

¿NARRACIÓN O DIÁLOGO EXISTENCIAL?
APROXIMACIÓN A *UN PESO EN EL MUNDO* (1999),
DE JOSÉ M^a GUELBENZU

Por Inmaculada Rodríguez-Moranta

Un peso en el mundo (1999), de José María Guelbenzu (Madrid, 1944) –calificada por Ángel Basanta (1999) como «una novela excelente que debe figurar entre las mejores de los últimos años»–, puede en cierto modo relacionarse con otros títulos del escritor madrileño como *La noche en casa* (1977), obra que narra el encuentro entre Chéspir –personaje de *El mercurio* (1968)– y Paula, momento que propicia la conversación entre ellos en un espacio cerrado, el ámbito doméstico; pero también con *La mirada* (1987), novela lírica en la que predomina la introspección y el autoanálisis, y con *El sentimiento* (1995), obra que reúne abundantes escenas dialogadas y cuyo conflicto central radica en uno de los grandes temas de la narrativa contemporánea, el conflicto de la identidad, la forja de una personalidad o la meditación sobre el tiempo (Fischer 1999: 27). En último término, *Un peso en el mundo* participa de la evolución que experimenta la narrativa de Guelbenzu a partir de la década de los ochenta, cuando, «abandonando la asfíxica temática cultural, potencia el gusto por contar y se decanta por el análisis, bastante pesimista, de las relaciones humanas» (Sanz Villanueva, 2010: 396). No obstante, debe advertirse que precisamente en esta obra muestra que no ha abandonado su interés por la experimentación formal¹. Nuestra aproximación se articulará desde tres perspectivas que juzgamos fundamentales para su estudio: la construcción de la novela como diálogo, el desarrollo

¹ En opinión de Sanz Villanueva, la obra está «construida sobre un excluyente monólogo antinaturalista, aunque de resultados nada felices» (Sanz Villanueva, 2010: 396).

de temas y conflictos existenciales; y, por último, la habilidad con que el escritor maneja las técnicas narrativas y dramáticas.

1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOVELA COMO *DIÁLOGO*

Una primera cuestión que puede suscitar el análisis de *Un peso en el mundo* tiene que ver con la transitada polémica sobre la clasificación genérica de una obra cuya materia narrativa se concentra en el diálogo. En ella no hay una diferenciación, por ejemplo, entre el *tiempo del relato* y el *tiempo de la enunciación*²: constituye un puro acto de enunciación, excepto cuando los propios personajes adoptan la función de narradores. Además, el autor no cae en la tentación de insertar acotaciones que, en último término, son accesorias en una obra cuyo eje fundamental es la tensión dialéctica, y no la narración descriptiva. La depuración alcanzada es extrema: hallamos una total omisión de los verbos *dicendi* y de los guiones que señalan cada intervención de los personajes. De ahí que Ana Rodríguez Fischer, que califica la novela como un «diálogo», exponga las notables diferencias que presenta respecto a la «novela dialogada» cultivada por las plumas modernistas:

Y digo diálogo y no «novela dialogada» —según la cultivaron, por ejemplo, Baroja o Valle-Inclán, en algunas piezas cortas, de un cierto hibridismo genérico, entre lo narrativo y lo dramático— porque aquí no hay lugar para esas mínimas acotaciones que retratan a los personajes, dan cuenta de sus movimientos o gestos, del transcurso del tiempo, del cambio de escenario, etc. Todos estos datos «externos» se encuentran, por supuesto, en la novela, pero están incrustados dentro de él, surgen de él. (Rodríguez Fischer, 1999: 23).

La extrema desnudez de la obra supone, no obstante, un trabajo exhaustivo de depuración y de profundización en lo esencial. Veamos cuáles son aquellos puntos sobresalientes que definen las posibilidades narrativas del diálogo.

1.1. Diálogo tradicional vs diálogo existencial: el acicate del *otro*

En cierto modo, *Un peso en el mundo* tiene puntos de conexión con el diálogo clásico y renacentista³, aunque sólo sea por la distancia que le separa del mismo. Estamos ante una larga conversación a la manera socrática entre maestro y discípula. En un principio, el viejo profesor está en una posición de relativa superioridad –

² Me sirvo aquí de la dicotomía *discours-récit* de los estudios de Benveniste (Maingueneau, 1993).

³ Véase Gómez (1988).

posee la voz de la experiencia y guía el autoconocimiento de su confidente–, pero hacia el final de la obra se invierten los papeles y su discípula es la que dominará el diálogo. Por esta razón, no cabe pensar en una función didáctica, moralizante o *ideologizadora* como sucedía en el diálogo renacentista, sino más bien en la contraposición de dos miradas como medio de búsqueda –sin pauta definida ni fin– de una solución vital. En el diálogo tradicional hay una jerarquía, aquí hay una conversación entre iguales: «los años nos han acercado» (Guelbenzu, 1999: 77)⁴, afirma el personaje femenino. Por eso Fausto se excusa cuando, sin darse cuenta, habla como su «profesor»: «Tienes razón. Temo que he vuelto a ponerme en cabeza de carrera... Reconozco que por un momento has vuelto a ser mi alumna y eso ya no es cierto, ni en tu deseo, ni en tu intención, ni en la realidad» (p. 39).

Por una parte, en este diálogo hay una evidente mirada introspectiva, pero también una constatación de que «la búsqueda de la identidad sólo es completa al dispararse hacia fuera, hacia lo otro, hacia *el otro*, que en la duplica transmarina, lo justifica» (Rodríguez Padrón, 1986: 73). No es de extrañar, pues, que en el complejo proceso de conocimiento de su alma, ella pida la visión del *otro*: «Necesito otra mirada sobre todo lo que tengo encima de la mesa. Nada más que eso. Ni siquiera un consejo. Sólo la mirada del otro. ¿Tan difícil es de entender?» (p. 103). De ahí, podemos deducir que la distancia que la separa del género del diálogo tradicional radica en esta recurrencia a la *otredad* sin intención de llegar a un fin, sino como pura búsqueda existencial, tema del que han gustado no pocos narradores contemporáneos. En este sentido, apunta Rodríguez Padrón (1986: 73): «Guelbenzu nace a la vida literaria con la imagen del otro junto a ella: otro que plantea interrogantes, que diversifica y multiplica las perspectivas y exige –por tanto– un diálogo vivo con el lenguaje cuya capacidad de subversión ha quedado al descubierto».

Aquí, la otredad está encarnada en los personajes que sostienen el diálogo, pero éstos, a su vez, atribuyen esa misma función a la literatura. La escritura permite el desdoblamiento y la distancia necesaria para objetivar y ordenar el caos interno, para llegar a crear *otro mundo*⁵. Dice ella:

⁴ De ahora en adelante citaremos esta obra sólo con la página donde aparece la cita.

