

La construcción ecléctica de las novelas de Álvaro Pombo

Jiayi Liang

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para
el grado de Doctor en

HUMANIDADES

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Dr. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Tutor:

Dr. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Diciembre de 2021

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



AGRADECIMIENTOS

Los días de la redacción de esta tesis fueron como una lucha diaria, en la que tenía que combatir con fuerza de voluntad contra todas las dificultades y frustraciones que me venían encima, sobre todo el agobio y la soledad a causa del encierro por la pandemia de covid. Por lo tanto, el apoyo de algunas personas me ha sido imprescindible para terminar esta odisea con éxito. En el momento que concluyo una etapa crucial de mi vida, quisiera extenderles mi agradecimiento más sincero y profundo.

Agradezco, encarecidamente, a mi tutor, Eduardo Pérez-Rasilla Bayo, quien no solo me introdujo en el mundo de literatura española contemporánea hace seis años, sino que también me ha orientado a lo largo de toda mi formación académica del máster y doctorado con su vasta erudición y su brillante personalidad. Han sido su confianza y sus palabras de ánimo las que me motivaron para superar los momentos duros y seguir adelante. Es y será siempre el faro que ilumina mi carrera investigadora.

Este agradecimiento debería ir dirigido también a la profesora Guadalupe Soria Tomás, que me ha brindado la oportunidad de realizar una comunicación en el seminario *Notas al margen. Inmigración, mestizaje e identidad*; a la doctora Sara R. Gallardo, por sus valiosas sugerencias y su generosa ayuda en la corrección de mi tesis; a la doctora Gao Yi, por sus consejos constructivos para diferentes etapas de su redacción; a todos los profesores de Humanidades que me han impartido clases; y a todo el personal de la Oficina de Postgrado de la Universidad Carlos III de Madrid por su ayuda en los trámites del seguimiento anual de esta investigación.

Asimismo, quisiera mostrar mi agradecimiento a todos mis amigos por la relación que tanto valoro, entre muchos otros, a Mengyi Liu, quien es mi toma de tierra y cuyo afecto

constituye un regalo incomparable en mi vida; a Liang Chen y Geng Xiaoru, cuya compañía desde la adolescencia calienta mi corazón y alienta mi sueño; a Jesús García y Federico Schmenes, por la entrañable camaradería que supera el espacio y el tiempo; a mis compañeros del doctorado, Meng Ziqiao, Ren Shaofan y TongXin, con quienes he intercambiado abiertamente conocimientos académicos y experiencias de la vida.

Para mis familiares solo tengo palabras de gratitud. Gracias a mis padres que me han dado la vida y me han ofrecido su amor incondicional durante estos 29 años. Gracias a mi abuela paterna, que me cuidaba con todo su cariño durante mi infancia. Gracias a mi abuelo materno, que siempre ha sido mi referente por su carácter fuerte y optimista. Gracias a mi abuelo paterno y abuela materna, que descansan en paz en el paraíso, cuyo amor ha sido siempre para mí un apoyo espiritual. Gracias a mis tíos y primos, que han jugado un importante papel en mi crecimiento. Gracias a mi pareja, con quien he compartido durante seis años tanto días dulces como amargos, y con quien exploraré nuevos paisajes durante el resto de mi vida.

Por último, pero no menos importante, quisiera agradecer especialmente al señor Álvaro Pombo, cuya prolífica producción novelesca me ha permitido llevar a cabo esta tesis doctoral. La conversación que tuvimos el 9 de octubre de 2021 ha sido una experiencia inolvidable y supone un gran refuerzo para mi trabajo.

A todos ellos, les doy mis infinitas gracias.

OTROS MÉRITOS DE INVESTIGACIÓN

Ponencias publicadas en congresos:

“La fortaleza asediada de las figuras femeninas en las novelas de Álvaro Pombo”, publicada en el congreso internacional *Agentes de la cultura (autores, editores, premios, internet) en el mundo hispánico*, 28 de junio de 2019. En Valladolid, España.

“El exilio y la búsqueda de la identidad en la novela de Álvaro Pombo. Análisis de personajes en *El metro de platino iridiado* y *El cielo raso*”, publicada en el seminario *Notas al margen. Inmigración, mestizaje e identidad*, 23 de octubre de 2019. En Madrid, España. Próxima publicación por la editorial Dykinson.

Índice

1. Introducción.....	9
1.1 Justificación de la investigación	9
1.1.1 Más allá de “lo ecléctico”	9
1.1.2 El mundo ecléctico de la narrativa pombiana	18
1.2 Estructura y objetivos de la investigación.....	24
1.3 Metodología.....	27
1.4 Estado de las investigaciones sobre Álvaro Pombo.....	29
2. Las voces narrativas.....	36
2.1 El autor.....	36
2.1.1 Acerca de Álvaro Pombo: una vida laboriosa y polifacética	38
2.1.2 La narrativa de Pombo en el mundo literario español.....	46
2.2 El narrador	56
2.2.1 Tercera persona.....	60
2.2.1.1 <i>Narrador omnisciente</i>	62
2.2.1.2 <i>Narrador con</i>	67
2.2.1.3 <i>Falsa tercera persona</i>	75
2.2.2 Primera persona	83
2.2.2.1 <i>Narrador-protagonista</i>	85
2.2.2.2 <i>Narrador-personaje secundario</i>	91
2.2.3 Varios narradores.....	97
2.2.3.1 Mezcla directa.....	98
2.2.3.2 Mezcla indirecta.....	103
3. El personaje	115
3.1 Concepción mimética del personaje	118
3.1.1 El tinte biográfico y autobiográfico	120

3.1.1.1 El mundo infantil	121
3.1.1.2 El mundo familiar	128
3.1.1.3 El mundo homosexual.....	138
3.1.1.4 El mundo intelectual	144
3.1.2 El enfoque psicológico.....	150
3.2 Los personajes y su función estructural	156
3.2.1 Funciones cardinales	157
3.2.1.1 Los héroes y sus pruebas enfrentadas	157
3.2.1.2 Los antihéroes y sus fechorías	167
3.2.2 Funciones catalíticas	172
4. El espacio.....	177
4.1 Espacio físico.....	179
4.1.1 Espacio geográfico.....	180
4.1.2 Espacio cerrado.....	193
4.1.3 Espacio abierto.....	195
4.1.4 Espacio semiabierto	196
4.2 El espacio poético	197
4.2.1 La poética de la casa	199
4.2.1.1 La casa como cobijo en las novelas pombianas	199
4.2.1.1.1 La casa como un cobijo positivo en <i>El metro de platino iridiado</i> (1990), <i>Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey</i> (1993) y <i>Contra natura</i> (2005)	200
4.2.1.1.2 La casa como un cobijo negativo en <i>El metro de platino iridiado</i> (1990), <i>El temblor del héroe</i> (2012) y <i>La transformación de Johanna Sansíleri</i> (2014).....	206
4.2.1.2 La casa como un espacio opresor.....	216
4.2.1.2.1 La casa dominada por el poder femenino en <i>Los delitos insignificantes</i> (1986) y <i>Donde las mujeres</i> (1996).....	217

4.2.1.2.2 La casa dominada por el poder masculino en <i>El cielo raso</i> (2001), <i>La fortuna de Matilda Turpin</i> (2006), <i>La casa del reloj</i> (2016) y <i>El retrato del vizconde en invierno</i> (2018)	228
4.2.2 La poética de las ciudades.....	245
4.2.2.1 La imagen de Madrid en las novelas pombianas.....	246
4.2.2.1.1 Valores cronotópicos de encuentros homosexuales en <i>Los delitos insignificantes</i> (1986) y <i>Contra natura</i> (2005)	246
4.2.2.1.2 Las calles madrileñas como metáfora de la soledad en <i>Los delitos insignificantes</i> (1986) y <i>El metro de platino iridiado</i> (1990).....	261
4.2.2.2 La poética de la naturaleza santanderina en las novelas pombianas	273
4.2.2.2.1 La simbolización del mar en <i>Donde las mujeres</i> (1996) y <i>Una ventana al norte</i> (2004).....	275
4.2.2.2.2 El lago como metáfora del mundo interior en <i>Virginia o el interior del mundo</i> (2009).....	284
4.2.2.2.3 La lluvia como símbolo del poder vivificante en <i>Una ventana al norte</i> (2004) y <i>Virginia o el interior del mundo</i> (2009).....	289
4.2.2.2.4 El viento como símbolo del espíritu rebelde en <i>Una ventana al norte</i> (2004)...	292
4.2.2.2.5 La cueva en <i>La fortuna de Matilda Turpin</i> (2006) como espacio de intriga.....	295
5. El tiempo narrativo	299
5.1 El tiempo externo de la narrativa pombiana	302
5.2 El tiempo interno de la narrativa pombiana: las anacronías.....	316
5.2.1 Las analepsis	318
5.2.1.1 Las analepsis externas.....	318
5.2.1.2 Las analepsis internas.....	327
5.2.2 Las prolepsis	331
5.2.2.1 Las prolepsis externas	331
5.2.2.2 Las prolepsis internas.....	334

6. Rasgos estilísticos en las novelas de Álvaro Pombo	339
6.1 Lenguaje mimético.....	341
6.1.1 La oralidad.....	342
6.1.2 El detallismo	358
6.1.3 Color paródico	362
6.1.4 Tinte filosófico.....	366
6.2 El retoricismo.....	371
6.2.1 Pleonasmó.....	371
6.2.2 Lo metafórico.....	373
6.2.3 Plétora adjetival	378
7. Conclusiones.....	382
Bibliografía.....	390
Apéndice 1	410
Memoria de la entrevista con Álvaro Pombo	410
Apéndice 2.....	423
Fotos tomadas en la visita a Pombo.....	423

1. Introducción

1.1 Justificación de la investigación

No me ha costado mucho tiempo determinar el tema de mi tesis doctoral, a sabiendas de que sería un desafío indudable para mi carrera, gracias a la predilección que he sentido por las obras de Álvaro Pombo desde que leí su primera novela *Una ventana al norte* (2004) hace seis años. En el Trabajo Fin de Máster estudié *El carácter polifacético en la narrativa de Álvaro Pombo*, que giraba en torno a tres novelas del autor, lo que me hizo pensar en la posibilidad de continuar y profundizar el análisis sobre la complejidad de la construcción novelesca de Pombo. Aparte de este deseo personal, cabe mencionar el valor académico del presente trabajo, que reside en la introducción del “rasgo ecléctico” en la investigación de la narrativa pombiana, con lo cual consideramos que, ante todo, es necesario aclarar la noción de “lo ecléctico”.

1.1.1 Más allá de “lo ecléctico”

Según el *DLE*, el adjetivo deriva del griego *eklektikós*, con el sentido literal de “que elige” en castellano. Su sustantivo “eclecticismo” significa “combinación de elementos de diversos estilos, ideas o posibilidades”.¹ Así que el término nos sugiere unos sinónimos como “conciliador”, “sintético” y “armónico”. Se trata de un concepto que surgió muy

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, edición de tricentenario, actualización 2020, <https://dle.rae.es/eclecticismo>.

pronto en el campo de la filosofía. De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, “filosóficamente se entiende por eclecticismo todo concierto de elementos o de doctrinas heterogéneas”.² El origen de este pensamiento se remonta a la época helenística. Al principio, las escuelas filosóficas representaban posturas totalmente diferentes y discutían entre sí. Más tarde, a finales de siglo II, surgieron en Atenas y en Roma los primeros esfuerzos para combinarlas, como Wladyslaw Tatarkiewicz indica con más detalles en *Historia de la Estética*:

La escuela estoica, dirigida por Panecio y Posidonio, salió de su aislamiento, abandonó sus posiciones intransigentes y, acercándose a la escuela peripatética y todavía más a la platónica [...] La Academia platónica, dirigida por Filón de Larisa y Antíoco de Ascalón, se inclinó a su vez hacia el eclecticismo reforzando el acuerdo existente entre Platón y Aristóteles. Ese giro resultó muy provechoso.³

Basado en las doctrinas de Platón, de Aristóteles y de los estoicos, el pensamiento ecléctico se extendió de la filosofía a la estética. Su lema, formulado por Quintiliano, concuerda con el núcleo de eclecticismo: *eligere ex omnibus optima* (escoger lo mejor de todo).⁴ Durante la época romana, Marco Tulio Cicerón fue una figura de vital importancia, que contribuyó a la introducción de la filosofía helena. La estética ecléctica alcanzó su auge y se convirtió en una corriente trascendental bajo el esfuerzo de Cicerón. A lo largo de los siguientes siglos, esta escuela logró un gran desarrollo.

² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, ed. a cargo de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot. (Madrid: Siruela, 2006), p. 189.

³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética I: La Estética Antigua*, 1.ªed. (Madrid: Akal, 2000), p. 209.

⁴ *Ibid.*, pp. 209-210.

En el campo del arte, el eclecticismo, que pone énfasis en actos como la selección, la mezcla, la fusión y la conciliación, no resulta ser un estilo específico sino una actitud, con la cual el artista combina variados elementos o estilos para conseguir una diversidad armónica. “Podemos destacar que el eclecticismo en el arte es un principio estético, un comportamiento, un valor estético o una actitud que permite el empleo de estilos o conceptos diferentes u opuestos procedentes de las más diversas fuentes”⁵ según señala Marco Antonio Gomes de Araujo.

Debido a que esta actitud artística, originada en la época helénica, no tiene un “lenguaje formal unitario y homogéneo-sistemático”,⁶ no se limita a ser una corriente de alguna determinada época o algún determinado ámbito del arte. Se encuentra en los posteriores movimientos desde el Clasicismo hasta el Posmodernismo en las manifestaciones artísticas tales como la pintura, arquitectura, la música y también la literatura, si bien en esta última el eclecticismo no ha sido referenciado tan frecuente como en las otras tres disciplinas.

Según Arnold Hauser, “el clasicismo que extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio” no se considera “un movimiento homogéneo”⁷ sino un movimiento marcado por el hibridismo. A pesar de que posteriormente el Clasicismo fue atacado por el Romanticismo, el carácter ecléctico seguía existiendo en este último movimiento. José María Valverde, al analizar la literatura romántica, indica que no solo

⁵ Marco Antonio Gomes de Araujo, “El eclecticismo en la pintura” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998), <https://eprints.ucm.es/1746/1/T22843.pdf>, pp. 6-7.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y del Arte*, 22ª ed. (Barcelona: Labor, 1993). Título original: *The Social History of Art*, Traducción castellana: A. Trovar y F.P. Varas-Reyes, p. 311.

“utiliza, en el sentido temático, diferentes períodos históricos pasados y culturas distintas, lejanas y exóticas” sino que “en lo que respecta al estilo, utiliza también diferentes formas de expresión”.⁸ De esta manera, Clasicismo y Romanticismo impulsaban el eclecticismo en la literatura europea decimonónica, que está marcada, aparte de por las dos corrientes, por otros movimientos literarios, por ejemplo, el realismo, el naturalismo y el simbolismo. Desde los años de la aculturación española, debido a factores como “largos períodos de transición de uno a otro, pervivencia de características que no logran ser superadas con la irrupción de un nuevo estilo, la fuerza misma del medio que condiciona distintas lecturas e interpretaciones de la cultura europea”,⁹ la actividad ecléctica también triunfaba en la literatura finisecular de Hispanoamérica, donde se inició el modernismo con la publicación de *Azul...* de Rubén Darío, el cual representa la culminación del eclecticismo decimonónico, que destaca por su pluralismo estilístico y temático.

En cuanto al autor ecléctico representativo en el modernismo, Marco Antonio Gomes de Araujo menciona al poeta portugués Fernando Pessoa, quien escribía en tres idiomas: portugués, inglés y francés con diferentes estilos. Cada uno de los 72 heterónimos creados por él corresponde a un estilo propio, como por ejemplo, los tres heterónimos más destacados, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis, que se caracterizan respectivamente por la filosofía fenomenológica, el espíritu vanguardista y el Clasicismo.¹⁰

⁸ José María Valverde, *Movimientos Literarios*, pp. 28-30, citado en Gomes de Araujo, “El eclecticismo en la pintura”, p. 156.

⁹ Belén Castro Morales, “Eclecticismo y modernismo”, *Revista de Filología, Universidad de La Laguna* 6 y 7 (1987-88): p. 128, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91701.pdf>.

¹⁰ Isabel Pascoal, “I. Fernando Pessoa: A Vida, A Época, e A Obra”, *Antología Poética*, citado en Gomes de Araujo, “El eclecticismo en la pintura”, pp. 161-162.

Como señala Belén Castro Morales, el artista modernista, armado de *dilettantismo*, “se aventura por el mundo del artificio en busca de satisfacciones. Quiere probarlo todo y lo aprueba casi todo, aunque en muchas ocasiones su bagaje cultural sea más extenso que profundo”.¹¹ Mientras lo moderno, vinculado a la pretensión de progreso, se vuelca en mirar al futuro a través de las constantes innovaciones, como en el caso de las vanguardias, lo posmoderno, cuyo concepto es aún más polémico y difícil de definir, después de darse cuenta de que confiar en el futuro no lo resolverá todo, se vuelve al pasado, mezclando “fragmentos propios del lenguaje moderno con otros tomados de épocas anteriores”.¹² Por lo tanto, el eclecticismo sigue constituyendo uno de los caracteres principales del posmodernismo, cuyo surgimiento se sitúa generalmente en la segunda mitad del siglo XX. Desde el punto de vista de Charles Jencks, el rasgo ecléctico se presenta de una manera más fuerte y radical en esta época que en el siglo XIX, y eso se nota en la literatura posmoderna. Por un lado, diferente de la pluralidad moderna que “siempre está controlada bajo una perspectiva monológica unificadora, resistiendo la pluralización de muchos discursivos e integrándolos en un único plano ontológico, un mundo proyectado unificado gracias a la conciencia del creador”,¹³ procurando una armonía en la composición, el texto posmoderno no intenta controlar sino que mantiene una actitud más libre ante el hibridismo permitiendo una yuxtaposición de los distintos estilos sin distinción jerárquica entre ellos. Por otro lado, durante el posmodernismo que se extiende hasta hoy en día, han aparecido una mayor variedad de estilos nuevos que

¹¹ Castro Morales, “Ecllecticismo y modernismo”, p. 128.

¹² Lourdes Cirlot, *Últimas tendencias*, 2ªed. (Barcelona: Planeta, 1994), p. 21.

¹³ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela Española Posmoderna*, 2ª ed. (Madrid: Arco/Libros, 2014), p. 182.

condicionan la actividad ecléctica. Esto se debe a un enorme avance en los medios de comunicaciones y de transportes, así como en las tecnologías en comparación con el siglo XIX, el cual contribuye a la difusión de dichos estilos, hasta los minoritarios y los de sitios escondidos. Basándose en la teoría de Charles Jencks, Vance Robert Holloway señala:

[...] el rasgo fundamental del posmodernismo, el cual surge a partir de los sesenta, cuando el modernismo tardío también es evidente, es su pluralismo, su capacidad de asimilar aspectos de la modernidad como del modernismo cultural occidental, y combinarlos de una forma asequible para aquellos fuera de los círculos egregios del vanguardismo. Este pluralismo, manifestado como el “código doble”, es lo que Barth y Eco veían en la intertextualidad, en la socavación de la frontera entre la vigilia y el sueño, en la metaficción, y en el uso imponente de la ironía. De igual modo, el pluralismo, es decir la heterogeneidad, constituye el fundamento del paradigma posmoderno consagrado por los estudios panorámicos que se difundieron a partir del segundo lustro de los años ochenta.¹⁴

Las ideas de otros críticos también confirman el planteamiento arriba expuesto. Una de ellas es McHale, quien “ve la narrativa posmoderna como literatura carnavalesca, heterogénea, indecorosa –en el sentido de contraria al decoro, al canon, a la norma–, híbrida de género y estilos”.¹⁵ Uno de los aspectos de este hibridismo consiste en la polifonía. María del Pilar Lozano Mijares hace referencia a *La música del mundo*, novela escrita por Andrés Ibáñez Segura, como una obra representativa de la estructura polifónica. En ella, además del texto verbal, están integrados otros discursos tales como

¹⁴ Vance Robert Holloway, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* (Madrid: Fundamentos, 1999), p. 52.

¹⁵ Lozano Mijares, *La novela española...*p. 182.

notaciones musicales, mapas, dibujos y figuras, lo que constituye una buena combinación del mundo verbal y el mundo visual.¹⁶ En cuanto a lo poliforme en el espacio-temporal, el posmodernismo, que intenta buscar la ruptura de la linealidad temporal narrativa y la copresentación de espacios heterotópicos¹⁷ mezclando los discursos de forma simultánea, va más allá que el modernismo, que lo considera como un límite. De acuerdo con lo que expone Lozano Mijares, la narrativa posmoderna realiza esta ruptura ontológica y mimética, valiéndose de una serie de estrategias y técnicas, como por ejemplo, insertar dos o más textos en paralelo, a la manera de las columnas de un periódico; oponer el texto principal a glosas –anotaciones al margen, notas a pie de página o interlineales; desordenar la numeración de los capítulos, etc. Y ella considera que el extremo se alcanza en obras como *Rayuela* de Julio Cortázar, la cual concede a los lectores el derecho de la manipulación y les invita aparentemente a construir su propia novela.¹⁸

Si bien puede que el eclecticismo narrativo posmoderno carezca de “la seriedad y el compromiso social de los cometidos experimentales” y predominen “la diversión y la ligereza”,¹⁹ según Rafael Conte, promueve al mismo tiempo la democratización estética y la difuminación de las fronteras entre alta y baja cultura. Mientras las artes que consume la clase alta se siguen desarrollando y logran una mayor difusión gracias a medios de comunicación como la televisión o internet, la cultura dirigida a masas ingentes anteriormente excluidas de la supuesta cultura superior, donde se encuentra la narrativa

¹⁶ *Ibíd.*, p. 183.

¹⁷ Alfredo Saldaña, “Literatura y Posmodernidad: Sobre Interactividad y Escritura Hipertextual”, *Castilla. Estudios de Literatura* 3 (2012): p. 380, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4077263.pdf>.

¹⁸ Lozano Mijares, *La novela española...*, p. 184.

¹⁹ Holloway, *El posmodernismo...*, p. 61.

de consumo, consigue ocupar un lugar en el mercado cultural, introduciendo nuevos modos de hablar, nuevos esquemas perceptivos, múltiples estrategias temáticas y narrativas.²⁰ Podemos decir que el encanto del posmodernismo consiste en esta complejidad controvertida.

Al igual que el posmodernismo, el eclecticismo también es un concepto complejo y polémico en el campo del pensamiento y el arte. En muchos casos, se usa como una palabra negativa y es mal visto en el campo crítico, puesto que se considera carencia de particularidad, creatividad y profundidad, como señala el *Diccionario de Arte*: “Fue adquiriendo gradualmente un significado casi siempre peyorativo, que implica falta de originalidad”;²¹ y el *Diccionario Akal de Estética*: “El término generalmente se emplea de manera un poco condescendiente para indicar una elección ligeramente superficial y en función de gustos personales”.²² Sin embargo, si nos fijamos en la intención original de “eclecticismo”, que es escoger y conciliar varios elementos para presentar un tipo de mezcla, no sugiere en realidad los defectos mencionados arriba. Aunque esta mezcla, en el campo de pensamientos, puede suscitar cierta ambigüedad, no tiene por qué ser la causa principal de las supuestas “malas obras de arte”, que se pueden producir bajo cualquier postura artística y no exclusivamente dentro del eclecticismo. Por otro lado, el arte es una noción relativa y antiabsoluta, no hay un criterio contundente para definir una “buena obra de arte” o una “mala obra arte” si se trata de “una obra de arte”, puesto que no hay arte que llegue a ser satisfactorio para todo el mundo. A este respecto, concordamos con el comentario del crítico Juan Eduardo Cirlot:

²⁰ Lozano Mijares, *La novela española...*, p. 184.

²¹ Ian Chilvers et al., *Diccionario de Arte*, (Madrid: Alianza, 1992), p. 231.

²² Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, 1ª ed. (Madrid: Akal, 1998), p. 477.

En filosofía tal vez existan direcciones falsas; en arte, no. En arte no hay tendencias equivocadas, porque tampoco hay tendencias acertadas. El arte es una superestructura que crea presencias sin entrar en discusión sobre la licitud de las mismas y, así como la naturaleza, que también es un mundo presencial, indiscutible, no puede generar especies erróneas, razas gratuitas, figuras falsas, etc.; así tampoco el arte puede producir dimensiones no verdaderas. Lo que existe entre los intentos de creación artística son anhelos irrealizados o formas que no llegan a serlo que esperaban; escorias sin logro, piezas sin autenticidad significativa, pero que no pueden ser llamadas arte falso por la sencilla razón de que no son arte.²³

En todo caso, encontramos algunos defensores del eclecticismo en el arte. L. Avray, quien considera que es “el resultado de una educación del gusto, de una mayor cultura, que permitía una tolerante aceptación de toda manifestación artística”.²⁴ Para Herrera y Reissig, el eclecticismo es “la aceptación de lo relativo y lo multiforme del arte moderno”.²⁵ Y creemos que esta independencia con la que el arte se expresa no siempre tiene contradicción con el espíritu innovador. Mientras el eclecticismo reflexiona sobre valores de los antiguos estilos con el objetivo de combinarlos y fusionarlos, intenta buscar nuevas soluciones para los problemas y las cuestiones culturales que surgen en su tiempo. Sobre todo, en nuestro tiempo actual, frente a las rápidas evoluciones estéticas y temáticas, una obra heterogénea puede tener una mayor resistencia al cambio de corrientes en comparación con una obra monótona. Por lo tanto, en muchas ocasiones, el artista ecléctico no es el que pierde la originalidad sino el que genera obras novedosas, gracias a una actitud abierta y ambiciosa que puede ofrecer un abanico de posibilidades

²³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, 2ª ed. (Barcelona: Argos, 2001), pp. 105-106.

²⁴ Castro Morales, “Eclecticismo y modernismo”, p. 121.

²⁵ *Ibíd.*, p. 123.

mayor que otras corrientes artísticas. En cierto modo, su particularidad también consiste en ser capaz de utilizar de maneras distintas e inusitadas lo ya existente²⁶ para crear algo propio. En definitiva, el arte ecléctico, sirviendo para satisfacer la necesidad humana igual que otras escuelas, “no es necesariamente una expresión peyorativa”²⁷ como indica Frederico Moraes.

1.1.2 El mundo ecléctico de la narrativa pombiana

La concepción de esta investigación en la que relacionamos la narrativa pombiana con lo ecléctico surge de mi lectura de un comentario del profesor Domingo Ródenas de Moya sobre el estilo de Pombo como novelista, el cual reproducimos abajo:

[...]Pombo es un novelista moderno, preocupado por los problemas de la identidad, la subjetividad autoconsciente, la incertidumbre de nuestro conocimiento..., y no un novelista posmoderno, más atraído por el cambalache lúcido entre lo ficticio y lo real, en último término, por lo ficticio de lo real.²⁸

Por un lado, damos razón a la referencia de que “Pombo es un novelista moderno”, puesto que es cierto que la novela pombiana cuenta con unos rasgos modernos no solo en su lenguaje literario, que está marcado por un rasgo simbólico y poético, sino también en su

²⁶ Gomes de Araujo, “El eclecticismo en la pintura”, p. 18.

²⁷ Frederico Moraes, *Panorama das Artes Plásticas – Séculos XIX y XX*, 2ª edición, (São Paulo: Instituto cultural Itaú, 1991), p. 95, texto traducido por Marco Antonio Gomes de Araujo.

²⁸ Domingo Ródenas de Moya, “Ademanos ante el espejo: la reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez, Ana Casas (Madrid: ARCO/LIBROS, 2007), p. 69.

núcleo espiritual, que busca “la reavivación de la fe en una sociedad”.²⁹ Por otro lado, albergamos algunas dudas sobre la opinión del profesor, que niega el carácter posmoderno de Pombo. A pesar del notable tinte moderno del novelista, no creemos que sea suficientemente completo para concluir el estilo de Pombo, porque también se ve cierta influencia del posmodernismo en su narrativa en rasgos como la polifonía y la parodia. Y en muchos casos, encontramos un hibridismo de las dos corrientes. Para desarrollar un poco más, tomamos como ejemplo el tema de “el bien y el mal”, que se presenta constantemente en la narrativa pombiana de forma tanto moderna como posmoderna.

La primera se inserta en “un sistema lógico binomial” propenso a lo absoluto de “el bien y el mal y la estabilidad del sujeto humano”.³⁰ A este respecto, encontramos personajes como el canallesco César Quirós en *Los delitos insignificantes* (1986), el codicioso Juanjo en *Contra natura* (2005), el egoísta Juan Campos en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), el hipócrita Bernardo en *El temblor de héroe* (2012) y el narcisista Horacio en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), que en gran medida acarrearán la tragedia de los demás y representan un mal al que Pombo dedica su crítica inexorable, dirigida a la pérdida de valores morales que representan. No obstante, la frontera de “el bien” y “el mal” se vuelve borrosa por lo que atañe a otros personajes de Pombo, lo que se corresponde con la actitud evasiva y tolerante posmoderna. Un caso paradigmático es la tía Lucía en *Donde las mujeres* (1996). Desde la perspectiva de Pombo, no es que sea mala, sino que está inspirada en la idea de la banalidad del mal de Hannah Arendt, como bien indica en su entrevista con Domingo Ródenas de Moya: “La tía Lucía ¿era mala?”,

²⁹ María Albert Rodrigo y Gil Manuel Hernández Martí, “Los movimientos psico-espirituales en la modernidad globalizada. Una mirada desde la ciudad de Valencia”, *AIBR* 3 (2014): p. 276, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4947058.pdf>.

³⁰ Holloway, *El posmodernismo...*, p. 43.

era cruel, pero de alguna manera era también encantadora y divertida y fascinante... Se da en la burguesía acomodada, ahí se da una especie de olímpica indiferencia”.³¹

Además, dado que todas las novelas de Pombo datan de la época posmoderna, hay autores, como Vance Robert Holloway, que las incluyen en el posmodernismo de la literatura española, a pesar de que la postura de Pombo tampoco se corresponde con la de los típicos escritores posmodernos. Con respecto a este punto, Juan Antonio Carlos Peinado propone que Pombo, cuyo pensamiento se parece más al de Paul Ricoeur, intenta combinar el hecho histórico con la interpretación fenomenológica:

No creo, sin embargo, que la postura de Pombo, coincida plenamente con la de posmodernidad, en cuyos parámetros fundamentales, si no me equivoco, su pensamiento no se encuentra excesivamente cómodo. En mi opinión, nuestro autor está más cerca de otro heredero de la fenomenología como es Paul Ricoeur. Para el pensador francés, el historiador tiene capacidad para seleccionar del magma caótico del pasado aquellos hechos significativos que merecen el rango de «acontecimientos históricos».³²

Asimismo, el novelista, quien define su modalidad novelística como “psicología-ficción”, es considerado como un renovador importante del realismo subjetivo,³³ que es entendido como una combinación de dos facetas: revelar el mundo real por medio del mundo interior de los personajes. Partiendo de la complejidad de la narrativa de Pombo, que implica

³¹ Domingo Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, *Quimera* 209, (2001): p. 16.

³² Juan Carlos Peinado, “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López Gracia (Santander: Milrazones, 2013), p. 150.

³³ “Álvaro Pombo. Biografía”, *Instituto Cervantes*, actualización marzo de 2016, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/pombo_alvaro.htm.

rasgos de modernismo y postmodernismo, mundo exterior e interior, así como de lo real y lo poético, proponemos que el novelista cuenta con una actitud ecléctica a la hora de construir sus obras novelescas. Esta expresión, en cierto sentido, contribuye a la singularidad que le hace distinguirse de otros autores en el campo literario. A este respecto, coincidimos con el punto de vista de Domingo Ródenas de Moya, quien, a la hora de comentar sobre Pombo, señala que “al parecer, el atributo más cotizado a la hora de valorar a un escritor es el de originalidad, hasta el punto de que llegamos a identificarlo con el de calidad: un buen escritor tiene que ser necesariamente original”.³⁴ Muchos otros críticos también afirman esta originalidad de Pombo como novelista. Tanto Jordi Gracia como Félix José Javier Casanova Monge apuntan el carácter insólito del novelista,³⁵ mientras que Thierry Nallet hace hincapié en el estilo propio de su narrativa: “El lector atento reconoce una atmósfera, una manera de contar, un estilo propio”.³⁶

Después de establecer nuestra hipótesis, que consiste, como venimos diciendo, en la construcción ecléctica de la narrativa pombiana, nos preguntamos: ¿por qué este carácter? Consideramos que hay dos razones principales para esta cuestión. La primera se debe al rasgo de síntesis que ostenta la novela como modalidad literaria, que “se ha hecho notar muchas veces, tiende a absorber casi todos los otros géneros literarios, así como otras

³⁴ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 19.

³⁵ Encontramos el comentario de Jordi Gracia: “En Álvaro Pombo, el lector de literatura encontró una especie insólita hace ya muchos años”, en “A bordo de Pombo”, *El País*, 4 de abril de 2012, https://elpais.com/diario/2012/02/04/babelia/1328317966_850215.html. Y Félix José Javier Casanova Monge, en su tesis doctoral “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, dice: “Pombo es un escritor insólito que se ha ido forjando tenazmente un sitio en la literatura, y haciendo su propia tradición ahondando en sus obsesiones”. <https://eprints.ucm.es/39953/1/T37950.pdf>, p. 262.

³⁶ Thierry Nallet, “Polifacetismo de la novela de Álvaro Pombo” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez, Ana Casas (Madrid: ARCO/LIBROS, 2007), p. 91.

artes”,³⁷ como bien indica Roland Bourneuf y Réal Ouellet. Asimismo, estos teóricos señalan que la dificultad de encontrar una definición para la novela reside en su carácter “abierto” y “su aptitud integradora”, que posibilitan la fusión de distintos elementos tales como “documentos en bruto, fábulas, reflexiones filosóficas, preceptos morales, canto, poético, descripciones”.³⁸ La construcción narrativa, que puede presentarse de múltiples formas, supone una serie de elecciones a la hora de juntar los elementos básicos,³⁹ de ahí que proporcione un marco que permita a los autores eclécticos aglutinar un filón de recursos y valores literarios mediante diversas técnicas narrativas. En este aspecto, Pombo también coincide en que los novelistas gozan de la libertad de seleccionar y mezclar materiales siempre que les convenga en su producción literaria, gracias al carácter híbrido de la novela:

Los novelistas son desaprensivos: dicho sea esto con la máxima generalidad. La novela es un género híbrido y gran parte de su encanto proviene del carácter aluvial de sus materiales. No hay nada que a un novelista no le venga bien. Coger lo que le viene bien y despedirse a la francesa son hábitos inseparables de cualquier novelista vigoroso.⁴⁰

La segunda razón se relaciona con las propias características de Pombo como novelista, entre las cuales destacan su actitud abierta hacia la creación novelesca. Durante sus más de 40 años de carrera como novelista, ha tratado de cuidar especialmente y variar

³⁷ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, 1ª ed. (Barcelona: Ariel, 1975), p. 30.

³⁸ *Ibíd.*, p. 31.

³⁹ *Ibíd.*, p. 38.

⁴⁰ Álvaro Pombo, “La voz y el teléfono”, en *Alrededores*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 226.

las formas de construcción novelesca, como él mismo confiesa en su entrevista con *El cultural*: “Siempre hay un progreso y un cambio dentro de las estructuras”.⁴¹ Además, los amplios conocimientos que tiene Pombo en variadas ramas de las humanidades, incluidas literatura, psicología, filosofía, filología, historia, religión, etc., constituyen condiciones favorables para un escritor ecléctico, que los puede insertar y combinar de múltiples formas en sus obras. Las siguientes dos descripciones de Carmen Iglesias sobre el mundo literario de Pombo en el “Discurso de Ingreso a la Real Academia Española: *Verosimilitud y Verdad*” son muy precisas para explicar ese punto:

Pues, en efecto, lo primero que deslumbra cuando nos acercamos a la figura y a la obra de Álvaro Pombo es el amplio espectro de sus intereses y de sus saberes. además de su genialidad creativa.⁴²

A Álvaro Pombo sus amigos le llaman, entre otros epítetos cariñosos y humorísticos, «la persona», «un excéntrico –nos aclara de nuevo su editor– como en la mejor tradición de la literatura británica.» Alguien, por tanto, que, con toda razón, se niega a ser etiquetado, clasificado en una sola dimensión, a aceptar la designación que quieren forzar los otros de uno mismo...⁴³

Por último, la rica experiencia que ha adquirido Pombo a lo largo de su vida posibilita una creación ecléctica tanto en su estética como en su pensamiento. Aunque es

⁴¹ Andrés Seoane, “Álvaro Pombo: ‘No me arrepentiré de nada antes de morir’ ”, *El Cultural*, 13 de septiembre de 2016, <https://elcultural.com/Alvaro-Pombo-No-me-arrepentire-de-nada-antes-de-morir>.

⁴² Carmen Iglesias, “Contestación de la EXCMA. SRA. DOÑA CARMEN IGLESIAS”, en el Discurso de Álvaro Pombo para entrar en RAE: *Verosimilitud y verdad*, Madrid, RAE, 2004, p. 43, http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf, 20/06/2014.

⁴³ *Ibíd.*, p. 45.

descendiente de una familia burguesa de Santander, ha experimentado la vida de la clase humilde debido a sus tres años de exilio en Londres. Siendo licenciado en filosofía, decidió convertirse en poeta y novelista. Ha declarado su homosexualidad, pero se distancia de los movimientos LGTBI de las nuevas generaciones. A pesar de ser católico, no se compromete con la Iglesia. Ha sido siempre un hombre “solitario, poco sociable”,⁴⁴ pero a la vez “un ejemplar conversador”.⁴⁵ Teniendo en cuenta todo lo mencionado, no es difícil notar que Pombo es un ser polifacético con varias contradicciones aparentes, lo que también contribuye a la complejidad de su mundo narrativo.

1.2 Estructura y objetivos de la investigación

Partiendo de nuestro el objetivo principal, que consiste en analizar la construcción ecléctica de las novelas de Álvaro Pombo, decidimos dividir el cuerpo del presente trabajo en cinco capítulos (de capítulo 2 a capítulo 6), que corresponden a cuatro elementos narrativos fundamentales: las voces narrativas, el personaje, el espacio, el tiempo narrativo y la estilística. Ampliamos el corpus a las 21 novelas publicadas⁴⁶ del novelista hasta el año 2018, mezclando un análisis macroestructural y microtextual, es decir, amén de una mirada global que sintetice los rasgos comunes del conjunto de las obras, elegimos

⁴⁴ “Álvaro Pombo en estado puro”, *Planetadelibros*(blog), 1 de febrero de 2012, <https://blogs.planetadelibros.com/leercondestino/2012/02/01/alvaro-pombo-en-estado-puro/>.

⁴⁵ Félix José Javier Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), <https://eprints.ucm.es/39953/1/T37950.pdf>, p. 248.

⁴⁶ Las dos colecciones de cuentos cortos: *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y *Cuentos reciclados* (1997), y la paráfrasis biográfica *San Francisco de Asís* (1996) no están incluidas como objeto de análisis en nuestro corpus, a pesar de su aparición esporádica como referencia.

ciertas obras concretas como ejemplos para adentrarnos de manera más profunda en ellos, en función de los objetivos concretos que alcanzaremos en cada capítulo de la tesis. A continuación, los enumeramos:

1) El primer capítulo, con el que estamos ahora mismo, trata de una presentación general sobre nuestro trabajo, la cual abarca la justificación del tema, estructura y objetivos de la investigación, la metodología y el estado de las investigaciones sobre Álvaro Pombo.

2) En el segundo capítulo estudiaremos en qué consiste el carácter ecléctico de las voces narrativas del mundo novelesco de Álvaro Pombo. Antes de entrar en el análisis de narradores, nos acercamos al autor, que constituye una entidad relacionada con estos últimos, presentando la vida personal y el panorama de la narrativa de Pombo. Después, averiguaremos qué tipo y qué características de narrador aplica el novelista en sus obras.

3) En cuanto al tercer capítulo, trataremos de investigar cómo construye Pombo sus personajes y cuáles son los rasgos de estos, buscando la vinculación entre la experiencia personal del novelista y los personajes en las novelas de este, quien se inclina por la idea de “figuración y desfiguración autobiográficas” a la hora de crear un mundo de ficción.

4) Dedicaremos el cuarto capítulo a argumentar sobre el espacio en las novelas pombianas, que se presenta de forma ecléctica por medio de una mezcla de “fuera y dentro”. Para ello, primero haremos un resumen de las características de los lugares físicos donde están ambientadas las historias y después nos preguntaremos cómo el novelista, valiéndose del espacio exterior, crea un espacio poético, que destaca por su valor simbólico y está

vinculado al interior de los personajes y que, además, constituye un aporte significativo a la psicología-ficción que persigue Pombo afanosamente.

5) En el quinto capítulo, nos aproximamos al tiempo narrativo en las novelas de Pombo. Al igual que el caso de las voces narrativas y el espacio, nuestro análisis del rasgo ecléctico de la construcción temporal se realizará en torno a la doble faceta: el tiempo externo y el tiempo interno. Dado que el primero, que consiste en el tiempo histórico en el que se presentan los personajes y los acontecimientos, forma parte imprescindible del realismo de Pombo, creemos que es necesario dar una visión general de sus características en las novelas. Asimismo, nos interesa estudiar el tiempo interno de estas, enfocándonos en el rol que juegan los dos tipos de anacronía (la analepsis y la prolepsis) a la hora de diversificar la manera de contar del novelista. Esto supondría otra muestra del carácter ecléctico del tiempo narrativo de Pombo.

6) El sexto capítulo abordará los rasgos estilísticos de las novelas pombianas, ya que el lenguaje forma parte fundamental del estilo peculiar de la narrativa de Pombo. Nos planteamos cómo los registros lingüísticos y las estrategias retóricas que usa el novelista contribuyen a una estilística ecléctica, a través de una inducción y una disección detenida de abundantes ejemplos extractos del corpus.

7) Por último, la tesis finaliza con el séptimo capítulo, que consiste en una conclusión de todo el trabajo. *A priori*, proponemos que el carácter ecléctico de la psicología-ficción de Álvaro Pombo se manifiesta en los cinco elementos narrativos, mediante una mezcla de narradores, espacios y tiempos heterogéneos, así como en los variados rasgos lingüísticos,

ideas literarias, técnicas narratológicas utilizados por el autor, lo que le otorga un estilo de narrar distintivo en el mundo literario español.

1.3 Metodología

Teniendo en cuenta los objetivos de nuestro trabajo que hemos expuesto en el apartado anterior, la metodología que aplicaremos remite a una variedad de teorías literarias, entre las cuales destacan las obras de los siguientes cuatro críticos: *El texto narrativo* de Antonio Garrido Domínguez, *Las voces del relato* de Alberto Paredes, *Figuras III* de Gérard Genette, y *La poética del espacio, El agua y los sueños, El aire y los sueños* de Gaston Bachelard. La primera nos sirve como un marco teórico para estructurar la tesis y ensamblar los cinco pilares básicos que constituyen cada capítulo: las voces narrativas, el personaje, el espacio, el tiempo narrativo, la estilística, puesto que esta obra, amén de ser una introducción global de los importantes conceptos y doctrinas concernientes a la narrativa, desde la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles hasta propuestas realizadas por autores más actuales, sobre todo, los estructuristas tales como Genette, Barthes, Bajtín y Todorov, también expone de manera sistemática conclusiones de los puntos claves que tratamos y que el autor elabora “a hombros de gigantes”.

A la hora de analizar el narrador, parte indispensable de las voces en las novelas pombianas, recurrimos a *Las voces del relato*, que se considera “un manual de narratología preciso y riguroso”.⁴⁷ El autor, Alberto Paredes, partiendo de una perspectiva

⁴⁷ Dante Ortiz López, “Una taxonomía de narradores: Reseña de *Las voces del relato*”, *1616 8* (2018): p. 321,

estructuralista, presenta una taxonomía de narradores que se pueden ver bien ejemplificados en las novelas pombianas, a la vez que nos proporcionan una base para estudiar las características y funciones del narrador en estas últimas.

Con respecto al tiempo narrativo, la teoría sistemática sobre el orden de narrar planteada por Gérard Genette, un renovador indiscutible en el campo del estructuralismo y la narratología, supone una herramienta fundamental para investigar el tiempo interno de las novelas pombianas, en las que propondremos presentar muestras que corresponden a cada tipo de anacronías y desarrollar nuestros análisis sobre ellas.

En lo referente a las tres obras de Gaston Bachelard, se trata de estudios sobre la relación entre la psicología humana con elementos espaciales como la casa, el agua y el viento. En comparación con la postura estructuralista de los tres autores anteriores, que procuran establecer un sistema científico y académico para estudiar la literatura, el mayor mérito de Bachelard reside en su sensibilidad poética que complementa la racionalidad. En lo esencial, el nuevo espíritu científico del crítico, que intenta buscar la realidad mediante la interpretación de las imágenes, destaca por su carácter ecléctico, que mezcla lo filosófico, lo imaginario y lo analítico. Como este pensamiento concuerda altamente con la psicología-ficción de Pombo, servirá de aporte teórico para analizar el espacio poético en las novelas pombianas, que tiene un peso fundamental en nuestro trabajo.

Aparte de las obras referidas arriba, que determinan los principales métodos teóricos, tomamos en consideración otras que aportan contenido a la tesis, como por ejemplo, *La novela española posmoderna* de María del Pilar Lozano Mijares, *Espacio y novela* de Ricardo Gullón, *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren, *La novela* de Roland

Bourneuf y Réal Ouellet, *Teoría de la literatura* de Antonio García Berrio, *El arte de la ficción* de David Lodge y *Fundamentos y técnicas del análisis literario* de Carlos Reis. También sumamos el volumen *Alrededores*, compuesto por una selección de los escritos periodísticos de Pombo, donde este comparte muchas opiniones personales sobre la crítica y la creación literarias, que nos facilita la comprensión de sus novelas. Por consiguiente, la metodología que usamos para analizar la construcción ecléctica de la narrativa pombiana va ligada a una pluralidad de obras, que atañen a distintos aspectos novelísticos.

1.4 Estado de las investigaciones sobre Álvaro Pombo

La peculiaridad de obras pombianas resulta bastante atractiva para una serie de críticos e investigadores literarios, cuyos estudios pueden proporcionar argumentos útiles que respalden nuestra redacción. Empezamos fijándonos en las tesis doctorales que tratan del tema de la narrativa pombiana. Hasta el momento, hemos localizado dos trabajos que pertenecen respectivamente a los autores de dos países: España y Estados Unidos:

- ① Casanova Monge, Félix José Javier. *Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- ② Fajardo, Frederick John-María. *Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and Authentic being*. Tesis doctoral, University of New Mexico, 2009.

El trabajo de Casanova Monge no solo constituye la primera tesis doctoral en español sobre la novela pombiana, sino también la investigación más larga y completa en esta cuestión. Fue presentado en el año 2016 y cuenta con una extensión de 1432 páginas. El autor profundiza en dos colecciones cuentísticas, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y *Cuentos reciclados* (1997), así como en ocho obras novelescas, *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo* (1984), *Los delitos insignificantes* (1986), *El metro de platino iridiado* (1990), *Donde las mujeres* (1996), *El cielo raso* (2001), *Contra natura* (2005), con el propósito de investigar “no solo el pensamiento en torno al bien y al mal, sino también qué visión tiene Pombo del hombre”.⁴⁸

Siete años antes de Casanova Monge, Fajardo defendió su tesis, escrita en inglés, en la Universidad de Nuevo México. El trabajo gira en torno a una colección de cuentos, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), y cinco novelas de Pombo, que son *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El metro de platino iridiado* (1990), *Contra natura* (2005). Sobre estas obras el autor trata de “deconstruir la naturaleza de la alienación existencial que ha moldeado perennemente las vidas de los homosexuales que vivían dentro del dominio preponderante de la heterosexualidad”.⁴⁹

Cabe subrayar que, a pesar de que los dos trabajos citados abordan el mundo ficcional del mismo novelista que nosotros estudiamos, no significa que el presente trabajo carezca de originalidad y aportación al campo académico, puesto que, por un lado,

⁴⁸ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 1424.

⁴⁹ Frederick John-María Fajardo, “Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A phenomenological perspective on existential dissonance and Authentic being”, traducción mía, (Tesis doctoral, Universidad de Nuevo México, 2009), <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0067163>, Abstract.

los objetivos de investigación tienen un enfoque distinto y, por otro lado, el corpus principal de los dos trabajos se limita a novelas de Pombo publicadas hasta el año 2005, mientras que el nuestro se ha ampliado hasta la novela *El retrato del vizconde en invierno* (2018), que data del año 2018.

Además de los dos autores de las tesis doctorales, nos interesa presentar otras figuras reputadas en el campo ensayístico y de prensa con respecto a la narrativa pombiana. El estadounidense Wesley J. Weaver III es uno de los críticos más productivos en cuanto a la investigación sobre la narrativa pombiana. Entre sus trabajos destaca el ensayo *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, publicado por la editorial The Edwin Mellen en el año 2003. Se trata de un libro compuesto por ocho capítulos, cada uno de los cuales remite a un análisis de una novela pombiana en torno al tema de la sustancia. Aparte de este volumen largo, el autor también ha publicado otros dos artículos en un libro y una revista, respectivamente, los cuales presentamos abajo:

- ① “Aparición del eterno cervantino supervivencias de *El Quijote* en la novelística de Álvaro Pombo” en *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, ed. por Mercedes, Julia Universidad de Cádiz, 2010.
- ② “Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXI, 2008.

Otro ensayo con relación a la obra novelística de Álvaro Pombo es *Les romans d'Álvaro Pombo. Savoir et fiction en Espagne (XXe et XXIe siècles)*, escrito por Anne Lenquette, catedrática francesa de literatura española en la Université de Limoges. Esta primera monografía en francés sobre Álvaro Pombo consta de tres partes, tituladas

“Visages et masques du réel dans la fiction pombienne”, “De l’autre côté du miroir: faux-semblants de la parole et dérobade du moi” y “L’ambition herméneutique et cognitive du littéraire”.⁵⁰ A través de un corpus amplio que abarca 15 novelas, la autora realiza un análisis minucioso y original, que sirve como un manual enormemente útil para conocer el carácter de la narrativa pombiana.

En lo que concierne al tema de la homosexualidad en las novelas de Álvaro Pombo, cabe mencionar los trabajos de Alfredo Martínez Expósito, profesor de estudios hispánicos en la Universidad de Queensland. En su monografía sobre la temática homosexual en la literatura española del siglo XX, con el título *Escritura torcidas*, publicada por la Editorial Laertes en el año 2004, dedica toda la tercera parte (75 páginas) a tratar la homosexualidad pombiana en torno a tres aspectos principales: “La cuentística de Álvaro Pombo”, “Álvaro Pombo y la culpa” y “Homofobia en *Donde las mujeres*, *La cuadratura del círculo* y *El cielo raso*”. Asimismo, encontramos dos artículos de Martínez Expósito de tema similar, publicados en una revista y un libro:

① “Interseccionalidad y homosexualidad en *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*, de Álvaro Pombo”, en *Archivum*, nº 66, 2016.

② “Alvaro Pombo y la defensa de la autenticidad homosexual”, *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, 2016.⁵¹

⁵⁰ Traducción al español: “Rostros y máscaras de la realidad en la ficción pombiana”, “Al otro lado del espejo: falso semblante de habla y evasión del yo” y “La ambición hermenéutica y cognitiva de lo literario” (traducción mía).

⁵¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura de España, Argentina y México” del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

El siguiente crítico que vamos a presentar es Domingo Ródenas de Moya, quien es el coordinador del módulo “Los cielos rasos” del número 209 (2001) de la revista *Quimera*. Publicó en ella una conversación con Pombo titulada “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”. Amén de esta, la misma revista también incluye cuatro artículos de los otros autores, que son respectivamente: “Álvaro Pombo: Agonía y resurrección de la novela” de Juan Antonio Masoliver Ródenas, “La poética de Álvaro Pombo: Una enumeración y rehabilitación del mundo” de Ernesto Calabuig, “Aria y variaciones de la sustancia” de Enrique Turpin Avilés, y “Elke trae cola... Un rito de paso en *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey*” de Fernando Valls. Con respecto al libro *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2020*, publicado por la editorial Crítica, con la coautoría de Domingo Ródenas de Moya y Jordi Gracia, incluye un epígrafe titulado “El firmamento de Álvaro Pombo”, que enfoca al rasgo de la escritura de Pombo mediante el análisis global de sus varias obras en diferentes etapas literarias del novelista.

Por último, nos fijamos en dos conferencias que celebraron sendas universidades con el objetivo de estudiar la obra de Álvaro Pombo. La primera se llama “Grand Séminaire de Neuchâtel. *Coloquio Internacional Álvaro Pombo*” y fue programada por la Universidad de Neuchâtel (Suiza) en el año 2004. Al principio de la comunicación, Juan Antonio Masoliver Ródenas, catedrático de la Universidad de Westminster de Londres y amigo de Pombo, recitó un poema que creó para la ocasión: “Nosotros somos cómplices” y después el mismo Pombo pronunció un discurso referente a la figuración y desfiguración autobiográfica en sus narraciones y poemas. Después le siguieron los diez ponentes, especialistas en la obra de Pombo, cuyas intervenciones abordaron diferentes vertientes de la narrativa del novelista. Enumeramos aquí en detalle los títulos y sus

autores correspondientes: “Introducción al realismo de Álvaro Pombo” de José-Carlos Mainer, “Trascendencia y humorismo en el último Pombo” de Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Ademanos ante espejo: la reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo” de Domingo Ródenas de Moya, “Polifacetismo de la novela de Álvaro Pombo” de Thierry Nallet, “Protocolos de Álvaro Pombo” de Carlota Casas Baró, “¿Quién se parece a sí mismo? Álvaro Pombo o la semejanza” de Jordi Bonells, “Crítica de la razón impura. La utilización literaria de la filosofía en la narrativa de Álvaro Pombo” de Marcos Eymar Benedicto, “El arte de cortarse las uñas. Ritos de paso en las novelas de Álvaro Pombo” de Yvette Sánchez, “El espacio narrativo en *El héroe de las mansardas de Mansard*, de Álvaro Pombo” de Antonio Rivas y “Celia Cecilia Villalobo y el lenguaje de la *Telepena*” de Dolors Poch Olivé. Todas las intervenciones mencionadas arriba han sido recopiladas en la monografía temática, que publicó posteriormente la editorial ARCO/LIBROS.

Cinco años después, en 2009, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo organizó el segundo congreso acerca de Álvaro Pombo en Santander, población natal del escritor. De ahí también salió una publicación titulada *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, cuya editorial es Milrazones. Se incluyen en ella un prólogo de Juan Antonio González Fuentes y Dámaso López García, que también son editores del libro, y artículos de diez críticos, que son respectivamente: “La obra periodística de Álvaro Pombo” de Irene Andres-Suárez, “Los relatos breves de Álvaro Pombo” de Epicteto Díaz Navarro, “Álvaro Pombo: la literatura desde un balcón” Juan Antonio de González Fuentes, “Siguiendo el rastro de la reina madre. (Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española)” de Javier Goñi, “Manipulación de algunas referencias textuales a san Francisco en *El metro de platino iridiado*” de Anne Lenquette, “Álvaro Pombo y las letras inglesas” de Dámaso López García, “Álvaro Pombo o el arte

de la manipulación en *Virginia o el interior del mundo*” de Phillippe Merio Morat, “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo” de Juan Carlos Peinado, “Álvaro Pombo: novelista del siglo XXI” de Emilio Peral Vega y “En torno a *Los enunciados protocolarios* de Álvaro Pombo” de Nuria Rodríguez Lázaro.

Con el cierre de este apartado sobre el estado de la cuestión, dejamos la parte de introducción para pasar al siguiente capítulo que trata del primer elemento narrativo en las novelas pombianas: las voces narrativas.

2. Las voces narrativas

Entre todos los elementos narrativos básicos, damos prioridad a las voces, que remiten a la figura de los narradores, puesto que consideramos que estos, siendo el eje central de la narrativa, permiten el inicio del acto de narrar y el cese de su acción verbal marca el final de este. Gracias a las voces narrativas, el lector puede recibir los mensajes que transmite la historia e interpretarlos y asimilarlos de una manera u otra, como bien indica Alberto Paredes: “escuchar y comprender las voces (o las personas) narrativas nos ayuda a habitar conscientemente toda suerte de relatos pero también nuestro mundo pues hablar y contar es humano”.⁵² Gérard Genette apunta una posible confusión con respecto al concepto del autor y el narrador debido a la estrecha vinculación entre los dos: “Confusión tal vez legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía real, pero no cuando se trata de un relato de ficción, en que el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor”.⁵³ Así que dividimos este capítulo en dos subcapítulos, en los que nos acercaremos respectivamente al autor y al narrador de las novelas pombianas.

2.1 El autor

⁵² Alberto Paredes, *Las voces del relato*, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 2016), p. 15.

⁵³ Gérard Genette, *Figuras III*, 1ª ed. (Barcelona: Lumen, 1989), p. 271.

El autor de la novela es una persona física, concreta e histórica, quien de hecho escribe el libro desarrollando la ficción. Todo relato es, por definición, obra de un autor.⁵⁴ Al igual que el lector, el autor, cuyo nombre suele aparecer en la cubierta del libro, ocupa un nivel externo en la organización de la obra, si bien, en ciertos casos, se atreve a traspasar sus umbrales estampando su rúbrica en el prólogo o el epílogo⁵⁵ como Álvaro Pombo lo hace en sus novelas *Una ventana al norte* (2004) y *Contra natura* (2005). En la investigación *El estructuralismo en Literatura*, Mónica Moreno Torres y Edwin Carvajal Córdoba señalan que la crítica temática o de interpretación y la crítica objetiva fueron protagonistas en la “nueva crítica” literaria. La primera postura da importancia al reconocimiento del autor como creador, que debe convertirse en materia de estudio por parte del crítico para hacerlo partícipe de la construcción del sentido de la obra, puesto que el autor pretende instaurar un tema que se esconde bajo un indicio a partir del cual el lector debe construir el sentido de la misma. Asimismo, la segunda tiene enfoques estructuralistas, marxistas y psicoanalíticos, de manera que se desconoce la presencia del autor en el proceso de construcción del sentido de la obra.⁵⁶ En el caso de la novela de Álvaro Pombo, consideramos que se deben tomar las dos posturas desde un punto de vista dialéctico. Por una parte, es imprescindible conocer la vida del autor para analizar su obra porque esta tiene un patente rasgo autorreferencial como Pombo mismo corrobora en una entrevista con Esteban Martín Pérez: “A lo largo de cincuenta y cinco años he vuelto a

⁵⁴ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, 1ª ed. (Madrid: Síntesis, 1993), p. 111.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ Mónica Moreno Torres y Edwin Carvajal Córdoba, “El Estructuralismo en literatura: Aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura”, *Enunciación 2* (2009), p. 26, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4782229>.

mi pasado con frecuencia en novelas”.⁵⁷ Por otra parte, Pombo no narra un pasado “documentado” sino “generatriz”,⁵⁸ es decir, no reproduce simplemente su infancia, su juventud y su madurez, sino que intenta crear nuevas historias inspiradas en ellas. Aunque encontramos en sus novelas bastantes figuras y escenas vinculadas con las propias experiencias de Pombo, no podemos confiar en que remitan por completo a lo personal. Nuestro autor ha denominado dialécticamente este carácter de sus escritos “figuración realista *versus* desfiguración”.⁵⁹ Por lo tanto, en los siguientes apartados vamos a acercarnos a la relación vida-obra de Álvaro Pombo investigando su mundo que combina lo real y lo imaginario.

2.1.1 Acerca de Álvaro Pombo: una vida laboriosa y polifacética

Siendo descendiente del marqués Juan Pombo Conejo,⁶⁰ Álvaro Pombo García de los Ríos nació el 23 de junio de 1939 en una familia burguesa de Santander, donde pasó su infancia y sus primeros años de adolescencia hasta 1955. Aunque en aquel entonces era un niño solitario y un estudiante mediocre,⁶¹ Alvarito Pombo mostraba su don de contar y escribir cuando estudiaba en el Colegio San José de Calasanz de los padres escolapios.

⁵⁷ Esteban Martín Pérez, *Álvaro Pombo Génesis de un narrador (1953-1983)*, 1ª ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2014), p. 64.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Álvaro Pombo, “Figuración y desfiguración autobiográfica en las narraciones y en los poemas de Álvaro Pombo” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas (Madrid: ARCO/LIBROS, 2007), p. 16.

⁶⁰ Mario Crespo López, “Introducción. Alrededores de Álvaro Pombo” en *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, ed. por Mario Crespo López (Madrid: Cátedra, 2013), p. 17.

⁶¹ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 64.

Después de ser consciente de su pasión por las letras, Pombo empieza a escribir y a publicar artículos con un rasgo religioso en una revista del colegio bajo el seudónimo Doctor Corazón. En aquel entonces ya sabe jugar con ciertas técnicas narrativas como la duplicación de voces⁶² mezclando un tono guasón y otro sentimental,⁶³ lo que confirma un rudimentario polifacetismo del joven Pombo en la narración.

Se va a Valladolid para repetir el quinto curso de bachillerato en el colegio San José de los padres jesuitas con dieciséis años.⁶⁴ Allí adquiere la afición de oír y leer en voz alta obras literarias en las sesiones impartidas por Don Camilo, la cual influye profundamente en su costumbre temprana de escribir. Como comenta Juan Antonio González Fuentes, Pombo no “escribe” sino que “dicta”: “narra en voz alta sus historias, y alguien las anota en algún rincón del lugar en el que él habla, en alguna esquina de la habitación en la que él fantasea quizá con los ojos cerrados”.⁶⁵

Después del bachillerato, Pombo decide matricularse en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid (actual Universidad Complutense), ya que no se le dan muy bien las asignaturas de ciencia física. La vida universitaria le abre horizontes nuevos y él, a su vez, se siente motivado y contento en este nuevo mundo intelectual y académico, donde conoce a un importante compañero suyo: José Antonio Marina. Juntos fundan una revista, *Aquinas*, en donde Pombo publica varios artículos intentando crear su propia voz,

⁶² *Ibíd.*, p. 61.

⁶³ *Ibíd.*, p. 66.

⁶⁴ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 60.

⁶⁵ Juan Antonio González Fuentes, “Álvaro Pombo: La literatura desde un balcón” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López Gracia (Santander: Milrazones, 2013), p. 49.

una voz más seria y madura en comparación con la de la época de los padres escolapios.⁶⁶ En esa época, el poeta Rainer Maria Rilke se convierte en uno de los escritores que dejan mayor influencia en Pombo. Según Casanova Monge, nadie iguala a Rilke, del que Pombo aprende el tono, la voz y la visión del mundo. Los dos comparten la idea de soledad y afirman el mundo real como su inspiración literaria. En su artículo “R.M. Rilke: la realidad como misión”, Pombo procura explicar la filosofía poética de Rilke, la cual también se encuentra frecuentemente en la obra de Pombo, por ejemplo, Pombo ha heredado de Rilke la idea de “buscar la esencia del hombre”,⁶⁷ por tanto, su novela se considera “narrativa de la sustancia”. En una entrevista con *El Mundo* en el año 2017, Pombo confesaba que *Cincuenta poemas franceses* de Rilke es el libro que cambia su vida.⁶⁸ Además de las obras de Rilke, Pombo también acumula lecturas y análisis de otros autores como Søren Kierkegaard y Jean-Paul Sartre; gracias a ellos desarrolla conciencia del pensamiento existencialista y fenomenológico. Aunque todavía no había empezado a escribir novelas durante sus tiempos universitarios, los conocimientos literarios y filosóficos que adquiere ponen los cimientos para ser un excelente novelista en el futuro.

Más adelante, se licencia y realiza el servicio militar bajo un régimen riguroso y católico como evoca Pombo en una entrevista:

Me vienen a la memoria mis días en el servicio militar en Colmenar Viejo, unos días de un frío atroz que nos dejaba congelados, como congelados nos dejó que días después se produjese el golpe de estado del 23-F. Los domingos los

⁶⁶ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 87.

⁶⁷ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 125.

⁶⁸ José María Robles, “Álvaro Pombo: ‘Estuve técnicamente muerto dos días por un cólico miserere’”, *El Mundo*, 5 de noviembre de 2017.
<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2017/11/05/59fe0178468aeb7458b45ef.html>.

mandos del cuartel nos daban a elegir entre asistir a misa o estar corriendo, dando vueltas al acuartelamiento durante la celebración de la misa.⁶⁹

Esta experiencia militar se imprime como una experiencia sólida tanto en la vida personal como en la vida literaria de Pombo. El autor reconoce que sigue siendo un poco militar. Es madrugador y se acuesta temprano.⁷⁰ En cuanto a escribir, dice que no es un escritor bohemio, aunque por su casa posiblemente lo parezca.⁷¹ Cuando acaba el servicio militar, se prepara para unas oposiciones mientras da clases en tres colegios de Madrid, ya que tiene ganas de ejercer la docencia en instituto. A causa de ser detenido por la policía una noche en la plaza de España por un *delito contra natura*,⁷² Pombo pierde su trabajo y la oportunidad de presentarse en las oposiciones. Si bien ha confesado Pombo que no es una persona viajera por temperamento y también por elección,⁷³ decide emprender un exilio voluntario a Londres con la esperanza de empezar una nueva vida a los veintiséis años, pues ya se sentía ahogado por no encontrar su lugar en Madrid en aquel entonces. Por otra parte, como procedía de una familia anglófila, estaba más acostumbrado a la cultura inglesa y Londres se volvió naturalmente su primera opción.⁷⁴ Los siguientes doce años en Londres para el joven Pombo fueron duros y solitarios.

⁶⁹ “Álvaro Pombo presenta su nueva novela ‘Quédate con nosotros, Señor, porque atardece’”, *Todo Literatura*, 23 de octubre de 2014, <https://www.todoliteratura.es/noticia/4862/actualidad/alvaro-pombo-presenta-su-nueva-novela-quedate-con-nosotros-senor-porque-atardece.html>.

⁷⁰ En la entrevista que realizamos el 9 de octubre de 2021 en su casa, Pombo me confesó que su autodisciplina también se debía a su vida independiente que comenzó de joven.

⁷¹ Jesús Rocamora, “Yo no soy gay, soy pre-gay”, *Público*, 15 de agosto de 2009, <https://www.publico.es/actualidad/no-gay-pre-gay.html>.

⁷² Álvaro Pombo, *El cielo raso*, 1ª ed. en “Compactos” (Barcelona: Anagrama, 2003), p. 38.

⁷³ Álvaro Pombo, “Ternura solitaria” en *Alrededores*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2003), p. 168.

⁷⁴ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 12.

Experimenta diversos trabajos para mantener la vida por su propia cuenta. Al principio, ejerce de limpiador a domicilio mientras reanuda los estudios filosóficos en el Bachelor of Arts en el Birbeck College de Londres. Su graduación coincide con el paro en Inglaterra, de manera que su ilusión de hacerse profesor se pierde y tiene que hacer otros trabajos, como enseñar habitaciones a gente que quería alquilarlas en una inmobiliaria y fregar platos en un colegio público. Al final, consigue hacer de telefonista en la sede que el Banco Urquijo tenía en Londres. Cuando fue preguntado en la entrevista con *El Mundo*, ¿Cuál es el peor trabajo que ha hecho?, la respuesta de Pombo es: Ninguno. El peor trabajo es no tener trabajo.⁷⁵ Es cierto que para Pombo esos tiempos fueron significativos, puesto que su rica experiencia de variados trabajos le ofreció la materia y la inspiración para su posterior creación literaria, en la que no solo encontramos personajes de clase acomodada, sino también muchos de clase humilde. Cuando era telefonista, sus jefes le dan permiso para usar una máquina eléctrica, así que logra continuar su vocación literaria escribiendo poemas y cuentos.⁷⁶

Los poemas de T. S. Eliot le sirven de compañía a Pombo durante esta estancia en Londres. Él mismo ha comentado su interés por el poeta inglés en una conversación con José Antonio Marina en *El Cultural*:

Además de Rilke me impresionó mucho Eliot, que es un poeta aterrado por la incoherencia del mundo: “I can connect nothing with nothing”, dice en uno de sus poemas. Mi novela *Los delitos insignificantes* termina con una frase muy

⁷⁵ Robles, “Álvaro Pombo...”.

⁷⁶ Javier Goñi, “Siguiendo el rastro de la reina madre. Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López Gracia (Santander: Milrazones, 2013), p. 64.

parecida: “Ilegible es el sol desvinculador del mundo”. Es posible que esto pertenezca a mi primera época, que llamas tú negativa.⁷⁷

Asimismo, el mayor logro literario de Pombo durante esa época se encuentra en sus versos. Publica *Protocolos* (1973), su primer libro de poemas, en el año 1973.⁷⁸ Cuatro años después, le dieron el premio de poesía “El Bardo” con su segunda obra poética *Variaciones*(1977). Mientras tanto, emprende su carrera de novelista, concibiendo y escribiendo los cuentos de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y la novela *El parecido* (1979). Si bien la idea original de Álvaro Pombo era no volver a España, pide al Banco Urquijo un traslado a Madrid a finales de 1977 cuando termina la censura del franquismo y se inicia la Transición Española, con la intención de publicar estas dos obras y desarrollar su futuro proyecto literario, como el profesor Javier Goñi comenta sobre esta decisión de Pombo:

Para Pombo, en ese momento de su vida, cuando percibe que puede llegar a ser el escritor que será, que es, ese sitio es España, necesitaba ver su propia tierra, sus recuerdos del mar de su infancia, ese mar cántabro, bronco, oscuro, de su gris/azul, el oleaje, los acantilados, las playas desiertas, la lluvia... Ese era su paisaje y, además, necesitaba su lenguaje, el idioma español.⁷⁹

⁷⁷ Álvaro Pombo y José Antonio Marina, “Conversaciones nada académicas”, *El Cultural*, 2 de enero de 2003, <https://elcultural.com/Conversaciones-nada-academicas>.

⁷⁸ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 11.

⁷⁹ Goñi, “Siguiendo el rastro de la reina madre. Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española”, p. 67.

En el cuento “Regreso” [I]⁸⁰ en *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos* (1977), su primera obra narrativa, Pombo mismo también explica de forma autorreferencial, a través del personaje Juan Azal, que la razón por la que quería volver a España estaba ligada a su deseo de ser escritor: “Claro que puedes escribir. Siempre has podido. Vuelve a España. Hay que escribir en sitios fijos. Hay que ser de un sitio para escribir en serio”.⁸¹ Enfrentándose con mucha incertidumbre personal, social y nacional,⁸² tenía que aprender a acostumbrarse de nuevo a la vida de su patria. En el mismo año, cuando llegó a España, publicó la mencionada obra *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos* (1977), una colección de cuentos, con Rosa Regàs en la editorial La gaya ciencia. Dos años después, su primera novela larga, *El parecido* (1979), vio la luz. Con la publicación de *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), ganador de I Premio Heralde de Novela en 1983, confirmó su talento singular en el mundo literario español. Al mismo tiempo, su otra novela *El hijo adoptivo* (1984) quedó finalista para el premio. Al cabo de un par de años, deja su trabajo como traductor en el banco y se empeña de nuevo en la preparación de la carrera de profesor de filosofía. No obstante, no aprueba el tercer ejercicio de la oposición, después de lo cual, continúa la consolidación de su creación literaria, publicando numerosas novelas como *Los delitos insignificantes* (1986), *El metro de platino iridiado* (1990), *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), etc. Mientras la narrativa se convierte en su mayor dedicación, Pombo sigue escribiendo poemas. Posteriormente están incluidos en la antología *Protocolos 1973-*

⁸⁰ Como en *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos* hay dos cuentos que se titulan “Regreso”, aquí el primero está marcado con el [I] para diferenciarlo del segundo.

⁸¹ Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, ed. por Mario Crespo López (Madrid: Cátedra, 2013), p. 206.

⁸² Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 139.

2003 (2004) sus cuatro libros de versos: *Protocolos* (1973), *Variaciones* (1977), *Hacia una constitución poética del año en curso* (1980) y *Protocolos para la rehabilitación del firmamento* (1992), los cuales junto con el último *Los enunciados protocolarios* (2009) constituyen todas las obras de poemas publicadas por Pombo.

Como comenta Félix José Javier Casanova Monge, “Álvaro Pombo es un ser muy polifacético”⁸³ y este carácter no sólo se muestra en el campo literario, sino también en otros roles que desempeña. Siendo miembro destacado del partido político UPyD, fue elegido como candidato al Senado por Madrid en el año 2008 y el año 2011. Se presentó en el programa *Los Desayunos de TVE* en 2011, expresando su opinión de que “el copago no es una mala idea”, la cual se convirtió después en un *trending topic* en Twitter.⁸⁴ En la misma entrevista, se definió como un escritor en vez de político. Aunque posteriormente dejó de ser militante del partido, sigue prestando atención a la política y posteriormente ha sido entrevistado por varios periódicos sobre temas relativos a la vida pública. La última entrevista hasta la fecha incluida en nuestro trabajo ha sido con *Vozpopuli* y en ella Pombo afirma: “...soy escéptico con la política radical de izquierdas. Yo sigo estando en un espacio de centro-derecha”.⁸⁵ Pombo también estuvo colaborando con Proyecto Hombre durante siete años para apoyar a jóvenes drogodependientes, si bien al final admitió que esta experiencia había sido la del *fracaso*

⁸³ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 61.

⁸⁴ RTVE.es / TVE, “Álvaro Pombo, de UPyD: ‘El copago no es una mala idea’”, *RTVE*, 14 de noviembre de 2011, <http://www.rtve.es/noticias/20111114/alvaro-pombo-upyd-copago-no-mala-idea/475343.shtml>.

⁸⁵ Karina Sainz Bargo, “Álvaro Pombo: ‘La gramática no es derechas ni de izquierdas’”, *Vozpopuli*, 26 de enero de 2020. https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Alvaro-Pombo-gramatica-derechas-izquierdas_0_1321968268.html.

y la de la *inutilidad*.⁸⁶ Con respecto al campo académico, el 19 de diciembre de 2002 fue elegido como miembro de la Real Academia Española, ocupando la silla “j”, e ingresó en la RAE el 20 de junio de 2004 con el discurso titulado *Verosimilitud y verdad*.

Siendo un hombre de distintas facetas, Álvaro Pombo tiene plena conciencia de su oficio de escritor y ha llegado a ser una de las figuras más excelentes en la literatura contemporánea española. Nos lo recuerdan sus palabras en su última entrevista hasta el momento: “[...] yo hago lo que sé hacer, e intento hacerlo lo mejor que puedo”.⁸⁷ Dejemos esta bio-bibliografía de Pombo, y entremos en su mundo narrativo en el siguiente apartado.

2.1.2 La narrativa de Pombo en el mundo literario español

A la pregunta “¿Cuál es el primer deseo de su lista?” en una entrevista hecha por José María Robles en *El Mundo*, la respuesta de Álvaro Pombo es contundente: “Una vida larga, laboriosa y lúcida”.⁸⁸ El autor ha cumplido sus palabras con su persistente esfuerzo en la creación literaria, especialmente en el campo de narrativa.⁸⁹ Hasta el momento de la redacción de esta tesis, Álvaro Pombo ha publicado veinticuatro obras narrativas, incluidas veintidós novelas largas y dos recopilaciones de cuentos. Su última novela ha sido *El retrato del vizconde en invierno* del año 2018, escrita con 79 años. Echamos una mirada retrospectiva 40 años atrás, cuando vio la luz su primera novela, *El parecido* (1979)

⁸⁶ Javier Goñi, “Álvaro Pombo: Reina madre, capitán Ahab”, *Turia* 68-69 (2004): p. 288.

⁸⁷ Sainz Bargo, “Álvaro Pombo...”.

⁸⁸ Robles, “Álvaro Pombo...”.

⁸⁹ “Para mí, el carácter más importante para ser un novelista es ser persistente”, según me confirmó Pombo en la entrevista que realizamos el 9 de octubre de 2021 en su casa.

en el año 1979, dos años después de la publicación de los cuentos *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), la primera obra narrativa en su carrera literaria, que publicó después de volver a España. Este primer paso le hizo empezar a ser conocido por ciertos críticos, pero sin mucho eco en el mercado. Preocupado por volverse un escritor minoritario, Pombo siguió esforzándose en la escritura de novelas desde el año 1978 hasta el año 1983. Sin embargo, esos años fueron realmente malos para Pombo porque envió sus libros a ciertas editoriales, pero no recibió respuesta. Este hecho le produce mucho desconcierto, por eso se lo comenta a Esther Tusquets, quien le indica a Pombo la posibilidad de mandar una obra al premio Herralde, que se iba a convocar por primera vez y procuraba un jurado lo más justo posible. Por lo tanto, Pombo manda su novela *El hijo adoptivo* (1984), pero después surge una controversia sobre esta obra entre los miembros del jurado: a tres de ellos les gusta mucho el libro, mientras que a los otros dos no les convencen mucho los argumentos fantasmales en la novela.⁹⁰ En este caso, Víctor Márquez Reviriego señala que Pombo todavía tiene varias novelas inéditas, una de las cuales es *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983). Después de leerla, los miembros del jurado llegaron a un consenso de otorgar el I Premio a Herralde a esta novela. Al mismo tiempo, *El hijo adoptivo* (1984) se quedó como tercer finalista de este premio. A partir de allí, la carrera literaria de Pomo empezó a despegar, tal y como él describe en su entrevista con Domingo Ródenas de Moya: “Fue una gran cosa y fue todo un relanzamiento”.⁹¹

Durante los siguientes años, Pombo no abandonó su producción literaria. Publicó *Los delitos insignificantes* (1986) en 1986 y con la publicación de la gran novela *El metro*

⁹⁰ Goñi, “Siguiendo el rastro de la reina madre. Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española”, p. 70.

