

Impresiona en Piaget la libertad de espíritu, la viveza, apasionamiento y rigor de su aportación científica. El cree en la investigación interdisciplinar y colectiva. Al estudiar la formación de los conocimientos, todos los problemas epistemológicos aparecen ligados entre sí y con la investigación psicológica. Su problema central es cómo llegar a lo nuevo. Lo admirable en el niño es encontrar siempre un individuo que parte de cero y ver qué ocurre. Pero Piaget matiza hablando de la indolencia del medio social y del carácter creativo de la adolescencia. Las estructuras de conocimiento se construyen por interacción entre las actividades del sujeto y las reacciones del objeto. La necesidad de la estructura está ligada a una necesidad de coherencia interior y de organización, sin lo cual es la anarquía interior y el desorden. La inteligencia es, por definición, la adaptación a situaciones nuevas y una construcción continua de las estructuras.

La asimilación es, ante todo para Piaget, un concepto biológico, lo que significa que el medio está subordinado a la estructura interna y no a la inversa. No hay acomodación sin asimilación, y viceversa. Piaget llama adaptación al equilibrio entre la asimilación y la acomodación. Ambas se respaldan, constituyendo el ajuste dinámico de la conducta, y no un mero equilibrio estático.

El niño sufre una transformación lenta, aunque a veces sus tomas de conciencia pueden ser abruptas, bruscas. Es importante la capacidad de excitar al niño, de interesarlo sin sugestionarlo. El motor de la inteligencia es básicamente efectivo y los sentimientos, a su vez, albergan estructuras

de conocimiento. A Piaget la búsqueda de la unidad le parece mucho más sólida que la afirmación de la unidad. Cualquier investigación sobre el niño, sobre la inteligencia, sobre la percepción se inscribe en un cuadro de conjunto.

Piaget es un hombre rigurosamente contemporáneo, de un hermoso eclecticismo universalmente reconocido y que vive una nítida pasión por la investigación. En opinión de Howard Gruber, discípulo y colaborador suyo, Piaget es el psicólogo del mundo que más ha hecho para desarrollar una teoría de la creatividad. Es preciso buscar siempre una síntesis de todo, una síntesis que progresa y se enriquece. Hay que retomar viejos temas, rehacer mucho, tener varias cosas en marcha a la vez, todos a la luz de los nuevos descubrimientos que se realizan. El trabajo en equipo es fundamental. La ciencia es una construcción del mundo a través del espíritu del hombre, y lo que se busca es una construcción que sea hermosa, simple y armoniosa. La ciencia tiene mucho en común con el arte.

Muchas otras cuestiones de interés encierran estas páginas, en el estilo llano y penetrante de la conversación. Toda ella es un muestrario vivo y cálido de un pensamiento hondamente iluminador.

(*) *Conversaciones con Piaget*, Jean-Claude Bringuier. Ed. Gedisa. Barcelona, 1981. 2.ª edición.

JOSE MARIA GUELBENZU: HACER LENGUAJE LA HISTORIA

Luis Suñén

La obra de José María Guelbenzu, compuesta ya de cinco títulos —*El Mercurio*¹, *Antifaz*², *El pasajero de ultramar*³, *La noche en casa*⁴ y *El río de la luna*⁵— aparece ante su lector como uno de los más raros ejemplos de coherencia en su planteamiento, de trabajo hacia la madurez del propio estilo, de toda la novela española que se ha escrito en castellano a lo largo de los últimos años. Guelbenzu comenzaba en 1968 publicando un relato lleno de buenas intenciones vanguardistas, de influencias que comenzaban en Joyce y acababan en Cortázar, de irregularidades y de logros, pero también de una evidente ambición por ese tan necesario trabajo que ha de ser, para quien escribe, el hacer literatura desde la propia literatura. *Antifaz* proseguía esa línea voluntariamente excéntrica respecto a gran parte de lo que le era contemporáneo y, ahora, con la perspectiva que otorga el tiempo, también —junto a *El Mercurio*— el inicio de una obra que sabría superar sus límites impuestos con inteligencia y profundizar en un intento que el propio Guelbenzu definiría con toda precisión: «hacer lenguaje la historia».

Luego, tras un paréntesis de siete años, vendría *El pasajero de ultramar*, un libro que quizá se quede siempre un poco a trasmano al hablar de la obra de su autor, pero al que

probablemente el tiempo vaya otorgando la importancia que, sin duda, posee. El paréntesis entre *Antifaz* y *El pasajero de ultramar* representa una revisión de actitudes más sobre el lenguaje que sobre la historia y el inicio de un planteamiento más tradicional de la estructura del relato, pero también más capaz en su acción indagadora, como mejor dotado a la hora de abordar esa profundización en un yo concreto que es también el nosotros de toda una generación. Y no se vea aquí, pues es justamente lo contrario, tal término como limitación espacio-temporal. El centrarse de unas obsesiones representará en Guelbenzu —como en todo gran escritor, como en toda literatura verdadera— el ensanchamiento de su propio cauce expresivo. En tal sentido, *El pasajero de ultramar* representa una transición evidente cuya importancia crece desde el momento en que se emprende una lectura inversa de la obra de su autor, partiendo de su madurez presente hacia el inicio de su escritura.