⁵ En relación a esta idea, vale la pena citar las palabras de Dasso Zaldivar, traídas a colación por Rodríguez Padrón (1986: 78): «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 tiene nada que ver*, que son dos términos radicalmente distintos, aunque el uno pueda *simular que interprete al otro*.»

Eso: hablar, ver qué pasa, a lo mejor cambia algo o se ven las cosas de otra manera, ¿no? Como el escritor cuando escribe ¿no?, que se coloca ante sí, en el papel, las cosas que le atormentan. (pp. 16-17).

Y él:

hay algo tremendo en la imagen del hombre como animal que, de pronto, es capaz de contemplarse a sí mismo existiendo. Eso, naturalmente, no puede hacerlo un animal: poner esa distancia, esa perspectiva, desdoblarse para verse siendo. A partir de esa distancia empieza, como sabes, el único logro que de verdad nos separa de los animales: el lenguaje. (p. 172).

Por otra parte, sabemos que la conversación dura tres días. Durante este lapso de tiempo, los protagonistas hablan de lo humano y de lo divino, se narran a sí mismos e intentan que el otro consiga narrarse; pero, tras el largo y tenso diálogo, el personaje femenino no llega a desvelar cuál es su decisión final. Para desconcierto de Fausto y del lector, la novela se cierra de este modo:

Vaya, por fin. Y ¿puedo saber cuál va a ser tu decisión?
Adiós, Fausto. Como tú dices, la vida es sucia. Pero lo que yo voy a hacer es algo que a ti ya no te incumbe. (p.319).

El desenlace parece confirmar más bien la popular idea de que, en el diálogo – como en el conocimiento– lo de menos son las conclusiones, lo importante es el ejercicio de indagación. Únicamente se trata de «hablar, ver qué pasa»; a veces sólo se buscan unos oídos, «puede que te sea más útil como pared de frontón que como consejero» (p.85), sugiere el profesor. Fausto sabe que el proceso de búsqueda es decisivo para el conocimiento: «Busca un poco por ahí dentro. O, mejor dicho: busca un poco de valor para decirla en voz alta... Busca, busca» (p.120), pide a su interlocutora. El momento en que ésta lo consigue constituye el título y clímax de la novela:

Mi única convicción, hijoputa, la que me está amargando la vida, es que quiero ser alguien. No quiero ser Dios, pero quiero ser alguien. Quiero saber que tengo un peso en del mundo. *Un peso en el mundo*⁶. (p.121).

Haber acudido a su antiguo maestro le ha servido para lograr la objetivación necesaria, pero no para resolver su dilema. Fausto se ha limitado a proyectar su vida en la de su discípula, de ahí que le insinúe, con tanta insistencia, que su

⁶ La cursiva es mía.

problema es –como a él le sucedió con su mujer– la falta de inteligencia de su marido.

La recurrencia al diálogo y la demanda del *otro* como acicate esencial para la búsqueda interior están presentes en dos novelas españolas aparecidas en la década de los setenta. Me refiero a *Adagio confidencial* (1973), de Mercedes Salisachs, y a *Retahílas*, de Carmen Martín Gaité (1974). La primera, desarrolla el encuentro casual de un hombre y una mujer tras veinte años de separación. A través del diálogo recuperan el pasado compartido, pero también van descubriéndose a sí mismos aspectos de un presente que ambos consideraban distinto: «— Qué mal nos conocemos unos a otros!—dice Marina—. O quizá lo que ocurre es que, sin darnos cuenta, cambiamos, nos volvemos otros... Y así, naturalmente, no hay modo de conocerse» (Salisachs, 1973: 101). La segunda, consiste en un diálogo entre tía y sobrino. Aquí no hay atisbos de tensión dialéctica –cada intervención es un largo monólogo que ocupa un episodio– sino más bien un feliz encuentro comunicativo en el que las palabras, la capacidad de escuchar y la acogedora mirada del otro estimulan el progresivo descubrimiento del alma: «*Retahílas* es, ante todo, la novela del ansia de comunicación interpersonal y de la búsqueda de un interlocutor capaz de dar pie a una confidencia compartida» (Vilanova, 1995: 391). Por eso, Germán reconoce que la elocuencia de su interlocutora ha conseguido avivar la narración de sí mismo, su autoconocimiento: «Además es un fuego que lo propagas, te lo he dicho antes y es la pura verdad, porque yo en mi vida he hablado como esta noche ni he sido capaz de contar así las cosas, necesitaba tu hoguera para encender la mía» (Martín Gaité, 1974: 222-23).

2.2. La narración “sesgada” como baza del diálogo: simetría estructural

La obra recuerda en cierto modo la tesis sobre la *nivola* del conocido personaje unamuniano. Si Víctor Goti declaraba: «Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco» (Unamuno, 1982: 199), en la novela de Guelbenzu, a través del «coloquio, la confidencia o la confesión: cada uno de ellos expone su visión del mundo, su visión de la realidad», pero también «cada uno narra y revive y rehace para el otro lo que ese otro no había vivido» (Fischer, 1999: 23).

No cabe duda de que, el diálogo de *Un peso en el mundo*, contiene a todas luces una peripecia novelesca. La obra está estructurada sobre la tensión entre dos voces que opinan sobre los diferentes temas que jalonan la conversación; pero

estas voces también van construyendo –a retazos y desde dos perspectivas– la historia de sus vidas. La narración de estas historias no es accesoria en el desarrollo de la acción dramática, sino que funciona como baza dialéctica, y tiene un peso importante en el andamiaje estructural del diálogo, como trataremos de mostrar. Será decisivo atender más que a lo que cuentan, a cómo lo cuentan, aspecto que definirá su individualidad, su modo de ser en el mundo, pero también su capacidad de enmascararse.

La narración sobre la vida de ella aparece en el primer y segundo capítulo. De manera dispersa y sin seguir un orden lineal, el personaje femenino va hilvanando ciertas vivencias que juzga significativas⁷. Intuimos que es Fausto quien le insta a retroceder al pasado, pues el inicio de la narración está formulado como respuesta a una pregunta —«Sí, era lo que más me asustaba. No sé si te das cuenta, pero la Facultad me daba miedo» (p.23)— que no se nos da a conocer. A partir de aquí, la mujer recuperará la etapa de su infancia –su descubrimiento del mal y con ello, de la libertad y del miedo–, la adolescencia y la desenfrenada juventud universitaria, llegando al punto en que su vida se entrecruza con la de su maestro: «Y allí estabas tú, el catedrático eminente, esperando a la puerta del aula», enfrentándose aquí dos visiones distintas de un mismo suceso:

Pues la primera vez que me clavaste los ojos no mirabas como una eminencia.
 ¿La primera vez? No me acuerdo.
 Yo me acuerdo perfectamente.
 ...
 Lo que sí te aseguro es que me mirabas a todas partes menos a los ojos.
 Eso no puede ser cierto. (pp. 49-50).