⁹¹ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 11.

de platino iridiado (1990) en 1990, ganadora del Premio Nacional de la Crítica, la creación de Pombo llegó a su auge. El crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas ha mostrado su aprecio a esta obra diciendo que el autor “alcanza su punto más alto” a través de ese modo y mundo tan “singular” e “inconfundible”.⁹² Se alistó en las 25 mejores novelas de 1989 a 2004, seleccionadas por siete especialistas invitados por *El Mundo*, los cuales dieron su razón para la nominación: “Centrada en un personaje femenino típicamente pombiano, el autor quiso demostrar que el bien también puede ser literario. Excelente muestra del mundo personal y profundo de Pombo, así como de su peculiar empleo del lenguaje”.⁹³

Tres años después, en el año 1993 vino una novela con un estilo muy distinto de las novelas anteriores de Pombo: *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey* (1993). Aunque esta novela no obtuvo un premio prestigioso como *El metro de platino iridiado* (1990), fue muy valorada por el autor mismo, ya que refleja un mundo interesante e inocente de la infancia de Pombo. Es una novela que le salió fácil y con la que se divirtió mucho al escribirla.⁹⁴ A José Antonio Marina, el buen amigo y compañero de Pombo, también le parece su obra más original y brillante.⁹⁵ Más tarde, en 1995, Pombo reúne la fantasía de la protagonista con la presencia de los medios de comunicación, más concretamente la televisión, en su novela *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995). Al cabo de un año, Pombo publica *Vida de San Francisco de Asís* (1996), su única obra de

⁹² Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La Vanguardia Libros*, edición del viernes, 14 de diciembre de 1990, p. 3.

⁹³ Ángel Vivas, “1989-2014: las 25 mejores novelas”, *El Mundo*, 30 de mayo de 2014, <https://www.elmundo.es/cultura/2014/05/30/53875572e2704eb2648b4576.html>.

⁹⁴ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 15.

⁹⁵ José Antonio Marina y Álvaro Pombo, *La creatividad literaria*, 1ª ed. (Barcelona: Ariel, 2013), p. 44.

paráfrasis biográfica hasta ahora. En el mismo año también vio la luz *Donde las mujeres* (1996), la segunda cumbre de la carrera literaria de Pombo con la que gana el Premio Nacional de Narrativa en 1996. Al ser entrevistado por *El Mundo*, el autor mostraba su gusto por esta novela señalando: “*Donde las mujeres* es mi novela mejor construida”.⁹⁶ También tuvo una excelente recepción en el campo crítico, por ejemplo, Carmen Martín Gaité la califica de “novelón”⁹⁷ y Joaquín Marco la considera una novela que “reúne las mejores cualidades” de Pombo y refleja altamente su espíritu literario británico.⁹⁸ El año siguiente, publicó su segunda recopilación de cuentos, *Cuentos reciclados* (1997). Justo habían pasado veinte años desde que nacieron sus primeros cuentos en *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), por lo cual, los contextos en los que Pombo escribió las dos obras son muy distintos: uno en Londres cuando España estaba en una época preconstitucional, otro en Madrid cuando España ya entraba en la plena democracia. En 1999, después de *Aparición del eterno femenino* (1993), vino otra novela “arriesgada u original” por su trasfondo histórico a los ojos de Pombo,⁹⁹ la cual es *La cuadratura del círculo* (1999), ganadora del Premio Fastenrath de la RAE ese año. Después de entrar en el nuevo siglo, Pombo publicó su duodécima obra narrativa, *El cielo raso* (2001), en 2001 con la vuelta a la temática homosexual y religiosa. Tras la votación de los once representantes de las más importantes editoriales de España,¹⁰⁰ a *El cielo raso* (2001) de

⁹⁶ “Encuentros digitales”, *El Mundo*, 25 de enero de 2006, <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/>.

⁹⁷ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 980.

⁹⁸ Joaquín Marco, *ABC, literario*, 24 de mayo de 1996, p. 11.

⁹⁹ “Encuentros...”.

¹⁰⁰ Emilio Peral Vega, “Álvaro Pombo: novelista del siglo XXI” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López García (Santander: Milrazones, 2013), p. 166.

Álvaro Pombo se le concedió el Premio de Novela Fundación José Manuel Lara, venciendo a sus rivales, entre las cuales encontramos *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *Lo real* de Belén Gopegui, *Romanticismo* de Manuel Longares, *La aventura del tocador de Señoras* de Eduardo Mendoza.¹⁰¹ También es una novela muy bien recibida por los críticos. Ricardo Senabre considera el trabajo del novelista un “hecho reseñable” por su “densidad intelectual”¹⁰² y Santos Sanz Villanueva comenta que Pombo ha construido una “fábula moral” con su peculiar estilo.¹⁰³ En su siguiente novela, *Una ventana al norte* (2004), publicada en 2004, Pombo sigue el estilo característico en el que reúne la historia y la religión. A juicio de Santos Sanz Villanueva, esta obra representa “una renovada muestra del magistral y originalísimo arte de contar historias”.¹⁰⁴ Un año después, surgió *Contra natura* (2005), un jalón importante de su narrativa homosexual. Alicia Giménez Bartlett, miembro del jurado del Premio Salambó, al otorgar este galardón a esta novela de Pombo, dijo: “es intelectualmente válida y moralmente irreprochable”.¹⁰⁵ Seguidamente en 2006, *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), una novela “de introspección, de emociones, de reacciones y de ideas”,¹⁰⁶ según el profesor Emilio Peral Vega, ganó el Premio Planeta. Después de tres años de silencio, Pombo volvió con la publicación de dos novelas: *Virginia o el interior del mundo* (2009) y *La*

¹⁰¹ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, pp. 1049-1050.

¹⁰² Ricardo Senabre, *El Cultural*, 17 de enero de 2001, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13334/El_cielo_Raso/.

¹⁰³ Santos Sanz Villanueva, “Elogio de la generosidad”, *El Mundo*, 19 de enero de 2001, <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/19/anticuario/979660910.html>.

¹⁰⁴ Santos Sanz Villanueva, *El Cultural*, 15 de abril de 2004, <https://elcultural.com/Una-ventana-al-norte>.

¹⁰⁵ “‘Contra natura’ de Álvaro Pombo gana el premio Salambó de literatura”, *El Mundo*, 28 de febrero de 2006, <https://www.elmundo.es/elmundo/2006/02/28/cultura/1141153178.html>.

¹⁰⁶ Peral Vega, “Álvaro Pombo: novelista del siglo XXI”, p. 176.

previa muerte del lugarteniente Aloof (2009). La primera, en opinión de Juan Antonio González Fuentes es “la destilación más perfecta hasta la fecha de la manera de novelar pombiana, es el fruto más decantado y sofisticado de su forma de escribir y entender las novelas, de su arte de novelar, de levantar estructuras narrativas”.¹⁰⁷ Y la segunda, en la que hallamos una sorprendente renovación de construcción novelesca, es la otra espléndida muestra de novela aventurera de Pombo tras *La cuadratura del círculo* (1999). La segunda década del nuevo milenio ha sido fructífera para Pombo, puesto que, a partir de 2012, publica una obra por año, a lo largo de los siguientes cinco años consecutivos. Entre ellas, *El temblor del héroe* (2012), bajo el seudónimo de Jorge Bruno, fue la ganadora del Premio Nadal de 2012. Según el crítico francés Thierry Nallet, esta novela, que trata de la cuestión ética en una época más contemporánea, “marca un nuevo hito en su obra narrativa”,¹⁰⁸ prolongado por *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013) que nace un año después. En esta novela, Pombo retoma el tema de la religión, pero de un modo diferente al de *La cuadratura del círculo* (1999) y *Una ventana al norte* (2004), obras ambientadas en épocas antiguas. Esta vez se enfoca en la contradicción entre el mundo laico y el mundo eclesiástico en la actualidad, es decir, siglo XXI. Las siguientes novelas *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014) y *Un gran mundo* (2015) abordan de nuevo el mundo femenino, una de las temáticas más destacadas de la narrativa pombiana. La primera muestra la preocupación de Pombo por la transformación y la metamorfosis de la mujer en el último siglo. Ángel Basanta afirma que es una novela “genuinamente pombiana por su componente reflexivo y la capacidad argumentativa de

¹⁰⁷ Juan Antonio González Fuentes, “Álvaro Pombo: *Virginia o el interior del mundo* (planeta, 2009)”, *Ojosdepapel*, 1 de abril de 2009, <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3142>.

¹⁰⁸ Thierry Nallet, “*El temblor del héroe* de Álvaro Pombo como ejemplo de filosofía líquida”, *Printemps* 12 (2014): párrafo 4, <https://journals.openedition.org/ccec/5029>.

sus personajes en sus consideraciones acerca de conflictos y situaciones surgidos en la vida diaria, también por las libertades desplegadas en su construcción narrativa”.¹⁰⁹ Y con respecto a la segunda, que refleja el mundo femenino de la España franquista enjuiciado por la nueva generación, supone “el regreso del Álvaro Pombo más admirado” según la editorial Destino. Tras solo un año, Pombo vuelve con una nueva novela, *La casa del reloj* (2016), que toca lo más recóndito de la naturaleza del ser humano a través de la referencia a la “herencia”, la “infidelidad” y el “triángulo amoroso”. En 2018, Álvaro Pombo, con 79 años, publica su última novela¹¹⁰ hasta la fecha de la redacción del trabajo *El retrato del vizconde en invierno* (2018), en la que nuestro autor, a través del elemento real del retrato, trata de jugar con la imagen del protagonista. El crítico Santos Sans Villanueva comenta que “esta nueva novela supone una suma de un buen sector de su escritura novelesca”.¹¹¹ En el mismo año recibe el Premio Honorífico de las Letras de Santander por su “fecunda y original obra narrativa, que lo convierten en uno de los más singulares novelistas españoles”.¹¹²

Después de haber presentado un panorama de las obras novelescas de Álvaro Pombo, ahora vamos a echar una mirada a las etapas y la evolución de estas novelas. Al

¹⁰⁹ Ángel Basanta, “La transformación de Johanna Sansileri”, *El Cultural*, 11 de abril de 2014, <https://elcultural.com/La-transformacion-de-Johanna-Sansileri>.

¹¹⁰ Mientras elaboramos este trabajo, Pombo no ha dejado de crear novelas. Dos años después, su obra más reciente *El destino de un gato común* dio a luz en octubre de 2020.

¹¹¹ Santos Sans Villanueva, *El Cultural*, 30 de noviembre de 2018, <https://elcultural.com/Retrato-del-vizconde-en-invierno>.

¹¹² “Álvaro Pombo recibirá el Premio Honorífico de las Letras de Santander”, *Europapress*, 17 de noviembre de 2018, <https://www.europapress.es/cantabria/noticia-escritor-alvaro-pombo-recibira-premio-honorifico-letras-santander-20181117110544.html>.

entrevistarse con Domingo Ródenas de Moya en 2001, Pombo declaró que había en sus novelas dos ciclos muy claros:

[...]el primero, que termina con *Los delitos insignificantes*, incluido este libro, y que se puede llamar el ciclo de la falta de sustancia, que comienza con *El metro de platino iridiado* y que incluye también mi última novela, en preparación, *Una ventana al norte*... Hay muchas relaciones entre las dos épocas.¹¹³

Los críticos como Juan Antonio Masoliver Ródenas y Wesley J. Weaver III también se han mostrado de acuerdo con esta clasificación. En el primer ciclo “la falta de sustancia”, que empieza por la primera obra narrativa pombiana *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y cierra con *Los delitos insignificantes* (1986), encontramos “la disolución de las entidades en sus accidentes”, según Domingo Ródenas de Moya.¹¹⁴ La mayoría de los personajes son seres que carecen de “algo sustancial”, que puede ser la moralidad, la bondad, la voluntad o el coraje; por ejemplo, la indiferente Doña María¹¹⁵ y el irresoluto Gonzalo Ferrer en *El parecido* (1979), el impuro niño Kus-Kús en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), el abúlico Gonzalo Ortega, la egoísta madre de Pancho en *El hijo adoptivo* (1984) y el malévolo César Quirós en *Los delitos insignificantes* (1986), de modo que se nota un tono trágico y patético, a veces desesperado en este ciclo. El segundo ciclo, llamado “el ciclo de la sustancia”, “de la ética” o “de la realidad”, está compuesto por más novelas que la primera etapa. Se inicia con *El*

¹¹³ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 15.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁵ Según la ortografía de la lengua española, el tratamiento “doña” debe ir en minúscula, pero en el caso de “Doña María”, guardamos la forma que aparece en la novela *El parecido* (1979).

metro de platino iridiado (1990) y se termina con *Una ventana al norte* (2004). Aunque en este ciclo siguen apareciendo el dolor y la muerte debido a “la difícil religación del ser humano con la realidad más concreta”,¹¹⁶ es cierto que se hallan personajes con virtud moral y fuerza mental, como la abnegada heroína María en *El metro de platino iridiado* (1990), la valiente narradora de *Donde las mujeres* (1996), el aventurero héroe Acardo en *La cuadratura del círculo* (1999), el revolucionario Gabriel Arintero en *El cielo raso* (2001) y la romántica Isabel de la Hoz en *Una ventana al norte* (2004), por lo cual, en este ciclo, vemos una lucha dura entre “el bien” y “el mal” así como una búsqueda persistente de la sustancia y la identidad. A parte de ello, nació en esta fase una obra sorprendente, *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), en la que Pombo plasma un mundo ingenuo y placentero, totalmente diferente a todas sus otras novelas, que contaban con un lenguaje más difícil y temáticas más profundas.

Cuando Domingo Ródenas de Moya preguntó a Pombo si existe un tercer ciclo de su narrativa, Pombo no lo negó, aunque no estaba seguro de cómo denominarlo. Por eso, respondió de forma humorística:

Yo soy claramente una persona cíclica, eso quiere decir repetitiva. Habrá, pues un tercer ciclo que no sé cómo denominar ahora mismo, podía llamarse, teniendo en cuenta mi edad, 62 años, el ciclo del acabose o de la consumación, o teleológico.¹¹⁷

También se han producido divergencias entre los críticos sobre este punto. Wesley J. Weaver III opina que *El cielo raso* (2001), la primera obra publicada en este siglo, marca

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

ya un nuevo ciclo por “la yuxtaposición de fabulaciones de personajes que oscilan entre la sustancia y la falta de la misma, poniendo de relieve una realidad siempre en flujo”,¹¹⁸ mientras que Casanova Monge califica las novelas pombinas de 2005 a 2013 de “ciclo escatológico”, por una patente preocupación de Pombo por lo religioso, la muerte y el más allá. Teniendo en cuenta las palabras de Pombo y las visiones de ambos críticos, consideramos que la tercera etapa de Pombo, cuyo inicio no resulta muy preciso, es consecuencia de una consolidación de los dos ciclos anteriores, a través de un énfasis reiterado en motivos como “la sustancia”, “lo religioso” y “lo ético”.¹¹⁹ Pero esto no significa una simple repetición, sino una profundización en la investigación sobre el alma de los seres humanos, que evoluciona a lo largo del paso del tiempo. A través de *Virginia o el interior del mundo* (2009), ambientada en Santander de los años veinte, y *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013), enfocada en una temática religiosa dentro de la época actual, podemos notar el esfuerzo de Pombo por diversificar el tiempo y el fondo de su narrativa, los cuales también se han manifestado en las novelas de sus anteriores ciclos. Lo que ha renovado Pombo en este nuevo ciclo es el intento de entrecruzar del pasado y la actualidad en una misma novela. Por ejemplo, tanto en *Contra natura* (2005) como en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) encontramos secuencias retrospectivas intercaladas en las tramas cronológicas y *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009) relata de forma paralela dos historias sutilmente relacionadas, rompiendo la barrera de tiempo y espacio.

¹¹⁸ Wesley J. Weaver III, “Aparición del eterno cervantino: supervivencias de *El Quijote* en la novelística de Álvaro Pombo” en *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, ed. por Mercedes Julía (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2010), pp. 155-156.

¹¹⁹ En la entrevista que realizamos el 9 de octubre de 2021 en su casa, Pombo me confesó un tono humorístico: “Ahora mismo estoy con el último ciclo de mi carrera: el ciclo de ‘vejez’, en el que cobran gran protagonismo los personajes mayores”.

En resumen, Álvaro Pombo, cuya prestigiosa voz es única en el mundo narrativo español, no ha dejado de sorprendernos desde su primera obra hasta la última, gracias a su gran inteligencia creativa, que está emparentada con el carácter ecléctico de su narrativa. Por un lado, su estilo polimórfico reflejado en la variedad de la manera de contar corresponde a un eclecticismo posmoderno, dominado por la libertad para yuxtaponer los diferentes discursos. Por otro lado, se trata de un eclecticismo moderno con respecto a su núcleo mental, pues sus diversos temas tales como el debate entre el bien y el mal, el conflicto entre el amor y rencor en mundos como el de la homosexualidad, de las mujeres o de la burguesía, concurre en un punto unificado, que consiste en “una discusión acerca del yo y los otros”,¹²⁰ una preocupación por la felicidad de los seres humanos, y una salvación para el logro de la conciliación con el mundo donde vivimos. Nos gustaría cerrar esta parte con las palabras de Casanova Monge:

Se trata de un autor sensible y permeable a la época, modos de la narrativa actual, y con disposición a la experimentación. Su narrativa es heterogénea; a veces intimista, otras histórica, y otras postmodernas. Todo ello sin renunciar a un modo personal de narrar. Estos aspectos hacen, junto con el estilo, un narrador único y original.¹²¹

2.2 El narrador

¹²⁰ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 18.

¹²¹ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 709.

Como el autor de la novela no participa directamente en el proceso productor del relato, necesita valerse de una voz delegada para contar la historia, la cual es precisamente el narrador.¹²² Como una imagen vicaria del autor, el narrador, es una entidad que se sitúa en el interior de la obra, para dirigirse al equivalente del lector dentro de la obra: el narratario,¹²³ que es clasificado por Gerald Prince como *Grado cero*, *Narratario ausente*, *Narratario invocado*, *Narratario-personaje*¹²⁴ de acuerdo con su grado de presencia en el texto. El narrador también tiene una estrecha relación con los personajes, que pueden ser figuras independientes engendradas por él y narratarios que le escuchan, o ser exactamente el narrador mismo. Antonio Garrido Domínguez ha resumido cuatro papeles que juega el narrador, según diferentes corrientes de crítica literaria, en su libro *El texto narrativo*. Primero, se trata del narrador como “fuente de información” considerando la tradición antigua que vincula narrador y sabiduría. El primero debe poseer dotes para conocer perfectamente los misterios de la historia que cuenta.¹²⁵ La segunda función del narrador estriba en la organización de la estructura narrativa. Basándose en la teoría de el formalismo ruso y el movimiento estructuralista, Domínguez señala que el narrador puede ser un “hábil organizador”,¹²⁶ que sabe cómo ensamblar adecuadamente los materiales del relato y orientar a su ritmo el desarrollo de las tramas. El crítico ha usado el término “narrador solapado” para presentar la tercera actitud hacia el narrador, la cual, compartida por la tradición anglo-norteamericana, propende a hacer del último un observador

¹²² Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 111.

¹²³ Paredes, *Las voces...*, p. 41-42.

¹²⁴ Gerald Prince, “Introduction a l’étude du narratarie”, *Poétique* 14 (1973): pp. 178-196, <https://francais.cuso.ch/fileadmin/francais/prince-le-narratair-1973.pdf>.

¹²⁵ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 106.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 106.

silencioso y aséptico. La cuarta postura sobre el narrador se apoya en la teoría de las corrientes de inspiración lingüística tomándolo como un hablante y un locutor, quien, siendo el sujeto de la enunciación, se hace responsable de transmitir el mensaje al receptor.

Domínguez también ha expuesto la doctrina de la profesora Ann Banfield, quien señala que además de cumplir las funciones comunicativas, la lengua puede tener un uso expresivo siendo la portavoz de la conciencia. Para ambos casos, el narrador necesita valerse de cuatro diferentes tipos de *estilos de narración* o *modos de narración*,¹²⁷ que son las formas que se usan para transcribir los discursos verbales de los personajes tales como diálogos orales, cartas y diarios que escriben, hasta sus movimientos mentales.

El primero se llama *estilo directo*, en el que el narrador cita literalmente el discurso de los personajes, utilizando verbos como “decir” “pensar” y los dos puntos como signo de puntuación delante del discurso para la acotación. Con una postura extradiegética-heterodiegética y un tono objetivo, el narrador en este caso funciona como el aparte de un teatro y deja al personaje realizar su propia actuación libre y directamente.

El segundo estilo es el *estilo indirecto*. En tal caso, el narrador no expone el discurso del personaje de manera directa, sino que reproduce el contenido del mensaje con sus propias palabras y construcciones gramaticales, abandonando los signos como dos puntos y comillas e introduciendo la conjunción “que”, de tal modo que consideramos que desempeña el papel de portavoz de los personajes dirigiéndose al narratorio.

En el siguiente estilo narrativo, *estilo indirecto libre*, se relata en tercera persona al igual que en el *estilo indirecto*, pero el narrador guarda el vocabulario propio y el matiz original de habla del personaje suprimiendo todas las acotaciones y signos aplicadas en

¹²⁷ Paredes, *Las voces...*, p. 36.

los primeros dos estilos, para conseguir una libre expresión de la conciencia de los personajes.

Por último, se encuentra el *discurso contado* o *modo del discurso*, donde solo se informa que el personaje habla de un cierto tema omitiendo el contenido concreto correspondiente. Este parece menos en la novela en comparación con otros tres estilos.

Si bien muchos críticos intentan erradicar al narrador, incluso Banfield reconoce la posibilidad de su ausencia, Domínguez concluye con las opiniones de Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette para defender los inalienables derechos del narrador.¹²⁸ A tenor de Genette, el hecho de que la historia se emancipe del narrador y pase a contarse a sí misma se convertirá en un mito, lo que coincide con la siguiente declaración de Todorov:

El narrador es el agente de todo ese trabajo de construcción que acabamos de observar; por consiguiente, todos los ingredientes de este último nos informan indirectamente acerca de aquél. El narrador es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor; él es quien disimula o revela los pensamientos de los personajes, haciéndonos participar así de su concepción de la psicología; él es quien escoge entre el discurso transpuesto, entre el orden cronológico y los cambios en el orden temporal. No hay relato sin narrador.¹²⁹

Después de afirmar el papel central del narrador en la construcción de una novela, el cual somete a su dominio a otros elementos literarios, resulta necesario conocer la clasificación de su tipología. Partiendo de los diferentes puntos de vista narrativos, que

¹²⁸ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 110.

¹²⁹ Tzvetan Todorov, citado en Garrido Domínguez, *El texto...*, pp. 110-111.

pueden ser objetivo o subjetivo, testigo directo o indirecto de los hechos, protagonista o no,¹³⁰ los narradores son, en lo esencial, las tres personas gramaticales: yo, tú, él. Los plurales no suelen tener peso a este respecto,¹³¹ de ahí que encontremos narradores en tercera persona (correspondiente a él), en primera persona (correspondiente a yo), en segunda persona (correspondiente a tú). En cada uno de ellos también hay subgéneros que cumplen funciones más concretas.

En lo que atañe a los narradores en las novelas de Álvaro Pombo, se encuentra una heterogeneidad de los tres tipos mencionados, con una preponderancia de los dos primeros, que constituyen los objetos principales de esta sección. Si bien el *narrador en segunda persona*, cuya presencia es “la más esporádica e irregular dentro del campo narrativo”¹³² según Alberto Paredes, también encuentra su lugar en el mundo novelesco de Pombo, no vamos a dedicar un epígrafe aparte para analizarlo, puesto que no aparece de forma independiente sino en las cartas o los diarios de los personajes.

2.2.1 Tercera persona

El narrador predilecto de Pombo es la tercera persona, pues entre las veintiuna novelas que manejamos hay dieciséis que están escritas principalmente en tercera persona. En ellas encontramos unas cortas intervenciones de primera persona en *Quédate con nosotros*, *Señor, porque atardece* (2013) y en *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014), mientras que rige especialmente en sus otras cinco novelas: *El hijo adoptivo*

¹³⁰ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 106.

¹³¹ Paredes, *Las voces...*, p. 43.

¹³² *Ibid.*, p. 92.

(1984), *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), *Donde las mujeres* (1996), *Un gran mundo* (2015), que veremos al detalle en el apartado 2.2.2. En la primera de ellas, *El hijo adoptivo* (1984), existe una alternancia entre la primera persona y la tercera, lo que analizaremos en el apartado 2.2.3.

En la doctrina de Genette, el narrador en tercera persona se llama *narrador heterodiegético*, quien en la mayoría de los casos no participa como personaje en la trama, sino que las relata desde fuera con su discurso en tercera persona. A tenor de lo expuesto por Alberto Paredes, es la forma más segura porque mediante un “él” el autor puede desentenderse de su obra y la contempla y la cuenta de manera objetiva sin la necesidad de entrometerse en ella. Además, a este también le deja más libertad para organizar la historia, por ejemplo, puede suspender el curso de los acontecimientos para comentarlos a su voluntad.¹³³ Esta voz narrativa es la más tradicional y la predilecta de los autores de las novelas “objetivistas” de la década del 50 del siglo pasado, quienes rechazan el dominio de los procesos interiores del narrador y se dejan llevar por el “deseo testimonial y la idea conductista”.¹³⁴ Sin embargo, eso no supone que el narrador en tercera persona tenga un conocimiento absoluto, puesto que hay una diferencia de grado en cómo perciben los hechos, que puede ser completa, parcial e incluso inferior. Como la clasificación y la denominación varían según distintos teóricos literarios, en nuestro trabajo vamos a tomar principalmente los estudios de Alberto Paredes en su libro *Las voces del relato*, según el cual hay cuatro variantes del narrador en tercera persona: *narrador omnisapiente, narrador con, falsa tercera persona, tercera persona por fuera*.

¹³³ Paredes, *Las voces...*, p. 46.

¹³⁴ Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso, *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, 1ª ed. (Valencia: Bello, 1982), p. 544.

En las novelas de Pombo encontramos las primeras tres clases, de manera que a continuación vamos a investigarlas en detalle a través del análisis de fragmentos de las novelas pombianas.

2.2.1.1 *Narrador omnisciente*

Según Paredes, el primer tipo de narrador en tercera persona es el *narrador omnisciente*, que es también llamado *narrador omnisciente* en muchos otros casos. El crítico también hace referencia a la teoría de Jean Pouillon, quien lo llama narrador “por detrás”. Se trata de un “narrador olímpico”¹³⁵ que es ajeno y superior a la historia, con una visión global y un conocimiento total de las situaciones, de los hechos, las motivaciones, pensamientos y emociones de los personajes involucrados, acorde con lo que interpreta Todorov: “No se preocupa de explicar cómo ha adquirido este conocimiento; ve a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él”.¹³⁶

El *narrador omnisciente* se considera el modo más puro y típico del narrador en tercera persona, debido a que su tono al contar es el más objetivo y su perspectiva al observar los sucesos es el más imparcial en comparación con otras clases de narrador en tercera persona, mediante el uso frecuente de *estilo directo* y *estilo indirecto*. Ahora veamos cuatro fragmentos de diferentes novelas de Pombo mediante los cuales conoceremos de qué manera se presenta este narrador en su obra:

¹³⁵ Paredes, *Las voces...*, p. 49.

¹³⁶ Tzvetan Todorov, citado en Paredes, *Las voces...*, pp. 49-50.

El manso berilo fulgente de las aguas se había vuelto verde; un color verde que recordaba el tono pálido de punzante de una calcomanía pegada a los azulejos del cuarto de baño. Había un chinchorro frente a ellos, a pocos metros, que flotaba, posado como un ave sobre la quilla y que, al levantarse y caer monótonamente sobre la superficie nerviosa del embarcadero, chapoteaba un poco.

–Se ven unos peces yendo por debajo, ¿no los ves? Ahora vuelven –dijo ella.

Parecía una chiquilla al decir eso. Se quitó bruscamente las gafas oscuras, odiándola.

–¿Has venido para ver el mar? –dijo soltando el brazo, pero sin separarse aún de ella; los dos sintieron a la infinitesimal rigidez, tibia aún, del aborrecimiento mutuo.

–Entre otras cosas, sí, he venido a ver el mar. Nací aquí, como sabes.

–No lo sabía– dijo él, estremeciéndose.¹³⁷

Los cuatro –Emeterio, Fernando, Jacobo, y Andrea–acuden al depósito de cadáveres. Les hacen pasar a una sala. Fernando arregla por teléfono con una funeraria los detalles de la ceremonia. Tiene que ir en persona a la funeraria para elegir ataúdes. ¿Enterramiento o incineración? Fernando lo tiene claro: incineración sin duda. Jacobo y Andrea, en cambio, se inclinan al enterramiento. No es un asunto que pueda echarse a suertes. La funeraria se encargará, una vez que se decida este extremo, de apalabrar el nicho para los restos mortales. ¿Habrá una ceremonia religiosa? En la funeraria quieren saber si un funeral cristiano al uso. Fernando dice que no. Jacobo y Andrea quieren una ceremonia religiosa católica. Emeterio, en un parte con Fernando, sugiere que acepte la ceremonia católica, pero que en cambio insista en la incineración. A Emeterio le parece que el ritual cristiano de los responsos finales puede resultar, al menos superficialmente, consolador. Nada hace por los difuntos que ya no existen, pero suaviza la conciencia de los vivos. O, por lo menos, las conciencias convencionales de Andrea y Jacobo. Emeterio, en cambio, apoya la incineración, porque también a él, como a Fernando, le horroriza la imagen del lento

¹³⁷ Álvaro Pombo, *El temblor del héroe*, 1ª ed. en Colección Booket (Barcelona: Destino, 2013), p. 61.

agusanamiento, la pudrición de las figuras amadas en el interior de sus cajas tapizadas de pseudosatén blanco.¹³⁸

Gabriel y Virginia pertenecían a la tercera generación de los Montes, una generación acostumbrada desde el nacimiento a disfrutar de los beneficios económicos y sociales acumulados por las dos generaciones precedentes. Se había seguido, desde los tiempos del bisabuelo, una sensata política matrimonial que había emparentado a los Montes con todos los apellidos relevantes de la provincia, pero se había perdido el impulso inicial, el impulso comercial. [...] Se trata de un desajuste por exceso de pertenecer ya de hecho a una vieja clase poderosa, firmemente instalada, que podía, como la vieja nobleza española, ser clase ociosa. Bien visto estaba incluso correr peligro de arruinarse.¹³⁹

Fue casualidad. Los Waitzenbecker ya se iban. Tomaban el avión por la mañana, al día siguiente. Pero al día anterior, hacia las doce de la mañana, dio la casualidad de que Martín y Virginia se encontraron paseando por la plazoleta del jinete a caballo y el caído y la antorcha, en plena Ciudad Universitaria, llena en aquel momento de sol y de estudiantes. Habían quedado en verse en el bar del Ritz a última hora de la tarde los dos matrimonios. Waitzenbecker tenía que pasarse toda la mañana con su agente de Bolsa y Virginia, sin nada que hacer, aburrida de tiendas, pensó que tendría gracia llegarse hasta su vieja facultad. Y Martín, sin ganas de escribir, después del desayuno, tuvo la ocurrencia de llegarse él también hasta la Facultad, bien le vendría darse un buen paseo.¹⁴⁰

¹³⁸ Álvaro Pombo, *La fortuna de Matilda Turpin*, 1ª ed. en Colección Booket. (Barcelona: Planeta, 2007), p. 438.

¹³⁹ Álvaro Pombo, *Virginia o el interior del mundo*, 1ª ed. en Colección Booket (Barcelona: Planeta, 2010), p. 16.

¹⁴⁰ Álvaro Pombo, *El metro de platino iridiado*, 3ª ed. (Barcelona: Anagrama, 1990), p. 204.

En el primer texto se nos presenta al principio una descripción sobre el entorno donde se sitúan los dos personajes, Esther (ella) y Julián (él), en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983): el mar verde con un chinchorro encima. Se trata de un espacio abierto, que, en las novelas pombianas, es menos frecuente que los lugares cerrados. El *narrador omnisciente* aquí no solo sirve como una cámara, que graba lo que se ve desde el exterior, sino que también añade su propia interpretación mediante el uso del símil como “un color verde que recordaba el tono pálido de punzante de una calcomanía pegada a los azulejos el cuarto de baño”, “chinchorro posado como un ave sobre la quilla”, lo que hace el relato más detallado y expresivo. Luego el foco se traslada a los dos personajes, quienes empiezan a dialogar. Además de exponer el contenido de sus palabras, que pertenece a la focalización exterior, el narrador también echa una mirada hacia el interior de ambos: “los dos sintieron a la infinitesimal rigidez, tibia aún, del aborrecimiento mutuo”, un sentimiento secreto de uno y otro, pero conocido y expresado por el narrador, quien posee un conocimiento multifacético de la situación.

El segundo fragmento aborda la trama sobre el funeral de la pareja Antonio y Emilia al final de la novela *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). Por medio de dos frases interrogativas: “¿Enterramiento o incineración? ¿Habrá una ceremonia religiosa?”, el *narrador omnisciente* logra introducir un nuevo conflicto, que es una discrepancia entre los cuatro personajes, Fernando, Jacobo, Andrea y Emeterio, sobre el rito funerario, mientras ejerce una interacción con el narratorio, haciendo a este partícipe de la historia. En lo esencial, se trata de una técnica que usa el autor para suscitar el interés del lector a través del *narrador omnisciente*. Y al mismo tiempo este se encarga de presentar los pensamientos de los cuatro personajes de forma simultánea y objetiva en esta escena, de lo cual no es capaz ninguno de ellos por sí mismos.

Aparte de ser relator de las acciones y la mente de los personajes, el *narrador omnisciente* a veces desempeña el papel de “informador” para enterarnos del trasfondo de la historia y los personajes, el cual puede ser el ambiente social, histórico, familiar y geográfico, etc. Por ejemplo, en el tercer texto citado, el narrador dedica un párrafo largo a explicar la condición social y familiar de los Montes. Aunque parece que es independiente de la trama, este pasaje ayuda al lector a entender de forma más completa y profunda los comportamientos, así como los pensamientos de Gabriel y Virginia, descendientes de una familia de clase alta y poderosa en *Virginia o el interior del mundo* (2009).

Si bien Alberto Paredes opina que en el *narrador omnisciente* es un enemigo muy poderoso de aquellos relatos donde participan activamente el misterio y el suspense, tales como los relatos góticos, porque esta tipología de narrador le resta flexibilidad y variedad a la forma de narrar,¹⁴¹ creemos, sin embargo, que este narrador sí es capaz de crear suspense, así como manipular el tiempo y el espacio novelescos en ciertas ocasiones, ya que cuenta con un fuerte poder de control sobre el desarrollo de la trama. Tal y como se muestra de forma palmaria en el último texto que citamos, de la novela *El metro de platino iridiado* (1990). El párrafo empieza por “fue casualidad”, que puede ser un resumen de la siguiente escena que va a relatar el narrador y se corresponde a la vez con una frase que deja un pequeño suspense para levantar la curiosidad del lector: “¿A qué se refiere la casualidad?”. Después, el final de la secuencia es expresado mediante la frase “los Waitzenbecker ya se iban”. Sin embargo, los siguientes actos de los personajes no siguen un orden cronológico. El narrador se desprende de la línea temporal como si fuera un

¹⁴¹ Paredes, *Las voces...*, p. 55.

manipulador que mira hacia abajo la historia y la reorganiza, realizando un salto en el tiempo desde “el día siguiente” hasta “el día anterior” –un pequeño *flashback*–. En seguida se revela el resultado del suspense que en realidad es un encuentro entre Martín y Virginia el día anterior y que sucede en la plazoleta, el cual también sugiere un cambio de escena conducido por el narrador.

Por consiguiente, resumimos diciendo que Pombo, al aplicar el *narrador omnisciente* a sus novelas, no solo guarda bien su función básica de describir, introducir e informar, sino que también intenta evitar la posible rigidez de esta fórmula clásica manipulando los elementos narrativos y variando las maneras de contar a fin de atraer la atención del lector. Sin embargo, a pesar de ser un *narrador omnisciente*, no es verdaderamente “omnipotente”, pues su límite se sitúa en aquellos casos en los que se requiera de la subjetividad y la parcialidad humanas, por ejemplo, en las investigaciones psicológicas de los personajes, de modo que se necesita el uso de *narrador con*, al que vamos a estudiar en el siguiente apartado.

2.2.1.2 *Narrador con*

Paredes toma la denominación de Pouillon (*narrateur aves*) para llamar y definir la segunda forma del narrador en tercera persona: *narrador con*, quien “somete su discurso a la perspectiva de uno de sus personajes que intervienen en la historia; y acude parcialmente, de una manera controlada por el propio registro del narrador”.¹⁴² Si bien mantiene su forma en tercera persona con una voz distinta a la de los personajes, la postura que adopta para narrar se circunscribe a uno o, a veces, a varios de ellos, es decir, es

¹⁴² Paredes, *Las voces...*, p. 51.

diferente del *narrador omnisciente*, quien puede conocer y manejar todo, el *narrador con* solo cuenta lo que cierto personaje o ciertos personajes pueden ver, saber o pensar de acuerdo con las relaciones que tiene con los demás y con la historia, como si el narrador conviviera temporalmente “con” ese personaje.

Es necesario aclarar a qué clase pertenece el personaje, quien puede ser principal, secundario, incidental, o incluso anónimo, con objetivo de comprender e interpretar de forma adecuada las diferentes perspectivas. A continuación, analicemos las funciones del *narrador con* por medio de los siguientes fragmentos de las novelas de Pombo:

Al abrir la puerta, Román se encontró con los dos. Casi hombro con hombro los dos frente a Román en el estrecho descansillo. [...] Ahora este pasillo, siempre algo sombrío, unificaba las dos figuras inmóviles. La expectante expresión de ambos fue lo que más desconcertó a Román en este instante. El acompañante de Héctor era hombre de la edad de Román. De la estatura de Román, desaseado, flácido, con una pequeña tripa cervecera y un jersey verdoso de cuello en pico que recordaba los jerséis hechos en casa. Tenía una frente alta, calva y enrojecida, como de alguien que ha tomado demasiado el sol un día de primavera. [...] Exhibía una expresión como de avidez en sus gruesos labios sonrosados, unos labios –pensó Román– cómicamente jóvenes aún, todavía sensuales.

–Román, este es Bernardo, don Bernardo. Ha insistido mucho en verte. Pensé que...

–Bueno. No os quedéis ahí, pasad adentro.

–¡Vaya con la chocita, eh Román, que tiene usted aquí hasta un dúplex!

A Román le molestó el todo confianzudo del desconocido y comentó secamente...¹⁴³

¹⁴³ Pombo, *El héroe...*, pp. 63-64.

[...] Indalecio decide que su mujer aburre, y se siente inmensamente culpable de su aburrimiento, observa que Isabel, no come y no duerme o malduerme, no sale de casa y todo esto, en opinión de Indalecio, hace que parezca hiperactiva y achispada y hechizada, todo a un tiempo. ¿Por qué no tiene gana de comer? Y sucede que se despierta a veces de madrugada Indalecio y descubre que Isabel no está a su lado. ¿Dónde está? Sale Indalecio al corredor del piso alto y ahí la ve, allá abajo, en el patio, descalza o inmóvil o recorriendo el patio a pasos largos.
144

Aarón se siente incapaz de reavivar la compasión por su padre una vez en casa. El vizconde es liante. Ya no estudia, ni lee —tampoco los periódicos que antes escrutaba durante toda la mañana—, ni escribe nada, ni habla con sus hijos, ni llama ni le llaman por teléfono, ni apenas se dirige a Manuela y Luis, que mantienen como siempre la cómoda rutina de la casa. [...] ¿Se da cuenta de que el vizconde juega al escondite con él? ¿Se da cuenta Lucas de que eso no es, sin más, un entretenimiento senil sino también malicia? Lucas es el más perdido y confuso de todos, porque Aarón, acobardado y envalentonado a la vez, siente celos.¹⁴⁵

En el primer texto, el personaje al que se adhiere el narrador es Román, protagonista de *El temblor del héroe* (2012), pero en este caso retrocede a un lugar secundario para relatar la presencia de otro personaje en la novela: Bernardo. Abandonando una postura olímpica, el narrador consigue desplazarse de la omnisciencia divina a lo humano¹⁴⁶ y acortar la distancia entre él y el lector para que este vea lo que ve Román y sienta asimismo lo que siente él, por ejemplo, siguiendo su mirada en un pasillo sombrío, el

¹⁴⁴ Álvaro Pombo, *Una ventana al norte*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2004), pp. 79-80.

¹⁴⁵ Álvaro Pombo, *Retrato del vizconde en invierno*, 1ª ed. (Barcelona: Destino, 2018), p. 162.

¹⁴⁶ Paredes, *Las voces...*, p. 58.

lector puede ver “dos figuras inmóviles con una expectante expresión de ambos” sin saber quiénes son, de modo que puede sentir el mismo desconcierto que Román en este instante y, además, una curiosidad por saber cómo va a continuar la historia. Resultan ser Héctor y su compañero Bernardo, cuya apariencia ha sido descrita con detalles por el narrador desde el punto de vista de Román. En consecuencia, se trata de una descripción bastante subjetiva: “...desaseado, flácido, con una pequeña tripa cervecera”, destacando su aspecto descuidado. Además, podemos notar la impresión negativa que Bernardo ha dejado en Román al leer la manera de ver del narrador: “A Román le molestó el todo confianzudo del desconocido”. Todo esto puede servir para insinuar la maldad del interior de Bernardo, que podemos conocer en las tramas posteriores.

En cuanto al narrador del segundo texto de arriba, extraído de *Una ventana al norte* (2004), obviamente se une con el personaje de Indalecio y, a través de sus observaciones y pensamientos, muestra a su mujer Isabel, la verdadera protagonista de la novela. El narrador empieza por un discurso en estilo indirecto para describir su punto de vista: “Indalecio decide que su mujer aburre, y se siente inmensamente culpable de su aburrimiento, observa que Isabel, no come y no duerme o malduerme, no sale de casa”. Pero no se limita a este estilo convencional, sino que enseguida lo cambia por el estilo indirecto libre para expresar las dudas de Indalecio hacia su mujer: “¿Por qué no tiene gana de comer?”, una frase interrogativa parcial que también se puede considerar dirigida hacia el lector. Tras una frase intervenida en estilo indirecto, se pregunta otra vez el narrador en estilo indirecto libre: “¿Dónde está?”. Con esta alternancia entre los dos estilos de narrar, el autor logra hacer realidad la ilusión del lector de acceder a la mente íntima del personaje, mientras que no renuncia a la participación arbitraria del narrador en el discurso.

Del mismo modo, en el tercer pasaje que hemos seleccionado de *Retrato del vizconde en invierno* (2018), la última novela hasta el momento, el narrador se focaliza en el personaje Aarón, describiendo el fastidio que le causa su padre Horacio y la preocupación que tiene para su pareja Lucas. También se encuentran dos oraciones interrogativas en estilo indirecto libre: “¿Se da cuenta de que el vizconde juega al escondite con él? ¿Se da cuenta Lucas de que eso no es, sin más, un entretenimiento senil sino también malicia?”, pero lo que difieren de aquellas dos en el anterior fragmento de *Una ventana al norte* (2004) consiste en que son interrogativas totales, mediante las cuales el narrador, quien toma la voz de Aarón, formula su propia suposición en vez de una simple pregunta. Por un lado, la posición *con* dentro del narrador en tercera persona da a entender que este comparte la mentalidad del personaje, distinta de la del autor, quien evita estar involucrado en el texto. En otras palabras, a ojos del lector, no es el autor sino Aarón quien está juzgando a su padre, pensando mal de él. Por otro lado, dado que una narración totalmente objetiva e imparcial puede ser válida en periodismo o historiografía, pero monótona y sosa para una historia ficticia,¹⁴⁷ el uso de *narrador con*, quien abandona la omnisciencia y acepta la inteligencia limitada, nos facilita acercarnos al mundo interior de los personajes y hacer partícipe de sus sentimientos, así como pensamientos para capturar mejor nuestro interés, conforme a lo que señala Paredes:

Los autores interesados en hacer estudios de a psicología o moralidad de sus personajes y que conciben cada individualidad o cada relación humana como un complejo irreducible a un esquema, sistema o fórmula de pensamiento definitivo (es decir, como un fenómeno sobre el cual se puede tener un conocimiento

¹⁴⁷ David Lodge, *El arte de la ficción*, 1ª ed. (Barcelona: Austral: 2017), p. 56.

aproximado mas no es lícito emitir un veredicto rotundo) también se orienta hacia el *narrador con*.¹⁴⁸

Como Pombo es un gran experto en la psicología-ficción, el *narrador con*, que resulta ser la opción más adecuada al respecto, ha sido aplicado de forma profusa en sus novelas. Atendamos el siguiente extracto de *Retrato del vizconde en invierno* (2018), con el trasfondo de la ausencia de Lola Rivas de casa por el cansancio y tedio que siente por su amante, el viudo vizconde Horacio. El segundo párrafo se puede considerar un monólogo interior formado por varias interrogaciones seguidas de Lola Rivas, mediante las cuales expresa su perplejidad por la indecisión de Aarón, quien todavía no se ha mudado de la casa de su padre. A través de un cambio brusco de perspectiva, el personaje que encarna el papel de narrador pasa de Lola Rivas a Aarón, quien, a su vez, está pensando en ella y deduciendo el motivo por el que se ha marchado de casa. Ambos personajes coinciden en reflexionar sobre la posibilidad de que Horacio reconozca su maldad. Lo interesante es que desconocen qué piensa uno del otro, mientras que el lector goza del privilegio de saber los movimientos mentales de ambos, de manera que puede conocer la historia con una visión poliédrica gracias a los dos relatos paralelos narrados por el *narrador con*:

Lola Rivas ha tenido la impresión de que hallarse ante el retrato con un Horacio más reconocible, más joven, recobrado en la pulcritud de su dibujada figura, un Horacio público, universal, en vez del privado Horacio infernal que está llegando a ser.

¹⁴⁸ Paredes, *Las voces...*, p. 55.

¿Se reconoce a sí mismo Horacio en estas venadas? ¿Las recuerda tras sus violentas manifestaciones? ¿Y Aarón? ¿Por qué a pesar de todo sigue viviendo en la casa? ¿Por qué no se va a vivir con Lucas? ¿Por qué no salva a Lucas y a sí mismo, dejando por imposible a su padre?

También a Aarón le ha sorprendido el inesperado viaje de Lola. Quizá sea esta la primera vez en todos estos años que Lola se ausenta de Espalter una semana entera, más tiempo incluso. ¿Está Lola harta de todos ellos? Nunca podrán convencerme –recuerda Aarón– de que la parábola del hijo pródigo no es la historia del hombre que no quiso ser amado. ¿Pero quién hace las veces de hijo pródigo aquí, el hijo o el padre?¹⁴⁹

Si bien el *narrador con* resulta ser el narrador preferido de Pombo, este suele ser utilizado bajo una cosmovisión que se rige por un *narrador omnisapiente* en su narrativa, en la que encontramos constantemente una alternancia de estos dos narradores. Con respecto al primer ejemplo de abajo, tomado de *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), se halla al principio el *narrador omnisapiente*, quien ofrece una descripción panorámica sobre la vista desde el coche en el que están Juan Campos y Antonio. Repentina pero naturalmente, el autor ha hecho un cambio de enfoque a través de la frase “Juan Campos observa de reojo al conductor”, de esta manera, *narrador omnisapiente* se convierte en *narrador con*, quien se ha colocado junto a Juan Campos. Por el contrario, en el caso del segundo fragmento de *El metro de platino iridiado* (1990), primero predomina el *narrador con*, quien toma la perspectiva de Gonzalito y se sumerge en su imaginación alocada sobre la relación entre Vélez y Pelé. A partir de la frase “salió corriendo de su habitación...”, se desplaza el foco de la mente del personaje a un plano general, regido por el *narrador omnisapiente*, quien narra con objetividad y ecuanimidad los siguientes

¹⁴⁹ Pombo, *Retrato del...*, p. 184.

conflictos hasta la peripecia de Gonzalito, cuya muerte sorprende tanto al resto de los personajes del relato como al lector:

Juan Campos sonríe. Antonio también. El atardecer nublado se precipita sobre ellos. El coche ha tenido que reducir la velocidad una vez más. Las luces de Lobreña parpadean a lo lejos: un pueblito pesquero que no necesitan cruzar. Ráfagas de lluvia en el parabrisas. Juan Campos observa de reojo al conductor. Tiene gracias –piensa– esta fidelidad de Antonio Vega, tan agradable, tan inmerecida.

Es un traslado que Juan Campos llevaba planeando todo un año...¹⁵⁰

Gonzalito les vio venir paseando desde la ventana de su cuarto. Vio cómo llegaban hasta la piscina andando lentamente, hablando mucho, riéndose. Se estaban riendo de él. Se reían de él. Eran amantes. Todo lo que había dicho era verdad. Seguramente sabían que les veía y les daba igual. Eran amantes y les daba igual. Eran felices y les daba igual. Hacían buena pareja. Lo sabían. Les daba todo igual. Les daba igual. Salió corriendo de su habitación, se tropezó al bajar las escaleras, cruzó el vestíbulo, la sala, la terraza, se detuvo un momento antes los dos, que le miraban sorprendidos, golpeó a Vélez en la cara con la mano abierta, volvió a pegarle, Vélez no se defendía. Lugo pareció que Vélez iba a pegar a Gonzalito a su vez. Gonzalito volvió a pegarle en la cara con el puño cerrado. Pelé se interpuso entre los dos. Empujó con violencia a Gonzalito hacia atrás. Gonzalito dio un traspies sin llegar a caerse. Pelé estaba al borde de la piscina. Gonzalito dio un paso adelante y le empujó en el pecho con la mano derecha. Pelé bailoteó un instante en el borde y cayó a la piscina. Un solo trompazo, muy violento. Y silencio absoluto.¹⁵¹

¹⁵⁰ Pombo, *La fortuna...*, p. 10.

¹⁵¹ Pombo, *El metro...*, pp. 397-398.

Para un novelista como Pombo, quien no para de buscar una variación de las formas narrativas y un ahondamiento psicológico de sus personajes, el uso de *narrador con* es estratégicamente imprescindible. En lo esencial, se trata de una subcategoría de narrador en tercera persona a medio camino de la primera persona,¹⁵² así que se encuentra en un lugar intermedio entre la pura objetividad y la subjetividad. Según la necesidad, el *narrador con* no solo puede acercarse y alejarse del mismo personaje mediante la alternancia de su presencia y la del *narrador omnisciente*, sino también realizar el cambio de punto de vista entre diferentes personajes. Este carácter flexible ayuda a evitar la monotonía de un simple modo de narrar y facilita la creación de suspense y misterio. Además, el *narrador con* proporciona la posibilidad de interacción entre Pombo, quien permite al lector el paso libre al mundo propio de los personajes, y su lector, quien no está restringido por una omnisciencia divina y puede especular activamente sobre el mundo de ficción creado por el autor, e incluso participar en él para formar su modo de ver. Por lo tanto, notamos el carácter abierto de muchas de las novelas pombianas gracias a la cosmovisión del conocimiento humano parcial y falible creada por el *narrador con*. En el siguiente apartado, analizaremos una forma intensificada suya: la falsa tercera persona en la novela de Pombo.

2.2.1.3 Falsa tercera persona

La última clase de esta persona que vamos a analizar en la novela de Pombo es la *falsa tercera persona*. Por el significado literal de su nombre, se puede deducir que este narrador, a pesar de mantener su forma heterodiegética al contar la historia, en el fondo

¹⁵² Paredes, *Las voces...*, p. 59.

no es lo que parece. Este narrador no deja de dar al lector la sensación de que lo que cuenta son hechos “objetivos” y “convincientes” con su tono omnisciente, si bien muchos de ellos en realidad pertenecen a la perspectiva de un único personaje, que puede ser protagonista, secundario o incidental, conforme la interpretación de Paredes sobre la comparación entre la tercera persona y la primera persona. La voz de la primera dice a su público: “esto pasó”, mientras que el tono de la segunda transmite: “esta es mi visión de lo acontecido”.¹⁵³ Como muchas veces esta “omnisciencia fingida” depende de lo que sepa, lo que crea o cómo lo vea el personaje al que se une el narrador, se le ha dotado de una “humanización del dios lejano”,¹⁵⁴ en otras palabras, logra hacer ver al lector cómo ha sido desarrollada la historia desde el interior de los hechos mismos con una mirada cercana. Por consiguiente, este narrador no se identifica con la tercera persona sino con la primera persona, cuya conciencia limitada y subjetiva ya se manifiesta parcialmente en el *narrador con*, de modo que la *falsa tercera persona* se puede considerar su “intensificación extrema”.¹⁵⁵ Entre las novelas pombianas, la mejor representante regida por este narrador es *La cuadratura del círculo* (1999), que tiene la apariencia de una novela histórica pero esencialmente se trata de la aventura de Acardo, un joven franco-español del siglo XII, en su búsqueda de la significación de la vida y la fe cristiana. No nos es difícil descubrir que el personaje que aparenta la omnisciencia es el protagonista Acardo, esto ocurre nada más leer las primeras páginas de la novela:

¹⁵³ Paredes, *Las voces...*, pp. 60-61.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

¿Qué se ve desde arriba? Se ve, todo alrededor, lo que hay fuera. En Aquitania no tienen, como en el norte, tejados los torreones de las casas. A la azotea cuadrada se accede desde el segundo piso de la casa por una escalera de mano. Desde la primavera hasta el otoño, al atardecer, Acardo sube a sentarse ahí hasta muy tarde. [...] Se ve al pastor y al hijo del pastor, y los huesudos perros del pastor [...] Se ve también la mitad del corral rectangular, con el pozo y el abrevadero limoso [...] Se ve la cuadra de las mulas y los percherones. [...] Se ven orientadas a mediodía, las dos huertas, la de hortalizas más en alto [...] Se ve una de las paredes del aljibe. [...] Se ve también el garbanzal. [...] Todo lo que se ve alrededor desde arriba es del padre de Acardo...¹⁵⁶

En este clásico comienzo de Pombo, que ha sido ponderado tanto por el crítico literario Juan Carlos Peinado¹⁵⁷ como el profesor Wesley J. Weaver III,¹⁵⁸ se repiten en total nueve veces el verbo “ver” en forma de pasiva refleja: “se ve (se ven)”. Bajo esta visión particular de Acardo, el narrador da una descripción minuciosa sobre el alrededor de la casa en Aquitania, desde cerca hasta lejos, haciendo al lector entrar en el mundo del protagonista inconscientemente. Asimismo, lo que “se ve” insinúa la existencia de lo que

¹⁵⁶ Álvaro Pombo, *La cuadratura del círculo*, 3ª ed. (Barcelona: Anagrama, 1999), pp. 11-12.

¹⁵⁷ Juan Carlos Peinado señala: “En las primeras páginas de *La cuadratura del círculo* (1999), el lector sigue la mirada del joven Acardo, que va registrando lo que descubre su vista entorno a la azotea de un torreón. Toda su existencia, toda su experiencia y su conocimiento están limitados por el alcance de esa mirada, con el complemento... ¿No es más eficaz, más creíble y significativa esta imagen de la limitación que una extensa digresión contextualizadora?” en el artículo “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo”, p. 155.

¹⁵⁸ Para poder ampliar esta cuestión, apuntamos al enfoque de Wesley J. Weaver III, que señala: “Su pregunta retórica, ‘¿Qué se ve desde arriba?’ (pág. 11) —que es una invitación al lector situado también en su posición ‘desde arriba’— representa el deseo de abarcarlo todo, de cuadrar, de poner forma al círculo, a la circunstancia que le rodea. La ubicación espacial de Acardo al principio de la novela —desde arriba, divisándolo todo— corresponde a la consabida noción del niño contemplándose como centro del universo.” en “Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*”, *Anuario de Estudios Filológicos* (2008), vol. XXXI: p. 247.

“no se ve”, es decir, un espacio más allá de este alrededor que Acardo no consigue ver. Esta mirada restringida, a su vez, ha conducido en cierto modo su primera marcha para investigar ese mundo incógnito. En realidad, este comienzo solo constituye una de las varias descripciones de espacios de esta novela, que está dividida en siete partes. Cada una de esas partes está vinculada, además, con un cambio de escena. El segundo lugar donde se queda Acardo después de abandonar su casa es la casa de su tío Arnaldo, con el objetivo de aprender el oficio de las armas; más tarde, se va a la corte de duque de Aquitania para inquirir a este la muerte de su padre y después se marcha en búsqueda del cadáver de su padre; tras una breve vuelta a casa de su tío Arnaldo, se va junto a Bernardo a su monasterio de Claraval; bajo la ordenación de Bernardo, se pone camino a Jerusalén en calidad de caballeros templarios en la cruzada; después de presenciar la crueldad de las guerras, vuelve a Claraval con desengaño e indignación; la novela finaliza con una nueva marcha de Acardo hacia un destino desconocido.

El protagonista de todas estas escenas siempre es el mismo Acardo, a quien está subordinado el narrador con el fin de obtener una máxima intimidad entre ellos y seguir la trayectoria de su vida. Si bien se encuentran unos pocos momentos en los que el narrador recupera la omnisciencia para narrar a unos personajes secundarios como el Gato y Paulet, la mayoría del tiempo concentra sus puntos de vista en Acardo. Por consiguiente, no hay duda de que toda la novela gira en torno a él, quien, a pesar de todos los obstáculos en los sucesos, no para de moverse de un lugar a otro, desde lo personal hacia lo universal, con la esperanza de encontrar la verdad que le dé una sensación de permanencia.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Wesley J. Weaver, III, “Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*”, p. 247.

En el texto que reproducimos abajo, vemos una descripción detallada sobre lo que ve y lo que piensa Acardo al entrar en la tercera escena de sus aventuras –la corte del duque de Aquitania–. Esta subjetividad suya se transmite exitosamente al lector mediante la analogía que hace el narrador entre la sala de la corte y la de las dos anteriores casas donde ha vivido Acardo. Pero poco menos que anula la analogía al final, porque el protagonista está sumamente encandilado ante el impacto visual producido por un lugar tan lujoso y majestuoso, sin darse cuenta de que este pueda ser una trampa tentativa que casi le quita la voluntad de un guerrero y le hace olvidar su objetivo original –investigar la muerte de su padre–, lo cual se corresponde con la idea consabida de Pombo: la exterioridad de la gente influye grandemente en su interioridad:

La gran sala rectangular de la corte de Aquitania en Poitiers. Análoga a la tenebrosa sala de casa de su tío. Análoga a la ordenada sala de la casa de sus padres. Pero esta sala es más espaciosa, mucho más, floreada, alicatada, pulida. Todo el lateral derecho, tres grandes vidrieras en ojiva, amarillas y azules. Escudos de armas todo el lateral izquierdo, y tapices. Grandes tapices, amarillos, azules, agrestes; entretrenzados en los tapices, relatos, damas, podencos, jaurías, selvas, nubes de primavera y tropeles de guerreros al fondo con banderas al viento. Análoga, sí, a la sala de casa de sus padres, de casa de su tío. ¡Pero cómo se empequeñece la analogía, cómo se disuelven esas dos familiares salas al entrar Acardo en esta inimaginable gran sala! Quizá por primera vez en vida se siente ahora Acardo un palurdo, un rústico mozo de mulas, un vasallo confuso.¹⁶⁰

Aparte de “lo que ve” el personaje, el *narrador en falsa tercera persona* muestra “lo que dice” y “lo que piensa” de forma variada jugando con los cuatro estilos de narración.

¹⁶⁰ Pombo, *La cuadratura...*, p. 121.

Primero se encuentra en la novela un uso profuso del estilo más clásico y tradicional: el *estilo directo*, en el que el discurso de los personajes, sobre todo el del protagonista, se manifiestan de forma libre con una escasa presencia del narrador, tal y como se puede percibir en el siguiente fragmento de la novela, donde, mediante un monólogo y un diálogo de Acardo, se revela el resentimiento que tiene contra su madre:

Acardo pensó, contemplando a su madre, y ella a él al menos por un momento, mirándose a los ojos: Qué guapa es, que preciosa, con el cuello largo como un tallo, es como un lirio, es cruel. Es tan puro y tan claro este sitio, es el jardín del paraíso, claro que sí, eso es, el paraíso terrenal es esto, pero no es nada mío. Ellos están dentro, yo estoy fuera, y así para siempre. Son crueles. Y en voz alta dijo:

–Bueno, me voy.

Su hermano exclamó a la vez:

–A ti te toca tirar, madre.

[...]

Acardo dijo:

–Jugar a los dados no sé si sabéis que está prohibido. Es un juego de azar porque más tiene de engaño, de mentira y de perjurio y de odio y de ruina que de diversión. ¡Allá vosotros!¹⁶¹

La aparición del *estilo indirecto* también es bastante frecuente en la novela, pero se nota que el narrador solo lo utiliza para reproducir lo que dicen en voz alta los personajes secundarios, como en el caso del primer texto citado abajo, mientras que lo que dice el protagonista, que está más cerca del narrador que cualquier otro personaje, no requiere de una “retransmisión” con la voz de este, sino que es expresado textualmente con *estilo directo* para evitar un tono distante y observador del *estilo indirecto*.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

No obstante, no da tanta sensación de alejamiento cuando el *estilo indirecto* es para narrar “lo que piensa” Acardo, por eso es bastante utilizado en tal caso. Por ejemplo, en el segundo texto citado abajo, que constituye una reflexión corta suya sobre Nicolás, el *estilo indirecto* se aplica como una manera de agilizar la lectura y ahorrar el innecesario cambio de punto de vista de tercera persona a primera, como hace el *estilo directo*. Y en el tercer texto se encuentra la interpretación de Acardo sobre el paisaje del mar en *estilo indirecto*, que no solo sirve para ofrecer la información sino también para mantener el carácter coherente, literario y estético de este largo discurso:

Y decía Panperrut que, con lo de la cuadra, una vez más, se había probado y comprobado que tiene el amor las mismas costumbres que las yeguas, y que todo amor es de mala estirpe.¹⁶²

Acardo pensó que Nicolás no había oído lo del ser capaz de Dios, tan emocionante.¹⁶³

Acardo pensó que el mar contenía de algún modo indefinible, invisible, todos los mundos reales y posibles, pronunciados ya en acto en aquel instante, visualizados a ciegas en aquella playa somnolienta, amansada, a ratos nublada y a ratos deslumbrada por el vivo sol, el giratorio viento vivaz, un aura solar, que cabrilleaba caprichosamente a su aire.¹⁶⁴

Siendo una manifestación extrema del *narrador con*, el narrador en *falsa tercera persona* está marcado por el uso particular del *estilo indirecto libre* en el protagonista

¹⁶² *Ibid.*, p. 38.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 290.

Acardo, es decir, no se aplica este estilo en otros personajes, de manera que el narrador consigue unirse únicamente a los pensamientos del protagonista y los expresa en frases independientes sin ninguna acotación. El siguiente pasaje constituye un ejemplo patente entre numerosos casos en la novela. Por medio de las siete interrogaciones seguidas y de la repetición de “por qué” y “quién”, el narrador expresa intensamente la desilusión e indignación de Acardo después de que este advirtiera lo horrible de la decisión de Bernado de iniciar una guerra, ya que al principio le guarda respeto y confianza:

[...] El corazón de Acardo es ese hurón atacañado en el último reducto de la conejera sangrante, ¿por qué las dentelladas?, ¿por qué la muerte? ¿Por qué tuvieron que correr las mujeres y los niños delante de la soldadesca cruzada por la cruz carraca del leproso de Cristo? ¿Quién mandó matar a los burros de carga?, ¿quién quebrantó los almorriones?, ¿quién malgastó el agua del regadío tranquilo?, ¿quién mondó los huesos de los hombres y de las bestias antes incluso de despuntar en lo alto los buitres, las carroñeras, los diablos?¹⁶⁵

Además de los tres estilos de narración más usuales que hemos mencionado arriba, aparece también el último estilo, el *discurso contado*, en esta novela. En el ejemplo que tomamos abajo, el narrador usa el punto de vista de Acardo para presentar una “omnisciencia”, pero en realidad el conocimiento que tiene de Bernado es limitado. Solo sabe que Bernado se pone en contacto con “los grandes personajes” para unir la fuerza de la Iglesia de Dios y combatir contra los paganos sin conocer el contenido concreto de lo que dice y escribe. Este es uno de los casos en los que el protagonista se comporta

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 361.

como un espectador cuando el narrador accede a escenas en las que él no está, de tal manera que deja un espacio imaginable e incógnito para el lector:

A Acardo, que oía a Nicolás amablemente, Bernardo le arrastraba. Lo mismo que arrastraba consigo su comitiva y sus cartas, a sus corresponsales y la poderosa luz del lejano Claraval que el abad no se permitía añorar apenas [...] Durante aquellos años del cisma de Anacleto, Bernardo se dirigió de palabra o por carta a todos los grandes personajes del momento.¹⁶⁶

Al terminar la *falsa tercera persona*, ya estamos a punto de dejar la parte del narrador en tercera persona en la novela de Álvaro Pombo, quien se vale de su naturaleza elástica para posibilitar una amplia perspectiva narrativa, desde lo omnisciente hasta lo particular, así como un cambiante tono de contar, desde lo objetivo hasta lo subjetivo. En el próximo apartado afrontamos otra clase de narrador: la primera persona.

2.2.2 Primera persona

Narrador en primera persona, también llamado *narrador homodiegético* por Gérard Genette, se presenta como uno de los personajes en la novela mientras ejerce el papel de narrador, para el que utiliza la primera persona “yo” para narrar, como señala Paredes: “El sujeto de la enunciación y el del enunciado se condensan en una sola unidad: ‘narrador-personaje’”.¹⁶⁷ Al situarse en la primera persona, el narrador ya no se esconde detrás de la máscara protectora de la tercera persona para aparentar una omnisciencia,

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 250-251.

¹⁶⁷ Paredes, *Las voces...*, p. 67.

sino que se convierte en un personaje dentro del universo de la historia que confía en su propio relato y lo toma como “la realidad”.

Bajo su subjetividad humana, ni el narrador ni los lectores persiguen “la verdad” de los hechos desde una altura divina, lo que coincide con el espíritu del *narrador con* y la *falsa tercera persona*, ya que se ubican muy cerca, enfrente o detrás¹⁶⁸ del mundo del personaje, pero no totalmente encarnados en él por la atadura de su forma en tercera persona. Por otro lado, con la credibilidad que da el narrador “yo”, es posible provocar una sensación ambigua entre él y el autor real. Es necesario reiterar que no se pueden igualar los dos, por muy “autobiografía disimulada” que sea, puesto que la verdad estará contaminada una vez la ficción interfiere. En este sentido, estamos de acuerdo con lo que señala Germaine Brée: “El relato en primera persona es fruto de una opción estética consciente y no signo de la confidencia directa, de la confesión, de la autobiografía”.¹⁶⁹

En lo que concierne a la novela pombiana, considerada como “realismo subjetivo” o “psicología-ficción”, los narradores en primera persona, a pesar de no ser tan frecuentes como los de tercera persona, impresionan profundamente al lector por su personalidad distintiva, gracias a una destreza excepcional de Pombo en la aplicación de esta persona, que se puede remontar al primer cuento, “Tío Eduardo”, de su primera obra narrativa, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977). El narrador anónimo cuenta con nostalgia y melancolía la amarga historia del amor homosexual de su tío Eduardo. Como nuestro análisis no se centra en los cuentos cortos, no lo vamos a desarrollar con detalle. Además, en esta parte tampoco incluimos *El hijo adoptivo* (1984) y *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009), que incluyen varios narradores. Por consiguiente, en total hay

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁹ Germaine Brée, citado en Genette, *Figuras III*, p. 301.

cuatro novelas largas pombianas narradas completamente en primera persona y con un simple narrador, hasta el momento de la redacción de este trabajo. Tres de ellas concurren en la primera mitad de los años 90: *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey* (1993), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), *Donde las mujeres* (1996), y todas son contadas por un(a) *narrador(a)-protagonista*. La última de ellas *Un gran mundo* (2015) llegó casi veinte años después, y esta vez ha sido una *narradora-personaje secundaria* que cuenta con mirada retrospectiva la historia de su tía Elvira, quien murió 30 años atrás. Entraremos ahora en el análisis al respecto.

2.2.2.1 *Narrador-protagonista*

Según Paredes, el *narrador-protagonista* es el narrador que mejor puede considerarse “*representante*” del autor en el texto. Este le ha sido concedido un mayor poder y libertad para que cuente su propia historia, en la que el narrador rige todo y comprende todo como “dios en la tierra”,¹⁷⁰ a pesar de su inteligencia limitada y subjetiva. Su doble papel “actor principal y cronista” le produce cierta “esquizofrenia”: por un lado, cuenta con un sistema de cosmovisión personal en el que no se espera la participación ni opinión del lector; por otro, le convida a escuchar su historia e intenta convencerle lo real de su discurso, con una voz desde el “yo”, para enseñar una postura cercana y sincera. Por eso, un sujeto sensible y sentimental que sea capaz de capturar lo recóndito de la naturaleza humana será un narrador idóneo para contar su mundo exterior e interior en primera persona. Es el caso de la escritora irlandesa Iris Murdoch, admirada profundamente por Pombo, que tiene una clara preferencia por un *narrador-protagonista* que se dedica al arte o las letras, por ejemplo, el escritor y traductor Jake Donaghue que

¹⁷⁰ Paredes, *Las voces...*, p. 76.

deambula por un Londres incesantemente en su primera novela *Bajo la red*, el escritor Bradley obsesionado por crear una obra maestra en *El príncipe negro*, el egocéntrico director de teatro retirado Charles Arrowby en su novela cumbre *El mar, el mar*. Es interesante que Iris Murdoch, a pesar de ser mujer, le guste contar la historia valiéndose de voces masculinas. Al contrario que ella, las narradoras en primera persona de Pombo suelen ser figuras femeninas, entre las cuales Celia Cecilia Villalobo de *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) y la narradora anónima de *Donde las mujeres* (1996) son protagonistas.

Primero veamos a Celia Cecilia, a quien clasificamos como uno “de los personajes alienados”¹⁷¹ de acuerdo con la denominación de Casanova Monge. La novela, cuyo argumento es bastante simple, está construida sobre la base de su habla constante; buena parte del texto está constituido por su monólogo (como el pasaje que reproducimos abajo), a través del cual el lector llega a construir la imagen de una mujer que es contradictoria en sí, hablando de una manera, pero pensando de otra, y no puede librarse de su deseo oculto de ser la “musa” y única querida de su empleador Julián, un escritor reconocido ya fallecido. La *narradora-protagonista* nos enseña su mundo interior al descubierto para alcanzar una resonancia emocional. Las últimas tres interrogaciones consecutivas, amén de transmitir la sospecha y preocupaciones intensas, sirven para promover el desarrollo del argumento con un suspense:

[...]Pero al mismo tiempo que decía eso, me daba cuenta que mi corazón, mi vida entera, decía a gritos lo contrario: si Julián me he había querido tanto como para pensar hasta en pedir mi mano, entonces algo había pasado entre nosotros,

¹⁷¹ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 447.

un suceso importantísimo, que lo pareciese o no, daba lo mismo... Caí entonces en la cuenta que con lo que acabada de decir sólo acababa de empezar a verse un poquitín la cosa. ¿Quién era Luz? ¿Y qué pintaba en la vida de Julián? ¿Era su amante o qué es lo que era?¹⁷²

A diferencia de Celia Cecilia, quien en la mayor parte del relato es tan emotiva e ilusa que se deja llevar por una imaginación exaltada, aunque al final logra despejarse y conocer la realidad, la *narradora-protagonista* anónima de *Donde las mujeres* (1996) sufre un proceso de autodescubrimiento inverso: al principio es un sujeto racional, segura de sí misma e integrada en su mundo exterior regente por unas figuras femeninas prepotentes como su madre Clara y su tía Lucía; sin embargo, después de enterarse del secreto que su madre lleva años ocultándole sobre la identidad de su verdadero padre, empieza a sentirse decepcionada por su pasado y su alrededor, que siempre la habían fascinado y enorgullecido. Como no puede aguantar más la falsedad y la frialdad de su familia, al final decide desprenderse de ella para buscar su propio destino –ser una escritora y relatar sus propias experiencias–, desde el punto de vista de un “yo” con mirada retrospectiva.

Siguiendo a la voz de la narradora en primera persona, el lector se convierte en el testigo de su gradual crecimiento personal: de la ingenuidad bajo el engaño de su familia a la madurez, acompañada del despertar a la realidad. Los siguientes dos pasajes de abajo están marcados respectivamente por dos edades distintas e importantes de la narradora: los dieciséis y los veintisiete años. En el primero, podemos sentir su esfuerzo por superar el sentimiento de rebeldía de su adolescencia, debido a su sincera admiración hacia su

¹⁷² Álvaro Pombo, *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 1995), p. 73.

madre y su tía, así como su confianza incondicional en su familia, con lo cual podemos tener un mejor entendimiento de la humillación e indignación que experimenta después de once años, al enterarse de las mentiras de su madre, como se muestra en el segundo texto. La narración en primera persona no solo cuenta con tono convincente, sino que también hace más palpables los sentimientos de la *narradora-protagonista* para que el lector sienta una natural empatía:

[...]Era, mi adolescencia, inquisitiva, incómoda, incomodante, insumisa, rebelde. ¿Era yo en realidad, a los dieciséis, una criatura rebelde? Pensé que la respuesta no podía ser afirmativa porque en contra había demasiados datos: mi entusiasmo por mi madre y por mi casa, mi fascinación por tía Lucía, mi constante voluntad de elogiar exaltadamente nuestras cosas, mis cosas, empezando por nuestras casas, nuestra isla abierta a todas las tormentas, atormentada, sublime y gozosa.¹⁷³

Me sentí repleta del desfalco, estupefacta, inmovilizada por el secreto revelado. Era impensable, o sólo pensable en los crueles términos del ridículo, que yo hubiese sido capaz en veintisiete años de darme cuenta de la suplantación. Pocas cosas tan hirientes como darnos cuenta de que no hemos visto algo que podía verse a simple vista. ¿Pero podía verse a simple vista? La humillación nos persigue impregnándolo todo, desvirtuándolo todo, incapacitando especialmente aquellos sentimientos u ocurrencias que antes de descubrir nuestro error nos parecieron, o quizá fueron, válidos.¹⁷⁴

¹⁷³ Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 141.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 239.

En realidad, Pombo en su tercera novela publicada, *El hijo adoptivo* (1984), ya empezaba a experimentar la narración en primera persona con el personaje de Pancho, pero su primera novela completamente contada en esta persona, *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey* (1993), vio la luz casi diez años después. Esta vez encontramos un *narrador-protagonista* masculino, el Ceporro, pero no un adulto sino un niño de unos doce años, que está a punto de despedirse de su infancia. Tal y como Pombo ha reconocido en su discurso en el coloquio internacional “Gran Séminaire de Neuchâtel”: “Como Sartre, cuando escribió *Les mots, Las palabras*, yo también he contado toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi madurez, muchísimas veces”,¹⁷⁵ se pueden percibir muchas huellas de su niñez en esta novela del escritor, si bien no podemos equiparar totalmente al Ceporro con Pombo mismo por la existencia de lo ficticio. Una de las escenas más impresionantes en la novela –la práctica de boxeo que hace el Ceporro y su primo el Chino– se inspira en la propia experiencia de Pombo cuando era pequeño. Incluso el entrenador de boxeo de Alvarito, don Rodolfo Díaz, ha parecido en la novela como personaje con su nombre verdadero según la biografía que Martín Pérez hace de Pombo:

El padre de Álvaro estaba muy metido en el deporte santanderino, incluso fue directivo del Racing. Quería que Alvarito aprendiese a jugar bien al tenis. Como este experimento no funcionó, pensó que el boxeo era el deporte adecuado para los hombres. Don Rodolfo Díaz era un profesor del Frente de Juventudes que tenía la nariz partida de haber sido boxeador.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Pombo, “Figuración y desfiguración autobiográfica en las narraciones y en los poemas de Álvaro Pombo”, p. 14.

¹⁷⁶ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 38.

A continuación, exponemos un pasaje con la descripción sobre lo que ha pasado tras una competición del boxeo reñida y emocionante entre el narrador, el Ceporro, y el Chino:

[...]Entonces empezó a sangrar el Chino en serio por las narices y por las orejas y por la boca y por los ojos, y esta vez no por debilidad de las mucosas sino por el castañazo que le acababa yo de dar. Lo peor empezó entonces. Ahora viene lo terrible de verdad: al ver que sangraba por mi culpa, me di cuenta que me había confundido y que el pobre Chino había seguido siendo el Chino todo el tiempo, mi mejor camarada, que es más que ser primo carnal e inclusive más que hermano. Conque empecé yo a llorar de pena abiertamente y sin pensar en más bajé la guardia. Pero como el Chino ya era el Chino y siempre lo había sido y siempre lo sería, si Dios quiere, reaccionó como lo que es, como una bestia. Lo que ahora quería era matarme, como es lógico y normal. Y ¿ahora qué hago yo, Dios mío? ¿Ahora qué hago? —eso fue lo que pensé primero—. Y eso fue también lo que después he pensado que aquella vez pensé lo último, al venírseme el Chino encima de mí, con los colgajos de algodón sanguinolento, y al ver don Rodolfo que si le dejaba me mataba. [...] El Chino, entonces, contra todos los pronósticos, empezando por los míos, cuando estaba a punto de matarme, lo que hizo fue abrazarme con tal fuerza que empecé a notar que perdía oxígeno con centelleos de todos los colores con preponderancia del azul. ¡Menos mal que duró poco! En medio del silencio del Mádison que caben, como mínimo, setenta mil personas, dijo el Chino: «¡Ni para ti ni para mí, Ceporro! Esto es un empate como piano.» y yo dije «Como quieras. Lo primero camaradas, luego lo otro.»¹⁷⁷

A través de “por las narices y por las orejas y por la boca y por los ojos”, es decir, un discurso redundante sin pausa pero con la repetición de “...y por...”, podemos sentir lo nervioso que se pone el narrador después de ver al Chino sangrar por su culpa.

¹⁷⁷ Álvaro Pombo, *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey*, 1ª ed. en “Compactos” (Barcelona: Anagrama, 2005), pp. 44-45.

Enseguida ha dado rienda suelta a su imaginación pensando cómo su primo “furioso” va a vengarse de él. Tanto su imploración a Dios como el miedo que tiene al ver al Chino venir hacia él “con los colgajos de algodón sanguinolento” para “matarle” introducen un color cómico, especialmente en un niño ingenuo y gracioso como el narrador. El momento dramático se produce cuando el Chino se comporta de una forma totalmente distinta de lo que esperaba el Ceporro –abrazarlo fuertemente y reconciliarse con él–. Si esa escena no hubiera sido narrada en primera persona, el lector no podría sentirse tan conmovido por la camaradería y fraternidad que hay entre dos niños candorosos.

2.2.2.2 Narrador-personaje secundario

Un gran mundo (2015), la siguiente novela relatada enteramente en primera persona después de *Donde las mujeres* (1996), fue publicada casi veinte años más tarde. No obstante, eso no significa que durante ese tiempo Pombo no haya seguido investigando sobre el uso de esta persona, que se presenta en ocasiones en *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009), *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013). Sobre los narradores de estas dos obras hablaremos en el próximo apartado.

