

Álvaro Pombo: Las aventuras de la conciencia

Juan Antonio Masoliver Ródenas

Se ha hablado y se sigue hablando con demasiada frecuencia del privilegiado periodo de fertilidad que está conociendo la narrativa española desde los años setenta hasta nuestros días y aun hasta los días por venir, que sean muchos. No ha llegado todavía este momento de reflexión que sigue a todo júbilo desmedido, la constructiva humildad que sigue a toda complacencia. Es cierto que hay una dinámica, una felicidad creadora, podría decirse, una felicidad compartida por los lectores. Sin embargo, al margen de una innegable calidad media muy elevada, las propuestas verdaderamente renovadoras y originales son tan escasas que yo me atrevo a limitarlas a dos nombres: Javier Marías y Álvaro Pombo.

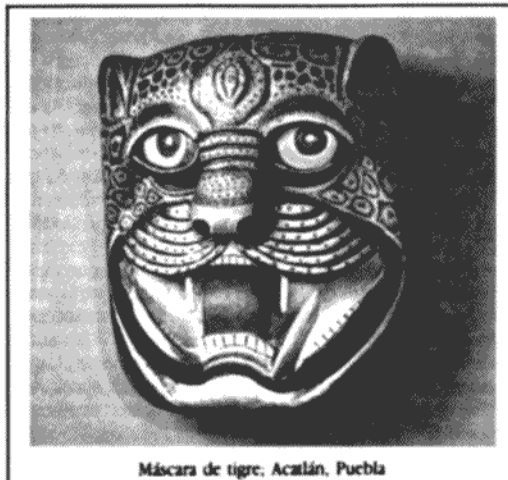
La tentación de comparar a estos dos incomparables escritores es inevitable. Ambos comparten la admiración por Juan Benet, el novelista que de forma más decisiva ha marcado el nuevo rumbo de la narrativa española, y ambos son dueños de un monólogo digresivo que, paradójicamente, apunta siempre a la unidad final y absoluta del relato. La ausencia de modelos literarios familiares está sustituida por la presencia de lo anglosajón, tanto en el terreno de las lecturas como en el de ciertas experiencias vitales. Los frecuentes y visibles (en Pombo) y menos frecuentes y mucho menos visibles (en Marías) datos personales que, a modo de guiño con el lector, crean un aura de subjetividad, están objetivizados, especialmente a través del distanciamiento irónico, un distanciamiento tan acusado que el lector acaba por preguntarse (¿y no es acaso ésta una nueva e inteligente propuesta narrativa?) si identificarse con el autor no representa traicionar a los personajes. Finalmente (por poner un límite a este discurso, no porque no haya otros puntos de contacto), escritores ambos dedicados casi exclusivamente a la escritura y alejados, en la medida de lo posible, del mundanal ruido literario, si algo comparten decididamente es la necesidad de superarse, de buscar un nuevo límite más allá del límite alcanzado en cada novela. Con *El hombre sentimental* Javier Marías parecía haber llegado a este punto de madurez en el que la escritura se estabiliza definitivamente y sin embargo, no era más que el punto de partida que nos iba a llevar a *Todas las almas*, a su vez punto de partida de *Corazón tan blanco*. En el caso de Álvaro Pombo, la misma crítica que elogió unánimemente en *El héroe de las mansardas de Mansard* la culminación de una trayectoria que se había iniciado ya sin titubeos con *Relatos sobre la falta de sustancia*, asistía maravillada a la revelación de uno de los más ambiciosos proyectos narrativos de la novela española contemporánea (el otro es *Corazón tan blanco*), como ha asistido, desconcertada y asombrada, a esta desconcertante vuelta de tuerca que es la *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey*.

Las diferencias entre ambos escritores son, desde luego, notables, incluso partiendo de lo que tienen en común, ya

que si en ambos la presencia de sentimiento y pensamiento es tan dominante que acaba por sustituir a la clásica tensión narrativa basada en la acción, en Álvaro Pombo los conflictos están desencadenados por los sentimientos entre personajes que el azar ha puesto en contacto y que el escritor observa filosóficamente, mientras que en Javier Marías los conflictos están desencadenados por la incesante actividad mental provocada por el desencuentro, lo que lleva a reflexionar sobre las relaciones sentimentales. Asimismo, o por lo mismo, en Pombo la dinámica narrativa (la que sustituye a la clásica tensión argumental) es verbal, hay una constante agitación y transformación del lenguaje, mientras que en Marías es estructural y el lenguaje se expresa en todo caso como una fijación. En Pombo las palabras, que quisieran expresar desesperadamente ternura, se vuelven, en su desesperación, obscenas y vulgares allí donde aspiraban a ser sublimes. En Marías, la única "obscenidad" es el voyeurismo tanto real como mental del personaje narrador a su vez voyeurísticamente contemplado por el propio autor.