El paso del tiempo y la madurez alcanzada impregna de sinceridad el discurso. En esta despreocupada reviviscencia hay reproche –«Me comías con los ojos y yo, en lugar de darme cuenta, te admiraba» (p.50), franqueza –«Éramos los dos los que lo deseábamos... Tuve que dejarte la puerta abierta» (p.51) y dolor: «Incluso de ti me enamoré, y fue lo que más duró, pero ahí sí que me hiciste sufrir» (p.52). En la narración de ella se percibe el deseo de venganza, pero también el de recuperar la historia completa, sin recortes, una historia que ella cuenta desde la primera persona:

Después de tu magnífica despedida reivindicando tu relación matrimonial, después de tu dramático adiós, después de que yo me quedé poco menos que

⁷ Debe recordarse el interés del autor por la etapa de la infancia y de la juventud, momentos especialmente conflictivos, en los que se descubre el lado turbio de la vida, algo que ya apuntaba en su segunda novela, *Antifaz* (Guelbenzu, 1970).

transida de dolor en brazos del destino cruel, lo echaste todo a perder intentando volver a las andadas. ¿No te acuerdas? (p.69).

Prosigue a continuación el relato de todo aquello que su antiguo amante no llegó a conocer: su matrimonio, la experiencia trágica de la muerte de un hijo recién nacido y la posibilidad de trabajar con Armstrong en Inglaterra.

Por su parte, en el capítulo III, él propone ayudarla a encuadrar su problema a través de la historia de un supuesto amigo suyo que, en realidad, es él mismo. La tercera persona le proporciona la distancia suficiente para referir su turbulenta vida matrimonial y el trágico destino de su esposa, circunstancias en las que ella –su antigua amante– participa sin saberlo. Después del relato, ella le reprocha que ha obviado el perfil de la esposa, reduciéndola a «un trazo grueso, una sombra, un espantajo» (p.199), cuando ella ha hecho exactamente lo mismo al presentar su caso sin prestar atención a la figura del marido. En este punto, los personajes esbozan una importante reflexión metaliteraria. El reproche de ella –«no se puede contar una historia entre dos escondiendo el modo de ser de uno de ellos. Eso es pura y simple trampa narrativa» (p.200)–, frente a la defensa de él: «un narrador cuenta desde donde le interesa contar y no está obligado a contar más que aquello que le interesa transmitir. No está obligado a contar el mundo sino la parte de mundo en que se ha detenido» (p. 201). Es decir, Fausto se define a sí mismo como «narrador», defiende su perspectiva narrativa y no está dispuesto a contar más que lo que ha previsto. Por eso se resiste siempre a que ella entre en su mundo cerrado: «Eres tú la que ha venido a consultarme a mí, así que consúltame, pero no me interrogues» (p.77).

La narración posee, de este modo, una estructura afín al género literario de la obra. No sólo hay una visión dual de los temas y conflictos traídos a colación, también de la propia historia de los personajes, que se va construyendo de manera simétrica. Tanto el ejercicio dialéctico como la *autonarración* de los mismos constituyen medios de búsqueda existencial. Fausto se ha contado a sí mismo su verdad, pero ha referido sólo aquello que le ha interesado: «Tenías que contarte a ti la verdad sin que yo me diera cuenta ¿es eso?», dice ella. En esa “narración de uno mismo” –estimulada por la demanda del *otro*– estriba el *quid*, no sólo de la obra, sino de la naturaleza humana: el difícil conocimiento de nuestra propia alma, cuestión planteada en la cita de San Agustín que encabeza el libro («*El alma da una orden al cuerpo y es inmediatamente obedecida. Pero cuando el alma da una orden a sí misma, se resiste*») y que la protagonista recupera en los últimos momentos de la conversación.

2. TEMAS Y CONFLICTOS EXISTENCIALES

El eje argumental de la obra es el conflicto ético del personaje femenino: la aspiración a ser *la* mejor en el campo profesional lucha contra el querer *ser* mejor para los demás. El método de resolución es el conocimiento del alma a través de la contraposición de ideas y de la narración dual de una misma historia. Así, se inicia un proceso de búsqueda existencial en cuyo camino saltan piedras de toque, temas que conducen a la angustia que acucia a la protagonista. No en vano, en el inicio de la conversación, Fausto advierte a su amiga que no debe eludir los asuntos que surjan espontáneamente, pues cualquier detalle intrascendente puede llevarle a la luz:

No todo va a ser escucharte, cuando te conviene, acerca de lo que quieres. En medio de la confesión surgen ideas, ideas que podemos seguir [...] Sólo hacía una pregunta acerca de lo que estabas contando. No hay razón para huir. Estamos hablando, estás hablando. Déjame entrar. (p.38).

Observamos, así, dos actitudes distintas en el modo de conversar. El viejo profesor habla y actúa sin prisa; no tiene reparos en dejarse llevar y desviarse por los caminos imprevistos de la conversación. La pérdida lleva a la búsqueda, y la búsqueda al hallazgo; por eso acude a la cita del Evangelio «Pues sólo el que se pierde me hallará» (p.211). Considera que su interlocutora es «imposible y demasiado joven», para ella «saber es precipitarse a saber» (p.108). A pesar de la impaciencia del personaje femenino, el diálogo se demora y toma rumbos dispares. Veamos las piedras de toque fundamentales que afectan al eje central de la obra.

2.1. *La muerte y la caducidad*

La madurez ha proporcionado a los personajes una concepción elaborada de la existencia. Para Fausto la vida se ha convertido en una serena espera de «la muerte, la certeza» (p.13). Su sintética definición contrasta con la ristra de interrogantes que esta cuestión suscita en ella: «¿Qué pasa cuando te das cuenta de que morir es que todo siga vivo y tú desaparezcas por un sumidero negro... No sé por qué se piensa en eso, la verdad... ¿para sufrir?, ¿para temer?» (p.94). El maestro ya no tiene interés por las cosas del mundo y confía en la muerte, como única certeza. A ella, por el contrario, le preocupa «el tiempo, el paso del tiempo» (p.152), que «desgasta, quema, aparta» (p.153). Así, mientras él se muestra indiferente hacia lo sensible, ella asegura que lo más terrible es –precisamente– la pérdida del conocimiento empírico: «El mundo es lo que tú percibes ¿no?, existe porque existes tú; y de repente ¡zas!: te acabas y se acaba el mundo» (p.94).