En cuanto a *Un gran mundo* (2015), obra considerada como “el regreso del Álvaro Pombo más admirado por la crítica y los lectores”,¹⁷⁸ se trata de la primera y única vez¹⁷⁹ que Pombo ha utilizado una *narradora-personaje secundario* para componer una novela.¹⁸⁰ No es difícil de entender el concepto básico de este tipo de narrador por su

¹⁷⁸ Álvaro Pombo, *Un gran mundo*, 1ª ed. (Barcelona: Planeta, 2015), cuarta de cubierta.

¹⁷⁹ Hasta la fecha de la redacción de esta tesis.

¹⁸⁰ No incluimos los cuentos cortos de Pombo.

nombre: un personaje, que no juega el papel principal, pero es más importante que los personajes incidentes dentro del universo novelesco, cuenta la historia con la primera persona “yo”. Como consecuencia, tiene un conocimiento limitado y una comprensión incompleta con lo que acontece respecto al protagonista. Esta subjetividad humana convierte al narrador en un testigo, cuyo discurso permite la existencia de duda y discrepancia en el lector, de manera que le sitúa más cerca de este que del personaje, lo que difiere del *narrador-protagonista*. En lo que concierne a la relación entre el narrador y el personaje, como el lector se inclina a tomar al *narrador-personaje secundario* más como un “cronista” que como un “actor”, no soporta su doble función como señala Paredes:

En el narrador-personaje secundario generalmente se constata, sobre todo si se compara con lo que acontece respecto al narrador-protagonista, que una de las dos funciones se acrecienta en desmedro de la otra: bien que el personaje sea un medio de ilustrar y llamar la atención sobre el narrador, o que el discurso que este emite se oriente no tanto hacia sí mismo, ni hacia su productor en cuanto tal, sino en cuanto a ser humano ficticio pleno.¹⁸¹

Ahora volvemos a ver la novela *Un gran mundo* (2015), cuya narradora se vale de variadas voces para describir a su tía abuela Elvira, que es el foco del gran mundo. La voz principal es la de la narradora misma, cuyo sentimiento por su tía es contradictorio: piensa que es una mujer fascinante pero superficial; elegante pero falsa, “más tratable en público que en privado”;¹⁸² tiene gracia, pero no le falta talento. Como consecuencia, la narradora

¹⁸¹ Paredes, *Las voces...*, p. 76.

¹⁸² Pombo, *Un gran...*, p. 29.

siente antipatía a la vez que fascinación por ella. A este respecto, su primo el aguilucho, quien es el nieto de Elvira, comparte una opinión parecida a la de la narradora sobre su abuela:

[...]Para el aguilucho y para mí mi tía Elvira continúa siendo un prodigio en parte cómico y en parte injusto –esta mezcla de comicidad e injusticia que invariablemente atribuimos a su figura, es señal de que no la hemos perdonado del todo, o quizá solo sea señal de una fascinada incompreensión guasona—. ¹⁸³

Otra voz importante es la de tía Elvira, cuya habla en modo directo suele llevar signo exclamativo, como dice la narradora: “Tía Elvira no argumentaba, exclamaba”. ¹⁸⁴ Las inmensas capacidades afirmativas o negativas con exclamaciones de Elvira transmiten un poder dominante en las conversaciones con su interlocutor, quien es arrollado fácilmente por esta fuerte personalidad. Lo ejemplificamos con el siguiente diálogo entre la narradora y su tía, donde se encuentran tres exclamaciones seguidas de esta:

Me encontré con tía Elvira en Serrano. Una rara casualidad porque no frecuentaba ese barrio. [...] Di un paso hacia ella. Tía Elvira –dije–, ya no sabes ni quien soy. ¡Cómo no voy a saberlo, mi amor! ¡Qué guapa! Estamos en el Fénix ¿dónde tú vas? Y yo dije: Te acompaño, tía Elvira, así hablamos. ¹⁸⁵

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 263.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 201.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 199.

También hay casos en los que la narradora se encarga de transmitir en modo indirecto el discurso de Elvira, como las siguientes palabras sobre la desdichada experiencia del primer matrimonio de esta:

Siempre contó que la casaron de niña con un hombre muy viejo, tío Fernando, distinguido, arruinado y enfermo, pero relevante aún en provincias por sus apellidos. Una especie de vizconde de los tiempos de don Amadeo. Arruinado tal vez no: mejor venido a menos.¹⁸⁶

Lo peculiar de la manera de contar de Pombo en esta novela consiste en un entrelazamiento de voces. Las visiones de diferentes personajes sobre un mismo hecho pueden variar: en este caso, encontramos una polifonía de un “yo”, un “él (ella)” hasta un “tú”, que es el lector, quien, como se sitúa cercano a la narradora y tiende a identificarse como su interlocutor, se involucra en los acontecimientos descritos tangencialmente,¹⁸⁷ recreándolos en su mente e interpretándolos desde su posición individual y lateral.

En el siguiente pasaje, acerca del tema de “gastar dinero”, tía Elvira aboga por la actitud despilfarradora y Helio, siendo su amante y seguidor, está de acuerdo. Sin embargo, la narradora, debido a la educación que ha recibido de su madre, sostiene su opinión de ser ahorradora, a pesar de no atreverse a contradecir a su tía en voz alta. Este encuentro de estos dos modos de ver hace al lector reflexionar libremente sobre su propio punto de vista:

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁷ Paredes, *Las voces...*, p. 80.

Tía Elvira se había acostumbrado por una parte a ganar mucho dinero y a gastar mucho dinero en la entreguerra en París. Gastaba lo que ganaba. Y se había acostumbrado también a vivir en un mundo, por definición, no repara en gastos. Mirar la peseta era *petit bourgeois*. Ahorrar era lo último de todo. ¡Solo los cobardes ahorran! –había exclamado en una ocasión tía Elvira –. Helio le había dado la razón. Y yo, sin pronunciar palabra, se la había quitado a los dos y me había enfurecido con esa furia incorrupta e inesperada que durante tantos años me provocaron las extravagancias de tía Elvira. [...] Y había este asunto que mi madre mencionaba con frecuencia, como viuda era, que el gastar es una mala costumbre, equivalente, como dice George Elliot, a la fealdad o al error.¹⁸⁸

La inserción de las memorias escritas por Elvira, que posteriormente han sido leídas por su sobrina, constituye otra manera para contribuir a la polifonía. Además, permite romper parcialmente el límite de la visión de la narradora y mostrar el verdadero mundo interior de Elvira, que ha sorprendido bastante a la narradora como ella confiesa: “Si tía Elvira no hubiese escrito sus memorias, no se hubiese sabido lo peor: era ridícula”.¹⁸⁹ Como ejemplo, vemos un extracto de estas memorias que anota el enfado de Elvira con su nuera Teresa y su nieto el aguilucho por la “actitud fría” de estos mostrada en el telegrama de pésame, en el que notifican la muerte de su hijo Mario:

En sus memorias escribe: precisamente el día que había inaugurado yo mi nueva boutique en la plaza de los Naranjos, que vino todo el mundo a estar conmigo y verla, me llegó el telegrama de mi nuera y mi nieto como una puñalada. Era un telegrama frío, sin misericordia ni compasión cristiana.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Pombo, *Un gran...*, p. 80.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 253.

Sin embargo, a ojos del aguilucho, su abuela, quien incluso no está al lado de su hijo cuando este fallece, es simplemente una impostora y quiere aprovechar esta ocasión para reprenderle a él y a su madre, por lo tanto, se enfurece por su “gran farsa maternal” después de leer este texto de ella, cuya figura narcisista y hedonista nos recuerda el comentario de la narradora sobre su tía Lucía en *Donde las mujeres* (1996): “era un acontecimiento por sí sola”.¹⁹¹ A través de esta contraposición de la abuela y el nieto, podemos ver el conflicto entre dos tipos de cosmovisiones respectivamente: lo estético, que representa la apariencia y el egocentrismo, frente a lo ético, que busca la sustancia y el altruismo. Una *narradora-personaje secundario*, con multiplicación de voces, que no solo abunda la forma de narrar sino también que permite al lector conocer el aspecto poliédrico de la historia y tener su propio juicio sobre ella, es altamente adecuada para narrar la vida de una mujer que “solo se necesitó a sí misma”¹⁹² pero nunca deja de vivir en las palabras de los demás.

En resumidas cuentas, Pombo ha escogido las voces femeninas y la voz infantil como narradores en las cuatro novelas puramente narradas en primera persona. Entre ellos, las *narradoras-protagonistas* en *Donde las mujeres* (1996) y *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) nos expresan sus dudas y temores sobre el mundo, así como el proceso penoso de su transformación. También nos impresiona lo pueril del narrador en *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993) antes de ser contagiado por el mundo adulto. Finalmente, la *narradora-personaje secundario* de *Un gran mundo* (2015) nos enseña su reflexión sobre la vida fascinante y a la vez ridícula de su tía. Todos estos

¹⁹¹ Pombo, *Donde las...*, p. 14.

¹⁹² Pombo, *Un gran...*, p. 9.

narradores-personajes, siendo el *alter-ego* del autor, nos conducen a un mundo subjetivo, mientras intenta dominar y objetivar los acontecimientos a través de una omnisciencia fingida.

2.2.3 Varios narradores

Lo que hemos visto hasta aquí corresponde a los dos narradores simples aplicados en la novela pombiana –la tercera persona y la primera persona–, que son bastante variados y ricos en sí mismos. Pero Pombo en realidad todavía busca una complejidad más ecléctica en la manera de contar, jugando con diferentes narradores en una misma novela, caso que se puede encontrar en varias de sus novelas. A tenor de la teoría de Paredes, el cambio de un narrador a otro se puede realizar mediante dos tipos de señales: de la misma persona y de distinta persona.¹⁹³ En el primer caso, no existe un cambio de morfema de persona gramatical a no ser el cambio de singular a plural dentro de la misma persona, por ejemplo, del “yo” al “nosotros”. También puede ser que distintos sujetos narren su propia historia en la misma persona, como lo que los dos narradores-personajes hacen en *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009). El segundo caso “de distinta persona” implica un cambio de persona gramatical, es decir, puede pasar de primera persona a tercera persona o al revés, y también es lo más común en la novela de Pombo. Debido a la variedad y complejidad en su estructura narrativa, nuestro trabajo adoptará otra forma de clasificación de varios narradores, la cual dependiendo de la forma de mezclarlos, se puede dividir básicamente en dos tipos: mezcla directa y mezcla indirecta. A continuación, lo explicaremos con detalle en los siguientes dos apartados.

¹⁹³ Paredes, *Las voces...*, p. 105.

2.2.3.1 Mezcla directa

Con la denominación mezcla directa nos referimos a que, en un texto narrativo con varios narradores, al pasar de un tipo de narrador a otro, no surge ningún cambio de estilo ni de tipo de discursos. Como consecuencia, suele ser una alteración sorprendente para el lector, quien no está preparado para esta permutación. Esta mezcla directa aparece bastantes veces en diferentes novelas de Pombo. Como muestra, reproducimos abajo tres extractos de tres obras respectivamente:

[...]Aquella espalda –desde nuestros sitios sólo veíamos su espalda– elocuente. A juzgar por la espalda, parecía haberse recobrado. [...] Todos vimos como descendía muy deprisa del coche. Ella misma eficazmente abrió la portezuela, sin esperar al chófer. Urgencia estatal en todos los detalles de aquel precipitado protocolo mortuario.¹⁹⁴

Johanna Sansíleri, la hermanastra de mi madre, fue también tía carnal nuestra, en menos denso, claro, que otras tías carnales. Nunca que yo recuerde, llegamos ninguno a llamarla «tía Johanna», como si, dada su desusada manera de hacer todas las cosas, considerarla tan carnal como las otras fuese ofensivo. El pensamiento de Johanna tenía dos escorrentías que venían a morir o a renacer en dos anchos valles con dos distintos ríos: una vertiente espiritual y otra rural.¹⁹⁵

[...]Ninguno de los seis reclamara para sí semejante gansada. Dirían, supongo, que forman parte de la Iglesia, una y única, y que sus voces litúrgicas son anónimas.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Álvaro Pombo, *El parecido*, 1ª ed. en “Compactos” (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 11.

¹⁹⁵ Álvaro Pombo, *La transformación de Johanna Sansíleri*, 1ª ed. (Barcelona: Destino, 2014), p. 7.

¹⁹⁶ Álvaro Pombo, *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*, 1ª ed. en Colección Booket (Barcelona: Destino, 2014), p. 17.

[...]En aquel entonces, en Santander, los entierros eran de primera, o de segunda, o de tercera. [...] Yo recuerdo aquellos grandes días de entierros, con las carrozas de primera arrastradas por seis empenachados caballos negros, lujosamente enjaezados en negro y oro.¹⁹⁷

Los primeros dos fragmentos citados tratan del discurso del comienzo de las novelas *El parecido* (1979) y *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014). Como se ve, en ambos aparece una voz anónima en primera persona, que nos hace creer que las dos novelas estarían contadas en esta persona. No obstante, al seguir leerlas, nos daremos cuenta de que el verdadero narrador en ellas está en tercera persona, puesto que ambos “yoes” del principio no juegan ningún papel y casi desaparecen en la trama posterior. En el caso de *El parecido* (1979), se trata de una voz totalmente incógnita, de la que no sabemos nada: ni su identidad ni su edad ni su género. Lo único que conocemos es que asistió al funeral de Jaime, el difunto hijo de Doña María. En cuanto a *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014), solo nos informa el narrador (o la narradora) que la protagonista Johana Sansíleri es su tía, la hermanastra de su madre, y luego no hace más referencia a sí mismo en la historia. Así pues, consideramos que existe un cambio de narradores de la primera persona a la tercera persona sin ninguna señal precursora en estas dos ocasiones.

En el caso del tercer texto, citado de *Una ventana al norte* (2004), este cambio se realiza de forma contraria, es decir, de tercera persona a primera persona, ya que no aparece este “yo” no identificado hasta el final de novela, en el escenario del funeral de Isabel. Paredes menciona este tipo de sujeto, que guarda una voz aparente de “yo”, pero

¹⁹⁷ Pombo, *Una ventana...*, p. 294.

su existencia está oculta y no contribuye al desarrollo de la historia, como *narrador morfológico* o *primera persona morfológica* en su libro.¹⁹⁸ Según él, se trata de “una variante más rara e inusual del narrador en primera persona”, pero para un autor insólito como Pombo, el uso de este sujeto no es infrecuente, ya que podemos ver cómo en el tercer texto arriba, extraído del último párrafo de la primera secuencia de *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013), también se presenta un “yo”, a través de un paréntesis de “supongo” en un contexto narrado en tercera persona. De esta manera, el autor puede aprovechar la conveniencia de lo omnisciente de la tercera persona para organizar la historia y no abandonar el tinte subjetivo de la primera persona con su aparición ocasional y formal para ofrecer una perspectiva humana. Además, la intervención de un sujeto oculto puede producir cierto misterio, que puede levantar el interés del lector. En algunas ocasiones, es probable que este sujeto no sea totalmente desconocido sino un personaje de la novela, aunque el autor no lo explique explícitamente. Lo ejemplificamos con los dos siguientes textos:

Nos consolaremos pronto también, Lucas. ¿Pasará sobre la conciencia de Horacio la memoria de su hijo, asesinado de un palmetazo como un tábano? [...] Lucas se abraza a Lola y Lola le abraza y no hay nada que decir. No hay nada después. *Ex nihilo nihil*.¹⁹⁹

Estaban fuera los señores. Se consideró un fallecimiento de postín. La mañana del funeral era del todo de verano. Fuimos todos de punta en blanco. La iglesia parroquial estaba llena; no faltaba un detalle; no faltó nadie; nos conocíamos todos. Yo presidí el duelo. Al final, me daban a mí el pésame. María del Carmen

¹⁹⁸ Paredes, *Las voces...*, pp. 86-87.

¹⁹⁹ Pombo, *Retrato del...*, p. 252.

Villacantero, la pobre, dio la nota, aunque discretamente, por una vez en su vida, sin que ninguno lo advirtiéramos.²⁰⁰

De noche el campo no nos reconoce. Nosotros reconocemos el campo de día, conocemos los senderos, los árboles, los sembrados, los eriales, damos nombres. El campo de día está empapado de nuestras significaciones. Lo recorremos, sin mirarlo. [...] Juan Caller temía la universalidad de la noche, que era como una voluntad o un deseo universal y anónimo...²⁰¹

En el primero, extraído del último párrafo de *Retrato del vizconde en invierno* (2018), surge repentinamente una voz de primera persona en plural, “nos consolaremos”, en medio de un contexto narrado en tercera persona. No sabemos concretamente de quién es esa voz, pero, si relacionamos su tono afectuoso cuando hace referencia a Lucas y el abrazo entre este y Lola en el contexto posterior, dudaremos si esta voz de “nosotros” justamente pertenece a Lola, a pesar de no estar seguros. Del mismo modo, a juzgar por el contexto, la primera persona anónima que aparece en el segundo extracto de *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) tiene posibilidad de ser el mismo protagonista Kus-Kús, y la voz de “nosotros” del tercer extracto de *La casa del reloj* (2016) acaso es el personaje Juan Caller, pero como no tenemos pruebas suficientes, solo se trata de una deducción. Esta confusión que siente el lector también forma parte de las intenciones del autor, de modo que evita la sencillez y aumenta la complejidad en la manera de contar.

En lo referente al caso más peculiar, debe ser un mismo sujeto con una mezcla de dos distintos tipos de voz. A este aspecto, la obra más representativa es *El hijo adoptivo* (1984), que “presenta un laberinto posmoderno de espejos en el que la existencia y

²⁰⁰ Pombo, *El héroe...*, p. 204.

²⁰¹ Álvaro Pombo, *La casa del reloj*, 1ª ed. (Barcelona: Destino, 2016), p. 11.

constitución del sujeto son escritas y se escriben en un círculo que nunca plantea un centro estable del yo”,²⁰² según Vance Robert Holloway. Pombo reflexiona sobre la relación entre “escribir” y “vivir” en esta novela mediante el protagonista, Pancho, quien cuenta su historia tanto en tercera como en primera persona.

La novela empieza con un largo monólogo de un “yo” anónimo del que no sabemos nombre y no es hasta nueve páginas después que se descubre la existencia de un narrador en tercera persona, cuando el protagonista comienza la charla con el personaje fantasmal Matías: “—¿Qué haces ahí, Matías? —preguntó Pancho en voz muy alta”.²⁰³ A partir de allí, Pancho empieza a vacilar entre su papel de *narrador-protagonista* y *narrador omnisciente*, si bien resulta ser que esta “omnisciencia” es engañosa puesto que en realidad cuenta todo el tiempo desde la perspectiva de Pancho con una apariencia gramatical en tercera persona, por lo cual, consideramos que es una *falsa tercera persona*. Ejemplificamos con los siguientes dos pasajes, donde se encuentra la mezcla directa de los dos narradores:

[...]Pensé que debía tener un remolino justo encima de la frente porque se le caía el pelo con naturalidad sobre los ojos y el gesto de echarse el pelo hacia atrás con la mano derecha parecía impremeditado, involuntario. Resultaba familiar. Y Pancho no sabía bien qué había querido decir con esto de «familiar».²⁰⁴

²⁰² Holloway, *El posmodernismo...*, p. 115.

²⁰³ Álvaro Pombo, *El hijo adoptivo*, 2ª ed. (Barcelona: Anagrama, 1986), p. 19.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

Estábamos ya llegando al lugar donde nos habíamos encontrado horas antes. Pancho apenas sentía curiosidad ahora. El cura saldría del paso sin dificultad ninguna.²⁰⁵

¿Para qué sirve esta yuxtaposición paradójica de un narrador subjetivo y otro objetivo? Puede ser para mostrar el entrecruzamiento del mundo literario y el mundo real, cuya frontera el protagonista no consigue distinguir. Su propia vida se convierte en una ficción, en la que él se desdobra siendo escritor y su único lector.²⁰⁶

2.2.3.2 Mezcla indirecta

A diferencia de la mezcla directa de varios narradores, que suele causar un caos de narradores para el lector, la mezcla indirecta se realiza por medio de cierto cambio de tipos de discurso o estilos de narrar, por lo tanto, no desconcierta tanto al lector. En la narrativa de Pombo, se halla con bastante frecuencia la incorporación de discursos escritos tales como cartas, diarios hasta artículos y la voz hablada en estilo directo, la cual normalmente provoca el cambio de sujeto. A este respecto, hay tres novelas pombianas que son las más características: *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009), *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013) y *La casa de reloj* (2016). Veamos una tras otra.

La previa muerte del lugarteniente Aloof (2009) se compone de dos historias paralelas, narradas por dos protagonistas diferentes en primera persona de forma alternativa: la primera historia, presentándose en forma de diarios, trata de la aventura de

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁰⁶ Pancho confiesa: “Al morir me quedé sin lector. Escribir es ser, intensísimamente, autoconscientes”. en Pombo *El hijo...*, p. 14.

un oficial militar con el mote “Aloof”; y la segunda la constituyen los comentarios y reacciones de un profesor universitario de narratología jubilado después de leer los diarios del lugarteniente Aloof. Así que vemos cómo una ficción se encuentra incrustada en otra y el narratólogo jubilado se desdobra siendo el narrador y el lector a la vez. Dado que el discurso de la primera historia aparece en letras cursivas mientras el de la segunda está en redondas y los dos se alternan con el cambio de secuencias como está manifestado el siguiente pasaje, es muy fácil para el lector distinguir las dos historias y las dos voces cuando cuentan:

Toda la lluvia ha vuelto, palabra por palabra. Toda la lluvia ha vuelto y atardece. Y no me atrevo a bajar ni sé cambiar de idea. Estoy aquí sentado, calofrío de la estufa de leños, que calienta la mitad derecha de mi cuerpo y deja mi flanco izquierdo congelado, despavorido, como en la retirada de un combate inútil contra enemigos rastreros que no vemos. [...] Y que una vez fuera, fueran acercándose a las estribaciones del monte lo mejor que pudieran, con el menor ruido, y, una vez a cubierto, quedaran tumbados como muertos, no fueran a verles si se alzaban y darles muerte de verdad.

Tiene todo el aspecto de no ser un relato de aventuras. El concepto mismo de lugartenencia da que sospechar. Parece haber sido adoptado por su vago aire metafísico, pseudoheideggeriano, como si deseara indicar que esta persona, este teniente de infantería (ése sería su grado en el escalafón: inmediato superior del alférez y, a la vez, sujeto a las órdenes de un capitán), tuviera un lugar en el espacio/tiempo del mundo, y que el tenerlo le convirtiera en un existente singular, aquí y ahora. [...]

Di con este diario por casualidad, en un lote de libros que adquirí recientemente en una librería de viejo. [...] El título de ambos cuadernos, indicado en la primera página de ambos, es, en efecto, *La previa muerte del lugarteniente Aloof*. La palabra inglesa «Aloof» va entrecomillada en el manuscrito y da la impresión de

ser un mote con el que se designó en su día al lugarteniente, o que él mismo eligió para designarse al componer su diario, que vienen a ser unas memorias.²⁰⁷

Las dos líneas narrativas convergen cuando el narratólogo jubilado emprende la averiguación de la verdad identidad y vida del lugarteniente mediante varias visitas a doña Isabel, la viuda de este, puesto que el narratólogo, para quien “nada cesa de ser interior”,²⁰⁸ está fascinado con la copiosa exterioridad de la aventura del lugarteniente y empieza a reflexionar sobre su propia vida solitaria, aburrida e insignificante. Pero al final, ha decidido abandonar estas pesquisas estériles de la conexión entre la figura imaginaria y la figura real porque la realidad puede desconfigurarse con la narrativa. Aunque según el crítico Santos Sanz Villanueva, “ni la forma ni el contenido de *La previa muerte del lugarteniente Aloof* aportan novedades sustanciales a la estética de Pombo”,²⁰⁹ consideramos que se trata de una novela con peculiaridades por su mezcla paralela de dos narradores y dos historias, la cual ha sido utilizada por Pombo por primera vez en su narrativa.

Posteriormente, en *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013), se encuentra una mezcla parecida, al menos parcialmente, de narradores, al presentarse el contenido de los papeles póstumos del padre Abel, de la página 127 a la página 148 en la novela. Los dos narradores son el padre Abel, quién terminó su vida colgado de una viga con una soga, y Margareta, de origen austriaco y que ha sido adoptada por la condesa

²⁰⁷ Álvaro Pombo, *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2009), pp. 11-13.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 24.

²⁰⁹ Santos Sanz Villanueva, “La previa muerte del lugarteniente Aloof”, *El Cultural*, 30 de octubre de 2009, <https://elcultural.com/La-previa-muerte-del-lugarteniente-Aloof>.

viuda de la Vela Mariana de Mansilla, benefactora de la comunidad trapense. La voz del primero se transmite mediante sus diarios, igual que el lugarteniente Aloof, mientras que la de la segunda mediante otro tipo de discurso escrito: la carta. Puede ser que la predilección de Pombo por estos dos discursos escritos se relacione con su costumbre de tiempos tempranos durante el exilio en Londres, como indica Esteban Martín Pérez: “En sus primeros años en Londres no escribió, o escribió poco, tan solo escribía cartas a su familia en España y diarios...”.²¹⁰ Además de la primera persona, el uso de carta también involucra un nuevo narrador –la segunda persona–, debido a la existencia de un “tú”, a quien se dirige el “yo”. Pero todos los narradores en segunda persona en la novela pombiana pertenecen a la *segunda persona aparente*,²¹¹ no la *segunda persona plena*,²¹² puesto que el “tú” al que se dirige el “yo” sirve más como un narratario, a pesar de la relación establecida entre los dos. El protagonista de la historia en realidad sigue siendo el narrador en primera persona. Ahora reproducimos un pasaje de los papeles del padre Abel, en los que los diarios de este y las cartas de Margareta aparecen de forma alternativa:

Las cartas de Margareta siempre me han agotado. He aquí un alma que no ha deseado ser nada ella misma y ahora resplandece ante mí con todas las virtudes de un alma de Dios. Le dije lo que pensaba cuando hablamos y era eso: que a pesar de su agnosticismo tenía una connaturalidad con lo mejor del mensaje cristiano: *anima naturaliter christiana*. [...] Deseo dejar de ser, deseo no ser. Y que Dios haga de mí lo que quiera.

Querido padre Abel:

²¹⁰ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 113.

²¹¹ Paredes, *Las voces...*, p. 94.

²¹² *Ibíd.*, p. 98.

En su breve carta (tan llena de benevolencia) me decía que morimos para Dios, aunque quien se muere no sea consciente de que es así, o no lo crea, como es mi caso. Esta observación suya, sin embargo, en su sencillez (viene a ser como el final feliz de una película) me vale para entender esta cómica falta mía de interés o preocupación por mi propia muerte. [...] Moriré para nada de la misma manera que he vivido para nada, para ser adoptada y acompañar a Mariana a los sitios. Que conste, padre, que este ir y venir de Mariana siempre me ha encantado. Al fin y al cabo era una versión religiosa del *going places* que diría la propia Mariana.

Agradeciéndole su atención, suya afectísima,
Margareta.²¹³

Este conjunto de diarios y cartas también nos recuerdan a *Diario de un seductor*, del filósofo y teólogo Kierkegaard, considerado el padre del existencialismo. Margareta también puede ser una “seductora” para Abel, pero no carnalmente como en el caso de Juan para Cordelia, sino espiritualmente. La sinceridad, la autenticidad y la naturalidad con las que vive Margareta atraen enormemente a Abel a la vez que le inquietan mucho como confiesa varias veces en su diario, porque le hacen reflexionar sobre la relación entre él y la iglesia, bajo cuyos dogmas y ataduras no puede lograr ser verdaderamente libre. Además de estas dos voces, la voz de otro personaje, Matías Belarte, viejo amigo del difunto padre Abel, también se transmite mediante un discurso escrito —el artículo—, puesto que es columnista de una sección fija en el *Ideal* de Granada titulada “El rincón de las verdades”. En la novela ha publicado en total tres artículos: “El gran

²¹³ Pombo, *Quédate con...*, pp. 136-137.

Silencio”,²¹⁴“La espiritualidad de ‘El cabra’”²¹⁵ y “El hecho y el deshecho”,²¹⁶ que representan la actitud contrapuesta del mundo mediático hacia la iglesia católica. He aquí un pasaje de “El gran Silencio”, en el que el narrador pasa de narrador anónimo en tercera persona a Matías en primera persona:

[...]Belarte no se casa con nadie. Y se le teme un poco, incluso hoy en día que la prensa de papel ha perdido influencia. Belarte se ha negado repetidas veces a colaborar en tertulias televisadas porque se declara pretecnológico y piensa que la televisión e Internet acabarán con nuestras mentes. Sobre el suceso del convento de la Gorgoracha acaba de publicar un artículo titulado «El gran Silencio»:

¡Qué grande sería el Gran Silencio si no hubiera detrás ningún secreto! ¡Qué grande sería el Gran Silencio si detrás no rebrillaran torpemente los silencios pequeños de las comunidades religiosas! Desde una perspectiva humanista y agnóstica como es la nuestra, esa vieja noción monástica del silencio conserva aún su encanto propio. Es, quiero decir, comprensible estéticamente. [...] Y podemos entender, teóricamente al menos, que para escuchar la voz de Dios sea preciso acallar todas las otras voces, propias o ajenas. [...] la sangre de los católicos suicidas, ¿es qué? ¿De qué es semilla ese escándalo del convento de la Gorgoracha?²¹⁷

El narrador anónimo en su discurso hace referencia a la preocupación de Belarte por la posible amenaza de los nuevos medios de comunicación tales como la televisión e internet. Cabe mencionar que se trata de la experiencia real del autor, quien ha compartido

²¹⁴ Ibid., pp. 118-120.

²¹⁵ Ibid., pp. 156-157.

²¹⁶ Ibid., pp. 164-165.

²¹⁷ Ibid., pp. 118-120.

su visión en diferentes entrevistas; por ejemplo, ha admitido que es pretecnológico en una entrevista con *Diario Sur*,²¹⁸ como se declara Belarte en la novela. En otra ocasión, Pombo comenta con Esteban Martín Pérez el desafío del mundo virtual al que afronta la nueva generación, igual que lo que piensa Belarte:

[...]la *Facebook generation* se ha contagiado de un mal sentido del tiempo como instantaneidad pura. Entre querer algo y tenerlo ya, en el mundo virtual, hay una distancia muy corta. No hay, por ejemplo, que leer libros: todos están troceados por materias y comentados en la red. Esto es estupendo pero, a la vez, peligroso y trivial.²¹⁹

En su artículo “El gran Silencio”, Matías reprende la ocultación de la muerte del padre Abel que intenta hacer el convento de la Gorgoracha. A diferencia del diario y la carta, en los que el narrador normalmente cuenta en primera persona singular sus propias experiencias y sentimientos, un artículo como este de la novela suele ser escrito en primera persona plural, “nosotros”, puesto que se dirige al público para convencer a este con las opiniones del autor, intentando evitar una subjetividad absoluta de un “yo”. Las críticas sobre la iglesia que hace Belarte también nos recuerdan los artículos con temas religiosos que Pombo publicó en la revista *Colegio* cuando todavía era adolescente, de ahí que sepamos que Pombo nunca ha dejado de meditar sobre cómo un individuo puede conseguir la libertad y felicidad bajo el dogma católico.

²¹⁸ “¿Qué le parece la poesía digital, esa que se publica por Internet?” “Pues seguro que está estupendamente bien, pero yo soy pretecnológico.”, Álvaro Pombo entrevistado por Nieves Castro, “Álvaro Pombo: ‘La poesía no funciona como los jamones: no es mejor poeta el que más vende’”, *Diario Sur*, 6 de abril de 2019, <https://www.diariosur.es/marbella-estepona/poesia-funciona-jamones-20190405194842-nt.html>.

²¹⁹ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 104.

Al mostrar distintos narradores entrelazados, que ofrecen un modo de ver de multiángulo, *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013) constituye un magnífico ejemplo de novela polifónica. A este aspecto, *La casa de reloj* (2016) es otra novela pombiana que mezcla frecuentemente varios narradores. En el apartado anterior hemos visto un caso de la mezcla directa, y ahora vamos a ver varios ejemplos de la mezcla indirecta, que es más frecuente en la novela. El *narrador en falsa tercera persona* anónimo se encarga de contar y organizar toda la historia desde la perspectiva de uno de los personajes principales, Juan Caller, que fue el chófer del señor Alfonso y se convierte en el heredero de la gran fortuna de este después de su muerte. La condición de recibir esta herencia es que Caller debe mudarse a la Casa de Reloj, una casa de campo que le dejó Alfonso. Sin embargo, después de instalarse en esta casa, Caller se da cuenta poco a poco de lo que ha heredado en realidad es un enredo, en el que se involucra una serie de personajes vinculados con su antiguo dueño. Las voces de estos, entretnejidas en gran medida, le sirven a Caller para desenmascarar el misterio de esta casa.

Amén del narrador anónimo en tercera persona, el primer otro narrador que aparece en el libro es Andrés, el hermano mayor de Alfonso. Su discurso se emite mediante la voz hablada en primera persona. La mezcla de narradores se realiza con el uso del estilo directo, es decir, el narrador principal se retira a un lado para que el propio personaje, en este caso, Andrés, cuente la historia de viejos tiempos entre él, Alonso y Matilde, la mujer de la que se enamoraban los dos hermanos. Caller se convierte en el oyente que interviene ocasionalmente en el discurso de Andrés, que se encuentra mayormente en las páginas 56 a 65, 128 a 132 y 136 a 140 de la novela. Veamos un extracto suyo:

–Alfonso –comentó Andrés– era un buen narrador soso. Tenía demasiado amor por las palabras y muy poco por la acción. En otro tiempo hubiera sido, quizás, un buen monje que en compañía de otros monjes, igualmente piadosos, cuentan u oyen contar vidas de santos, con sus bien codificados milagros, sus preparadas sorpresas, sus previsibles finales; en esos relatos de mi hermano, lo terrible y lo trágico resulta ser tan soportable como lo risueño y lo cómico, porque no se cuenta con que roce nunca la realidad de verdad: todo consiste en hacer que las palabras expliquen las palabras, que los relatos sean relatos e relatos. Era así desde muy pequeño. Yo aborrecía que me contaran cuentos o aventuras...

[...]

André monologaba a tirones, como si fueres a ciegas por lo que quería contar, que antes de contarlo no parecía no tener forma, sino ser informe, como un deseo intenso sin objeto que se instala en el cuerpo y que pugna por fijarse contra otros deseos y ocurrencias, e incluso distracciones, y hasta somnolencias.²²⁰

Además de Andrés, se hallan otras voces habladas con largo discurso en la novela: Eulogia (pp. 92-98), Totó Lavalle (pp. 220-225), Benito (pp. 215-219). Con respecto a Alfonso, la figura fallecida desde el principio de la novela, se vale de las cartas dirigidas a Caller, que aparecen desde la página 253 hasta la página 298 de forma intermitente, para relatar la historia desde su punto de vista, en primera persona. Asimismo, la manera de contar de una carta suele estar más elaborada que la voz hablada, y esto coincide con la personalidad de Alfonso, que también es “elaborada”, es decir, no tan natural:

A última hora, topó Caller con un pequeño paquete atado con gruesas gomas elásticas y leyó: «Cartas no enviadas». Y al deshacer ese paquete encontró una, la más gruesa, que por su volumen no cabía en un sobre ordinario, en cuya primera hoja se leía «A Juan Caller, *in memoriam*». El lector conoce ya el

²²⁰ Pombo, *La casa...*, pp. 56-65.

principio de esta carta. Caller se llevó este documento a su dormitorio. Y se tumbó en la cama y se quedó dormido hasta el día siguiente:

Con Matilde empezó todo. Tengo la seguridad de que a estas alturas tendrás ya una visión completa de la historia, la versión de mi hermano. En lo esencial, esa versión es verdadera (parece que le estoy oyendo). Pero a la vez, como todo en mi hermano, imprecisa. A ratos recargada, a ratos caprichosa y vanilocuente. Andrés era un muchacho mucho mejor dotado que yo en todo. Y, sin embargo, ya de adolescente, se veía venir su propensión al exceso, a la teatralidad y al autoengaño...²²¹

En esta novela Pombo ha creado un verdadero coro de voces, algunas de las cuales pueden contradecir a otras. Por ejemplo, según las palabras de Andrés, su hermano es un chico físicamente más guapo que él: “Alfonso en cambio, a aquella edad, tenía a su favor ser el más guapo de los dos”,²²² mientras que Alfonso en su carta dice lo contrario: “Andrés era un muchacho mucho mejor dotado que yo en todo”, “Mi hermano Andrés era hermoso”.²²³ Y esta envidia que los dos sienten hacia el otro puede constituir una de las razones por las que se odian mutuamente. Otro típico caso lo encontramos en las discrepancias entre Totó Lavalle y Andrés. La primera, que era buena amiga de Matilde, insiste que Andrés no dejó embarazada a Matilde durante su adulterio en París. No obstante, Andrés se lo refuta de forma contundente: “Totó Lavalle no tenía razón”.²²⁴ Resulta que ha sido Totó quien miente porque es verdad que Matilde tuvo un hijo con Andrés y Alfonso se lo quitó a esta por la venganza y le encargó a Benito la crianza del

²²¹ *Ibid.*, pp. 258-259.

²²² *Ibid.*, p. 60.

²²³ *Ibid.*, pp. 258-259.

²²⁴ Pombo, *La casa...*, p. 60.

niño. Nos preguntamos ¿por qué miente Totó sobre este asunto? ¿Es cierto que no se entera de nada o simplemente prefiere vivir en la falsedad por la envidia que siente por su amiga? Todas estas voces están intentando convencer al mismo oyente, Juan Caller, que al principio se despista frente a este caleidoscopio de perspectivas sobre los acontecimientos, pero que se despeja al final alejándose de todos personajes enredosos vinculados con la Casa de Reloj y decidiendo empezar una nueva vida, gracias a la claridad de juicio, el valor que tiene y la fe que guarda siempre. Esta polifonía donde se entrelazan “el bien” y “el mal” contribuye a una obra ejemplar de “narrativa ética” de Pombo:

Es una novela oscura en la cual no hay buenas personas, salvo Juan Caller. En todos los demás hay maldad, codicia, resentimiento, enemistades. Son vengativos. Solo Caller se mantiene al margen, pero al final se harta. Es una novela sobre la miserabilidad, con el tema de la venganza presente, por la crueldad que se satisface a sí misma.²²⁵

Esta pluralidad de voces narrativas, donde intervienen varias estrategias narrativas, como la aplicación de diferentes estilos de narración y la interacción con el espacio y el tiempo, contribuye a una polifonía ecléctica, lo que nos recuerda las palabras de Casanova Monge: “Los mundos de Á. Pombo, personal y personales, son polifónicos, manifestados a través de voces, miradas y múltiples perspectivas. Sinfonías de nuevos mundos”.²²⁶ En

²²⁵ Winston Manrique Sabogal, “Álvaro Pombo: ‘En el amor, las formas de la cobardía son infinitas’”, *WMagazin*, 16 de octubre de 2016, <http://wmagazin.com/alvaro-pombo-en-el-amor-las-formas-de-la-cobardia-son-infinitas/>.

²²⁶ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 262.

el siguiente capítulo, veremos otro elemento importante en las novelas pombianas: los personajes.

3. El personaje

En las novelas, un personaje se refiere a la persona²²⁷ que aparece y participa en la historia interna de la obra, jugando el papel de “actor” o “actante”. Puede ser una figura imaginaria, inventada por el autor. También puede provenir de una persona real, pero en este caso, no suele tener la misma biografía que en el mundo real debido a la adaptación que hace el autor. Por lo tanto, hay que tener cuenta de que los personajes pertenecen a una dimensión ficticia –un espacio simbólico de la realidad– a la vez que se independizan de la última por medio de sus propios sistemas y reglas.

Por otro lado, cada personaje, como participante de tal espacio, imita, en cierto modo, a personas del mundo real, desde los aspectos físicos y psicológicos hasta los actos diarios tales como comer, hablar y dormir. También necesita establecer cierto vínculo con su alrededor, ya sean personas, ambientes naturales y culturales u otros elementos; a su vez, el personaje sirve también de catalizador de los otros agentes narrativos, a través del cual, se unen el tiempo, el espacio y las acciones para formar una trama integral.²²⁸ El autor, por medio de la variada naturaleza humana de la que dota a su personaje, trata de situar al lector en el universo novelesco creado por él, con la esperanza de que este pueda tomarlo como un mundo real y hasta sumergirse en él.

²²⁷ Normalmente se trata de seres humanos. En el caso de que los personajes sean animales u objetos, los escritores recurren al uso de la prosopopeya para darles vida.

²²⁸ Luis Javier de Juan Ginés, “El espacio en la novela española contemporánea” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004), p. 92.
https://www.academia.edu/33394932/El_espacio_narrativo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_contempor%C3%A1nea._Luis_Javier_de_Juan_Gin%C3%A9s.

En lo que concierne a los personajes de las novelas de Pombo, los estudiaremos a nivel de su construcción, donde ya se percibe una actitud ecléctica de combinar dos nociones fundamentales en la crítica literaria con respecto a la relación entre el personaje y su acción. La postura más tradicional tiende a considerar que el personaje, como el núcleo de la historia, es la expresión y representación de la condición del ser humano,²²⁹ lo cual es definido por Aristóteles como *mímesis*. No obstante, a pesar de su reconocimiento sobre la importancia de la imitación a realidad y las cualidades constitutivas de los personajes, pone de relieve la preponderancia de la acción sobre el personaje, cuyos caracteres y decisiones son imperativamente influidos por los hechos.²³⁰ La discusión sobre estos dos planteamientos del filósofo helénico, asimilados por los críticos posteriores con opiniones divergentes, dura siglos. Por ejemplo, uno de los máximos representantes del primer enfoque, François Mauriac, considera que el personaje está “formado con elementos tomados del mundo real y nacido de la observación de otros hombres y del propio escritor”,²³¹ mientras que para el crítico formalista ruso Boris Tomachesvki, quien toma las premisas de Aristóteles, el personaje “funciona como un *conector de motivos*, facilitando su agrupamiento y coherencia; constituido él mismo por un complejo de motivos, el personaje es poco importante para la trama narrativa, que puede prescindir de él”.²³² También hay actitudes más flexibles como la de Vladímir Propp, quien reconoce la coexistencia de los dos modelos, en los que se prima respectivamente la acción y el personaje. Esta postura ha influido

²²⁹ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 68.

²³⁰ *Ibid.*, p. 69.

²³¹ François Mauriac, citado en Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 71.

²³² Boris Tomachesvki, *Teoría de la literatura*, (Madrid: Akal, 1928), pp. 204-206.

notablemente en Roland Barthes, quien apoya la primacía de la acción al principio, y termina afirmando la prevalencia del personaje sobre la acción. Más tarde, críticos como David Lodge consideran que el conflicto entre la mimesis y la estructura es un tema ineludible: “Cuando se escribe narrativa, hay siempre un forcejeo entre por una parte la aspiración a la estructura, el dibujo claro, el esquema cerrado, y por otra la imitación de todo lo que la vida tiene de azaroso, incongruente y abierto”.²³³

Según el crítico Alberto Paredes, estos dos modelos están relacionados con la naturaleza holgada de la novela, que puede propiciar la expresión de la individualidad del personaje, pero que a la vez ofrece inevitablemente una amplitud potencial para conducirlo. Además, este autor ha señalado que el primer caso corresponde a la novela psicológica y el segundo se halla más en la novela de aventuras o en la policiaca o política.²³⁴

Álvaro Pombo, cuya narrativa cuenta con una amplia gama de materias, muestra una actitud ecléctica al construir sus personajes, ya que mezcla los dos modelos mencionados arriba. Si bien presta atención a “la fulguración del ser”²³⁵ desde el principio enfatizando la importancia de la actitud realista, permite la intervención de las acciones en el proceso de la construcción de personajes, a fin de conseguir “un reflejo mutuo”, que sea “intenso e interesante incluso ajustado”,²³⁶ entre la realidad y la ficción, conforme a lo que ha señalado en el epílogo de *Una ventana al norte* (2004). A este respecto, coincidimos con la opinión de la hispanista francesa Anne Lenquette, quien indica que una de las

²³³ Lodge, *El arte...*, p. 214.

²³⁴ Paredes, *Las voces...*, p. 31.

²³⁵ Carmen Iglesias, “Contestación de la EXCMA. SRA. DOÑA CARMEN IGLESIAS”, p. 33.

²³⁶ Pombo, *Una ventana...*, p. 308.

particularidades de la novela pombiana estriba en la capacidad de conciliar “la mimesis” y “la antimimesis”:

Une des particularités principales de romans pombiens repose sur leur capacité à privilégier à l’univers d’expérience, tout en la dépassant et en s’appuyant constamment sur d’autres textes. D’une certaine façon, Á. Pombo parvient à réaliser le tour de force de concilier les deux théories, mimétique et antimimétique. Ses romans sont parsemés de références culturelles qui soulignent à la fois l’érudition du producteur empirique du texte et le processus de construction de toute œuvre artistique à partir d’un legs antérieur.²³⁷

3.1 Concepción mimética del personaje

El *DLE* cuenta con dos definiciones de la palabra “mimesis”, que originalmente proviene del griego *μίμησις* y se escribe como *mimēsis* en latín: 1. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte; 2. Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona. Según Darío Villanueva, el verdadero origen de su noción procede del pensamiento de Platón, a pesar de que este la considera como una apariencia visual que debe estar debajo de la naturaleza esencial de las cosas para construir una realidad ideal. Más tarde, es Aristóteles quien hace aportaciones

²³⁷ Anne Lenquette, *Les romans d’Álvaro Pombo. Savoir et fiction en Espagne (XXe et XXIe siècles)*, 1ª ed. (Paris: Champion, 2016), p. 31. Traducción al español: “Una de las principales peculiaridades de las novelas pombianas se basa en su capacidad para centrarse en el universo de la experiencia, yendo más allá y apoyándose constantemente en otros textos. En cierto modo, Á. Pombo logra realizar la hazaña de conciliar las dos teorías, mimética y antimimética. Sus novelas están salpicadas de referencias culturales que destacan tanto la erudición del productor empírico del texto como el proceso de construcción de cualquier obra artística a partir de un legado anterior”. (Traducción mía)

trascendentes respecto al desarrollo de su concepto. Con el filósofo helénico la palabra mimesis se convierte en un término de cara a las artes, “que las distingue de todo lo demás que hay en el Universo, librándolas con ello de la rivalidad con las otras actividades humanas”.²³⁸ Aparece como concepto núcleo en la *Poética* donde plantea que se halla la auténtica realidad a través de la imitación de los hechos y las cosas reales de la vida humana, de ahí que el concepto de “verosimilitud” constituya una palabra clave con respecto a esto. Se trata de la credibilidad de un elemento determinado dentro de una obra de creación, por eso se requiere una apariencia de lo verdadero o puede exactamente ser la verdad.

En lo tocante a este tema, Álvaro Pombo puede ser considerado como un verdadero experto, quien ha expresado sus teorías en varias ocasiones, entre las cuales destaca su discurso de ingreso a la RAE “Verosimilitud y verdad”. En él Pombo ofrece una profunda investigación sobre los dos términos afirmando la voluntad de la búsqueda de la verdad y a la vez planteando la paradoja que existe entre la verdad y verosimilitud, entre la realidad y la irrealidad a la hora de crear una obra literaria. Posteriormente en la “Gran Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Álvaro Pombo”, él mismo hizo un discurso sobre la figuración y desfiguración autográfica en sus narraciones y en sus poemas, en la cual reiteró la relación dialéctica entre la verdad y verosimilitud, así como su afán por el realismo diciendo: “las narraciones literarias son tanto mejores cuanto más concretas e incluso costumbristas y realistas se vuelven”.²³⁹

²³⁸ Meyer Howard Abrams, citado en Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 2ª ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), p. 34.

²³⁹ Pombo, “Figuración y desfiguración autobiográfica en las narraciones y en los poemas de Álvaro Pombo”, p. 14.

En realidad, muchos años antes de estas dos ocasiones, el autor había mostrado su actitud en una entrevista para *El País*: A diferencia de la poesía, que “conduce a exageraciones, mentiras y absurdos”, las novelas son “investigaciones” y “búsquedas” verificables del mundo real, por lo cual, los novelistas deben someterse a “las mismas reglas que un investigador cualquiera, a través del concepto de verosimilitud”.²⁴⁰ Por consiguiente, encontramos un rasgo mimético notable en la novela pombiana, vinculado al tinte biográfico y autobiográfico, así como al enfoque psicológico.

3.1.1 El tinte biográfico y autobiográfico

De acuerdo con la explicación del *DLE*, el adjetivo “biográfico” es perteneciente o relativo a su sustantivo “biografía”, que se refiere a la historia de la vida de una persona. En el caso de que el autor cuente su propia vida, se domina “autobiografía”. Salvo la obra de paráfrasis biográfica *Vida de San Francisco Asís* (1996), Álvaro Pombo no ha publicado hasta el momento ninguna novela biográfica ni una autobiográfica en sentido estricto. No obstante, siendo un novelista que no deja de contemplar su pasado para reflexionar sobre la existencia humana, Pombo toma sus circunstancias vitales como una base sólida para sus novelas. Es patente una íntima relación entre la vida personal del novelista, su familia, su alrededor y su ficción, con lo cual decimos que los personajes pombianos se colorean de ciertos “tintes biográficos y autobiográficos”. En resumidas cuentas, no pretendemos investigar cuáles son las copias de la realidad en la obra narrativa

²⁴⁰ Eduardo Ortiz de Arri, “Álvaro Pombo escritor ‘Soy la cuadratura del círculo viviente’”, *El País*, 12 de marzo de 1999, https://elpais.com/diario/1999/03/12/paisvasco/921271224_850215.html.

de Pombo, sino estudiar en qué constituye el punto de partida al crear su mundo de ficción y cómo el primero contribuye a fortalecer la verosimilitud del segundo.

3.1.1.1 El mundo infantil

Empezamos por el mundo infantil, un mundo fundamental al que el novelista recurre en varias de sus novelas. Tanto la apariencia física como la personalidad de los personajes infantiles están dotados de ciertas características del niño Álvaro Pombo. En la biografía de Pombo que escribe Esteban Martín Pérez, vemos que así se retrata el aspecto físico del autor santanderino: “Arrastró desde niño sus grandes orejas y su gran nariz, tan judía y tan *Pomba*, de judío marrano –como en muchas ocasiones él mismo bromea–”.²⁴¹ Este rasgo exótico se ve reflejado en el protagonista de *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983): “El niño aquel, tan rematadamente consanguíneo, que parecía extranjero, de tan rubio; con los ojos azules como un gato, de tan claros”.²⁴²

Pombo se ha descrito a sí mismo varias veces en distintas entrevistas: “Era muy guapo. Pelo rubio y ojos azules y parecí un aguilucho guapo”,²⁴³ por este motivo Pombo le pone el apodo “el aguilucho” al primo de la narradora de su novela *Un gran mundo* (2015), cuyo tinte autobiográfico ha sido reconocido por el mismo novelista en una entrevista con *El Mundo*: “es verdad que ‘el aguilucho’ puedo ser yo cuando era un

²⁴¹ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 31.

²⁴² Pombo, *El héroe...*, p. 8.

²⁴³ Mario Crespo López, “La infancia en la obra de Álvaro Pombo”, *Peonza* 124 (2018): p. 28.

crío”.²⁴⁴ La narradora en primera persona describe así lo hermoso de su primo: “Era un aguilucho guapo, con ojos muy azules, que ahora carecía de un relato correspondiente a esta visita”.²⁴⁵

No obstante, cuando Pombo era todavía Alvarito, ¿estaba contento de su bella apariencia? A través de los sentimientos del protagonista Gabriel Arintero, diseccionados por el novelista en *El cielo raso* (2001), vemos otra posibilidad: se consideraba feo por el rasgo femenino de su cuerpo. Tenía esqueleto de mujer: hombros estrechos y caderas anchas,²⁴⁶ lo cual él consideraba una causa de su incompetencia en el deporte:

[...]Considerarse feo, o por lo menos demasiado flaco, canijo, con un esqueleto de mujer bajo la piel, como una mala acción que consta ante notario y que se oculta bajo la somnolencia y el tiempo de cientos y cientos bien alineados protocolos de una notaría, era un impedimento para hacer deporte. De muy joven Arintero se forzaba para no participar en juegos o acontecimientos deportivos...²⁴⁷

La falta de un carácter extrovertido aumentaba la soledad del niño Pombo, la cual está inmensamente insertada en sus personajes infantiles. Kus-Kús en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) es un niño solitario, que se siente incapaz de integrarse en su alrededor y suele encerrarse en su propio mundo: “Que jugaba solo todo el día,

²⁴⁴ Custodio Pastor, “Álvaro Pombo: ‘He pagado con gusto el precio de la independencia’”, *El Mundo*, 3 de noviembre de 2015, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/03/5637b4c746163f09448b45e4.html>.

²⁴⁵ Pombo, *Un gran...*, p. 15.

²⁴⁶ Pombo, *El cielo...*, p. 22.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 23.

acompañado del gato y de la *miss*, con una división de soldaditos de plomo y un escuadrón de cazabombarderos, todo eléctrico”.²⁴⁸

El anhelo de buscar una relación amistosa y la pasividad de Kus-Kús en el trato interpersonal lo llevan a involucrarse involuntariamente en la intriga oscura del mundo de los adultos, hasta que finalmente se integra en ella perdiendo la inocencia de niño. En el texto citado abajo, podemos ver un Kus-Kús vengativo y loco después de sufrir el desamor de Manolo, el chico del ultramarinos “La cubana”, y los celos hacia su tía Eugenia, quien ha desarrollado una relación secreta con Manolo. Por eso, el chico, encolerizado, decide llamar a la policía y denunciar el hecho de que Julián, el criado de su casa que ha cometido un robo, se esconde en casa de Eugenia, con el objetivo de destruir de una vez por todas a aquellas personas que le han dañado. Los argumentos de la novela llegan a su auge con la transformación de Kus-Kús de víctima en verdugo. El adjetivo “sórdida” transmite de forma vívida su odio hacia la soledad y su furia por no poder desprenderse de ella después de todo el esfuerzo que ha hecho:

[...] ¿en qué se había convertido su deseo de venganza?; aún vestido, sin zapatos, Kus-Kús había pasado la noche con los dos ojos de par en par hincados en sí mismo; tan fuerte había sido la impresión que le causó la frialdad de Manolo, tan aguijoneantes fueron los celos que sintió al verle subir a casa de tía Eugenia; tan vacía era su casa, tan sórdida la soledad del cuarto de jugar, con los vestigios crudos de su niñez presentes todavía en los descabezados trenes, desencuadernados libros...²⁴⁹

²⁴⁸ Pombo, *El héroe...*, p. 8.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 201.

Otro personaje que ha sido devorado por la soledad es Gonzalito en *El metro de platino iridiado* (1990), cuyo final trágico está estrechamente relacionado con su infancia penosa. En el colegio, sus compañeros se burlaban de él, lo que hizo que sufriera una desastrosa humillación y pérdida del amor propio. Tampoco se sentía feliz en casa porque no le gustaba hablar con sus padres. Como consecuencia, va adquiriendo un carácter “asustadizo pero confiado”.²⁵⁰ De tal manera que gradualmente se vuelve más ilusorio, así como noctívago, persiguiendo un placer artificial y evitando enfrentarse a la luz de la vida real. Aunque muestra una gran pasión por escribir y por la música, apuntando que “para un escritor escribir es lo único importante” y que “la música lo era todo”,²⁵¹ solo toma ambas como “proyecciones fantasiosas”,²⁵² según palabras del crítico Wesley J. Weaver, con la esperanza de llenar su espíritu vacío en vez de decidir convertirse realmente en un escritor o músico. Más adelante, se vuelve adicto a las anfetaminas para crear un mundo ficticio en el que sentirse feliz:

[...]Gonzalo tuvo que decirse ahora, musitarlo, estirando sus largas piernas repentinamente de un tirón a la vez que alzaba la mirada al cielo entrecortado por el transcurso de las nubes: las anfetaminas... tomando simpatinas y no comiendo apenas nada en todo el día. Era, por lo tanto, un estado artificial del ánimo.²⁵³

²⁵⁰ Pombo, *El metro...*, p. 49.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁵² Wesley J. Weaver, III, *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*, 1ª ed. (Nueva York: The Edwin Mellen 2003), p. 111.

²⁵³ Pombo, *El metro...*, p. 80.

Aquí son notables los rasgos autorreferenciales de Pombo, quien siempre ha mostrado su gran interés en la escritura y la música. En lo referente a los años del colegio, Pombo, igual que Gonzalito, era un estudiante mediocre y nervioso, porque estudiaba poco y sacaba malas notas. Suspendió cuatro asignaturas en su quinto curso. Esta experiencia se registra en la novela *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993):

[...]Se cumplió la profecía de la abuela. Suspendimos cuatro asignaturas cada cual, yo y el Chino, y El Elke en cambio, a pesar de ser una extranjera, se presentó un día con banda azul celeste más de una cuarta de ancho y al final con gorra, que es en su colegio los que las dan a las primeras de la clase. Nos alegramos de eso, dentro de la murria negra de los dos.²⁵⁴

Además, también ha reconocido su personalidad adictiva en una entrevista con *XLsemanal* y su miedo cerval a la soledad:

Yo tengo una personalidad adictiva. Y compulsiva. Fui un adicto al alcohol, las pastillas y el tabaco. Pero pude con ello. Lo que me da miedo es la soledad. Me desquicia. Y eso que no soy una buena compañía. Lo sé. Por eso he vivido solo muchos años. Muy solo. Muy aislado.²⁵⁵

En realidad, la soledad es un arma de doble filo para Pombo. Por un lado, le ha causado un sufrimiento inaguantable; por otro lado, cultiva su sensibilidad peculiar por las letras. La gente de su alrededor estimaba el talento particular del niño Alvarito en

²⁵⁴ Pombo, *Aparición del...*, p. 134.

²⁵⁵ “Álvaro Pombo. ‘Me da miedo la soledad. Me desquicia. Y eso que sé que no soy una buena compañía’”, *XLsemanal*, 11 de marzo de 2012, <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20120311/magazine-entrevista-alvaro-pombo-29.html>.

contar y escribir, a pesar de su mediocridad en otros estudios. Esto también se manifiesta en varias escenas de sus diferentes novelas, por ejemplo, en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), la tía Eugenia no ahorra palabras para alabar la habilidad poética de Kus-Kús, tal y como el primer texto citado abajo, y en el segundo fragmento citado podemos ver que a ojos de la narradora de *Un gran mundo* (2015), su primo el aguilucho, quien se apasiona por el escribir desde pequeño, merece el título de poeta:

—Mi sobrino, ¿sabes?, es ya todo un escritor y un poeta, una sensibilidad prodigiosa...²⁵⁶

[...]La mayor parte de los niños de tu edad cuando eras niño, o de los chicos de tu edad cuando eres chico, no se sientan a escribir en sillones de salones sino, como mucho, en la mesa del comedor o en la cocina, tú es que siempre has sido un niño bien, aguilucho, no lo negarás. En el poema parecía deducirse que, debido a que el aguilucho era un poeta, «ya no ves las cosas ni sucias, ni negras, ni malas, ya ves todo de otra manera».²⁵⁷

Otra clásica escena autorreferencial a este respecto se encuentra en *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993):

Una vez el padre Constantino nada más entrar en clase nos mandó hacer la redacción. Con él, ésa fue la primera clase que tuvimos. Y el tema que puso fue contar un día de otoño. Durante media hora nos pusimos a escribir toda la clase, y yo en vez de escribir miraba el sol que entraba por los ventanales del aula mucho más claro que en verano. Y me fijé que todo relucía, hasta el polvo que flota por

²⁵⁶ Pombo, *El héroe...*, p. 80.

²⁵⁷ Pombo, *Un gran...*, pp. 107-108.

el aire y que normalmente no le ves. Y levanté un poco la cabeza y se veían los tejados de las casas y el color rojo de las tejas como si a propósito le hubieran dado cera o laca. [...] Cuando después el padre Constantino recogió las redacciones y las fue mirando cómo empezaba cada una, se paró cuando llegó a la mía y me mandó salir a mí a la pizarra y leer subido en la tarima toda mi redacción de pe a pa. Y dijo el padre Constantino que mi redacción merecía un nueve, la nota más alta que él nos pone, aunque sólo fuese por ser la más original de todas y verdadera encima. «Todos describen el otoño con lluvia y con viento y con mal tiempo y el otoño no siempre es así. Ese año tenemos, por ejemplo, una otoñada magnífica...»²⁵⁸

La trama es casi una reproducción de la propia historia de Alvarito, quien está muy animado por el elogio del padre Manuel Sedano, cuyo nombre se presenta como Constantino en la novela, por su redacción sobre un día de otoño, la cual se distinguió entre las de otros estudiantes por no haber repetido lo triste y lo convencional de otoño sino haber plasmado un otoño resplandeciente con un tinte realista.

En el texto citado, con las descripciones delicadas y vívidas, no solo vemos lo inolvidable de esta experiencia para Pombo, sino también su genio a la hora de redactar. A través de la frase “me fijé que todo relucía, hasta el polvo que flota por el aire y que normalmente no le ves”, se nota que, aun siendo un niño, Alvarito ya contaba con una cualidad imprescindible para ser un escritor: de mirada refinada, capaz de hacer observaciones muy detalladas. Mientras el símil que hace en la frase “se veían los tejados de las casas y el color rojo de las tejas como si a propósito le hubieran dado cera o laca” nos enseña su extraordinaria imaginación.

²⁵⁸ Pombo, *Aparición del...*, p. 75.

El reconocimiento de sus artículos por alguien ajeno emociona a Alvarito tanto que su vocación literaria empezaba a incubarse, consciente o inconscientemente, y el énfasis que pone el padre Manuel Sedano en la actitud hacia la “mímesis” influye en toda la carrera de Pombo como escritor.

3.1.1.2 El mundo familiar

Debido a la personalidad tímida y casera de Pombo, su narrativa suele estar trufada de familiares, como padres, tíos, abuelos, criados, etc. Al entrar en el mundo familiar del novelista, comprobamos cómo frecuentemente se entrecruzan los tintes biográficos y autobiográficos. Pese a que Pombo nació en una familia santanderina de clase alta, apenas se identifica con la gente de este estrato hasta su vejez, como él confesaba en una entrevista con *Periodista Digital*: “Yo realmente no soy un burgués del norte de España”.²⁵⁹ Esto se debe en gran medida al distanciamiento que siente Pombo entre él y “los señores de posición”, lo cual se revela en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983). En la casa del niño Kus-Kús, “los señores” normalmente están ausentes y solo van y vienen para pasar los fines de semana. Parece que la vida de estos nunca se cruzará con la del niño. Por eso cuando se sienta a comer con ellos por primera vez agudiza su melancolía por la pérdida de su niñez:

[...]La presencia de los señores en la casa durante aquellos tres días contribuyó no poco a incrementar su impresión de que había dejado para siempre atrás su niñez. Por primera vez se sentó a la mesa a almorzar. Tuvo la impresión

²⁵⁹ Periodista Digital, “Álvaro Pombo, autor de ‘La transformación de Johanna Sansíleri’”, vídeo de YouTube, publicado once de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=IESSXskobuw>.

(quizá inexacta, pero irresistible) de que también por primera vez su padre le hablaba de igual a igual y de que dialogaban juntos acerca de *la vida* (un poco lo mismo que se hacía en la cocina, escogiendo lentejas, sólo que ahora con más solemnidad y propiedad, en el despacho, que parecía una habitación desconocida, entrando a raudales el sol claro de la primavera, envueltos en las fascinantes humaredas del cigarro puro, y aquel rotundo aroma que le hacía pensar en las Américas imprecisa de su bola del mundo, al otro lado de un Atlántico fulgurante).²⁶⁰

En este texto citado, también podemos notar el desvío que Kus-Kús siente por su padre, el cual es una alusión a la verdadera relación de Pombo y su padre. “Me parezco mucho a mi padre, y no me llevaba bien con él. [...] Yo siempre decía que no me quería”,²⁶¹ así cuenta el autor en una entrevista. En cuanto a la semejanza física entre Pombo y su padre, el periodista Ernesto Escapa lo describe de la siguiente forma en un artículo suyo: “El novelista es su vivo retrato y en Trigueros pude comprobar cómo los mayores lo confundían con su padre, que vadeaba el pueblo en coche de caballos hacia la estación del tren”.²⁶²

Y ¿podría ser esta semejanza uno de los motivos que exacerban el conflicto entre padre e hijo? Cuando menos notamos la profunda especulación que Pombo ha hecho sobre esta cuestión a través de las referencias en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), la última novela publicada hasta el momento. El vizconde en el título alude al protagonista Horacio, quien ha sido un distinguido escritor y se inquieta cada vez más por su envejecimiento. Envidia el éxito literario de su hijo Aarón, ganador del Premio Nadal con

²⁶⁰ Pombo, *El héroe...*, pp. 111-112.

²⁶¹ Ima Sanchís, “Siempre tuve sentimiento de culpa”, diario *La Vanguardia*, 27 de enero de 2001, p. 76.

²⁶² Ernesto Escapa, “Dictados furtivos”, *Diario de León*, 22 de noviembre de 2015, <https://www.diariodeleon.es/articulo/filandon/dictados-furtivos/201511220400021555831.html>.

su novela *Espalter*. Aquí hay una obvia autorreferencia de Pombo, quien obtuvo el mismo premio en el año 2012. Al igual que en el caso de este y su padre, “Horacio y Aarón involuntariamente se parecían en público, se evocaban”.²⁶³ Para celebrar su octogésimo cumpleaños, la familia de Horacio le regala un retrato a partir de la ocurrencia de Aarón, sin saber que esta pintura se convertiría en la causa de una tragedia insalvable. La similitud entre el retrato del vizconde y Aarón sorprende tanto al hijo como al viejo padre. Sin embargo, tienen dos reacciones totalmente diferentes después de ver el retrato: a Aarón le emociona esta figura rejuvenecida de su padre que conlleva un toque estético-teológico e incluso le suscita cierto rebrote de amor filial obturado, mientras que a Horacio le horroriza, porque solo es una deconstrucción y desfiguración del rostro paterno. En el fondo, es porque le hizo sentir reflejada su personalidad malevolente, que posteriormente le condujo a matar a su propio hijo con un empujón a sangre fría.

El título de esta novela, *El retrato del vizconde en invierno*, evoca el del poema de Rainer Maria Rilke “Retrato juvenil de mi padre”, y el contenido de la novela nos hace recordar una frase de otro poema anónimo del poeta: “Yo soy el padre; pero el hijo es más, es todo lo que el padre fue”.²⁶⁴ Dado que Pombo es un auténtico seguidor de Rilke,²⁶⁵ suponemos que esta intertextualidad no es pura casualidad, sino que constituye cierto homenaje al poeta alemán. Cabe mencionar que, a la hora de escribir esta novela, Pombo tenía casi ochenta años, una edad avanzada que no alcanzó su padre, quien sufrió una

²⁶³ Pombo, *Retrato del...*, p. 14.

²⁶⁴ Rainer Maria Rilke, *Antología poética*, edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, 1ª ed. en esta presentación (Barcelona: Austral, 2016), p. 94.

²⁶⁵ “Soy muy ‘rilkiniano’. La memoria es nuestra gran energía” así confiesa Pombo en la entrevista con *Teinteresa*, 13 de septiembre de 2016, https://www.teinteresa.es/libros/Alvaro-Pombo-acabo-escribir-novela_0_1649835484.html.

muerte prematura. Así que el novelista, al crear el personaje Horacio, hace de alguna manera un montaje sutil de los elementos verosímiles, añadiendo ciertos rasgos autorreferenciales. Por ejemplo, en la novela hay una descripción sobre el sufrimiento del vizconde por el cólico miserere, que se puede interpretar como un reflejo fiel de la propia experiencia de Pombo,²⁶⁶ en la cual se sintió técnicamente muerto durante dos días:

No sólo el cólico miserere que le llevó casi a la tumba, ni la partición del colon en dos partes como una lanzada grotesca, fue sobre todo la conciencia de lo grotesco de la propia suciedad, haciéndose cargo durante todo un año entero de la vida consciente de Horacio.²⁶⁷

Las relaciones paterno-filiales constituyen un tema bastante frecuente en la narrativa pombiana. Amén de Kus-Kús en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) y Aarón en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), los hijos como Esteban en *El cielo raso* (2001), Fernando en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), y el aguilucho en *Un gran mundo* (2015), todos, en cierto sentido, afrontan un conflicto edípico. Y en cuanto a esta última, la figura del “tío Mario”, padre del aguilucho, debe de ser el más cercano al propio padre de Pombo, puesto que el editor Epifanio Romo Velasco en su artículo “*Un Gran Mundo* de Álvaro Pombo” desvela que el padre del novelista, Cayo Pombo Caller, es exactamente el prototipo del tío Mario.²⁶⁸ Se encuentran bastantes aspectos en común en

²⁶⁶ “ ‘¿En qué momento ha estado más cerca de la muerte?’ ‘Hace año y medio, con el cólico miserere, técnicamente muerto dos días y desahuciado.’” así confiesa Pombo en la entrevista con Robles, “Álvaro Pombo...”.

²⁶⁷ Pombo, *Retrato del...*, p. 26.

²⁶⁸ Epifanio Romo Velasco, “*Un gran mundo* de Álvaro Pombo”, *La Corredera* 5 (2018): p. 31. <http://lacorrederadeampudia.es/wp-content/uploads/2018/06/LaCorredera5.pdf>.

los dos. Al igual que Cayo Pombo, Mario había heredado una finca en el páramo en Valladolid, con la cual planteaba emprender un proyecto comercial que al final no funcionó por la ruptura de la relación con su esposa Teresa, quien es la encarnación de la madre de Álvaro Pombo en la novela. A ojos de todo el mundo, eran un matrimonio ejemplar en la sociedad burguesa de la provincia, tal y como lo que describe la narradora:

[...]Los padres del aguilucho, tan decididos, tan bien vestidos, tan unificados, tan discernibles y heroicos. Daban una imagen excesiva, demasiado bien timbrada, como un dúo que el aguilucho no acertaba a entonar, como mucho a corear a una distancia de respeto.²⁶⁹

Parecía que todo iba perfectamente hasta que Mario empieza a tener aventuras extramatrimoniales con distintas amantes a consecuencia de su atributo mujeriego, lo cual era la propia experiencia de Cayo Pombo. La irritación que muestra el aguilucho por su padre es también el verdadero sentimiento del novelista. Como el aguilucho apoyaba firmemente a su madre, su relación con su padre, que nunca había sido buena, se vuelve aún más dificultosa:

[...]Casi el adulterio –comentó el aguilucho conmigo– es lo de menos. Lo más lioso y más hiriente es el recelo y los atrasos de la pasada vinculación que ahora no se convierte ni del todo en desvinculación, ni del todo en nada de lo que podamos hablar sin enredarnos hasta las arenosas horas del amanecer, todo el día.²⁷⁰

²⁶⁹ Pombo, *Un gran...*, p. 93.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 94-95.

Creemos que la infidelidad de su padre ha producido un gran impacto en la conciencia del joven Pombo, ya que este ha investigado de forma profunda el asunto extramatrimonial en varias novelas suyas, tales como el adulterio de Martín y Virginia en *El metro de platino iridiado* (1990), el de Juan Campos y su nuera Angélica en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), el de Augusto y Monina en *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014), y el de Alfonso y Matilde en *La casa del reloj* (2016). La incompreensión hacia su padre, que acrecienta su soledad, se ha convertido en una sombra para Alvarito, que incluso no logra desprenderse de ella en toda su vida posterior. Si no existiera este asunto entre sus padres, Pombo “tal vez hubiese sido un hombre distinto, menos amargo, menos negativo, de más largo alcance, quizá hubiera escrito historias nobles, no necesariamente convencionales, pero sí historias de amor”,²⁷¹ como se figura la narradora de *Un gran mundo* (2015) sobre el aguilucho.

Al igual que el padre de Pombo, que falleció a los 49 por una enfermedad renal, difícil de curar a mediados del pasado siglo XX, el tío Mario acabaría muriendo de coma urémico. En sus últimos días, fueron su sufrida esposa y su hijo quienes lo atendieron y estuvieron a su lado. Frente a su padre moribundo, la sensación del aguilucho era complicada. Diferente de un hijo normal que debiera sentir pena en ese momento, él no consigue disipar la falta de compasión por su padre, así que detenidamente se autoanaliza, y es a través de esta reflexión que podemos conocer también la actitud de Pombo hacia la muerte de su padre:

[...]Al mismo tiempo yo me daba cuenta de que mi falta de compasión no era completa, no era odio lo que sentía, sino como una insuficiencia renal

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 218.

sobrevenida, una imposibilidad de eliminar yo mismo el veneno que yo mismo destilaba, como si fuera incapaz de dar con un sistema de refrigeración, un salir fuera, un librarme del cepo de mi subjetividad, que me convertía a ratos en un monstruo vengativo, un juez informe y miserable.²⁷²

Como comprobamos en una entrevista concedida a *El Cultural*, en comparación con los hombres de su familia, las mujeres son sujetos predilectos de Pombo, que se refiere a ellas como una importante fuente de inspiración literaria:

[...]he conocido más mujeres divertidas y locuaces que hombres divertidos y locuaces. Las mujeres de mi familia eran realmente fascinantes. He imitado muchas veces sus maneras de hablar, sus absurdos y notable inteligencia. Y también porque las mujeres son un gran misterio para mí, que me apresuro a investigar mediante largos tratados de psicología-ficción, que es lo que son en gran medida mis novelas.²⁷³

Por consiguiente, nos encontramos con una serie de personajes femeninos con características variadas en las novelas pombianas, muchas de los cuales tienen su figura original en la vida real y han sido recreadas por el autor. Por ejemplo, tía Teresa en *Un gran mundo* (2015), que hemos mencionado, cuenta con un notable rasgo biográfico de la madre de Pombo, María del Pilar García de los Ríos y Caller, una mujer bondadosa y atractiva, a quien la narradora profesaba siempre afecto: “Tía Teresa era guapa, era

²⁷² *Ibid.*, p. 252.

²⁷³ Álvaro Pombo, en la entrevista con *El Cultural*, 2009, <https://www.elcultural.com/revista/letras/Alvaro-Pombo/24673>.

simpática, era muy joven entonces. Participaba mucho en nuestras conversaciones. Tenía una benevolencia contagiosa, animosa...”.²⁷⁴

Otra figura femenina, tía Elvira, la protagonista de la novela, está basada en la abuela paterna de Pombo, Ana Pombo, cuya biografía está repleta de leyendas. A diferencia de tía Teresa, quien representa la eticidad y el espíritu abnegado, Elvira personifica la cosmovisión de la estética y el egocentrismo. Su vida estaba marcada por la complejidad. Fue una víctima del matrimonio tradicional de la burguesía santanderina de principios del siglo XX. Para librarse de su primer marido, el viejo neurasténico Fernando, huyó a Francia con sus hijos. Posteriormente regresa a casa dos veces. La última vez fue con Helio, un argentino mucho más joven que ella.

En el terreno profesional, era bastante polifacética: bailarina, empresaria de moda y poeta. Fue considerada una mujer exitosa y excepcional por el público. Sin embargo, la opinión de sus familiares sobre ella muestra su otra cara. Nunca logra fascinar a su nieto el aguilucho, quien niega su capacidad literaria: “El aguilucho llegó a decir que se avergonzaba de una abuela que escribe, creyéndose genial, con esa supina ignorancia de la expresión poética”.²⁷⁵

Con respecto a los problemas conyugales entre su hijo Mario y Teresa, se ponía al lado del primero alabándole en una carta por ser “un hombre alegre que sabía reír y que amaba la vida”,²⁷⁶ lo que enfurece grandemente al aguilucho. Desde el punto de vista de la narradora de la novela, que también es su sobrina nieta, el gran mundo que

²⁷⁴ Pombo, *Un gran...*, p. 180.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 135.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 161.

protagonizaba Elvira, está trufado de amistades superficiales y falsedades vanidosas que carecen de un sentido sincero de la realidad:

[...]No se puede esperar profundidad de algo que es por definición un juego de apariencias, una sucesión de disfraces y de modas. Tía Elvira no creaba en realidad, pero manipulaba las creaciones y las relaciones hábilmente. Vivió de eso. No dibujaba, no cosía, no cortaba las telas, como mucho las elegía.²⁷⁷

Existe una ambigüedad en la recreación de esta figura, conforme lo que ha comentado Pombo en una entrevista con *El Mundo*: por un lado, la ha “retratado con benevolencia”,²⁷⁸ puesto que hemos visto una mujer que intenta romper la cadena de la convención de la provincia y siempre se mantiene fuerte ante los altibajos de su vida; por otro lado, el novelista también ha hecho “ciertas reservas” en el retrato, las cuales hacen referencia a su frialdad y falsedad, que le conduce a una dependencia de este gran mundo insustancial.

Una ventana al norte (2004) es otra novela pombiana cuya protagonista femenina es históricamente verificable. En el epílogo de la novela, el novelista señala que el origen de la protagonista, Isabel de la Hoz, es una mujer real con otro nombre, quien era prima carnal de la madre y las tías de Pombo y que vivía en la época de Santander cuando estas eran pequeñas. En una entrevista con *El Diario Montañés*, ha desvelado que esa figura femenina se llama María del Carmen Roiz de la Parra. El parecido entre ella e Isabel consiste mayormente en el aspecto estético, es decir, lo extravagante y lo fascinante de los rasgos físicos y mentales de esta heroína santanderina, tal y como se muestra al

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

²⁷⁸ Pastor, “Álvaro Pombo...”.

comienzo de la novela, donde encontramos una descripción mimética de un retrato suyo en tono biográfico:

[...]ese joven rostro del retrato de Sotomayor no acaba de ser melancólico. No es suficientemente bello, quizás, para ser melancólico. Una joven distinguida, no del todo bella, segura de sí misma. Hay en la boca pequeña y firme un aire sellado, como la obstinación de alguien que se ha propuesto tomar parte en una velada familiar sin decir ni una palabra. Se diría que los labios un poco fruncidos están a punto de pronunciar un comentario guasón. ¿Acertó Sotomayor? ¿Era así como permanecía sentada en el sofá azul de la salita de su madre, desdeñando en silencio la maniática puntualidad de las rutinas familiares? Tuvo fama, entre sus primas de menor edad, de ser fantasiosa, muy habladora.²⁷⁹

Cabe mencionar que la novela al final no se limitó a ser una historia simple como Pombo planteaba al principio, ya que, gracias a la inspiración de determinados libros, entre los que destacan *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes y *La Cristiada* de Jean Meyer, la inserción de la Guerra Cristera de México y otros personajes inventados según este suceso cambia por completo la concepción del personaje original. Tanto los motivos internos como la influencia de los hechos han empujado a la protagonista a caminar hacia un final dramático. Dado que este apartado no se centra en la función de las acciones, no vamos a desarrollarlo con mayor detenimiento.

