado» en la primera frase de la novela. Se puede tratar de un aislamiento completamente sufrido (es el caso de Chéspir, solo en el aeropuerto después de la salida de su compañera sentimental) o elegido expresamente para dedicarse a la introspección o para escapar de una situación conflictual.

Son escasos los monólogos interiores que nacen de un momento de serenidad: salvo excepción, la meditación contemplativa no es la actividad favorita de los personajes de Guelbenzu. En la inmensa mayoría de los casos, el discurso interior corresponde con una situación problemática que origina angustia, desde la simple preocupación hasta el verdadero pánico. En *La noche en casa*, existe por ejemplo una progresión en las circunstancias de surgimiento de los monólogos interiores de Chéspir, desde la contrariedad material hasta la ansiedad existencial, pasando por alteraciones de tipo sentimental: los primeros discursos interiores del protagonista aparecen durante un trayecto hacia la estación bajo un sol de plomo, que provoca una reacción de fastidio teñida de ironía; luego, los monólogos se vuelven más escasos y toman una tonalidad más reflexiva y analítica seguido a su encuentro con Paula; por fin, después de la ruptura entre los dos personajes, las reflexiones de Chéspir nacen del insomnio, de la angustia y del miedo, y tienen un carácter hasta filosófico y universal al final de la novela.

La segunda parte de *La tierra prometida* (1991) propone los diversos monólogos de cuatro personajes, entre los cuales destacan los dos protagonistas, Andrés Palacio y López Mansur, dos ex compañeros de la universidad que se han encontrado por casualidad al principio de la novela; este encuentro despierta para cada uno una serie de recuerdos y reflexiones. Habría que añadir a este factor común dos circunstancias que son el insomnio en el caso de Andrés y el alcohol en el de López Mansur: ambos elementos tienen un papel importante en su discurso interior, ya que aumentan considerablemente el malestar y la angustia que dominan sus

pensamientos. De hecho, el insomnio resulta ser un contexto ideal para poner en escena un monólogo interior: combina la soledad, el aislamiento (el resto del mundo está durmiendo...), con una eventual angustia propia de la atmósfera de la noche o del estado anterior a la somnolencia, cuando la reflexión se libra de la censura y de la razón para tomar caminos indeseables. Para Andrés, se trata de una verdadera pesadilla: se ve a sí mismo como en el interior de un «agujero sin fondo» y ya no sabe muy bien en qué estado se encuentra:

Creo que estoy durmiendo. Creo que estoy pensando dentro del sueño. No puedo hacer movimientos. No hago gestos. Eso es imposible. Estoy durmiendo. Hay un agujero por el que estoy pensando. Eso puede ser. Ha habido un agujero en el sueño. Tengo el cuerpo dormido. Tenía que suceder. Siempre imaginas historias. Te has perdido en el sueño. Por un agujero. (Guelbenzu, 1991: 128).

En la piel de un enterrado vivo, el personaje es presa de una angustia que va creciendo y de la que se escapará por la imaginación. El insomnio no siempre es así de trágico, en el caso de Chéspir nace de la preocupación provocada por su discusión con Paula: se trata de un momento privilegiado para el autoanálisis, y de una verdadera cuenta atrás marcada por la mención de las horas que pasan, antes de la salida de su amiga. En cuanto al alcohol, ofrece posibilidades interesantes a nivel del discurso interior: estimulando o alterando el pensamiento, permite sobrepasar los límites de un monólogo clásico y acompañar la reflexión. En el caso extremo de López Mansur, la reflexión se vuelve muy confusa pero tiene el interés de eliminar la censura y dar lugar a una lucidez particularmente cruel.

A nivel estrictamente lingüístico, el discurso interior suele representar una ruptura en el relato, señalada por el empleo de un verbo declarativo y de comillas. Sin embargo, semejantes recursos escasean en la obra de Guelbenzu, que prefiere jugar con los límites de los procedimientos convencionales utilizando de manera esporádica un simple guión introductivo, lo que contribuye a borrar las fronteras: el principio del monólogo puede resultar difícil de identificar si sus primeras palabras no contienen ningún deíctico. De

ahí una posible ambigüedad en la recepción de algunas porciones del texto:

Pero cuando va a dirigirse a las pensiones que hay más o menos cerca de la Catedral empieza a vislumbrar una solución para su maleta: en todas las estaciones de tren del mundo, incluidas las españolas, existe un curioso aparato denominado consigna automática, y tampoco vamos a aceptar fácilmente que me anden buscando por la Estación, (Guelbenzu, 1977: 40).