Junto a estas divagaciones pseudofilosóficas, cada uno esboza su particular vivencia de la muerte. El personaje de la historia de Fausto –él mismo– se siente «libre, pero solo y obsesionado» (p.197) tras el suicidio de su insustancial esposa; sin embargo, ella confiesa que, desde que perdió a un hijo cuando acababa de nacer, lleva dentro «un peso muerto, un pedazo de vida muerto». No cabe duda de que la exteriorización del sentimiento –casi místico– que describe la protagonista en relación a su experiencia íntima con la muerte es un paso decisivo en el conocimiento del alma:

En fin, yo sólo quería decirte que entonces, cuando murió, cuando se me escapó de las manos sin tiempo para quererlo ni para protegerlo, se me fue el alma. Estuve sin alma varios días, es una experiencia increíble. (p. 99).

Cuando te abandona tu alma todos los deseos desaparecen; y la acción, la humedad, la fluidez, la luz...dejan de tener sentido. Todos los deseos menos unos: que el alma vuelva cuanto antes. Es una experiencia de la muerte. (p. 100).

2.2. El miedo a la *libertad*

El tema de la libertad humana aparece asociado al miedo, al pavor que provoca saber que uno puede romper con las reglas, con la ética. Todo conduce, en realidad, al conflicto central de la obra.

El personaje femenino recuerda la Facultad como un espacio abierto donde, lejos de la custodia y del orden familiar, le asustaba el hecho de saberse dueña de sí misma. Más adelante, evoca su descubrimiento infantil del mal. Reconoce que tal hallazgo la internó en un territorio inexplorado en el que sentía una inquietante y agradable excitación que la acompañaría durante toda la vida, «se ve que me encanta el mal», apunta al referirse a su desenfrenada etapa postuniversitaria. La involuntaria recuperación de tales experiencias le induce a conectarlas con su presente crisis existencial: «No sé si continúa en el centro de mi vida. Las imágenes no vuelven gratuitamente» (p. 41). El profesor insta a su confidente a que descubra el verdadero asidero de ese miedo que ella describe en términos abstractos:

Es extraño. Tú, tan decidida, concibes un miedo más bien abstracto o una posibilidad que, según cuentas, no se insinúa por ningún lado. Tu matrimonio va bien, tu familia va bien... El miedo, querida, cuando aparece se fundamenta en algo, se apoya en algo; el miedo no surge de pronto, sin asideros; el miedo no es una entelequia. (p.133).

Finalmente, las difusas sensaciones del pasado cobran sentido en el contexto

de su crisis presente. Aquel miedo ante lo desconocido ha vuelto en forma de inseguridad:

¿Tienes miedo?
No sé si es miedo. Tengo inseguridad. ¿Y si, después de todo, no tengo capacidad para hacer lo que me gustaría hacer? (p.214).

2.3. *Sensibilidad y razón*

En la búsqueda existencial del personaje femenino cumple una función decisiva la evocación de la *Oda a una urna griega* de Keats. La extraordinaria plenitud de su descubrimiento le llevó al estudio del romanticismo inglés que, con el tiempo, derivaría en la oferta de Armstrong. Unos versos («La belleza es verdad y la verdad es belleza. En la tierra,/ Eso sólo sabéis y es cuanto os hace falta») son su fuente eterna de felicidad, todo lo que ella cree esperar de la vida:

¿Qué es lo que le pido a la vida? ¡Madre mía, qué pregunta! Le pido felicidad, por ejemplo. ¿Sabes lo que es eso? Yo no, desde luego, aunque te puedo decir que he sido feliz en muchos momentos. A lo mejor eso es lo que te pido: no la felicidad, sino muchos, muchísimos momentos felices, todos los que puedan caber en una vida. (p.130).

La cita de Keats provoca una discusión en la que se perfilan aspectos fundamentales del pensamiento de cada uno de los interlocutores. El profesor exhibe su escepticismo y su relativismo al manifestar su opinión sobre la «belleza» y la «verdad», conceptos sometidos a la contingencia:

La verdad es un concepto que hemos inventado los hombres, un artificio del pensamiento [...] Yo no sé lo que es la verdad, a mí nadie me ha presentado a esa señora. En cuanto a la belleza... no es más que un canon. Los cánones varían. El canon romántico, te lo repito, no está vigente. (pp. 62-63).

Ella, en cambio, cree en la belleza como en su propia existencia; es más, confiesa que es probable que éste sea el centro de su vida: «hasta tal punto me muevo en esa dirección que así estoy ahora, precisamente, hecha un mar de dudas, tratando de saber dónde está la belleza de mi vida, para ayudar a tomar una decisión (p.63). No le importa que estos conceptos estén vinculados al momento y al espacio presentes, justo por ello le interesan: «Esto es lo que yo percibo y esto es la realidad; y realidad es también la manera en que lo recibo y lo siento. Los sentimientos pertenecen a la realidad, profesor (p.62). A Fausto le indigna la sublimación de los sentimientos que él juzga como meras «sacudidas emocionales»

(p.62), pero nunca como fuente de conocimiento. Surge entonces la dialéctica entre *sensibilidad* y *razón*. Como buen profesor, utilizará una metáfora para dar a su discípula una lección de epistemología:

El ojo, sin la mente, es bien poca cosa. La mente sin el ojo, continúa siendo tan poderosa que no sólo te sigue en tu interés por saber, no sólo tira de ti si dejas que la curiosidad te excite, sino que guardará lo que has visto, como esto que acabas de ver, y te lo devolverá cuantas veces lo necesites y en el modo en que lo pidas. (p.65).

A ella no le importan las disertaciones filosóficas de Fausto, ocupada como está en el intrincado camino que le ha llevado a su actual angustia. En este punto, ella preferirá zanjar el debate para regresar a su problema —«Yo sólo sé que la *Oda a una urna griega* marcó mi camino» (p.65) — y evitar así que su interlocutor se le escape por otros vericuetos.

2.4. Crisis de valores

Fausto somete a crítica determinados aspectos que merecen una atención especial, no sólo porque contribuyen a la caracterización de los personajes, también porque testimonian la crisis de valores propia del mundo contemporáneo. Por una parte, describe la sociedad actual como «un runrún de gente horrible, masas que se desplazan, lo pisotean, un auténtico barrizal» (p.13) que queda muy bien representado en el público de los concursos de televisión, donde puede verse esa «masa mayoritaria que pulula por este país, tiene hijos, veranea...» (p. 158). Junto a la visión de una sociedad gregaria y asfixiante, hay que destacar su definición de la época contemporánea como un «período ciertamente utilitarista», del que su discípula es víctima. Para ella, la belleza y el placer no son más que medios para llegar a un estado de plenitud egocéntrica:

Te preguntas para qué sirve todo. Yo te lo diré: nada sirve, todo es. Ahí está el quid de la cuestión. Este mundo atraviesa un periodo ciertamente utilitarista. ¿Tu Keats te da sentido a la vida? ¡Bravo por ti! ¡Has hallado la utilidad de Keats! Pero cuando me contaste esa experiencia de lectura, me estabas hablando del placer en sí, no de la utilidad del placer. (pp. 108-109).