Pombo llama los elementos tomados de su familia “la familiaridad de lo familiar”, que le sirve como “un venero de invención literaria inagotable”,²⁸⁰ si bien ninguna de sus novelas es directamente biográfica o autobiográfica.

²⁷⁹ Pombo, *Una ventana...*, p. 10.

²⁸⁰ Pastor, “Álvaro Pombo...”.

3.1.1.3 El mundo homosexual

Otro tema relevante de la novela pombiana, la homosexualidad, también va ligado a la propia experiencia del novelista, quien ha reconocido abiertamente su orientación homosexual. A su juicio, los homosexuales, siendo “un colectivo machacado” y “los marginados de la tierra”, deben construir “una nueva narración”, que no sea frívola como la de la subcultura gay, sino “una narración amorosa, profunda y seria”.²⁸¹ Por lo tanto, sus personajes homosexuales, la mayoría de los cuales son masculinos, tales como Gonzalo Ferrer en *El parecido* (1979), Pancho en *El hijo adoptivo* (1983), Ortega en *Los delitos insignificantes* (1986), Gonzalito en *El metro de platino iridiado* (1990), Gabriel Arintero en *El cielo raso* (2001) y Javier Salazar en *Contra natura* (2005), suelen enfrentarse al choque entre su instinto sexual, el amor al prójimo y la sujeción moral o religiosa.

Pombo, que nació el año 1939, poco después de terminar la Guerra Civil, fue educado bajo el severo régimen franquista y en un ambiente familiar y pedagógico nacional-catolicista, con lo cual la homosexualidad se consideraba un “difícil y enredoso asunto”,²⁸² hasta un pecado. Sin embargo, Pombo ha expresado en varias ocasiones su posición de anticlericalismo, pero sin rechazo a la fe cristiana. En una entrevista con *El Mundo* dirigía sus críticas hacia la Iglesia institucional:

A mí la palabra católico no me gusta mucho. Jesucristo no era católico, ni cura, ni sacristán. Y los apóstoles estaban casados. La última encíclica del Papa

²⁸¹ “Álvaro Pombo cuenta su difícil pasado por ser homosexual”, *Diario de León*, 1 de febrero de 2003, <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/alvaro-pombo-cuenta-dificil-pasado-ser-homosexual/20030201000000643469.html>.

²⁸² Álvaro Pombo, *Contra natura*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2005), p. 558.

es deplorable. Porque del lema “Dios es amor”, en lugar de hacerlo extensivo a todas las criaturas del mundo lo reducen al amor entre hombre y mujer dentro del matrimonio. Así que los homosexuales cristianos lo tienen muy crudo, pero yo les animo a seguir siendo lo que son y a mantener su fe.²⁸³

A este respecto, se percibe en el pensamiento de Pombo la huella visible que deja Kierkegaard, quien, a pesar de su rasgo cristiano, está en contra de las congregaciones de la iglesia y la politización del cristianismo, considerando que estas ideas minimizan la significación de la existencia individual y se desvían del verdadero espíritu de Jesús de Nazaret. Del mismo modo, Pombo no pretende tomar la fe cristiana como un éxtasis ni un oasis de calma para servir de simple cobijo a los creyentes, sino que presta atención a los problemas reales del ser humano, enfatizando su realización, su responsabilidad y su libertad bajo una condición angustiosa por sus fuertes luchas internas en torno a la fe. Nuestro amor a Dios debe reflejarse en nosotros mismos, ya que el ser humano es el exclusivo empalme del Dios y el mundo, tal y como le explica Paco Allende a Ramón Durán en *Contra natura* (2005):

Dios no puede intervenir, porque si interviniera en la organización del mundo, sería parte del mundo y no sería Dios. Toda la idea tradicional de la providencia se viene abajo con esto. La única conexión entre Dios y el mundo somos nosotros, somos tú y yo.²⁸⁴

²⁸³ “Álvaro Pombo”, *El Mundo*, 25 de enero de 2006,
<https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/index.html>.

²⁸⁴ Pombo, *Contra natura*, p. 111.

En lo tocante a la homosexualidad bajo un fondo religioso, Pombo concluye diciendo que “no se puede ser católico y gay, pero sí cristiano y gay”,²⁸⁵ puesto que desde siempre rechaza las etiquetas como “enfermedad fisiológica” y “anomalía psicológica” que pone la iglesia católica. Este espíritu rebelde también se manifiesta en su narrativa. Gabriel Arintero en *El cielo raso* (2001) es un típico ejemplo con ello. Después de mantener relaciones sexuales con su primo Manolín, Arintero toma conciencia de su homosexualidad. Esto hace que pase por situaciones incómodas: disfruta con agrado del placer corporal y mental de ser homosexual sin sentirlo como una vergüenza ni un pecado, mientras que tiene miedo a implicar a su familia y amigos en el caso de que su secreto sea descubierto en esa época represiva y opresora. Más bien, su sufrimiento no proviene de su interior, sino de la presión del exterior:

[...]Ya entonces Gabriel Arintero se preguntó claramente si se avergonzaba del placer sentido con Manolín. Y respondió, ya entonces, que no: nunca se avergonzó de aquel placer, pero nunca creyó que podría integrarlo públicamente sin tener que avergonzarse. Con la vergüenza sucedía que no era sólo una emoción desagradable, negativa, que le invadía a él, caso de ser descubierto, sino que todos sus familiares y amigos se avergonzarían de él si el asunto llegaba a saberse.²⁸⁶

El entrecruzamiento de estos dos sentimientos contradictorios contribuía a una voluntad de rebelión contra su alrededor, considerando que no era el cristianismo de Jesús de

²⁸⁵ Luis Antonio de Villena, “Álvaro Pombo dicta plurales”, *Noticias de Luis Antonio de Villena*, 28 de mayo de 2020, <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/alvaro-pombo-dicta-plurales/>.

²⁸⁶ Pombo, *El cielo...*, p. 13.

Nazaret lo que rechazaba su condición homosexual, sino el cristianismo oficial de la iglesia:

[...]La vida de Jesús fue para Gabriel, desde que empezó su carrera hasta muchos años después, un sistema de imágenes latentes, que no le excluían a él mismo por la razón de su homosexualidad (nada había en los recuerdos de Jesús que negara el amor entre hombres o entre mujeres, ni el amor espiritual ni físico), y por otro lado un cristianismo cada vez más oficial, más español y cada vez menos y menos digno de respecto o interés.²⁸⁷

Arintero se encuentra ahogado en Madrid y decide irse a Londres para buscar su identidad después de ser detenido una noche por la policía en la plaza de España a causa de un “delito contra natura”.²⁸⁸ Esta escena está basada en la propia experiencia de Pombo, quien fue “obligado a presentar su dimisión ante el director del centro”²⁸⁹ del colegio Tajamar, del Opus Dei, donde trabajaba como profesor de Filosofía. Este exilio voluntario como el punto de partida de su rebelión contra la situación injusta e inhumana de aquel entonces resultó dejar una influencia trascendental en la carrera del escritor.

A pesar de su apoyo a la emancipación y la igualdad del colectivo gay, Pombo se opone a “la trivialización y excesiva mercantilización de la homosexualidad por parte de una cultura LGTB”.²⁹⁰ No solo reprocha la idea del matrimonio homosexual que este

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 19.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 8.

²⁸⁹ Crespo López, “Introducción. Alrededores de Álvaro Pombo”, p. 26.

²⁹⁰ Alfredo Martínez Expósito, “Álvaro Pombo y la defensa de la autenticidad homosexual”, *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, (Barcelona: Icaria, 2016), p. 209, <http://www.dicumas.udl.cat/wp-content/uploads/2019/03/preprint-Martinez-Exposito-Masculinidades-disidentes.pdf>.

grupo reivindica, en razón de que lo rutinario del matrimonio es la condena del eros, sino que también critica las actividades como el orgullo gay, calificándolo de “un acontecimiento provinciano y cateto”:

La hostilidad que contra mí suele manifestar el LGTB por mis *justas* críticas del *mamoneo* del orgullo gay, etc., que es un acontecimiento provinciano y cateto, me han resbalado siempre mucho. [...] la ñoñería y el tiquismiquis gay me ponen malo, más malo que la tiña. Como dicen los políticos babosos e inarticulados, “reitero” que el día del Orgullo Gay en Madrid (y recuerdo palabra por palabra toda la historia de ese noble movimiento) es consumista y banal. Para no ser consumista y banal hay que ser puro, ingenuo, inocente, insignificante, pobre. Menear el culo en carrozas no es, hoy día, ni siquiera un acto de valentía, es un mamoneo narcisista.²⁹¹

Palabras controvertidas como estas de Pombo también han suscitado el ataque de los grupos de LGTBI,²⁹² quienes le acusan de “homófobo”. Se niega a serlo y se declara que es un “pre-gay”, como le ha llamado su amigo Eduardo Mendicutti al principio, debido a la época lejana en la que creció y fue educado. Sus experiencias particulares conducen a ciertas discrepancias con los miembros de la comunidad homosexual de hoy en día también, lo que se han transmitido asimismo a través de su narrativa. Por ejemplo, en *El cielo raso* (2001) se expresa, a través del personaje Arintero, su actitud escéptica con respecto a las manifestaciones públicas que hacen las personas homosexuales para

²⁹¹ Juan Ángel Jurito, “Álvaro Pombo: ‘El mamoneo del Orgullo Gay es un acontecimiento provinciano y cateto’”, *Cuartopoder*, 13 de septiembre de 2016, <https://www.cuartopoder.es/cultura/2016/09/13/alvaro-pombo-el-mamoneo-del-orgullo-gay-es-un-acontecimiento-provinciano-y-cateto/>.

²⁹² Como en los últimos años el grupo LGTB ha incluido a las personas intersexuales, utilizaremos la nueva sigla LGTBI en nuestro trabajo excepto en el caso de citación.

reclamar sus derechos, si bien el esfuerzo individual no es suficiente para eliminar su ahogo por discriminación de la sociedad al grupo homosexual:

[...]Por aquellas fechas, Arintero no había oído aún de los movimientos públicos en defensa de los gays y lesbianas, y de haber oído algo, habría concluido que eran movimientos estafalarios que nunca conducirían a nada. Arintero, por esas fechas, no era capaz de librarse por sí solo de la negativa visión que la sociedad en general tenía de los homosexuales. Afirmar la dignidad propia y la de los demás homosexuales en su corazón, abrigar un profundo deseo de venganza, era todavía muy insuficiente para sacarle de su ensimismamiento.²⁹³

Para Pombo, la forma ideal de búsqueda de la propia identidad homosexual consiste en la integración voluntaria en la sociedad, transformando la afirmación de la indignación propia al amor sublime a los demás. Esto explica por qué Arintero viaja a El Salvador el año 1980 para emprender un segundo exilio, después de su paso fallido por Londres:

La razón por la cual a mí me parece muy lógico poner a mi personaje en El Salvador es que hay un movimiento cristiano que no es el individualista de la salvación del alma, sino uno de la salvación de todas las personas. Ellos ya no hablan de salvación sino de liberación. Al fin y al cabo sólo bajo esa idea es que un homosexual deja de ser un paria, un marginado como nosotros vivíamos en aquellos años.²⁹⁴

²⁹³ Pombo, *El cielo...*, p. 104.

²⁹⁴ Élmer Menjívar, "Letras sobre un cielo raso", *Wordpress*, 7 de enero de 2012, <https://elmermenjivar.wordpress.com/2012/01/07/en-la-vida-hay-que-elegir-entre-ser-aquiles-o-ser-homero-alvaro-pombo/>.

En este caso, El Salvador sirve como un mundo utópico, donde el pueblo se une para un mismo objetivo ignorando las inclinaciones sexuales y otras discriminaciones, y donde toda la población contribuye a la sociedad y los demás se pueden convertir en héroes. Si bien Pombo no participó en la revolución en El Salvador en el mundo real, creemos que su servicio militar durante sus tiempos jóvenes, en el cual compartió una experiencia de afecto e integridad con sus compañeros católicos, puede constituir la fuente de inspiración:

Yo era un niño solitario y el internado fue la primera ocasión en la que tenía que estar con compañeros todo el día. Mi casa era un sitio mucho más difícil que el colegio. También me sentí muy bien en la mili. La camaradería forzada, el tener que convivir con muchos otros chavales de mi edad, me libraba de mis resabios de niño solitario y especial y poeta.²⁹⁵

Con la idea atrevida de unir la ideología del marxismo y la religión cristiana en *El cielo raso* (2001), Pombo propone la necesidad de la renovación del cristianismo institucional, lo que refleja también su actitud ecléctica con respecto al pensamiento religioso.

3.1.1.4 El mundo intelectual

A igual que su admirada Iris Murdoch, Pombo también plasma en su narrativa una serie de personajes intelectuales, tales como Martín en *El metro de platino iridiado* (1990), Julián en *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), Javier Salazar en *Contra natura* (2005), Juan Campos en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), el narrador de *La previa*

²⁹⁵ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 77.

muerte del lugarteniente Aloof (2009), Román en *El temblor del héroe* (2012), Horacio y Aarón en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), entre los cuales se encuentran escritores, profesores, editores, etc.

Siendo él mismo un escritor con un trasfondo filosófico y pedagógico, Pombo conoce profundamente tanto las glorias como los fracasos de los hombres cultos. Durante más de 30 años vive y escribe en el mismo ático del barrio de Argüelles en Madrid, donde también habitan algunos de sus personajes como Martín y María en *El metro de platino iridiado* (1990) y Javier Salazar en *Contra natura* (2005). No es muy sociable en el medio literario por su personalidad desconfiada y solitaria desde siempre, y para él ser escritor significa elegir un modo de vida trabajoso y huraño:

No es falsa modestia: como muchos otros colegas y escritores de mi generación, he amado la literatura y la lengua española, y he trabajado duro con ellas. A diferencia, quizá, de otros colegas, yo siempre he tenido la sensación, al escribir, de llevar a cabo una intensa y personal actividad marginal y aislada.²⁹⁶

Se nota que Pombo ha traspasado a sus personajes algo de su propia vocación literaria, su elocuencia filosófica, así como también su soledad punzante. En *El metro de platino iridiado* (1990), Martín, quien se apasiona por escribir, trabaja de auxiliar en la cátedra de Metafísica en la facultad de Filosofía y Letras. Se casa con María, a quien ha conocido durante su época universitaria y han llevado una vida conyugal tranquila y feliz, así que no se han dado cuenta de los riesgos potenciales de su matrimonio, los cuales se han ido incubando a raíz de los dos fracasos sucesivos de Martín en su carrera literaria. El primero

²⁹⁶ Carmen Iglesias, “Contestación de la EXCMA. SRA. DOÑA CARMEN IGLESIAS”, p. 9

ha sido el fallo en ganar el Premio Nadal con la entrega de su novela *Viaje de novios*, en la que ha depositado muchas esperanzas. La siguiente escena, una descripción vívida sobre la emocionante espera del premio y el brusco golpe de fracaso, nos recuerda el desconcierto y la desesperanza de Pombo durante los cinco años, de 1978 a 1983, en los que iba escribiendo libros que creía muy buenos y enviándolos a editoriales, pero no conseguía publicar ninguno:

[...]Martín se sintió feliz y enamorado durante todos los meses –unos ocho– que duró la composición de su novela. Finalmente envió el manuscrito a Barcelona. Pausa. Sólo se trata de ya de esperar el día de Reyes. Los Reyes Magos iban a venir con lo contrario de lo absurdo: con el premio y la confirmación definitiva de la categoría literaria de Martín. [...] El tiempo transcurrió muy lentamente y transcurrió, a la vez, de golpe. De pronto ya en enero de aquel año, de pronto el cinco y de pronto la noche del Nadal, la explosión del ser ya... y el fracaso. *Viaje de novios* no ganó el Nadal y no figuró ni siquiera entre las novelas finalistas.²⁹⁷

La otra frustración de Martín proviene de la oposición a catedrático de filosofía, la cual no aprueba y que es una alusión a la experiencia del mismísimo Pombo, quien no pasa del tercer ejercicio de la oposición que hizo en el año 1985. Martín tenía bastante confianza en sí mismo por su pleno dominio sobre los conocimientos antes de hacer los exámenes. Así aseguraba animadamente a su esposa María: “Haré yo oposiciones. Es un buen momento. He visto los temas y sé que los sé, incluidos los temitas de relleno o de

²⁹⁷ Pombo, *El metro...*, pp. 66-67.

moda. Estoy seguro de que puedo sacar una cátedra de instituto en un año, aunque tal vez no en Madrid o cerca de Madrid”.²⁹⁸

Sin embargo, la realidad le vuelve a desilusionar con el resultado: suspenso. Peor aún, él y María tienen que empezar a enfrentarse a las privaciones económicas, ya que la familia está a punto de recibir la llegada de una nueva criatura. Como Martín no tiene más opciones, decide aceptar la ayuda de sus suegros mientras que se encierra cada vez más en un mundo de ficción buscando el sentido del éxito en la escritura:

[...]Un paro accidental que el escritor verdaderamente serio no tendrá jamás reparo de hacer como si no llegara nunca... [...] Martín se sentía ahora monótonamente heroico, con el heroísmo infinitesimal de todos los escritores que admiraba, empezando por Kafka, empezando por Proust, empezando –¿por quién va uno a empezar, si no?– por él mismo.²⁹⁹

Cabe mencionar que a Pombo le gusta atribuir a muchos de sus personajes intelectuales distintas lecturas que él mismo ha llevado a cabo en el mundo real, con lo cual la referencia a Kafka y Proust constituye un caso ejemplar.

Este ensimismamiento cada vez más grave provoca que Martín pierda poco a poco su contacto con la realidad olvidando su conciencia del principio: “Vivir es más importante que escribir”.³⁰⁰ Su existencia pasa a ser “un simple pretexto de la elaboración del proyecto”³⁰¹ literario hasta el punto de que convierte a Virginia, la mejor amiga de su

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 76.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 45.

³⁰¹ Weaver, *Álvaro Pombo...*, p. 101.

esposa, en su amante para así conseguir una estimulación sexual. Martín se siente despreocupado por su acto de infidelidad, de manera que un matrimonio que hubiera podido ser feliz es destruido por su indiferencia y egoísmo.

Si Martín representa la típica figura intelectual de la época novelesca temprana de Pombo, Román, el protagonista de la obra ganadora del Premio Nadal *El temblor del héroe* (2012), es el ejemplo de uno de sus personajes intelectuales de sus últimos diez años, cuando ya está entrando en la vejez. La novela gira en torno al conflicto entre tres personajes, Román, un profesor universitario jubilado de Filosofía, que tiene dos antiguos alumnos médicos, Elena y Eugenio, el joven periodista Héctor, que conoce a Román en una entrevista para una serie de un seminario digital “Los Inactuales”, y Bernardo, el antiguo jefe de estudios del instituto donde estudiaba Héctor cuando era niño y un malévolo pederasta.

Con el aval de Héctor, que ha sido engañado por la locuacidad de Bernardo, Román le alquila su piso a este a regañadientes. Sin embargo, Bernardo resulta ser un impostor que deja de pagar a Román a partir de la tercera mensualidad, por lo que Héctor tiene que asumir la responsabilidad del deudor. Al no encontrar otra manera para conseguir el dinero, se ve obligado a prostituirse. En el último encuentro con su cliente Eduardo, Héctor pierde los papeles al ser consciente de la impudicia de Bernardo y arroja un estatuón al cliente. Este hecho provoca que Eduardo se golpee la frente contra una mesa de cristal. Como consecuencia, muere *ipso facto* y Héctor, que no podía aceptar la realidad de haberse convertido en un asesino, se suicida tirándose al metro. Román decide no dar explicaciones a la policía sobre este hecho a sabiendas de que el motivo de la prostitución de Héctor se vincula con el pago del alquiler para Bernardo, puesto que tiene miedo a involucrarse en este hecho:

[...]Pero Román no puede sentirse culpable –aunque sí que se siente sumamente apenado– porque nada de lo que le ha pasado a Héctor le ha pasado por culpa de Román. [...] Hay, sí, este hecho equívoco de que Héctor pagara la renta que debía Bernardo. Pero esto no puede ser mencionado, Román sabe que no, porque sería dar a conocer al comisario que hay en toda esta historia un trasfondo que resulta, cuando menos, incómodo para Román.³⁰²

Como consecuencia, tanto el engaño de Bernardo sobre el alquiler como su delito anterior de violación hacia Héctor no son revelados, y el culpable logra evitar el castigo de la ley. La conducta cobarde de Román, que es el gran profesor de filosofía, contrasta de forma satírica con el entusiasmo que él siente por el “furor heroico”, planteado por Giordano Bruno para definir el ímpetu racional por el cual el hombre puede conseguir el bien y lo bello, así como alcanzar a Dios. Siendo mencionado repetidamente en la novela, “furor heroico”, según Pombo, por poco se convierte en el título del libro. Lamentablemente, Román no es el héroe divino que no tiembla ante la maldad, sino un egoísta que se muestra indiferente a la penalidad de otros. Cuando a Pombo le preguntan en una entrevista con *El Mundo* si este personaje tiene algo que ver con él mismo, el novelista reconoce haber sufrido una desidia semejante a la de Román a la edad de jubilación, si bien Pombo no dejó que el lado oscuro de su alma se desarrollara. Además, muestra su fastidio hacia la cobardía, que es un rasgo que le irrita sobremanera en otras personas.³⁰³

Es un jubilata con acedia, con desgana de obrar bien. Está en una edad difícil, con fuerza aún, pero desconsolado, un poco encabronado y abandonado. Podría ser yo, pero he superado esa desidia. Soy mejor persona con los años. Si hubiera

³⁰² Pombo, *El temblor...*, p. 218.

³⁰³ Robles, “Álvaro Pombo...”.

seguido por el lado oscuro quizá fuera como Román: un hijo de puta y un cobarde. No hay nada tan terrible como la cobardía. Es quizá el mayor insulto. Aun sabiendo que la valentía puede ser terrible -hizo de los nazis asesinos- apuesto por la gallardía, por atreverse a equivocarte.³⁰⁴

En cuentas resumidas, a través de Martín y Román, Pombo alerta sobre la pasividad de “los intelectuales egocéntricos que se encasillan en sus quimeras abstractas”,³⁰⁵ frente a una realidad imperfecta. En este sentido, se le puede considerar como “un escritor para los escritores”. Con el final de este apartado, terminamos el análisis del tinte biográfico y autobiográfico, que pivota principalmente sobre los cuatro mundos referidos. Ahora entramos en el segundo aspecto de rasgo mimético de la novela pombiana: el enfoque psicológico.

3.1.2 El enfoque psicológico

Si bien el ambiente exterior de los personajes pombianos puede variar entre el mundo infantil, el mundo familiar, el mundo homosexual y el mundo intelectual, siempre se encuentra una investigación minuciosa y profunda de su mundo interior. Además, comparadas con la narración de los hechos externos, que a veces parecen cotidianos y triviales, las luchas en la mente y en la conciencia de los personajes son más complejas y tortuosas. Por consiguiente, a la novela de Pombo se la suele clasificar como novela psicológica, tal y como hace Santos Alonso en su libro *La novela española en el fin de*

³⁰⁴ Miguel Lorenci, “Álvaro Pombo: ‘La ausencia de empatía mata’”, *El Correo*, 7 de enero de 2012, <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20120107/mas-actualidad/cultura/alvaro-pombo-ausencia-empatia-201201071844.html>.

³⁰⁵ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad*, 1ª ed. (España: Crítica, 2011), p. 854.

siglo 1975-2001. Este tipo de novela no solo cuenta lo que ocurre, sino también los motivos que conducen a la acción. En lo esencial, se trata de una mimesis realista de la psique humana a través de la descripción de los sentimientos invisibles y deseos íntimos de los personajes, conforme a lo que comenta Antonio Garrido Domínguez sobre el enfoque psicológico:

El punto de referencia es la tipología de los caracteres elaborada por la psicología profesional o la habitual en el marco de la vida cotidiana. Se trata en todo caso de justificar el comportamiento de los personajes a la luz de la conducta y motivaciones de las personas reales. En definitiva, estos trabajos responden de un modo u otro a una concepción mimética del personaje.³⁰⁶

Él también indica que dicho enfoque “ha sido objeto de un cultivo muy especial en el mundo anglosajón”,³⁰⁷ lo cual podría explicar en parte el interés por la profundización de la psicología de Pombo, muy cercano al mundo anglófilo.

Generalmente hay dos modalidades para dilucidar la conciencia del personaje, dependiendo del sujeto del discurso: puede aparecer en boca del propio personaje con la aplicación de primera persona, incluso de segunda persona, o es emitido por un narrador en tercera persona de carácter distante o cercano. Ambas se pueden encontrar en las novelas de Pombo y las vamos a analizar con varios ejemplos:

Isabel de la Hoz se halla sentada delante del espejo de su tocador: la figura que contempla es tan vivaz, tan perpleja, que no se reconoce. ¿Soy yo esa persona? Nunca he sido nada. Sólo una original gente anodina que era como todo el mundo.

³⁰⁶ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 73.

³⁰⁷ *Ibíd.*

Yo no era como todo el mundo. Era una rara. ¿Y qué? Es fascinante que yo sea esa persona reflejada ahí, en el espejo, tan oscura, tan joven, tan bella, tan vivaz, sobre todo tan vivaz. [...] Es fascinante que haya viajado yo de Santander a Ciudad de México, y que, en un abrir y cerrar de ojos, haya perdido yo todo interés por mi marido. [...] Pero no tiene ganas Isabel de la Hoz –o no tantas como antes– de seguir sentada ante el espejo de su tocador imaginándose a sí misma y viviendo una ensoñación de sí misma como hacía en Santander. En Santander no había realmente más allá: si hubiera seguido en Santander, hubiera, con toda seguridad, cedido al final, casándome con Ramiro o con cualquier otro chico semejante, del gusto de sus padres. Y lo que es muchísimo peor –subraya Isabel de la Hoz para sí misma ahora, –hubiera de acabado gustándome esa situación, conformándome. Pero ahora estoy a salvo, aquí estoy a salvo.³⁰⁸

[...]Que este descubrimiento le interesara y excitara (en lugar de inspirarle por ejemplo compasión) parecía de pasada decirle algo a Javier Salazar que era desagradable y que no en el haz de amable luz con que gustaba contemplarse: No eres una buena persona. Eres desagradable. Desearías dominar a Román Durán. Tu deseo de dominarle es ahora mismo más fuerte que el deseo de amarle o de que él te ame. [...] Eres pedante, creído, pero no malo: por ahora no entras en acción: no harías nada contra Román Durán. Sólo que, a ratos, le envidias. Envidiar es un mal pensamiento, no una mala acción. Envidiar pertenece al reino de la posibilidad, de la virtualidad, no de la realidad, salvo que se convierta en una acción, pero no se convertirá en una acción –y repitió mentalmente Salazar–: pero no se convertirá en una acción.³⁰⁹

[...]Gonzalo había comprobado, más bien al contrario, que la sensación de soledad era más intensa rodeado de familiares y de conocidos, que entre extraños. Deseaba estar solo en una ciudad desconocida para sentirse menos solo que en Madrid. Pero había más razones: había mucho más de todo, tanto en el anochecer

³⁰⁸ Pombo, *Una ventana...*, pp. 116-117.

³⁰⁹ Pombo, *Contra natura*, p. 24.

como en su corazón como en el extranjero como en el gusto por hallarse perpetuamente estimulado: había más de todo en cualquier sitio que en Madrid: y las ocurrencias que se le ocurrían eran agrupaciones repentinas: masas continuas de palabras donde los sentidos y los sinsentidos se contagiaban entre sí sin que al final fuese posible deslindarlos. Todo tenía sentido: todo carecía de sentido.³¹⁰

Inquietante tenerle ahí colgado, encima de la chimenea. Innegable su parecido con Aarón. Pero ¿cómo hay que entender eso? ¿No les gusta a todos tanto Aarón? Si tanto se parece el padre al hijo, ¿cómo puede resultar el vizconde a la vez inquietante o parecer malévolo? ¿Es en la guapa cara de su hijo o en la suya propia donde ve la malevolencia? ¿O se trata más bien de un visaje de quita y pon? Horacio no cree que se hija Miriam a sabiendas de esta deconstrucción y desfiguración del rostro paterno. Ha sido siempre una buena chica. ¿Quién hace qué entonces? Aarón es el origen de la malevolencia proyectada en el retrato – concluye el vizconde–. Una mirada torcida que retuerce todo el noble conjunto pictórico.³¹¹

El primer texto citado corresponde a un largo monólogo de la protagonista de *Una ventana al norte* (2004), Isabel de la Hoz. Con la frase del comienzo, el narrador en tercera persona ha plasmado una Isabel sentada ante el espejo, en el que no solo se refleja su figura, sino más bien su alma. Así que a partir de la segunda frase (¿Soy yo esa persona?) se desplaza abruptamente el foco: de la narración a su mente con un cambio de narrador a la primera persona, sin incluir acotación alguna del tipo “Isabel piensa”.

Después, la protagonista hace una reflexión detallada sobre su vida pasada, explicando su marcha de su población natal, Santander, y su decisión de venir a México

³¹⁰ Pombo, *El metro...*, p. 145.

³¹¹ Pombo, *Retrato del...*, pp. 242-243.

y haberse casado con Indalecio, así como su posterior aburrimiento de su marido, quien le parece “un puro pelma” falto de romanticismo. Al mismo tiempo, Isabel también confiesa su gran ilusión por Fabián, un chico revolucionario e ideal que viene a convertirse en su futuro amante.

A fin de no caer en un soliloquio insustancial, Pombo elige distintas formas oracionales: empieza por unas autopreguntas de la protagonista y luego cambia al modo condicional. En este modo, la protagonista conjetura sobre otra vida posible (de haber sido sumisa a las convenciones familiares). Ese cambio de registro otorga a la prosa una vivacidad destacada que concuerda, además, con el espíritu vigoroso de Isabel.

En el segundo fragmento, nos encontramos con un “diálogo interno” en segunda persona, cuyo uso consiste en una variación del monólogo. Aparentemente, se dirige al lector con un “tú”, pero, en realidad, se trata de una indagación que Javier Salazar, el protagonista homosexual de *Contra natura* (2005), se hace a sí mismo. Si sustituimos el “tú” por un “yo” en este texto, no habría influencia en cuanto a la comprensión lectora; sin embargo, perdería así el impacto que produce la segunda persona, que contiene un tono imperativo, a la hora de realizar una autocrítica.

A través de esta disección de su sentimiento a Durán, Salazar descubre que lo que desea no es amar a este joven guapo, sino poseerlo por su incontenible envidia hacia él. Es muy sutil la interpretación de Pombo sobre la envidia, la cual aparece de nuevo en la parte posterior de la novela: “Envidia es pesar del bien ajeno, alegría del mal ajeno”.³¹² Se trata de una emoción que existe en el lado oscuro de la naturaleza humana. Cuando no se transforma en acción, no trae consecuencias malas en el mundo real, sino solo una

³¹² Pombo, *Contra natura*, p. 460.

tortura del alma de uno mismo, como en el caso de Salazar, cuyo final trágico está vinculado con su exclusiva consideración a su propia satisfacción sexual y su anhelo de superioridad, presente desde siempre, sin pensar en el bien del prójimo.

El tercer extracto describe el estado de extrema soledad de Gonzalo, personaje de *El metro de platino iridiado* (1990), después de terminar su carrera de filosofía en la universidad. Se niega a continuar su formación con un doctorado y decide abandonar España porque quiere alejarse de sus conocidos para sentirse menos solo y huir a una “tierra de nadie”³¹³ en donde conseguir nuevos estímulos. Los movimientos mentales de Gonzalo han sido expresados en tercera persona por el narrador mediante palabras alienadas, confusas y paradójicas. Estas empiezan con el intento de Gonzalo de desarrollar otras razones de su viaje y lo consigue a través de los dos puntos, que se repiten otras cuatro veces en los siguientes renglones. Estos sirven para imitar la corriente de pensamientos de las personas reales, cuyos pensamientos instantáneos suelen ser plásticos y desordenados. Por más sentidos que busque Gonzalo, sus ocurrencias conducen a la falta de sentido, a un nihilismo, a “la nada”, igual que su destino final.

Un rasgo notable del último texto, citado de *El retrato del vizconde en invierno* (2018), consiste en el uso del estilo indirecto libre. El narrador en tercera persona se ha metido en la mente del viejo Horacio con varias interrogaciones seguidas que se dirigen a la vez al personaje y al lector. El retrato colgado en el despacho del vizconde le suscita una serie de especulaciones maliciosas sobre la intención de su hijo Aarón, quien en realidad no quiere hacer nada más que prepararle a su padre un regalo de cumpleaños. Acompañada con estas murmuraciones aviesas, una conciencia luciferina llena de vanidades torcidas e

³¹³ Pombo, *El metro...*, p. 145.

iras patológicas se está formando, lo que consecutivamente convierte a Horacio en el asesino de su propio hijo.

Mediante los personajes de los tres textos citados arriba, cuyas conductas posteriores han sido promovidas por motivos internos, podemos ver la importancia de la psicología en la concepción y desarrollo de los personajes de Álvaro Pombo, quien, con su magistral habilidad para hurgar en el abismo de la naturaleza humana, logra construir un verosímil mundo interior literario.

Después de conocer la concepción mimética del personaje, la cual afirma el dominio de la realidad y la subjetividad en la construcción de los personajes de Pombo, veremos en el siguiente apartado cómo la acción funcional influye de forma adversa en la creación de estos.

3.2 Los personajes y su función estructural

En muchos casos, la acción de los personajes de las novelas pombianas no solo proviene de su personalidad, sino que también responde a las necesidades de desarrollo de la trama, que puede desviarse de la planificación original del novelista, por lo que pueden adquirir una función estructural novelesca.

El profesor Carlos Reis, a la hora de sintetizar la teoría de Roland Barthes sobre las funciones de las acciones, indica que en el nivel distribucional de estas últimas se incluyen dos categorías: las cardinales (o núcleos) y las catálisis.³¹⁴ Con estos dos conceptos en

³¹⁴ Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, 1ª ed. (Madrid: Gredos, 1985), p. 232.

mente vamos a estudiar cómo los personajes ejecutan su papel funcional con sus acciones en las novelas de Pombo.

3.2.1 Funciones cardinales

Según Barthes, las funciones cardinales de los hechos son definidas como “acontecimientos centrales en las que se concretiza la progresión de la acción”.³¹⁵ Así que destacan por su carácter lógico mediante una alternativa consecuente. En este sentido, el comportamiento de los personajes tiene como fin saturar el curso de la trama principal, con lo cual, se dejan llevar por la corriente, de acuerdo con sus diferentes atributos, heroicos y antiheroicos. En la narrativa pombiana, las pruebas que se ponen a los héroes y las intrigas que promueven los antihéroes constituyen dos relevantes estrategias funcionales novelescas.

3.2.1.1 Los héroes y sus pruebas enfrentadas

En lo referente a la palabra héroe o heroína en la literatura, el *DLE* así lo explica: “En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada”.³¹⁶ En el mundo clásico se trata de la personificación de la figura divinizada, por eso, suele ser dotado de espléndidas cualidades, por ejemplo, valentía, inteligencia, honradez, firmeza y generosidad así como tener un gran sentido de la justicia, con el que logra salvar a otros y realizar su hazaña defendiendo el bien y combatiendo el mal.

³¹⁵ *Ibíd.*

³¹⁶ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/h%C3%A9roe>.

Los héroes contemporáneos, en lugar de luchar físicamente contra los agresores y llevar a cabo grandes hazañas míticas, son capaces de dominar su propia vida a la vez que saben amar al prójimo. Las índoles del heroísmo se presentan de una forma más realista e interiorizada. La mayoría de los héroes pombianos pertenecen a este tipo y se sitúan en el “estadio ético”, planteado por Kierkegaard. En este estadio, el individuo sigue las normas éticas que elige a voluntad y se comporta a favor de las categorías racionales, prestando atención al encargo de cumplirlo en el ámbito familiar o social, en vez de solo fijarse en su deseo personal.

Una de las formas usuales para manifestar el heroísmo de un héroe, tanto del modelo clásico como del modelo contemporáneo, consiste en hacerle sufrir cierto tipo de prueba para que luche y la supere, lo cual ha sido incluido por el crítico Vladímir Propp como una de las treinta y una funciones referidas en su libro *Morfología del cuento*. Las fuerzas adversas pueden provenir del mundo externo e interno, de forma violenta y oculta. A continuación, nos centraremos en el análisis de dos típicos héroes de las novelas de Pombo y sus respectivas pruebas enfrentadas.

La primera figura es María en *El metro de platino iridiado* (1990), la heroína más preconizada tanto por Pombo mismo como por los críticos. El primero ha dirigido grandes alabanzas hacia ella en la novela:

[...]María era valor-oro, el metro de platino iridiado que medía todos otros metros, las irregularidades y que podía, de puro inalterable, cansar un poco. El poco más o menos de todas las conciencias –excepto, tal vez, la de María– tenía un indiscutible atractivo literario.³¹⁷

³¹⁷ Pombo, *El metro...*, p. 257.

Y en cuanto a las referencias que los críticos hacen, destacan “el personaje más logrado de Pombo”³¹⁸ de Wesley J. Weaver III y “uno de los personajes más sólidos de la narrativa española de fin de siglo”³¹⁹ de Santos Alonso. Es un ser puro del bien, que solo piensa en el lado positivo de la conciencia humana: la alegría, la esperanza, el amor y la felicidad. Se puede decir que desempeña a la perfección su papel en todas las escenas. Como esposa, trata con caridad y cariño a su marido Martín, un escritor ensimismado. Ella no solo está pendiente de la cotidianidad de Martín, sino que también procura entender el mundo interior de él, escuchándole leer sus nuevas novelas y compartiendo pacientemente sus propias opiniones con él. Como hermana, es consciente de la amargura y la infelicidad de su extravagante hermano Gonzalo y le intenta acompañar y consolar, pese a la indiferencia con la que este la trata a ella. Como amiga, María siempre muestra su comprensión y apoyo a su mejor amiga Virginia, que es una mujer caprichosa y extravagante. Un ejemplo es que María le ofrece su casa a Virginia como cobijo cuando esta rompe su matrimonio con Waitzenbecker. Como madre, es todo el tiempo responsable y está atenta a la educación de su hijo Pelé, quien llega a ser un adolescente encantador, igual que su madre. Por consiguiente, es “el elemento aglutinador y el punto del equilibrio de los demás”, quienes la toman como una “santa laica” y una “heroína cotidiana” abnegada y desprendida.

Aun así, ella no puede evitar enfrentarse a dos pruebas crueles de la vida, las cuales, a su vez, le sirven para realizar una sublimación de su alma. La primera prueba ocurre cuando descubre el adulterio entre Martín y Virginia, a quienes trata con toda su confianza.

³¹⁸ Weaver, “Aparición del eterno cervantino: supervivencias de El Quijote en la novelística de Álvaro Pombo”, p. 155.

³¹⁹ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, 1.ª ed. (Madrid: Marenostum, 2003). p. 134.

Ante esta situación dolorosa, María no se hunde en una vana depresión, sino que trata de mantenerse a flote y mantiene la suficiente energía para reflexionar sobre su comportamiento, es decir, sobre cómo toleró la relación de su esposo con su amiga y cómo el comportamiento de estos se volvió cada vez más innegable y evidente:

[...]María pensó detenidamente: «Tengo que no precipitarme, tengo que tener paciencia.» [...] María comprendió que lo peor de todo, lo que volvía la realidad irreconocible e insegura, era su propia pasividad ante el hecho. «Mi inmovilidad es lo peor de todo, mi decepción es un mal grave, es lo peor de todo. Tal vez se quieren mucho. Pero entonces tienen que decirlo claro y marcharse.»³²⁰

Al final decide valientemente tomar la iniciativa en este escándalo y acabar con él de una vez. Cambiando su usual actitud simpática, retiene a Virginia de forma determinada y se pone a hablar seriamente con ella:

[...] «Virginia, no te vayas, tenemos que hablar.» Y entró en la sala sin volverse, sabiendo que Virginia no se iría. Era la primera vez en su vida que daba una orden mortal. Ahora se sentía segura, sólo que la tristeza era como un viento huracanado que no barría todo, todo lo convertía en un desierto. Virginia iba a sentarse pero María se lo impidió: «No hace falta sentarse. Vas a subir a tu cuarto y vas a hacer tus maletas y vas a irte de esta casa. Vas a decir a Martín que se vaya contigo. Lo vuestro vais a ponerlo en claro. Se acabó jugar al escondite. Si estáis enamorados os hacéis responsables de vuestro amor y os vais de aquí. Ahora mismo. Haz lo ahora mismo.»³²¹

³²⁰ Pombo, *El metro...*, p. 363.

³²¹ *Ibid.*, p. 364.

Sorprendida por la asertividad de María, Virginia se arrepiente enseguida de lo ha hecho y corta totalmente esta relación errónea con el marido de su amiga. María no piensa en una venganza malvada, sino que dejaba a Virginia seguir viviendo en su casa y la perdona con piedad. De esta manera, la heroína consigue superar esta primera prueba impidiendo los errores de otros con su valor e inteligencia.

La segunda prueba es un golpe aún más cruel: tiene que sufrir el dolor de perder a su buen hijo Pelé, que muere cayéndose a la piscina vacía de casa cuando intentaba intervenir en la pelea entre Alfonso Vélez y su tío Gonzalo. El primero era un viejo amigo de su tío y Gonzalo, que está enamorado de su sobrino, siente celos de la amistad entre este y Alfonso. En la escena de la muerte de Pelé, Pombo no nos permite acceder a los pensamientos de María, sino que se limita a ofrecernos una descripción objetiva de su reacción física, desde el punto de vista de un *narrador omnisapiente* en tercera persona:

[...]Dejaron el cuerpo de Pelé sobre el borde de la piscina un momento para tomar aliento. María se arrodilló junto a Pelé. Le tocaba la cabeza y el cuello con las manos. Le salía un poco de sangre por la boca. Fue un momento nada más. Nadie se fijaba en Gonzalito. Le metieron en el Ferrari. María se metió detrás y le sujetaba la cabeza.³²²

Todo parece tranquilo, pero el lector puede sentir una gran desesperación en este silencio y una tormenta mental en la calma que intenta mantener la madre. Más aún, siendo el esposo de María, Martín no consuela a su triste mujer, sino que le dirige reproches inexorables sobre que esta no haya impedido la relación entre Gonzalo y Pelé.

³²² *Ibíd.*, p. 398.

Frente a una casa fría sin la existencia de su hijo, el dolor de María se agudiza cada vez más, hasta que no lo soporta y abandona su casa intentando huir de todas estas desgracias. Se marcha a una finca de campo apartada junto a Alfonso Vélez, quien ha intentado persuadirla de que olvide todo el pasado y empiece una nueva vida. Sin embargo, tras una reflexión profunda, María al final elige volver junto a su familia, reasumiendo todas sus responsabilidades. Si bien sabe que su marido y su hermano no van a cambiar, quiere estar con ellos y cuidarlos, porque no puede dejar de amarlos. Sin amedrentarse ni huir, María sigue siendo la misma mujer lúcida que saber perdonar la culpa de otros con su bondad:

[...]La continuidad del amor no se había roto: eso es lo que volver significaba: el acto de volver era el acto de amor, que reintegraba ahora sus figuras: restituir y soportar con su acción el peso insoportable, la figura invisible de la realidad: el último argumento, sin palabras. Y eso significaba querer que ambos existieran y querer verlos existir. Querer cuidarlos.³²³

Este acto de volver ratifica su gran heroísmo, con el que logra vencer la segunda vez. En realidad, habría tenido una opción de separarse de su familia perpetuamente para protegerse a sí misma y vivir en paz. Pero siendo una heroína moldeada por el novelista como María, ella está destinada a sacrificar su propio bien a cambio de la felicidad de otras personas. Valiéndose de palabras de Alfonso Vélez, Pombo la compara con Agustina de Aragón para ponderar su espléndido espíritu:

³²³ *Ibid.*, p. 423.

[...]Lo tuyo es como antiguo, María, como Agustina de Aragón o morir por la patria... lo que es por mí la laureada y la tienes y la medalla militar individual, no te rías, te estoy hablando muy en serio, no sé qué te propones pero no puedo no sentirme orgulloso de que seas mi amiga... ¡Eres la muy con más clase que conozco!³²⁴

Después de estudiar el caso de María, una representante de las figuras heroínas femeninas, nos toca ver a un héroe homosexual, que pertenece a otro mundo imprescindible en la narrativa de Pombo, así como las pruebas a las que tiene que enfrentarse. Se trata de Paco Allende, uno de los protagonistas homosexuales de *Contra natura* (2005). En contraste con su antiguo compañero Javier Salazar, que se caracterizaba por ser reservado con su inclinación y que se exaltaba cada vez más en el homoerotismo, Allende, a pesar de las dudas que había tenido sobre la postura de Platón de relacionar el verdadero amor con la pureza espiritual, al final se convierte en un defensor de este.

El tipo de prueba que le ha tocado no es el mismo que el de María: en lugar de unas terribles desgracias, lo que tiene que afrontar es su reacción ante la tentación sexual de su amado Durán, un muchacho guapo e ingenuo, que a pesar de sus experiencias amorosas sigue encontrándose desorientado porque no ha tenido aún una relación profunda y seria. Se le plantea la idea de empezar una aventura sexual con Allende varias veces. La primera vez pasa en Málaga, cuando la madre de Durán acaba de ser asesinada. El chico, destrozado, intenta buscar ayuda en Javier Salazar, con quien ha tenido relaciones sexuales, pero este le rechaza con indiferencia. No tiene otro remedio que pedir el amparo de Allende, que no duda en desplazarse a Marbella para acompañarlo. Por este Durán delicado y pálido que se desahoga sin reservas Allende siente una gran atracción corporal,

³²⁴ *Ibid.*, pp. 425-426.

pero no se deja llevar por esta concupiscencia, sino que se esfuerza por pensar en la manera correcta de ayudarlo a superar la dificultad. Para mostrar lo grande de la tentación sexual que tiene que resistir el héroe, Pombo pone varias veces el foco en su sentimiento y en su movimiento mental, como describe en las siguientes escenas:

[...]no es prudente seguir con esto, seguir aquí con este chico, que me gusta, que me atrae físicamente tanto y a quien deseo besar y acariciar. ¿Tengo algo que decirle? ¿Puedo ayudarlo en algo? Allende se da cuenta de que cualquier clase de ayuda que él pueda proporcionar a Durán requería un detallado relato, una *anamnesis*, de la vida del chico.³²⁵

[...]Durán es ahora un chiquillo que llora y solloza. Es lo mejor que podía pasarles a los dos. Allende acuesta a Román en la cama, la tapa. Siente una inmensa ternura por este muchacho que solloza y que no tiene ningún futuro: sólo el remordimiento y el recuerdo de su madre muerta. Allende, a su vez, se desnuda y se acuesta en la cama de Chipri. Deja las dos puertas abiertas. Los dos, agotados, duermen durante toda la noche.³²⁶

[...] ¡Es un chaval tan joven, tan fuerte! Con el torso desnudo, el pantalón un poco caído, es la imagen absoluta, el estereotipo, de los deseos homoeróticos de Paco Allende. Ha amado esto mismo toda su vida.³²⁷

En la segunda escena, podemos ver lo cuidadoso y lo tierno de Allende a la hora de tratar al Durán lloroso: el chico está vulnerable, y aquel le acuesta en la cama y le tapa sin pensar en ningún aprovechamiento corporal. Luego, el verbo “desnudarse” es utilizado

³²⁵ Pombo, *Contra natura*, p. 354.

³²⁶ *Ibid.*, p. 367.

³²⁷ *Ibid.*, p. 372.

por Pombo con mucha sutileza. Puede ser una conducta previa al acto sexual, pero en este caso ha creado un ambiente ascético y elegante, exactamente como el interior de Allende. En vez de hacer a Durán depender de él, lo que quiere Allende es verle aprender a arreglar su vida empezando a estudiar y sacar una carrera, lo que contrasta con la actitud egoísta de Javier Salazar, quien solo quiere que el muchacho se dedique a ser guapo y atractivo olvidando lo académico.

Por lo tanto, Allende no acepta la propuesta del chico de vivir juntos los dos, sino que le encuentra un cobijo en la casa de su compañera Emilia. Sin embargo, al principio su altruismo no es bien recibido por su amado, puesto que este no es capaz de desprenderse de un modo trivial del amor homosexual. Se ofrece a Allende otra vez de una forma más directa y ardiente:

[...]Y esto, Paco, lo digo humildemente. Córrete conmigo y te olvidarás de todas las penas, y yo también. ¿Por qué no pasamos juntos esta noche? ¿Por qué en vez de ir a casa de esa estúpida Emilia no nos corremos como Dios, todas las veces que podamos? Nunca me has visto desnudo. Me da morbo, ¿me desnudo ahora mismo? Estoy empalmado, mírame.³²⁸

Ante esta interpelación tan provocativa de Durán, Allende consigue mantenerse despejado y le da una respuesta firme y encomiable para explicar su comprensión sobre el verdadero amor, que debe superar la codicia corporal, tan banal y frívola, y dirigirse sin embargo a la autorrealización de cada uno en sus propias vidas:

³²⁸ *Ibíd.*, p. 407.

[...]Si te detienes por un instante a pensar lo que ahora me ofreces, descubrirás el intenso temor que sientes a no ser capaz de ofrecer ninguna otra cosa excepto tu precioso cuerpo. [...] De eso estás seguro y me lo regalas porque sabes que yo lo deseo, y que yo te desee te satisface, te llena de placer, te hace sentirte estupendo. Pero yo deseo, sin negar tu encanto físico, yo deseo de todo corazón que puedas ofrecerme algo más, más adelante. Si nos acostamos esta noche, no habrá diferencia ninguna entre Salazar y yo, entre Juanjo y yo. Reproduciremos en esta casa, y entre tú y yo, las primitivas prácticas de seducción y entrega y seducción y abajamiento que tantísimo placer nos dan a todos.³²⁹

Al final de la novela, Durán logra entender la buena intención de Allende y los dos pueden empezar una relación amorosa con “el objetivo de la nueva eticidad gay”, tal y como Pombo indica en el epílogo de la novela.³³⁰

Gracias a la contención firme y persistente de Allende, quien siempre elige seguir su instinto moral en vez de su instinto sexual, tanto él como Durán han sido salvados de una concupiscencia superficial y han alcanzado una vida seria y responsable. De esta manera, Allende ha ganado la batalla contra su pasión erótica, convirtiéndose en un auténtico héroe homosexual platónico.

En cierto sentido, *El metro de platino iridiado* (1990) y *Contra natura* (2005) son dos novelas de heroísmo pombiano, en las cuales María y Paco Allende han sido construidos como representantes de humanos ideales con una integridad ética. Sus triunfos en las pruebas impuestas, que suelen transformarse en combates de pensamiento, forman parte imprescindible de la trama principal. Aparte del bien que presentan los héroes, el mal que

³²⁹ *Ibid.*, p. 408.

³³⁰ *Ibid.*, p. 560

producen los antihéroes constituye otra faceta de las funciones cardinales, lo que abordaremos en el siguiente apartado.

3.2.1.2 Los antihéroes y sus fechorías

En lo referente a la palabra “antihéroe”, la definición ha dado el *DLE* es bastante amplia e implícita: “Personaje destacado o protagonista de una obra de ficción cuyas características y comportamientos no corresponden a los del héroe tradicional”.³³¹ Así que existen varias posibilidades de tipos de antihéroes. Pueden ser, conforme al modelo tradicional, enemigos –y todo lo opuesto a un héroe– o una variación del héroe que es un humano de carne y hueso con defectos, en contraposición a una figura ideal y perfecta bajo la visión moderna. En nuestro caso, nos concentraremos en dos antihéroes pombianos, tomándolos como oponentes del modelo clásico que comete fechorías, puesto que nuestro objetivo es investigar su función estructural, que consiste en “constituir una fuerza antagónica con relación al sentido de orientación de la dinámica de la acción”,³³² de acuerdo con la teoría de Carlos Reis.

La primera figura antiheroica es la del cura don Ubaldo Zamacois en *Una ventana al norte* (2004), cuya invención está inspirada en el conflicto trágico entre la Iglesia y el Estado durante las guerras cristeras en México. Siendo un cura que toma partido de los prelados aliados con el gobierno, se posiciona contra la causa cristera a la que la protagonista Isabel y su amante Fabián se dedican. Como él se refugia en la casa de Isabel

³³¹ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/antih%C3%A9roe>.

³³² Reis, *Fundamentos y...*, p. 304.

y su esposo Indalecio, a quien la considera una “loca inconsistente” que le no deja en paz, no puede dejar de asustarse y preocuparse de su bien y seguridad:

[...]Y si lo que está aquí pasando se denuncia, y si Indalecio lo denuncia a tiempo, esta misma tarde, antes de que baje yo, antes de que pase nada más, yo mismo estaré a salvo. Me salvaré porque no figuraré. Si esto no se denuncia y sigue esto adelante, esto va a arrastrarnos a todos a la cárcel. A mí primero porque soy quien soy. Y la Iglesia católica, además, no desea este conflicto.³³³

El cobarde e hipócrita sacerdote, quien se queda con la idea de denunciar la presencia de cristeros en las traseras de la casa de Isabel, hace que la noticia se difunda hasta los oídos del gobierno, valiéndose para ello de las damas visitantes que acuden a la tertulia celebrada por él. Por culpa de esta malvada traición, Isabel y Fabián son llevados a la fuerza por los soldados y se les hace prisioneros:

[...]Los golpes en la puerta principal son tan fuertes que don Ubaldo Zamacois sobresaltado, sin esperar a la doncellita mixe, sale de la sala, cruza el zaguán y abre la puerta. Don Ubaldo esperaba esta llamada, contaba con esta llamada, aunque no, quizás, tan pronto [...] Suben a toda velocidad al dormitorio donde Isabel y Fabián, sentados en el borde de la cama, contemplan asombrados cómo la puerta se viene abajo, y los soldados entran en tropel y les arrastran abajo hasta la calle. Dos camiones desaparecen a la luz del sol del mediodía de un junio mexicano.³³⁴

³³³ Pombo, *Una ventana...*, p. 206.

³³⁴ *Ibid.*, pp. 281-282.

Como consecuencia, Fabián muere asesinado e Isabel, que pierde a su amante, decide suicidarse. Ubaldo es el causante directo de esta tragedia, pero al mismo tiempo sirve como contraste de la heroína Isabel, quien, a pesar de haber fracasado en su aventura, no ha sido vencida por su antagonista. Ella muestra una actitud indiferente y pacífica ante su propia muerte, lo que constituye un contraataque poderoso hacia la traición despreciable de Ubaldo. El egoísmo y la ingratitud del cura resaltan frente a una mártir valiente como Isabel:

[...]Quizás usted nos denunció, o quizás no. No voy a preguntárselo porque ahora ya da lo mismo. [...] No crea que me asusta, don Ubaldo, esto. Casi me asusta más ahora empezar la vida con un hijo de Fabián y sin Fabián y sin guerra cristera y sin nada que hacer.³³⁵

El otro antihéroe que vamos a tratar es Juanjo Garnacho en *Contra natura* (2005), un prototipo de la abyección. Su fechoría se encaja con la sexta función que ha enumerado Vladimir Propp en *Morfología del cuento*: “El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes”.³³⁶ Juanjo, aprovechando de la concupiscencia del viejo Salazar, quien estaba muy dependiente de su cuerpo guapo, empezaba a urdir una trampa para sacarle la codiciada moto de Yamaha. Le engañó a Salazar diciendo que se iría con Durán si no le daba tres mil euros. El obseso viejo estaba de acuerdo, a condición de que Juanjo pudiera llevarle a Madrid en la moto, como Propp describe en la séptima función: “La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar”.³³⁷ Sin embargo,

³³⁵ *Ibid.*, p. 291.

³³⁶ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, 2ª ed. (Madrid: Fundamentos, 1970), p. 41.

³³⁷ *Ibid.*

tras haber llevado a casa a Salazar, Juanjo desaparece con la moto recién comprada, dejando al viejo solo e inquieto, ya que en realidad tenía un plan aún más cruel:

[...]El tejemaneje que Juanjo medio planeaba tan pronto como tuvo la moto y se largó, dejando a Salazar en el portal sin darle explicaciones, y durante los tres días que anduvo por Madrid y por Cuenca y al volver, y hasta el momento de entrar en la sala esta noche, suponía a un Javier Salazar torturado, llorica, a ratos deprimido, a ratos exaltado, pero lúcido: incesantemente lúcido y capaz de comprender órdenes y cumplirlas.³³⁸

Una moto ya no podía satisfacer al perverso Juanjo, que ahora quiere quitarle todos los ahorros a Salazar. Vuelve a la casa de este junto con Miguel, un muchacho con el que Salazar había tenido relaciones sexuales y le obliga al viejo lánguido a decir el número secreto de su banco. Al ver que este no accede, Juanjo empieza a pegarle con patadas con las que descargar su ira. La escena es muy violenta y despiadada. Salazar, que no puede soportar más esta tortura, se rinde por fin y le da al agresor el número secreto de su cuenta bancaria:

Estos gritos y aullidos retumban en la oquedad de la conciencia de Juanjo y enloquecen lo poco que le queda de razón [...] la patada ha sido tan fuerte que Salazar se tumba sujetándose el costado sobre el lado izquierdo. Juanjo se le viene encima y levanta el pie para aplastarle la cabeza. El Miguel le agarra por los brazos. ¡Esto es lo que seca del todo la paciencia escasa de Juanjo! De un empujón echa hacia atrás al Miguel y le pega a Salazar una patada, un pisotón en la cabeza, la oreja emborronarle quiere ahora. Salazar sangra por la nariz o por la boca. La sangre aterra a Salazar ahora, que grita, los gritos son terribles, retumban

³³⁸ Pombo, *Contra natura*, p. 540.

dentro de Juanjo como palos que le dieran a él no que él diera: palos contra palos, la justicia titánica se pone de su parte: Juanjo tiene toda la razón. Se pone de rodillas junto a Salazar:

–Dame tu número secreto –dice Juanjo.

–7871

–¿Es el mismo para las dos tarjetas?

–Sí.³³⁹

Este maltrato de Juanjo conduce directamente al suicidio del viejo editor jubilado, que constituye el nudo dramático de la novela. A través de la perversión de Juanjo y la tragedia de Salazar, Pombo nos muestra un modelo insustancial de la homosexualidad, dominado por la concupiscencia e interés material, en contraposición con la manera sustancial representada por Paco Allende y Durán, la cual requiere una armonía espiritual.

En realidad, no es la primera vez que aparece el argumento del chantaje del agresor y el suicidio de la víctima en una novela pombiana. En *Los delitos insignificantes* (1986) encontramos una escena parecida: después de la violación y la marcha de Quirós con cinco mil pesetas, Ortega se suicida tirándose por la terraza. La fechoría que cometen los antihéroes pombianos puede cambiar el ritmo lento de la historia, donde se intercalan copiosos movimientos mentales y discursos filosóficos, dando un giro clave a la novela, sobre todo en su desenlace, de manera que esta consigue alcanzar una estructura lógicamente completa y rigurosa.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 548-549.

3.2.2 Funciones catalíticas

Según Roland Barthes, las catálisis, diferentes de las funciones cardinales que constituyen el esqueleto y los nudos del relato, tienen una naturaleza complementaria y corresponden a las acciones secundarias para llenar el espacio narrativo distraendo o deteniendo la historia principal. Su funcionalidad puede ser puramente cronológica o a la vez cronológica y lógica, dependiendo de su ubicación.

El primer caso se refiere normalmente a las notaciones subsidiarias entre dos funciones cardinales, las cuales suelen estar compuestas por una multiplicidad de incidentes menudos o detalladas descripciones, mientras que el segundo caso apunta a la acción subordinada justo en el lazo que une dos funciones cardinales. Si bien las catálisis son débiles con respecto a las nucleares, no son nulas puesto que pueden evitar que el relato se convierta en una “aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*”.³⁴⁰ Asimismo, son significantes en cuanto a su función discursiva, que consiste en acelerar, retardar, dar nuevo impulso al discurso, resumir, anticipar y a veces incluso despistar, de manera que despiertan la tensión semántica del discurso y mantienen el contacto entre el narrador y el lector.

En la obra narrativa de Álvaro Pombo, son usuales las acciones catalíticas que suelen desempeñar los personajes secundarios. Sus papeles, en general, incluyen dos aspectos, correspondientes a los dos subgéneros de las funciones catalíticas: los indicios y los informantes. Los primeros sugieren, de forma implícita o disimulada, un carácter, un sentimiento, una atmósfera o una filosofía.³⁴¹ Así que se requiere la acción de

³⁴⁰ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, 1ª ed. (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970), p. 20.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 21.

desciframiento del lector. En cambio, los informantes proporcionan datos puros y conocimientos ya elaborados explícitamente, con el objetivo de “autenticar la realidad del referente”, así como “enraizar la ficción en lo real”.³⁴²

En lo que concierne a los personajes pombianos que sirven para las catálisis, veamos primero el caso de la señora Teresa, la madre del protagonista Quirós, y Charo, la mejor amiga de Teresa en *Los delitos insignificantes* (1986). Los largos diálogos entre ellas, que giran en torno a la búsqueda de un nuevo matrimonio para Teresa, por un lado, constituyen una línea de acciones secundarias que aportan un color cómico en medio del desarrollo de las acciones principales que son relativamente complejas. Se nota un dinamismo y humor en el discurso de dos mujeres chistosas cuando hablan de la boda venidera de Teresa:

–Tendrás que hacerte un traje sastre...

–¿Tú crees?

–Traje sastre, traje sastre. A tu edad, traje sastre, ¡no vas a ir de blanco! ¡Y mantilla! ¡Qué bonita la mantilla! ¡Yo voy a ir de mantilla! ¡Ay, qué bonita la mantilla!

–¡Ay, que no mujer, mujer Charo! ¡Ni de mantilla ni de nada, una cosa muy sencilla! A nuestra edad ya no se puede, ¿no comprendes?, ir de nada. Hay que ir de lo que hay que ir: de nada.³⁴³

En este asunto, Charo juega un papel de incitadora mientras que Teresa, a pesar de su aparente resistencia, llega a tomar la decisión de contraer matrimonio con Luis, a quien

³⁴² *Ibíd.*, p. 22.

³⁴³ Álvaro Pombo, *Los delitos insignificantes*, 1ª ed. en “Compactos” (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 91.

le ha presentado su mejor amiga. En la casa de Teresa reina la alegría de las dos, sin embargo, se insinúa un indicio de discordancia por parte de su hijo Quirós, quien tendrá que dejar la casa para que su madre y su nuevo marido pasen la luna de miel. Cuanto más regocijadas están las dos amigas, más inquietud le transmiten al chico. Si bien ellas no participan directamente en los conflictos principales entre los dos protagonistas homosexuales, sus acciones agudizan implícitamente la situación delicada en la familia de Quirós y la creciente preocupación de este por su futuro cobijo. Por otro lado, Teresa y Charo también sirven de “informantes”, no a nivel de la historia sino a nivel del discurso. Por ejemplo, en la siguiente conversación, nos enteramos de ciertas condiciones familiares de Luis por medio de la interacción entre las dos, las cuales enriquecen los detalles realistas y convincentes en la ficción:

[...]Y claro, este Luis... Sí, se llama Luis, Luis se llama. ¿Cómo dices? Pues dos, tiene dos, dos hijos, tiene. ¿De madrastra por qué? ¿Por qué voy a ir yo de madrastra a ningún sitio? Además los niños son mayores. Luis Ángel y María de las Mercedes. Así se llaman... ¿Cómo? No, no, no. Más pequeños que César. Mira, Luis Angel, el mayor, porque la niñita es más pequeña, tiene diecisiete cumplidos. ¡Bueno, pues no sabes qué sol de niño! Altito. Sí, son guapos, son guapos.³⁴⁴

En ocasiones, un personaje y su unidad del relato correspondiente pueden tener funciones mixtas, es decir, sirven para las acciones cardinales a la vez que las catálisis, lo cual puede corresponderse a un juego en la economía del relato. Un típico personaje de este caso es Doña Eulogia en *La casa del reloj* (2016), la madre del albañil de la casa que

³⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 38-39.

el protagonista Juan Caller hereda de su empleador Alfonso. A la edad de noventa años, ella es la auténtica memoria del pueblo donde está la Casa del Reloj. Pero, más bien, se trata de una observadora en vez de una participante, a pesar de haber tenido relaciones sexuales con ambos hermanos, Alfonso y Andrés, dos personajes clave en el eje de la vieja historia del pueblo.

En las dos escenas donde se presenta Eulogia, juega un papel de informadora para el recién llegado Juan Caller. Además de haber hablado del enredo entre los protagonistas, el cual constituye el núcleo de la novela: el matrimonio infeliz de Alfonso y Matilde, y el odio entre los dos hermanos, Alfonso y Andrés, menciona también unos pormenores secundarios de su propia experiencia como el siguiente extracto citado, que hacen a su memoria adquirir vitalidad y verosimilitud:

[...] Aunque ahora con tanto coche y tanta leche no parezca lo fuimos, pobres. El verano siguiente al primer verano que vinieron, empezó a bajar al pueblo Andrés en bici, los domingos por la tarde a última hora. Lo mío con él comenzó entonces. Él era ya muy bestia, ya muy alto, que entraba al baile con diecisiete, con nosotras. Yo era la más espabilada, más que él incluso.³⁴⁵

La muerte repentina de Eulogia, que ocurre en el décimo capítulo de la novela, aunque no cambia la dirección de la trama principal, tiene una función estructural porque su relato interrumpido deja un misterio sin resolver sobre lo que pasó en París entre Matilde, su amiga francesa, y Andrés, tanto para Juan Caller como para el lector, lo cual despierta la curiosidad de estos para seguir averiguando la historia de esta casa. Además, la muerte

³⁴⁵ Pombo, *La casa...*, pp. 92-93.

de la anciana en brazos de Juan Caller puede dar indicios de que este, además de heredar la casa, va a ser como ella y se va a convertir en el portador de una gran memoria:

Eulogia suspiró echando atrás la cabeza en su sillón, le colgaba el brazo izquierdo. Se le veía fatigada, con un suspiro ronco. Caller fue a buscar un vaso de agua a la cocina. Cuando volvió con el vaso de agua, la Eulogia estaba tiesa y muerta, con los pies encima del brasero eléctrico de la camilla sin quemarse. [...] Así fue como Eulogia falleció, Euli, pobrecilla.³⁴⁶

Para resumir, retomamos la expresión de Roland Barthes: “No es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso”.³⁴⁷ Las funciones cardinales, que constituyen los elementos más básicos y necesarios, se encargan de establecer una armazón de la historia, regida por la lógica. Para evitar la flacura de un relato, que es “infinitamente catalizable”,³⁴⁸ se requieren otras unidades proliferantes que rodean la línea principal. Tan solo cuando las dos funciones van de la mano en un relato, este puede lograr una integridad en su elaboración, la cual se encuentra en la obra novelesca de Pombo.

A la hora de terminar este apartado, cerramos este capítulo del análisis de los personajes en la novela de Álvaro Pombo, cuyo carácter ecléctico estriba en la mezcla de lo mimético y lo estructural en su construcción. En el siguiente capítulo, abordamos otro elemento de la narrativa: el espacio ecléctico en la novela pombiana.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁷ Barthes, *Análisis estructural...*, p. 21.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

4. El espacio

A la hora de explicar el concepto de “espacio”, cada hablante puede dar una respuesta intuitiva que varía una de otra, puesto que sus puntos de partida abarcan los diferentes sentidos empleados. Con lo cual, el *DLE*, además de recoger una aceptación generalizada e implícita que es “extensión que contiene toda la materia existente”, ha enumerado su significación en diferentes ámbitos, tales como “distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo” en física, “conjunto de elementos entre los que se establecen ciertos postulados” en matemáticas y “separación que hay entre las rayas del pentagrama” en música.³⁴⁹ Pero no ha dado una definición para el espacio narrativo, debido a la dificultad que supone unificar las diferentes opiniones sobre ello, tal y como indica Gabriel Zora: “El término podría aplicarse al texto literario de distintos modos y, en sí mismo, se encuentra lejos de ser inequívoco”.³⁵⁰ María del Carmen Bobes, cuando intenta definir el espacio narrativo de forma relativamente precisa, recurre a la postura de Aristóteles, quien considera que “el espacio es la suma de todos los lugares”³⁵¹:

En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede

³⁴⁹ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/espacio>.

³⁵⁰ Gabriel Zoran, “Towards a Theory of Space in Narrative” en *Poetics Today* 2 (1984): p. 309, <https://es1lib.org/book/3103697/9eab84?id=3103697&secret=9eab84>.

³⁵¹ Aristóteles, *Metafísica*, (Madrid: Gredos, 1998), citado en Jorge Gasca Salas, “El problema del espacio-tiempo en ‘La teoría de ciudad’”, *Contexto17* (2018): p. 70, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7435352.pdf>.

constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada “novela espacial”.³⁵²

En esta referencia, se destaca el atributo material del espacio y su papel ancilar, así como su interdependencia con otros elementos literarios dentro de un relato. Por un lado, se trata de una escena donde se llevan a cabo las acciones, se interpretan los personajes y transcurre el tiempo. Por otro lado, sin la participación de los demás elementos, el espacio también pierde su función de soporte.

Aparte de la afirmación de la objetividad del espacio, también encontramos visiones subjetivas sobre el espacio narrativo, las cuales están emparentadas con el mundo interior del ser humano. Antonio Garrido Domínguez señala la innegable capacidad simbolizadora del espacio porque “el hombre proyecta sus conceptos, dan formas a sus preocupaciones básicas y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio”³⁵³. A partir de un punto de vista fenomenológico, el filósofo y crítico Gaston Bachelard vincula la descripción del espacio con la imagen mental construida, poniendo nombre a su concepto “topofilia” y enfatizando la viveza de un espacio con el matiz poético:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser* en el interior de los límites que

³⁵² María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, 1ª ed. (Madrid: Síntesis, 1993), p. 174.

³⁵³ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 207.

protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado.³⁵⁴

Con respecto a la narrativa pombiana, coincidimos con la opinión del crítico Wesley J. Weaver III, quien indica que el espacio “juega un papel decisivo en toda la trayectoria novelística de Álvaro Pombo”.³⁵⁵ Esta importancia no solo se refleja en los *loci* frecuentemente mencionados como una entidad física y realista, sino que también consiste en la simbolización y poetización de ciertos de ellos. De esta manera, Pombo nos ofrece una perspectiva ecléctica que combina la exterioridad y la interioridad cuando estudiamos su espacio narrativo.

4.1 Espacio físico

Como hemos visto, este espacio, dados su carácter tridimensional³⁵⁶ y su función utilitaria, se refiere a los lugares, que pueden ser geográficos, tales como un país, una ciudad, una llanura, o sitios más concretos, tales como un parque, una casa o una habitación, hasta un sitio ficticio, donde se encuentran los objetos, se mueven los personajes, así como se encuentran los eventos. Presentan la particularidad de envolver a

³⁵⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 4ª reimpresión, 1ª ed. (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000), p. 22.

³⁵⁵ Weaver, *Álvaro Pombo...*, p. 175.

³⁵⁶ Aunque los físicos modernos usualmente lo consideran, con el tiempo, como una parte de un infinito continuo de cuatro dimensiones.

todos ellos a la manera de un recipiente “contenedor” o “continente”. En este apartado, haremos una síntesis de las clases de lugares físicos que aparecen en las novelas pombianas.

4.1.1 Espacio geográfico

Dentro de este marco, fijamos la atención en las ciudades que sirven de entorno en las novelas de Pombo. Las ciudades básicamente tienen un doble atributo. Aparte de sus características naturales, pueden ser concebidas como producto social y resultado de la acción colectiva de sus habitantes.³⁵⁷ Siendo un autor que recurre a una mimesis realista como hemos analizado anteriormente, Pombo prioriza las ciudades con las que está familiarizado, por ejemplo, Santander, Madrid y Londres. Al mismo tiempo, también se nota su intento de variar el trasfondo de su panorama novelesco con la añadidura de otras ciudades, muchas de las cuales están vinculadas con una determinada época histórica: tales como Aquitania de siglo XII, Ciudad de México de la Guerra Cristera y San Salvador de la Guerra Civil. A continuación, veremos de forma detenida las ciudades en cada novela de Pombo por orden de sus tres ciclos literarios³⁵⁸.

En el primer ciclo –el ciclo de la falta de sustancia– el novelista recurre a una ciudad de nombre imaginario: Letona. No es difícil deducir, a tenor de las referencias topográficas portuarias, que se trata de una alusión a la población natal del novelista:

³⁵⁷ Jorge Gasca Salas, “El problema del espacio-tiempo en ‘La teoría de ciudad’”, *Contexto*17 (2018): p. 70, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7435352.pdf>.

³⁵⁸ Debido a una divergencia de los críticos sobre la división del segundo ciclo y el tercer ciclo de la narrativa pombiana, en este trabajo tomamos las palabras de el mismo novelista quien ha indicado que el segundo ciclo finaliza con su novela *Una ventana al norte* (2004).

Santander, una ciudad costera en el norte de España, la cual limita al norte con el mar Cantábrico. La primera novela de este ciclo, *El parecido* (1979), empieza con la escena del funeral de Jaime, en la cual el narrador, en primera persona morfológica, extiende su mirada al entorno de la ciudad con una descripción fisonómica de ciertos lugares y objetos emblemáticos de ella, tales como la iglesia, las grúas del puerto y los almacenes (pp. 11-12). El nombre Letona es referenciado aquí de forma explícita, así como más veces a lo largo de la historia. También aparecen determinados lugares ficticios característicos de la ciudad, por ejemplo: la iglesia de los Padres Agustinos (p. 11), el Parque Grande (p. 50), la Avenida Central, la Lonja del Pescado (p. 178) y la antigua iglesia parroquial (p. 178). En cuanto a la segunda novela de este ciclo, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), no se encuentra expresamente el nombre de la ciudad donde se ambienta, pero mediante la descripción del mar y de otros sitios con patentes rasgos marítimos como el puerto, el malecón y la Capilla de Náufragos (p. 21), suponemos que se apunta a la misma Letona que la de *El parecido* (1979).

La siguiente novela, *El hijo adoptivo* (1984), debido al fuerte rasgo de interioridad que lo caracteriza, no otorga tanta importancia a la ciudad como las dos obras anteriores. No obstante, el nombre Letona aparece, con la función de recordatorio, al principio de la novela, valiéndose de la mención de “la Banca de Letona” (p. 12), que también se halla al final de la novela en el testamento del protagonista Pancho, junto con la mención de “la villa de Puente de San Juan de la provincia de Letona” (p. 136), sitio donde se sitúa la casa de Pancho. Hasta aquí, podemos notar que en las primeras tres novelas pombianas hay una homogeneidad en la ciudad donde ambienta las historias, que cambia en la última novela de este ciclo, *Los delitos insignificantes* (1986). En esta novela, el escenario se ha trasladado de Letona (Santander) del norte de España a la capital del centro del país, que

es mucho más grande y bulliciosa que la primera. Además, esta vez Pombo no inventa un nombre ficticio para la ciudad de manera oculta como antes, sino que recurre a un realismo radical usando el nombre verdadero de Madrid, así como una gran cantidad de calles o sitios emblemáticos en ella, por ejemplo, la Gran Vía (p. 5), la Plaza de Callao (p. 23), La calle de la Flor Alta (p. 28), la Puerta de Alcalá (p. 30), Recoletos (p. 30), Ríos Rosas (p. 55), Ciudad Universitaria (p. 95), la calle de Ballesta (p. 109) y el Cerro de los Ángeles (p. 121), etc. Obviamente el papel de la ciudad pesa mucho en esta novela y tanto los personajes como sus historias están altamente integrados en este mundo alucinante. Aunque esta novela recibió duras críticas por la ambientación, debido a las múltiples alusiones a ciertas figuras públicas de la época,³⁵⁹ da cuenta de un avance importante con respecto al espacio narrativo de la novela pombiana.

La capital, Madrid, después de haberse estrenado en *Los delitos insignificantes* (1986), continúa siendo el escenario principal de la siguiente novela, *El metro de platino iridiado* (1990), que marca el comienzo del segundo ciclo de la narrativa de Pombo –el ciclo de la sustancia–. Los primeros tiempos del matrimonio de María y Martín transcurren en el piso del barrio de Argüelles (p. 28, p. 90, p. 112), que se ha presentado varias veces en la novela. Después de la muerte de su padre, la familia de María se muda a la casa de sus padres, que se ubica en La Moraleja, una urbanización residencial cerca de la carretera que conduce a Burgos. Al igual que *Los delitos...*, están introducidos en la novela unos sitios representativos de Madrid: Moncloa (p. 28), el Arco de Triunfo (p. 28, p. 112), Cibeles (p. 35), Atocha (p. 35), Gran Vía (p. 90), Puerta de Hierro (p. 112), Plaza de Castilla (p. 149), el Museo del Prado (p. 295), etc. Además de Madrid, que sirve como un

³⁵⁹ Weaver, *Álvaro Pombo...*, p. 82.

trasfondo permanente, también intervienen Londres (p. 193, p. 234) y Buenos Aires (p. 182, p. 294) como dos escenarios temporales. El primero trata del destino del exilio de Gonzalo y el segundo es la ciudad a donde se traslada Virginia después de casarse con el comerciante Waitzenbecker. Es la primera vez que Pombo experimenta el cambio de ciudad como escenario en su novela. Después de escribir dos novelas sucesivas con un notable toque madrileño, el novelista reduce el ámbito de su siguiente novela, *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), a una casa de la posguerra española con tres niños como protagonistas. Toda la obra carece de un espacio geográfico y se centra en los espacios caseros, lo cual corresponde a una mirada infantil que no se preocupa de la vida urbana.

El caso de la siguiente novela, *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), es parecido a *El hijo adoptivo* (1984), puesto que ambos se enfocan en el conflicto psicológico de los personajes. Así que, a pesar de la aparición de Madrid (p. 64) como la ciudad escénica, no se encuentra mucha descripción sobre ella en la narración. Cabe mencionar que en esta novela también se realiza un cambio de ciudad por la visita de Celia Cecilia a la casa heredada de su difunto jefe en Cullera, un municipio de Valencia (p. 174).