En este extracto de *La noche en casa*, la impresión inmediata puede ser la de una continuidad del relato, desde los dos puntos hasta la aparición efectiva de una primera persona del plural, que precede a la del singular. Sin embargo, el cambio de estilo puede llamar la atención de un lector acostumbrado ya al estilo utilizado por Chéspir cuando toma la palabra: la ironía de fórmulas como «incluidas las españolas» o «un curioso aparato» es identificable para el que ha leído las páginas precedentes, y el efecto de sorpresa producido por la técnica se atenúa a medida que avanzamos en la lectura de la novela. Pero es de señalar que este surgimiento de la primera persona también puede hacerse de manera totalmente repentina, sin que nada en el texto permita anticiparlo. El *yo* parece entrar por efracción en el espacio del texto, sin avisar, y este tipo de estrategia se inscribe claramente en la concepción que tiene Guelbenzu de la novela: el discurso de los personajes ocupa el primer plano. El recurso encierra en este caso una paradoja, ya que expresa tanto la ruptura como la fusión: la primera persona rompe la continuidad del relato; pero tendiendo de esta manera a inmiscuirse a la vuelta de una frase, suaviza la transición entre las dos instancias narrativas. Aun se puede considerar como una victoria simbólica de la subjetividad sobre el relato impersonal, a menudo contaminado o dominado por el discurso interior, e incluso vencido por una primera persona intempestiva e impertinente.

En cuanto a la arquitectura interna de este tipo de discursos, la tendencia general parece ser la de mantener cierto nivel de coherencia en la estructura de los monólogos interiores. Se encuentran sin embargo en la obra de Guelbenzu algunas ocurrencias que corresponden con el llamado *stream of consciousness*, expresión

utilizada por el mismo Chéspir, protagonista de *La noche en casa*. La famosa técnica se inspira del carácter involuntario e incluso incontrolable de los pensamientos de la corriente de conciencia, e intenta traducirlo por una sintaxis y un ritmo entrecortados, oraciones breves encadenadas, con exclamaciones e interrogaciones, una coherencia mínima o excluida en beneficio de la asociación libre. No es de extrañar entonces que sean las primeras novelas de Guelbenzu, todavía marcadas por el experimentalismo, las que mejor reflejan el impacto del recurso, como ocurre varias veces en *El mercurio*. En su obra posterior, lo utiliza sólo en contadas ocasiones, con motivo por ejemplo del estado mental de Andrés en *La tierra prometida*, ofreciendo al lector un acceso inmediato y directo a una conciencia en pleno proceso de verbalización de sus preocupaciones inmediatas. En este caso la somnolencia, el sueño despertado asimilable a una forma de inconsciente, son propicios al desarrollo de esta forma de discurso interior.

La cuestión de la coherencia del monólogo interior se plantea en términos de grados: desde la corriente de conciencia hasta el discurso hiperelaborado, se encuentran numerosos matices, y la obra de Guelbenzu utiliza ocurrencias tan diversas que ilustran una gran variedad de posibilidades. En la frontera, por supuesto imprecisa, con el *stream of consciousness*, se encuentra lo que se puede llamar el discurso bajo efectos, se trate de insomnio, de alcohol, o de una angustia exacerbada. Conforme a la alteración psicológica del personaje, los pensamientos se desarrollan con una coherencia maltrecha y ausencia de transiciones, como en el caso de López Mansur, borracho, en *La tierra prometida*. La arquitectura del monólogo también puede tomar un giro muy personal y subjetivo, cuando obedece a las variaciones de humor y al estado de ánimo. En *La noche en casa*, la ironía e incluso la fantasía de Chéspir permiten a su discurso conjugar la grandilocuencia incongruente y la aparente liviandad típicas del personaje, haciendo que su discurso sea de inmediato reconocible: el pensamiento deja el camino de la lógica para tomar otro más subjetivo, el de la emoción. Esta coherencia propia, espontánea, creativa, se ve anulada a veces por una tendencia a la intelectualización recurrente en la obra de Guelbenzu. Al final de la misma novela, los monólogos interiores de Chéspir se deshacen del humor y de la ironía para caer en una abstracción filosófica que lleva a

cierta despersonalización del discurso. La coherencia del razonamiento es máxima, y su elaboración hace perder al monólogo su aspecto natural y verosímil.