Con la serenidad y la sabiduría propias de la vejez, Fausto ha llegado a «entender los pequeños placeres que nos dan la vida» (p.59) y a buscar el placer «desnudo», «el placer más irresponsable» (p.109).

Por otra parte, la falta de sentido en la vida aparece como motivo de la desorientación existencial del personaje femenino y de la sociedad contemporánea

en general: «¿Qué hacemos nosotros cuando empieza el movimiento sísmico? ... no quiero echar a correr como una loca sino buscar dónde poner los pies, aunque no sea más que para dar otro salto a otro punto de apoyo» (p. 28). El profesor trata de ayudarla a encontrarlo:

si pensamos en el sentido de nuestra vida, veremos que es algo que impregna todas las cosas que nos importan, luego hay algo que es esencial y que opera como eje de nuestra conducta, para bien o para mal, en sentido positivo o en sentido negativo. (p.117).

Sin embargo, poco después reconoce que todos estamos «a la deriva en un mar de incertidumbres» y «no hay modo de instalar nuestros actos en la totalidad de la vida y ser, por tanto, totalmente conscientes del sentido de los mismos» (p.167).

2.5. Estructura narrativa del conflicto dramático «*ser mejor vs ser la mejor*»

Los hilos temáticos tratados en el apartado anterior convergen en el eje central de la obra, un conflicto dramático sostenido en una tensa oposición entre dos voces que muy bien podría ser escenificada en una pieza teatral. Trataremos de desentrañar ahora el andamiaje de la dramatización del conflicto. Pese a que la conversación está jalonada por continuos desvíos, advertiremos que está implícito el esquema tradicional de planteamiento, nudo y desenlace.

Si formalmente la obra se caracteriza por «la reducción o depuración de los elementos que componen el habitual entramado de una novela» (Fischer, 1993: 23), el desarrollo del conflicto temático también está presidido por un «proceso de desnudamiento del alma» que afecta a ambos personajes. Los datos necesarios para completar el retrato de cada uno y su visión del conflicto van apareciendo de forma gradual y están intercalados por otras informaciones, aparentemente intrascendentes, pero necesarias para que el diálogo no resulte impostado. Por una parte, Fausto advierte a su interlocutora que, con él «se habla para saber, no para esconder» (p.124), e insiste en que se descubra a sí misma «¿no habrá algo más detrás de todo esto?» (p.224). Por otra, al contar su historia, también está librándose de su máscara, tarea rematada por su discípula, que desmoronará al, supuestamente, intachable profesor:

Quieres mi alma. Por eso te enferma mi pretensión de ser mejor, de tener un peso en el mundo, de merecerme a mí misma. Eso te mata ¿no?... Sí, me has utilizado. Y me has mentido. Ahora lo entiendo (p.314).

El propio Fausto confiesa que «La vida es sucia. La tuya también. Nadie escapa a su propia miseria» (p.318). Así pues, sigue el procedimiento empleado por Guelbenzu en *Antifaz* puede aplicarse muy bien al resultado conseguido en *Un peso en el mundo*, como señala Rodríguez Padrón: «Claridad que es —más bien— reconocimiento de lo intrincado y complejo de las relaciones humanas; despojamiento de aquellas máscaras que ocultan tenazmente sus miserias» (Rodríguez Padrón, 1986: 77). El «proceso de desnudamiento del alma» posee una estructura narrativa que podemos resumir de este modo:

Planteamiento (cap. I)

En el primer capítulo queda planteado el conflicto que se va a desarrollar a lo largo del diálogo. Se expone el motivo del retiro del profesor —«las cosas no me importan», el mundo «es sencillamente inaguantable» (p.14)— así como el de la visita de ella: «buscar un orden» (p.22). La protagonista realiza una incursión en acciones y pensamientos de su infancia y de su juventud, llegando a la etapa que comparte con su antiguo profesor y amante, para pasar al relato sobre su vida postuniversitaria, su matrimonio y su maternidad. Los personajes conversan y discuten sobre temas decisivos (la muerte, el tiempo, el miedo a la libertad, los sentimientos y la razón...) que definen e individualizan sus voces. El personaje femenino, después de constatar que, en su vida, ya «no hay relevancia, ni emoción, ni deseo» (p.83), expone sus miedos ante la validez ética de aceptar la oferta que le ha hecho Armstrong —máxima autoridad en su campo de estudio— de trasladarse a Inglaterra para trabajar con él, renunciando, así, a su familia.

Nudo (cap. II–IV)

En el capítulo segundo los personajes analizan, desde diferentes perspectivas, la raíz del problema. Hay que mencionar la importancia de una de las secuencias como clímax de la obra: el profesor insta a su confidente a que busque cuál es el «sentido de su vida». El diálogo experimenta un violento movimiento de <ascenso-descenso> que logra un efecto, a todas luces, catártico:

SECUENCIA CLÍMAX (pp. 119-

121)

amargando
 ser Dios, pero
 peso en el mundo.

Mi única convicción, hijoputa, la que me está
 la vida, es que quiero ser alguien. No quiero
 quiero ser alguien. Quiero saber que tengo un

Busca un poco por ahí dentro (...)
 ¡Que no! ¡Déjame! (...)

Vamos, no te echas atrás.

Ésa es la verdad (...)
 Entonces, sal corriendo (...)
 ¡No es eso!

Mi problema es qué hago con mi familia.
 Muy bien, ya lo has soltado.
 De eso, nada. Eso es la apariencia. Vamos,
 Ahora, tranquilízate.
 un poco de coraje.
 ¡No me da la gana!

Tras extraer, no sin dolor, la convicción que la ha impulsado a plantearse un cambio en su vida, se producen otros tres momentos culminantes, distribuidos en los tres capítulos que ocupan el nudo de la trama. En ellos advertimos un proceso de inversión en las posiciones de los personajes, que concluye en el capítulo final:

1. En el capítulo II, frente al «yo lo que quiero es ser la mejor», el profesor le cuestiona «¿*Ser* mejor o ser *la* mejor?... Éste es el momento de decidir si hablamos o no hablamos de ética, querida» (p.146). Esta pregunta encierra la encrucijada en la que se encuentra la protagonista. Mientras Fausto opone estas dos proposiciones, («Estás hablando de *ser* mejor única y exclusivamente para ti», p.147), ella considera que una lleva a la otra: «No quiero ser *la* mejor sino *ser* mejor: ahora estoy segura. Lo que pasa es que, para ser mejor, tienes que ir al máximo de tus posibilidades, de tu capacidad» (p.148).