En *Donde las mujeres* (1996) Pombo recurre nuevamente a Letona (Santander) como el lugar primordial doce años después. Más concretamente, la familia de la protagonista, regida por figuras femeninas, vive en una parte de la costa que asemeja una isla, llamada La Maraña (p. 13) por la protagonista. Cerca de esta hay bastantes pueblos pesqueros, uno de los cuales es San Román (p. 13, p. 16, p. 92, p. 176, p. 260), que ha sido referido varias veces a lo largo de la historia. Al principio de la novela, aparece el convento de las Adoratrices de Letona (p. 9), a donde ha sido trasladada tía Nines, que está muy deprimida

y no se puede valer por sí misma. En cuanto a los lugares marítimos de Letona se hallan la playa de El Raposo (p. 93), la canal (p. 93) y el puerto de Letona (p. 93). El cambio de escenario persiste en esta obra a través de la huida de la protagonista de la casa de Letona a Madrid (p. 259) en búsqueda de su padre carnal al final de la novela. Ese cambio llega a su auge en la siguiente novela de este ciclo, *La cuadratura del círculo* (1999), puesto que cada una de las siete partes viene acompañada de un cambio de lugar, lo cual hemos mencionado anteriormente en el análisis de la *falsa tercera persona*. En cuanto a la elección del escenario principal de la novela, es la primera vez que el novelista abandona España, su país natal con el que está más familiarizado, y acude a la Francia del siglo XII, lo cual marca otra renovación significativa con respecto a la ampliación de su espacio narrativo después de *El metro de platino iridiado* (1990). El protagonista se coloca al principio en la casa de sus padres, ubicada en la Baja Aquitania (p. 17). Posteriormente lleva a cabo su aventura en cuatro lugares diferentes, que son respectivamente la ciudad Occitania (p. 59) donde está el piso de su tío Arnaldo, la corte de duque de Aquitania (p. 121), la Abadía de Claraval en la región de Champaña (p. 213) y el desierto de Jerusalén (p. 306), donde se sitúa la famosa mezquita Al-Aqsa. Cada lugar juega un papel imprescindible en el desarrollo de la trama, indicando una nueva etapa del protagonista y contribuyendo a su crecimiento, así como a su desengaño ante “la incompatibilidad de la guerra y el amor cristiano”.³⁶⁰ Esta nueva dimensión histórica de la ciudad ha continuado en las últimas novelas de este ciclo, *El cielo raso* (2001) y *Una ventana al norte* (2004), con la intervención de la ciudad San Salvador en la Guerra Civil y Ciudad de México en la Guerra Cristera. En la primera, Pombo realiza tres cambios de escenario, que giran en torno a los dos exilios del protagonista, Gabriel Arintero. La primera vez se trata de su

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 253.

traslación de Madrid a Londres, tal y como lo que hace Gonzalo en *El metro de platino iridiado* (1990). El sitio donde Arintero es detenido por la policía antes de marcharse a Londres está en la plaza de España (p. 37) y la comisaría a la que le llevan se ubica en la calle de la Luna (p. 37). En comparación con *El metro...*, la descripción sobre Londres en *El cielo...* es más verosímil y detenida, lo cual se manifiesta en parte en las referencias a lugares londinenses concretos tales como Hampstead Heath (p. 82), el andén del metro (p. 83), las sombrías colinas de Londres (p. 83), las calles y las callejuelas de los suburbios de Londres (p. 84), West End (p. 86), Regents Park (p. 95) y Queen's Hospital (p. 95). El destino del segundo exilio de Arintero es El Salvador de la década de los ochenta, cuando el pueblo salvadoreño está sufriendo una guerra civil. Aparece un lugar emblemático de esa época revolucionaria en la novela: la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) (p. 99), que se sitúa en la capital San Salvador y que tiene al teólogo jesuita Ignacio Ellacuría como director. Bajo la influencia de la Teología de la Liberación y las pasiones de los jesuitas salvadoreños, Arintero logra realizar su transformación saliendo de la oscura interioridad a una filantrópica exterioridad mientras que el otro protagonista de la novela, Leopoldo, quien permanece en su casa de Madrid, cae cada vez más en un ensimismamiento insalvable. Por lo que concierne a *Una ventana al norte* (2004), tiene dos escenarios principales: Santander y Ciudad de México. Incluso esta última ocupa una mayor proporción en la historia. Cabe señalar que es la primera vez que Santander, en vez de ser ocultada bajo el nombre ficticio Letona, aparece como una ciudad escénica con su nombre verdadero. También se encuentran una serie de locales santanderinos donde frecuenta la protagonista Isabel de la Hoz, por ejemplo, el jardín de El Alta (p. 13), el Muelle (p. 13), la Puerta de Santa Lucía (p. 13), el Sardinero (p. 23), el Casino (p. 23), San Roque (p. 23), La Segunda Playa (p. 36), el astillero (p. 36), Maliaño (p. 36), la

Albericia (p. 36) y El bar Las Olas (p. 52). La vida pacífica y acomodada en un Santander con paisajes marítimos contrasta con la revuelta en México, que durante la misma época está inmersa en las guerras cristeras, donde se establece Isabel después de casarse con Indalecio. Amén de la casa del matrimonio que se ubica en Ciudad de México (p. 72), se encuentran varias zonas mexicanas relacionadas como campos de batalla, donde se producen contiendas dirigidas por el general Gorostieta, tales como el Estado de Michoacán (p. 273), el Río Lerma (p. 273) y Atotonilco donde está El Valle (p. 277).

En resumidas cuentas, este ciclo de la narrativa pombiana implica un esfuerzo por cambiar la monotonía de su ambientación. La diversificación de espacios geográficos, los cambios de ciudad y la implantación de lugares históricos han traído más posibilidades en la construcción de la historia y las vicisitudes de los personajes.

Como el tercer ciclo de la narrativa pombiana se considera una consolidación de los dos ciclos anteriores, cuenta con unos rasgos geográficos tomados de ellos. En general, el escritor ha guardado Santander y Madrid como escenarios principales, mientras que, al mismo tiempo, continúa la exploración de otras ciudades nuevas con el objetivo de conseguir una variedad del entorno novelesco. La primera novela de este ciclo, *Contra natura* (2006), constituye un buen ejemplo al respecto. Por una parte, Madrid es indudablemente el escenario principal donde tiene lugar el enredo entre los protagonistas homosexuales. Además de determinados sitios madrileños típicos frecuentes en las obras anteriores, tales como la plaza de España (p. 108), donde se ubica El Templo de Debod (p. 132), Gran Vía (p. 126), Ciudad Universitaria (p. 95) y Argüelles (p. 132), se estrenan otros nuevos, por ejemplo, la calle de la Princesa (p. 118, p. 120), el Divina la Cocina en la calle Colmenares (p. 120) y la Plaza de Chueca (p. 105), que se ha convertido en el

simbólico “corazón LGTB de Madrid”. También destacan en esta novela los diversos parques madrileños que frecuenta el protagonista Javier Salazar: el Campo del Moro (p. 13), el Parque del Oeste (p. 9, p. 13), la Casa de Campo (p. 13), el Retiro (p. 13) y el parque de la Fuente del Berro (p. 13). El encuentro casual de Salazar y Durán sucede en el Parque del Oeste, así que este dispone de cierta función estructural. Por otra parte, la novela tiene Marbella, una ciudad perteneciente a la provincia de Málaga (p. 104, p. 135, p. 348), como escenario secundario. Se trata de la primera vez que Pombo echa una mirada hacia la ciudad marítima del sur de España. Lo pequeño y acotado de Marbella contrasta con lo bullicioso y vigoroso de la gran capital. Durán, siendo un malagueño que trabaja en Madrid, va y viene de las dos ciudades hasta su asentamiento en Madrid después de la muerte de su madre.

En la siguiente novela *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), las tierras santanderinas vuelven a ser el escenario primordial, si bien otra vez con nombres figurados como Lobreña y Letona. La primera y la tercera parte de la historia están ambientadas en una alta finca de Matilde que se llama el Asubio. Se trata de una palabra muy característica de Cantabria, que proviene de su verbo “asubiar”, que significa “guarecerse de la lluvia”,³⁶¹ de acuerdo con el *DLE*. Además, la mención como “turbión cantábrico” (p. 218) afirma de forma contundente su ubicación. Lejos de la vida urbana, el Asubio y su alrededor se sitúan en un campo apartado con paisajes marítimos tales como el mar Cantábrico (p. 319), los acantilados (p. 319) y la playa de Patinir (p. 323) y las cuevas (p. 323). Pombo mismo ha dado su explicación sobre el marco geográfico de esta novela en una entrevista:

³⁶¹ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/asubiar?m=form>.

Mi nuevo libro es una novela muy santanderina. Hay un lugar imaginario como Lobreña pero que remite a Santander y su geografía ya desde su ubicación en una casa del paisaje de los acantilados. Pero tras ese nombre están sin duda otras referencias: Mataleñas, la costa, el mar... he construido esa casa alejada y ese paisaje a partir del Santander recordado de mi infancia, que seguramente no tiene nada que ver con la realidad actual. Pero también está el paisaje de la Meseta. Palencia, la desolada ‘tierra de campos’ con su crudeza, pero al tiempo de una belleza extraordinaria.³⁶²

La capital, Madrid, sirve como otro escenario en la segunda parte de la novela que trata de una retrospectiva a la vida matrimonial de Matilda y Juan Campos. Siendo uno de los centros económicos y culturales, Madrid constituye una ciudad apropiada para que Matilda emprenda su negocio, mientras Juan Campos ejerce sus enseñanzas de filosofía en la universidad.

En la siguiente novela, *Virginia o el interior del mundo* (2009), ambientada a principios de siglo XX, la ciudad de Santander logra recuperar su nombre verdadero como escenario principal. Se encuentran bastantes descripciones sobre el carácter poderoso y romántico de la vida burguesa santanderina en la primera mitad de la novela, cuando Virginia todavía vive en un piso del muelle (p. 319) y está conectada con su mundo exterior. El Palacio de la Magdalena (p. 7) y el Hotel Real (p. 7) aparecen como lugares representativos de la alta sociedad de la ciudad. En la segunda mitad de la historia, las actividades de Virginia se reducen a la vida en Campogiro (p. 234), una finca de labor a

³⁶² Guillermo Balbona, “Esta es mi mejor novela y si la crítica no opina así que lo diga”, *El Diario*, 17 de octubre de 2006, https://www.eldiariomontanes.es/prensa/20061017/cultura/esta-mejor-novela-critica_20061017.html.

las afueras de la ciudad Santander debido a la manipulación del matrimonio Cayo y Bárcena.

La otra novela que publicó Pombo el mismo año que *Virginia o el interior del mundo* (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009), tiene un doble escenario, debido a sus dos historias paralelas narradas por dos narradores en primera persona. Se trata de una metaficción que mezcla la ficción escrita por un coronel sobre el lugarteniente Aloof con la realidad que el autor nos intenta hacer recordar a través de otro personaje: el narratólogo. La historia del lugarteniente, debido su rasgo militar, tiene lugar en el campo de batalla, los pueblos, así como durante la caminata que carece de nombres explícitos; mientras el narratólogo, a quien le falta vida exterior, vive en Madrid. Después de decidir investigar la identidad del lugarteniente, sale para visitar la casa de doña Isabel, quien es la viuda del lugarteniente. La casa se ubica en una localidad real de Madrid: la calle Juan de Austria 3, entreplanta 5B (p.69). Asimismo, también han sido mencionados los sitios madrileños como el Paseo del Prado (p.69) y Neptuno (p.69).

Madrid capital sigue siendo el escenario primordial de la siguiente novela de este ciclo, *El temblor del héroe* (2012), que vio la luz durante la crisis económica del principio de la segunda década del nuevo siglo. Este trasfondo también se refleja en la novela a través de la descripción de la ciudad de Madrid: “Es mediodía en ese Madrid de oficinas y ejecutivos gimnásticos. Un Madrid menor desconcertado por la crisis económica. Solo las muy buenas secretarias conservan sus puestos”.³⁶³ En la novela también están registrados una serie de direcciones madrileñas tales como Campo del Moro (p. 28), la Torre Picasso en la plaza de Picasso (p. 29), calle Tutor (p. 32), la plaza de los Cubos (p.

³⁶³ Pombo, *El temblor...*, p. 25.

32), el Paseo de Coches del Parque Retiro (p. 109) y la calle de Príncipe de Vergara (p. 129). El sitio donde Héctor se prostituye está en el barrio homosexual de Chueca (p. 193) y el lugar donde se suicida es la estación del Metro Alonso Martínez (p. 209). Las ciudades Málaga y Almuñecar (p. 191) han aparecido brevemente en la memoria de Héctor como el destino de un viaje pasado con Bernardo.

En la siguiente novela, *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013), Pombo echa la mirada a una nueva ciudad: Granada. Dado que en esta obra se destaca el ambiente conventual en vez de la vida urbana, no se encuentran referidos muchos lugares granadinos. La historia transcurre principalmente en un convento trapense situado al sur de Granada (p. 11), en el caserío de La Gorgoracha (p.16). Aparece un café cantante de Granada llamado Alarcón (p.168) como el escenario donde el fraile Raimundo se pelea con el columnista Matías Belarte, quien persiste en la indagación sobre el suicidio misterioso del padre Abel.

Con respecto a *La transformación de Johanna Sansileri* (2014), está ambientada en dos ciudades debido a la doble vida que lleva Augusto, el marido de la protagonista Johanna Sansileri. Una de ellas es la ciudad anónima de la provincia donde se encuentra la casa de campo de Johanna. Sin embargo, no es difícil de descubrir que se trata otra vez de las tierras de Cantabria por medio de unas insinuaciones, por ejemplo, el localismo cantábrico “asubio” (p. 7) que hemos visto antes en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), y “calladuco” (p. 11), expresión corriente del dialecto cántabro. Otra prueba es la referencia del Apeadero de San Roque (p. 11), donde Johanna piensa recoger a Monina, la amante de su marido. Como es una estación de ferrocarril de Asturias, podemos deducir que la casa de Johanna se ubica en su provincia vecina, Cantabria. El otro escenario es el

piso en Torrelodones (p. 24), un municipio del noroeste de la comunidad Madrid, donde Augusto lleva una vida extramatrimonial con Monina y su hijo bastardo Alexis.

En la novela *Un gran mundo* (2015), se encuentra una variedad de ciudades debido a las vidas movedizas de los personajes. La protagonista, tía Elvira, cuyo prototipo es la abuela paterna de Pombo, nació en una provincia de España. Si bien su nombre no ha sido especificado, sabemos que se trata de la población natal del novelista, Santander, lo cual también ha sido delatado por la referencia a los bailes estivales que se celebran en el palacio de la Magdalena (p. 10), que es un conocido edificio santanderino. Después de abandonar su vida provinciana y a su marido enfermo, tía Elvira se instala en el París (p. 10) de entreguerras con sus dos hijos. Bajo la ayuda del director de la Citroën, monta una tienda en la Place de la Madeleine (p. 61). Posteriormente, regresa casada con un argentino, Helio, a Madrid (p. 67), donde emprende su gran proyecto comercial *Luxor*. Durante esa época, la narradora en primera persona y su hermana, apodada la *trainee*, también estaban en Madrid. Cuando *Luxor* va a liquidarse, tía Elvira otra vez decide cambiar de aires mudándose al sur, a Marbella (p. 140), donde refunda sus negocios con sus socios ricos. También se trata de la ciudad donde envejece y fallece sola esta mujer excéntrica y singular para su época. Asimismo, intervienen en la novela algunas otras ciudades tales como Valladolid (p. 174), donde está la finca de los padres del aguilucho, así como Cádiz y Tarifa, donde la narradora, su hermana y su primo realizaron un viaje agradable (p. 174).

La siguiente novela, *La casa del reloj* (2016), tal y como indica el título, gira en torno a una casa de campo heredada por el protagonista, Juan Caller, la cual está en una apartada zona rural. Para investigar el misterio de esta casa, Caller ha acudido varias veces a

Madrid (p. 112, p. 256), donde está la casa de su antiguo señor Alfonso y la de Totó Lavalle, la amiga francesa de Matilde, la mujer de Alfonso. La novela también finaliza en Madrid, donde Caller piensa reanudar sus planes de futuro después de dejar tanto la casa heredada como las pesadas memorias que esta conlleva. La otra ciudad que aparece en la novela es París (p. 174), donde Matilde tiene una aventura con Andrés, el hermano de Alfonso.

La última novela que tratamos es *El retrato del vizconde en invierno* (2018), cuya ciudad de ambientación es la familiar Madrid. La historia transcurre principalmente en el piso de Espalter (p. 15) del vizconde Horacio. Espalter es el nombre de una calle en el centro de Madrid. Se encuentra una enumeración detallada de los sitios de su alrededor en la novela: Alfonso XIII (p. 119), el Museo del Prado (p. 119), Correos (p. 119), la Real Academia Española (p. 119), los Jerónimos (p. 119), el Ritz (p. 119), la plaza de la Lealtad (p. 119), la Bolsa (p. 119), el paseo del Prado (p. 119) y el Retiro (p. 79, p. 119), de manera que el aire madrileño es bastante notable en esta novela. Además, han aparecido de forma breve otra ciudad española, Málaga (p.196), y dos ciudades estadounidenses, Nueva York (p. 219) y Boston (p. 219), gracias a los viajes que hace Lola Rivas, la amante de Horacio, mientras que otros personajes de la novela llevan una vida muy sedentaria.

Por consiguiente, en los tres ciclos de Álvaro Pombo, el espacio geográfico, constituido principalmente por dos ciudades, su población natal Santander (Letona) y Madrid, así como complementado por una amplia gama de otras ciudades para evitar la monotonía, sirve como un macrocosmo donde se pretende plasmar la realidad, si bien en algunas novelas no se destaca tanto el rasgo topográfico como en otras. Mediante la interacción o el aislamiento de los personajes con respecto a las ciudades, sea la gran

capital Madrid o las ciudades de provincia como Santander, se revela, en cierto modo, el pensamiento existencialista del novelista, quien opina que la existencia del ser humano no estriba en la mera especulación abstracta y vacía, sino en su vivencia concreta. Los seres humanos, a pesar de su destino libre, son seres *en situación*, o sea, en una *sociedad condicionada*. Sin el vínculo con el mundo exterior, donde cada uno debe asumir su compromiso existencial, la vida pierde sustancia, tal y como indica Pombo en una carta que escribió a José María de Cossío pidiendo que este le publicara su antología *Protocolos*: “No me olvide usted don José María, por favor, que si me olvida usted me olvida España y si me olvida España no soy nadie”.³⁶⁴

4.1.2 Espacio cerrado

Después de presentar un marco geográfico de la novela de Pombo, nos acercamos a los lugares físicos más concretos donde se mueven y actúan los personajes, entre los cuales dominan los espacios cerrados. Esto está relacionado con el carácter agorafóbico del novelista, como él mismo ha confesado en la entrevista con Domingo Ródenas de Moya:

Yo soy muy agorafóbico (no tengo otras fobias), pero es cierto que mis novelas transcurren en interiores casi siempre, o son islas o son casas, en espacios muy delimitados, que es donde entiendo bien las cosas. Aunque a veces escribo de espacios grandes, como por ejemplo en *La cuadratura del círculo*, que es una

³⁶⁴ Archivo de la Casona de Tudancia, Espistolario de José María de Cossío, carta de Álvaro Pombo, Londres, 19 de enero de 1973, citado en Mario Crespo López, “Introducción. Alrededores de Álvaro Pombo”, p. 30.

novela más amplia. Pero así y toda mi tendencia inicial es hacer surgir el personaje de esa especie de líquido natural que es la familia.³⁶⁵

La casa,³⁶⁶ que se presenta como un piso o una vivienda individual, es el espacio cerrado más recurrente en la novela pombiana. Se trata del escenario importante para muchos personajes y sus acciones. Dentro de las casas, se encuentran diferentes clases de habitaciones tales como el dormitorio del difunto Jaime y el de Doña María en *El parecido* (1979), el comedor de la casa de Matilda en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), el despacho de Martín en *El metro de platino iridiado* (1990), y la buhardilla (mansarda) de la casa de tía Eugenia en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983). Amén de casa, la habitación del hotel constituye otro espacio cerrado relativamente privado, por ejemplo, tanto María de *El metro de platino iridiado* (1990) como la protagonista anónima en *Donde las mujeres* (1996) se alojan en un hotel madrileño después de apartarse de su casa.

Con respecto a los espacios cerrados públicos, si bien no aparecen tan frecuentemente como los privados en la novela de Pombo, se nota una mayor variedad. Hay lugares alimentarios, por ejemplo, la cafetería anónima y el restaurante “California” en *Los delitos insignificantes* (1986), la freiduría anónima y la taberna “la Rumba” en *El parecido* (1979). Se encuentra también el lugar comercial como la gran *boutique* Luxor en *Un gran mundo* (2015), el lugar sanitario como el hospital en *El temblor del héroe* (2012), donde trabajan Elena y Eugenio, el lugar académico como la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) en *El cielo raso* (2001) y los lugares

³⁶⁵ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 11.

³⁶⁶ En este apartado solo fijamos en la parte interior de la casa. Los espacios exteriores de la casa como el tejado, o semiabiertos como la terraza van a ser estudiados en los siguientes apartados.

religiosos como el convento de La Gorgoracha en *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013) y la Abadía de Claraval en *La cuadratura del círculo* (1999). Esta última, debido a su rasgo histórico, cuenta con otro tipo de espacio cerrado público: el espacio palatino. Más concretamente, son la corte de Aquitania y la mezquita de Al-Aqsa en Jerusalén. Por último, el Museo del Prado en *El metro de platino iridiado* (1990) y el estudio del pintor Llanos en *El retrato del vizconde en invierno* (2018) afloran como los lugares artísticos.

4.1.3 Espacio abierto

Tal y como Pombo ha reconocido, el espacio abierto no es su espacio predilecto, pero se presenta en su novela de forma impresionante. Al igual que una pluralidad de espacios cerrados, encontramos en la literatura pombiana una variedad de lugares abiertos. Empezamos también por la casa, el espacio más importante en la novela pombiana. A parte de las habitaciones interiores, las casas cuentan con unos espacios exteriores que también pueden servir como escenarios de los personajes, por ejemplo, el tejado de la casa de abuela del Ceporro donde los tres protagonistas infantiles realizan la aventura de “escalar el Himalaya” en *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), la piscina de la casa de los padres de María en *El metro de platino iridiado* (1990) y el jardín de Johanna Sansíleri en *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014). La siguiente clase de espacio abierto remite al espacio urbano, por ejemplo, los parques y las plazas madrileños, que aparecen en *Contra natura* (2006) y *El cielo raso* (2001). Asimismo, las calles y las carreteras, donde deambulan los personajes como Gonzalo en *El parecido* (1979), Quirós en *Los delitos insignificantes* (1986), Gonzalito en *El metro*

de platino iridiado (1990), constituyen un espacio abierto destacado en las obras novelescas de Pombo. La otra categoría imprescindible de este espacio consiste en los lugares naturales, entre los cuales predominan los paisajes marítimos de las tierras santanderinas, incluidos el mar, el acantilado, la playa etc., que se han presentado en varias novelas pombianas como *Donde las mujeres* (1996), *Una ventana al norte* (2004), *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) y *Virginia o el interior del mundo* (2009). En esta última también se halla otro tipo de espacio de agua, que es el lago en la finca Campogiro de Virginia, donde la protagonista se ahoga al final de la novela. El campo también constituye un espacio natural recurrente en las novelas pombianas, por ejemplo, la llanura alrededor de la finca a la que lleva Alfonso a María en la parte final de *El metro de platino iridiado* (1990), el campo donde el lugarteniente hace la caminata miliar, y el campo donde se ubica la Casa del Reloj en *La casa del reloj* (2016). En *La cuadratura del círculo* (1999) se introduce un espacio abierto especial: el desierto cerca de la fortaleza de Al-Aqsa en Jerusalén.

4.1.4 Espacio semiabierto

Este espacio se refiere a los lugares que están parcialmente abiertos con cierto grado de cerramiento. Si bien son aún más inusuales que el espacio abierto en la novela pombiana, suelen servir como escenarios para los momentos críticos de los personajes. Un ejemplo típico es la terraza, que trata de una parte bastante particular de la casa por su conexión con el aire libre. Se ha presentado en el desenlace de *Los delitos insignificantes* (1986), *Contra natura* (2006) y *El retrato del vizconde en invierno* (2018) como un lugar donde los personajes terminan su vida. En los primeros dos casos se trata del suicidio de

Ortega y Salazar mientras que en el último un asesinato de Aarón, que cometió su padre Horacio. Otro lugar semiabierto destacado en la novela de Pombo es la cueva cerca del mar Cantábrico en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), la cual tiene un lado abierto y tres lados cerrados y aparece como un escenario que marca el inicio del adulterio entre Juan Campos y su nuera Angélica.

4.2 El espacio poético

A diferencia de un informativo o un tratado científico, una obra literaria tiende a transmitir su mensaje al lector de forma más implícita, con lo cual, los novelistas, igual que cualquier otro artista, han procurado expresar en su mundo ficticio lo profundo de su pensamiento y espíritu valiéndose de los símbolos antropológicos que “forman el espacio terminal al que conducen todos los mitos literarios”.³⁶⁷ Los novelistas empeñan el papel de diseñador de los símbolos, que constituyen “los integrantes de una *semántica de la imaginación*”,³⁶⁸ mientras la descodificación de estos símbolos, en cierto modo, surge de una investigación fenomenológica del lector, es decir, buscar la esencia a partir de la apariencia del mundo humano echando una mirada hacia la posible significación detrás de las cosas, la cual puede ser poliédrica, tal y como señala el filósofo Ernst Cassirer: “El principio del simbolismo, con su universalidad, su validez y su aplicabilidad general,

³⁶⁷ Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, 1ª ed. (Madrid: Cátedra, 1994), p. 482.

³⁶⁸ *Ibíd.*

constituye la palabra mágica el ‘sésamo ábrete’ que da acceso al mundo específicamente humano, al mundo de la cultura”.³⁶⁹

La imagen espacial constituye uno de los entes que pueden ser simbolizados. Como hemos mencionado, el espacio físico, que connota la “exterioridad”, no solo sirve de escenario para el desarrollo de la trama, sino también, en el nivel profundo, puede implicar una interacción con los personajes, así como sus acciones, lo cual crea otro espacio abstracto e imaginario enfocado en la “interioridad”. La poética del espacio consiste en transformar lo visible en lo invisible de la espacialidad, creando una dimensión imaginaria para interpretar la realidad. A este respecto, es preciso recordar el pensamiento del fenomenólogo Gastón Bachelard, quien, en su libro *El espacio poético*, pretende observar la vinculación de un espacio físico, que es la casa, con su representación simbólica tanto de “nuestras evocaciones y actividad conscientes” como de “los ‘olvidos’ de un inconsciente ‘alojado’”³⁷⁰, de manera que esta supera su dimensión objetiva y se convierte en un símbolo de la psique humana. Lo que plantea Gastón también nos sugiere un poema de Rainer Maria Rilke, en el que el poeta describe de manera sublime esta presencia velada del simbolismo del espacio en la conciencia del ser humano, revelando que entre el este y su entorno se establece un íntimo enlace:

El confiado espacio por el que las aves se lanzan
no es el que hace ascender para ti la figura,

³⁶⁹ Ernst Cassirer, citado en Gendrik Moreno, “Ernst Cassirer. Hacia una comprensión simbólica del lenguaje”, *Ágora Trujillo* 37 (2017): p. 117, <https://www.aacademica.org/gendrik.moreno/2.pdf>.

³⁷⁰ García Berrio, *Teoría de...*, p. 520.

(allí, en libertad, no eres admitido
y te esfumas más y más sin regreso).

El espacio nos ase y traduce las cosas:
para lograr la existencia de un árbol
arroja en su entorno espacio interior,
del que en ti hay. Rodéalo con recato.

El árbol no se limita. Solo en la forma dada
en tu renuncia se hace real el árbol.

Muzot, 16 de junio de 1924 ³⁷¹

Seguidor del poeta austriaco, Álvaro Pombo también ensalza la presencia de los símbolos espaciales tales como la casa, la ciudad y la naturaleza, lo cual se hace patente en sus novelas. De esa manera, vincula el mundo exterior e interior de los personajes.

4.2.1 La poética de la casa

4.2.1.1 La casa como cobijo en las novelas pombianas

Debido a su carácter íntimo y privado, la casa, ante todo, juega el papel de cobijo para los seres humanos, que, desde su nacimiento, buscan su propio espacio en el que sentirse seguros, conforme lo que indica Gastón Bachelard: “La casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”.³⁷²

³⁷¹ Rilke, *Antología poética*, p. 361.

³⁷² Bachelard, *La poética...*, p. 22.

Los personajes pombianos, dotados de un carácter doméstico en gran parte, tienden a ser depositados en su hogar, que puede ofrecer una protección tanto para el cuerpo como para el alma. En este sentido, la casa se convierte en el símbolo del refugio, que puede tener una connotación dialéctica, es decir, abarca tanto la positividad como la negatividad. Veamos en primer lugar esta connotación positiva.

4.2.1.1.1 La casa como un cobijo positivo en *El metro de platino iridiado* (1990), *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993) y *Contra natura* (2005)

La casa aglutina un cuerpo de imágenes que dan al ser humano razones o ilusiones de estabilidad. Correspondiente al “nido” para los pájaros, símbolo del reposo y la seguridad señalado por Bachelard, la casa, para sus personajes habitados, es un espacio donde pueden obtener la paz, la tranquilidad y el apoyo, así como conservar sus sentimientos, recuerdos y sueños. Puede que se configure como un lugar canónico y matrimonial en el que las actividades cotidianas son repetitivas y monótonas, pero para los personajes que buscan la felicidad y el bienestar de la familia, la casa constituye un espacio del amor, que les inspiran la fuerza y la esperanza para alcanzar una vida mejor. Un clásico prototipo en la novela pombiana es María, la protagonista de *El metro de platino iridiado* (1990), quien identifica su alma enamorada de su esposo Martín con la habitación, que está iluminada por un haz de luz, tal y como lo que describe el fragmento que citamos abajo. En este caso, la luz constituye un importante reflejo figurado del brillo interior de la protagonista, que disipa todas las posibles penumbras de su vida matrimonial, con lo cual María siempre es capaz de ver el lado positivo de la realidad cotidiana, tomándola

como una “monotonía fertilizante” y una “variedad inmóvil”.³⁷³ Su corazón está repleto de amor sin reservas, como una habitación llena de luz sin ningún rincón oscuro:

[...]Un haz de luz de media tarde llenaba el cuarto de estar al volver María. Parecía una tarde de Reyes antes de la merienda y el roscón con sus dos sorpresas de cristal de colores. El interior del alma –el interior de estar enamorada de Martín– era una habitación igual que ésta, un haz de luz intensa e imprecisa, un intenso vacío luminoso y cálido donde no había nada reservado, ningún rincón vacío luminoso y cálido donde no había nada reservado, ningún rincón repleto de otras cosas que se diferencian de aquella misma luz y de su intenso vacío afirmativo.³⁷⁴

La casa, amén de albergar el sentimiento del personaje, protege su recuerdo y su sueño, conforme indica Bachelard: “La casa es uno de los mayores poderes de la integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”.³⁷⁵ En el caso de María, la casa, que comparte con su esposo Martín y su niño Pelé, le permite recordar el pasado, fijarse en el presente, así como soñar con el futuro. Este hecho se comprueba en una larga descripción dentro de la reflexión que lleva a cabo la protagonista sobre su vida, bajo la ayuda de un *narrador con*, que se extiende en un solo párrafo durante casi cuatro páginas. De este modo, se encuentra una espacialización del pensamiento de María, que conduce a una espacialización del tiempo. El presente, que transcurre en el piso e implica una

³⁷³ Pombo, *El metro...*, p. 126.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 25.

³⁷⁵ Bachelard, *La poética...*, p. 29.

realidad confortable y sólida, puede unir todo lo anterior y lo posterior, a través del ensueño de María, donde revive el recuerdo, “los bellos fósiles de duración”,³⁷⁶ así como se ensaya el porvenir. Es la casa que conserva el tiempo comprimido, dando un refugio al “gran atrevimiento” de María, que consiste en la perpetuidad de la felicidad:

María pensó: «Así es, así era, así será siempre.» Del «así es» parecía provenir no sólo todo lo anterior, el pasado, sino también todo lo posterior, aún dormido, como el niño, el futuro. Se oía la máquina de escribir de Martín desde el dormitorio y desde el cuarto de estar e incluso desde el pasillo que daba primero, a la derecha, al baño y luego después, también a la derecha a un cuarto que de momento hacía de comedor y que después, sin nunca dejar de ser el comedor, sería el cuarto del niño [...] El «así es» significaba también aquella intensa sensación de felicidad que unificaba los días y las noches en un mismo presente, «Un presente es un regalo» [...] Aquella mañana, mientras el sol volvía desmesuradas todas las estancias de su piso, oyendo la máquina de escribir de Martín, poniendo por centésima vez al niño su botita, que tenía la manía de quitarse él sólo, María dijo en voz alta «Soy feliz. Te lo agradezco. Así será siempre. Así sea.» Un gran atrevimiento hablar así, quizá una transgresión, una acción de gracias, un acto de entusiasmo, ejecutado, para mayor complicación y paradoja, a la una menos veinticinco de un mediodía cualquiera, en un pisito del cotidiano Argüelles.³⁷⁷

La casa también es un albergue de sueño para los personajes infantiles, entre los cuales destaca el Ceporro en *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993). Por un lado, el piso de su abuela sirve de un reino quimérico, en el que el Ceporro

³⁷⁶ *Ibíd.*, p. 31.

³⁷⁷ Pombo, *El metro...*, pp. 123-127.

se acomoda y puede jugar el papel del “rey” teniendo el poder de pensar y contar, mientras su primo El Chino, quien se identifica más con la acción, es el soldado. La terraza, que ha sido referida tanto en el comienzo como el final de la novela, constituye un lugar de suma importancia, el cual no solo es “el campo de lucha” donde “el rey” y “el soldado” llevan a cabo los juegos viriles como boxeo y gimnasia, sino también el “Palacio Real”,³⁷⁸ un espacio privativo del rey donde se refugia en sosiego y soledad. En comparación con el verdadero reino de España, el cual acaba de sufrir una época revuelta a causa de la guerra civil, en la novela ese “reino” está establecido en un espacio infantil, dotado de un tinte cómico. Justamente de esta forma el narrador logra construir una utopía en su piso, un rincón del mundo, tal y como él guarda sus ensueños pueriles en un escondrijo de su alma. Por otro lado, la casa desempeña la función de enlazar el mundo del Ceporro con el de los demás personajes, gracias a los cuales el niño ha aprendido la significación de la amistad y el amor filial. Al final de la historia, se reúnen para merendar en el comedor del piso de la abuela los ocho personajes de la novela, que constituyen todos los contactos del Ceporro. Mientras los demás disfrutan de la reunión, el niño siente una profunda nostalgia, puesto que, a sus ojos, esta merienda, más bien, supone un acto de despedida a su infancia. A diferencia de los vencejos de la terraza, que pueden volver cada año, la infancia es imposible recuperarla una vez pasa, por más esfuerzos que haga el Ceporro, quien siente cierto miedo frente a un futuro incierto. La casa de la abuela, en este caso, es el único espacio que puede conservar el fulgor de sus primeras memorias, así como evocar los sentimientos más profundos en cualquier momento de su vida futura, a pesar del inevitable transcurso del tiempo:

³⁷⁸ Álvaro Pombo, *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*, 1ª ed. en “Compactos” (Barcelona: Anagrama, 2005), p. 71.

Rollo llegó con cuarto de hora de adelanto a las siete menos cuarto y coincidió en el portal con don Rodolfo [...] Yo y el Chino nos lavamos bien lavados y nos pusimos la corbata. Y Elke subió vestida en plan. Y la abuela llevaba ya media hora arreglándose en su cuarto. Y doña Blanca, que llegó a su hora, o sea, a las cuatro, había ya venido con la falda negra y la blusa gris perla que viene a ser la media gala y la estaba a la abuela ayudándola a peinarse... Todas las luces estaban encendidas en el comedor y en la sala. Y cuando entramos al comedor primero Elke, luego el Chino y después yo, en el comedor ya están todos, Belinda y don Rodolfo con sus trajes de la boda, y la abuela y doña Blanca ya sentadas. Y Rollo con el pelo dado bien de fijador y la raya hecha perfecta, a la izquierda de Belinda. Nos sentamos y empezamos todos a merendar al mismo tiempo, pero yo, no sabiendo si con ganas o sin ganas, me fijé que eso era lo que al final era el resumen: no saber seguro si quería o no quería merendar fuerte y sentirme tan contento como se sentían los demás [...] Y yo brindé, aunque no llegué a decirlo en alto, por el vencejo y la venceja que volverían a venir el próximo año a la terraza...Y así seguido, mucho rato igual hasta el final, como si acabar fuese imposible y el final no fueses el fin de nada para ninguno de nosotros ocho...³⁷⁹

El hogar, cuando sirve de refugio positivo, también se caracteriza por su capacidad de proveer un descanso para los ajetreos agotadores y curar el dolor del alma de los personajes. Ejemplificamos con el caso de Durán en *Contra natura* (2005), quien antes de ir a Madrid para empezar una nueva vida, vivía en un piso de su población natal, Málaga, con su madre soltera que se llama Chipri. A causa de sufrir el desamor de su amante Florentino, esta se queda hundida y es asesinada una noche tras salir del bar local The Royals. Al enterarse de esta tragedia, Durán viaja a Málaga desde Madrid con sentimientos de profunda culpa por no haber vuelto antes a acompañar a su madre. Bajo la compañía de Allende, Durán, que está destrozado, puede arreglar los asuntos funerarios,

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 189-191.

y después los dos vuelven agotados al piso de Chipri, donde logran descansar tanto física como psicológicamente hasta el día siguiente:

La luz marítima llena todo el piso de Chipri. Allende se ha despertado muy temprano y ha recogido la cocina y el resto de la casa. Ha limpiado el polvo. Ha retirado la urna de la mesa del comedor y la ha colocado no lejos de la televisión en una estantería-aparador donde Chipri había instalado unas figuras de Lladró [...] Allende contempla satisfecho sus arreglos caseros. Tiene la sensación de que, al instalar la urna entre los Lladros, entre los polichinelas y los animalitos de Lladró, las cenizas de Chipri participan del encanto convencional, clase media, de ese género artístico tan inconfundible, tan tranquilizador, en su monería anticuada. Allende confía en que esa exposición de los restos de Chipri entre los objetos que Chipri seleccionó tan cuidadosamente en vida, tranquilicen la conciencia del hijo cuando se despierte y se reinicie la continuación de la vida. Hacia las diez de la mañana aparece Ramón Durán descalzo, sin camiseta, con sólo los pantalones. El descanso nocturno ha hecho maravilla. Juventud es capacidad instantánea de recuperación física.³⁸⁰

En esta ocasión, vuelve a aparecer un piso iluminado por la luz, que constituye un importante elemento simbólico, representando la esperanza y el valor que ha traído Allende a Durán después de que este haya sufrido un duro golpe en la vida. Para el muchacho, esta casa, a pesar de la falta de su madre, sigue siendo su mayor cobijo gracias a la presencia de Allende, cuya amistad entrañable le ha curado la herida del alma. Además, ha sido en esta casa donde Durán consigue hacer una autorreflexión radical sobre la vida desconcertada que llevaba anteriormente con Salazar y Juanjo en Madrid,

³⁸⁰ Pombo, *Contra natura*, pp. 367-368.

despertando del error que ha cometido. Por lo tanto, esa mañana, tras un reposo nocturno, puede resultar un nuevo comienzo para la vida de Durán, quien logra desprenderse del infierno en que está a punto de caer y lanzarse a un futuro sustancial. En cuanto a la difunta Chipri, Allende ha colocado con esmero la urna de sus cenizas entre las figuras de Lladró coleccionadas por ella misma, de manera que la casa, asociada con un significado escatológico, constituye el cobijo final de esta mujer desgraciada, quien puede descansar allá en paz para siempre.

4.2.1.1.2 La casa como un cobijo negativo en *El metro de platino iridiado* (1990), *El temblor del héroe* (2012) y *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014)

Partiendo de una visión dialéctica, la casa como refugio, amén de su lado positivo a través de las funciones de iluminar y consolar, puede implicar cierta negatividad para los humanos. A este respecto, se nos sugiere otra figura poética que ha referido Bachelard – la concha–. Si bien esta y el nido tienen mucho en común, al ser protectores tanto del cuerpo como del ensueño del ser humano, la primera conlleva un concepto más duro y defensivo, que nos recuerdan a los animales moluscos como el caracol. En la famosa novela *La metamorfosis* de Franz Kafka, el protagonista Gregorio Samsa se despierta una mañana convertido en un monstruoso insecto con un duro caparazón y un vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades.³⁸¹ La concha en su espalda no solo le causaba a Gregorio una degradación física, sino también un aislamiento mental, del que era imposible escaparse. La casa, en ese sentido, tiene un significado figurado de la

³⁸¹ Franz Kafka, *La metamorfosis*, (Freeditorial), <https://freeditorial.com/es/books/la-metamorfosis--2>.

concha y se refiere a un espacio donde se encierran los personajes para huir del enfrentamiento con la realidad. De esta manera, aunque pueden evitar los daños y peligros del mundo exterior, también cortan la comunicación con los demás y dejan de desarrollar su personalidad, volviéndose cada vez más retraídos, soñadores, fríos y hasta vacíos.

Recurrimos a la casa de María en *El metro de platino iridiado* (1990), la cual sirve de “una especie de *huis-cos*”³⁸² para los tres personajes insustanciales en la novela: Martín, Virginia y Gonzalo. A diferencia de la bondadosa María, quien toma la casa como un espacio afectuoso y ético, ellos tres, que responden al “modelo estético” de Kierkegaard, “se preocupan tanto de sí mismo que el mundo se les ha vuelto un lugar extraño para modificar desde su yo”.³⁸³ Se caen en un ensimismamiento albergado por la casa, dando rienda suelta a sus pasiones y fantasías, lo cual convierte a María, de hecho, en “lectora de los seres ficticios” y “observadora de las singularidades de los tres fabuladores”.³⁸⁴ El egoísmo de Martín, quien se encuentra absorto en su proyecto literario hasta el punto de no distinguir la ficción de la realidad, y la inseguridad de Virginia, una mujer hedonista, banal, lábil y fácil de ser alterada por su entorno exterior debido a la falta de interioridad notable y sustancial.³⁸⁵ Ella vive en una desmesurada búsqueda de placer y estimulación para satisfacer sus deseos insaciables y rellenar el vacío de su alma, regida por una inmensa soledad. Mientras su agraciada amiga María se entrega responsablemente a su

³⁸² Anne Lenquette, “Manipulación de algunas referencias textuales a san Francisco en *El metro de platino iridiado*” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López García (Santander: Milrazones, 2013), pp. 83-84.

³⁸³ Weaver, *Álvaro Pombo...*, p. 116.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁸⁵ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 937.

matrimonio sin reservas, Virginia pivota en torno a distintos hombres sin enamorarse de nadie. Su matrimonio posterior con Waitzenbecker, comerciante argentino con fama de donjuán, no es más que otro de sus caprichos. Mientras aborrece su vida conyugal, su interés por Martín se vuelve cada vez mayor, puesto que se da cuenta de que ellos dos pertenecen a la misma clase de personas, tal y como ella confesaba a Martín en una ocasión:

[...]Y contigo, Martín, hablar y discutir me es mucho más fácil porque tú no eres tan real, tú eres más como yo una conciencia que va y viene y que alivia un poco lo real en bruto, el oro puro, con aleaciones un poquito cochinas de metales menos notables que verdean al oro y le dan vetas coloreadas, menos puras, pero preferibles para hacer sortijas, por ejemplo, alianzas entre lo real y lo irreal que yo casi prefiero porque soy una pájara pinta y revolotear, Martín, me tranquiliza mucho...³⁸⁶

Después de divorciarse con su esposo, Virginia es amablemente recogida por María, pero no abandona su quimera hasta que comete adulterio con Martín, de ahí que los diferentes espacios de la casa, como la terraza, el despacho y el jardín, se conviertan en el escenario del espectáculo. Tomamos como el ejemplo la terraza, lugar donde se inicia esta aventura extramatrimonial:

Les vio besarse en la terraza. [...] Virginia y Martín tenían toda la terraza a su disposición y se sintieron a sus anchas por primera vez en toda la tarde. Aquel amplio espacio iluminado, respaldado por la casa silenciosa y abierto a la temprana nocturnidad del húmedo jardín de octubre invitaba a sentarse juntos, a

³⁸⁶ Pombo, *El metro...*, p. 209.

cuchichear. Los dos se hablaban en voz baja. Los dos se miraron a los ojos, los dos permanecieron un instante sentados sin mirarse, mirando al cielo aún levemente rosa y blanquecino, los dos se pusieron de pie más o menos a la vez y dieron una vueltecilla cada cual, alrededor de las sillas y las mesas hasta reunirse y, sin querer, cogerse de las manos. Los dos habían olvidado por completo la violenta escena anterior y se hallaban embebidos en los recuerdos de los paseos de la tarde y en las secuelas interiores de las miradas dulces intensas y fugaces que se habían estado dirigiendo durante toda la semana. Aquella situación, abandonados los dos en la terraza, tenía todos los ingredientes de un final.³⁸⁷

Era una tarde de octubre después de la comida, los demás ya se habían retirado y solo quedaban Martín y Virginia en la terraza, que, en esa ocasión, servía de lugar ideal para que ellos desarrollaran una relación adulterina. Por un lado, debido a la ausencia de otros personajes, los dos se sienten seguros en ella, que ahora pertenece temporalmente a su espacio privado, sin ser conscientes de que, escondido, Gonzalito los observa. Por otro lado, como la terraza está abierta al jardín y al aire libre, pueden saborear su fantasía concupiscente, que se integra con el ambiente natural de su alrededor. Aquí destaca el uso simbólico de determinados adjetivos. “Húmedo” sirve para describir el jardín a la vez que el insaciable deseo de los dos amantes. El “rosa” y el “blanquecino”, amén de retratar el color del cielo del atardecer, representan el dulce romanticismo que surge en la mente de ellos dos. Lo más interesante consiste en el uso de “iluminado”, que puede llevar una triple connotación: aparentemente se refiere a las condiciones físicas de la terraza, que ahora está llena de luz; al mismo tiempo, puede que insinúe las ilusiones que se forjan los dos por las atracciones sensuales; además, adquiere cierto tinte irónico, cuando alude a la audacia de dos egoístas, quienes se atreven a traicionar a María en la propia casa de esta

³⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 295-296.

a plena luz del día. Al fin y al cabo, esta aventura entre Martín y Virginia no es más que lo que ocurre en la terraza: una exquisita fascinación sin sustancia. Cuando María pide a Virginia que se marchen de su casa los dos juntos si verdaderamente se amaban, ella da un paso atrás y corta la relación anormal en vez de hacerse responsable de ella, puesto que carece de afecto profundo y una vez pierde el respaldo de la casa, se rompe fácilmente la burbuja de este falso enamoramiento.

En comparación con Martín y Virginia, el caso de Gonzalo, hermano menor de María, tiene consecuencias aún más trágicas. Después de su exilio fracasado en Londres, Gonzalo regresa a la casa de sus padres. Encerrado en su habitación durante días, se vuelve cada vez más deprimido e insustancial como un molusco que se esconde en su concha y teme el contacto con el mundo exterior. Al no encontrar ni la felicidad ni el autoconocimiento en Londres, se acrecienta un anhelo más impaciente de construir una fabulación en la casa actual para combatir la insatisfacción que le provoca su vida real:

Contemplando Gonzalo sus años londinenses desde la perspectiva de su habitación en la casa de sus padres, una perspectiva que de la muerte de su padre le había impuesto, sintió crecer ante sí, como un personaje sin rostro, el asombro. Asombro ante la irrealidad apasionada de sus sentimientos que le habían conducido a la situación fantasmal en que ahora se encontraba. Aquella rareza de encerrarse en su habitación durante días y días sin apenas dar explicaciones, combinada con la insidiosa idea de humillación que la experiencia londinense implicaba, le habían aproximado violentamente a algo parecido al arrepentimiento. Se sentía abatido y harto de sí mismo; harto, en concreto, de su devoradora insatisfacción.³⁸⁸

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 246.

En esta ocasión, su sobrino Pelé se convierte en una figura quimérica para Gonzalo, a cuyos ojos Pelé “era un ser real, individual y concreto, y muy joven, de quien cabía aún esperar todo”.³⁸⁹ Gonzalo se deja llevar por su fabulación, en la que Pelé juega el papel de su fetiche immaculado. Con el agravamiento de su obsesión, Gonzalo desea tener un control exclusivo de su sobrino, intentando aislarlo de otros miembros de la familia. Por eso, cuando ve que Pelé empieza a desarrollar una amistad con su antiguo compañero Alfonso Vélez, quien visita la casa de sus padres frecuentemente, Gonzalo siente una furia incontenible fruto de los celos, lo cual acarrea su enfrentamiento con Alfonso, cuando este y Pelé regresan a casa. Durante la pelea, que se desarrolla al borde de la piscina, Pelé muere trágicamente al caerse en ella vacía cuando Gonzalo le empuja. Dado que la muerte del muchacho se considera un accidente en vez de un delito, Gonzalo consigue evitar un castigo penal y puede seguir refugiándose en casa de sus padres. Sin embargo, esta ya equivale a una “cárcel” sin salida, en la que puede mantener su existencia física pero no puede librarse de un sentimiento de culpa desesperado, así como un suplicio de la conciencia para el resto de su vida. Estos sentimientos se ven reflejados en las palabras desquiciadas que dirige a su hermana María al final de la novela:

[...]Nada hubiera ocurrido si yo hubiera querido contenerme. Pero no me contuve. Y le empujé y le maté, y ahora la culpa no me deja ni morirme ni vivir en paz. No puedo dormir ni no dormir: no me reconcilio con el sueño ni con la vigilia...No te molestes en salvarme: yo no tengo salvación, nunca la tuve, además tendrías, para salvarme, que querer quererme, lo cual es imposible...³⁹⁰

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 247.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 427.

Un ser que se oculta constantemente en su espacio encerrado, amén de la facilidad de hundirse en la trampa de una fabulación, puede perder la sensibilidad hacia el mundo exterior y la empatía con el sufrimiento ajeno, transformándose en un tipo de monstruo como indica Bachelard: “Es el ser semimuerto y semivivo, y en los grandes excesos, mitad piedra y mitad hombre”.³⁹¹ A este respecto, Román, el profesor universitario de Filosofía jubilado de *El temblor del héroe* (2012) constituye un buen ejemplo. Después de alejarse de su público estudiantil que le daba voz, se sumerge en su meditación filosófica sin vitalidad, rechazando el compromiso con los demás. Esto va en la dirección opuesta a la postura original de Román, quien abogaba en sus clases de la facultad por el importante papel que juegan la comunidad y la relación interpersonal en la búsqueda del bien y la realidad: “Filosofar es un ejercicio de dejación de la vida personal, un desahucio del yo individual que conduce, con suerte, al borde de la conciencia transindividual, a la clarividencia y al sosiego”.³⁹² Ahora, lejos de esta idea, está “tan encerrado en sí mismo como un pez en su líquido amniótico”,³⁹³ tal y como comenta su antiguo alumno Eugenio. La inacción de Román ante el engaño de Bernardo a Héctor y los apuros que sufre el ingenuo Héctor le hacen darse cuenta de su corazón indiferente y frío como el de “un narciso semipútrido, un narciso reptante”.³⁹⁴ Sin embargo, esta autoconciencia no le conduce a una autocorrección, por su falta de capacidad y de coraje. Román acaba convirtiéndose en el cómplice de la muerte de Héctor. La casa de Román, que ha sido

³⁹¹ Bachelard, *La poética...*, p. 108.

³⁹² Pombo, *El temblor...*, pp. 9-10.

³⁹³ *Ibíd.*, p. 16.

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 157.

mencionada varias veces en la novela y que aparece como el título del primer capítulo, constituye el lugar de su encerramiento y, a su vez, se contagia del aire vacío de la conciencia del personaje. Esta habitación austera que carece de decoración es como el corazón pálido de Román, que “se agotó en desear la sabiduría”³⁹⁵ y perdió la calidez y vitalidad humanas. “La luz de noviembre” puede aludir al “furor heroico” que preconizaba el antiguo profesor de Filosofía. Esta luz acaba volviéndose “una noche comparativamente cálida”, lo cual significa que el alma Román ha caído en la oscuridad después de la desaparición del furor:

La habitación, tan austeramente amueblada, este despacho como de un departamento de la facultad, tan impersonal, es ahora elocuente y dice eso: no hay nada. Hay solo lo que vemos. Y lo que vemos es nada o casi nada. La luz de noviembre se ha vuelto ahora una noche comparativamente cálida. Estancada. No hay ninguna decoración, eso es cierto. Y eso, esta ausencia de decoración es, a su modo, una verdad, pero muy vaga todavía. Es una habitación desnuda. La inmovilidad y la desnudez no son espirituales, no conducen a ninguna aclaración. Solo al vacío.³⁹⁶

El ensimismamiento insustancial de los cuatro personajes mencionados en las dos novelas anteriormente convierte la casa en “un espacio desprovisto de toda positividad, un espacio sin potencia sin eficacia, sin poder de coordinación y unificación”.³⁹⁷ George

³⁹⁵ *Ibíd.*, p. 185.

³⁹⁶ *Ibíd.*, p. 13.

³⁹⁷ Fernando Ainsa, “La demarcación del espacio en la ficción novelesca” en *Teoría de la novela*, ed. por Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano (Madrid: Los autores, 1976), p. 320.

Poulet lo ha llamado “el espacio negativo”, que “no es un medio comunicante, un terreno de unión o una zona en la cual los seres individuales se encuentran juntos”,³⁹⁸ sino un lugar donde los personajes se encuentran aislados física y espiritualmente.

¿Hay algún personaje pombiano que logra romper el encerramiento y encontrar la salida de la vida? La respuesta es afirmativa: Johanna Sansíleri, la protagonista de *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014), se puede analizar como un paradigma. Es una mujer bella y excéntrica por su carácter dual: a ratos ensimismada y a ratos exaltada. No obstante, se casa con Augusto, un corredor de bolsa que tiene fama de soso y serio. Viviendo tranquila dentro de este matrimonio banal, Johanna no descubre su problema hasta el fallecimiento de su esposo. Gracias a la información de su amiga Carlota, el secreto de Augusto es revelado: este tenía otra mujer llamada Monina y un hijo llamado Alexis, que vivían en un piso de Madrid. Al saber la verdad, Johanna, en lugar de asombrarse, muestra una actitud impasible, pero, afortunadamente, no se deja llevar por esta indiferencia con respecto a su vida pasada, sino que decide emprender la averiguación de otro lado misterioso de su marido, bajo la intervención de Monina, Alexis y un amigo de este llamado Josema. De ese modo, Johanna logra alcanzar una transformación personal, al salir poco a poco de su viciado ensimismamiento y al acercarse a la realidad y la exterioridad. La casa de Johanna, donde ella pasaba la mayor parte del tiempo antes de la muerte de su esposo, es parecida a la casa de Román en *El temblor del héroe* (2012) y se caracterizaba por el vacío y la sobriedad, lo cual se puede interpretar como un trasunto del alma de la protagonista antes de su transformación. Pero diferente de Román, quien se hunde cada vez más en su hermetismo, Johanna, tras la

³⁹⁸ *Ibíd.*

muerte de Augusto, va tomando conciencia del peligro de su encerramiento y su desconexión con el mundo ajeno. En el siguiente fragmento citado, la sensación de perplejidad de Johanna se visualiza mediante el uso de la sinestesia. El color gris azul transmite expresivamente lo patético del vacío que la protagonista percibe tanto en su habitación como en su corazón. Este autodescubrimiento contribuye a que ella salga de sí misma y comprenda que sin la gracia de la vida exterior, el mundo interior perderá su vigor y al final se quedará desierto:

Hoy llueve. Es sábado por la tarde. La temperatura ha descendido bruscamente. Johanna Sansíleri examina, perpleja, la sensación de vacío gris azul que se adentra en las habitaciones de la planta baja. Va a tener razón Eleutrio – piensa–, la energía está en la parroquia. Lo cierto es que la parroquia y el trato con la gente de la casa de acogida han acelerado el verano. Bruscamente la actividad exterior sacó a Sansíleri de su ensimismamiento tras la muerte de Augusto.³⁹⁹

Desde un punto de vista fenomenológico, el valor de una casa como refugio consiste en su vínculo con la intimidad del espacio interior de los personajes. La casa donde viven ellos constituye una extensión de su personalidad y sus condiciones psicológicas, que pueden ser positivas o negativas. Existe una interactividad entre el ser humano y la imagen de su casa, según señala Bachelard: “Y al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’, aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos. Se ve que desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros

³⁹⁹ Pombo, *La transformación...*, p. 139.

estamos en ellas”.⁴⁰⁰ Al igual que Bachelard, Pombo, en varias de sus novelas, “llama al ser a vivir en el exterior, fuera de los albergues del inconsciente, a entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí”.⁴⁰¹ Si bien la interioridad cobija nuestro ensueño, no es saludable caer en un ensimismamiento insignificante, que puede conducir al aislamiento y la incomunicación. En este caso, “salir de casa” connota la reconexión con el mundo exterior, en el cual el ser puede recuperar la energía, la calidez y la sensibilidad para no volverse un “monstruo” frío y cruel.

4.2.1.2 La casa como un espacio opresor

Amén de ser refugio, la casa, en ciertas ocasiones, se considera uno de los espacios opresores, que parecen predominar en las novelas contemporáneas.⁴⁰² Debido a su atributo multifacético, en referencia a lo económico, lo familiar y lo social, la casa se configura como una unidad compleja en lo tocante al tema de la convivencia. Normalmente es su propietario quien posee el poder ante los demás miembros de la casa, lo cual puede generar sobre los últimos sentimientos como opresión, angustia, odio, e incluso rebeldía. En el fondo, se trata de un tipo de protesta, sea activa o pasiva, para defender el espacio privado, en sentido tanto físico como psicológico. Nos encontramos, en los tres ciclos de la narrativa pombiana, con el conflicto entre los dominadores de casas

⁴⁰⁰ Bachelard, *La poética...*, p. 23.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰² Bourneuf y Ouellet, *La novela*, p. 144.

y sus dominados correspondientes. En algunas ocasiones, las casas opresoras pueden traer consecuencias trágicas a los personajes que no son capaces de salir de sus asedios.

4.2.1.2.1 La casa dominada por el poder femenino en *Los delitos insignificantes* (1986) y *Donde las mujeres* (1996)

Veamos primero como ejemplo el caso de Quirós y su madre Teresa, así como el de él y su novia Cristina en *Los delitos insignificantes* (1986). Tan pronto como fallece el padre del chico, su madre se apodera de la casa cambiando la distribución anterior de esta a su voluntad. Se nota una relación superficial entre madre e hijo por la falta de comunicación profunda. Teresa dedica la mayor parte de su tiempo a sus dos vicios: ver la televisión y hablar incesantemente por teléfono con su amiga Charo. Quirós, en este caso, deposita su cariño, que no siente por su madre, en la casa, pero no puede librarse de cierta sensación de ahogo a causa de la soberbia de Teresa. A través de la repetición combinada de dos adverbios contradictorios, “demasiado” y “un poco”, en el siguiente texto, podemos notar una doble emoción del chico con respecto a las conversaciones de su madre. La primera palabra transmite su insatisfacción provocada por la estridente voz maternal, mientras que la segunda refleja su capacidad de soportar esta situación, a la que ya está plenamente acostumbrado:

La voz de su madre se enhebraba así todas las noches en el agua inmóvil de sus vidas, un poco demasiado alta, un poco demasiado quejumbrosa, un poco demasiado satisfecha de sí misma, inmutable a lo largo de los años. Reconfortante

también para Quirós aunque no le inspirara en realidad ningún cariño. Sólo una apagada sensación de coherencia.⁴⁰³

La decisión de su madre de casarse de nuevo convierte la preocupación de Quirós por el mantenimiento de su espacio propio en una realidad. Para llevar una vida matrimonial, Teresa se propone trasladarse junto a Quirós a la casa de su nuevo esposo Luis sin pedir la opinión de su hijo. Más aún, este tiene que buscar otro alojamiento distinto para que la pareja pueda pasar su luna de miel. Dado que Quirós no encuentra empleo por su desinterés y pereza, la única alternativa que se le ocurre es buscar cobijo en la casa de su novia Cristina, que es una mujer guapa y enérgica. Vive en un ático ubicado en el barrio de Salamanca, una de las zonas más lujosas de Madrid. Ella ha luchado para conseguir trabajo como secretaria. De hecho, Quirós para ella es más un *gigoló* que un novio, puesto que su relación no está basada en el amor y la igualdad, sino que se parece más a un negocio. El chico le sirve a Cristina como diversión a cambio de ciertas propinas. Aunque Quirós nunca se libra de la inferioridad que siente hacia su novia, tal y como la sentía por su madre, y no es capaz de apartarse de ella, no solo porque quiere sacar beneficio económico de ella, sino que también la necesita para sentirse realizado, mediante sus muestras de elocuencia, que mantienen entretenida a la mujer. Por lo tanto, cuando Quirós se da cuenta de que el interés de Cristina por la conversación entre ellos decrece, se inquieta grandemente y la habitación, regida por el silencio, se vuelve cada vez más sofocante para el chico:

⁴⁰³ Pombo, *Los delitos...*, p. 14.

[...]El silencio reinaba una vez más en la habitación de Cristina. Era un silencio inquieto, Quirós se sentía sudoroso, a pesar del refrescante zumbido de la refrigeración, a pesar del tintineo del hielo en su vaso de coca-cola. Y ese silencio le desesperaba, le hacía precipitarse a conclusiones autopunitivas.⁴⁰⁴

Esta descripción nos recuerda las palabras de Pascal citadas por Ricardo Gullón para interpretar la relación espacio-silencios: “El silencio de los espacios eternos me aterriza”.⁴⁰⁵ En el silencio es posible captar o intuir realidades sutiles y evasivas, como en la habitación silenciosa de Cristina, donde Quirós logra presentir la realidad cruel a la que tiene que enfrentarse –la ruptura de esta relación insustancial–. “El refrescante zumbido de la refrigeración” y “el tintineo del hielo”, que son sonidos tenues de manera ordinaria, se han convertido en ruidos estruendosos en el corazón vacío de Quirós, realzando su ansiedad en este espacio opresor.

Después de que Cristina pierda el interés por Quirós y ponga distancia entre ambos, en vez de reflexionar e independizarse creando su propio espacio, lo que hace el chico es buscar alivio y sentido de superioridad en la relación homosexual con su nuevo amigo Ortega, quien se muestra dócil y obediente ante él. Sin embargo, una vez que este pobre hombre deja de satisfacer el deseo de Quirós, sufre una traición despiadada del chico, lo cual conduce al trágico suicidio de aquel al final de la novela. En realidad, una persona falta de espíritu de independencia como Quirós está condenada a sufrir el agobio y la furia por la privación de su espacio propio, puesto que su conciencia carece de valores y resulta imposible poseer un lugar verdadero en cualquier sitio exterior. En cierto sentido, han

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰⁵ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, 1ª ed. (Barcelona: Antoni Bosch, 1980), p. 7.

sido sus propias cobardía y pasividad las que le dejan deformado mentalmente ante las manipulaciones de su madre y su novia, convirtiendo las dos casas en espacios sumamente opresores.

En contraste con la actitud pusilánime de Quirós, la narradora anónima de *Donde las mujeres* (1996), muestra su valor y fuerza frente a una situación semejante, con lo cual consigue superar el espacio opresor dominado por el egocentrismo del prójimo y construir un mundo propio. Tal y como se demuestra en el título, la novela gira en torno a una familia, donde destacan los personajes femeninos. El hecho de que el lujoso chalet de la madre de la *narradora-protagonista* y el sublime torreón de la tía Lucía se ubiquen en una isla apartada de menos dos kilómetros de ancho no es una casualidad, sino que cuenta con un significado simbólico de aislamiento, opresión y soberbia. La revelación del secreto familiar desencadena el crecimiento personal de la narradora, cuya transformación mental también se manifiesta a través de las descripciones espaciales. En los siguientes dos fragmentos de abajo, podemos sentir claramente un patente contraste de dos estados psicológicos diferentes de la narradora antes y después de saber la verdad frente a una misma escena.

El primer texto transmite el regocijo alegre de la narradora, simbolizado por el resplandor del sol y el mar fuera de su habitación. La acción de asomarse a la ventana contemplando los pasajes del pueblo constituye una buena metáfora de su gran pasión e interés por conocer el mundo exterior, que tiene una apariencia alucinante. Al mismo tiempo, alude a que la narradora admira e imita a su manera infantil a su madre, cuyas palabras se imprimen en su mente como un lema: “La vida, según mi madre, estaba hecha para mirar el mar fascinante y mercurial que resplandecía omnímodo ante nuestras

ventanas”.⁴⁰⁶ En aquel caso, bajar a desayunar con su familia, por la que siente un inmenso cariño y orgullo, resulta un gran gozo para ella.

Sin embargo, en el segundo texto, la actitud de la narradora ante los mismos objetos y acciones en el mismo espacio se ha vuelto totalmente distinta a consecuencia de su cambio emocional. Abrir la ventana de su habitación mirando hacia el mar ya no implica el placer de la vida como dice su madre, sino una manera para aliviar el agobio que siente actualmente en su casa. Pero el aire de fuera tampoco es tranquilizador. El sonido del mar se ha convertido en un ruido malsonante. El bello pasaje de la isla, de la que ha disfrutado desde su infancia, ahora la inquieta. Bajar a comer pasa a ser una acción pesada que intenta esquivar, puesto que no sabe cómo enfrentarse a su madre ni a otros miembros de la familia después de enterarse de que es hija biológica de Gabriel, el ex amante de su madre. Cerrar la ventana simboliza el acto de cerrar su corazón, que ahora está herido y desconfiado. La decepción que siente por un mundo exterior falso y engañoso le hace volver la mirada hacia su mundo interior, hacia su conciencia que va conectándose con la realidad. La imagen de la narradora tumbada en la cama mirando al techo transmite una perplejidad angustiada causada por el impacto del descubrimiento:

Me desperté como el primer día de vacaciones, y el sol resplandecía en un cielo algo nublado. Me asomé a la ventana en camisón, y justo enfrente pasaba el trasatlántico, que acababa ya de entrar por la canal a fondear frente a Letona capital. [...] Bajé a desayunar. El rebrillo del mar me poseía, convirtiendo en absoluto aquel simple instante de mi vida. Posesa de una alegría que parecía

⁴⁰⁶ Pombo, *Donde las...*, p. 42.

irreprimible, contemplé a mi madre, a Violeta, a Fernandito, a Fräulein Hannah y a Rufus...⁴⁰⁷

Me despedí de cualquier modo, volví a casa, no podía estar ni tumbada ni sentada en la silla, daba vueltas por el cuarto, abrí las ventanas porque me faltaba el aire. El aire fresco no me consoló. El ruido del mar, la belleza de la isla y del mar de mi niñez me descompuso. Cerré la ventana, no bajé a almorzar, no bajé a cenar. Después de cenar y la tertulia, cuando se iban ya todos a sus cuartos, oí los pasos de mi madre, su inconfundible, firme y decidido paso en la escalera y en la tarima del descansillo. Llamó a la puerta un par de veces y entró. Me tumbé en la cama y miré al techo.⁴⁰⁸

En esta casa, la narradora no es la única que sufre esa opresión y soberbia femeninas. Los hombres de esta familia juegan un papel aún más marginado. Fernando, padre legal de la narradora, un hombre guapo, rico, encantador, pero con carácter impetuoso, viajero y perezoso, no consigue entenderse con su mujer, que es todo lo contrario a él, tan razonable y fría que considera que “los padres, los maridos, los hombres, dan lo mismo, son intercambiables”.⁴⁰⁹ Por lo tanto, un día Fernando se marcha de casa, huyendo de este espacio asfixiante, así como de su matrimonio infeliz, y no vuelve hasta muchos años después. Otro hombre de la familia es el novio de tía Lucía, Tom Bilffinger, un alemán rico y garboso, a quien la narradora tiene mucha simpatía todo el tiempo. Sin embargo, a los ojos de tía Lucía, que es “un acontecimiento por sí sola”,⁴¹⁰ su amante se limita a ser una leal compañía que puede entretenerla, con lo cual no existe un verdadero amor mutuo

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

en este noviazgo. Con respecto al hermano menor de la narradora, Fernandito, es un chico que sigue la rutina de casa y obedece las órdenes maternas desde pequeño. Posteriormente se convierte en un estudiante de derecho aplicado. Mientras sostiene una imparcialidad entre el poder materno y el poder paterno, va integrándose en el ambiente frío de su casa, lo que se refleja en la frialdad e impaciencia que muestra ante la narradora cuando la visita en el hotel de Madrid.

Si bien es verdad que en la familia de la narradora reina el poder femenino, esto no significa que todas las mujeres de la casa sean prepotentes. Las que toman el poder son “mujeres prácticas, eficaces y sensatas”,⁴¹¹ cuyas representantes son la madre de la narradora y tía Lucía. En realidad, existe en esta familia otra clase de mujeres que son más románticas, impetuosas y espirituales, de manera que su convivencia con aquellas primeras no puede ser pacífica y agradable, como ocurre en el caso de Violeta, hermana de la narradora, cuyo carácter es más parecido al de su padre, rebelde e impulsivo. Dado que se siente cohibida en el aire sofocante de su casa, desaparece de vez en cuando para irse a buscar a su padre. En comparación con Violeta, hija biológica de la dueña de la casa, otra figura femenina, tía Nines, no tiene tanta suerte para sobrevivir en esta casa. Siendo hija bastarda del abuelo de la narradora, tía Nines se encuentra desde su nacimiento en posición de inferioridad en la familia con respecto a sus otras medio hermanas. Además, su carácter ingenuo, sentimental y espiritual para estas es sinónimo de abulia y debilidad. Nos lo recuerdan las palabras de tía Lucía para menospreciar a las monjas: “Nosotros somos águilas, de siempre, y las monjas son aves de corral. Por eso, rezan para todo [...] Porque son incapaces de valerse, como nosotras, por sí solas. Nos

⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 55.

envidian porque no son nadie”.⁴¹² Tía Nines era exactamente como un “ave de corral” delicada que vive rodeada de águilas crueles y fuertes. No espera grandes cosas de la vida hasta que se enamora de su novio Indalecio, un chico bueno y valiente que ilumina su mundo. Bajo un ambiente familiar imbuido de soberbia e hipocresía, el amor de Indalecio constituye su único consuelo y cobijo. Así que la repentina muerte del chico, que se ahoga trágicamente en el mar, derrumba súbitamente a tía Nines. Más aún, sus medio hermanas se muestran indolentes e incluso desprecian su dolor, incluso tía Lucía se muestra indiferente ante su dolor, mientras que la madre de la narradora lo considera una enfermedad. Para resolver este lío a ojos de ellas, la apartan de casa y la meten en un convento del pueblo llamado las Adoratrices de Letona para que se aprenda a valerse por sí misma. Perdiendo toda la esperanza en la vida, tía Nines decide suicidarse para unirse allá en la muerte con su amado, lo que termina convirtiéndose también en un arma para protestar y denunciar el predominio egocéntrico de su familia, que a su vez revela una “crisis contraespiritual”⁴¹³ de la humanidad. A la hora de ser descubierta muerta en la habitación del convento, en vez de una expresión desesperada, se halla en su cara un gesto despierto y sereno como el de una vencedora firme y feliz, el cual imprimía un aire pacífico a su espacio:

[...]Tía Lucía siempre enfatizaba –y mi madre asentía discretamente a esto– que no estaba tía Nines loca, sino tan cuerda como cualquiera de nosotros. Y la prueba estaba en que, cuando la encontraron sin vida una mañana, tenía abiertos y elocuentes

⁴¹² *Ibíd.*, p. 15.

⁴¹³ Concepto mencionado por Álvaro Pombo en la entrevista con Carles Geli, “La crisis es contraespiritual”, *El País*, 8 de enero de 2012, https://elpais.com/diario/2012/01/08/cultura/1325977204_850215.html.

sus dos ojos, tenazmente clavados en el cielo raso de su habitación con lavabo individual, con un aire de paz y confianza en lo que la esperaba en la otra vida.⁴¹⁴

Aunque tía Nines muere en la décima página del libro, se trata de una de las mujeres indudablemente imprescindibles e impresionantes en este mundo femenino. Su desventura deja una influencia imborrable a lo largo del crecimiento de la narradora, e incluso sirve para predecir la peripecia posterior de ella, cuando “se ve desplazada, como tía Nines, del núcleo familiar”⁴¹⁵ y se encuentra sin lugar en el mundo. Otra mujer que hace a la narradora reflexionar sobre la indiferencia de su familia por el sentimiento ajeno, es Fräulein Hannah, alemana y ama de llaves de la casa. Gracias a su laboriosidad y responsabilidad, la madre de la narradora puede librarse de los pesados trabajos domésticos para estar pendiente de sí misma, llevando un estilo de vida elegante de artista. Sin embargo, cuando Fräulein Hannah sufre un accidente montando en bicicleta, en lugar de mostrar simpatía y preocupación por la mala condición física de ella, toda la familia se preocupa de hacer cálculos sobre la inconveniencia de recibirla en casa, concluyendo fríamente que la mejor solución es trasladarla a una clínica y dejarla mejorar allí para no gastar tiempo y energía en atenderla en casa. Esta decisión, que parece inteligente y sensata, deja en la narradora una sensación de inquietud, ya que empieza a darse cuenta de la anormalidad y peligrosidad de tener una familia tan insensible, como le confiesa a Tom: “¿Qué me pasa? no tengo sentimientos, ni el más mínimo, no me da pena ya por Fräulein Hannah. Debería de darme”.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Pombo, *Donde las...*, p. 10.

⁴¹⁵ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 1013.

⁴¹⁶ Pombo, *Donde las...*, p. 211.

Después de terminar el periodo de recuperación, Fräulein Hannah se hace a la idea de regresar a Alemania, dando la explicación de que “prefiero estar allí, al fin y al cabo mi patria es Alemania”.⁴¹⁷ Así se cierra este capítulo de la vida de Fräulein Hannah, que tiene que alejarse de la familia para la que trabajaba desde hacía mucho tiempo. Si bien ella no culpa explícitamente a nadie de esta casa, se puede figurar el desamparo y la tristeza que siente por su decisión de irse de España. Su caso da a entender que esa casa opresa no solo puede agobiar a las mujeres sentimentales como tía Nines, sino que también desilusiona a una típica alemana, tan organizada y equilibrada como Fräulein Hannah. Tras la despedida, la narradora vuelve a casa perpleja. Cuando entra en la habitación de su vieja compañera, siente una inmensa melancolía por el silencio que queda en la casa. La descripción personificada “inquietante silencio boquiabierto” en el texto citado abajo nos sugiere la idea de “el silencio que habla” planteada por Ricardo Gullón. A pesar de lo invisible y lo inaudible del carácter físico del silencio, no significa que este desempeñe un papel inane, sino que puede aludir a cierto contenido sobreentendido, “a los insertos en la estructura verbal para resaltar lo que se dice con la eliminación de lo que se calla, o para suscitar una participación más activa del lector en lectura”.⁴¹⁸ Como en el caso del texto citado, se trata de un silencio sonoro, cuyo latido transmite una voz intranquila que acusa de la dureza con la que los habitantes de esta casa tratan a Fräulein Hannah. Su huella desaparece por completo de la casa tan pronto como se fue, como si nunca hubiera existido en ella, de manera que su cuarto parece nueva, solitaria, sin olor ni temperatura como una habitación cualquiera de un hotel donde pasan una noche los viajeros:

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹⁸ Gullón, *Espacio y...*, p. 8.

[...]Subí a la habitación de Fräulein Hannah. Todo estaba casi igual. Su ropa y objetos personales habían cabido en una maleta. La casa entera entorno a mí me parecía estupefacta. Inquietante silencio boquiabierto de culpables que no conocen su culpa. Entré en la habitación y cerré la puerta una vez dentro. Estaba todo igual y me pareció –sin embargo– una habitación nunca vista, limpia y deshabitada y neutral como la habitación de un hotel de dos estrellas. Una habitación que no formaba parte de mi casa ni de ninguna casa, como un dormitorio en una pesadilla.⁴¹⁹

La marcha de Fräulein Hannah tiene una resonancia inquietante en la mente de la narradora, a pesar de que en aquel entonces todavía no tiene claro por qué le invade ese desasosiego en una familia a la que lleva tiempo admirando y respetando. Una casa así de impasible, falta de empatía y sensibilidad humana, es como un arma de filo invisible que hace daño sin que nadie lo perciba. Los habitantes no detectan su peligro hasta que no tienen dificultades para respirar o son asimilados por este espacio paralizado perdiendo su vigor espiritual y sensitivo. Afortunadamente, al final de la novela, la narradora, hallando lo absurdo de su anterior convicción sobre su casa, logra alejarse de ella para evitar su contaminación y buscar su propio espacio donde puede ser ella misma libremente.

⁴¹⁹ Pombo, *Donde las...*, pp. 212-213.

4.2.1.2.2 La casa dominada por el poder masculino en *El cielo raso* (2001), *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), *La casa del reloj* (2016) y *El retrato del vizconde en invierno* (2018)

Amén de *Los delitos insignificantes* (1986) y *Donde las mujeres* (1996), donde los personajes femeninos juegan el papel dominador de los espacios, existen más obras en las que los personajes oprimidos están bajo el poder de los sujetos masculinos en casa, tales como *El cielo raso* (2001), *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), *La casa del reloj* (2016) y *El retrato del vizconde en invierno* (2018). La primera y la cuarta novela comparten cierta similitud, puesto que ambas abordan el tema de las relaciones paterno-filiales y ambas terminan en un homicidio causado por el antagonismo entre padre e hijo. En *El cielo raso* (2001), Leopoldo es un rico rentista y posee un piso madrileño heredado de sus padres y abuelos. Se trata de una casa enorme y con decoraciones lujosas y refinadas. En este mundo cerrado, Leopoldo no solo colecciona unas piezas estéticas, sino también sus ensueños, construyendo una “interioridad sin exterior correspondiente”.⁴²⁰ Esteban, su hijo adoptivo, también forma parte de esta quimera. Pasaban los dos unos años tranquilos y felices hasta que el chico se forma una incipiente idea sobre la libertad con la llegada de su adolescencia. Contra la voluntad de su padre adoptivo, el chico decide estudiar Periodismo como carrera universitaria y salir de vacaciones con sus compañeros, lo cual enfurece grandemente a Leopoldo. Nos preguntamos ¿por qué dos acciones del hijo que parecen normales pueden despertar la furia incontenible del padre? La razón consiste en el desamor del segundo. Leopoldo es uno de esos personajes pombianos que “no han asumido quiénes son, cómo son, y lo peor, lo proyectan en los demás”.⁴²¹ A ojos

⁴²⁰ Pombo, *El cielo...*, p. 53.