2. LOS SECRETOS DEL FUERO INTERNO

Facilitar el acceso al pensamiento de un personaje es una elección literaria decisiva, que puede corresponder con diversas realidades narrativas. La naturaleza del discurso propuesto al lector puede tender a la rememoración o a la introspección, y se sitúa respecto a una problemática global de enunciación: es necesario preguntarse quién se dirige a quién, en qué nombre, y con qué recursos. Un ejemplo interesante es el de la cuarta parte de *El río de la luna*, donde el protagonista decide contar su vida hablando de las mujeres a las que ha conocido; se trata del relato de una educación sentimental, con una subjetividad asumida y señalada: «esta narración arteramente seleccionada de mis relaciones sentimentales» (Guelbenzu, 1981: 226). La rememoración y el distanciamiento son evidentes desde las primeras líneas del discurso: «Nada como la rememoración de ciertos asuntillos de nuestro pasado para llegar a obtener una buena dosis de ese agudo placer que denominamos cinismo». El campo semántico de la memoria, omnipresente, confirma la pertenencia del texto al género retrospectivo, que tiene la particularidad de proponer un desdoblamiento de la primera persona entre la que vive los acontecimientos narrados y la que los narra emitiendo un eventual juicio, entre un *yo* de la acción y un *yo* narrador cuya madurez y cuya mirada crítica pueden ser muy diferentes. En el caso de Fidel, la distancia entre los dos *yoes* señalados toma la forma de un cinismo a menudo feroz y cercano a la ironía. Por su rememoración, el protagonista analiza y entiende a posteriori su comportamiento de joven, con una lucidez adquirida gracias a la experiencia; no deja de emitir juicios, que se integran directamente en el curso del relato o aparecen entre paréntesis, como para oponer mejor los dos discursos. La toma de conciencia es posterior a los hechos, y pasa por la actividad de narración⁴.

⁴ Para un análisis detallado de este tipo de fenómenos, existe una obra de referencia que es la de Dorrit Cohn, *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, publicada en 1978 por Princeton University Press.

Todos los personajes de Guelbenzu conjugan una aptitud para la introspección con un gusto pronunciado por la lucidez y la teorización; por eso no es de extrañar que la mayoría de sus monólogos adopten la forma de un autoanálisis introspectivo, que puede ir desde una mera reflexión sobre un acto cometido hasta el cuestionamiento de toda una identidad. De manera general, la introspección puede integrarse tanto en la vida cotidiana como en un proceso de terapia psiquiátrica, y hasta se puede convertir en una patología si se vuelve obsesional. Como método científico, ha dado lugar a numerosas críticas, ya que el sujeto se convierte también en el objeto de su propio análisis, es a la vez el observador y el observado, juez y parte, con toda la subjetividad que eso supone. En el campo de la literatura, en cambio, conserva todo su prestigio y permite al discurso interior escribir sus mejores páginas.

En la obra de Guelbenzu, cuando los personajes orientan su reflexión hacia sí mismos o su propia situación, siempre es con abundancia de sentimientos contrastados (desde la conmiseración hasta la crueldad), y a menudo en el marco de un razonamiento bastante elaborado. La confrontación consigo mismo nace de un contexto problemático o conflictivo, que provoca en el personaje un proceso de reflexión: éste se extiende hasta llegar a cuestionar aspectos de su personalidad, e incluso de la condición humana en su conjunto. En el caso de López Mansur, en *La tierra prometida*, el problema original es una entrevista profesional que acaba de tener en una universidad alemana; la formulación de su fracaso lo lleva al balance amargo de su vida actual:

No entiendo la vida. Creo que la entiendo pero no la entiendo. O quizá sí que la entiendo pero luego hago lo contrario de lo que hay que hacer. Lo hago porque no sé hacer otra cosa, es un error de base, está en lo más hondo, o sea que soy así, no es producto del azar sino de la costumbre. (Guelbenzu, 1991: 191)

Este último ejemplo es muy representativo de lo que puede ser un autoanálisis devastador, basado en un razonamiento lógico que toma por objeto la actitud del protagonista frente a la vida. A veces no lo provoca un fracaso sino una duda, una decisión difícil, como por

ejemplo la de aceptar o no una oportunidad profesional que implica sacrificios personales. En este tipo de pasajes, el sentimiento que predomina es un pesimismo desengañado, como si tal fuera el precio de esa pasión obsesiva que es la lucidez.