Cuando Álvaro Pombo (Santander, 1939) publica su primer libro de poemas, *Protocolos*, en 1973, Javier Marías (Madrid, 1951) había escrito ya dos novelas, *Los dominios del lobo* (1971) y *Travesía del horizonte* (1972), favorablemente acogidos por la crítica como la aportación de uno de los mejores representantes de la nueva narrativa española que coincidiría con la corriente poética de los "novisimos". *Protocolos*, por supuesto, pasó inadvertido: no tenía nada que ver con la poesía de la dominante generación del 50 y muy poco con las propuestas de los "novisimos". Mucho que ver, sin embargo, con su segundo libro de poemas, *Variaciones*, premio El Bardo 1977, y con una trayectoria narrativa que no se inicia sino hasta 1977 con *Relatos sobre la falta de sustancia* libro, ahora sí, celebrado por todo lo que tenía de único, pese a que la edad de su autor y los casi diez años de residencia en Londres lo alejaban de cualquier esquema generacional, en un país donde la crítica es todavía víctima de los encasillamientos y calificaciones típicos de la enseñanza universitaria.

En *Protocolos* se advierten ya no pocos de los rasgos que aparecerán en los relatos y novelas de Pombo. En el texto introductorio se nos dice que con el título "fundamentalmente pretendo subrayar el aspecto 'impersonal' de la creación poética ardientemente subjetiva". Y añade: "Esta objetivación y transubstanciación metafórica de la conciencia singular exige considerable esfuerzo y dilatado plazo: como diría Rilke, una paciencia infinita. Cabe el atajo de la formalización irónica de la realidad y de la transfiguración de la melancolía en la distancia", ironía y melancolía centrales en su obra narrativa, como lo es asimismo en la de Javier Marías. La referencia a Rilke, Eliot, Pascal o, en el cuerpo mismo del poema, a Iris Murdoch nada tiene que ver con el ingenuo exhibicionismo



Máscara de tigre; Acatlán, Puebla

culturalista de sus coetáneos los "novísimos", sino a identificaciones que apuntan a una esencialidad de naturaleza religiosa directamente relacionada con la obsesiva presencia en Pombo de la falta de sustancia y, en consecuencia, de la necesidad de sustancia y de transubstanciación. Así hay que entender su cuarto libro de poemas, *Protocolos para la rehabilitación del firmamento* (1992) y, por supuesto, el sentido último de *El metro de platino iridisado*. Y ya en el texto más importante de *Relatos sobre la falta de sustancia*, "Tío Eduardo", escribe: "A veces se nos llena la conciencia como una vasija y somos el agua desbordante —que diría Rilke. Nunca se sabe cuándo tendrá lugar ese accidente o si tendrá lugar. Nadie sabe cuánto dura, a qué profundidad nos afecta o para qué sirve. Dada la gratuidad general del mundo probablemente no sirve para nada. No nos enseña casi nada y lo poco que nos enseña es incomunicable. El resto es ya la muerte, un paso en falso que puede durar años o solamente un día o una hora".

En toda la obra de Pombo hay tres "espacios", presentes en mayor o menor medida en *Protocolos*. En primer lugar está el espacio de la infancia. Pombo habla de "la transfiguración de la melancolía en la distancia", pero la naturaleza de esta melancolía no es única y no afecta siempre de la misma forma al lector. La más obvia es, naturalmente, la creada por la distancia temporal, y que nos lleva, líricamente, a la infancia santanderina del escritor: el mar, el puerto, la lluvia, "el contorno marítimo de una ciudad lejana". Es el paisaje lírico que aparece como telón de fondo en *El héroe de las mansardas de Mansard* y es asimismo el paisaje de imágenes de sus poemas, más que fragmentos tesoros que encontramos en el desván de la memoria, y que recuperan la magia de las cosas que vemos por primera vez: "Oh sábanas de Holanda/ a salvo de las verdades lógicas", dice aquí, en *Protocolos*. "Todo es lejanía", "todo se ha vuelto imagen", dirá en *Protocolos para la rehabilitación del firmamento*.