⁴²¹ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 262.

de Leopoldo, Esteban es igual que los objetos decorativos de su casa, que deben estar a su gusto. Llevaba muchos años criando al chico con la esperanza de moldearlo a su imagen. Sin embargo, fracasa en esta misión, porque Esteban no es una pieza sin vida sino un adolescente de carne y hueso, quien anhela la libertad a la vez que el amor y la comprensión de su padre. Un día después de tener el conflicto con Leopoldo, el chico vuelve a la casa de Leopoldo intentando hablar con su padre adoptivo para salvar la relación entre ellos y recuperar la antigua convivencia, pero todo sucede al contrario de lo que imaginaba. No encuentra ningún indicio de que Leopoldo quiera hacer las paces con él. Su actitud sigue siendo indiferente y obstinada, lo que hiere profundamente al chico. Al mismo tiempo, la casa pasa de ser un espacio delicioso a uno opresor que lo ahoga:

[...]Esteban no sale de su asombro. Lo que oye le parece increíble, además de inverosímil. Siente que no puede discutir con Leopoldo, se siente incapaz de discutir con Leopoldo, se siente furioso y lloroso a la vez, alunado. Se levanta y sale sin decir nada. El estudio de Leopoldo se ha vuelto de pronto un lugar artificioso, la luz artificial que finge un perpetuo atardecer en esa estancia es una luz diabólica. Ahí anida la locura. En el corazón de Esteban anida la locura. ¿Quién contagia a quién? Esteban cierra la puerta al salir. Leopoldo sonríe, se acomoda en su sillón y se dispone, tras colocar *El País* sobre el atril, a leer las noticias internacionales.⁴²²

La luz de la habitación de Esteban tiene una connotación simbólica, aludiendo al ensueño de Leopoldo, quien intenta imitar lo lúcido del exterior para construir el interior, pero no puede conseguirlo porque dentro falta de vida, calidez y naturaleza. Por muy

⁴²² Pombo, *El cielo...*, p. 185.

exquisita que sea la belleza, resulta falsa, artificial y hasta diabólica, como lo está el mismo Leopoldo. Al comprender que la convivencia con su padre adoptivo es imposible, Esteban se marcha. La acción de cerrar la puerta de la habitación puede insinuar su corazón encerrado por el amor frustrado. Su corazón se vuelve cada vez más vacío por no hallar sitio para alojarse, y su voluntad también se desmorona gradualmente hasta que se engancha a la droga y se encuentra en un apuro económico. Al final de la novela, Esteban entra en casa de Leopoldo para hacerle un chantaje de diez mil pesetas. La pasividad y el sufrimiento del chico se han transformado en odio y rencor hacia su extutor, lo que convierte el piso en un espacio hostil. Durante el forcejeo entre los dos, Esteban hinca el cuchillo en el cuello de Leopoldo sin premeditación, de manera que el rico rentista muere irónicamente en su fastuosa casa. El deplorable final de Leopoldo nos sugiere uno de los poemas de Rilke en *El libro de la pobre y de la muerte*, el cual dice “La casa del pobre es como un sagrario. La casa del pobre es como la mano de un niño”.⁴²³ Leopoldo es la pobre criatura egocéntrica y que nunca piensa crecer, madurar y amar, sin ser consciente del peligro potencial de la extrema opresión que ha provocado al mundo ajeno. Su obsesión por obtener el control absoluto del mundo que le rodea no le lleva a la libertad gozosa, sino a su trágica muerte pasiva en manos de Esteban, cuyas rebeldía y caída se deben, en gran medida, al grave desequilibrio emocional en su relación con Leopoldo.

El antagonismo entre padre e hijo aparece de nuevo en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), novela ambientada en un gran piso madrileño de la calle Espalter. En él vive Horacio, vizconde de la Granja, un octogenario viudo, junto a su hijo Aarón, su hija Miriam, y su amante, Lola Riva, quien frecuenta tanto la casa como un miembro más de

⁴²³ Rilke, *Antología poética*, p. 114.

la familia. El vizconde ha sido un escritor y profesor laureado que viajaba bastante dando conferencias, pero con la llegada de su vejez, se ha vuelto cada vez más sedentario, condicionando su vida diaria al bienestar en su cómodo despacho y el agradable entorno urbano donde vive sin pensar ya más en leer, escribir ni comunicarse con otra gente. En consecuencia, en la elegante casa de Espalter reina un aire de pereza, tedio y aburrimiento, que la convierte en un espacio “ornamental, recargado, clausurado”.⁴²⁴ Tal y como lo que describe el siguiente extracto de la novela, en la casa de Horacio “no hay amaneceres, sólo mediodías y atardeceres rebuscados”. En este caso, “amaneceres”, “mediodías y atardeceres rebuscados” así como “la nocturnidad cultivada” pueden llevar un doble sentido: por un lado, indican la ociosidad de la vida del vizconde, quien empieza su rutina a horas tardías y no llega a ver la luz del amanecer; por otro lado, cuentan con un significado simbólico: no se hallan en la casa la esperanza y la viveza que traen los amaneceres, sino solo el ahogo, la marchitez y la oscuridad que se sienten por los mediodías, atardeceres, y las noches:

El vizconde imprime a la casa un efecto paralizante, agorafóbico. Ya no hay exterior. Las nuevas rutinas de bandejas que Luis traslada de la cocina al despacho recuerdan insulsas rutinas hospitalarias. Una inercia desaseada de batas y pijamas. No hay amaneceres, sólo mediodías y atardeceres rebuscados, que no se distinguen de nocturnidad cultivada.⁴²⁵

Los demás tres miembros de la familia pueden sentir esta atmósfera asfixiante, especialmente Aarón, que apenas soporta al vizconde no solo por la pérdida de la fe en la

⁴²⁴ Pombo, *Retrato del...*, p. 145.

⁴²⁵ *Ibíd.*, pp. 162-163.

inteligencia de este, sino también por su actitud impasible y egoísta hacia su familia. A ojos de Aarón, no hay nadie en el corazón del viejo Horacio excepto él mismo. Siendo un padre, este no piensa en la felicidad de sus hijos, ni siquiera intenta acercarse a ellos y comprenderlos. Lo único que le importa es su impecable señorío en esta casa, bajo el cual los demás deben priorizar su bienestar y placer. Por lo tanto, al enterarse de que Miriam ha salido un fin de semana para hacer una ruta, se enfurece culpando a su hija de la irresponsabilidad de la familia, lo cual molesta fuertemente a Aarón, quien no soporta su vida en esta casa retorcida y oprimida por su padre:

Lo cierto es que el mal humor del padre descolocaba a su hijo. Aquella iracunda espasmódica desfiguraba la casa como una ventolera inculpatoria. Después de los arrebatos, fuesen o no contra él, Aarón se encontraba exhausto, se sentía a la intemperie, sin sitio propio, hasta su propio cuarto se volvía impropio, arrasado, sobrecogedor en vez de acogedor.⁴²⁶

Había veces en que Aarón pensaba irse de casa de su padre y vivir junto a su pareja homosexual Lucas. Sin embargo, retrocede a la hora de tomar la decisión. Diferente del caso del vago Quirós en *Los delitos insignificantes* (1986), que vive en la casa de su madre porque depende de ella económicamente; Aarón, siendo escritor de éxito y profesor de Historia de la Filosofía de la Complutense, no habría tenido problema para independizarse. Así que ¿por qué no se marcha de esta casa que tanto le cohibe? La explicación de la irresolución de Aarón radica en su débil ilusión de recuperar el cariño de su padre, a quien admira y respeta desde pequeño. Tal sentimiento es parecido al que tiene Esteban por Leopoldo en *El cielo raso* (2001). Por muy disgustado que esté con el vizconde, en el

⁴²⁶ *Ibíd.*, p. 60.

fondo, anhela ser reconocido y amado por su padre. Por eso, en la novela el hijo no deja de dialogar con Horacio hasta el último momento de su vida, intentando conseguir cierta reconciliación entre ellos, pero obviamente fracasa, porque no detecta con claridad la perversidad de su propio padre. Este, en lugar de tratar a sus hijos como seres queridos, los había objetivizado limitándose a calcular el beneficio que pueden producirle. Se queja de la convivencia con Mariam y Aarón, llamándoles “sanguijuelas”, porque no le pagan el alquiler. Más aún, siente una hostilidad irreprimible hacia su hijo. Lo envidia por su éxito en la carrera literaria y, además, siempre busca la afirmación de su absoluto poder ante Aarón. Por lo tanto, el vizconde siente enfado por la novela *Espalter* que escribe su hijo y con la que gana el Premio Nadal, la cual se centra en la muerte de su esposa Elena y no incluye ninguna figura donde lo represente. El enfado aumenta en otra escena en la que recita a su hijo en voz alta un nuevo poema: Aarón muestra una actitud tranquila después del recital, mientras que lo que su padre espera es un aplauso caluroso, como antiguamente le daba su público, para halagar su vanidad. La irritación del vizconde crece cada vez más y llega a su punto álgido cuando ve el regalo que están preparando sus hijos y su amante para su ochenta cumpleaños –un retrato suyo colgado en el despacho–, en el que encuentra su cara rejuvenecida, semejante a la de su hijo. Horacio se siente humillado por esta desfiguración del rostro paterno lleno de malevolencia, la cual al final resulta ser una vana alucinación suya, pero que suscita una horrible idea de venganza en la mente del pervertido vizconde –hacer desaparecer a su hijo para siempre no solo de la casa, sino también del mundo–. Un día, durante una discusión con Aarón, Horacio, fingiendo abrazarlo, lo empuja fríamente desde la terraza y le ve “desplomado en el vacío de *Espalter*”.⁴²⁷ A diferencia de Leopoldo en *El cielo raso* (2001), cuya maldad es condenada

⁴²⁷ *Ibíd.*, p. 246.

a través de su muerte por una fuerza exterior, Horacio logra huir del castigo de la ley, mintiendo a la policía sobre la muerte de su hijo y haciéndoles creer que ha sido un trágico accidente. No obstante, la degradación diabólica del vizconde convierte su gran piso de Espalter en un espacio muerto, un infierno del que ya no puede escapar.

En *El cielo raso* (2001) y *El retrato del vizconde en invierno* (2018), Pombo nos muestra las relaciones paterno-filiales retorcidas por la corrupción del alma que conduce a una opresión que ahoga al centro de la vida en casa. La investigación del novelista sobre la intimidad en el espacio encerrado se extiende a otras relaciones personales en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) y *La casa del reloj* (2016), en las que los personajes masculinos siguen jugando el papel del opresor de la casa. La historia de esta primera transcurre en una vieja casona cerca de la costa cantábrica, la cual se llama el Asubio. Su relevancia es notable, puesto que forma directamente el título de la primera parte y la tercera parte de la novela. Matilda Turpin, cuyo nombre es aludido en el título de la novela, era la antigua dueña de la casa y una brillante mujer emprendedora en su época, durante la Transición española. Tras su fallecimiento por un cáncer, su esposo Juan Campos, un catedrático de Filosofía, se traslada junto con una pareja, Antonio y Emilia, que eran a la vez sirvientes y amigos del matrimonio. También visitan el Asubio de vez en cuando los tres hijos de Juan: su hijo mayor Jacobo, su hija Andrea, su hijo pequeño Fernando. Los primeros dos están casados respectivamente con Angélica y Juan José Luis. Aparentemente forman una estupenda familia que suele reunirse en el espacioso y lujoso comedor bien decorado, disfrutando de la deliciosa comida que preparaban los sirvientes. Sin embargo, en realidad es solo una pantomima que todos los habitantes representaban a la fuerza para mantener esta débil conexión insustancial entre ellos, tal y como alude el narrador omnisciente en la novela: “Hay unas agitaciones subacuáticas en la superficie

de la rutina cotidiana”.⁴²⁸ Los tres hermanos, que llevan diferentes maneras de vivir, no se entienden bien unos a otros mientras que Juan Campos suele atrincherarse en su despacho sin hacer caso a los asuntos entre sus hijos. Con respecto a la pareja sirviente, Emilia sufre un grave trastorno mental tras la muerte de Matilda y el buen Antonio no deja de preocuparse por la situación de su mujer, así como por la familia de los Campos, a la cual lleva cuidando atentamente durante muchos años.

Todo este desconcierto se debe a la muerte de Matilda Turpin, cuyas energía materna y bondad cálida han sido el lazo para unificar e iluminar la familia, tal y como ocurre con María en *El metro de platino iridiado* (1990). Una vez que desaparece la fuerza conciliadora de Matilda, los Campos van distanciándose unos de otros. Al mismo tiempo, Juan Campos, siendo padre de la familia, no piensa hacer ningún esfuerzo para salvar la vitalidad del Asubio. Peor aún, desempeñaba el papel centrifugador que desgarraba totalmente el amor filial de la casa y altera el devenir de la vida de sus allegados. Ante su hijo menor, Fernando, que añoraba el amor paterno de su niñez y adolescencia como Esteban en *El cielo raso* (2001) y Aarón en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), Juan adopta una actitud cada vez más fría. Fernando intenta rescatar la atención de su padre confesándole su orientación homosexual y su relación con un chico llamado Emeterio para provocar la reacción de Juan, fuera como fuera. Lejos de lo que esperaba el ingenuo hijo, su padre no le toma en serio y le contesta con indiferencia y brevedad, lo que causa dolor y exaspera fuertemente a Fernando. Aquel diálogo embarazoso termina precipitadamente, pero le deja una herida duradera. En su posterior retrospectiva, todavía puede recordar palpablemente sus sensaciones patéticas de aquella vez:

⁴²⁸ Pombo, *La fortuna...*, p. 117.

[...]En cambio, la profundidad paterna le desconcertó nada más entrar en la habitación. Su padre era un mar inmóvil, gris-azul, poderoso e inmóvil. Era como arrojarse al Cantábrico desde el bote o la motora una tarde de maganos. Daba miedo el anélido mar, gravemente ondulante y sin fondo. Daba miedo Juan Campos aquella tarde, sentado ante la chimenea y como dormido.⁴²⁹

Tan pronto como entra en la habitación de su padre, este espacio opresivo ya le produce una sensación de aturdimiento, cuyo aire se contamina de la inaccesibilidad del espíritu de Juan Campos, que está deshumanizado como el mar Cantábrico insondable, con un poder devorador. La figura impasible de Juan y el espacio de su alrededor ya están integrados como un conjunto, con lo cual Fernando puede presentir, mediante esta atmósfera aterradora, sin la necesidad de hablar con su padre, el vano resultado de la conversación venidera.

El fracasado intento de la salvación del amor paterno hace a Fernando conocer radicalmente el egoísmo de Juan y marca la ruptura de la relación entre padre e hijo. Por eso, cuando posteriormente Juan finge mostrar interés por la separación de Fernando y Emeterio, con la intención de enturbiar la decisión de su hijo, este permanece inmutable y se despidió del Asubio decisivamente al final de la novela para no ahogarse en este “mar de tedio”⁴³⁰ de su padre y volver a su trabajo, que había abandonado durante bastante tiempo. La marcha de Fernando produce un gran impacto en la conciencia de Antonio, no solo por el apego que siente por el chico a quien toma como su propio hijo, sino también por la admiración a la valiente acción de Fernando de renunciar a Emeterio para proteger la felicidad casera de este y su nueva novia, lo que le hace pensar en lo que él

⁴²⁹ *Ibíd.*, p. 157.

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 159.

mismo puede hacer para despejar la pena de su amada Emilia, desgarrada interiormente por la pérdida de su amiga Matilda. Antonio, siendo un hombre bondadoso y responsable, lleva tiempo intentando salvar a su mujer de su pesadilla, pero ya es capaz de comprender mejor la desgana de vivir de su mujer, para quien es imposible recuperarse de este dolor tan intenso y profundo. Cada día de vida de esta pobre mujer en el Asubio sin la luz de Matilda se había convertido en una tortura para ella y la muerte habría sido su única liberación. Siendo el último guardián del Asubio, esa casa que conserva muchas memorias felices antes de la muerte de Matilda y la depresión de Emilia, Antonio ya no encuentra sentido en seguir manteniéndola y tampoco es capaz de evitar su destroz por culpa de la degradación de Juan Campos, quien ya no ama a nadie y mantiene una relación con su nuera Angélica. En el camino de vuelta a casa tras la marcha de Fernando, Antonio ve las luces apagadas en el Asubio cerrado como su apagada esperanza de vivir. El atardecer y el jardín aparecen ante sus ojos como un “perro mojado”, aunque en realidad se trata de una imagen simbolizada que alude a lo que él siente hacia sí mismo. Antonio es el verdadero “perro” fiel y afable, pero ya no encuentra su lugar en esta casa, a la vez espaciosa e irrespirable, además vive el disgusto de su dueño caprichoso y cruel. Así que antes de ser aborrecido por este, es mejor tomar la iniciativa que determine su destino ante un camino bifurcado: morir junto con su mujer o ahogarse en el Asubio demonizado. Al final, elige el primero sin más escrúpulos, echándose a la bahía con Emilia en coche después de apartarse de la casa:

La marcha de Fernando deja una estela invisible en el sepia del jardín. El húmedo atardecer es un perro abandonado. Ronda alrededor de Antonio, le observa temeroso, le sigue dentro de casa. [...] La muerte es igual para todos, ése es el privilegio de la muerte. La pena, en cambio, que conduce a la muerte es

distinta en cada caso. No se oye nada dentro del Asubio, es como una tarde de un día de fiesta, todos han salido. [...] Hoy también, la casa está cerrada, las luces apagadas, el jardín es un perro mojado que da vueltas alrededor de Antonio. Se camina Antonio hacia su lado de la casa, más que nunca esta tarde se divide el Asubio en dos lados: el lado de los Campos y el lado de Emilia y Antonio.⁴³¹

Bajo la arbitrariedad de Juan Campos, todos se ven obligados a abandonar el Asubio a su manera, menos Angélica, quien ya no tiene escapatoria cuando advierte su asedio. Ella ha recibido una educación universitaria satisfactoria y se considera una mujer moderna, que es capaz de ser responsable de su propia vida. Su marido Jacobo es un hombre decente con un carácter apacible, que no solo tiene un buen trabajo en un banco, sino que también trata con respeto y amor a su mujer. Angélica habría tenido una vida maravillosa si hubiera sabido valorar la vida feliz que poseía. Sin embargo, no se siente bien al ser un miembro ordinario de la familia de los Campos y procura convertirse en el centro del escenario al igual que su brillante suegra Matilda. Por lo tanto, durante su estancia en el Asubio, se deja seducir por Juan Campos, pensando con deleite que va a sustituir a su suegra como dueña de esta casa, sin darse cuenta de su caída en la trampa adulterina que su malicioso suegro urdía oscuramente. Aunque este había expulsado con astucia a todos los antiguos habitantes del Asubio, necesita un siervo dócil y fiel, que pueda cuidar su vida, complacerlo, así como alabar sus largos discursos con “fraseos eruditos y brillantes”⁴³² para demostrar su poder absoluto en ella. En tal caso, Angélica, que no siente añoranza de Matilda como los demás, sino un rencor contra ella, se convierte en la presa ideal de Juan Campos. Aprovechando los indebidos deseos de la ignorante

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 403-404.

⁴³² *Ibid.*, p. 402.

chica, Juan consigue separarla de su buen marido y retenerla en el Asubio. No obstante, Angélica no tarda mucho en notar el ambiente tétrico de esta casa. No solo debe asumir ella misma todas las tareas domésticas que anteriormente compartieron Antonio, Emilia y otros sirvientes, sino que también tiene que estar a disposición de Juan para cumplir todas sus órdenes. La situación es todo lo contrario de lo que imaginaba: no logra obtener la autoridad, peor aún, ha perdido su valiosa dignidad bajo la esclavitud de su suegro. Tal y como se describe en el siguiente fragmento, el Asubio se ha convertido en un mundo subterráneo, en el que no halla la luz ni el aire. Y ella es como un animal débil y pequeño que se encuentra acorralado dentro, rodeada de unos enemigos peligrosos que le pueden devorar. En realidad, solo hay uno, que no es otro que Juan Campos, hambriento y codicioso. La novela termina en una conversación telefónica entre Angélica y Jacobo, en la cual la chica arrinconada ruega sollozando desesperadamente a su marido que se la lleve de la casa de suegro. Pero Jacobo ya no la quiere y tiene la intención de divorciarse de ella. Para Angélica no hay vuelta atrás. Tiene que hacer su expiación permanentemente en el Asubio, que llega a ser una cárcel lujosa sin salida:

[...]Angélica en este instante tiene esa reducida capacidad perceptiva de ciertos animales subterráneos, quizá el topo o algún otro animal subterráneo de pequeño tamaño que siente la presencia enemiga de los reptiles o de los perros sin saber lo que son. Sólo peligros, que se volverán devoraciones. Encerrados los ojos, incapaz de librarse de la sensación de frío y de peligro, ha escuchado a Juan todo este rato sin entenderlo todo el tiempo, sólo reanimada ahora brevemente por el whiskey y el silencio, y el crepitar de los leños en la chimenea.⁴³³

⁴³³ *Ibíd.*, p. 431.

La condena que ha asumido Angélica por su atrevimiento adulterino nos hace pensar en otra figura femenina: Matilde en *La casa del reloj* (2016). En esta novela que pivota sobre dos casas opresoras, Pombo realiza una investigación más profunda acerca de la cuestión de la fidelidad y la felicidad en las relaciones interpersonales. La primera casa es la que se alude en el título, la Casa del Reloj, cuyo nuevo dueño es el protagonista Juan Caller. Heredó esta finca señorial y campera, así como otros bienes de Alfonso, el señor para quien había trabajado durante los últimos años, con la única condición propuesta por Alfonso, que era quedarse a vivir para siempre en ella. Si bien sentía reticencias ante esta condición extravagante, Juan Caller decide aceptarla y se traslada a la casa. Sin embargo, no tarda mucho en sentir cierta confusión ante una serie de personajes y hechos relativos a ella. Las miradas extrañas y frías de los vecinos que lo observan, la aparición improvisada de un visitante viejo y alborotado de la casa, quien resulta ser Andrés, el hermano del difunto Alfonso, así como el regocijo que siente Juan por el albañil local Benito, su nieto Tomás y su madre Eulogia se entrecruzan con los recuerdos de Juan acerca de los años del matrimonio entre Alfonso y Matilde; todo ello empieza a inquietarle tras el repentino fallecimiento de Eulogia, quien ha tenido relación con los dos hermanos, Andrés y Alfonso, cuando era joven, y cuya muerte agudiza su inquietud profundamente. Se da cuenta de que su nueva vida en la Casa del Reloj es mucho más que la simple vida ascética que había imaginado. Aunque legalmente se convierte en su nuevo propietario, en el fondo no es más que un forastero ignorante que no se enteraba de su pasado ni de las historias de sus exhabitantes, tal y como consideraban los vecinos del pueblo. ¿Cuál es la verdad oculta detrás de su aire misterioso? ¿Por qué el empleador quiere detenerlo para siempre en ella? Tantas dudas le surgen a Juan Caller que le agobian. Estar solo en el interior de esta casa opresora se vuelve inaguantable:

[...]ahora convertido en propietario y dejado a solas en el extraño dominio de su agreste finca, en la intemperie interior de su desbocada Casa del Reloj, Caller sentía sofocantes sentimientos, como ahogos, impulsos y contraimpulsos vehementes que no podían llevar a ningún sitio, aproximarle a nadie, porque al presentársele de improviso urgían demasiado, martilleaban atonales como obsesiones todas sus iniciativas de comunicación: de aquí que se hubiese sentido tan hallado Calle en el ritual funerario, porque ahí se le había asignado un lugar claro, un papel inconfundible, un enclave.⁴³⁴

A medida que avanza el argumento de la novela, se desenmascara gradualmente la catadura de los enigmas de la Casa del Reloj y los personajes pertinentes. El amor triangular entre Alfonso, Andrés y Matilde constituye el eje principal de todo el enredo. Esta había sido una chica hermosa de piel frutal en su juventud, lo que provoca que ambos hermanos se enamoren de ella apasionadamente. Sin embargo, la pasión que tiene Alfonso por Matilde se diferencia de la pura pasión amorosa y romántica que tiene Andrés. Se trataba de una pasión “propioceptiva”,⁴³⁵ controlada por una inteligencia que intenta tomar posesión de todos los objetos que desea. En este caso, Matilde, que había nacido en una familia rica con muchas tierras, incluida la Casa del Reloj, naturalmente constituía una de sus “cacerías” ideales. Matilde fue “conquistada” fácilmente por Alfonso, quien, en comparación con el áspero Andrés, tiene una imagen más decente, elegante y satisfactoria para ser marido. Los dos se casan de forma convencional, lo que hierde profundamente a Andrés. Esta equivocación de Matilde se convierte en el origen de la tragedia de los tres personajes. La diferencia entre un hombre intelectual razonable como Alfonso y una mujer simple y romántica como Matilde conduce a un aborrecimiento

⁴³⁴ Pombo, *La casa...*, p. 108.

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 87.

conyugal entre los dos. Mientras Alfonso continúa su relación por el compromiso de fidelidad e inculca este concepto a su esposa con el objetivo de que ella también lo cumpla, Matilde no puede aguantar el tedio de un matrimonio sin amor y comete un adulterio con Andrés en un viaje a París, con la ilusión de recuperar sus aventuras amorosas. Lamentablemente, Andrés ya no es el joven ardientemente enamorado de ella, sino un verdadero mujeriego irresponsable, que deja a Matilde embarazada y luego se aparta de ella cruelmente. Al enterarse Alfonso de esta noticia, se enfurece y decide vengarse de Matilde de forma inmisericorde por su traición, dando en adopción a este niño a otra familia que resulta ser la de Benito. De esta manera, Matilde pierde el derecho a ver y cuidar a su hijo, que se convierte en el nieto del albañil llamado Tomás, mientras que Alfonso logra desbancar a este nuevo sucesor de la herencia de su esposa.

A partir de ahí, Matilde, sumergida en una inmensa tristeza por su desgracia, pasa a ser una marioneta acorralada por Alfonso en su piso de Madrid. Se trata exactamente de la segunda casa opresora en esta novela, que hemos mencionado más arriba. En esa casa hermosa con habitaciones elegantes y proporcionadas, como el carácter de Alfonso, el matrimonio lleva una vida monótona y recogida, al estilo de la alta burguesía. A ojos de Juan Caller, quien trabajaba en aquellos años como chófer y asistente de la pareja, es confortable el buen orden circular y ritmo continuo en esta casa, que “parecía haber sido pensada para garantizar la silenciosa intimidad de la pareja”.⁴³⁶ Esta impresión resulta ser irónica, después de que Juan conozca la verdad tras leer la carta póstuma de Alfonso. No existía la intimidad conyugal entre Matilde y Alfonso en esta casa desde hace mucho tiempo, lo que quedaba era un vacío permanente. Para esta primera, esto significaba una

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 36.

vida sin energía ni esperanza en una fortaleza asediada, de la cual no pensaba escaparse para cumplir su condena por el error que había cometido. En el siguiente texto, el narrador describe detalladamente el trastorno del ánimo de la mal casada desde el punto de vista de Juan Caller. Cuando una frase ordinaria con tratamiento cariñoso como “gracias, hijo” sale de la boca de una madre débil, que sufría la pena de la separación perpetua, suena punzante tanto al lector como a Juan, que recuerda esta escena posteriormente:

[...]Se acordó ahora, sin embargo, de Matilde, una de esas raras veces que se quedó sola con ella en la elegante sala de estar en la casa de Alfonso. Los últimos años apenas hacía nada, se quedaba mano sobre mano, dejando que la inundase el sol de media tarde, en primavera, que a través de los ventanales llegaba a picar ya ser incómodo; en aquella ocasión tenía entre manos un librito, cuyas páginas abiertas contemplaba fijamente y que Caller pensó que en realidad no leía, hasta que dio una cabezada y el libro cayó al suelo. Caller se apresuró a recogerlo y depositarlo sobre el regazo de Matilde, y Matilde, despertándose, murmuró: Gracias hijo.⁴³⁷

Por el contrario, una Matilde así de delicada, apagada y fácil de controlar le parecía satisfactoria a Alfonso, que gozaba vigorosamente de la situación en esta casa solemne donde se sentía un dueño digno y soberbio. Detrás de una apariencia afectuosa, se halla un corazón apático y vengativo de “guardián de la memoria culpable de su esposa”,⁴³⁸ lo cual se nota de forma patente a través de su monólogo en la larga carta dirigida a Juan:

[...]Con los años, Matilde se había convertido en una princesa dormida. De esta somnolencia, por supuesto, soy el único responsable. Me agradaba verla así,

⁴³⁷ *Ibíd.*, p. 152.

⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 300.

apacible y ordenada y perpetua, como este piso en que vivimos, en cuyo interior, a mis horas fijas, derrocho intranquilidad para escribir, en vez de quedarme yo también dormido.⁴³⁹

Debido a un efecto psicossomático, la depresión de Matilde no tarda mucho en transformarse en un terrible cáncer, que le roba la vida cuando solo tiene unos cincuenta años. Nunca ha sido perdonada por su esposo incluso después de su muerte, puesto que lo que esperaba Alfonso era ver el arrepentimiento de ella por su infidelidad, amén del sentimiento de culpa para sentirse vencedor, pero no lo consigue. La frágil Matilde, a pesar de su agonía, logra guardar su última obstinación en su añoranza de los viejos tiempos románticos. Juan Caller, tras haber leído la carta que le deja Alfonso, pensando en todo lo que ha ocurrido en las dos casas de las que ahora se adueña, se despierta asombrado de la trampa atractiva que le ha tendido su empleador. Este lo intenta convertir en una segunda Matilde, subyugándolo, en su caso, a través de la donación de una riqueza inesperada, del mismo modo que su esposa ha sido subyugada a través de su error. Las dos casas, tanto la Casa del Reloj como el piso madrileño, funcionan como dos espacios asediados para conservar una fidelidad eterna de sus habitantes al egoísta señor. Al final de la novela, elige librarse de este compromiso malévolo de Alfonso, así como de todas las fortunas de este para empezar su nueva vida. El coraje y la sensatez de Juan Caller le hacen acabar siendo uno de los pocos personajes pombianos que logra escaparse exitosamente de su espacio opresor sin convertirse en víctimas de este.

⁴³⁹ *Ibíd.*, p. 288.

4.2.2 La poética de las ciudades

La diferencia entre el espacio literario y el territorial, geográfico, a la luz de las palabras de Ricardo Gullón, consiste en la siguiente: “Esencia aquel, accidente este, en cuanto integrante de la novela”.⁴⁴⁰ Señalan que cierta tendencia a confundirlos puede ser inducida por el hecho de ser el uno parte del otro, de tal forma que, las ciudades, otro espacio novelesco importante amén de la casa, no se pueden interpretar simplemente como un espacio vivido donde habitan y accionan los personajes, sino un espacio simbólico “para instalar en él una metáfora genuinamente reveladora”.⁴⁴¹ Los topónimos, que originalmente se presentan como signos lingüísticos identificadores en el marco de una comunidad social y un lugar geográfico,⁴⁴² implican la individualización de un espacio que ha adquirido su propio temperamento bajo la influencia de las actividades económicas y espirituales de sus habitantes, aunque no debe ser estereotipado, sino que está condicionado a la subjetividad de cada uno. Por consiguiente, a la hora de investigar las dos ciudades más recurrentes en la novela pombiana: Madrid y Santander, partiendo de la visión poética, debemos tener en cuenta la importancia del “otro sitio”⁴⁴³ que consiste en una dimensión complementaria evocada del sitio real, vinculada con la condición existencial y psicología de sus personajes.

⁴⁴⁰ Gullón, *Espacio...*, p. 8.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁴² Mónica Sava, “Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24031/>, p. 68.

⁴⁴³ Fernando Aínsa, “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo”, *Cuyo* 20 (2003): p. 33, <https://core.ac.uk/download/pdf/61881663.pdf>.

4.2.2.1 La imagen de Madrid en las novelas pombianas

4.2.2.1.1 Valores cronotópicos de encuentros homosexuales en *Los delitos insignificantes* (1986) y *Contra natura* (2005)

Partiendo de un punto de vista existencialista que es muy recurrente en la obra literaria de Pombo, la presencia del ser humano implica, de forma inevitable, el acto de relacionarse con los demás, el cual suele empezar desde un encuentro entre dos o más sujetos. Martin Buber, filósofo existencialista judío austríaco-israelí planteaba en su libro *Yo y tú* un concepto compuesto por el par de vocablos: Yo-Tú, señalando que “me realizo al contacto del tú”, “toda vida verdadera es encuentro”.⁴⁴⁴ Al final de su otro libro *Qué es el hombre*, explica la vinculación del encuentro interpersonal con la definición del hombre, entendido como ser humano:

Podremos aproximarnos a la respuesta de la pregunta “¿Qué es el hombre?” si acertamos a comprenderlo como el ser en cuya dialógica, en cuyo “estar-dos-en-recíproca-presencia” se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del “uno” con el “otro”.⁴⁴⁵

Establecer una relación supone una correspondencia mutua: “elegir y ser elegido”, de manera que un encuentro es “a la vez activo y pasivo”.⁴⁴⁶ A consecuencia de este atributo recíproco suyo, puede causar un efecto incierto hasta convertirse en un punto de viraje en

⁴⁴⁴ Martin Buber, *Yo y tú*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1982), p. 11, <https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2014/10/libroartesesceanicas.pdf>.

⁴⁴⁵ Martin Buber, *Qué es el hombre*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica México, 1949), p. 151, http://convencionbautista.com/yahoo_site_admin/assets/docs/Buber_Martin_-_Que_es_el_Hombre.51115304.pdf.

⁴⁴⁶ Buber, *Yo y...*, p. 11.

la vida del ser humano: a veces viene a traer la esperanza o salvación a un ser que está en la oscuridad, contribuyendo al crecimiento y maduración de este; otras veces es como una sacudida brusca que enturbia la tranquilidad de la vida de uno, conduciendo a una degeneración hasta una destrucción personal. La sensación incógnita nos inquieta y emociona a la vez por nuestras ganas de saber lo más allá de un mero encuentro:

Cuando siguiendo nuestro camino encontramos a otro hombre que venía hacia nosotros, siguiendo también su camino, sólo conocemos nuestra parte del camino, no la suya, porque de la suya sólo tenemos conocimientos en el encuentro. Pero nuestra presunción nos habla de ella como si fuera algo de más allá del encuentro.⁴⁴⁷

En la narrativa pombiana, destacan, entre otros, los encuentros homosexuales, que entretejen la vida de los personajes desconocidos, marcando el inicio de una historia deslumbrante. A este respecto, los encuentros en *Los delitos insignificantes* (1986) y *Contra natura* (2005) resultan casos ejemplares. A la hora de analizarlos, es imprescindible mencionar el valor del cronotopo, o sea, el marco espaciotemporal, que sirve tanto como base para los motivos de la historia como de metáfora sobre el mundo interior de los personajes. La investigadora Mónica Sava, a la hora de analizar la teoría de Mihail Batjín, señala que la fusión de los índices espaciales y temporales no solo crea el terreno apropiado para la presentación en imágenes de los eventos, sino que también hace visible el tiempo en el espacio, lo que permite la comunicación del evento actuando como un “vehículo de la información narrativa”.⁴⁴⁸ De esta manera, la cronotopía se

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁸ Sava, “Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción”, p. 72.

convierte en núcleo organizador de las acciones narrativas principales de una novela. La faceta cultural del concepto es imprescindible, puesto que designa una caracterización homogénea de un universo determinado por una época y un lugar, formando una imagen del mundo que integra la interpretación de un momento histórico y distintivo relacionado con el destino de los personajes.⁴⁴⁹

Los delitos insignificantes (1986) es la primera novela de Pombo ambientada en la gran capital Madrid y marca la ruptura de la monotonía espacial de sus primeras tres novelas, que transcurren todas en Santander, población natal del novelista. La historia de la novela, según Casanova Monge, está situada en torno al año ochenta y dos u ochenta y tres de siglo XX,⁴⁵⁰ coincidiendo con el final del régimen franquista y el inicio de la Transición española. En esa encrucijada llena de desafíos y a la vez de oportunidades, la sociedad española vive un momento complicado y crucial. Económicamente sufrió una profunda crisis caracterizada, como en otros países occidentales, por altas tasas de inflación y desempleo,⁴⁵¹ lo que se refleja en el caso de Quirós, protagonista de la novela, quien se encuentra en paro, entre otras cosas, por el estado deprimido de la economía. No obstante, se encuentran nuevos progresos en otros campos de la sociedad. El estado realizó la consolidación de la democracia política valiéndose de una serie de reformas importantes y una nueva estructura mediática se forma debido a la divulgación del uso de la televisión. Doña Teresa, madre de Quirós, una televidente fiel y adicta, constituye un

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, p. 73.

⁴⁵⁰ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 780.

⁴⁵¹ Pablo Martín Aceña, “Economía y política durante la transición a la democracia en España”, en *Documentos de trabajo de Universidad de Alcalá*, septiembre de 2003, p. 2, https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121788/publicaciones/Economia%20y%20politica%20durante%20la%20transicion.pdf.

buen ejemplo de esta realidad. La liberalización del mercado español de la comunicación conllevó una emancipación mental de los españoles. Las voces masivas iban sustituyendo a las autoritarias, lo que supone una de las características de la posmodernidad. En esta situación, los grupos homosexuales y transexuales lograban dejar de ser criminalizados, al contrario de lo que ocurría en el régimen franquista, de manera que el movimiento de liberación sexual recuperaba su actividad, sobre todo en las ciudades grandes como Madrid y Barcelona. Así que Casanova Monge hace hincapié en que “Pombo traslada su historia homoerótica a Madrid, más por la libertad sexual y liberación social que por otros aspectos de menor importancia”,⁴⁵² lo cual también se percibe en el mismo título de la novela.

Cabe preguntarnos ¿por qué “los delitos insignificantes” no se cometen en Santander en vez de Madrid? A este respecto, coincidimos con la opinión de Casanova Monge, quien señala que la sociedad santanderina en aquellos tiempos todavía tendría una perspectiva negativa sobre la relación homosexual, considerándolo como un delito grave, pero en la capital del estado, un cosmos deslumbrante, se volverían “delitos insignificantes” debido a la tolerancia de la ciudadanía. Por ende, la homosexualidad a la que se alude en las tres novelas anteriores ambientadas en Letona (Santander) adquiere un tinte tenebroso y recóndito mientras que en *Los delitos insignificantes* (1986), novela que cierra el ciclo de “la falta de sustancia”, el mismo tema logra presentarse de una forma más expuesta y atrevida. Después de descartar el título original, que era “Interior de Ríos Rosas”, Pombo finalmente decidió adoptar un título muy oximorónico con un matiz irónico para “criticar la criminalización de la homosexualidad”,⁴⁵³ que acarrea una represión que proviene del

⁴⁵² Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 780.

⁴⁵³ Alfredo Martínez, *Escrituras torcidas*, 1ª ed. (Barcelona: Laertes, 2004), p. 166.

mundo exterior a la vez que los “sinsabores y prejuicios interiorizados sobre la sexualidad y el amor entre hombres”⁴⁵⁴ en la conciencia de los individuos.

Este sentimiento de culpa se manifiesta en otro protagonista de la novela llamado Ortega, que es un intelectual retirado de mediana edad y un prototipo de los homosexuales viviendo “su sexualidad en condiciones sociales y culturales muy adversas”,⁴⁵⁵ tal y como le ocurre al mismo novelista. Pero a diferencia de Pombo, quien ha conseguido librarse de su yugo espiritual por ser homosexual, Ortega, avergonzado de su orientación sexual oculta, no deja de sentir la humillación y se lanza desde el balcón de su casa. Por consiguiente, su encuentro con el joven Quirós, que ha crecido en el ambiente liberal de la capital y no le da pudor el homoerotismo, está condenado a conducir a un final frustrado y trágico. El encuentro tiene lugar al principio de la novela a plena luz de un día ordinario en una cafetería madrileña, que resulta ser Fuyma, “durante muchas décadas emplazada en la esquina de Gran Vía con la pequeña calle de Miguel Moya, frente a Callao, y hoy desaparecida”,⁴⁵⁶ conforme a la averiguación del escritor y director Vicente Molina Foix:

–*Excuse me* –aventuró Quirós, por fin –. *Have you got the time?*

–Sí, claro. Son las seis menos cinco –contestó Ortega.

–¡Qué calor, eh! –Quirós sonreía.

–Bueno, lo normal. Treinta y seis grados. Estamos ya a dieciocho de julio...–Ortega se había vuelto hacia Quirós, había dejado sobre la mesilla el ejemplar de *Cambio-16* de esta semana.

⁴⁵⁴ Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*, 1ª ed. (Barcelona: Editorial Gay y Lesbiana, 1997), p. 78.

⁴⁵⁵ Martínez, *Escrituras torcidas*, p. 166.

⁴⁵⁶ Vicente Molina Foix, “El tramo oscuro de la Gran Vía”, *El Boomeran* (blog), 5 de mayo de 2011, <http://www.elboomeran.com/blog-post/79/8831/vicente-molina-foix/el-tramo-oscuro-de-gran-via/>, jueves.

Era en la Gran Vía. El gentío de media tarde. Verosimilitud e inverosimilitud intercambian velozmente sus papeles. El rostro un poco graso de Francisco Fernández Ordóñez ocupaba toda la portada del semanario. Los ojos castaños, los labios sensuales, los años cambiantes. Era una buena fotografía en color. Se distinguían, incluso, los brotes de la barba.⁴⁵⁷

A nuestro juicio, este comienzo de *Los delitos insignificantes* (1986) se cuenta entre los más impresionantes de las novelas pombianas. Con el pretexto de pedir la hora, Quirós irrumpe en el mundo de Ortega sin indicios previos. Su pregunta en inglés hace al lector adivinar que su interlocutor puede ser un anglohablante. Sin embargo, ya en la siguiente frase, con la contestación de Ortega en español, el lector abandona su anterior figuración, pero sigue guardando la curiosidad sobre la identidad de Ortega. El vocabulario del narrador, a pesar de ser sucinto, está diseñado con mucho cuidado y precisión. Por ejemplo, solo mediante del verbo “aventuró” y la locución adverbial “por fin” sin dar más explicaciones prolijas, se puede detectar que este encuentro, que parece ser casual e improvisado, en realidad, es un acto consciente y deliberado de Quirós, quien después de oír a Ortega responder en español se emociona porque así no tiene que seguir hablando más inglés, lo que le facilitaba la continuación de la charla. Cambia enseguida el tema exclamando con un tono de hablar más cordial y una sonrisa significativa: “¡Qué calor, eh!”. Aunque la alegría de Ortega por el encuentro era más oculta, se puede notar su interés irreprimible por este chico de aspecto joven, guapo y vigoroso, de manera que deja de leer para dirigirse a él. Después, interviene una detenida descripción espaciotemporal del narrador en esta conversación inconclusa. Fuera de la cafetería se encuentra la Gran Vía, calle principal y emblemática de la capital. “El gentío de media tarde” realza el

⁴⁵⁷ Pombo, *Los delitos...*, p. 5.

entorno concurrido y bullicioso, dando la sensación del alucinante entrecruzamiento de verosimilitud e inverosimilitud. La referencia de la revista semanal *Cambio-16* con la fotografía en portada de Fernández Ordóñez, figura política destacada en la Transición española, constituye un detalle realista para insinuar la época en la que tuvo lugar el encuentro. La revista fue fundada en el año 1971 en Madrid y experimentó una reforma por su crisis de principios de la década de los 80. Con el objetivo de atraer la atención de los lectores, cuyo interés por reportajes políticos tradicionales era reducido, la revista cambió el enfoque del semanario dando informaciones políticas de forma más libre, como hemos visto, en lugar de una figura política seria y distanciada que pertenezca a los antiguos tiempos, un ministro con una imagen más comercializada y delicada, que concordaría mejor con el gusto estético del pueblo de estos nuevos tiempos. Además, las pinceladas refinadas del narrador como “los ojos castaños”, “los labios sensuales” y “los brotes de la barba” crean una atmósfera plagada de deseos igual de ardientes que el clima estival, lo que resulta oportuno para iniciar un encuentro aventurado entre los dos protagonistas homosexuales.

A partir de esta primera coincidencia, se entrelaza la vida de dos hombres de dos diferentes generaciones con dos personalidades contrastantes. Quirós representa una clase de jóvenes, cuya cosmovisión se formaba en la época democrática y liberal, consistiendo en la búsqueda del individualismo y el hedonismo, frutos del desarrollado mercado consumista de la nueva era. Como consecuencia, sus relaciones íntimas y sociales con el prójimo se basan en su propia conveniencia económica y suelen ser frívolas. La mansedumbre de Ortega, con su aspecto anglosajón, le provocan a Quirós un fuerte deseo erótico. Al contrario, Ortega es un intelectual con viejos valores más acordes a la época franquista, nacional-católica, a pesar de vivir el cambio de la sociedad española, por lo

que sus sentimientos son más complejos y contradictorios: se siente pesimista y angustiado ante su homosexualidad, a la vez que espera escondidamente algo estimulante para revitalizar su vida monótona y lánguida. La juventud y la elocuencia de Quirós son exactamente lo que le faltaba y le atraía. Sin embargo, resulta ser ilusoria la simpatía que sienten mutuamente en el primer encuentro: Carmen Martín Gaité lo compara con “una capa de azúcar que enmascara el veneno de las diferencias”.⁴⁵⁸ A medida que los dos aumentan la frecuencia de sus contactos, se asoman los choques mentales entre ellos. Quirós no puede comprender la sexofobia de su compañero, considerándolo un “marica hipócrita”, mientras que el acto de pedir dinero y relaciones sexuales del joven molestaba a Ortega, que no sabe cómo salir de este apuro tanto moral como emocional. Después de ser violado y robado por Quirós, se suicida desesperadamente saltando de la terraza de su casa. Si bien la homosexualidad de Ortega en aquel tiempo y lugar estaba exenta de condena jurídica, él no acababa de perdonarse a sí mismo por haber caído en la tentación de Quirós, por muy insignificante que sea “el delito”.

De acuerdo con Casanova Monge, *Los delitos insignificantes* (1986) constituye el embrión de la novela *Contra natura* (2005),⁴⁵⁹ publicada por Pombo casi veinte años después. Es cierto que las dos novelas comparten varias similitudes, por ejemplo, ambas abordan el tema homosexual, cuentan con Madrid como el escenario principal y terminan en un suicidio trágico de los personajes. No obstante, la segunda es una obra mucho más amplia que la primera, lo que se aprecia visualmente en la gran diferencia en cuanto al volumen de los dos libros: *Contra natura* (2005), siendo la más larga de todas obras

⁴⁵⁸ Carmen Martín Gaité, “El virus de la soledad: sobre *Los delitos insignificantes* de Álvaro Pombo”, *Saber leer* 2 (1987): p. 9.

⁴⁵⁹ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 780.

novelescas de Pombo, tiene 556 páginas, sin sumar las cinco páginas del epílogo, mientras que el número de las páginas de *Los delitos insignificantes* (1986) no llega a ser la mitad de esta primera.

Con respeto al contenido de las dos historias, la línea simple entre Quirós y Ortega en *Los delitos insignificantes* (1986) ha sido sustituida en *Contra natura* (2005) por una múltiple línea enmarañada entre cuatro hombres: Salazar, Allende, Durán y Juanjo, como indica aquella frase de Pombo: “No hay homosexualidad sino homosexualidades”.⁴⁶⁰ Según Alfredo Martínez Expósito, este esfuerzo de Pombo por presentar la diversidad y multiplicidad de la experiencia homosexual no es casual, sino que se debe a la firme convicción del novelista, que hace hincapié en que “la homosexualidad no puede en modo alguno verse limitada a una serie de tipos, experiencias o tópicos convenientemente preparados para su normalización cultural”.⁴⁶¹ La confrontación de dos generaciones homosexuales sigue presentándose en *Contra natura* (2005). Salazar, parecido a Ortega, juega el papel de un intelectual homosexual, que experimentaba el yugo de los años franquistas, mientras Quirós y Durán representan respectivamente a los jóvenes de la nueva generación de los años 80 y principios del siglo XXI. A diferencia del caso en *Los delitos insignificantes* (1986), obra del ciclo “la falta de la sustancia”, donde los dos protagonistas no consiguen encontrar la luz de su vida debido al egoísmo del Quirós y la abulia de Ortega, en *Contra natura* (2005) Pombo ha dado una solución para evitar que la homosexualidad conduzca a la tragedia y la absurdidad, a través del final reconfortante

⁴⁶⁰ Pombo, *Contra natura*, cubierta trasera.

⁴⁶¹ Alfredo Martínez Expósito, “Interseccionalidad y homosexualidad en *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*, de Álvaro Pombo”, *Archivum* 66 (2016): p. 145, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5824916.pdf>.

de Allende y Durán, quienes siguen el camino ético y que contrastan con Salazar y Juanjo, hundidos en el abismo estético.

En lo tocante a la cronotopía, cuestión clave de esta sección, la novela *Contra natura* (2005), comparada con *Los delitos insignificantes* (1986), que únicamente se sitúa en la ciudad de Madrid de años ochenta del siglo pasado, ha extendido su dimensión narrativa tanto en el espacio como en el tiempo. Se ha añadido una ciudad secundaria, que es Málaga, población natal de Durán y Juanjo, y se ha intercalado, de manera retrospectiva, la maraña entre Salazar, Allende y otro chico llamado Carlos Mansilla, de los tiempos del seminario, en época del franquismo. En cuanto al argumento principal, sigue transcurriendo en Madrid, mientras que el tiempo se ha movido al año 2005, a comienzos del nuevo siglo, cuando España ya se situaba en un periodo de plena democracia y prosperidad económica. Además, este mismo año marca un hito importante en la historia de movimiento LGTBI de España, puesto que el matrimonio entre personas del mismo sexo en España es legal a partir del 3 de julio de 2005. Eso significa un gran avance para la igualdad de derechos entre los heterosexuales y homosexuales. No obstante, mientras estos últimos disfrutaban de un alto grado de libertad, existe una tendencia a moverse al otro extremo que, en contraposición a criminalización y demonización de la época preconstitucional, se caracteriza por la superficialidad y vanidad, lo que ha sido percibido por Pombo:

Ahora bien, esta novela está escrita en el año 2005 y refleja las experiencias vitales de personajes que reflejan situaciones de la España del 2005. Aquí es donde mi preocupación por la superficialidad cobra un nuevo impulso. Frente a

los años de lucha por los derechos gays hemos llegado a un tiempo –admirable en muchos sentidos– en que lo gay comienza a trivializarse.⁴⁶²

Como hemos mencionado en “el mundo homosexual” del capítulo anterior, el novelista, siendo él mismo homosexual, ha criticado de forma implacable las conductas de ciertos colectivos homosexuales, vinculándolas directamente con el auge del consumo y la banalidad. Por ejemplo, durante sus dos entrevistas en 2005, el año que publicó *Contra natura* (2005), hizo referencia respectivamente a la serie *Aquí no hay quien viva* y la revista de temática LGTBI española *Zero*, comentando que en la primera se presentaba como “una especie de tonto”⁴⁶³ y en la segunda se anunciaban bodas gays en el club de campo, algo que a él le parecía una trivialización.⁴⁶⁴ Su postura más controvertida trata de sus críticas satíricas sobre la gente que se empeña en celebrar “el Día del Orgullo Gay”, cuyas manifestaciones para Pombo han sido un sinsentido falto de toda razón: “No entiendo por qué se sienten orgullosos de enseñar, cada año, sus culos y demás vergüenzas por la calle”.⁴⁶⁵ Diciendo esto, el escritor no quiere estar en contra de que los homosexuales “tengan todo el reconocimiento jurídico, social y personal del mundo”,⁴⁶⁶ sino que se preocupa por la manera frívola y desmesurada de tratar la

⁴⁶² *Ibíd.*, pp. 559-560.

⁴⁶³ “Pombo: ‘La homosexualidad ha sucumbido al mercantilismo’”, *Córdoba*, 20 de diciembre de 2005, https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/pombo-la-homosexualidad-ha-sucumbido-mercantilismo_222430.html.

⁴⁶⁴ David Morán, “Álvaro Pombo afirma que ‘Contra natura’ es una novela ejemplar”, *ABC*, 20 de diciembre de 2005, https://www.abc.es/cultura/libros/abci-alvaro-pombo-afirma-contra-natura-novela-ejemplar-200512200300-1013129734342_noticia.html.

⁴⁶⁵ “Álvaro Pombo, ‘Me da miedo la soledad. Me desquicia. Y eso que sé que no soy una buena compañía’”.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*

homosexualidad, preconizando la importancia de que esta deba volver a su autenticidad y realidad, puesto que “la experiencia homosexual es, tanto numérica como cualitativamente, una experiencia rara”⁴⁶⁷ y no se puede tomar “como algo fácil en lo que todo sale bien”⁴⁶⁸ ignorando que “se presenta históricamente y también intrínsecamente con aspectos dramáticos, trágicos y absurdos”.⁴⁶⁹ Desde el punto de vista de Pombo, el grupo homosexual no debe ser arrastrado por el individualismo extremo y el hedonismo, sino que ha de asumir la responsabilidad personal y cumplir el compromiso con el prójimo así como la sociedad. En comparación con enfatizar todo el tiempo la distinción de la identidad homosexual, es mejor buscar una autorrealización uniéndose con la masa, como se distingue en la apreciación que escritor hizo acerca de la actitud de José Antonio Marina, quien aboga por una sexualidad ética diferente a la estética vivida por muchos homosexuales:

A saber: “[F]rente a una sexualidad ingeniosa y desvinculada, Marina propone hacer una comprometida y responsable consigo mismo y con el entorno. No quedarnos en el simple juego amoroso para que no seamos argonautas sin cargamento y buscar algo que nos integre en el mundo.”⁴⁷⁰

Después de conocer el panorama cronotópico de *Contra natura* (2005), así como el propósito del autor con dicha novela, nos toca entrar en una escena más concreta de la novela, donde se hallan varios encuentros improvisados o previstos entre los cuatro

⁴⁶⁷ Pombo, *Contra natura*, p. 560.

⁴⁶⁸ Morán, “Álvaro Pombo...”.

⁴⁶⁹ Pombo, *Contra natura*, p. 560.

⁴⁷⁰ Álvaro Pombo, *El País*, *Babelia*, 28 de diciembre de 2002.

sujetos homosexuales en distintos lugares de Madrid. En medio de ellos, se destaca el primer encuentro homosexual entre Salazar y Durán, que pone los cimientos para los posteriores y ocurre apenas comienza la novela, parecido al caso de la obra antecesora, *Los delitos insignificantes* (1986). La historia empieza con una detallada descripción del piso interior de Javier Salazar, el cual puede servir como una metáfora del carácter casero e introvertido del editor jubilado. Siguiendo una voz alternativa del *narrador omnisciente* y el *narrador con* bajo la visión de Salazar, el escenario del segundo párrafo se ha trasladado al espacio exterior, más concretamente, el Parque del Oeste, que frecuentaba Salazar para dar paseos. Es un día de otoño en Madrid sobre las seis de la tarde. Un clima sumamente agradable despertaba el apetito de Salazar tanto por las comidas y bebidas exquisitas como por los muchachos guapos. La dulce niebla crea un ambiente misterioso y fascinante que da una sensación incierta e inquieta mientras la “asonancia neblinosa entre los olmos dorados y las caídas hojas” transmite una belleza plácida. La referencia de los nombres concretos de los sitios del parque como “el Parque del Oeste”, “Rosales”, “el Viaducto”, “los Jardines del Moro” y “el Palacio Real” consigue no ceñir a Madrid a una imagen abstracta, sino a un espacio verosímil que envuelve tanto a los personajes como al lector. Embriagados por la llovizna romántica que sucede a intervalos y el aire húmedo y tierno, se encuentran los dos protagonistas, que están solos. Es Salazar quien rompe el silencio con un tópico para empezar el coqueteo: “Nos vamos a mojar”. A partir de ahí se inicia el proceso de una comunicación entre los dos, que también sucede en el caso de Quirós y Ortega al principio de *Los delitos insignificantes* (1986) y que juega un papel importante en un encuentro, puesto que “es la base de las relaciones humanas” y “tiene como fin crear vínculos, relacionar a las

personas, establecer contacto entre ellas”.⁴⁷¹ En esta conversación, Durán habla de sí mismo proactivamente y sin escrúpulos, mencionando su gusto por un buen cóctel, como los Bloody Mary, y su experiencia de ser barman en el Sheraton. A la hora de oír el comentario de Salazar, que dice que le parece un poco joven para ese tipo de cócteles, Durán responde con un tono tajante: “Puede que parezca y puede que no parezca yo tan joven. Puedo parecer lo que yo quiera”. Se trata de una actitud bastante platónica⁴⁷² que pretende buscar la verdad bajo las apariencias engañosas, según Casanova Monge. Por lo tanto, se nota que a pesar de ser un chico vulgar con respecto a su nivel de educación, Durán, en el fondo, cuenta con un espíritu sencillo, puro e impetuoso, lo cual contrasta con el alma de Salazar, que se caracteriza por la complejidad y tenebrosidad. Para encontrarse más a gusto en un encuentro que en realidad le parecía bastante aburrido, Salazar modifica la escena inicial en su memoria para que se vuelva más fascinante y se corresponda con su imaginación. Así que lo que busca Salazar de Durán no es un compromiso amoroso, sino una belleza ilusoria con la que se pueda satisfacer. De acuerdo con Martin Buber, “sólo entre personas auténticas se da una relación auténtica”.⁴⁷³ Dados el egoísmo y la falsedad de Salazar, su encuentro con Durán no conduce a una relación sustancial:

En Madrid, los otoños, a la hora de merendar es las seis, o de tomar, por supuesto el té, o un chocolatito a la francesa, o un perfecto gin fizz más bien dulce: a esa hora los chicos parecen más altos, menos cenizos, y muchísimo más guapos, piensa Salazar. Y la niebla es dulce a esas horas y no es grávida, sino ligera: una

⁴⁷¹ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 1180.

⁴⁷² *Ibid.*, p.77

⁴⁷³ Buber, *Qué es...*, p. 145

asonancia neblinosa entre los olmos dorados y las caídas hojas de los paseos en el Parque del Oeste, en Rosales y a lo largo de todo el Viaducto y los Jardines del Moro y el Palacio Real que nadie ocupa, por fortuna, excepto a veces el Dios de los hallazgos de los encuentros: fue con un tiempo así, por estas fechas, cuando se encontraron Salazar y Ramón Durán, en una vaguada del Parque del Oeste: estaban ellos dos, ellos solos, a ratos lloviznaba, a ratos escampaba, y Salazar dijo:

–Nos vamos a mojar.

Y Ramón Durán dijo:

–Esto lo arreglo yo con un buen cóctel.

–¿Y qué cóctel tomarías tú ahora?

–Un mismo Bloody Mary muy sencillo.

–¿Conque un Bloody Mary, eh?

–¿Y por qué no? Petiot y yo empezamos a servirlos en el bar del Sheraton de Nueva York, como usted sabrá.

–Un poquito joven me pareces para los Bloody Mary del Sheraton.

–Puede que parezca y puede que no parezca yo tan joven. Puedo parecer lo que yo quiera –declaró con seguridad Ramón Durán.⁴⁷⁴

A diferencia de Ortega en *Los delitos insignificantes* (1986), quien muestra una actitud a la vez exaltada y reprimida después de su primer encuentro con Quirós, Salazar, a pesar de pertenecer a la misma generación que Ortega, ya había abandonado su antiguo pudor por ser homosexual hace tiempo y está lejos de los prejuicios sociales. Se acuesta con Durán en su casa la misma noche de su primer encuentro. Si bien este resulta ser un comienzo de las experiencias homosexuales tópico y trivial en la libérrima capital de la nueva época, se trata de un evento de vital importancia para el posterior desarrollo de la historia, ya que, a través del vínculo entre Salazar y Durán, se introducen otros dos personajes: Allende y Juanjo, que son amigos de los dos primeros, respectivamente. De esta manera, la vida de los cuatro hombres se entrecruza y se bifurca en dos caminos

⁴⁷⁴ Pombo, *Contra natura*, pp. 9-10.

distintos. Salazar sigue su dirección original, que conduce a una homosexualidad hedonista y concupiscente, la cual también causa la degeneración de Juanjo. En contraste con Salazar, que se ha hundido en el infierno creado por él mismo, Durán, bajo la ayuda de Allende, logra vencer la seducción de Salazar y Juanjo, al elegir el otro camino de la homosexualidad que lleva a la responsabilidad y la ética.

4.2.2.1.2 Las calles madrileñas como metáfora de la soledad en *Los delitos insignificantes* (1986) y *El metro de platino iridiado* (1990)

La calle es, en primer lugar, un espacio público urbano lineal para la circulación de personas y vehículos,⁴⁷⁵ de manera que forma parte imprescindible de una ciudad. Una calle principal, en muchos casos, puede servir de emblema de la ciudad, tal y como lo es la Gran Vía para la capital española y Las Ramblas, para Barcelona.

En el mundo novelesco, la calle, al igual que muchos otros espacios como la casa, se adapta fácilmente a las necesidades psicológicas del personaje que se sitúa en ella, de manera que se la puede dotar de un color poético, aparte de su función geográfica, convirtiéndose en el símbolo del mundo interior de los personajes, lo que nos recuerda a las palabras del teórico Antonio García Berrio:

[...]las operaciones poéticas de espacialización me parece que resultan decisivas en la definición del efecto estético del arte. De esa manera, tras la poética de cada creador se pueden rastrear y deducir distribuciones privilegiadas del espacio íntimo y exterior, trayectorias preferenciales de la dinamicidad

⁴⁷⁵ Julián Pérez Porto y María Merino, “Definición de calle”, *Definición De*, 2012, <https://definicion.de/calle/>.

fantástica y formas peculiarísimas de la orientación imaginaria constitutivas de su personal cosmovisión.⁴⁷⁶

Por lo que concierne a las calles en la narrativa pombiana, destacan las madrileñas, cuyo carácter bullicioso y cosmopolita provoca que los personajes se diluyan entre el gentío, a la vez que aumenta la sensación de desamparo en ellos. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, muchos personajes pombianos tienen un carácter introvertido y viven una intensa soledad, lo que está relacionado con la experiencia del propio novelista, que lleva una vida solitaria. Además, se trata de un reflejo del pensamiento existencialista de Pombo, inspirado en filósofos como Heidegger, quien persiste en la pregunta por el sentido de ser, resaltando una permanente angustia del ser humano ante la cuestión ontológica “estar-en-el-mundo”.⁴⁷⁷ A este respecto, Carmen Martín Gaité también ha señalado que Pombo es “un escritor obsesionado por la discutible identidad de los seres humanos y por la indagación de las fronteras entre apariencia y realidad, preocupaciones ambas que de entonces acá no ha dejado de transmitir a sus criaturas de ficción”.⁴⁷⁸ Las calles madrileñas, en este caso, constituyen uno de los espacios poéticos predilectos del novelista para configurar una relación metonímica con los personajes solitarios. A continuación, tomaremos como ejemplo *Los delitos insignificantes* (1986) y *El metro de platino iridiado* (1990), dos obras con un aire característico de Madrid, a fin de investigar de forma detallada cómo las calles madrileñas funcionan como metáfora de la soledad de los personajes.

⁴⁷⁶ García Berrio, *Teoría de...*, p. 522.

⁴⁷⁷ Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, edición digital, <http://www.medicinayarte.com/img/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>, p. 187.

⁴⁷⁸ Martín Gaité, “El virus de la soledad sobre *Los delitos insignificantes* de Álvaro Pombo”, p. 9.

En *Los delitos insignificantes* (1986), se subraya primeramente a Ortega como una figura aislada de la sociedad. Al igual que el mismo novelista, Ortega nace en una ciudad provinciana durante la época franquista y se muda posteriormente a Madrid a vivir y a trabajar como oficinista bancario. En el fondo, es un pobre hombre falto de sentimiento de raigambre, puesto que los recuerdos sobre su población natal y sus padres se han vuelto borrosos, mientras que el desfase que se manifiesta entre su mundo exterior e interior le dificulta integrarse en la nueva atmósfera de la gran capital, que atraviesa en esos momentos cambios drásticos tras la dictadura. El secreto de su oculta homosexualidad cohíbe a Ortega más aún, así que intenta todo el tiempo huir de cualquier posibilidad que pueda alterar su vida actual, tal y como él mismo reconoce en la novela: “Prefiero quedarme como estoy. Una vida apagada”.⁴⁷⁹ Carmen Martín Gaité lo clasificaba de un hombre “atrincherado en el propósito de aguantar a palo seco su soledad y de pasar por la vida sin dejar rastro en nadie”.⁴⁸⁰ A pesar de que sus pasiones literarias no desaparecen, no puede evitar sentirse frustrado por su fracaso como escritor. Por consiguiente, su miedo implacable a la vida le hace recurrir a la soledad, su único cobijo en el que se siente “limitado” pero “todopoderoso a la vez”.⁴⁸¹ Ortega lleva muchos años viviendo solo en un piso ubicado en la calle Ríos Rosas, zona bien comunicada en Madrid. Sin embargo, en vez de sentirse familiarizado con esta calle por la que pasa todos los días, Ortega la mira con extrañeza y esquividad como si fuera una calle de ciudad agrícola de un país extranjero, tal y como se describe en el siguiente fragmento de la novela:

⁴⁷⁹ Pombo, *Los delitos...*, p. 59.

⁴⁸⁰ Martín Gaité, “El virus de la soledad sobre *Los delitos insignificantes* de Alvaro Pombo”, p. 9.

⁴⁸¹ Pombo, *Los delitos...*, p. 33.

Estaban parados en la acera. No se veía un alma. A Ortega le pareció que Ríos Rosas era una calle de una ciudad extranjera, un lugar cálido de una ciudad agrícola, en la llanura. Todos sus habitantes de espaldas, sin verles, un puro anonimato, dulce como un paseo por un parque umbroso. Y a los lejos, un río no muy ancho, un río rápido plateado, color verde botella, con pequeñas playas de arena renegrida y pedruscos entre los juncos.⁴⁸²

Esta representación imaginaria de la calle Ríos Rosas que surge en la mente de Ortega puede tratarse de la idealización de su entorno exterior. En lo íntimo de su alma, anhela vivir en un lugar desconocido donde él sea como un hombre invisible que no puede ser percibido por los demás y, a la vez, que no necesita intervenir en la vida del prójimo. Así que en su quimera los habitantes de esta calle aparecen anónimos y de espaldas en una región rural con paisajes naturales donde puede evadirse del bullicio urbano y las miradas de la multitud. También se encuentra un río ancho y plateado, brillando como la perpetua soledad de Ortega, que se había entregado a la imaginación con el fin de disipar su angustia en el mundo real, así como obtener un sosiego ilusorio. Por ende, esta descripción sobre la calle Ríos Rosas, intercalada en el diálogo de Quirós y Ortega tras un encuentro provocado por el primero, constituye un trasunto metafórico del mundo solitario de Ortega, cuya fortaleza está a punto de ser destruida por Quirós.

Carmen Martín Gaité, en su artículo, describe a Ortega como un enfermo “ajado por el ejercicio abusivo de la soledad a ultranza”,⁴⁸³ mientras que toma al joven Quirós, el otro protagonista de la novela en cuestión, como un seductor vulgar y cínico que se aprovecha de la vulnerabilidad de Ortega para convertir a este en su presa. Por una parte,

⁴⁸² *Ibíd.*, p. 142.

⁴⁸³ Martín Gaité, “El virus de la soledad sobre *Los delitos insignificantes* de Alvaro Pombo”, p. 9.

concordamos con esta opinión de Martín Gaité; por otra, consideramos que Quirós, en lo esencial, también resulta otra víctima invadida por el virus de la soledad. A diferencia de Ortega, cuya soledad se presentaba a través del patético encerramiento en sí mismo y el rechazo de la realidad, Quirós, quien aparentemente lleva una vida de alegría y vitalidad, elige esconder su soledad y su miedo en su continua búsqueda de relaciones íntimas, mediante su belleza y su elocuencia. Sin embargo, todas sus relaciones le resultan insatisfactorias. Como hemos mencionado anteriormente, debido a su dependencia económica hacia su madre Teresa y su novia Cristina, Quirós carece del sentimiento de seguridad y no llega a sentir un afecto puro por las dos mujeres que más cerca tiene. La preocupación que le recorre resulta finalmente cierta: tanto Teresa como Cristina lo terminan ignorando cuando comienzan sendas vidas lejos de él. El siguiente texto citado remite a la escena posterior a que Quirós abandone la mesa del restaurante California enfurecido por no poder aguantar la crítica de Luis, el nuevo marido de su madre, sobre su pereza a la hora de buscar trabajo:

Pasó toda la tarde tratando de hablar por teléfono con Cristina. La llamó desde un teléfono público nada más salir de California. [...] Tuvo que esperar dos horas dando vueltas por la Plaza de España, recorriendo a paso largo el Paseo de Rosales. No tenía un céntimo. Hubiera deseado tomar una caña, sentarse en las terrazas que dan al Parque del Oeste. Pero no tenía un céntimo. No tener un céntimo era una idea pegajosa, como la sensación de estar sudado, o sucio, la agobiante presión de calor de mediodía.⁴⁸⁴

A diferencia de las casas, que son un lugar privado que da cobijo y protección a los personajes, la calle, con su carácter público y abierto, cumple la función de hacer circular

⁴⁸⁴ Pombo, *Los delitos...*, p. 173.

a pasajeros y coches. La gente suele pasar por la calle sin tomarla como su destino, menos los mendigos o vagabundos que no tienen otro lugar donde alojarse. Así que se trata de un espacio metafórico apropiado para transmitir el sentimiento de desamparo de los personajes en el mundo novelesco, tal y como ocurre aquí con Quirós, quien llama a primera hora a su novia Cristina para pedirle apoyo económico, pero esta no le contesta al principio, por lo cual el chico tiene que deambular durante varias horas por la plaza de España y el paseo de Rosales, angustiado y desorientado. Se trata de calles comerciales y concurridas con buenos bares y restaurantes que frecuentaba Quirós para entretenerse, sin embargo, en ese momento no es capaz de hacer nada, ni siquiera pagar por una caña como en los tiempos normales. La falta de dinero le hace sufrir una fuerte crisis existencial y emocional. Del mismo modo que Quirós no puede eludir el asfixiante calor del mediodía, tampoco logra esquivar este primer golpe de la vida, que desenmascara su tierna apariencia y revela su verdadera cara despiadada ante el chico.

Quirós acude a la casa de Cristina esa misma noche con la esperanza de recibir el soporte de su novia. A pesar de que, después de la petición de Quirós, Cristina le deja dos mil pesetas, sin mediar palabra, este no puede espantar el miedo de ser aborrecido por Cristina, ya que se da cuenta de que ella le trata con una indiferencia e impaciencia cada vez mayor. El hecho de que su novia le llame para mandarle irse de su casa prueba este presentimiento suyo. La existencia de Quirós se vuelve prescindible para Cristina, que ya ha encontrado una nueva compañía, un tal Ignacio cuyo nombre es mencionado por ella en la llamada. La actitud arrogante de Cristina hierde de manera punzante al amor propio del chico, que todavía no sale de la frustración y el malestar causados por su enfrentamiento con su madre y Luis. En el párrafo más abajo, el narrador hace una descripción sucinta pero precisa de la inmensa tristeza del chico cuando se marcha de la

casa de Cristina. Otra vez se encuentra solo en la calle, que está envuelta en una luz deslumbrante y castradora del día, tal y como lo está él mismo, regido por la fuerza de su madre y su novia, que siempre lleva una vida pasiva y nunca consigue ser el dueño en ningún lugar. Quirós, cuya pesadumbre llega a su auge, ya no puede reprimir más las lágrimas amargas que se le saltan debido a su desesperada soledad: “El hilo musical cesó de golpe. A Quirós se le saltaron las lágrimas. Se vistió sin ducharse. Cogió las dos mil pesetas. Bajó a pie las escaleras. Le deslumbró, ya en la calle, la castradora luz del día. Sólo eran las diez de la mañana”.⁴⁸⁵

Concordamos con Casanova Monge en que *Los delitos insignificantes* (1986) trata de una “historia de dos historias humanas, de dos mundos humanos, marcados profundamente por la soledad”.⁴⁸⁶ Ortega y Quirós son dos almas solitarias y despistadas, que no llegan a poseer una voz propia en la vorágine de la gran capital. En este caso, las calles madrileñas, donde los dos personajes andan rodando, están dotadas de un tinte metafórico que realza sutilmente su soledad. En realidad, Ortega y Quirós, que se atraen y se repelen a la vez, son exactamente como dos calles apartadas que convergen accidentalmente, pero al final divergen por la contraposición de su modo de ser.

Mientras los dos protagonistas de *Los delitos insignificantes* (1986) se presentan más en calles diurnas y bulliciosas de Madrid, Pombo, en su siguiente novela, *El metro de platino iridiado* (1990), recurre a la nocturnidad de las calles de Madrid para reflejar la soledad de dos personajes insustanciales: Gonzalo y Martín, que son figuras que pertenecen al “estadio estético” planeado por Kierkegaard. El hombre estético está dominado por las categorías de la sensibilidad y persigue un constante gozo de placeres.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁸⁶ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 834.

Con respecto a su visión sobre el amor, no busca un amor mutuo sino un amor egocéntrico, lo que suele conducir a una relación insana por falta de atención a los demás. Por consiguiente, es fácil sumergirse en su fabulación mental ignorando el sentido de la realidad y la comunicación con el prójimo. Se encuentra una resonancia entre el hombre estético y la índole de la noche, cuya oscuridad tiene una connotación simbólica de incertidumbre, ceguera y taciturnidad. La imagen de la noche como metáfora que describe el estado espiritual de una persona, marcada por una sensación de tristeza, miedo y soledad⁴⁸⁷ se remonta al poema titulado “Noche oscura del alma”, escrito por el místico y poeta español San Juan de la Cruz. En el siguiente extracto, podemos percibir el temblor de un alma desamparada en la noche oscura que le da miedo porque no sabe a dónde dirigirse, y al mismo tiempo le produce una exaltación porque puede aprovechar la oscuridad para revelar el secreto de lo más recóndito de su corazón. Esta sensación de ambigüedad es como si realizara unos duros combates contra la tentación del diablo mientras procura abrazar atrevidamente al Dios para alcanzar una unión espiritual con él:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Héctor Fuentes, “‘La noche oscura del alma’: Cuando el miedo, la tristeza, y desolación se apoderan de nuestras vidas”, *Guioteca*, 18 de mayo de 2012, <https://www.guioteca.com/fenomenos-paranormales/la-noche-oscura-del-alma-cuando-el-miedo-la-tristeza-y-desolacion-se-apoderan-de-nuestras-vidas/>.

⁴⁸⁸ Juan de la Cruz, *La noche oscura*, (Editorial Monte Carmelo), http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_NocheOscura.pdf, p. 6.

En *El metro de platino iridiado* (1990), Pombo también aporta su propia interpretación de la noche oscura mediante el *narrador con* desde la perspectiva de Martín. Comparando la noche con un perro aterrorizado que aúlla vanamente, Pombo alude a las conciencias vacías y pávidas que recurren a una oscuridad insustancial y conducen al nihilismo:

La noche era de pronto una acusada negación de todo resplandor y toda forma definida: la noche era lo informe, lo indeciso, lo impuro, lo nulo, lo inútil: una vida inútil, perpetuamente desatenta, como un animal despavorido, como un perro aterrorizado que aúlla.⁴⁸⁹

Esta imagen desconcertadora de la noche añade un tinte más solitario a las calles madrileñas, donde deambulan Gonzalo y Martín. Gonzalo es el personaje más noctívago de los dos. Por la falta de un conocimiento correcto tanto hacia su mundo exterior como hacia su mundo interior, llev una vida distorsionada, donde va esquivando la luz del día y de la realidad y lanzándose al vacío de la noche, de la misma manera que se vuelve adicto a la anfetamina que le causa una estimulación mental. Tal y como describe el siguiente fragmento, dar paseos nocturnos por las calles de Madrid le da a Gonzalo el encanto de un deslizamiento que le hace librarse del peso de la realidad. En su estrepitosa soledad, que está integrada en el silencio y la oscuridad de la noche, se siente el dueño de todo:

Gonzalito estaba en plena calle ahora. Era una emoción especial, incomparablemente más satisfactoria que la de hallarse en el pleno campo. Madrid tenía para Gonzalo, ya a partir del atardecer y hasta la madrugada, hasta

⁴⁸⁹ Pombo, *El metro...*, p. 129.

los bordes de los amaneceres de todas las estaciones, el encanto de un deslizamiento. Pasearse es deslizarse. Una sensación que sólo se tenía por las noches... Ir deslizándose por Madrid por las noches.⁴⁹⁰

Un permanente “sentimiento desvinculador que le alejaba de todos los demás y le retenía en su aislamiento amargo”⁴⁹¹ le suscita a Gonzalo una rebeldía irrazonable contra sus allegados. No solo envidia la “naturaleza bienaventurada”⁴⁹² de su hermana María, sino que también muestra una actitud impaciente ante las exigencias normales de sus padres, por ejemplo, volver a casa por las noches. En vez de considerarlo como una manifestación de amor, Gonzalo lo toma como una acción que cohibe su libertad, por lo tanto, su obsesión por los paseos nocturnos se manifiesta como una protesta hacia sus padres por la restricción que le daban. Dada su visión pesimista y negativa, padece un trastorno mental que es parecido al delirio persecutorio. No sabe relacionarse con los demás ni llega a entender correctamente a sus familiares, incluso les atribuye su amarga soledad y prefiere escaparse a un espacio desconocido para evitar el contacto con ellos. Su deslizamiento en las calles nocturnas de Madrid puede aliviar su agobio, pero no logra disipar su inmensa perplejidad porque no ve claro su destino, como bien describe el texto citado abajo: “Echarse a andar no era realmente decisivo porque, en su estado, la finalidad objetiva era borrosa, casi inexistente”. Su falta de seguridad se debe a su carencia de asideros en el mundo real donde se mantiene estancado, a pesar de que vuela a rienda suelta en sus fabulaciones. La imagen de andar por esas calles oscuras también constituye

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁹² Weaver, *Álvaro Pombo...*, p. 111.

una metáfora de la vida de Gonzalo, que deambula solo en un camino sin rumbo ni propósito que le lleva a un abismo sin salida:

[...]ahora estaba Gonzalito en Cibeles. Acababan de dar las once de la noche. Era hora de volver a casa. O bien era el momento de llamar por teléfono y decir que llegaría tarde, o muy tarde, o que no llegaría en toda la noche. Gonzalito echó a andar hacia la Plaza de Castilla. Echarse a andar no era realmente decisivo porque, en su estado, la finalidad objetiva era borrosa, casi inexistente: el único objeto de la conciencia era su propio estado de conciencia: la finalidad de la actividad era un libre juego y todo fin se había excluido [...]. Aquella finalidad sin fin de aquel estado de conciencia de Gonzalo era, en el fondo, para volverse loco.⁴⁹³

A diferencia de Gonzalo, que se siente apenado e infeliz por su irreprimible soledad, su cuñado Martín es un hombre que presume de tener un alma solitaria. El orgullo de Martín proviene de su conciencia plena de ser escritor. A sus ojos, escribir novelas es un trabajo honorable de un creador que es capaz de establecer “estéticas nuevas” y “valores nuevos”.⁴⁹⁴ Si su vida cotidiana se volviera satisfactoria, perdería deseos de escribir. A fin de obtener una inspiración constante para escribir, rechaza “vivir feliz a secas”⁴⁹⁵ y se distancia del afecto familiar a propósito, sin que su buena mujer se dé cuenta. Sin embargo, la sensibilidad de Gonzalo hace que detecte ese desdoblamiento de su cuñado, de modo que en una ocasión expresa su indignación ante su hermana por la actitud fría y arrogante

⁴⁹³ Pombo, *El metro...*, p. 147.