Aunque desprovisto de interlocutor, por lo menos en teoría, el discurso interior ofrece en el campo de la enunciación diferentes posibilidades que Guelbenzu no deja de explotar. El empleo de la primera persona del singular es por supuesto el más evidente: el personaje asume la enunciación de su pensamiento en su conjunto, y cuando el *yo* surge en el relato, señala el paso al discurso. Pero ésta no es la única representación del enunciador que se encuentra en los monólogos de los personajes de Guelbenzu. El *yo* deja a menudo paso a un *nosotros* que toma diferentes valores enunciativos. En *La noche en casa*, por ejemplo, corresponde a veces con una amplificación humorística del *yo*, típica de la grandilocuencia autoirónica que suele practicar un personaje como Chéspir. Pero también se emplea de manera tradicional, cuando el objeto del discurso interior es una de sus relaciones sentimentales, aunque eso sí con un valor que va más allá de la gramática: después de la ruptura con una mujer, sea Pilar o Paula, el que Chéspir siga empleando una primera persona del plural manifiesta una voluntad de prolongar simbólicamente una unión que ya no tiene ninguna realidad concreta. El *nosotros* expresa una nostalgia y una amargura similares cuando el protagonista lo usa para incluirse en su grupo de amigos de la juventud, y aplicar sus palabras a toda una generación: «la catástrofe que era nuestra educación sentimental de posguerra» (Guelbenzu, 1977: 159. Por fin habría que considerar la existencia de una primera persona del plural que abarca la humanidad entera, en el marco de reflexiones de carácter universal. Es bastante frecuente por ejemplo que el discurso interior de Chéspir se desarrolle de lo universal hacia lo particular, hasta el análisis introspectivo de su situación personal. Y también existe el caso inverso, cuando las angustias de Chéspir toman la forma de una serie de preguntas que sólo se refieren a él, antes de extenderse al género humano representado por la primera persona del plural :

¿A dónde me ha devuelto Paula esta noche? Y más: ¿por qué esta sensación de protesta me sube ya por encima de ella? O dicho de otro modo: ¿cuál es el fondo de nuestra protesta? (Guelbenzu, 1977: 169).

Aquí la sensación individual se extiende a escala del género humano y de la comunidad. En otros momentos de la novela, cuando Chéspir expone explícitamente su opinión sobre la condición humana, el *yo* y el *nosotros* alternan: el singular se reserva para los verbos de actividad intelectual o de opinión, mientras que el plural corresponde con el objeto de la reflexión. Si el acto reflexivo y discursivo permanece profundamente individual, el plural simboliza una comunidad de condición y de sufrimiento, que subraya en el personaje una conciencia aguda de su pertenencia al género humano.

El discurso interior, por definición, no puede dirigirse a ningún destinatario presente físicamente, lo que no significa que siempre esté desprovisto de interlocutor. De hecho, utiliza a menudo una segunda persona autoreflexiva, típica del proceso introspectivo, que recuerda el tópico de la voz de la conciencia o, en términos freudianos, la idea de un superyo formado por la interiorización de las exigencias y prohibiciones sociales. El consiguiente desdoblamiento permite ofrecer dos aprehensiones distintas de la misma situación, y hasta un intercambio o una confrontación entre estos dos puntos de vista. Guelbenzu juega mucho con estas posibilidades mediante el protagonista de *La noche en casa*, Chéspir, que afirma con sus propias palabras la existencia de su «otro yo», «un lógico, ruin y zafio producto de la posguerra española» (Guelbenzu, 1977: 25). El protagonista pone en escena el desdoblamiento de manera irónica, con una concepción de la voz de la conciencia que se adapta al contexto: aquí el papel de ésta es incitar a la militancia un yo cobarde, nada predispuesto a comprometerse. Y cuando el *yo* se dirige a su *otro yo*, se trata de un verdadero diálogo dentro del discurso interior:

¿Dónde has dejado tu generosidad, oh Chéspir, tu afilado sentido de la justicia, tu ecuánime escala de valores, que ahora te mofas no ya de un servicio a una causa justa, sino aun de ti mismo? Bueno –contesta Chéspir–, de mí suelo mofarme cada media hora; (Guelbenzu, 1977: 28).