2. Con el relato a modo de ejemplo que ocupa el capítulo III, el profesor intenta que ella extraiga un paralelismo que le ayude a vislumbrar puntos ocultos de su conflicto. En realidad, es el profesor el que está destapando ahora la miseria de su propia alma. Tras la narración, se origina una tensa e inesperada discusión metaliteraria en la que los personajes polemizan sobre la validez de la narración “sesgada”, técnica que ambos han venido utilizando a lo largo del diálogo. Al profesor le indigna la incapacidad de ella para extraer un significado de lo que le ha contado, y zanja el debate: «me avergüenzo de haberte enseñado» (p. 201). Tras esta pequeña ruptura, ella empieza a encontrar una voz propia: «Tengo la agradable sensación de haberme deshecho de ti de una vez por todas como maestro y mentor, que se decía antes» (p.256).

3. En el capítulo IV tiene lugar el sereno soliloquio –o diálogo con el alma– del personaje femenino, en el que muestra su máximo logro de objetivación y en el que cobra seguridad y confianza: «sé que es mi vida, no mi matrimonio, lo que está en juego y, sin embargo, mi miedo estaba ahí, en mi matrimonio deshecho...» (p.271), «Mi antiguo maestro hubiera sido incapaz de revelarme esta verdad, alma mía, pero yo me lo he dicho a mí misma y ése, quizá, sea el paso siguiente por un camino de belleza y verdad» (p.273). La conciencia del poder dominante de Fausto («Has vuelto a intentar ser Dios conmigo, como siempre, como has hecho siempre...Tú tienes que ser superior, tienes que ser el maestro», p.252) activa el deseo de liberarse de él.

Desenlace (cap. V)

En el último capítulo no sólo se resuelve la cuestión central «*Ser* mejor vs ser *la* mejor», sino que se completa el «proceso de desnudamiento del alma», a través de

una inversión de posiciones⁸: al despojarse de su máscara, Fausto se convierte en un ser débil y miserable (anunciado por él mismo en el cap. IV: «Yo ya no me sirvo ni a mí mismo, querida», p.252); por el contrario, ella se vuelve lo suficientemente fuerte como para prescindir de los consejos del profesor, al que ni siquiera hace partícipe de su decisión final.

3. TÉCNICAS NARRATIVAS Y DRAMÁTICAS

3.1. Ritmo y registros del diálogo

Con acierto el propio Guelbenzu definió su obra como «una novela de velocidad y de tensión» (Rodríguez Fischer, 1993: 23), logro que no dudamos en atribuir a la extrema agilidad con la que se alternan las voces en cada uno de los registros a los que da cabida el diálogo. El proceso de búsqueda existencial encuentra una buena vía de expresión, fundamentalmente, en el diálogo *mayéutico*. El maestro formula determinadas preguntas a su discípula, con la intención de que ésta descubra lo que lleva dentro de sí. Las punzantes preguntas de Fausto estimulan – ¿acosan?– la actividad mental de su confidente. Veamos algunos pasajes que lo ilustran:

¿Has vuelto a hacer algo así alguna vez?
No...que yo recuerde. No.
¿Es que no te has atrevido? ¿Es que no has querido? (p.40).

¿Te mueve Armstrong el piso? Pues es bien sencillo: dile que no y dejará de moverse.
¡No es eso!
Claro que no, por eso te digo que busques, vamos, ¿qué es lo que es? Vamos. Joder, no me agobies, no saques las cosas de quicio.
Lo sabes, me estás engañando, lo sabes perfectamente. (pp. 119-120).

Pues no sé, yo lo que quiero es ser la mejor.
¿Ser *la* mejor o *ser* mejor?
No lo sé, ahora me estás confundiendo, no veo por dónde vas. (p.146).

Hemos apuntado más arriba que en este diálogo no hay jerarquía, lo que le separa del diálogo tradicional. En consonancia con ese «proceso de desnudamiento del alma», las posiciones de superioridad e inferioridad también se invierten. En

⁸ «El interés radica en este doble proceso, al final del cual quedarán invertidas ambas posiciones iniciales: el encastillamiento de Fausto, su autolesiva defensa devienen catarsis; los miedos, la inseguridad o el vacío de Ella se truecan certezas.» (Rodríguez Fischer, 1993: 25).

ocasiones, es la discípula la que guía un diálogo mayéutico que posee la misma agilidad que el de su maestro:

Dime: ¿qué haces en la vida, ahora? ¿Qué es para ti la vida?
 Pero ¿qué es esto? ¿un interrogatorio?
 Sí, me apetece preguntarte a ti. Vamos. Contesta. ¿Qué es para ti la vida, ahora, qué es para ti? [...] ¿Qué es lo que sientes? ¿Qué es lo que esperas? ¿Qué es lo que tienes por delante? (p.107).

Esta circunstancia no se limita a los momentos clímax, también está presente en esas otras escenas que “airean” el espacio del debate ético. Como en toda conversación real, aparecen oraciones vacías –con una función fáctica– del tipo «Oye, escúchame», «¿Tú crees?» o «¿Cómo dices», pero incluso en lo que podemos llamar *diálogo sobre lo cotidiano* no falta ingenio ni rapidez de reflejos:

¿Un bogavante? ¿Estás loco?
 En tu honor,
 Mi honor está por los suelos, no merece ni una triste sardina.
 Pobres sardinas y pobre gente de ciudad como tú, que no aprecia las maravillas del mar. (p.59).

La agilidad se consigue, por otra parte, gracias a la variedad de registros y de tonos que va adoptando el debate, que puede tomar el rumbo del *coqueteo* («Te creerás que, a estas alturas, me va importar a mí mucho pasar o no una noche contigo./ Vaya, pues podías habérmelo insinuado anoche. Me habría encantado», p.253), de la *súplica* («¿Sigues decidida a irte?...Me dejas desconsolado», p.300), del *mandato* («Pues cállate. Limitate a callarte. Con eso me basta», p. 178), de la *negación* («¡No es verdad!/ Cobarde./¡No es verdad!/Bueno, échate a llorar», p. 121), de la *ofensa* («De verdad te lo digo: me avergüenzo de haberte enseñado», p. 201; «De verdad, me das pena./ Gracias, no la necesito», p.319), del *odio* («Ojalá estuvieras muerto», p.240) y hasta de la *ternura* («Te estaba mirando y me daba cuenta de que llorabas muy despacio, como si las lágrimas vinieran de lejos y llegasen cansadas.», p.98).

Por último, hay que destacar que, en el capítulo III, el relato lineal se integra perfectamente en el diálogo sin que éste pierda vivacidad y tensión, pues la historia de Fausto está constantemente acicateada por la voz –impaciente y curiosa– de su interlocutora.

3.2. Sintaxis cinematográfica

Otro aspecto a tener en cuenta en el análisis de las técnicas narrativas y dramáticas es la estructura «cinematográfica» que articula las acciones. Rodríguez Padrón apunta este aspecto como definidor de la narrativa de Guelbenzu:

El relato exige entonces una sintaxis cinematográfica; se construye como un montaje de secuencias 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. (Rodríguez Padrón, 1986: 83).