En este "mapa del mundo que llamamos memoria" la densidad lírica no denota sino que sugiere. Pero hay otra forma de acercarse a la infancia que no es a través de la distancia sino del distanciamiento. La distancia, por el contrario,

desaparece, ya que el mundo infantil aparece en un presente narrativo, si bien los hechos ocurren, históricamente en un pasado que coincide con la biografía del propio escritor, es decir, la inmediata posguerra vista a través de los ojos de una familia acomodada, venida o no venida a menos y que aparece, en distintos libros, como variaciones puestas que, como se nos dice en "Sugar-Daddy" de *Relatos sobre la falta de sustancia*, "el fin es sólo un elemento formal de la acción humana, una variación más, cualitativamente idéntica a todas las anteriores", lo cual explica que la muerte no aparezca como algo dramático en la narrativa de Pombo y que, en consecuencia, no haya este cuarto "espacio" que sería el reino de la muerte. Ésta es simplemente una transición, un instante que nada tiene que ver con las infinitas variaciones de la vida (que incluyen, sin embargo, el inevitable deterioro) y el inmóvil misterio del más allá, de la sustancia pura, absoluta y definitiva. En todo caso, como se nos dice en *Protocolos*, "la muerte es como nosotros/ Llana leve puntual como nosotros/ Deja sin acabar las casas y los árboles/ Frutales".

La infancia de Pombo se instala ahora en el territorio conocido de la falta de sustancia, de las grandes catástrofes que en nada alteran el equilibrio del mundo. La estrecha relación entre dos novelas tan radicalmente distintas como *El héroe de las mansardas de Mansard* y *Aparición del eterno femenino* se debe precisamente a este vivir el pasado como un presente, de forma que se funden y confunden el mundo de aventura recreado o revivido sin nostalgia por el narrador, que comparte las experiencias vividas por el personaje, y la ironizadora distancia del narrador adulto, que sabe todo lo que hay de ilusorio y de cerrado en este mundo infantil. Al situarnos en el presente, lo que antes era sugerencia poética ahora es crónica que, en este encuentro "desentimentalizado" y destranchado entre dos perspectivas temporales, se expresa en clave paródica. Como el Ceporro de *Aparición del eterno femenino* (que no se llama Ceporro sino Jorge), Kus-Kús (que no se llama Kus-Kús sino Nicolás) es un personaje "de tan corta edad y tanta y tan contagiosa fantasía". La diferencia radical está en que mientras Ceporro permanece definitivamente instalado en el reino de la infancia ("como si acabar fuese imposible y el final no fuese el fin de nada para ninguno de nosotros ocho..."), negando así un final hasta a la propia novela), en Kus-Kús la pureza infantil de Ceporro se convierte en una imposible pureza contaminada por la realidad del mundo de los adultos. Por eso Julian "sentía pena de aquel hombrecito de pie frente a él, que parecía ir y venir de su niñez pasada a su madurez futura, en cada instante, sin llegar a detenerse en ninguna de las dos edades para contagiarse de lo más hermoso. De pronto le vio como un chiquillo reviejo en la habitación de un adulto, empequeñecido y borroso, perdida la inocencia, como el propio Julian perdió la suya".

La inocencia y la pérdida de la inocencia nos llevan a los otros dos espacios narrativos: el contaminante mundo de la realidad exterior y el mundo interior de la casa. En casi toda la narrativa de Álvaro Pombo (lo que contribuye a subrayar todo lo que de sorprendentemente nuevo tiene *Aparición del eterno femenino*) aparece obsesivamente la ruptura del equilibrio interior ante la aparición de un intruso que puede proceder del pasado o del presente. Estamos ahora en el mundo de los adultos. El equilibrio de la casa, la armonía familiar, la estabilidad moral y económica, todo se ve de pronto alterado