Estamos aquí en una configuración de debate interior, subrayada irónicamente por el verbo declarativo. Pero la voz interna no representa ninguna moral sino más bien una mala conciencia latente

que apostrofa al protagonista, sin que éste resulte muy afectado, ya que parece asumir los dos aspectos opuestos de su personalidad. El empleo del *tú* favorece la autoironía sin concesiones que contribuye al humor y a la lucidez de Chéspir. En todos los discursos interiores en los que aparece, la segunda persona autoreflexiva analiza, cuestiona e incluso fustiga a un interlocutor que no es sino ella misma. De manera general en la obra de Guelbenzu, una de sus formas más frecuentes es el apóstrofe o la exhortación en imperativo, que marca la tentativa de un paso a la acción, y por lo tanto la intervención de un superyo no sólo censor sino también decididor activo y cómplice de la experiencia de los personajes.

La segunda persona en el discurso interior es más problemática si se dirige a una persona exterior, como ocurre en *La tierra prometida*, cuando Andrés, en un estado cercano al delirio, cree estar en el hospital y le explica a su mujer cómo pagar los gastos médicos, o cuando Isabel le habla a su madre muerta. Dirigirse a alguien mediante el discurso interior es como condenar su mensaje a las profundidades de lo no dicho. Y cuando un discurso interior parece contestar a otro discurso interior, nace un intercambio silencioso, como entre Paula y Chéspir en *La noche en casa*, cuando prolongan su diálogo dirigiéndose uno a otro por el pensamiento, en segunda persona. Pero la que triunfa es la incomunicación: el supuesto interlocutor no puede contestar, y peor aún, quizás no conocerá nunca lo que el otro quería decirle sin atreverse a hacerlo.

Aparte de las ya mencionadas, existe una última ocurrencia de la segunda persona en el monólogo interior que le permite a Guelbenzu dejar atrás las fronteras del discurso ficticio, planteando mediante una serie de metalepsis la existencia de un auditorio que podría incluir a cada uno de los lectores. Dicho fenómeno pasa por la utilización de un *ustedes* que por ejemplo surge discretamente en las palabras de Chéspir con ocasión de una expresión hecha como «servidor de ustedes» (Guelbenzu, 1977: 25), antes de precisarse un poco más lejos: «¿Usted cree que [...]?»; ya que este discurso nunca se presenta como pronunciado ni transcrito, la interrogación parece dirigirse directamente al destinatario extradiegético que somos. En la cuarta parte de *El río de la luna*, el monólogo autónomo de Fidel deja de entrada las cosas claras con este tipo de comentarios: «No me

detendré a considerar si a ustedes les interesa poco o mucho esta narración» (Guelbenzu, 1981: 226); él mismo presenta su discurso como un «recuento en voz alta» sin interlocutor, lo que vuelve problemática la cuestión del referente de ese *ustedes* presente a lo largo de todo el monólogo. Se puede avanzar la hipótesis de un mero recurso retórico destinado a poner de relieve el talento de contador del personaje, cuando éste lo utiliza para mantener el suspense o confesar elipsis, dándole a su narración un toque de oralidad. Pero la mención explícita de un lector (Guelbenzu, 1981: 266) acaba definitivamente de despistarnos, y ya no sabemos cómo designar a los destinatarios de Fidel: lectores, auditores o público imaginario..., reina la ambigüedad.