La noche en casa es la primera evidencia de la maestría de José María Guelbenzu. No diría que sorprendente evidencia, por cuanto era inexorablemente lógica tal consecución en el proceso de su indagación y de su estilo. La confrontación escritura/historia —complementarias, creadora la una de la otra en un proceso multívoco en el caso de su autor— se produce, una vez más, a través del estilo, del desarrollo de todas sus virtualidades. En *La noche en casa*, además, Guelbenzu introducía un componente fundamental en su obra, como en toda obra de arte: la complicidad con su lector. Aquella novela introducía legítimamente —es decir, por medio de la

escritura— eso que nuestros mayores llamaban la vida en la literatura. Guelbenzu se decidía a retomar el proceso de reconocimiento de lo real que, por medio de distintos procedimientos, había intentado a lo largo de sus libros anteriores, y en su breve novela conseguía hacer de un encuentro casual, de una acción como tantas —por eso tal vez única en su temporalidad, casi en su instantaneidad—, una lección de indagación en su personaje y en su lector. La anécdota se trascendía en el lenguaje, el momento se eternizaba y la mínima peripecia alcanzaba cotas de ejemplaridad, tanto en su dimensión moral —como en todo indagador, en Guelbenzu hay un contenido moral que se trasluce en la conducta de sus personajes preferidos— como en su magnífica, casi perfecta resolución formal.

Las escasísimas reservas que a un lector exigente pudiera plantearle *La noche en casa* desaparecen, a mi modo de ver, tras el encuentro con *El río de la luna*. Es ésta no sólo la obra maestra de José María Guelbenzu sino, creo, una de las novelas más importantes aparecidas en España desde muchos, muchos años atrás. Uno es consciente de lo que representa juzgar sin perspectiva —apasionante y peligroso, obligación, sin embargo, de todo crítico que acepte los inconvenientes de tan arriesgado menester—, pero se ve también en la obligación de apostar por aquello que cree deberá resistir el paso del tiempo. Y he aquí uno de esos libros por los que uno apostaría sin dudarlo. *La noche en casa* es —y ya me parece un síntoma— una de esas novelas cuya lectura no termina en el hecho físico de cerrar su última página, sino que se prolonga en la reflexión casi

inevitable que provoca la evocación involuntaria de sus momentos más gratos, como sucede con ese fragmento de una música cualquiera que nos ha impresionado, que nos ha puesto en sintonía perfecta —dramáticamente perfecta, quizá— con nosotros mismos, y que vuelve, una y otra vez, a establecerse en nuestro interior, dueña del yo y de su momento presente. *El río de la luna* es, en tal aspecto, una consecuencia lógica del desarrollo de planteamientos ya verificados en *La noche en casa* y, a la vez, una profundización casi definitiva en la relación entre historia y literatura que era para Guelbenzu el asunto capital de su narrativa. Y ello llega desde un paso más en la relación entre autor y lector, desde una complicidad a la que coadyuva de modo fundamental la relación ya establecida en *El pasajero de ultramar* y, sobre todo, en *La noche en casa*.

El río de la luna es la historia de su protagonista, Fidel Euba. El protagonista que al lector de Guelbenzu podrá recordarle al Chéspir de *La noche en casa*, como Teresa, con quien vivirá una aventura amorosa prodigiosamente narrada, suscitará el recuerdo de la Paula de la anterior novela, quizá el mejor personaje —con el propio Fidel Euba— trazado nunca por Guelbenzu. La niñez, la adolescencia —y el marco en que ellas se desarrollan, la realidad que es analizada a través de la indagación del autor y de su personaje—, los viajes, las amistades, desembocan en esa historia personal que es la relación entre Fidel y Teresa y que marca irremediamente la vida del protagonista. Si no fuera tan peligroso por tópico, por mal interpretable, no quedaría más remedio que hablar de una historia de amor,

una historia que desencadena todo un proceso de reconocimiento en su personaje, paralelo a esa doble acción del lector como develador de la ficción y de su sentido profundo. Porque Guelbenzu, como sin proponérselo pero con una inteligencia admirable, está trazando las señas de identidad de un grupo generacional, está revisando la realidad desde su riguroso concepto de la escritura.

Tiene mucho *El río de la luna* de novela total, de experiencia del todo, de intento porque todo sea literatura y se explique desde ella. Hay en la novela la angustia del desconocimiento —su primera parte—, el miedo del progresivo reconocerse —el encuentro entre Fidel y Teresa y lo

que ello implica, la relación de aquél con Delia y el abandono que seguirá—, la inevitabilidad de un destino inexorable, único, intransferible, que no es otro que la muerte. Y la presencia de las mujeres —como siempre en Guelbenzu— que todo lo cubren con su presencia y con su no estar, con su fuerza, con su ausencia de contradicciones, siempre por encima de un Fidel o de un Chéspir —en *La noche en casa*— que las necesitan, que son sólo en cuanto ellas también son.

El río de la luna es, pues, el punto máximo de la narrativa de su autor, como compendio de obsesiones y de desarrollos formales. Su propósito de hacer lenguaje de la historia adquiere lo que habrá de ser el

mejor de sus logros, la más lógica conclusión de tal premisa: hacer historia del lenguaje. En Guelbenzu su lector habrá, pues, de indagar en esa doble dirección cuyos extremos le llevarán de nuevo a un viaje de vuelta. Ficción y lenguaje, ética y escritura alcanzan así esa reciprocidad que sólo se da en la obra de arte verdadera, que sólo surge, espléndida, desde la belleza y la inteligencia del estilo.

¹ Seix Barral. Barcelona. 1968.

² Seix Barral. Barcelona. 1969.

³ Galba Edicions. Barcelona, 1976.

⁴ Alianza Editorial. Madrid. 1977.

⁵ Alianza Editorial. Madrid. 1981.