La obra está dividida en cinco capítulos (o “actos”) que ocupan tres días de la vida de los personajes. A su vez, cada capítulo es una sucesión de breves escenas o “secuencias” (entre ocho y veinte) repartidas de manera irregular. Estas escenas parecen estar recogidas por una cámara de cine que, en este caso, ha focalizado el punto de vista en el diálogo sostenido entre los dos personajes, característica definidora, como es sabido, de la narrativa contemporánea. La intensidad del coloquio no decae –además de por otras razones ya aducidas– gracias a que se han silenciado todos los ruidos y palabras no pronunciadas por los protagonistas. Por ejemplo, se omiten las palabras de un camarero, y sólo se reproduce la respuesta de Fausto «No, gracias». La elipsis es un rasgo fundamental en la narración cinematográfica que, generalmente, no reproduce todo lo que acontece a los personajes, sino que juega con la sugerencia. En las «novelas dialogadas» contamos con la explicación del narrador, aquí sólo se muestran los planos y las palabras que la cámara ha seleccionado, pero esos espacios vacíos son cubiertos por las mínimas referencias que hacen los propios protagonistas en relación a sus movimientos. Lo veremos a continuación.

3.3. Las acotaciones internas

La ausencia de narrador implica la omisión de acotaciones externas, lo que proporciona mayor autenticidad y vivacidad. Señalaremos ahora de qué manera están integradas en el diálogo las coordenadas espaciales y temporales, así como las referencias sobre los gestos y la expresión de los personajes.

3.3.1. *Espacio*

La aislada casa del profesor es un espacio de recogimiento propicio para la confianza. Es aquí donde tienen lugar las conversaciones de mayor intimidad e inten-

sidad dramática. Ya en la primera página del libro advertimos que los personajes se encuentran en un ámbito cerrado, alejado de la sociedad, y que ese es el lugar de residencia del profesor:

No irás a decirme que te has *recluido* aquí por eso.
 ¿Recluirme? Sí y no. *El mundo me ha echado*.
 Triste mundo. ¿Qué culpa tiene el mundo de que *te hayas venido a vivir a este lugar?* (p. 13).⁹

Para que el diálogo fluya –para evitar la claustrofobia– los personajes no sólo hacen paréntesis (representados por secuencias más breves) en los que hablan de temas ligeros (la escena del txacolí, por ejemplo), también se mueven, salen al exterior. A través de las palabras del propio profesor, sabemos que a la mañana siguiente van a pasear («Bien. Por este camino podríamos seguir hasta perdernos, pero no es conveniente. Te propongo regresar a casa y, si te apetece, seguir hasta la Villa, p.31»), llegan hasta la playa («La playa es muy cerrada, como verás», p.13); comen en un restaurante («¿Un bogavante? ¿Estás loco?», p.59); vuelven a caminar («Venga, sigue andando, que esto no es lo tuyo», p.102); toman un café en un bar («Ahora salimos del bar. Luego habrá ocasión de que me invites», p.106); y deciden regresar al espacio íntimo («Nos mudamos a un sitio más tranquilo, ¿te parece?», p.118) en el que –precisamente– tendrá lugar el momento *clímax* del diálogo («Quiero saber que tengo un peso en el mundo. Un peso en el mundo», p.121) y los tres puntos culminantes del nudo de la trama antes señalados. Tras las discusiones más tensas, los personajes manifiestan el deseo de cambiar de escenario:

No tengo ganas de salir ni de quedarme aquí dentro. No se me ocurre qué podemos hacer.
 Bueno, yo pienso que, quizá, coger el coche y acercarnos a alguna parte.
 ¿Habrá algún sitio en el que no llueva?
 No creo, pero al menos nos moveremos [...] (p.206).

Esta vez se trasladan en coche («Anda, mira la carretera», p.210) y llegan hasta un hotel-restaurante («No puedo creer que aquí nos estén preparando un Dry Martini», p.212) en el que deciden quedarse a comer para seguir con la conversación iniciada («Espera. Calma. ¿Encargamos la comida y seguimos?», p. 222). Después del café no aparece ninguna referencia a un cambio de espacio, así que imaginamos que se quedan a descansar en una de las habitaciones. Más tarde, él propone regresar («La noche cae sobre nosotros. Es hora de recogerse», pero ella prefiere pasear

⁹ La cursiva es mía.

(«No quiero meterme en una casa, no puedo. Volvamos y yo recojo mi chaquetón y me voy a dar una vuelta» (p.264). En el espacio interior de la casa, vuelve a tener lugar una confidencia íntima, el diálogo de la protagonista con su propia alma. A la mañana siguiente, antes de despedirse, dan un paseo («Hasta el faro. Ida y vuelta. Si no, nos despedimos aquí», p.288) hasta que se pone a llover («Vamos, date prisa», «Corre. ¡Corre!», p.309), y vuelven a la casa del maestro. Una vez allí, retoman los temas antes tratados. Al descubrir ella la verdad y la miseria de su interlocutor, se le hace imposible permanecer más tiempo en ese lugar («Yo me voy. Me voy ¿entiendes? No quiero verte», p.319).

3.3.2. *Tiempo*

En el principio de la obra observamos que los personajes declaran ignorar cuánto va a durar su encuentro: «Por cierto, ¿cuánto tiempo vas a quedarte? No lo sé...No mucho...No puedo...Tampoco tengo tanto que contar. (p.16)». Pero, pese a que ella asegure que no tiene «tanto que contar», la conversación se prolonga durante tres días, de viernes a domingo¹⁰. Lo sabemos por las referencias temporales que van proporcionando los propios personajes. Así, suponemos que el diálogo empieza al anoecer («Pronto será hora de cenar», p.17), ya que Fausto propone dejar el asunto problemático para el día siguiente («las conversaciones fuertes...son propias de la primera hora de la mañana», p.18). Sabemos cuándo ha amanecido («Anoche estabas tan cansada que nunca imaginé que fueras a madrugar tanto» (p.29), así como el momento en que anochece de nuevo («Vamos a aprovechar la poca luz del día que queda», p.106), y cuándo los personajes se acuestan («O sea, que me puedo ir a dormir tranquila», p.161). El inicio del capítulo tercero coincide con el amanecer de un nuevo día («Cuando me levanté ya estaba así el día», p.166) que se prolonga hasta el capítulo cuarto. Ése se cierra con el soliloquio nocturno del personaje femenino («¿No me oyes, verdad, Fausto? No, ya no me oyes. Así es la noche, un silencio del cuerpo», p.269). Finalmente, el último capítulo ocupa la mañana del tercer día, inaugurado por el exultante ánimo de Fausto («Hermoso día, limpio y transparente... ¿Has desayunado ya? ¿Has dormido bien?», p.277), que no sospecha los “progresos” nocturnos de su discípula, y está dispuesto a intentar prolongar la visita un día más («Lo mejor que puedes decidir es quedarte un día más», p.279).