3. UNOS PERSONAJES TAN LÚCIDOS

Un análisis de los personajes en la obra de José María Guelbenzu debería basarse en una teoría original adaptada a la particularidad de sus novelas, que no parecen caber en ningún género preciso: ¿novela de ideas?, ¿psicológica?, ¿intelectual? La primera de esas expresiones tiene como inconveniente su proximidad con la llamada novela de tesis, en la que el texto se pone al servicio de una idea, incluso de una ideología, lo que no es el caso de Guelbenzu. La realidad de su obra se encuentra sin duda a la mitad del camino entre los dos calificativos propuestos: psicológica porque centrada en la introspección y la vida interior; e intelectual porque deja mucho espacio a la reflexión y al discurso elaborados de carácter existencialista. De ahí los rasgos esenciales que caracterizan el tratamiento de los personajes por parte del escritor, empezando por la ausencia de descripción física tradicional en beneficio de un acceso directo a la vida interior, sin ningún elemento susceptible de constituir un obstáculo o de favorecer un prejuicio: el lector se encuentra en posición de poder compartir la introspección del personaje sin a priori. La neutralización de la apariencia física permite en teoría una aprehensión de la verdad del individuo sin orientación ni influencia y, paradójicamente quizás, puede favorecer la identificación del lector con el protagonista, que adquiere con más facilidad una dimensión universal y esencial.

Todas las novelas de Guelbenzu se centran en uno o varios momentos claves de la vida de sus protagonistas : en cada caso se trata

de un proceso de concienciación, desencadenado a menudo por la confrontación con otro individuo, como ocurre en *La tierra prometida* o en *La noche en casa*, donde la introspección de Andrés y de Chéspir resulta provocada, potenciada, por un encuentro casual con un personaje que forma parte de su pasado. De manera general, los protagonistas son seres solitarios, angustiados, que buscan en la introspección un mejor conocimiento de sí y una ayuda reflexiva que les permita manejarse mejor en la vida. José María Guelbenzu, como hombre y como escritor, siempre ha colocado la lucidez en el corazón de sus sistema de valores, erigiéndola en una verdadera ética de vida. De ahí el que sea ésta la actitud dominante en un universo novelesco que nunca valoriza la ilusión y donde reina la introspección. La práctica del autoanálisis, de la reflexión, lleva naturalmente a considerar la lucidez a la vez como una base esencial y un objetivo permanente; se parece a veces a un ejercicio que uno se impone para conservar cierto grado de autoestima y de respeto de sí mismo. El autor no se conforma con ponerla en escena en sus novelas, sino que también se refiere a ella desde el principio de su carrera literaria en numerosas entrevistas:

La lucidez es una pasión como el amor o el odio; por tanto es un arma de dos filos. Quien no se arriesga a reflexionar y analizar nunca pensará nada interesante, pero quien se mete a ello puede desembocar en la locura. (Ugalde, 1979: 15).

Semejante punto de vista sobre la duplicidad de la lucidez ofrece una base muy funcional para el análisis de este concepto en la obra del escritor. «La vida es un acto lúcido», dice Jorge en *El mercurio*, la primera novela de Guelbenzu (1968: 353), y la fórmula suena como una verdadera profesión de fe, puesta en práctica por la mayoría de los personajes creados por el escritor. Al analizar este aspecto en *La noche en casa*, Gemma Roberts hace constar que para el protagonista, «la lucidez constituye el fundamento de la grandeza humana» (Roberts, 1987: 165). De hecho, para Guelbenzu la lucidez parece ser lo que nos hace humanos; el que conserva esta cualidad en cualquier tipo de situaciones es capaz de mantener a salvo una parte de dignidad y de autoestima, e incluso cierto orgullo basado en este recurso que todavía le permite ver las cosas claras.

Para un personaje como el viejo profesor de *Un peso en el mundo* (1999), la lucidez corresponde con una elección existencial, una disciplina que él se impone y de la cual está orgulloso porque a sus ojos equivale a una forma de valor, de fuerza, e incluso a una aptitud intelectual muy apreciable. Si la lucidez se puede considerar de esta manera como una calidad meritoria, es sin duda por su parentesco evidente con el distanciamiento y la mirada crítica, valorizados por los adeptos del razonamiento intelectual. Ser lúcido es huir de la comodidad o de los peligros propios de la ilusión para buscar la verdad, lo que tiene mucho sentido en una obra novelesca en la que casi todos los personajes viven una búsqueda de tipo existencial. Para algunos, como Paula en *La noche en casa*, la lucidez es el corazón de su libertad de ser : franca consigo misma, ella vive su vida sin complejos, consciente de que todavía tiene que encontrar su sitio en el mundo; pero su perspicacia le evita la angustia y le permite disfrutar de los placeres y de las emociones que encuentra por el camino, mientras que en casos como el de Chéspir, la misma aptitud muestra sus límites paralizando la capacidad de acción o de reacción.