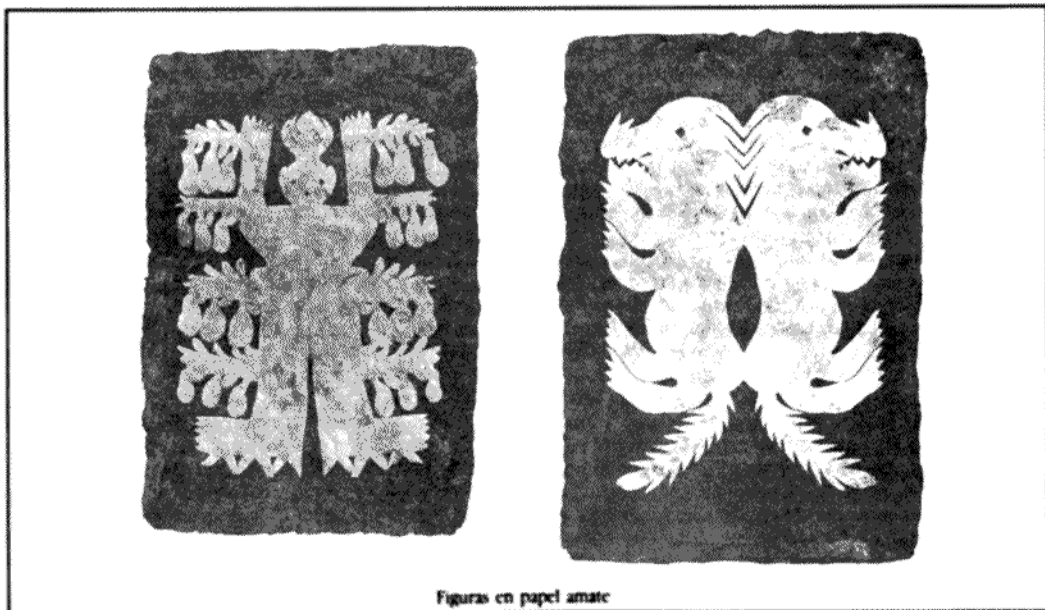
por la explosiva revelación de una homosexualidad reprimida, negada o vivida como una vergüenza y una culpa. De la realidad exterior llega la provocación, el lenguaje explícito y vulgar, el sexo como violencia frente a una desesperada, patética necesidad de ternura. Tío Eduardo, en *Relatos sobre la falta de sustancia* acaricia y suplica entre hipos a un indiferente Ignacio "no te vayas más, no te vayas más por favor", en una súplica inútil, y en "Sugar-Daddy" del mismo libro, "el corazón cauteloso y vacío" de Manuel cree encontrar finalmente la ternura, "o esa especie de apaciguamiento mutuo y de confianza que puede ser amor de sobra si no anda uno ofuscado con falsas imágenes románticas del asunto", pero esta negación de las grandes pasiones románticas no le rescatan del suicidio tras sentir "la falta del muchacho en la habitación como una súplica". Las relaciones conflictivas, la violación o el chantaje reaparecen en *El parecido* (1979), en *El béro de las mansardas de Mansard* y, sobre todo, en *Los delitos insignificantes* (1986), la novela más explícita sexualmente de Álvaro Pombo.

En *Los delitos insignificantes* la casa está vista como un refugio, pero un refugio desesperante. En *El béro de las mansardas de Mansard* como un núcleo familiar, en *El hijo adoptivo* (1984) hay un intento de preservarla de las intrusiones contaminantes: "el mundo exterior se reducirá de tamaño, mientras que el interior, el del jardín y la casa, crecerá como una transparencia vertiginosa": la casa está vista como un claustro, con su doble connotación maternal y religiosa y que encuentra su expresión más alta, más sublime, en *El metro de platino iridiado*, donde la protagonista se convierte en una recreación moderna de la Virgen María. La fuerza de esta novela se encuentra en el conflicto entre las pasiones más dolorosas y la más delicada pureza. A las trágicas y

misteriosas fuerzas del deseo se oponen, triunfantes, las no menos misteriosas fuerzas del amor. *El metro de platino iridiado* representa la cumbre de una coherente trayectoria narrativa, una trayectoria que del infierno y el purgatorio nos conduce al paraíso, el mismo paraíso que encontrará su expresión poética en *Protocolos para la rehabilitación del firmamento*, aunque su verdadero título debería ser, como acepta el propio autor, "Protocolos para la exaltación del cielo", pues "el cielo es el fondo, el fundamento y también el sumidero de mi exaltación más continua". Y el prosaico final de la novela, donde un rehabilitado Gonzalito explica a su hermana María que "con el ayuno, el agua, lo que mejor el agua, litros y litros de agua... lo mejor, según este especialista López - Pombo", encuentra su más elevada expresión al final del largo poema: "Te rogamos Señor que la jarra contenga el agua/ Te rogamos Señor que la jarra contenga el agua/ Te rogamos Señor que la jarra contenga el agua/ Ahora y en la hora de nuestra exaltación". Obsérvese que en esta honda plegaria no hay espacio para la muerte.

La narrativa de Álvaro Pombo está hecha de encuentros y enfrentamientos entre realidad e irrealidad, entre lo verosímil y lo inverosímil, entre la dignidad y la humillación, entre lo masculino y lo femenino. Hay una obsesiva preocupación por la conciencia, la subjetividad y la vida interior, la singularidad y la identidad. Un universo reflexivo de admirable independencia y originalidad. Hay asimismo una expresión de lo sentimental que no teme caer en el sentimentalismo. La intensidad poética, la desconcertante imaginación verbal y el humor dan a la escritura su aliento narrativo.

¿Y el cuento que se incluye aquí: bajo qué luz se lee? Pues bajo la luz de su propia luz, que no es poca. □



Figuras en papel amate