¹⁰ Lo sabemos al final de la obra, cuando Fausto pide a su interlocutora que se quede un día más: «Los domingos es un horror. Es más sensato que te quedes hoy aquí, y mañana, que es lunes, te vas, si quieres, a primera hora.» (p.288).

3.3.3. Kinésica

Si bien los cambios espacio-temporales están perfectamente marcados, la apariencia física de los personajes queda desdibujada. Sin embargo, hay que notar que los personajes están dotados de una entidad real, se mueven por el “escenario” –nos referimos a pequeños movimientos– y cambian de expresión, como es natural, según el tono que va adoptando el debate. En una novela dialogada como *Adagio confidencial*, antes citada, el narrador aporta las acotaciones kinésicas: «Marina frunce el entrecejo. Demuestra claramente que la conversación que mantienen le resulta molesta» (Salisachs, 1973: 25); pero, inevitablemente, esa acotación pertenece al tiempo “muerto” del *relato*, y pierde la “vida” implícita del acto *enunciativo*. En la novela de Guelbenzu, en cambio, estas informaciones son apuntadas por los mismos personajes:

Expresión facial

El lector “ve” las expresiones de los personajes: la incredulidad de ella cuando Fausto le cuenta que alguna vez se ha sorprendido hablando con los árboles: «¿O qué crees tú que son la soledad y la caducidad unidas? Sí, sí, la caducidad, *no hagas mueca*»¹¹ (p.15); y la del profesor, cuando ella le cuenta la relación que tiene con sus padres actualmente:

Imagino su incompreensión y también eso me resulta tierno, por eso cuando voy a verlos les cuento lo estupenda que es mi vida, por lo mismo que cerraré sus ojos cuando hayan muerto...*No me mires así, te estoy hablando en serio.*¹² (p.26).

El gesto de dolor en Fausto provoca que ella interrumpa su intervención. Lo imaginamos por esos puntos suspensivos que truncan la oración y que sugieren que se ha advertido un cambio en el semblante del profesor: «A ti te habrían abandonado, pensando de la que se han librado y... Oh, Dios mío, perdona; creo que he metido la pata hasta adentro» (p.19). Menos discreto es el llanto del personaje femenino, al que se refieren en varias ocasiones los dos personajes: «Pero yo me estoy yendo por donde no es y tú sigues llorando, no tengo perdón. Sí. *Mira: ya no lloro.*»¹³ (p.98).

¹¹ El subrayado es mío.

¹² El subrayado es mío.

¹³ El subrayado es mío.

Movimientos corporales

Adivinamos, por ejemplo, cuando ella –presa de la indignación– acelera el paso para alejarse de su interlocutor: «¿A mí? Como quieras... ¡Eh! ¡Espera! Pero ¿qué demonios le ha pasado ahora? *Espérame, mujer...*»¹⁴(p.82). También cuando él se dispone a llenar la copa de vino («¿Más vino? Bien.», p.132); si ella toma asiento y hace ademán de levantarse («¿Te das cuenta? Has cogido mi sillón favorito sin titubear. ¡Oh, no, no te muevas! (p.135) o si Fausto está conduciendo y mirando a su confidente al mismo tiempo:

Anda, mira a la carretera.
Estoy mirando, no te preocupes [...]
Y tú deja de mirarme y conduce. (pp. 210-211).¹⁵

4. CONCLUSIONES

Un peso en el mundo narra un proceso de búsqueda existencial e insiste en la dificultad del conocimiento interior, tesis que justifica la cita de San Agustín que encabeza el libro. Para abordar esta cuestión, como es sabido, no pocos narradores del siglo XX han tomado como vehículo de expresión el monólogo interior, recurso cuyo resultado puede resultar asfixiante. Guelbenzu opta, creemos, por una buena solución: el *diálogo* implica una “mirada exterior” que exige un ejercicio de objetivación y de ordenación (ejercicio no necesario si sólo habla la conciencia de un personaje); pero, además, también permite la intervención de una “mirada interior”, puesto que se produce un desdoblamiento de la propia voz narrativa (recordemos el pasaje del soliloquio-diálogo con el *alma*). Según hemos tratado de mostrar, el autor maneja con extrema habilidad el género literario escogido, ya que –al omitir la intervención de una voz narrativa externa– consigue crear personajes vivos y libres.

Al margen de la indagación introspectiva, debemos atender a otra de las claves temáticas de la novela: la complejidad de las relaciones humanas, tantas veces construidas sobre mentiras, dolor y miserias. Así, aunque bajo la forma de un diálogo, existe una novela implícita y perfectamente adecuada a su estructura: a través de la narración dual se consigue una historia partida que busca la simetría, y el hallazgo de la verdad sobre lo que fue, y lo que es, la historia de Fausto y de su antigua discípula. La “narración de uno mismo”, sin embargo, es tan compleja

¹⁴ El subrayado es mío.

¹⁵ La cursiva es mía.

como el proceso de conocimiento interior. Pero cuando el diálogo culmina y los personajes parecen haber completado el proceso de desnudamiento de sus almas, cabe aún la pregunta: ¿Cuántas máscaras han quedado por quitar?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BASANTA, Ángel : “*Un peso en el mundo*. José M^a Guelbenzu”, *El Cultural*, 28 febrero de 1999.
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13599/Un_peso_en_el_mundo
Consultado el 2 de julio de 2012.
- GÓMEZ, Jesús (1988): *El diálogo en el Renacimiento español*. Cátedra, Madrid.
- GUEL BENZU, José M^a (1968): *El mercurio*. Seix Barral, Barcelona.
- _____, (1970): *Antifaz*. Seix Barral, Barcelona.
- _____, (1977): *La noche en casa*. Alianza Editorial, Madrid.
- _____, (1987): *La mirada*. Alianza Editorial, Madrid.
- _____, (1995): *El sentimiento*. Alianza Editorial, Madrid.
- _____, (1999): *Un peso en el mundo*. Alfaguara, Madrid.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993): *Elements de lingüística per al discurs literari*. (Versió de Vicent Salvadó). Tàndem, Valencia.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1974): *Retahílas*. Destino, Barcelona.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: «Para un saber sobre el alma», *Ínsula*, 1999, 635, pp. 23-27.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: «La narrativa de Guelbenzu», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 428, pp. 71-90.
- SALISACHS, Mercedes (1973): *Adagio confidencial*. Planeta, Barcelona.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2010): *La novela española durante el franquismo*. Gredos, Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (1982): *Niebla*, Mario J. Valdés (ed.). Cátedra, Madrid.
- VILANOVA, Antonio (1995): *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Lumen, Barcelona.