De hecho, la lucidez conseguida por la introspección equivale a la conciencia de las cosas tal como son, nada más ni nada menos, y sus eventuales aplicaciones prácticas dependen totalmente del individuo; su único efecto directo es evitar la ilusión o el error intelectual, y es lo que le ocurre a Fidel en *El río de la luna*, cuando su relación amorosa con Teresa llega a su término:

Sin embargo, su estómago había sustituido al corazón y la vaciedad y agarrotamiento que lo habitaban venían a contarle con tal precisión y lucidez el final del camino que su propio cerebro no acertaba a desmentirle (Guelbenzu, 1981: 223).

Aquí la lucidez pasa por una aprehensión inmediata e instintiva, simbolizada por el estómago, sede de la angustia: casi se trata de un presentimiento, confirmado de cierta manera por el cerebro y la razón. Fidel tiene una conciencia tan clara de las cosas que no puede mentirse a sí mismo; en cambio, eso no le impide cometer errores de comportamiento, en un proceso de desdoblamiento: actúa sabiendo perfectamente que su acto lo condena a la desgracia. La lucidez parece ser algo asumido y deseado, pero que no forzosamente desemboca en

una transformación activa de la realidad.

El acceso lúcido a la verdad no va a la par de la quietud de espíritu, de la satisfacción o del placer, todo lo contrario. No es ninguna casualidad que Guelbenzu decida convocar en *Un peso en el mundo* la siguiente cita del escritor alemán Ernst Jünger: «igual que la luz, tampoco la verdad cae siempre en el lugar agradable» (1999: 183); los dos protagonistas de esta novela lo saben de sobras: tanto él, atormentado por una culpabilidad que desea compartir, como ella, trastornada por la realidad que su interlocutor le revela. La lucidez tiene efectos y consecuencias que algunos individuos aguantan mejor que otros; obliga a una permanente confrontación consigo mismo, con una lógica que condena a no disimular nada, a conservar la memoria y la conciencia de todo, incluso de lo más desagradable. Y cuando la protagonista de la novela define la lucidez como «una herida que no cauteriza» (Guelbenzu, 1999: 280), es porque parece ser difícil y hasta imposible que un individuo dotado de lucidez consiga preservarse del sufrimiento.

De ahí nace una concepción de la lucidez como algo sufrido, ilustrada por diferentes personajes como el de Isabel en *La tierra prometida*:

A mí, ser consciente sólo me ha servido para convertirme en una desgraciada.

Porque a todo el mundo le suceden desgracias en esta vida, pero si no es consciente las acepta como un animal, aguanta hasta que pasan, y luego ya puede volver a menear el rabo y comer a sus horas de la comida que le dan, [...] Después de todo..., ¿has conseguido algo mejor que eso tratando de ser consciente, de entender lo que te pasa, de probar a arreglar lo que te pasa? No. O sí. Has conseguido sufrir más, angustiarte más, darle vueltas como persona a algo que sabes soportar perfectamente como animal. Ésa es la verdad (Guelbenzu, 1991: 183-184).

Sin nombrarla explícitamente, Isabel trata de la lucidez; su comparación con el animal la lleva a envidiar al que no tiene conciencia de su existencia, en la más pura tradición del tonto feliz: la ignorancia como sinónimo de la felicidad. El lúcido sufre dos veces,

por la desgracia en sí misma, y por la conciencia que tiene de ella. De ahí el deseo de inconsciencia expresado por Isabel, que parece reclamar un estado de resignación y de ignorancia, sin voluntad de reacción, para deshacerse del peso que la abrume. En esta perspectiva, la lucidez no deja descanso, y elimina cualquier posibilidad de esperanza.