⁴⁹⁴ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 114.

⁴⁹⁵ Pombo, *El metro...*, p. 128.

de Martín, señalando que “¡Martín es un perfecto hipócrita!”.⁴⁹⁶ En cuanto a Martín, sus sentimientos por Gonzalo son complejos. Mientras menosprecia con indiferencia el afecto que muestra Gonzalo hacia él al principio, en el fondo tiene miedo a tratar con el chico. En el siguiente extracto de un párrafo de las páginas 127-129 de la novela, se narra detenidamente un paseo nocturno de Martín, cuya meditación es interrumpida por la aparición de Gonzalo. Se nota el terror palpable de Martín, que se introduce en una situación embarazosa y se siente desorientado. No sabe qué más hacer que no sea echarse a andar deprisa para no coincidir con su sobrino. Esta fuga de Martín por las calles nocturnas de Madrid constituye metafóricamente su huida mental de la posible conexión emocional con Gonzalo. Para Martín, la realidad se convierte en un obstáculo que deteriora la integridad de su ensimismamiento quimérico. Sin embargo, su conciencia solitaria, que parece una fortaleza impermeable, no era más que una voluntad débil, que se traduce en discursos prolijos e insustanciales en vez de en actos valientes en la vida:

Martín volvía de la facultad. Atardecía. Le gustaba darse ese paseo [...] Ya estaba en la esquina de la avenida de los colegios mayores y decidió alargar el paseo, bajando hasta el final de la avenida, y subir luego por la carretera que cruza todo el Parque del Oeste y lleva hasta Rosales[...]Se había hecho de noche. Siluetas delgadas de estudiantes. Martín de pronto se detuvo. Gonzalito. Tenía que ser Gonzalo el chico que acababa de cruzar la avenida, como saliendo del Nebrija y que acababa de colarse, a través de un agujero que Martín veía ahora claramente, del alto seto de boj [...] Era Gonzalo. Seguro. Era Gonzalo. ¡Qué diablos andaba haciendo allí! Martín pensó: «Este Gonzalo no va bien [...] La verdad es que a mí me da lo mismo. No le tengo afecto y es injusto no tenérselo porque él dice que me tiene afecto...» La cuesta le arrastraba muy deprisa, casi más deprisa que sus propios pensamientos y fraseos. De pronto se sintió sumido

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, p. 115.

en una extraña vega o vaguada irreconocible: sabía dónde estaba y, a la vez, no recordaba haber estado nunca allí. [...] Martín se sentía empapado de sudor. Con miedo. De pronto, el miedo como una agresión ilimitada, como quien no hace pie no obstante hallarse no lejos de la playa. Echó a andar. Muy deprisa. Al contrario. Hacia arriba. Era una huida. Huía. Era consciente de que era consciente de huir.⁴⁹⁷

4.2.2.2 La poética de la naturaleza santanderina en las novelas pombianas

Mientras Madrid se erige como una gran capital cosmopolita en las novelas pombianas, destacan las descripciones de la naturaleza de Santander, población natal del autor. La palabra “naturaleza” cuenta con una amplia gama de significados. Nos enfocamos en su faceta como “espacio” en este apartado. El *DLE* subraya su carácter natural e intacto mediante la segunda y la quinta acepción, que son respectivamente “conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes” y “fuerza o actividad natural contrapuesta a la sobrenatural y milagrosa”.⁴⁹⁸ Y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner lo deja más claro con respecto a su concepto espacial a través del tercer artículo, que es “universo físico, o sea, ajeno a la intervención espiritual del hombre” y el cuarto, que es “se contrapone, como lugar donde se habita, a las poblaciones”.⁴⁹⁹ En este sentido, se pueden registrar los paisajes naturales, elementos geológicos, así como el tiempo atmosférico. La ciudad de Santander, cuyo nombre laudatorio es “la novia del mar”, se caracteriza por sus playas hermosas, acantilados especulares, clima lluvioso y ventoso, etc., que han dejado una profunda impresión en la memoria de Pombo y han sido introducidos posteriormente en sus novelas.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, pp. 127-129.

⁴⁹⁸ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/naturaleza>.

⁴⁹⁹ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 3ª ed. (Madrid: Gredos), p. 697.

En el mundo novelesco, la naturaleza, amén de su función geográfica y decorativa, pasa a ser un espacio simbólico que refleja el estado anímico de los personajes. A la hora de interpretar la armonía “trinitaria” *Dios—Naturaleza—hombre*, Fernando Ainsa indica: “Se conocerá a Dios, estudiando a la Naturaleza. El espacio circundante invita a una vida superior, para la cual el mismo Dios –¡supremo artífice de la dialéctica!– ha dotado al Hombre de capacidad suficiente para su conocimiento”.⁵⁰⁰ En otras palabras, la naturaleza constituye un conducto que vincula el entorno exterior con el espíritu del ser humano. Pombo ha mencionado la visión dialéctica de Fernando Pessoa sobre esta cuestión en su artículo titulado *Un viaje a Lisboa* recopilado en su libro *Alrededores* (2002):

Recuerdo que Pessoa contradice a Amiel en el *Libro del desasosiego*: «Dijo Amiel que paisaje es un estado del alma, pero la frase es una felicidad indolente de soñador débil. Desde que el paisaje es paisaje deja de ser un estado del alma (...) Más certeza sería decir que un estado del alma es un paisaje.»⁵⁰¹

Se encuentra una interacción evidente entre la naturaleza y el mundo interior de los personajes. La subjetivización de los paisajes se realiza mediante una combinación de lo real y lo imaginario, e incluso una pura fabulación de Pombo, quien, en la carta de agradecimiento que envió a Manuel Pereda de la Reguera, confesaba su recreación literaria de la imagen santanderina en su narrativa:

⁵⁰⁰ Ainsa, “La demarcación del espacio en la ficción novelesca”, p. 317.

⁵⁰¹ Álvaro Pombo, “Un viaje a Lisboa”, *Alrededores*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 159.

Yo soy del Santander del Faro y las Farolas y Play de los Peligros. Y esa es una tierra inexistente. Es cierto –eso sí es cierto— que el «paisaje» de ahí a mi manera sale en casi todo lo que escribo. Pero todo paisaje es siempre imaginario. Toda memoria es siempre abstracta. Toda patria invisible. Toda aventura y toda infancia hablada, fabulada. Toda emoción real o actual inversa al objeto eidéticamente correspondiente. Por eso digo, sr. Pereda de la Reguera, que no sé si Santander será lo que digo yo o se parecerá a lo que designo o será justo todo lo contrario o sencillamente otro sitio, estrictamente abstracto, que por pura casualidad se llama igual.⁵⁰²

A continuación, giramos en torno a casos de ciertas novelas pombianas para ver cómo el novelista lleva a cabo la poética de la naturaleza santanderina, con la cual los héroes se han integrado de una manera íntima.

4.2.2.2.1 La simbolización del mar en *Donde las mujeres* (1996) y *Una ventana al norte* (2004)

El agua del mar, amén de su función como recurso natural, también sirve como una figura simbólica importante en la cultura y el arte humanos. Sus apariciones en la literatura se remontan a las obras mitológicas como *La Odisea* de Homero, y en la Biblia en ocasiones sirve del símbolo de la hostilidad de Dios. Durante siglos, los literatos no han dejado de explorar el significado del mar para el ser humano, como Mario Benedetti, poeta uruguayo, indaga en su poema *El mar*:

⁵⁰² Álvaro Pombo, Archivo del Ateneo de Santander, correspondencia, citado en Crespo López, “Introducción. Alrededores de Álvaro Pombo”, pp. 34-35.

¿Qué es en definitiva el mar?
¿por qué seduce? ¿por qué tienta?
suele invadirnos como un dogma
y nos obliga a ser orilla⁵⁰³

En cuanto a las novelas de Pombo ambientadas en Santander, el mar constituye uno de los espacios naturales más relevantes, cuyo significado simbólico es polisémico y suele estar vinculado con las condiciones mentales de los personajes. Tomamos como ejemplos unos escenarios marítimos en *Donde las mujeres* (1996) y *Una ventana al norte* (2004) para realizar el análisis sobre dicha cuestión.

Entre una variedad de emociones, inspiraciones y pensamientos que generan la imagen del mar, damos prioridad a su representación como amor filial en virtud de que el mar, que marca simbólicamente el punto de partida de las vidas, es “para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternales”.⁵⁰⁴ El “canto superficial” del mar, que reside en la faceta del “mar-realidad”, no es suficiente para atraer a los humanos. El que puede conmovir su alma se relaciona con el “canto profundo” del mar, que “es la voz maternal, la voz de nuestra madre”.⁵⁰⁵ Para la *narradora-protagonista* de *Donde las mujeres* (1996), el mar, que rodea la isla donde se encuentra su casa, ilustra un amor entrañable a su familia, sobre todo a su madre, quien le inculca desde pequeña la fascinación por el mar. Por ende, la narradora adquiere la costumbre de mirar el paisaje marítimo desde la ventana de su habitación, para aspirar la tranquilidad del mar acogedor,

⁵⁰³ Mario Benedetti, “El mar”, *Poemas de Alma*, <https://www.poemas-del-alma.com/mario-benedetti-el-mar.htm>.

⁵⁰⁴ Marie Bonaparte, citado en Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, 3ª reimpresión, 1ª ed. (Madrid: Fondo de cultura económica, 1994), p. 176.

⁵⁰⁵ Bachelard, *El agua...*, p. 176.

que apacigüe sus inquietudes púberes durante su crecimiento personal. La entrega al mar con entera despreocupación significa para la narradora la sumersión en un mundo de prístina simplicidad y segura paz, tal y como se describe en el siguiente extracto:

[...]Era una tarde sedosa, la tranquilidad del mar se contagiaba a todo, incluso yo había cambiado mi casi continua desazón de los últimos años por una melancolía pacífica, a imitación del mar oleaginoso. No tenía gana de meterme en casa, ni de leer, ni de repasar los apuntes, ni de hablar con nadie.⁵⁰⁶

Dado que el sentimiento filial, en lugar del conocimiento de lo real, prepondera en el concepto del mar de la narradora, comienza a amarlo sin verlo de forma verdadera, trazando una imagen centelleante y difuminada, que acaba convirtiéndose en un espacio figurado en el que cobija sus ensueños. Cuando la narradora está cada vez más cerca de la verdad del secreto familiar, recurre de nuevo al paisaje fuera de su ventana con la esperanza de que el mar, siendo su fuente de vigor espiritual desde siempre, pueda despejar sus dudas. Pero esta vez, además de la fuerza reconfortante del mar, siente una impetuosidad que le empuja a buscar la verdad escondida detrás de la apariencia reluciente del mar, así como la de su familia, como si una niña, dulcemente dormida en el regazo de su madre, empezara a despertarse:

[...]Me asomé a la ventana de mi cuarto [...] contemplé desde ahí el torreón de tía Lucía y el mar centellante al fondo, una gran sección angular de nuestra isla, nuestra península, y todo el familiar paisaje que me pareció equivalente a mi familia y a mi propia vida: ante mí estaba todo a la vez, maravilloso e íntimo,

⁵⁰⁶ Pombo, *Donde las...*, p. 167.

exterior e interior, acerado y verde, centelleante y minucioso en el aire de aquel mediodía, tan objetivado y controlado y comprendido a mis veintisiete años como yo consideraba que se hallaba mi propia vida en el seno de mi familia. Y de pronto, a la vez que me sentía reconfortada por la imagen de coherencia y de plenitud de aquel paisaje y de mi vida, me asaltó la vehemente ocurrencia de que todo era infundado y de que en realidad ignoraba muchos más secretos de los que creía conocer.⁵⁰⁷

El amor filial constituye el origen de todos los sentimientos, como bien indica Gaston Bachelard: “Es primer principio activo de la proyección de las imágenes, es la fuerza proyectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal”.⁵⁰⁸ Por lo tanto, los sentimientos que tiene la narradora por el mar, símbolo del amor filial, son tan fuertes y duraderos que se ven mutilados profundamente cuando la narradora descubre el engaño familiar. El desgarró de la quimera del mar marca el colapso de la fe maternal en la que se apoya desde pequeña: “El ruido del mar, belleza de la isla y del mar de mi niñez me descompuso”.⁵⁰⁹

El mar, con aguas de incesante movimiento, también puede simbolizar el flujo de nuestra conciencia, que transita entre lo real y lo onírico. Además de su inmensidad en las impresiones visuales, su canto presentado en las impresiones auditivas constituye otro elemento encantador que llama la atención a los hombres. Según Bachelard, “la naturaleza resuena con ecos ontológicos” y “de todos los elementos, el agua es el más fiel

⁵⁰⁷ Ibid., p. 231.

⁵⁰⁸ Bachelard, *El agua...*, p. 177.

⁵⁰⁹ Pombo, *Donde las...*, p. 236.

‘espejo de las voces’”.⁵¹⁰ Los hombres, quienes se integran con la naturaleza, pueden comprender intuitivamente el habla del mar, transformándola en un sonido mental, así como “una música de la humanidad”.⁵¹¹ Reproducimos un fragmento de *Donde las mujeres* (1996), en el que la narradora armoniza el canto marítimo con el movimiento de su conciencia:

[...]Pero no recuerdo sobre todo lo gracioso, sino sobre todo la belleza del paisaje invernal de la isla entera, de la mar verdosa y negra y de las cárcavas donde explotan sin romper las olas más tendidas y más largas tras monstruosas embestidas, explotando redondas en los cuévanos, dejando retumbos, zambombazos intensos bajo nuestros pies y por el aire, en la memoria, en la conciencia, todo el tiempo a la vez, todo el pasado y el futuro, nuestra vida. Pero no, ni siquiera la belleza del paisaje sólo, sino la belleza que no era el paisaje sino el esplendor del tiempo, el resplandor del mundo, las luminosas florcitas insignificantes que carecen de nombre y que se pisan al pasar, cuya corola es azul y son, los pistilos amarillos, el musgo, el invierno secreto, todo me hacía suspirar porque me acordaba de Violeta. Cosa, por cierto, que era prueba de lo falsa que yo era: la demostración de hasta qué punto era mi tristeza insustancial aquellos días venía de que nada en el paisaje o en los paseos que dábamos los cuatro evocaba nada propio de Violeta.⁵¹²

Los “retumbos” acompañados con “zambombazos intensos” del mar dejan un toque tanto a los pies de la narradora como en su psique. El sonido de las aguas llena la

⁵¹⁰ Bachelard, *El agua y...*, p. 287.

⁵¹¹ William Wordsworth, citado en Bachelard, *El agua...*, p. 289.

⁵¹² Pombo, *Donde las...*, pp. 152-153.

inmensidad del tiempo, en el que flotan tanto las memorias del pasado como las imaginaciones del futuro de la narradora. Como “la voz proyecta visiones”,⁵¹³ el tiempo se convierte en un paisaje poético y colorado en el que se ven las luminosas florecitas con corola azul y los pistilos amarillos, así como el musgo, tan verduoso como el mar y tan húmedo como la conciencia hidratante de la narradora. Se trata de una imagen melancólica cuya belleza “nace del sonido murmurante”⁵¹⁴ y se retiene en el recuerdo de la narradora, quien siente gran añoranza del tiempo que pasaba con su hermana Violeta.

A diferencia de la imagen del mar en *Donde las mujeres* (1996), que simboliza la fuerza familiar que acorrala a la narradora, en *Una ventana al norte* (2004) el mar representa el mundo de la libertad y la pasión sin trabas que imponen la familia y la sociedad burguesa de Santander a la protagonista, Isabel de la Hoz. El mar marca el fin de la tierra, donde habitan los seres humanos, y el comienzo de un espacio dinámico donde las aguas mandan. Se encuentra lejos de la realidad y plagado de misterios, incógnitas y ensueños para los hombres. El espíritu marinero, que siempre ha sido sinónimo de lo liberal y lo aventurero, se remonta a cientos de años atrás, con su manifestación máxima en La Era de la Navegación. Isabel de la Hoz, que ha nacido a orillas del mar, está profundamente influida por este apasionamiento marinero, convencida de que está a un paso de un mundo nuevo, con aires y gentes diferentes a su alrededor, siempre y cuando se atreva a ir más allá a través del océano. Esta búsqueda afanosa de Isabel se realiza bajo la intervención de Indalecio, su futuro marido. En el texto citado abajo, se encuentra una escena en la que los dos personajes contemplaron el

⁵¹³ Bachelard, *El agua...*, p. 283.

⁵¹⁴ William Wordsworth, citado en Bachelard, *El agua...*, p. 290.

mar. En vez de un color sombrío como verdoso y negro, que Pombo suele usar para describir el mar en sus novelas, en esta ocasión el mar presenta una vista azul, que es el color del cielo, de la amplitud, de la libertad. Ante la benevolencia del mar, que despeja la sombra de ayer, alivia la asfixia del presente e ilumina la esperanza en el futuro, Isabel se siente revitalizada y no puede contener más sus ganas de fugarse de Santander junto a Indalecio para empezar una vida nueva, si bien no tiene ni idea de dónde va a llegar al final de su trayecto:

[...]Y se subieron a ver el mar, el azul benevolente de la libertad, la lejanía del horizonte marítimo, el bienestar de quien huye y se olvida de todos los polvorientos ayeres y sólo cuenta a sus pies con un ahora que se ensancha como el corazón, como el mar innumerable, resbaladizo, un poco chusco –la verdad sea dicha–, donde toda lejanía parece de pronto asequible, próxima a la sístole y a la diástole de la propia conciencia, por lejos que se encuentre todo el mundo de todo el mundo, todos los países de todos los países, y uno mismo, como Isabel e Indalecio, bien poco cerda de la verdad o la existencia verdadera.⁵¹⁵

En realidad, el dinamismo del mar supone un arma de doble filo. Su mutabilidad e inestabilidad provocan el deseo humano de conocer y conquistar, pero coexisten con el riesgo y el peligro potenciales, lo que nos recuerda las palabras de Swinburne, poeta inglés: “El gusto del mar, el beso de las olas amargo y fresco”.⁵¹⁶ En *Donde las mujeres* (1996), encontramos a un joven nadador, Indalecio, el novio de tía Nines, cuya aparición,

⁵¹⁵ Pombo, *Una ventana...*, p. 64.

⁵¹⁶ Algernon Charles Swinburne, citado en Bachelard, *El agua...*, p. 251.

a pesar de ser igual de breve que su novia, le deja una impresión profunda al lector por su espíritu mariner. Es un chico ingenuo, aventurero, que suele alzar velas hacia alta mar o nadar en el mar. Cuenta con el típico orgullo del nadador que sueña con sus proezas, como bien ilustra Bachelard: “Una vez más, voy a nadar en contra de ti, voy a luchar, orgulloso de mis fuerzas sobreabundantes contra tus olas innumerables”.⁵¹⁷ El mar, cuyas olas agitadas constituyen una fuente de pasiones para Indalecio, es un rival que siempre trata de vencer y al que se asegura de poder dominar y superar. Sin embargo, acaba fracasando en ese combate con el mar, que “no se avergüenza de sus náufragos, carece totalmente de conciencia”,⁵¹⁸ al perder su vida en un accidente por ahogamiento:

Indalecio era un buen chico, era invencible: solo el mar pudo con él. El mar traiciona siempre, no hay mar fácil. Indalecio se ahogó por no tenerlo en cuenta por dejarse contagiar de las ocurrencias que saca el mar a relucir y que no aparecen ocurrencias del mar sino del hombre. [...] dando largas cambiadas para aprovechar mejor el viento, el firmamento, la regata, la luz de la alta mar y del verano, la aventura. Pero Indalecio era menor que el mar, se ahogó por eso.⁵¹⁹

Pese a este final trágico, el joven nadador es digno de ser un héroe por su gran coraje ante el mar violento, el cual nos evoca al viejo Santiago, protagonista de *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway, quien, pese a la adversidad y la mala suerte que tenga durante su pesca, no se deja vencer, luchando perseverantemente contra los tiburones, así como el miedo y la soledad en medio de la inmensidad del mar. Su fuerza y su valentía meritoria

⁵¹⁷ Bachelard, *El agua...*, p. 253.

⁵¹⁸ Benedetti, “El mar”.

⁵¹⁹ Pombo, *Donde las...*, p. 12.

se han reflejado perfectamente en sus siguientes famosas palabras, que han animado innumerables lectores hasta hoy en día: “El hombre no está hecho para la derrota. Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado”.⁵²⁰ La otra figura heroica parecida a Santiago en la narrativa pombiana es Isabel de la Hoz en *Una ventana al norte* (2004). A diferencia del caso de Indalecio, que se enfrenta al mar de forma física y directa, Isabel toma el mar como una imagen subjetivizada y un espectáculo vivificador del que puede sacar fuerza para realizar sus hazañas soñadas, de manera que tanto su rebeldía contra las convenciones de su familia como su posterior dedicación a la causa de las guerras cristeras mexicanas junto con su amante Fabián son manifestaciones de su espíritu aventurero y su voluntad de “marinera”, quien navega en las olas de “la mar de la realidad” y no se rinde ni siquiera en el último momento de su vida. La descripción al final de la novela sobre el mar Cantábrico es un eco que hace referencia al mar y la muerte de las primeras páginas:

[...]Los paisajes, en cambio, los amaneceres y los atardeceres marítimos de Santander, las olas alzándose por encima del malecón los días viento sur, el Machichaco con sus cientos de muertos desventrados: todo hablaba de explosión y de pasión y de liberación: una perpetuamente sostenida guerra contra la neutra grisalla de la luz del mediodía.⁵²¹

[...]Isabel de la Hoz ha vuelto, por lo tanto, a La Montaña. Y ha sido enterrada frente al mar, frente al bronco mar Cantábrico, gris y negro, azul y gris y negro. Un mar de gris acero, color barco de guerra. Y azotarán los vientos montañeses, los vientos cantábricos, las galernas y el viento sur, la hierba que la cuida y que

⁵²⁰ Ernest Hemingway, *El viejo y el mar*, (Freeditorial), <https://freeditorial.com/es/books/el-viejo-y-el-mar>.

⁵²¹ Pombo, *Una ventana...*, p. 16.

la aloja y la custodia, encaramada frente al mar en una loma, al descubierto ahora en plena muerte, a pleamar, a bajamar, al cuidado del Dios divino en La Montaña.⁵²²

En el primer texto citado arriba, que está en el comienzo de la novela, Pombo relaciona los paisajes marítimos de Santander con la trágica explosión del Machicaco al final del siglo XIX, en el cual cientos de hombres fueron devorados por el mar, para aludir al destino de Isabel, que se convertirá en uno de los “muertos desventrados”. Ella representa la encarnación de la pasión y la liberación, luchando toda la vida contra la opresión oscura de su alrededor, que está simbolizada en el texto por “la neutra grisalla de la luz del mediodía”. La novela se cierra con la vuelta de la difunta protagonista, que se encuentra enterrada frente al mar, tal y como se narra en el segundo fragmento citado. La vuelta de Isabel marca un ciclo entero de la vida legendaria de esta, cuya alma se despierta en el mar y descansa en él. “El agua humaniza a la muerte”⁵²³ y contempla eternamente a la mártir, de la misma manera que esta lo contempla a él.

4.2.2.2 El lago como metáfora del mundo interior en *Virginia o el interior del mundo* (2009)

Bachelard nos advierte que, amén del mar, que se compone de agua salada, las aguas dulces tales como ríos, lagos y cascadas, también juegan un importante papel simbólico en las obras literarias. Respecto a la narrativa pombiana, destaca la figura del lago en la finca de Virginia, protagonista de *Virginia o el interior del mundo* (2009). Los héroes del

⁵²² *Ibid.*, p. 304.

⁵²³ Bachelard, *El agua...*, p. 253.

mar, tales como Indalecio e Isabel de la Hoz, suelen tener ambiciones de viajar y conocer los pasajes del mundo más allá del mar, sin preocuparse por los riesgos que puedan correr. Y la gran extensión del mar les permite pensar en lo infinito y regresar de lejos, mientras que las aguas del lago, acorraladas y estancadas, se caracterizan por su profundidad e interioridad y pueden hacer a los personajes confinarse en su propio mundo y perder las ganas de conocer el mundo exterior. Con respecto a esta novela en cuestión, definida “como muestra sobresaliente del gran teatro de la interioridad”⁵²⁴ por Emilio Peral Vega, el lago sirve como una “representación espacial”⁵²⁵ de los interiores del mundo de la protagonista Virginia, cuyo nombre recuerda a Virginia Woolf, escritora británica que sufría una depresión grave y cuya narrativa reflejaba el afán de investigación psicológica de los personajes, como en *La señora Dalloway*. A continuación, veamos un pasaje de la novela sobre el lago de la finca de Virginia:

[...]El interés de este lago, a su vez, no era exterior, sino interior. No era notable lo que sucedía en su superficie, apenas unos nenúfares y unos patos, sino lo que sucedía en su interior, recorrido en su considerable profundidad ribereña por calofrías dulces y salinos. Esta doble dimensión de lo dulce y lo salado confería a este lago –que no era artificial, después de todo –una hondura de los pozos. Lo característico del agua de un pozo o de un estanque no es su extensión, sino su intensidad: un fondo que parece, al asomarnos al brocal, parece que se halla carente de sí mismo: un fondo sin fondo. Este estanque apenas había sido modificado: era obra de la naturaleza. Y era móvil: se rizaba y desrizaba al compás del viento. Y tendía a ensombrecerse con la puesta de sol, como solo las

⁵²⁴ Peral Vega, “Álvaro Pombo: novelista del siglo XXI”, p. 77.

⁵²⁵ Philippe Merlo Morat, “Álvaro Pombo o el arte de la manipulación en Virginia o el interior del mundo” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López García (Santander: Milrazones, 2013), p. 118.

aguas estancadas se ensombrecen, punteado el ensombrecimiento por el graznido de algún ave acuática, o el chapoteo repentino de los patos.⁵²⁶

Esta descripción sobre el lago también se puede considerar una alusión a la misma protagonista, puesto que se notan ciertos rasgos comparables entre las dos figuras. El lago destaca por la mezcla de dos tipos de aguas opuestos: las dulces y saladas, que pueden simbolizar las dos fuerzas antagónicas que rigen en las dos fases del mundo interior de Virginia. La primera parte de la novela, que termina en la secuencia XVIII (p. 193), gira en torno a la relación entre Virginia y el buen doctor Anselmo, que es ginecólogo y que ama a esta primera y le pide matrimonio con sinceridad. No obstante, a ojos de Virginia, Anselmo es un hombre práctico y racional que pretende animarla a salir de su conciencia aislada y paralizada, así como entrar con él en el mundo común y normalizado, donde ella no quiere ni puede entrar. Por lo tanto, Virginia, a pesar de que, al principio, se siente atraída por estos afectos de su mundo exterior, los rechaza finalmente y pierde tanto el interés por el doctor que incluso acaba pareciéndole insoportable estar con él. Mientras tanto, el matrimonio Bárcena, dos espiritistas excéntricos que resultan ser dos impostores, fascinan fuertemente a Virginia por prometerle la comunicación verbal con Casimiro, que era el primer amor de la protagonista y cuya muerte en la guerra de África la dejó a oscuras, para lo que el matrimonio se vale de una fuerza sobrenatural. Aquí empieza la segunda parte de la novela. Bajo la manipulación de la pareja, Virginia se desconecta cada vez más del mundo real, hundiéndose poco a poco en un ensueño vacío, cuya ruptura posterior le conduce a la desesperación. Por consiguiente, las aguas saladas, del mismo sabor que el mar, pueden aludir a los afectos del doctor Anselmo, que representan la influencia del

⁵²⁶ Pombo, *Virginia o...*, pp. 235-236.

mundo exterior sobre el mundo interior de Virginia, mientras que las aguas dulces, que serán “siempre en la imaginación de los hombres una agua privilegiada”,⁵²⁷ simbolizan la ensoñación en el mundo interior de Virginia, cuya dulzura es como el agua, “agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación”.⁵²⁸ Asimismo, lo movedizo de las aguas del estanque, “que se rizaba y desrizaba al compás del viento”, revela la fragilidad e inconsistencia del mundo interior de Virginia, que no es capaz de advertir el engaño del matrimonio y se deja llevar hacia un abismo de fantasía, “un fondo sin fondo”.⁵²⁹

Como consecuencia de la falta de conexión con la exterioridad, las aguas del lago, durmientes, sombrías e insondables, se convierten poco a poco en aguas muertas, al igual que el espíritu de Virginia, cuya vitalidad va apagándose y entrando en un estado de letargo. Esto nos recuerda a las palabras de Bachelard:

El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua da la muerte elemental. El agua muere con el muerto en su sustancia. El agua es entonces una nada sustancial. No podemos llegar más lejos en la desesperación. Para ciertas almas, el agua es *la materia de la desesperación*.⁵³⁰

Virginia pertenece exactamente a una de esas almas desesperadas mencionadas por el crítico francés, que relaciona el agua con el mundo femenino a través de la mención de

⁵²⁷ Bachelard, *El agua...*, p. 237.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵²⁹ Pombo, *Virginia o...*, p. 236.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 143.

“la patria de las ninfas muertas”.⁵³¹ El lago, su espacio predilecto, que le servía de “la cuna-cama” de su espíritu, acaba siendo su “lecho mortuario”.⁵³² Pombo cierra la novela con una descripción detenida sobre la patética muerte de Virginia:

[...]Entonces se puso en pie y se acercó a la rampa agarrándose al pasamanos y se introdujo lentamente en el estanque como hacía Leonora. [...] Nadó en dirección al centro del estanque. Le encantó ser capaz de avanzar sin ruido hasta el centro del estanque. Pensó que abrigada como estaba, no cogería frío. Sentía, sin embargo, intenso frío. Congelada. Entonces la idea anterior, que parecía haber sido pensada muy atrás, reaparición de nuevo: herirse, dañarse. El intenso frío era un daño nítido, abrumador, como una sensación de asfixia. Y tolerable a la vez como una ensoñación. Sintió un cierto cansancio, una desgana de liberarse y desquitarse del frío que la dañaba y asfixiaba. De pronto dejó de bracear y pensó: como Leonora. Sintió un calambre en la pierna derecha y pensó en volver. Nadaba muy despacio. No hacía ningún ruido. No podía ser vista desde la veranda. Dio unas brazadas y se hundió en el centro del estanque como un animal acuático que desaparece de la vista.⁵³³

El final trágico de Virginia en las aguas nos recuerda a la muerte de Ofelia en la clásica obra *Hamlet*. Ambas parecen ahogarse por accidente: la primera se hunde en el estanque por un intenso frío y cansancio mientras la segunda se cae en el arroyo de un árbol de sauce al intentar suspender la guirnalda en los ramos. Pero en el fondo, se tratan de dos suicidios premeditados, puesto que las dos sufren un trastorno mental y son incapaces de apaciguar su propia angustia. El agua, que no solo constituye la sustancia de la vida, sino

⁵³¹ *Ibid.*, p. 126.

⁵³² Merlo Morat, “Álvaro Pombo o el arte de la manipulación en Virginia o el interior del mundo”, p. 118.

⁵³³ Pombo, *Virginia o...*, p. 397.

también la de la muerte,⁵³⁴ ofrece un espacio para la eterna ensoñación de las dos heroínas, tal y como describe Bachelard: “En la muerte, parece que los ahogados flotantes siguen soñando”.⁵³⁵ Al mismo tiempo, ha sido exactamente esta ensoñación la que causa un desfase entre el mundo exterior e interior de ellas. Así pues, es más bien decir que se ahogan en el cerramiento de su propia conciencia, exaltada y enloquecida, como el interior de las aguas oscuras sin fondo.

4.2.2.2.3 La lluvia como símbolo del poder vivificante en *Una ventana al norte* (2004) y *Virginia o el interior del mundo* (2009)

Siendo otra forma de existencia del agua, la lluvia conserva la significación de esta como “sustancia universal” y su sentido simbólico general relacionado con la vida y el alma. Aparte, se distingue de las aguas de la Tierra, tales como el mar, el lago y el río, por ser “agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido)”.⁵³⁶ Dado que el agua de la lluvia proviene del cielo, tiene un vínculo con la luz y suele ser considerada, en muchas mitologías, como símbolo del descenso de las “influencias espirituales” celestes enviadas por el dios a la tierra con el fin de vivificar y aliviar a los hombres. Esta imagen de la lluvia se ha manifestado en numerosas obras literarias, entre las cuales destaca la referencia de “la lluvia primaveral” que humedece la esterilidad física y espiritual del ser humano, simbolizada por “tierra muerta”, en el famoso comienzo del poema *La tierra baldía* de T.S. Eliot:

⁵³⁴ Bachelard, *El agua...*, p. 114.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵³⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, 9ª ed. (Barcelona: Labor, 1992), p. 288.

Abril es el mes más cruel, hacer brotar
lilas en tierra muerta, mezcla memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.⁵³⁷

En *Una ventana al norte* (2004) y *Virginia o el interior del mundo* (2009), dos novelas ambientadas en Santander, donde reina un tiempo climático lluvioso, la lluvia se presenta como un elemento que vivifica el alma de las dos heroínas. Veamos primero el caso de Isabel. En la sociedad burguesa de Santander, ella es considerada como una figura excéntrica, puesto que no concuerda con el ambiente de su alrededor, regido por un rígido convencionalismo, en el cual ella no se siente viva. En la tediosa vida de la protagonista, los días de lluvia constituyen un consuelo agradable para ella. La lluvia purificadora lava la faz del mundo, desenmascarando la falsedad moral de la gente, de manera que Isabel no necesita fingir ser cortés para satisfacer a los demás y puede ser ella misma sin escrúpulos. Por esta razón, la lluvia santanderina le sugiere un gran romanticismo que mantiene su vigor espiritual:

Isabel de la Hoz siempre prefirió los días de lluvia. [...] Introducían, en opinión de Isabel, las lluvias un elemento selvático y de azar en las aburridas convenciones sociales del buen tiempo, que quedaban, como los propios paraguas, gabardinas y gorritos, provisionalmente suspendidas al entrar o al salir o al ir por Santander de sitio en sitio. La lluvia, siempre exuberante aunque fuese un simple calabobos, le parecía romántica por eso: porque emparentaba con el oscurecer, con el llorar, con el no tener que saludar a nadie conocido, con el punto más alto siempre de un concierto, donde las lágrimas se saltan sin consentir nadie en el

⁵³⁷ Thomas Stearns Eliot, *La tierra baldía*, (Barcelona: Círculo de lectores, 2001), http://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf, p. 3.

mal gusto de fijarse unos en otros, arrebatados y purificados por la emoción sublime, lo mismo que la lluvia.⁵³⁸

Mientras el romanticismo apasionaba positivamente a Isabel para resistir su entorno extremadamente agobiante, para Virginia en *Virginia o el interior del mundo* (2009) constituye un obstáculo mental, ya que cae fácilmente en el sentimentalismo sin prestar atención a su mundo exterior. Por lo tanto, la lluvia, que vivifica a Virginia durante unas tardes de ausencia del doctor Anselmo en la primera parte de la novela, no se caracteriza por ser una imagen romántica como de costumbre, sino como fuerza racional, simbolizando la influencia de la mentalidad realista de Anselmo sobre la heroína, quien empieza a reflexionar si la memoria dolorosa sobre Casimiro, su amante fallecido, ha envenenado y paralizado su vida actual, tal y como Virginia se decía a sí misma: “La melancolía ha cambiado de significado –lo mismo que la lluvia”. Además de su vieja melancolía por la pérdida amorosa, surge una nueva “melancolía”, que consiste en una preocupación por sumergirse en la patética autocompasión y no poder, de ese modo, ser útil a la causa del socialismo: vengarse de la monarquía, el ejército y la burguesía que causaron la muerte de su amado. En ese momento, Virginia tiene la oportunidad de despedirse de su amargo pasado y salir adelante bajo la lluvia vivificante y la luz del buen doctor, si bien este cambio mental termina en fracaso, por el aborrecimiento que siente por Anselmo y la aparición del matrimonio Bárcena:

Estas tardes de lluvia –sobre todo últimamente, a partir de la brusca interrupción de la comunicación con el doctor Anselmo –se le han vuelto a Virginia más melancólicas que de costumbre. La lluvia siempre la tranquilizaba.

⁵³⁸ Pombo, *Una ventana...*, p. 13.

Quedarse en casa los días de lluvia, contemplar el muelle vacío calado de agua era un fin en sí mismo. [...] con la interrupción de las visitas del doctor Anselmo, la melancolía ha cambiado de significado –lo mismo que la lluvia–. Virginia no acierta a describir del todo, a decirse a sí misma con claridad, en qué consiste este cambio, que es un cambio gris dentro del gris, de la intensidad del sirimiri dentro del propio sirimiri, de la melancolía dentro de la melancolía.⁵³⁹

Isabel y Virginia son dos figuras femeninas que comparten mucha similitud con respecto al tiempo y el espacio en que viven. Ambas acaban muriendo al final de la novela. Sin embargo, su transformación espiritual toma caminos opuestos, aunque la lluvia santanderina se presente como un símbolo vivificador: la primera consigue superar el yugo de su alrededor con la aspiración romántica que adquiere, mientras que el alma de la segunda, a pesar de ser irrigada temporalmente por el ímpetu realista, se vuelve insustancial por su despiste en una fascinación vacía y no logra evitar su destino de marchitarse.

4.2.2.2.4 El viento como símbolo del espíritu rebelde en *Una ventana al norte* (2004)

Aparte del agua, el viento, flujo del aire en la atmósfera terrestre, constituye otro elemento natural que simboliza frecuentemente el espíritu humano en el mundo literario. Debido a la imagen enérgica y agitada que da el viento, Bachelard lo ha relacionado con la cólera de los seres humanos, haciendo hincapié en su función para crear el ser dinámico y provocar el acto incipiente: “Por muy prudente que sea una acción, por muy insidiosa que pretenda ser, debe franquear primero en un pequeño umbral de cólera. La cólera es

⁵³⁹ Pombo, *Virginia o...*, p. 69.

un mordente sin el cual ninguna impresión deja huella en nuestro ser; determina la impresión activa”.⁵⁴⁰

En las novelas de Pombo, esta cólera que conlleva el viento puede suscitar un espíritu rebelde en los personajes, quienes intentan soltarse de la realidad insatisfactoria para buscar una nueva aventura. Esto se refleja especialmente en el caso de Isabel de la Hoz, protagonista de *Una ventana al norte* (2004). El viento se presenta de dos formas diferentes en esta novela, pero ambas connotan el espíritu rebelde de Isabel. Primero se encuentra el viento real, que suele ejercer su poder sobre el mar santanderino. En los dos fragmentos sobre el paisaje marítimo que hemos citado en el apartado 4.2.2.2.1, se hace referencia al viento cantábrico mediante frases como “las olas alzándose por encima del malecón los días viento sur”⁵⁴¹ y “azotarán los vientos montañeses, los vientos cantábricos, las galernas y el viento sur, la hierba que la cuida y que la aloja y la custodia”.⁵⁴² Este viento, que ruge fuerte y perpetuamente por encima del mar, ya tiene su propia psicología, personificando la pasión impetuosa e implacable de la heroína por la libertad. Aparte de este viento tangible, se levanta un viento figurado en la mente de Isabel, que sentía una asfixia ante la exaltación de la moral burguesa, así como hacia la vida convencional y monótona de su familia. Tanto la docilidad de su madre como la absoluta preponderancia de su padre le resultan inaceptables, pero no tiene ganas de discutir con ellos, puesto que dar explicaciones, para ella, es comparable a introducir a su

⁵⁴⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, 2ª reimpresión, 1ª ed. (Bogotá: Fondo de cultura económica, 1994), p. 280.

⁵⁴¹ Pombo, *Una ventana...*, p. 16.

⁵⁴² *Íbid.*, p. 304.

casa un gran viento, cuyo “doble ardor destructivo y vivificante”⁵⁴³ choca con el aire inerte de su alrededor:

Consideraba Isabel que no debía dar explicaciones. [...] la explicación era un gran gesto que designaba al propio viento, real y posible, presente y ausente [...] el gran viento que penetraba bientimbrado y sacrílego y despertaba a la casa de su hedor tumesciente: el gran viento que penetraba por los ventanales de su cuarto abiertos de par en par, acuchillaría todo lo apolillado, sacaría los ojos a las pájaras pintas del tedio.⁵⁴⁴

Abandonando la esperanza de cambiar el ambiente de su familia, Isabel decide librarse de ella y dejarse llevar por el “viento” que ulula sin parar en su mundo interior. La melancolía abrumadora se convierte en un anhelo de marcharse a un lugar incógnito. El viento, donde nace el sueño de la tierra, también despierta en Isabel los deseos del porvenir, a la vez que le dota del valor de actuar. En este caso, la heroína misma se identifica con el viento cantábrico, que pasa de una fuerza natural a una inspiración humana:

[...]Salió de la casa de un portazo y volvió a entrar al poco de un portazo y a salir otra vez de un portazo. Representaba, sin saberlo, un vendaval, un triste vendaval, muy juvenil quizás, según se dice. Todo era, en realidad, fascinante y muy estimulante. Isabel de la Hoz tenía la sensación de hallarse envuelta en una lucha a muerte con sus padres y con las convenciones y rancias costumbres de la sociedad santanderina. [...] Se sentía impulsada por un viento herético, un viento

⁵⁴³ Bachelard, *El aire...*, p. 288.

⁵⁴⁴ Pombo, *Una ventana...*, p. 62.

sur que brotaba dentro de sí misma y que la hacía reverdecer y espejear viento en popa.⁵⁴⁵

Cabe mencionar que el novelista ha determinado la dirección de ambos tipos de vientos mencionados, que son del sur. Bachelard ha indicado que, para muchos soñadores, los cuatro puntos cardinales son sobre todo las cuatro patrias de los grandes vientos.⁵⁴⁶ La ventana al norte de Isabel, en sentido figurado, constituye un agujero que “expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza”, así como un “símbolo de la conciencia”,⁵⁴⁷ de manera que representa su alma ansiosa por salir del marco que la restringe. Y el viento sur, que simboliza la fuerza rebelde, sirve para llevarla lejos y fundar un cosmos que le pertenece solo a ella.

4.2.2.2.5 La cueva en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) como espacio de intriga

Una cueva es una cavidad natural del terreno causada por algún tipo de erosión de corrientes de agua, hielo o lava. Siendo “el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida”,⁵⁴⁸ la cueva ha sido dotada de un valor místico desde la prehistoria. En las religiones de la Antigüedad, se encuentran frecuentemente los mitos relacionados con las cuevas, cuyos significados simbólicos pueden originarse de la realidad histórica de un acontecer, como el nacimiento de ciertos héroes, la ocultación de armas, símbolos de poder, de modo que existe un paralelismo de nivel y de sentido entre los empleos de la

⁵⁴⁵ *Ibíd.*, p. 63.

⁵⁴⁶ Bachelard, *El aire...*, p. 289.

⁵⁴⁷ Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, p. 458.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 161.

cueva y sus significados. Posteriormente, se le ha otorgado a la cueva diferentes interpretaciones filosóficas, por ejemplo, para Platón, el fondo de la cueva es menos simbólico que alegórico, como representación del mundo fenoménico, mientras su exterior, que constituye la realidad luminosa y abierta, alude al mundo de las ideas.⁵⁴⁹ El filósofo francés René Guénon toma la cueva como el símbolo de lo femenino, el vientre materno en el que se configura el nuevo ser.⁵⁵⁰

En cuanto a Álvaro Pombo, este ha prodigado, en su novela *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), una extensión de veinte páginas (pp. 323-343) a la cueva para retratarla como un espacio de intriga, basándose en su color místico. Se trata de una cueva marina, la cual Juan Campos y su nuera Angélica encuentran casualmente cuando deambulaban por la playa de Patinir al anochecer. Cuando Juan induce a Angélica a entrar en la cueva, cuyo interior está oscuro y frío, una intriga maliciosa se empieza a conformar. Aprovechándose del miedo cerval de Angélica, Juan la manipula tanto física como psicológicamente con el objetivo de convertirla en su presa. Angélica, tan asustada y despistada, cede ante el acoso de su suegro, quien le realiza, con atrevimiento, una serie de contactos corporales tales como agarrarle la mano, retenerla por el talle y abrazarla. Asimismo, Juan no deja de aterrorizar a su nuera mediante su elocuencia. Valiéndose del ambiente místico de la cueva, Juan retoma el tema de evocar el fantasma de la difunta Matilda, hablando de asuntos de ultratumba, lo que consigue agudizar el espanto supersticioso e irracional de Angélica, mientras él mantiene la calma gracias a su sensatez y escepticismo como intelectual. Además, pretende convencerla de que nadie les va a

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁵⁰ Ibiza Melián, “El simbolismo de la cueva”, *Ibiza Melián*, 25 de marzo de 2020, <https://ibizamelián.com/simbolismo/el-simbolismo-de-la-cueva/>.

salvar de la cueva esa noche, para que ella pierda la esperanza de salir y dependa totalmente de él toda la noche. Citamos un pasaje del este largo argumento que sucede en la cueva, en el cual se perciben las manipulaciones mentales y los deseos carnales de Juan con respecto a su nuera:

—Puesto que no vamos a ser rescatados, Angélica, podemos entretenernos tú y yo contándonos cuentos de miedo, hay que reconocer que el lugar es óptimo. Cuentos de aparecidos.

—No sé si me divertirá eso —declara Angélica titubeante—. ¿No podíamos intentar otra vez la subida?

—Imposible, nos despeñaríamos.

—Estoy helada.

—Vamos a meternos dentro un poco.

Así lo hacen, caminan los dos hacia el resguardo del interior de la cueva. Esta cueva, a todas luces, un resultado de la erosión marítima. [...] La cueva es como un tránsito, el umbral de una puerta. Al fondo, al otro lado, destella el oleaje nocturno. Juan y Angélica se han situado todo lo atrás que pueden, y ahora apoyan la espalda contra una roca plana y casi confortable. Es una situación tonta y va a durar cuatro o cinco horas. Juan piensa: si fuéramos jóvenes haríamos el amor, esto nos calentaría.⁵⁵¹

Cuando Juan y Angélica son finalmente descubiertos y rescatados por Antonio y Jacobo, que los estaban buscando ansiosamente, se percibe de forma obvia una actitud fría y descontenta, puesto que su plan no termina como él imaginaba. Aun así, su intención de seducir a su nuera resulta exitosa, lo que está marcado por la posterior separación de Angélica y Jacobo. Por consiguiente, la cueva, donde se inicia una relación incestuosa, sirve como un espacio clave para promover el desarrollo de la historia.

⁵⁵¹ Pombo, *La fortuna...*, pp. 335-336.

A la hora de terminar este capítulo, resumimos diciendo que el espacio en las novelas pombianas se caracteriza por la mezcla ecléctica de “fuera y dentro”. El espacio físico hace referencia al mundo real, que constituye la base de la vivencia de los personajes y del que ninguno de ellos se puede desprender, mientras que el espacio poético, vinculado con la interioridad de los personajes, presenta un mundo subjetivo y espiritual. Se percibe una influencia mutua entre los dos espacios. El espacio físico puede condicionar el psicológico y, a su vez, servir de espejo de este último hasta verse incluso influido por este, tal y como indica el crítico Fernando Aínsa: “El espacio no es nunca neutro”.⁵⁵² Dejamos el tema de espacio para entrar en la siguiente cuestión: el tiempo narrativo en las novelas de Álvaro Pombo.

⁵⁵² Aínsa, “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo”, p. 26.

5. El tiempo narrativo

Antes de adentrarnos en la investigación sobre el tiempo narrativo, presentamos, de forma sucinta, el concepto del tiempo en la vida real. El *DLE* lo define como “la magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro”.⁵⁵³ Como una unidad universal, el tiempo, junto al espacio, es el otro soporte de la existencia de todo lo creado (tanto seres humanos o animales como objetos inanimados). Dado este papel primordial que juega el tiempo, los grandes pensadores de la historia han proporcionado sus comprensiones filosóficas sobre él. Platón hace hincapié en lo eterno y lo dinámico del tiempo. Por una parte, considera que el tiempo se remonta al principio de todo, antes del nacimiento del cosmos y dura para siempre.⁵⁵⁴ Por otra parte, señala que el tiempo no solo es una medida del movimiento de los cuerpos celestes, sino que también constituye exactamente ese movimiento mismo. En cuanto al pensamiento de San Agustín, que está asociado con su fe religiosa, gravita en torno al poder del Dios, quien creó el tiempo y se sitúa por encima de este. A sus ojos, el tiempo es una existencia independiente de los movimientos de los astros tales como el sol y la luna, lo que diverge de las teorías de Platón. No obstante, San Agustín aporta una visión psicológica a la hora de contemplar el tiempo, exaltando la importancia del presente en su correlación entre el pasado y el futuro. Para el filósofo cristiano, sería difícil afirmar que el pasado y el futuro existieran o no, puesto que ambos no son más que

⁵⁵³ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/tiempo?m=form>.

⁵⁵⁴ Platón, *Timeo*, citado en Geoffrey Ernest Richard Lloyd, “El tiempo en el pensamiento griego” en *Las culturas y el tiempo*, Introducción Paul Ricoeur, (Salamanca: Sígueme, 1979), p. 157.

imágenes en la conciencia subjetiva del sujeto. Lo único que experimentamos verdaderamente es el presente que se extiende, mediante la memoria y la imaginación, al pasado y al futuro, de manera que podemos realizar viajes hacia estas dos dimensiones temporales en nuestra alma:

La manera de abordar el problema es claramente psicológica. El pasado existe ahora, dice, en el sentido de que existe como imagen presente o recuerdo de los hechos pasados y lo mismo ocurre con el futuro, en cuanto anticipación actual de los hechos futuros (XI, 17-18), y así existe un tiempo presente de cosas pasadas, un tiempo presente de cosas presentes, y un tiempo presente de cosas futuras (XI, 20). Por lo tanto, el alma tiene poder para ampliarse en el pasado y en el futuro. Pero no solamente se miden los tiempos en el alma: el tiempo mismo, concluye, es una cierta distentio, expansión o extensión, del alma.⁵⁵⁵

Esta noción agustiniana sobre el tiempo, en efecto, es más similar al funcionamiento del tiempo en las obras novelescas, donde el autor es equivalente a un “pequeño creador”. Valiéndose del narrador, este imita los elementos y acciones de la realidad para construir un mundo ficticio verosímil. El tiempo narrativo, al igual que otros componentes básicos de la novela, está bajo la manipulación del autor, quien tiene capacidad de jugar con el pasado, el presente y el futuro de una historia. Entre ellos, el presente es el que funda el tiempo de la enunciación, es decir, “el presente es la dimensión fundamental y desde ella se miden las otras dos: pasado y futuro”,⁵⁵⁶ como bien indica Antonio Garrido Domínguez. De ahí procede el carácter multifacético del tiempo narrativo, que se divide

⁵⁵⁵ San Agustín, *Las confesiones*, Libro XI, edición de Olegario García de la Fuente, (Madrid: Akal, 1986), pp. 296-297.

⁵⁵⁶ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 161.

principalmente en dos categorías: el tiempo externo y el tiempo interno. El primero consiste en el tiempo histórico que hace referencia a la época o el momento en que se desarrolla la historia. Debido a la inmensidad del tiempo real, el autor, a la hora de situar sus personajes y tramas en un tiempo histórico, cuenta con una amplia gama de opciones, por ejemplo, la época en la que vive el autor, un tiempo del pasado cercano o lejano, algún momento del futuro, hasta un tiempo imaginario. El tiempo externo puede ser explícitamente indicado por el narrador o deducirse de ciertas señales como la mención de un ambiente, unos objetos, costumbres o personajes característicos de un tiempo concreto. En lo tocante al tiempo interno, Gérard Genette plantea tomar en consideración su “dualidad temporal”,⁵⁵⁷ concepto que se refiere a la concomitancia del tiempo de la historia (tiempo del significado) y el tiempo del relato (tiempo del significante). Uno constituye el tiempo de la realidad contada, indicando la sucesión cronológica de los acontecimientos, mientras el otro se refiere al tiempo del discurso narrativo, que atiende al orden en que se narran y luego se leen dichos acontecimientos. Para estudiar la relación entre estos dos tiempos, que no siempre están sincronizados, cabe tener en cuenta tres conceptos pertinentes: el orden, la duración y la frecuencia.

En las novelas de Álvaro Pombo, detectamos una fuerte presencia del tiempo narrativo. Así pues, los siguientes dos subcapítulos se dedicarán a investigar la construcción temporal ecléctica de ellas desde la perspectiva externa e interna, valiéndonos para ello de ejemplos representativos de cada una de ellas.

⁵⁵⁷ Genette, *Figuras III*, p. 89.

5.1 El tiempo externo de la narrativa pombiana

Dada la propensión realista de Pombo, los tiempos en sus novelas son tiempos históricos y existentes. Aparte de *La cuadratura del círculo* (1999), que está ambientada en siglo XII, las demás suelen ir ligadas con las épocas que él mismo ha vivido o algún miembro de su familia. Estas abarcan el siglo XX entero y los dos primeros decenios del siglo XXI, de modo que el lapso temporal en su narrativa es bastante grande. Hay veces que el narrador ha indicado el año concreto de la historia, pero lo más frecuente es la referencia a ciertas pistas tales como ambientes, personajes y acontecimientos históricos, a partir de las cuales el lector puede calcular su franja temporal. Vamos a realizar un análisis global sobre los tiempos externos en los tres ciclos de las novelas pombianas.

Las cuatro obras del primer ciclo, el de la falta de sustancia, se sitúan en el siglo XX. La primera novela *El parecido* (1979), donde la ciudad Santander aparece bajo el nombre ficticio de Letona, carece de un tiempo externo explícito, pero teniendo en cuenta algunas alusiones del narrador, por ejemplo, la aparición de la fecha de publicación de un libro de Jaime (en el año 1960 [p. 37]) y la atmósfera tenebrosa en la que Gonzalo Ferrer tiene que ocultar su amor homosexual por su sobrino, la historia debe de tener lugar en los años sesenta o setenta del siglo XX, “antes del advenimiento de la democracia”,⁵⁵⁸ según indica Casanova Monge. La trama de la segunda novela del mismo ciclo, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), está inserta en el marco de la postguerra española, lo que se puede deducir de las palabras del narrador “luego el año 36 y luego, ahora”.⁵⁵⁹ Además,

⁵⁵⁸ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 539.

⁵⁵⁹ Pombo, *El héroe...*, p. 44.

dado el rasgo autobiográfico del niño Kus-Kús, los años que vivía coinciden con la infancia de Pombo, tal y como lo que reconoció él mismo en la entrevista con Gregorio Morales Villena:

Puse mucho interés en que *El héroe de las mansardas de Mansard* se percibiera la sociedad de los años cincuenta, cuando yo era niño y tenía aproximadamente la edad de Kus-Kús. Y eso está reflejado mediante el lenguaje de la gente de Santander en los monólogos de María del Carmen Villacantero o de Tía Eugenia...⁵⁶⁰

En cuanto a *El hijo adoptivo* (1984), el narrador no hace referencia a la época hasta que esta aparece en el testamento de Pancho al final de la historia: el 26 de julio de 1983, un año antes de la publicación de la novela. La última novela de este ciclo, *Los delitos insignificantes* (1986), se sitúa a principio de los años ochenta del siglo pasado en España, con el trasfondo histórico del final del régimen franquista y el inicio de la Transición española, lo cual se puede detectar a través del ambiente comercial y capitalista de la novela, así como de otras figuras representativas de esa época, por ejemplo, la revista *Cambio-16* y el ministro Fernández Ordóñez. Más detalles sobre ello los hemos referenciado en el capítulo anterior (Véase en 4.2.2.1.1).

Las crisis profesionales y emocionales de la década de los ochenta continúan en los personajes de *El metro de platino iridiado* (1990), la primera novela del ciclo de sustancia. Si bien el narrador no ha concretado el tiempo de la novela, se pueden notar fácilmente los rastros de los años iniciales de la democracia española mediante el estilo de vida que

⁵⁶⁰ Gregorio Morales Villena, "Entrevista con Álvaro Pombo. Tan precioso licor", *Ínsula* 476-477 (1986): p. 19.

llevan los personajes. Aparte, la Editorial Anagrama, a la hora de publicar esta novela en el año 1990, ha confirmado en el texto de la cuarta de cubierta que ella “está ambientada en el Madrid de los últimos años”.⁵⁶¹ En la siguiente novela *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), que aborda el tema infantil, Pombo vuelve la mirada hacia la posguerra civil española y el primer franquismo, en los que nació y creció. Esto se refleja en la condición de huérfana de Elke, la chica alemana que es adoptada por tía Lola y tío Gabriel y pasa a ser una buena compañera del Ceporro y el Chino. Elke es huérfana a causa de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, se hallan referencias más directas sobre aquella época en las palabras de los personajes, por ejemplo, “España después de una guerra de tres años” (p. 28) y “Viva Franco” (p. 46). Con respecto a *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), publicada a mediados de la década de los años noventa, es la primera novela pombiana que se encuentra ambientada en esa época. La prueba más obvia consiste en el programa de televisión presentado por el famoso Jesús Hermida en el que participa la protagonista Celia Cecilia. Este programa de Antena 3 (p. 141, p. 158) no es ficticio, sino que se basa en el hecho de que el presentador trabaja en dicho canal de televisión durante la década de los noventa. Además, la película del director Spielberg “sobre los campos de exterminio de los nazis” (p. 178) que Celia Cecilia una noche sale a ver es exactamente la famosa *La lista de Schindler* que se estrenó en el año 1993.⁵⁶² Amén de Spielberg, el novelista menciona una serie de figuras conocidas y activas en aquellos tiempos tales como Bo Derek (p. 163), Kelly Le Brock (p. 163), Aznar (p. 163), Michael Jackson (p. 183) o Mick Jagger (p. 41).

⁵⁶¹ Pombo, *El metro...*, cuarta de cubierta.

⁵⁶² Roger Ebert, “The Best to Movies of 1993”, *Rogerebert*, 31 de diciembre de 1993, <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/the-best-10-movies-of-1993>.

En *Donde las mujeres* (1996), novela publicada un año después, Pombo recurre otra vez a los años de posguerra española. La historia, que gira en torno a la evolución de la *narradora-protagonista*, empieza cuando ella tiene 14 años (p. 17, p. 19, p. 26, p. 31) y termina cuando alcanza los 27 (p. 231, p. 239, p. 260). La narradora nos ha proporcionado en su narración un dato clave para conocer el tiempo concreto de esta, el cual constituye el año cuarenta (p. 56), en el que nace su hermano Fernandito. Como este cumplía su séptimo año (p. 23) cuando la narradora tenía 14, se puede afirmar que el año del comienzo de la historia es 1947, y el de la finalización es 1960.

Si decimos que las novelas mencionadas anteriormente se sitúan en los tiempos con los que Pombo está familiarizado, en la siguiente novela *La cuadratura del círculo* (1999) se nota el gran esfuerzo del novelista por “salir de su zona de confort”, lo que se refleja tanto en la innovación del espacio geográfico, que se ha trasladado de España a Francia, como en la del tiempo, que ha saltado a un siglo lejano: el siglo XII, época de las cruzadas. Nada más empezar la historia, el narrador nos informa de forma explícita sobre el lugar y el tiempo a través de la frase: “Es 1120 y el tiempo es benévolo en toda Francia.” (p. 16). Al igual que la novela precedente, *La cuadratura del círculo* (1999) está marcada por el crecimiento personal de su protagonista, Acardo. Así que también se halla un recorrido cronológico en la novela, que va desde el año 1120, cuando Acardo tiene quince años (p. 17, p. 18), hasta el año 1149 (p. 266), cuando el protagonista, ya de mediada edad, termina su viaje de Jerusalén a Claraval. Asimismo, la aparición de una serie de tiempos concretos a lo largo de la novela, como junio del 1099 (p. 72), el año 1115 (p. 210), 1130, de 1130 a 1138 (p. 240), entre 1132 y 1134 (p. 255), la primavera de 1129 (p. 328), el 21 de agosto de 1131 (p. 328), el 14 de septiembre de 1131 (p. 328), le agregan al relato más color de realismo histórico.

Después de *La cuadratura...*, Pombo vuelve su mirada hacia el siglo XX, si bien no termina su investigación en el tema histórico. *El cielo raso* (2001) comienza a mediados de los sesenta (p. 33), años del segundo franquismo en los que la homosexualidad todavía estaba castigada. Esta ilegalidad se demuestra en la escena en la que el protagonista, Arintero, es llevado por la policía y acusado de “delito contra natura”. En otra línea paralela de la novela, que trata del conflicto entre Leopoldo y Esteban, se encuentra el registro de un año concreto que es 1975 (p. 51, p. 53). Es cuando Leopoldo empieza a adoptar a Esteban de ocho años. La ruptura de la relación paterno-filial tiene lugar ocho años después, cuando Esteban tiene diecisiete años (p. 141). De ahí se despliega la trama principal que está situada en la década de los ochenta, según este cálculo. Al mismo tiempo, Arintero está experimentando sus dos exilios voluntarios, primero en Londres y luego en el Salvador, donde se desarrolla una guerra civil en los años ochenta, que sirve también de marcador temporal en la novela.

En cuanto a la última novela de este ciclo, *Una ventana al norte* (2004), que está basada en la experiencia real de la prima carnal de la madre de Pombo, refleja, en su primera parte, la decadencia de la vieja burguesía santanderina de principios del siglo XX (p. 9, p. 28), tiempo que fue indicado por el *narrador omnisapiente*. Se trata de una época política que se debatía entre los conservadores, que defendían el viejo régimen del estado, y los socialistas, que buscaban un liberalismo democrático. Esto se manifiesta en la novela mediante la referencia a varias figuras representativas pertinentes, por ejemplo, el rey Don Alfonso XIII (p. 33), el dictador Miguel Primo de Rivera (p. 12), el filósofo José Ortega y Gasset (p. 12) y el doctor Gregorio Marañón (p. 12). En la segunda parte de la novela, la Guerra Cristera en México, que duró tres años desde 1926 hasta 1929, sirve como una señal temporal importante. La narración, parecida al caso de *La cuadratura del*

círculo (1999), está plagada de fechas precisas en torno a unos acontecimientos tales como el año 1924 (p. 114), en el que Indalecio regresa a México con Isabel, 2 de junio de 1929 (p. 274), cuando el general Gorostieta y sus compañeros se trasladan a la hacienda de El Valle, y 21 de junio de 1929 (p. 274), cuando Fabián e Isabel son detenidos en Ciudad de México. Además, se han introducido unos personajes reales en aquellos tiempos tales como Plutarco Elías Calles (p. 90), el presidente de México, y el General Enrique Gorostieta (p. 157), cuyo valor y talento militar fueron fundamentales para la causa cristera. Esto contribuye a un ingenioso entrecruzamiento de la realidad y la ficción.

Cinco años después de la entrada en el siglo XXI, Pombo publica la primera novela que aborda la sociedad de este siglo: *Contra natura* (2005). Tal y como hemos analizado anteriormente, la novela refleja las situaciones homosexuales de la España del año 2005. No solo se encuentran en ella referencias directas del tiempo como “el verano del 2004” (p. 118), “hoy en día siglo XXI” (p. 254), sino también huellas de la nueva época en las acciones cotidianas de los personajes, por ejemplo, el AVE (p. 135, p. 349), que estaba bastante desarrollado en aquellos años, el programa de radio Milenio 3 (p. 61), cuya primera emisión fue en 2002, así como unas importantes figuras políticas que podrían constituir el tema de charlas diarias de la gente: Zapatero (p. 480), Rajoy (p. 480), Tony Blair (p. 480) y Aznar (p. 480). Entre las referencias a la realidad, una de las más destacables es la autorreferencia del novelista en la novela: “...con un prólogo de Álvaro Pombo de la Real Academia Española” (p. 418). Se trata también de una seña de temporalidad, puesto que justo en 2004, el año anterior de la publicación, Pombo ingresó en la Real Academia Española. Además, destaca en esta novela una serie de marcas tales como Calvin Klein (p. 46), Adolfo Domínguez (p. 122), Martinelli (p. 122), Yamaha Majesty (p. 462), Dolce&Gabbana (p. 554), Versace (p. 554). Por un lado, revelan una

época altamente comercializada; por otro lado, muestran la preocupación del autor por una relación cada vez más superficial, regida por el dinero y el deseo. Cabe mencionar que el siglo XXI, a pesar de servir de época principal, no es el único tiempo externo en esta novela. El novelista toma los años sesenta, en los que Salazar y Allende pasaron sus tiempos estudiantiles en el seminario, como un trasfondo secundario. Estos “lentos años de franquismo, años de plomo y labor” (p. 240), forman un contraste fuerte con el liberalismo del nuevo siglo a la vez que lo incuban silenciosamente:

[...]Es la España de finales de los sesenta, es el Madrid de los opositores de las clases de las academias nocturnas, de los empleillos. Es la España de las remesas que los emigrantes envían desde Alemania y desde Suiza. Hay ya un aire primaveral paralelo al envejecimiento del dictador y de su mundo. Pero aún ha de transcurrir una década entera antes del cambio de aires...⁵⁶³

Esta mezcla de dos planos temporales continúa en la siguiente novela, *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). El tiempo externo de la historia principal es cercano a la fecha de la publicación de la novela, es decir, alrededor de 2006. Esto se refleja en el uso del tiempo presente del narrador en tercera persona, quien parece estar contemplando a los personajes todo el tiempo y para, en seguida, contar sus movimientos al lector. Además, el tiempo externo se puede deducir a partir de otros detalles de la novela, por ejemplo, la mención de la edad de Antonio, quien lleva “treinta años de sus cincuenta años con los Campos” (p. 60). Según el narrador, empieza a trabajar en la casa de Matilde “un par de años o tres más tarde” (p. 60) que su mujer Emilia, quien comienza a servir en la misma casa en el año setenta, dieciocho años (p. 56) antes del despegue de Matilda en el año 88

⁵⁶³ Pombo, *Contra natura*, p. 256.

(p. 205). Por consiguiente, el tiempo actual debería ser los primeros años del siglo XXI, treinta años después de los años setenta. La referencia al mp3 (p. 103), que llevan dos asistentes en la casa de Matilde, constituye el trasunto de la popularidad de este reproductor de música en aquellos años. Otro plano temporal, a través del que el narrador pone su mirada en el pasado de los personajes, interviene en la primera y tercera parte de la novela mediante la retrospectiva de los personajes y ocupa toda la segunda parte titulada “Juan y Matilda”. La narración de esta última parte comienza con la referencia de un año importante para el matrimonio Campos: el año 88 (p. 205), puesto que marca el despegue de los negocios de Matilda a la vez que el distanciamiento emocional que Juan Campos siente por su esposa. Los años ochenta, que “eran tiempos de liberaciones, también de liberación de la mujer” (p. 207), significaban tanto oportunidades como desafíos para esta. De Matilda, una excelente representante de las mujeres emprendedoras de la Transición española, el novelista exalta sus grandes virtudes tales como el valor, la laboriosidad y la bondad, a la vez que, a través de ella, presenta el dilema al que las mujeres se enfrentan a la hora de compaginar la vida familiar y la profesional.

Tras *Una ventana al norte* (2004), Pombo vuelve a abordar los años revueltos de hace un siglo en *Virginia o el interior del mundo* (2009). Amén de la aparición de los tiempos generales como “los principios de siglo XX” (p. 129, p. 225) en la novela, se hallan unas fechas concretas relacionadas con ciertos acontecimientos, por ejemplo, el periodo entre 1890 y 1915, cuando hubo una reconfiguración en la familia de los Montes; el año 1917 (p.18), en el que estallaron las revoluciones sociales en Rusia; el año 1911, en el que doña Everilda hizo instalar en casa “uno de los primeros 299 teléfonos de la provincia de Santander” (p. 269). Y en el argumento posterior, el teléfono juega un papel importante cuando Virginia intentaba realizar la comunicación con el difunto Casimiro. Como otras

novelas pombianas mencionadas, en *Virginia o...* también hay referencias a figuras históricas vinculadas con la época ambientada, entre las cuales, destaca el rey Alfonso XIII (p. 17, p. 32, p. 337), a quien culpa Virginia de la muerte de su amado Casimiro en las guerras africanas. Dos personas relacionadas con el rey también han sido referenciadas por el narrador: doña Victoria Eugenia de Battenberg (p. 337), consorte de Alfonso XIII, y Manuel Fernández Silvestre (p. 33), comandante general en el transcurso de la guerra de Rif.

La narración paralela en *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009) no solo contribuye a una innovación en la construcción de la voz y el espacio, sino también en el tiempo. La historia del narratólogo jubilado ocurre en los tiempos modernos, alrededor del año de publicación de la novela, puesto que ha sido contada en el tiempo presente por un narrador en primera persona. Su referencia a Darío Villanueva, teórico y crítico literario español, como “un joven colega mío catedrático en Santiago” (p. 33) está basada en la realidad de que este es catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela. Con respecto a la aventura del lugarteniente Aloof, que constituye la otra línea principal de la novela, no se sabe su momento histórico exacto debido a una falta de referencia en sus manuscritos. Pero según la deducción del narratólogo, debería ser al principio del pasado siglo XX (p. 43).

El temblor del héroe (2012) es otra novela pombiana que sigue el ritmo de los tiempos. El narrador en tercera persona se mete en el tiempo presente para contar una historia poco después de la entrada en la segunda década del siglo XXI. Vulnerada por la Crisis Financiera Global de 2008, España sufre una recesión económica y se encuentra en un ambiente de depresión, lo que se refleja en la novela mediante la descripción de “un Madrid menor desconcertado por la crisis económica” (p. 25). Al mismo tiempo, también

sobreviene un fracaso político en el liderazgo del PSOE, tal y como comenta el narrador en la novela: "...el Madrid insustancial de la crisis del PSOE y los ejecutivos agresivos". (p. 29) Valiéndose de una atmósfera llena de crisis, el novelista, en el fondo, pretende revelar otra clase de crisis más oculta y difícil de notar: la crisis moral, manifestada en la indiferencia y el egoísmo de la sociedad contemporánea. Dado el advenimiento de la era de Internet, Pombo introduce vocabulario a este aspecto, como "perfil en la Wikipedia" (p. 43), "perfil de Twitter" (p. 211), "un tuit a @CharoRienares" (p. 211), lo que agrega un color realista a la narración.

Quédate con nosotros, Señor, porque atardece (2013) atañe a un tema insólito de hoy en día: la relación entre la vida monacal y el mundo contemporáneo. El tiempo externo de la novela, como muchas otras novelas pombianas, coincide con el momento de antes de su publicación, lo que se puede detectar por el contexto. Por ejemplo, el periodista, quien entrevista al prior del convento de La Gorgoracha tras el suicidio del padre Abel, trabajaba en TG7 (p. 54, p. 59, p. 67), una televisión pública plural de Andalucía⁵⁶⁴ que no se funda hasta 2009. El cambio de gobierno que tuvo lugar en 2011 se refleja en la pregunta del prior: "¿Quién se acuerda ahora de los ministros de Economía de Zapatero?" (p. 57). La referencia a Cristiano Ronaldo (p. 71, p. 72) como jugador del Real Madrid también alude al tiempo externo en cierto modo. Como él ingresó en dicho club en 2009, la historia de la novela tendría que suceder después de ese tiempo. En cuanto a fechas más explícitas, se encuentra el registro de un año que es "el Gordo en 2010" (p. 68). Aparte, la época de Internet sigue dejando huellas en esta novela a través de la aparición

⁵⁶⁴ "Solo dos televisiones municipales son plurales, según el Consejo Audiovisual", *El País*, 2 de mayo de 2014, https://elpais.com/ccaa/2014/05/02/andalucia/1399035786_022456.html.

de nombres de las redes como Wikipedia (p. 187), Wikileaks (p. 187), Facebook (p. 187) y Twitter (p. 244).

Con respecto a *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014), cuyo argumento es sencillo pero que cuenta con un texto profundamente introspectivo, el narrador en *primera persona morfológica* no aclara el tiempo externo al principio de la novela. El uso del tiempo pretérito parece situar la historia de Johanna Sansíleri en un ambiente pasado. Sin embargo, a partir de la visita de la amiga de la protagonista Carlota, quien le releva el hecho de que su marido Augusto mantenía otra familia extramatrimonial, el tiempo de la narración se convierte en el presente. A nuestro juicio, el cambio de tiempo marcaría el inicio de la transformación personal de Johanna, quien decide despedirse de su pasado ensimismamiento saliendo al mundo exterior para conocer la realidad. Además, con el desarrollo de la narración, cada vez emergen más pistas que apuntan a su contemporaneidad. Teniendo en cuenta que Johanna nació en la posguerra española (p. 15), el momento que empezó a reflexionar sobre su vida pasada es a los cincuenta años (p. 14), tras el fallecimiento de su marido, lo que debería situarse después de los años noventa del siglo XX. Posteriormente, los recuerdos de la niñez de Alexis en los tiempos de Aznar (p. 88), quien fue presidente de España de 1996 a 2004,⁵⁶⁵ posponen aún más el marco de tiempo hasta después de este último. En función del comentario de la amante de Augusto llamada Monina: “...el 15-M iba a seguir por los siglos de los siglos, uniéndose al grupo inicial gente cada vez más y más joven. Y de pronto [...] desaparecen y no se les ve ¿Dónde están todos, Johanna?” (p. 94), podemos asegurarnos de que el tiempo externo es después de 2011, año en el que se inaugura el Movimiento 15-M,

⁵⁶⁵ “Bibliografía de José María Aznar”, *José María Aznar*, <https://jmaznar.es/es/biografia>.

también llamado el movimiento de los indignados, cuya intención era la de cambiar la situación del bipartidismo PSOE-PP para promover una “democracia real”.⁵⁶⁶ En una entrevista que concedió Pombo en 2016, él expresó su opinión sobre la pregunta planteada por Monina, diciendo: “Preferiría un poco la fórmula de Rajoy, por burda que sea: PSOE, PP y Ciudadanos. Y que los otros estuvieran en la oposición, que no les vendría nada mal”.⁵⁶⁷ Más tarde, a la hora de hablar de otra noticia sobre Dalai Lama que ha leído Johanna, el narrador señala la fecha exacta de su publicación en *El Mundo*, que es “el 29 de noviembre de 2007” (p. 237). La precisión temporal nos sugiere que se podría tratar de una noticia real que ha leído Pombo, puesto que en la entrevista con *Periodista Digital* él consintió que las lecturas de la misma Johanna y sus gustos tenían mucho que ver con los suyos: “Johanna lee lo que yo leo”.⁵⁶⁸

En *Un gran mundo* (2015) se halla un caos temporal, puesto que se entrelazan los tiempos actuales, el transcurso de los tiempos juveniles de tía Elvira y la época que la narradora, su hermana La *trainee* y su primo el aguilucho coincidían con tía Elvira. La novela empieza en un verano de remembranza del 2014 (p. 10), en el que la narradora relee los versos de su tía Elvira. Después, la primera vuelve su mirada hacia el pasado alucinante de esta última, quien se casó de niña con el viejo y enfermo Fernando, el cuarto de agosto de mil novecientos diecisiete (p. 58), huyó a París de entreguerras dejando su marido (p. 61) y reapareció en España casada con un chico argentino llamado Helio

⁵⁶⁶ Manual Montañés Serrano, “El 15-M: Origen, características, fortalezas y debilidades, e influencias y trascendencia”, *Revista Latinoamericana, Estudios de la Paz y el Conflicto* 1 (2020): p. 60.

⁵⁶⁷ Rafael Fuentes, “Álvaro Pombo: ‘Estamos rodeados de cosas muy cutres’”, *El Imparcial*, 04 de junio de 2016, <https://www.elimparcial.es/noticia/165644/cultura/alvaro-pombo:-estamos-rodeados-de-cosas-muy-cutres.html>.

⁵⁶⁸ Periodista Digital, “Álvaro Pombo...”.

durante la posguerra española. Fue el verano del año cuarenta y nueve (p. 31) cuando la narradora la ve en carne y hueso por primera vez. De ahí comenzó el entrecruzamiento de la vida de Elvira y la de sus nietos, que corresponde a los años cincuenta (p. 67). La historia está muy marcada por un trasfondo franquista, que se manifiesta a través de las referencias frecuentes como “Franco se separa ya de la Falange y entraba el Opus...” (p. 87), “Franco no era muy poético” (p. 102), “la España de Franco” (p. 127) y “los campamentos de Falange” (p. 106). A la hora de cerrar la novela, la narradora vuelve a tratar su presente estado: “Nosotros tres, mi hermana, el aguilucho y yo, aún estamos aquí y no estamos a salvo [...] Los tres estamos solos. Vivimos en Madrid en un mismo barrio y nos reunimos con frecuencia en mi piso” (p. 262).