Para la mayoría de los protagonistas masculinos, las consecuencias toman un matiz particular: consideran la introspección como una práctica intelectual, que se sitúa del lado de la razón, hasta tal punto que puede convertirse en un obstáculo para los sentimientos o las emociones. Ése es por ejemplo el reproche que le hace la protagonista de *Un peso en el mundo* al viejo profesor, cuando ella le reclama compasión: «para lo cual no me vales, porque seguirías metiendo el dedo en la llaga, [...] te puede la pasión por la lucidez» (Guelbenzu, 1999: 265). Se trata de un tipo de ensimismamiento psicológico, en el cual el individuo lúcido se vuelve preso de su propio sistema de aprehensión del mundo, que le cierra las puertas de lo afectivo, de la esperanza, o de la entrega a las emociones. En el caso de Chéspir, en *La noche en casa*, el exceso de lucidez conduce a un nihilismo profundo e incluso a un deseo de autodestrucción devastador: «roe también la lucidez que te consume, así acabarás antes con tu sufrimiento» (Guelbenzu, 1977: 13); este mismo sentimiento impregna todos los pasajes que se refieren a Chéspir en el aeropuerto después de la salida de Pilar y que corresponden con momentos de máximo sufrimiento.

Algunos personajes están presentados como verdaderas víctimas de un síndrome de adicción: no pueden prescindir de una manera de aprehender el mundo que sin embargo les provoca dolor. En varias ocasiones en la obra de Guelbenzu, la lucidez se concibe como una pasión, palabra que ya contiene por su etimología la noción de sufrimiento, y así la describe Chéspir cuando habla de «una pasión que quizá sea la más alta y solitaria de todas: la lucidez, que no es un estado, sino una desgracia digna, un mal menor apasionado» (Guelbenzu, 1977: 171). Resulta ser una especie de perversión de la inteligencia y del proceso introspectivo en el sentido patológico: la aptitud a la lucidez es hipertrófica y se vuelve devoradora, como lo señala el empleo a este respecto de los términos «voracidad» o

«consumir» (Guelbenzu, 1977: 171 y 13, respectivamente), que no dejan ninguna duda acerca de la fuerza de la pasión vivida por el personaje, cuya existencia se ve amenazada. A pesar de ello, se puede notar que la lucidez sigue valorizada por algunos términos que utiliza Chéspir. A imagen de casi todos los personajes de Guelbenzu, éste parece ser un irreductible lúcido que, presa de su desgracia o de su malestar, encuentra en la lucidez una forma de nobleza y un remedio para no perder la autoestima.

Conviene señalar antes de concluir que José María Guelbenzu añade a sus novelas un ingrediente que le permite matizar su carácter intelectual y aliviar el peso de las angustias existenciales: este elemento esencial es la ironía, que refuerza el eventual papel terapéutico de la introspección, contribuyendo a la desdramatización y a la relativización de los problemas abordados. Chéspir es otra vez el personaje más representativo de este fenómeno, con un humor feroz a menudo aplicado a sí mismo. La autoironía crónica del protagonista de *La noche en casa* es una forma de cuestionarse que pasa por la autodepreciación y la modestia: Chéspir no tiene ninguna ilusión respecto a sí mismo y a lo que representa, en particular en el contexto muy poco habitual para él del activismo político. La falta de confianza en sí mismo y la lucidez lo llevan a considerar la situación de manera realista y pragmática: él no es más que «un militante de verano» (Guelbenzu, 1977: 21) que sólo va a demostrar su «más que probable ineficacia» (Guelbenzu, 1977: 24). La mayoría de los personajes de Guelbenzu están dotados de semejante capacidad para el autoanálisis irónico, que corresponde con una concepción de la introspección muy propia del autor y de sus novelas. Gracias a sus elecciones, el escritor madrileño ha ganado su apuesta literaria: en el corazón de su obra se encuentra lo que es a sus ojos lo esencial del individuo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉRTOLO, C. (1989). "Introducción a la narrativa española actual". *Revista de Occidente* 98-99, julio/agosto, 29-60.
- COHN, D. (1978). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press.
- GUELBENZU, J.M. (1989). *El río de la luna*. Madrid: Alianza (1ª ed., 1981).

- (1990). *La noche en casa*. Barcelona: Destino (1ª ed., 1977).
- (1991). *La tierra prometida*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1997). *El mercurio*. Madrid: Cátedra (1ª ed., 1968).
- (1999). *Un peso en el mundo*. Madrid: Alfaguara.
- ROBERTS, G. (1987). “Amor sexual y frustración existencial en dos novelas de Guelbenzu”. En *Nuevos y novísimos (Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*, Landeira, R. y González del Valle, L.T. (eds.), Boulder (Colorado): Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- UGALDE, J.A. (1979). “La lucidez es una pasión”. *Pueblo literario*. Madrid, 25/05/1978.