En *La casa del reloj* (2016), el narrador crea un ambiente de misterio intemporal que se va agudizando en la realidad cotidiana del protagonista, Juan Caller, y en el que se va desenmascarando el pasado gravoso de unas vidas concernientes a la casa que Juan Caller heredó del señor Alfonso. Aunque la novela no está marcada por fechas concretas, se encuentran en ella unas indicaciones temporales vagas. Por ejemplo, el triángulo amoroso entre Alfonso, su hermano Andrés y su esposa Matilde se remonta a sus tiempos juveniles que coincidían con los años de posguerra (p. 86). El hijo de Andrés y Matilde, fruto indeseado de su adulterio en París, es trasladado por Benito (bajo la manipulación de Alfonso) en los cincuenta (p. 151). En cuanto al “tiempo presente” en el que vive Juan Caller, queda aún más implícito. Solo se puede deducir que se trata de tiempos contemporáneos en los que el ordenador se ha vuelto una tecnología elemental (p. 152).

Al igual que su antecesora, la historia *El retrato del vizconde en invierno* (2018), última novela pombiana que vamos a abordar, carece de una especificación del año en que está ambientado, destacándose por su inmensa cotidianidad, abundantes reflexiones

filosóficas y movimientos mentales de los personajes como el vizconde Horacio, su hijo Aarón y su amante Lola. No obstante, tampoco es difícil percibir el aire de contemporaneidad gracias a las pistas que el narrador va dejando. Una de las más directas la encontramos en la frase “su capital había salido ileso de la crisis del 2008” (p. 68), por la que sabemos que la historia tiene que situarse después de dicho año. Aparte, los objetos tecnológicos también sirven para aludir el tiempo externo. Tanto “los móviles con fotos” de “hoy en día” (p. 84) como “timbres digitalizados” (p. 119) apuntan a una época reciente, en la que las tecnologías están bien desarrolladas. Con respecto al pasado del viejo vizconde, cabe mencionar un periodo histórico importante que es la Transición, pues “esa notable época política española” también “fue una época de esplendor personal para Horacio” (p. 24).

Gregorio Morales Villena, en su entrevista con el novelista, propuso la intemporalidad como una de las características fundamentales de las novelas pombianas a pesar de sus referencias temporales, tomando *Los delitos insignificantes* (1986) como ejemplo. Y este punto de vista fue enseguida rebatido por el mismo Pombo: “No. Todo lo contrario. Trato precisamente de reflejar mi época”.⁵⁶⁹ Así pues pretendemos conciliar estas dos visiones, es decir, reconocemos tanto la temporalidad como la intemporalidad de la narrativa pombiana. Por un lado, el tiempo externo de esta, que se caracteriza por un tinte realista, se presenta tanto de forma directa como indirecta. En el primer caso, encontramos fechas concretas y, en el segundo, se puede deducir la franja temporal mediante personajes históricos, ambientes sociales, objetos que marcan el nivel de desarrollo tecnológico de la época, etc. Por otro lado, las novelas de Álvaro Pombo se caracterizan por su profunda

⁵⁶⁹ Morales Villena, “Entrevista con Álvaro Pombo. Tan precioso licor”, p. 19.

reflexión sobre las condiciones y los sentimientos humanos, así como problemas psicológicos, que son universales en todas las épocas. Por ende, transmiten una sensación de intemporalidad. Además, la mezcla del pasado y el presente, la realidad y la memoria difumina los confines del tiempo, con lo cual el pasado puede tener un poder fuerte sobre el presente y el futuro.

5.2 El tiempo interno de la narrativa pombiana: las anacronías

Amén del tiempo externo, que sirve como un marco donde se coloca la trama, el tiempo interno, en el que se desarrollan los acontecimientos descritos, también forma parte de la concepción del tiempo narrativo. La relación entre el tiempo de la historia y el del relato prima en la investigación del tiempo interno, tal y como hemos mencionado anteriormente. Siendo un novelista propenso a variar sus estrategias narrativas, Pombo juega mucho con el orden, que constituye una de las características principales del tiempo interno.

Para Gérard Genette, “estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia”.⁵⁷⁰ Según Antonio Garrido Domínguez, el orden no solo es importante para el tiempo, sino que también revela la lógica interna de la narración y el punto de vista asumido por el narrador.⁵⁷¹ Este tiene como objetivo dar a conocer la historia de un modo

⁵⁷⁰ Genette, *Figuras III*, p. 91.

⁵⁷¹ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 167.

comprensible a la vez que atractivo para el lector. Por lo tanto, a la hora de organizar su relato, el narrador no siempre sigue una estructura lineal, el modelo clásico en el que los hechos se narran cronológicamente, pretendiendo realizar modificaciones ordinales por medio del uso de las anacronías, que constituyen “todo tipo de alteración del orden de los eventos de la historia cuando son representados por el discurso”.⁵⁷² Genette denomina “la analepsis” y “la prolepsis” las dos formas principales de anacronías, que connotan respectivamente a las retrospectivas y a las anticipaciones:

Denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la analepsis y la prolepsis.⁵⁷³

En las novelas de Álvaro Pombo, se halla la presencia de ambas figuras, que permiten, dentro de la historia, saltar del presente al pasado, del presente al futuro, del pasado al presente. A continuación, vamos a ver cómo se manifiestan las anacronías en las novelas pombianas por medio del análisis de ejemplos concretos.

⁵⁷² Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, ediciones Colegio de España, (Salamanca: Calatrava, 1995), pp. 19-20.

⁵⁷³ Genette, *Figuras III*, p. 91.

5.2.1 Las analepsis

La característica principal de las analepsis consiste en interrumpir la secuencia cronológica de acontecimientos para insertar eventos o escenas del pasado. En función del modelo teórico de Genette, las analepsis se clasifican en externas, internas o mixtas. Las primeras se refieren a aquellas “cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero”.⁵⁷⁴ De acuerdo con su amplitud, todavía se pueden dividir en dos grupos: las parciales y las completas. Al contrario de las externas, las analepsis son internas cuando sitúan su alcance dentro del mismo relato primero. Estas también poseen dos modelos: las heterodiegéticas y las homodiegéticas. En cuanto a las mixtas, cuyo uso es mucho más raro que las dos primeras, tienen su alcance en un momento anterior al comienzo del relato principal, pero no se acaba al conectar con este, continuando “hasta el punto en que se había cortado para facilitar su aparición”.⁵⁷⁵ En los siguientes dos apartados, nos adentramos en las representaciones de analepsis externas e internas en las novelas pombianas, ya que desempeñan un papel destacado en su construcción temporal.

5.2.1.1 Las analepsis externas

Entre estos tres tipos de analepsis, las externas son las más usadas por Pombo en su narrativa, sobre todo las analepsis parciales, que proporcionan una información aislada del pasado y concluyen en una elipsis sin llegar a unirse con el primer relato. Estas aparecen con distintas extensiones en la mayoría de las novelas pombianas. Muchas veces

⁵⁷⁴ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁵⁷⁵ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 171.

se trata de un *flashback* corto que ocurre como una secuencia de pensamiento de los personajes como la escena de la página 32 en *El retrato del vizconde en invierno* (2018), en la cual Aarón recuerda a su madre Elena con mucha añoranza, o una narración de una extensión mediana como la del capítulo 5 en *El temblor del héroe* (2012), titulado “El inactual” (p. 35), en el cual Héctor hace memoria de su primer encuentro con Román rebobinando la grabación de la entrevista entre ellos y se retrotraen los dos personajes a finales de mayo (p. 47), un tiempo anterior al comienzo de la novela, que sucede en el mes de noviembre (p. 7). No obstante, en novelas como *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), en las que el pasado adquiere mucho peso en el presente de los personajes, las analepsis parciales se convierten en una construcción indispensable de todo el relato. Nos detenemos con más detalle en este caso.

Como Matilda fallece al principio de la novela, su pasado y el de otros personajes relacionados con ella se reconstruye gradualmente y de manera intermitente a través de varias analepsis parciales, que se suelen introducir acompañadas de recuerdos de los personajes. Así que se encuentra una mezcla de tiempo objetivo narrado por el *narrador omnisciente* y el tiempo subjetivo contado por el *narrador con*. Entre las analepsis parciales, destaca el extenso relato retrospectivo que ocupa toda la segunda parte de la novela (pp. 205-249), compuesta por el capítulo XXIII y el capítulo XXIV. Tal y como indica su título, “Juan y Matilda”, se trata de una memoria sobre el pasado de estos dos personajes, el cual atañe a su vida profesional y conyugal. El capítulo XXIII es narrado por un *narrador omnisciente* y también por un *narrador con* desde la perspectiva de Juan, lo cual se percibe mediante de las expresiones como “Juan Campos recuerda” (p. 213, p. 218), “piensa Juan Campos” (p. 219), “le parecía a Juan” (p. 212). Por otro lado, en el capítulo XXIV, observamos el uso alternativo de un *narrador omnisciente* y otro

narrador con, en este caso situado junto a Matilda. Así que encontramos apostillas como “pensaba Matilda” (p. 225), “tenía invariablemente Matilda una sensación” (p. 229), “tenía a veces Matilda la impresión de que” (p. 237). Estos retrocesos en el tiempo juegan un papel de vital importancia en la novela, puesto que no solo engrosan las tramas a través del relato de los acontecimientos exteriores del pasado como la unión del matrimonio y su posterior divergencia, sino que también agregan complicación y profundidad a la narrativa mediante las descripciones del mundo interior de Juan y Matilda, cuyas imágenes se vuelven más vívidas y dinámicas.

Además de la segunda parte de la novela, donde rige la memoria, en las otras dos partes que se sitúan en el presente, también se encuentran secuencias de analepsis parciales. Hallamos una retrospectiva a lo largo de las páginas 43 a 47 insertada por el narrador omnisciente, en la cual este da a conocer cómo se inicia la relación laboral a la vez que amistosa entre las dos parejas que interactúan en la novela. Unas páginas después, este pasado ha sido retomado por el narrador entre las páginas 51 a 59 mediante el recuerdo de Emilia durante una noche en la que esta se encuentra sola:

[...]Así Emilia esta noche, durante un largo rato [...] está sola, entrecerrados los ojos, recuerda cómo fue al principio. Y lo que recuerda está, por de pronto, dotado de la evidencia imbatible que corresponde a una percepción actual: parece que está volviendo a verlo: Emilia entró en el banco con un contrato temporal de seis meses...⁵⁷⁶

Esta vez el texto retrospectivo está dotado de una fuerte subjetividad por parte de Emilia, lo que se manifiesta a través de una serie de acotaciones para describir los

⁵⁷⁶ Pombo, *La fortuna...*, p. 51.

sentimientos y perspectivas de Emilia con respecto a Matilda: “Emilia quedó fascinada” (p. 52), “Matilda le pareció una criatura celeste” (p. 53), “Emilia consideró” (p. 54), “Emilia recuerda que” (p. 56). En esta analepsis, se nota el profundo afecto que siente Emilia por Matilda, quien, a ojos de la primera, resulta una mujer con virtudes admirables que merece toda la adjetivación positiva: bondadosa, valiente, fuerte e inteligente. Por ende, se establece una base lógica para el duelo extremo y el desmoronamiento de Emilia después de la muerte de Matilda. Del mismo modo, hallamos otra analepsis que analizamos como retrospectiva subjetiva, desde el punto de vista de Fernando Campos. Comienza en la página 144 con la llegada de Fernando al Asubio, que está dispuesto a pedir cuentas a su padre por el desamor paterno que había sufrido después de “un asunto grave”. De ahí se despliega la memoria de Fernando sobre sus años adolescentes:

[...]El asunto es que lo sucedido, sea lo que sea, no acaba de cobrar del todo un perfil inequívoco. No es solo lo más grave que Fernandito no se sintiera amado. ¿O era eso lo más grave? Se sintió amado y desamado después. Hubo un antes y después que Fernando Campos sitúa más o menos al acabarse el bachillerato: hasta los dieciséis él era el preferido de su padre. Fueron los años brillantes del amor paterno...⁵⁷⁷

Para introducir la analepsis, el narrador se vale de la referencia a ese asunto grave ocurrido entre Fernandito y Juan, creando un pequeño suspense que consigue suscitar la curiosidad del lector sobre esta historia que marca la ruptura de la relación paternofilial. El misterio lo resuelve el narrador en el relato siguiente mediante la reconstrucción de una conversación entre padre e hijo, en la cual Fernandito confiesa a su padre el hecho de

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p. 144.

que es “maricón”, pero recibe una reacción apática de este. Aparte de esta escena dolorosa, Fernando también recuerda otras más tiernas en las que está con su madre y Antonio. Así pues, la retrospección está trufada de sentimientos personales del chico por sus allegados, como su pena por el fallecimiento de su madre: “...tras morir su madre, se le quedó ahí como una imagen congelada, un relámpago inmóvil, una corazonada instantánea, un alivio divino y mortal”,⁵⁷⁸ su amargura por la impasibilidad de su padre: “...la rabia le ocupó como un dolor de estómago: le hubiera gustado llorar o dar gritos o volver a entrar en la habitación e insultar a su padre”,⁵⁷⁹ así como su cariño por Antonio: “...la amistad con Antonio era importante”.⁵⁸⁰ Tras un recuerdo largo y vívido que ocupa unas veinte páginas, la analepsis finaliza en la página 165. Si bien han transcurrido ya varios años, los sentimientos de Fernando no se apagan con el paso del tiempo y ejercen una acusada influencia sobre el presente. Por lo tanto, esta mirada hacia atrás es necesaria para la comprensión de las acciones y la evolución de este personaje, por ejemplo, el motivo de su vuelta al Asubio y su posterior decisión firme de marcharse.

Las analepsis completas constituyen otro tipo de analepsis externas. Al igual que las parciales, están fuera del alcance del relato principal. Pero, en su caso llegan a conectar con este, que se considera un “desenlace anticipado” para la analepsis. Según confirma Genette, “están vinculados a la práctica del comienzo *in medias res*, pretende recuperar la totalidad del ‘antecedente’ narrativo”.⁵⁸¹ En lo relativo a la expresión de *in medias res*, cuyo significado en latín es “en medio del asunto”, se trata de una técnica narrativa que

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁸¹ Genette, *Figuras III*, p. 116.

hace comenzar una historia a mitad de la acción. Frecuentemente se anticipa alguna escena importante e interesante que pueda capturar la atención del lector a fin de evitar un comienzo tradicional con la larga presentación poco animada de los personajes, lugares, tiempos y otros elementos narrativos. En este caso, es imprescindible una ruptura del tiempo lineal a través de una retrospectiva, que constituye, en lo esencial, el “verdadero principio”, sirviendo para rellenar el vacío argumental producido por el inicio abrupto en medio de la historia.

Pombo recurre a la técnica *in medias res*, que conlleva una analepsis completa, en varias de sus novelas, entre las cuales destacan *Donde las mujeres* (1996) y *La fortuna de Matilda Turpin* (2006). Ambas comienzan con diálogos, que en cierto modo teatralizan las escenas. En el caso de la primera, la *narradora-protagonista* reproduce la conversación entre tía Lucía y su madre en la mesa:

–¡No se la puede tomar en serio a Nines! Que lo que tenga sea un padecimiento no se lo discuto yo ni nadie. Una enfermedad es lo que no.

–¡Estaba muy enamorada, viene a ser como una enfermedad –comentó mi madre desde el otro extremo de la mesa del comedor donde tomábamos el té toda la familia

–¿Y qué? ¿Qué tendrá que ver el amor con no comer? Nines lo que es, es una abúlica completa. Dime de amor, que tú conozcas, cuántas han dejado de comer.

¡Ninguna! –aseguró tía Lucía respondiéndose a sí misma.⁵⁸²

La primera frase de tía Lucía “¡No se la puede tomar en serio a Nines!” constituye una apertura dramática con plena sutileza, puesto que no solo introduce un personaje llamado Nines y algún asunto relacionado con ella, pero pendiente de darse a conocer,

⁵⁸² Pombo, *Donde las...*, p. 7.

sino que también refleja, en cierto modo, el carácter preponderante del hablante, que resulta ser tía Lucía, a través de su contundente tono de hablar. Como consecuencia, los lectores, quienes han sido atraídos desde el primer momento por las dudas que dejan las palabras de tía Lucía, tales como ¿quién es Nines?, ¿quién ha hecho este comentario tan agudo sobre ella y por qué?, están motivados a seguir leyendo para averiguar más sobre el argumento de la novela. Si bien a medida que se desarrolla el diálogo, se conocen gradualmente más experiencias sobre Nines, así como sobre su enamoramiento y su resistencia a comer, esta escena *in medias res* en la que los personajes están metidos en ciertos conflictos que vertebran la historia, solo proporciona informaciones parciales y de forma muy somera y todavía quedan bastante incógnitas por resolver. Por lo tanto, es necesario una analepsis para hacer retroceder la narración al pasado, complementando los sucesos que han llevado a los personajes a la situación ya mostrada, tal y como lo hace narradora dos páginas después del inicio de la historia:

Era noviembre. Tía Nines ya no vivía en casa. Por consejo médico se la llevó tía Lucía a Las Adoratrices de Letona, que en el mismo convento, en toda un ala, tenían cuartos [...] Y durante todo el año alquilan las monjas a personas mayores que no se podían ya valer o enfermas, como tía Nines, de los nervios, que había que vigilar discretamente...

[...]Una vez en el convento, fue tía Nines poco dejando de comer y de interesarse por la vida en general.⁵⁸³

En este relato citado, la narradora explica el motivo y el contexto de la conversación que tiene lugar al comienzo de la novela. Va ligada al apagamiento de tía Nines después

⁵⁸³ *Ibíd.*, p. 9.

de su instalación en el convento, que ha sido una decisión común tomada por tía Lucía, la madre de la narradora, el médico y su ayudante. Tras este breve *flashback*, la narradora vuelve su mirada a la conversación que tía Lucía lidera, en la cual “se habló de la terquedad de tía Nines tarde tras tarde, durante todo el té e incluso después”.⁵⁸⁴ De esta manera, la historia consigue unirse con el relato principal.

La forma en que comienza *La fortuna de Matilda Turpin* (2006) es similar a la de *Donde las mujeres* (1996), que acabamos de analizar. El narrador omnisciente, antes de nada, nos expone un diálogo que Juan Campos y Antonio mantienen mientras van en coche, de camino a Lobreña:

–Me alegro de que al final te vayas decidido a quedarte –comenta Antonio, al volante, metiendo la directa para enfilar el primer tramo de la carretera hasta Lobreña, donde comienza la serpenteante comarcal que conduce por fin al último tramo, el camino vecinal nunca asfaltado en condiciones, que lleva al Asubio, la alta finca acantilada de sir Kenneth Turpin, el padre de Matilda.

–¿Estaría Emilia a gusto? –pregunta Juan Campos, en sentado junto a Antonio Vega en el asiento delantero del viejo Opel Senator.

–Se aclimatará seguro Emilia. Lo que no sé, si tú...⁵⁸⁵

El narrador omnisciente aquí funciona como un cámara, quien mueve su foco del interior del coche al exterior y otra vez al interior. No solo reproduce el contenido de la charla de los dos personajes, sino que también retrata la vista de la carretera con refinamiento, lo cual se nota en las descripciones como “comienza la serpenteante

⁵⁸⁴ *Ibíd.*

⁵⁸⁵ Pombo, *La fortuna...*, p. 9.

comarcal que conduce por fin al último tramo, el camino vecinal nunca asfaltado en condiciones”. De este modo, el narrador crea un ambiente muy cinematográfico, convierte un acto ordinario en una delicada escena, que puede agradar al lector. Además, al igual que el caso de *Donde las mujeres* (1996), los cuatro personajes referidos por el narrador –Juan Campos, Antonio, Matilda, Emilia– despiertan la curiosidad del lector por cuestiones como su identidad, su relación y la historia detrás de ellos. Así pues, el narrador, después de terminar de representar el diálogo, inserta dos párrafos de analepsis:

Es un traslado que Juan Campos llevaba planeando un año y que por fin se ha decidido completar a principios de octubre. Gil Stauffer ha vaciado el piso de Madrid, la biblioteca de Campos [...] Ha sido una mudanza fácil, pero Gil Stauffer le ha cobrado un plus considerable por el inhóspito lugar de destino. De todo eso se han ocupado eficazmente Antonio y Emilia. [...] Con el tercio de libre disposición de la testamentaria de Matilda, más su discreto patrimonio, Juan Campos es ahora un viudo razonablemente rico...

Se siente Juan Campos confortablemente cansado. Las cinco horas largas en tren desde Madrid le han adormecido: el cansancio es más un estado de ánimo que una sensación corporal. Todo este cerramiento, que incluye la decisión de retirarse al Asubio, el traslado íntegro del piso de Madrid, el viaje en tren, por último este viaje en coche es en sí mismo todo un proceso hermenéutico.⁵⁸⁶

El primer párrafo ha explicado el antecedente de este viaje, que realmente se sitúa en la mudanza que Juan Campos empieza a organizar un año antes. Se aclara la relación conyugal entre Matilda y Juan, quien ha obtenido “el tercio de libre disposición de la

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 10-11.

testamentaria” de su esposa. También se alude a la relación laboral que tienen Antonio y Emilia con Juan, puesto que los primeros dos se han encargado de los quehaceres de la mudanza. El segundo párrafo nos sitúa en un pasado muy cercano, que podría ser unas horas antes del acto de apertura. Aunque no ha mencionado más que el primer viaje de las cinco horas en tren antes de este segundo en coche, sirve para enlazar con el relato principal. En realidad, el argumento de ambos párrafos carece de algo atractivo que pueda retener la atención del lector. Si el narrador hubiera seguido el orden lineal iniciando la historia por los detalles de mudanza de Juan, habría aburrido al lector. Por consiguiente, la analepsis completa, en este caso, es una opción ideal para contribuir al dinamismo de la narración.

5.2.1.2 Las analepsis internas

Las analepsis internas, a diferencia de las externas, empiezan en un momento después del inicio del primer relato y su amplitud se mantiene en el interior de este. Como hemos mencionado anteriormente, podemos distinguir entre dos clases de analepsis internas: las heterodieéticas, “relativas a una línea de historia, y por tanto, un contenido diegético diferente del relato primero”, y las homodieéticas, “relativas a la misma línea de acción que el relato primero”.⁵⁸⁷ En las novelas pombianas se pueden hallar ejemplos de ambos tipos de las analepsis internas, a pesar de no ser tantas como las externas. Empezamos nuestro análisis desde las heterodieéticas, que suelen servir para que el narrador aclare los antecedentes de un personaje recién introducido, cuyos antecedentes desea aclarar el narrador. En *Contra natura* (2005), el narrador onnisapiente, después de describir el

⁵⁸⁷ Genette, *Figuras III*, pp. 105-106.

primer encuentro causal entre Ramón y Juanjo Garnacho, utiliza una analepsis heterodiegética para proporcionar ciertas informaciones sobre del pasado cercano de Juanjo que no intervienen temáticamente con el argumento principal, tales como su motivo para ir a Madrid, sus circunstancias recientes, así como condiciones psicológicas. De esta manera, se amplía más a fondo el conocimiento del lector sobre la personalidad y la experiencia de Juanjo:

Juanjo Garnacho se vino a Madrid por cabezonería por apartarse de Sonia, por no oírla. El encuentro con Ramón tuvo lugar bien avanzado el Curso de Entrenador Nacional de Fútbol, Nivel III, ya a mediados de abril. Juanjo había tenido tiempo, en los primeros, de darse cuenta de que Madrid podía con él: era humillante. [...] Lo que humillaba a Juanjo era una combinación de dificultades objetivas [...] Está convencido, al planificarlo todo aún en Málaga, de que muy pocos compañeros suyos tendrían su experiencia o sus calificaciones. También estaba seguro de que sería uno de los mayores del curso: se equivocó [...] De pronto al regresar a Málaga unos días por navidades, se sintió extranjero e inepto, como si en Madrid se hablase una lengua extranjera que chapurreara Juanjo mal.⁵⁸⁸

Con respecto a las analepsis internas homodiegéticas, Genette propone una nueva clasificación: las completivas, que sirven para llenar vacíos del relato cuya narración fue suprimida por el narrador en el momento oportuno, y luego se han recuperado para facilitar al lector una información importante; las iterativas, que no tienen como objetivo la recuperación de un hecho singular, sino que refieren a sucesos o segmentos temporales que son semejantes a otros ya contenidos en el relato; las analepsis repetitivas, que hacen

⁵⁸⁸ Pombo, *Contra natura*, pp. 81-82.

referencia a que el relato se vuelve explícitamente sobre sí mismo para remitir a su propio pasado.⁵⁸⁹

El metro de platino iridiado (1990) ofrece excelentes muestras para las primeras dos clases. Cuando el narrador cuenta el exilio voluntario de Gonzalito a Londres, no sigue el orden cronológico, sino que rompe la línea temporal con el uso de una analepsis completiva. Después de mencionar las vísperas de la marcha de Gonzalito en la página 169, el narrador, en vez de continuar el relato sobre sus experiencias en Londres en la siguiente secuencia, cambia su perspectiva a la escena del desayuno de Martín y María. Hasta la vuelta de Gonzalito a Madrid debido al fallecimiento de su padre en la página 227, el lector no conoce concretamente cómo es su vida en Londres, si bien a lo largo de este transcurso aparecen referencias implícitas sobre este asunto, por ejemplo, las cartas que le escribía Gonzalito a su hermana en Londres (p. 180), las noticias sobre Gonzalito que trajo su amigo Alfonso Vélez cuando visita a María (p. 193), así como la reflexión de María sobre el exilio de su hermano (p. 221). Esta duda ha sido resuelta después de unas paralipsis de 65 páginas. Durante la encerrona de Gonzalito en su habitación, en casa de sus padres, el *narrador con* arroja luz sobre su estancia en Londres desde la perspectiva del chico, la cual ocupa casi una secuencia entera (pp. 234-246). En ella, Gonzalito reflexiona sobre su timidez sexual y lingüística en el periodo inicial, así como su posterior erotismo exaltado y apasionada confusión, hasta su frustración final. Como la omisión anterior ha causado al lector una sensación de suspense, la analepsis le puede impresionar en mayor grado.

⁵⁸⁹ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 169.

Los ejemplos de la analepsis iterativa también van ligados a Gonzalito, quien tiene dos hábitos llamativos en la novela: pasear por las calles nocturnas y tomar simpatinas, la marca de unas pastillas de anfetaminas. Estas acciones que se suponen que se habrían repetido varias veces en la vida del chico se manifiestan en la novela de forma sintética a través de descripciones de fracciones de tiempo como “Ir deslizándose por Madrid por las noches”,⁵⁹⁰ “sólo tomando simpatina tenía sentido hablar o vivir con *sobria ebrietas*”,⁵⁹¹ “Gonzalito de nuevo en el entramado de las simpatinas y el anochecer”.⁵⁹²

Con respecto a la última figura dentro de analepsis homodieéticas, las analepsis repetitivas, hablaremos de un caso en *Contra natura* (2005). Se presenta después de una extensa analepsis externa de 102 páginas (pp. 192-294) que cuenta los tiempos jóvenes de Javier Salazar y Paco Allende, por medio de una alusión al argumento del encuentro entre Ramón Durán y Allende bajo la disposición de Salazar, el cual aparece al principio de la novela:

[...]No volverán a verse hasta bien entrada la madurez de los dos. y [*sic*] entonces será un encuentro superficial, social. El primer encuentro revelador y profundo tendrá lugar, como se ha anticipado ya en este relato, cuando Juan Salazar, ya jubilado, lleva a vivir a su casa a Ramón Durán e invita a Paco Allende para que le conozca.⁵⁹³

⁵⁹⁰ Pombo, *El metro...*, p. 77.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 145.

⁵⁹³ Pombo, *Contra natura*, p. 294.

En virtud de la índole de la analepsis repetitiva, es natural que vaya acompañada de cierta redundancia, pero en este caso su presencia contribuye a la cohesión y la coherencia textuales, permitiendo cerrar bien un recuerdo cuyo final hace eco en el presente.

5.2.2 Las prolepsis

En lo concerniente a la segunda técnica de la anacronía que Genette denomina *prolepsis*, esta consiste en anticipar un acontecimiento que va a suceder más tarde en función de la lógica lineal de la historia.⁵⁹⁴ Como la analepsis, las prolepsis también se clasifican en externas e internas, conforme la amplitud de la anticipación se sitúe fuera o dentro del relato base. Los narradores en primera persona son más proclives que otros a realizar las anticipaciones, gracias a su carácter retrospectivo declarado, “que autoriza al narrador a alusiones al provenir, y en particular a su situación presente, que forman parte en cierto modo de su función”.⁵⁹⁵ En el caso de las novelas pombianas, el uso de la prolepsis, que va ligado a los narradores tanto en primera persona como en tercera persona, no se puede ignorar, si bien generalmente es menos frecuente que la analepsis, como ocurre en la tradición narrativa occidental.

5.2.2.1 Las prolepsis externas

Estas suelen funcionar para anotar cómo el narrador, que ya está en un futuro fuera del alcance del relato principal, siente o recuerda la historia que está narrando como bien

⁵⁹⁴ Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 168.

⁵⁹⁵ Genette, *Figuras III*, p. 121.

indica Genette: “Su función es la mayoría de las veces de epílogo”.⁵⁹⁶ En esta ocasión, las anticipaciones en el presente remitidas por el narrador, quien irrumpe temporalmente el desarrollo narrativo, no solo se vinculan con la temporalidad narrativa, sino que también destacan como fenómenos de voz.⁵⁹⁷

Se hallan buenos ejemplos de las prolepsis externas en *Donde las mujeres* (1996), donde la narradora es también la protagonista y a medida que relata la historia de su familia va introduciendo referencias al momento presente en el que narra, como el caso de los siguientes dos fragmentos. El primero consiste en una intervención de la narradora, en la que muestra una actitud escéptica hacia la fascinación pasada que sentía por su familia. Su voz autorreflexiva en el presente permite al lector conocer su visión sobre el pasado después del crecimiento personal. En el segundo la narradora recuerda sus sentimientos de nostalgia, que no se desvanecen con el tiempo, por la ausencia de Violeta en aquellas navidades:

Con los años he aprendido a desconfiar de estas euforias que me poseen invariablemente cuando la vida se me pone más difícil como una aclamación que una exaltada parte de mí misma profiere a otra parte siempre durante y desconfiada.⁵⁹⁸

Recuerdo aquellas navidades como un malestar que no aliviaba ninguna distracción. Ni siquiera las conversaciones largas y detenidas que tuve con mi madre –y que siempre, hasta la fecha, me habían sosegado, podían entonces sosegar me, porque el malestar –como aprendí después, años después, leyendo a

⁵⁹⁶ *Ibíd.*, p. 122.

⁵⁹⁷ *Ibíd.*, p. 124.

⁵⁹⁸ Pombo, *Donde las...*, p. 69.

Kierkegaard —era simplemente angustia que coincide con todo lo que somos e impregna todo lo que vemos y sentimos, todos los utensilios y significados...⁵⁹⁹

Las prolepsis externas, en lugar de adquirir su presencia en medio del relato, también aparecen al principio de la novela. Tal sería el caso, por ejemplo, de *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014) y *El cielo raso* (2001), donde los narradores comienzan su relato con un recuerdo actual. En el primer texto citado abajo, *la primera persona morfológica* se hace cargo de introducir a la protagonista, tía Johanna, valiéndose de su impresión sobre ella, mientras en el segundo ha sido un *narrador con* quien describe lo que se siente cuarenta años después por su primera experiencia homosexual con su primo. Ambos funcionan como testimonios de las historias, cuyos sentimientos y presencia contribuyen a autenticar su narración del pasado y volverla más vivífica y palpable:

Johanna Sansíleri, la hermanastra de mi madre, fue también tía carnal nuestra, en menos denso, claro, que otras tías carnales. Nunca que yo recuerde, llegamos ninguno a llamarla «tía Johanna», como si, dada su desusada manera de hacer todas las cosas, considerarla tan carnal como las otras fuese ofensivo.⁶⁰⁰

Lo primero que Gabriel Arintero recuerda es un sentimiento de intenso placer al besarse con un primo de su edad. Recuerda el lugar, recuerda la hora, pero recuerda sobre todo la delicia aquella de ser abrazado, acariciado, besado y masturbado. [...] Cuarenta años después sigue ahí esa imagen indiscutible y vibrante como una frase certera, como un dato absoluto.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 149-150.

⁶⁰⁰ Pombo, *La transformación...*, p. 7.

⁶⁰¹ Pombo, *El cielo...*, p. 9.

5.2.2.2 Las prolepsis internas

Genette conceptúa las anticipaciones que “se encuentran su cumplimiento en el ámbito del relato primero”⁶⁰² como las prolepsis internas. Al igual que la misma clase de las analepsis, se dividen en heterodiegéticas y homodiegéticas. El crítico francés no ha desarrollado mucho sobre el uso de las primeras, puesto que cree que su contenido se desvía del relato principal y no corre el riesgo de colisionar con este mismo. No obstante, nos llaman la atención dos casos con respecto a ellas presentados por Pombo en sus novelas. El primero se encuentra en *La transformación de Johanna Sansíleri* (2014):

Se acuestan las dos. Johanna duerme de un tirón hasta las seis. Se despierta, se arregla un poco, se instala en la cocina. Monina aparece al poco rato. Cogerán el tren de las ocho y media. Y luego el taxi a casa. También Johanna Sansíleri piensa que esto es una gran novedad: lo ocurrido, con toda su crudeza, con sus trágicas incógnitas, se resume velozmente ahora en este irse las dos en tren temprano, en taxi a la estación, el viaje a la estación, el viaje en tren, el viaje luego en taxi de la estación a casa. Piensa aprovechar Johanna el viaje para contarle a Monina cómo es su vida con los tres días de parroquia, los paseos por el jardín...⁶⁰³

La escena remite al momento anterior de la marcha de Johanna y Monina de Madrid a casa de la primera en Cantabria. Después de referirse a que se despiertan esa mañana, el narrador no sigue describiendo los sucesos posteriores en el tiempo presente sino se detiene en ese momento para hacer una prolepsis del futuro cercano que resulta ser un

⁶⁰² Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 173.

⁶⁰³ Pombo, *La transformación...*, p. 235.

tiempo subjetivizado por el pensamiento de Johanna. Se supondría que las acciones como “cogerán el tren de las ocho y media”, “contarle a Monina cómo es su vida con los tres días de parroquia” han ocurrido como tal, pero dada una falta una comprobación posterior por parte del narrador, no nos inclinamos a incluirlas en el relato principal.

El segundo ejemplo de la prolepsis heterodiegética, que se sitúa en *El cielo raso* (2001), comparte el carácter subjetivo con el primero, pero en su caso, en vez de dejar una elipsis abierta, el narrador hace el desvelamiento de lo que está por venir en el relato de la siguiente página, el cual es todo lo contrario a las anticipaciones imaginarias: Esteban, en lugar de arreglar su relación con Leopoldo como él se propuso, sale de la casa de su padre adoptivo decepcionado por la frialdad de este. En tal ocasión, el uso de la prolepsis, parecida a la técnica del suspense, crea una imagen anticipatoria que alienta las expectativas en el lector. En comparación con una narración lineal, este juego temporal otorga mayor dramatismo e interés al argumento:

[...]Y mientras Virgilio va a decir a Leopoldo que Esteban quiere hablar con él, Esteban tendrá unos minutos para preparar la primera frase y esa primera frase será: Ya es hora de que arreglemos lo que pasó entre nosotros dos. Esteban cree que con esa sencilla frase habrá de sobra. Leopoldo se dará cuenta de que, por el mero hecho de subir a verle, Esteban ha reconocido su parte de culpa. Y todo habrá acabado.⁶⁰⁴

En lo relativo a las prolepsis homodiegéticas, se agrupan en tres categorías: las completivas, que “sirven para rellenar por adelantado una laguna ulterior”,⁶⁰⁵ y las

⁶⁰⁴ Pombo, *El cielo...*, p. 180.

⁶⁰⁵ Genette, *Figuras III*, p. 124.

iterativas, relacionadas con la frecuencia de un futuro hecho, por último, las repetitivas, que reproducen con antelación un argumento narrativo de porvenir. En nuestro trabajo, nos acercaremos a las siguientes tres representaciones de las repetitivas en las novelas pombianas, ya que apenas se registran muestras para las primeras dos clases:

[...]Hasta llegar a Claraval, años más tarde, no entendió Acardo qué quería decirse cuando oía hablar de la vida pasada de cada uno o, en general, del pasado. Hasta llegar a Claraval, pues, se comportó como un hijo natural, un expósito, un no reconocido en concreto por nadie, que, por lo tanto, así mismo tampoco se conoce o reconoce un alma irascible, casi pura. Eso empezó a ser Acardo en su adolescencia, y siguió siéndolo después: un guerrero en estado puro o casi puro, una máquina de agredir y de defenderse, que prefiere obedecer a decidir y que nunca duda: una noble alma fanática.⁶⁰⁶

[...]tía Elvira sobrevivió a la liquidación de su tienda y se instaló en el nuevo escenario del gran mundo español que era Marbella por aquel entonces. Ahí puso tienditas y *tea rooms*, donde lo único sabía hacer bien que era alternar con sus amistades del gran mundo y convertirse poco a poco con los años, en la excéntrica máxima y más encantadora y característica de la zona.⁶⁰⁷

[...]Esta joven murió hace muchísimos años. Nació con el siglo, su juventud transcurrió en Santander y en México. Falleció en El Paso años antes de comenzar la guerra civil española.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Pombo, *La cuadratura*..., pp. 28-29.

⁶⁰⁷ Pombo, *Un gran*..., pp. 97-98.

⁶⁰⁸ Pombo, *Una ventana*..., p. 9.

Los tres casos citados remiten “por adelantado a un acontecimiento que en su momento se contará con todo detalle”,⁶⁰⁹ desempeñando un papel de *anuncio*: el primero, que se encuentra entre las primeras páginas en *La cuadratura del círculo* (1999) supone una evocación rápida de los años posteriores del protagonista hasta su ingreso en Clavara; el segundo, extractado de *Un gran mundo* (2015), anticipa la escena de la refundación del “Gran mundo” de tía Elvira en Marbella después de la liquidación de Luxor; y el último constituye el comienzo de *Una ventana al norte* (2004), en el cual el narrador notifica al lector la muerte final de la protagonista, Isabel de la Hoz, valiéndose de la técnica narrativa *in extrema res*.⁶¹⁰ Si bien las prolepsis repetitivas en dichos ejemplos carecen de fórmulas canónicas señaladas por Genette como “veremos”, “veremos más tarde”, ejercen bien sus funciones en la organización narrativa, ganando la atención del lector gracias a las informaciones anticipatorias medio ocultas que se van complementando a lo largo de la narración.

A modo de conclusión de este capítulo, reiteramos que la manipulación del tiempo narrativo en las novelas de Pombo, que está basada en una construcción ecléctica, enriquece su manera de contar. El tiempo externo en sus novelas está marcado por un doble carácter: la temporalidad y la intemporalidad, que se vinculan con la existencia física y psicológica de los personajes. Asimismo, la anacronía juega un rol clave de cara a diversificar el tiempo interno. Tanto la analepsis como la prolepsis, además de servir como técnica narrativa para atraer al lector, pueden enlazar el tiempo objetivo con la conciencia del personaje a través de la memoria y la imaginación. La forma de leer el

⁶⁰⁹ Genette, *Figuras III*, p. 126.

⁶¹⁰ Expresión del latín, cuyo significado es “al final del asunto”, hace referencia a que los relatos comienzan a contarse por la escena final. Se puede considerar un caso extremo de *in medias res*.

tiempo puede variar según la visión subjetiva del personaje mismo. De ahí aparece un caos temporal en la narrativa pombiana, el cual a menudo nos fascina.

6. Rasgos estilísticos en las novelas de Álvaro Pombo

El estilo de escribir constituye una vertiente imprescindible para identificar un autor y sus obras literarias. De acuerdo con el *DLE*,⁶¹¹ el estudio del estilo en la obra literaria se define como estilística, que se refiere principalmente a las características lingüísticas. El lenguaje, siendo el portador del relato, juega un papel fundamental en su construcción a nivel microtextual, como bien indica Antonio Garrido Domínguez: “El relato, en cuanto fenómeno literario, es el primer término un hecho de lenguaje”.⁶¹² René Wellek y Agustín Warren, al interpretar el concepto de estilo y estilística, hacen hincapié en la prioridad del lenguaje, si bien reconocen que “la literatura no depende por completo de la lengua”:⁶¹³

El lenguaje es, dicho al pie de la letra, el material del artista literario; se podría afirmar que toda obra literaria es simplemente una selección hecha en una lengua dada, al igual que se ha definido una escultura diciendo que es un bloque de mármol del cual se han arrancado algunos trozos.⁶¹⁴

La singularidad de las novelas de Álvaro Pombo reside, en gran medida, en su estilística ecléctica que combina diferentes rasgos lingüísticos y estrategias retóricas. Durante su entrevista con Domingo Ródenas de Moya, Pombo reconoce su exigencia con

⁶¹¹ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/estil%C3%ADstico#GsAHFrO>.

⁶¹² Garrido Domínguez, *El texto...*, p. 239.

⁶¹³ René Wellek y Agustín Warren, *Teoría literaria*, 4ª ed. (Madrid: Gredos, 1985), p. 208.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

el lenguaje de sus novelas. Tiene tendencia a corregir su escritura, lo que el novelista atribuye a su conciencia de ser poeta:

Las novelas se componen, naturalmente, de frases y, cuando tienes mentalidad de escritor de poemas, las frases te resultan más perfectas o más imperfectas, eres más exigente. [...] Realmente, la frase poética es muy exacta. Y cuando eso lo aplicas a la frase narrativa, el trabajo es interminable. De alguna manera, una cierta conciencia de exactitud de la frase narrativa es importante para que la prosa no sea aburrida.⁶¹⁵

En el campo crítico, no faltan opiniones laudatorias a propósito del lenguaje pombiano. Según Juan Antonio González Fuentes, las evoluciones de los personajes y el avance de la historia en la narrativa pombiana no se realizan a través de los acontecimientos exteriores sino “de los diálogos, de los ataques y contraataques”.⁶¹⁶ Casanova Monge, en su tesis doctoral, considera que la riqueza y el refinamiento léxicos de la narrativa de Pombo contribuyen a “un mosaico literario”:

El lenguaje es una parte importante de la narrativa de Pombo. El lector se encuentra con un léxico riquísimo y variado. Los textos deslumbran por la exactitud, en muchos casos son un tratado poético; lo son también por su elaboración tan cuidada. Tiene belleza y colorido, amén de un vocabulario elegido y cuidado. Pombo responde a la manera de fr. Luis de León, donde el léxico está medido, pesado y ajustado al texto. Los textos pombianos son un mosaico literario.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 13.

⁶¹⁶ González Fuentes, “Álvaro Pombo: La literatura desde un balcón”, p. 52.

⁶¹⁷ Casanova Monge, “Poética del bien y del mal. La narrativa de Álvaro Pombo”, p. 208.

La profesora Dolors Poch Olivé, en su artículo sobre el rasgo lingüístico de la novela *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), concluye de la siguiente forma: “El lenguaje constituye así el eje vertebrador de la obra y Álvaro Pombo consigue su propósito engarzando perfectamente la parodia, la psicología y la oralidad, y convirtiendo al lenguaje en la pieza maestra de la composición”.⁶¹⁸ En realidad, la fusión de “la parodia, la psicología y la oralidad”, señalada por este comentario, no solo se restringe a dicha obra, sino que se puede aplicar a otras novelas de Pombo. Basándonos de las dos ideas mencionadas arriba, realizaremos en este capítulo un análisis acerca de los dos rasgos destacados, a nuestro juicio, de la narrativa pombiana: el lenguaje mimético y el retoricismo, enfocando principalmente en las siguientes cuatro novelas: *Donde las mujeres* (1996), *Una ventana al norte* (2004), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013).

6.1 Lenguaje mimético

Lo mimético, que se refleja en la creación de personajes de las novelas pombianas como hemos estudiado anteriormente, es un carácter destacado en su lenguaje. Esto deriva de la conciencia realista del novelista. Aunque la forma de escribir de Pombo es diversa, su intención es hacer ver a la gente la realidad de forma clara y reflexionar sobre su propia vida mediante el universo verosímil creado por él, tal y como indica Marcos Eymar

⁶¹⁸ Dolors Poch Olivé, “Celia Cecilia Villalobo y el lenguaje de la *Telepena*” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas (Madrid: ARCO/LIBROS, 2007), p. 190.

Benedicto: “Para Pombo, la realidad constituye, antes que nada, un imperativo ético”.⁶¹⁹

A este respecto, Pombo mismo ofreció una afirmación contundente en su discurso del ingreso en la RAE, expresando decididamente su pasión y esfuerzo por buscar la verdad:

Toda mi caminata, desde mi juventud hasta este instante, todo el sentido de esta, quizá excesivamente prolongado discurso de esta tarde, ha sido determinada por una firme voluntad de verdad; tan fuerte que llega a asimilar la propia verosimilitud a la verdad, como un verdadero de la verdad, como un momento de la verificación de la verdad.⁶²⁰

Así pues, con el objetivo de crear un lenguaje verosímil, Pombo, recurre a la mimesis, cuyo valor consiste tanto en la técnica como en la estética. Se manifiesta a través de tres caracteres notables: la oralidad, el detallismo y el tinte filosófico. Empezamos nuestro análisis por el primero.

6.1.1 La oralidad

Siendo un rasgo relevante en la narrativa de Pombo, la oralidad está estrechamente asociada a su particular costumbre de escribir: primero él dicta los textos a su ayudante para luego trabajar sobre la transcripción de su dictado; después, su ayudante lee en voz alta la versión recreada por el novelista para que este vuelva a hacer correcciones; así se

⁶¹⁹ Marcos Eymar Benedicto, “Crítica de la razón impura: La utilización literaria de la filosofía en la narrativa de Álvaro Pombo” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas (Madrid: ARCO/LIBROS, 2007), p. 148.

⁶²⁰ Álvaro Pombo, “Verosimilitud y verdad”. Discurso para entrar en la RAE, Madrid, 20 de junio de 2004, p. 31, http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf.

repite el proceso hasta que Pombo se quede satisfecho. De esa manera, “la oralidad se convierte en mimesis de la oralidad”,⁶²¹ según Domingo Ródenas de Moya.

Si bien la afición de Pombo por dictar se remonta a las clases de don Camilo de su época de bachillerato en Valladolid, no empezó a dictar hasta los años 80 para poder aprovechar el tiempo.⁶²² Posteriormente, esta forma de escribir se ha ido convirtiendo en una postura suya. El sonido de su escritura se le hace muy agradable gracias a su ritmo musical, tal y como el propio Pombo ha confesado ante la prensa:

Dictar me permite ver la historia delante de mí. Hoy se escriben textos terriblemente largos y pesados. La novela de alta gama que se estila ahora incurre en ello. Como soy muy melómano, tengo mucho sentido del ritmo, y eso lo meto en mis frases.⁶²³

Esta predilección de Pombo también ha dejado huellas en sus novelas. Por ejemplo, en la afectuosa dedicatoria de *Una Ventana al norte* (2004) a su amigo Ernesto Calabuig García, Pombo dice: “...en recuerdo de sus lecturas en voz alta de este relato a lo largo de estos casi tres años; Sin cuya voz este relato no se oiría; Y carecía de prosodia”,⁶²⁴ lo que muestra la importancia de dictar dada por Pombo. A veces el acto repercute directamente en los personajes, como el caso de Julián en *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995). Siendo un escritor prestigioso, este comparte con el novelista el mismo

⁶²¹ Ródenas de Moya, “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”, p. 13.

⁶²² *Ibid.*, p. 12.

⁶²³ Antonio Paniagua, “Álvaro Pombo: ‘No temo a la muerte, sí a perder la lucidez’”, *Hoy*, 14 de octubre de 2015, <https://www.hoy.es/culturas/libros/201510/14/alvaro-pombo-temo-muerte-20151014152017-rc.html>.

⁶²⁴ Pombo, *Una ventana...*, dedicatoria, p. 7.

hábito de escribir. En el siguiente pasaje, se nota el empeño de Julián en dictarle a Cecilia. Ella, que es su secretaria, se encargaba de transcribir su voz:

[...]...volví a verle dictándome y dictándome y dictándome y diciéndome:
«Ya es su hora Celia Cecilia. Son las siete ya pasadas, son las siete, llevo dictándole tres horas sin parar. ¿Qué sería de mí sin usted, Celia Cecilia?»⁶²⁵

La oralidad en las novelas pombianas, que están cargadas de diálogos y monólogos, se manifiesta muchas veces en la voz de los personajes mediante diversos registros lingüísticos, que contribuyen a la vivacidad y el dinamismo del habla. Vamos a ver y a analizar dos casos representativos (todos los destacados son nuestros):

–Pero bueno, ¿me vas a decir, o no me vas a decir si lo de la mentira fue que la dijiste tú? Y, si sí, entonces, ¡a ver, explícate!

–Bueno... fue una cosa que dije hace unos días, no una solo, bastantes cosas dije, pero como las dije sin motivo, mentiras no serían según tú.⁶²⁶

Estaba en el vestíbulo y de repente dije en alta voz –como si todavía siguiera discutiendo con mi «ex»–: «Te crees muy listo, ¿no?, ¿te crees que me conoces ce por be, que no tengo secretos ni misterios, ni resortes, ni recursos, ni la menor iniciativa? ¿crees que soy una vulgar pobre mujer, ex mujer de uno, ex secretaria de otro, metida en casa a los cincuenta y cinco sin que haya nadie quien me coja, poco menos que ni gratis...?»⁶²⁷

⁶²⁵ Pombo, *Telepena de...*, p. 28.

⁶²⁶ Pombo, *Donde las...*, p. 133.

⁶²⁷ Pombo, *Telepena de...*, p. 60.

El primer texto constituye una conversación entre la narradora y su hermana Violeta en *Donde las Mujeres* (1996). Está marcado por una serie de marcadores conversacionales como “pero bueno”, “bueno”, “entonces”, “a ver”. Su uso concuerda con el hábito de hablar de los españoles, quienes los usan con mucha frecuencia como muletillas para hacer una pausa pequeña o transmitir cierta emoción, según las diferentes ocasiones. Otro punto que nos llama la atención es la lógica propia del lenguaje coloquial, cuya inexactitud gramatical difiere mucho de la normatividad del lenguaje escrito. Por ejemplo, en este mismo texto, la forma de preguntar de la *narradora-protagonista*: “¿me vas a decir, o no me vas a decir?”, que parece un poco excedente, pues con decir solo una vez de “me vas a decir”, es suficiente para la interrogación. Pero destacamos la forma original de Pombo, porque es más mimética y es más parecida a la frase de una persona enojada en la vida real. Si eliminamos la parte de “o no me vas a decir”, la conversación sería más sosa y perdería viveza. Del mismo modo, la siguiente frase, “fue una cosa que dije hace unos días, no una solo, bastantes cosas dije”, constituye un típico lenguaje hablado, ya que no está muy bien organizada y le falta coherencia. Sin embargo, esto justamente refleja la espontaneidad de la lengua oral e imita fielmente “el discurrir desordenado del pensamiento”⁶²⁸ humano. Por último, en este fragmento citado, se nota la función de los signos de interrogación y exclamación, que ayudan a describir, de forma expresiva, la entonación de indignación de la narradora. Teniendo todo en cuenta, podemos ver que no es fácil reconstruir el lenguaje verosímil de los personajes, para lo que se necesita observar con detenimiento la vida y crear obras a partir de ella.

⁶²⁸ Poch Olivé, “Celia Cecilia Villalobo y el lenguaje de la *Telepena*”, p. 184.

El segundo texto pertenece a *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995). Se trata de un monólogo de Celia Cecilia, cuyo receptor imaginario es su exmarido, pero en realidad nadie está escuchándola. Por lo tanto, la protagonista esencialmente está reflexionando sobre ella misma en voz alta, cuya oralidad se representa principalmente a través de las constantes interrogaciones y las construcciones anafóricas, como por ejemplo, los tres “te crees”, las cuatro “ni” y tres descripciones despectivas sobre su identidad: “soy una vulgar pobre mujer, ex mujer de uno, exsecretaria de otro”. Así se verbalizan de manera impactante sus sentimientos de furia y ahogo por ser desestimada por su exmarido. Según la profesora Olivé, toda la novela de *Telepena...* se puede considerar como un largo monólogo de Celia Cecilia,⁶²⁹ en el que la oralidad juega un papel muy importante para construir las actividades mentales y producir un efecto psicodinámico.

Otro rasgo que marca la oralidad en el mismo texto citado es el uso de la expresión coloquial “ce por be”, que significa “con todos los detalles”. No es difícil encontrar, en la novela *Telepena...*, palabras y expresiones coloquiales como esta. En el primer texto citado abajo, Pombo usa la abreviatura “tele” en vez de la forma original “televisión”, porque la primera se usa más comúnmente en la vida diaria. Además, hallamos un dicho muy expresivo como “pez gordo”, que significa persona de mucha importancia o muy acaudalada. En la segunda cita aparece la expresión coloquial “voy que chuto”, con el significado de que “algo es aceptable” o “más que suficiente”. Estas expresiones transmiten una sensación más cercana a los lectores: como si el narrador estuviera contándonos su historia frente a frente (todos los destacados son nuestros):

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 182.

Como todo el mundo, yo había visto los juzgados en la tele, suelen salir cuando algún pez gordo... Un pez gordo no es nunca un delincuente, es otra cosa, es alguien.⁶³⁰

Yo con Lauren voy que chuto.⁶³¹

La profusión de palabras y locuciones coloquiales no solo demuestra la abundancia del vocabulario de Pombo y su excelente capacidad de manejarlo, sino también su determinación a la hora de plasmar un lenguaje realista. Dado el límite de extensión de nuestro trabajo, no es posible enumerar todos sus casos en las novelas pombianas. Abajo exponemos algunos ejemplos de ello, aunque solo constituyen la punta del iceberg de la mina verbal de Pombo (todos los destacados y paréntesis son nuestros):

¡le saca hasta las tripas (coloq.: sacar el alma, matarle o hacerle mucho mal) al Esteban si se quiere enterar de cualquier cosa...!⁶³²

Según mi madre, cuando por fin se conocieron sanseacabó (coloq.: para dar por terminado un asunto), Julián sesión continua.⁶³³

Me sentía acelerada y guasona (coloq.: burlona, bromista).⁶³⁴

⁶³⁰ Pombo, *Telepena de...*, p. 155.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 101.

⁶³² *Ibid.*, p. 115.

⁶³³ *Ibid.*, p. 125.

⁶³⁴ Pombo, *Donde las...*, p. 172.

De hecho, Tom al decir que debía casarme adoptó (al menos así fue como yo lo registré) un tono sabihondo (coloq.: que presume de sabio sin serlo) y convencional de tía soltera.⁶³⁵

Entonces fue cuando yo conté lo raro que había sido oírla hablar de mi padre confundiendo los rasgos de mi padre con los de alguien como Gabriel, dando muestras así de haber perdido definitivamente la chaveta (coloq.: volverse loco)⁶³⁶.

Quedó de pronto confirmado a contrapelo (coloq.: contra el curso o modo natural de algo) por los obvios celos...⁶³⁷

Aparte de palabras y expresiones coloquiales, otros dos elementos vocales que se encuentran omnipresentes en la narrativa pombiana son el diminutivo y el superlativo. El primero, que lleva sufijos como “-ito/a” y “-illo/a”, consiste en la disminución del objeto designado, mientras que el segundo, que está constituido por el sufijo -ísimo/a, cumple la función primaria de expresar el mayor grado de los adjetivos y adverbios. En los textos narrativos, se subrayan sus efectos estilísticos, que se relacionan estrechamente con su valor afectivo. En el primer texto citado abajo retrata la escena del primer encuentro entre Celia Cecilia y Luz. Frente a su interlocutora perpleja, Luz intenta acortar la distancia con ella, haciendo una pregunta muy sucinta: “¿pitillito?” El uso del diminutivo muestra su tono delicado y actitud risueña. Asimismo, la forma superlativa “sencillísima” aumenta el grado del adjetivo “sencilla”, lo que resalta lo nerviosa está Celia Cecilia por la

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 187.

intrusión de esta mujer desconocida en la casa de Julián. El contraste entre lo sencillísima de su respuesta y su esfuerzo por dar con ella también aporta un tinte paródico. Del mismo modo, el diminutivo “ahoritita” y el aumentativo “lindísimo” en el segundo texto citado destacan por la delicadeza y cordialidad del amigo de Luz, Negrín, a la hora de tratar a Celia Cecilia. En el tercer texto, se encuentra una descripción con el uso del símil, en la que el narrador compara los ojos del duque con las piedras. Tanto el diminutivo “piedrecitas” como el aumentativo “vivísimas” expresan un temple afectivo, reflejando la agradable impresión que el duque ha dado a Acardo. La emoción que transmite el diminutivo “hombrecillo” en el último texto citado abajo es un poco diferente de los casos anteriores. En vez del cariño, el sentimiento que tiene Acardo por Bernardo después de terminar la cruzada y volver a Claraval es muy complicado. Se trata de una mezcla de indignación y compasión, que se manifiesta por medio de un tono despectivo a la vez que piadoso de la palabra “hombrecillo” (todos los destacados son nuestros):

«Pitillito?» ofreció ella. Tuve que repetirme «Pitillito» mentalmente para poder dar con la sencillísima respuesta: «No. No fumo. Muchas gracias.»⁶³⁸

¡Es lindo que llames, Celia. Lindísimo, un momento. Ahoritita mismo va a ponerse Luz...⁶³⁹

Y el duque ahora hace una pausa y fija sus ojos, brillantes todavía, como piedrecitas verdes, en la cara arrugada, vivísimas piedras como alegres diablos.⁶⁴⁰

⁶³⁸ Pombo, *Telepena de...*, p. 42.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁴⁰ Pombo, *La cuadratura...*, p. 123.

Bernardo le miraba ahora fijamente, alzados los ojos hacia el rostro de Acardo. Un hombrecillo insignificante y calvo, hundido en su blanco traje talar. Un hombrecillo que tose.⁶⁴¹

Aparte de la función afectiva, el diminutivo y el aumentativo, que son bastante característicos en el lenguaje oral, están marcados por su musicalidad, a la que Pombo da mucha importancia. En este sentido, las onomatopeyas, que también se perciben a menudo en las novelas pombianas, cuentan con la misma funcionalidad. Tomamos como ejemplo las cuatro palabras en los textos citados abajo: el “pum” para expresar el golpe que produce Luz al sentarse en la mecedora; el “runrún” para describir expresivamente el zumbido de los pensamientos incesantes de Celia Cecilia; el “frufnú” para imitar el sonido de andar y hablar de Beatriz; y por último, el verbo “refunfuñaba” para retratar la voz aturdida del duque. Estas palabras, que están inspiradas por el sonido de objetos naturales de la realidad, no solo sirven para la vivacidad auditiva de la escritura, sino que también ayudan al lector a construir las imágenes visuales correspondientes en su mente (como en ocasiones anteriores, los destacados de las citas son nuestros):

La estarlet soltó una risa fresca, dio cuatro pasitos inverosímilmente frágiles y cortos y, ¡pum!, se instaló en la mecedora de Julián.⁶⁴²

[...]vienen a ser el come-come y el runrún de lo que estás a punto de pensar y sin embargo no lo llegas a pensar...⁶⁴³

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 373.

⁶⁴² Pombo, *Telepena de...*, p. 41.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 17.

Bea Zaldívar es de esas mujeres que hablan como andan. Como con una ondulación, recién planchadas y peinadas como con un frufurú.⁶⁴⁴

Refunfuñaba ásperamente acerca de su propia mala vida y muerte próxima...⁶⁴⁵

A la hora de caracterizar a los personajes, Pombo recurre a la heterogeneidad del español a fin de hacerlos concordar con su entorno geográfico, lo que constituye otro reflejo importante del realismo lingüístico de Pombo. Una muestra destacada es la pronunciación andaluza de los personajes en *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013), que está ambientada en la ciudad de Granada. Veamos tres casos representativos a este respecto:

–Llora por lo que ha pasado –dijo el Calderilla padre–. Dice que este pueblo está dejao de la mano de Dios.⁶⁴⁶

–La María le cogió en Graná y le quitó las tonterías esas de la cabeza, ¿qué le parece, hermano?⁶⁴⁷

Mi tío Abel, que en paz descansa, debió de dejar muchos escritos que hoy en día pues tienen un valor, ¿eh, o no eh?

La aspiración de la consonante hizo sonreír al hermano...⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁴⁵ Pombo, *La cuadratura...*, p. 156.

⁶⁴⁶ Pombo, *Quédate con...*, p. 68.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

En el primer fragmento citado, se encuentra el vocablo “*dejao*” con la pérdida de la *-d-* intervocálica de la palabra “dejado”. A pesar de que este fenómeno fonético ya se ha convertido en un rasgo general en el español vulgar, es aún más popular en Andalucía, donde incluso las clases altas pierden la *-d-* en el caso de los participios en *-ado*.⁶⁴⁹ Del mismo modo, la palabra “*Graná*” que aparece en el segundo texto es una forma muy usual de los granadinos cuando pronuncian el nombre de su ciudad. Con respecto al tercer texto, presenta un rasgo más propio del acento andaluz, que es la aspiración de la *-s* final de las palabras. De esta manera, “es o no es” se convierte en “¿*eh, o no eh?*”, lo que agrega un color humorístico al habla del personaje Miguel. Cabe mencionar que todos estos vocablos con rasgos fonéticos andaluces se han marcado en cursiva en la novela en cuestión, lo que puede impresionar más aún a los lectores.

Amén del español de España, Pombo también ha aplicado su conocimiento de otras variantes del español, sobre todo el mexicano, a sus novelas, como el caso de *Una ventana al norte* (2004). El pasaje que reproducimos debajo de este párrafo es una parte del discurso de Enrique Gorostieta. Siendo un general mexicano, es natural y razonable que use palabras y expresiones típicas mexicanas, como las dos subrayadas en el texto: “*cuate*” e “*hijos de la chingada*”. De acuerdo con el *DLE*, la palabra “*cuate*”, que tiene una raíz del náhuatl, se refiere a camarada, amigo íntimo y se usa en México, Guatemala y Honduras.⁶⁵⁰ En cuanto al verbo “*chingar*”, que se presenta en voz pasiva en la expresión “*hijos de la chingada*”, se cuenta entre uno de los mexicanismos más emblemáticos, como bien indica el escritor mexicano Octavio Paz: “la expresión de las más brutales o sutiles

⁶⁴⁹ “La pronunciación andaluza”, *Página de Grupo de investigación “El español hablado en Andalucía”*, http://grupo.us.es/ehandalucia/que_es_el_andaluz/03_la_pronunciacion_andaluza_ext.html.

⁶⁵⁰ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/cuate?m=form>.

de nuestras emociones y reacciones”.⁶⁵¹ Según el *DLE*, la palabra proviene de la lengua gitana y su significado “practicar el coito con alguien”⁶⁵² constituye un vulgarismo malsonante, si bien se ha convertido en una palabra polifacética en el español mexicano. La expresión “hijos de la chingada”, que está relacionada con la violación a las mujeres indígena durante a la época de la Conquista, se suele usar para decir “hijos de traidoras” o “hijos de puta” (todos los destacados son nuestros):

¿Sabemos nosotros quiénes forman este comité? ¿Lo sabes acaso tú, rapaz?
¡Cómo vas a saberlo! Si yo no lo sé, ni pueden saberlo los jefes de armas, mucho menos tú, cuate, que eres solo un fusilero de pie, carne joven de cañón, como ellos dicen, hijos de la chingada.⁶⁵³

La manipulación lingüística de Pombo respeta tanto al espacio geográfico de las historias como su trasfondo histórico. Al leer *La cuadratura del círculo* (1999), podemos notar un tono medieval, de la época de las cruzadas. Un típico ejemplo es la introducción del “voseo” en el habla de los personajes. Este fenómeno lingüístico, en el que se emplea “vos” en lugar del “tú” así como sus conjugaciones respectivas, se remonta al siglo IV, cuando todavía servía como un trato exclusivo con el emperador. Fue extendiéndose gradualmente entre distintas autoridades, hasta los siglos XI y XII, tiempos en los que vivía el protagonista de la novela en cuestión, el “vos” oscilaba entre rango social y virtud

⁶⁵¹ Octavio Paz, citado en Darío Brooks, “El mexicanismo más reinventado a lo largo de generaciones (que tiene su propio diccionario)”, en *BBC NEWS*, 6 de septiembre de 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49339321>.

⁶⁵² Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/chingar?m=form>.

⁶⁵³ Pombo, *Una ventana...*, p. 158.

caballeresca.⁶⁵⁴ Por lo tanto, en la primera conversación citada, Acardo trata al duque de Aquitania de “vos” y lo mismo ocurre en la segunda, en la que el duque de Aquitania utiliza “vos” al dirigirse al padre de Acardo, quien ejerce de caballero:

Mi madre es, como vos mismo acabáis de decir, espléndida, pero a la vez empinadísima y difícil de escalar con la impedimenta...⁶⁵⁵

Y tu padre, calmosamente, dijo: «Señor, de verdad que no sé esto a qué viene. Vos sabéis que impotente yo no soy...»⁶⁵⁶

Cabe mencionar que, a pesar de ese toque de la antigüedad que nos evoca a la otra época, la novela, en general, está escrita en un lenguaje moderno y de forma inteligible, tal y como declara Pombo: “no cabe ninguna posibilidad de reproducir el texto donde diga “vos” y “vuestra merced” porque eso es ridículo, eso es cartón piedra, eso son las novelas históricas del Romanticismo”.⁶⁵⁷

La intercalación de lenguas extranjeras, que ocurre con bastante frecuencia en la narrativa pombiana, no solo cumple su función decorativa, sino que también sirve para

⁶⁵⁴ Norma Beatriz Carricaburo, *El voseo en la historia y en la lengua de hoy*, citado en Brenda Mariana Reggi y María Gabriela Segre, “El voseo, presente en la literatura” (minicurso presentado en II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia Brasilia, 30 y 31 de marzo de 2012), https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasil_2012/25_reggi-segre.pdf, p. 218.

⁶⁵⁵ Pombo, *La cuadratura...*, p. 160.

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, p. 75.

⁶⁵⁷ Domingo Ródenas de Moya, citado en Peinado “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo”, p. 156.

que el habla de los personajes se adecue a su identidad y personalidad. En *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013), se halla una gran cantidad de textos en latín recitados por los protagonistas, que son monjes. Tomamos como ejemplo una situación en la que el hermano Raimundo emite al hermano Ignacio la oración que constituye el título de la novela:

El monje mayor le dice al joven:

—*Mane nobiscum domine quoniam advesperascit*: quédate con nosotros, Señor, porque atardece.⁶⁵⁸

Ahora dirigimos nuestra atención sobre otra novela: *Donde las mujeres* (1996), en la que Tom Bilffinger es un español de origen medio alemán y medio inglés, así que en sus discursos suele mezclar los tres idiomas, tal y como se muestra en la parte subrayada en los primeros textos citados abajo. En el caso de su novia tía Lucía, su costumbre de intercalar palabras francesas en el español a fin de mostrar su exquisitez corresponde a su carácter vanidoso y su gusto por perseguir la vida de las personas de clase alta, lo que se manifiesta en el tercer texto citado (todos los destacados son nuestros):

Con eso salgo yo perjudicado, meine Liebe, figurar en tu corazón y en tu cabeza sin tía Lucía me deslucе a mí.⁶⁵⁹

Y no le vi llegar, no le sentí llegar hasta que se sentó junto a mí en el sofá donde yo estaba y dijo: «Don't be sad, my pretty. It will pass the sorrow...»⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Pombo, *Quédate con...*, p. 28.

⁶⁵⁹ Pombo, *Donde las...*, p. 168.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

El que no era poeta acababa de dejar la femme fatale en un meubl  del Boulevard des Capuccines. O lo acababa de poner a un color solo, el amarillo, en la roulette.⁶⁶¹

Otro rasgo de la oralidad de las novelas de Pombo consiste en su creación de neologismos, lo que refleja su espíritu aventurero y genialidad a la hora de manejar la lengua española. Para ejemplificar eso, reproducimos tres fragmentos en los que se encuentran palabras inventadas por Pombo (todos los destacados son nuestros):

Luz me volvía recordadiza; una palabra que invent  Julián –y que era lo contrario de olvidadiza.⁶⁶²

Lo que no se puede a una persona es engarlitarla y luego, ¡paf!, si te he visto no me acuerdo.⁶⁶³

Longa ronda apropiada propiedad debida merecida para ti que la ronda rezonga edad de merecer se te pas  perdió porculpamiseria culpamiseria de las tres babiosas tres lumiacas que pariste sufriste con el sopet n del noquerido desquerido juvenil semen senil de un marido calzonazos.⁶⁶⁴

Las palabras “recordadiza”, “engarlitar”, “porculpamiseria”, “culpamiseria” y “noquerido” no son palabras correctas en sentido estricto, ya que no est n incluidas en ningún

⁶⁶¹ *Ibíd.*, p. 130.

⁶⁶² Pombo, *Telepena de...*, p. 47.

⁶⁶³ *Ibíd.*, p. 36.

⁶⁶⁴ Pombo, *La cuadratura...*, p. 200.

diccionario. No es difícil descubrir la manera de su formación. Las primeras dos se forman por derivación, a partir de la raíz “recordar” y “garlito” que reciben respectivamente “-iza” y “-en” como sufijos y prefijos, mientras que las últimas tres se basan en la composición de palabras independientes, que se puede considerar una imitación al ritmo del habla intenso de los españoles en la vida real. El uso de neologismos, que forma parte de lenguaje mimético de la narrativa pombiana, “da una sensación de embrollo, de maraña semántica que tiene como efecto llamar la atención del lector”,⁶⁶⁵ como bien indica el profesor Philippe Merlo Morat.

La oralidad de Pombo, que combina varios rasgos lingüísticos, contribuye a la verosimilitud y teatralización del discurso de su narrativa. A tenor del filólogo Navarro Tomás, “un personaje sin voz es tan anormal en la novela como lo sería en la vida corriente”.⁶⁶⁶ A ojos de Pombo, la vitalidad de la voz de los personajes es aún más importante para la construcción de estos, de manera que recalca: “La voz es todo. Y la voz expresa ese temblor libre en que la vida de cada cual consiste. La voz tiembla, titubea o se encrespa, como la propia conciencia en que consiste”.⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ Merlo Morat, “Álvaro Pombo o el arte de la manipulación en Virginia o el interior del mundo”, p. 141.

⁶⁶⁶ Tomás Navarro Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*, 1ª ed. (México, D.F.: Colección Málaga, 1976). p. 8.

⁶⁶⁷ Álvaro Pombo, “La voz y el teléfono”, p. 178.

6.1.2 El detallismo

El crítico José-Carlos Mainer publicó en 2007 un artículo sobre el realismo en la narrativa de Pombo en el que valora la “capacidad de observación”⁶⁶⁸ de un buen novelista como el santanderino, para quien el detallismo no solo constituye una técnica sino también una actitud que se debe adoptar para lograr la verosimilitud, conforme lo que pone de relieve en su artículo “Un Novelista Aristotélico (Mario Vargas Llosa)”:

Al incluir dentro de una misma línea narrativa verosimilitud y verdad, Aristóteles se hace responsable, como Mario Vargas Llosa, de emborronar sus narraciones en aras de un quizá imposible proyecto de decir lo todo respecto de cualquier cosa dada, por insignificante que sea.⁶⁶⁹

Como consecuencia de este afán realista de Pombo, se encuentran en sus novelas numerosas descripciones minuciosas sobre los actos cotidianos y cosas corrientes de la vida real, entre las cuales destaca la escena de comer. Veamos dos pasajes pertenecientes a *Donde las mujeres* (1996) y a *La cuadratura del círculo* (1999) (todos los destacados son nuestros):

A la sobremesa fueron las yacas, «que se implan -aseguró-, si te descuidas, con la alfalfa fresca» y las dificultades del maíz. Después de comer, en vez de una tacita de café, se tomó una taza grande de café con leche.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ José-Carlos Mainer, “Introducción al realismo de Álvaro Pombo” en *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Madrid: ARCO/LIBROS, 2007), p. 19.

⁶⁶⁹ Álvaro Pombo, “Un novelista aristotélico (Mario Vargas Llosa)”, en *Alrededores*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 141.

⁶⁷⁰ Pombo, *Donde las...*, p. 158.

En una pequeña sala donde sólo había una mesa y una silla, que Acardo pensó que era el comedor de invitados, cenó gachas de harina de almorta y pollo hervido. La hermana Genoveva le sirvió por tres veces un vino oscuro, agridulce, caldeado, gustoso al paladar como un bebedizo. Y después tomó unas uvas muy claras, la uva de espina, que la hermana Genoveva dijo haber ido cogida de la parra del convento.⁶⁷¹

El primer texto citado arriba describe la escena de una sobremesa que mantiene la familia de la *narradora-protagonista* con la tía Teresa. Teniendo en cuenta la similitud entre la familia de la novela y la del novelista en Santander, suponemos que podría tratarse de una escena ordinaria que experimentaba Pombo en su infancia y que posteriormente reproduce en la novela con una escritura costumbrista, detallando las comidas y bebidas cotidianas en la mesa como “vacas”, “maíz” y “café con leche”. Este tipo de enumeración exhaustiva también ocurre en el segundo texto citado, que retrata una comida de Acardo en el convento de Claraval. Si bien la situación de este caso no atañe a la vida real del novelista, sigue notándose un toque realista gracias a los detalles registrados, que sitúan la escena en un espacio verosímil y la hacen sentir más cerca de los personajes de una época remota. Para realizar este efecto, creemos que el novelista recurre a su capacidad de “imaginación”, lo que creemos que no contradeciría el concepto de mimesis, como se suele suponer, sino que ayuda a crear una objetividad ficticia.

Amén de las frecuentes referencias gastronómicas, Pombo también ejerce su detallismo en las descripciones de otras situaciones cotidianas. Veamos dos muestras en *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) (todos los destacados son nuestros):

⁶⁷¹ Pombo, *La cuadratura...*, p. 257.

Y pasé, y entré en el dormitorio y dije «¡Madre mía» porque las puertas, el armario y los cajones de la cómoda estaban semiabiertos y toda la ropa en el suelo como un paquete intestinal de ropa y tripas, los jerséis, los pantalones, las camisas, las cortinas y la *Fenomenología del espíritu*, que era un libro que él leía y que después supe cuál era.⁶⁷²

Y al llegar aquí, cerró los dos ojitos Luz, la pobre, y por la mejilla seca, mejilla seca, maquillada bien, en tonos tostaditos, vi resbalársele una lágrima tras otra sin que se alterase el maquillaje ni ella misma en nada, pobre Luz. Como en un busto de un cuadro, una reproducción que tengo en casa yo, ruedan mejilla abajo varios lagrimones de mercurio redonditos, sin desplomarse ni caerse. Es el cuadro más triste que conozco.⁶⁷³

El primer texto citado trata de una descripción detallada desde la perspectiva de Celia Cecilia sobre un espacio habitado, que es el cuarto de Julián. El apilamiento de los sustantivos como “ropa y tripas”, “los jerséis”, “los pantalones”, “las camisas”, “las cortinas” y “la *Fenomenología del espíritu*” establece una imagen marcada por una belleza estática. Asimismo, el uso del adjetivo “semiabiertos” y la metáfora “como un paquete intestinal” subraya el desorden de los objetos, lo cual alude a que Julián, siendo un escritor, estaba acostumbrado a un espacio libre e independiente, donde le surgían las chispas de la inspiración. En el segundo texto, se retrata una imagen de Luz que combina la belleza estática “como en un busto de un cuadro” con el detalle dinámico “resbalársele

⁶⁷² Pombo, *Telepena de...*, p. 13.

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 52-53.

una lágrima tras otra sin que se alterase el maquillaje ni ella misma en nada”, lo que refleja sutilmente el carácter sensible y diamantino de Luz.

Otra representación llamativa del detallismo en las novelas de Pombo consiste en las referencias frecuentes de los nombres comerciales, que muchas veces sirven para sustituir el tipo de los productos señalados. Tal y como se manifiestan algunos de los siguientes ejemplos que enumeramos, en lugar de decir “vino”, “coche”, “cacao en polvo”, “pan”, el narrador los ha mencionado sus marcas específicas como “Cune”, “Citroën”, “Nesquik”, “Bimbo” (todos los destacados son nuestros):

Pedí un helado de tutti frutti.⁶⁷⁴

Se bebió casi ella sola una botella de Cune de tres cuartos...⁶⁷⁵

Tía Teresa fue quien trajo a Violeta en su Citroën negro.⁶⁷⁶

—¡Vaya coche que te traes, Miguel!— comentó Ignacio.

— Es un Audi Q5, el de los jugadores del Real Madrid. Es el que lleva Cristiano Ronaldo.⁶⁷⁷

Mientras dictaba, no solía fijarse en lo que hacía, y en la mano igual podía sostener un calcetín que un lapicero que una taza de Nesquik...⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Pombo, *Donde las...*, p. 173.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷⁷ Pombo, *Quédate con...*, p. 71.

⁶⁷⁸ Pombo, *Telepena de...*, p. 26.

Luz sacó un encendedor Dupont del bolso...⁶⁷⁹

[...]y miraba a ver si me quedaba aunque sólo fuese el Bimbo que siempre guardo en previsión por ser el que menos se reseca...⁶⁸⁰

En vistas de las citas de arriba, encontramos que las marcas comerciales que aparecen en las novelas pombinas varían mucho en función de la clase social, como por ejemplo, entre las marcas de coche se encuentra tanto el Audi Q5, una marca lujosa, como el Citroën, perteneciente a la clase trabajadora. Esta mezcla de marcas de diferentes niveles económicos, por una parte, refleja la postura ecléctica de Pombo, que pretende crear un universo novelesco donde se presentan personajes de distintos grupos sociales. Por otra parte, corresponde a un trasunto realista de la época de la posmodernidad, que “corresponde al Capitalismo Tardío, a una sociedad de consumo”,⁶⁸¹ de manera que a los lectores, formados como consumidores heterogéneos en el mundo real, pueden resonarles con la verosimilitud que busca Pombo en sus novelas.

6.1.3 Color paródico

El uso de la parodia se puede encontrar en varios géneros artísticos, incluyendo, por supuesto, la literatura. En lo esencial, se trata de una imitación burlesca, conforme a la

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸¹ Gladys Adamson, “Posmodernidad y la lógica cultural del capitalismo tardío” (trabajo presentado en el XI Congreso del Hombre Argentino y su Cultura Debate sobre los modelos culturales a Fines de Siglo, Cosquín, enero de 1997), <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>.

definición del *DLE*. A tenor de Peter Ivanov Mollov, la parodia, “orientada a revelar el envés de este mundo, es una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, lo topicalizado”.⁶⁸² Además, juega un papel importante en el arte posmoderno. Los posmodernistas la toman como instrumento fundamental para reflejar su visión sobre el mundo con un tono irónico y cómico, como señala Mijares:

El arte posmoderno sería, entonces, no una tendencia concreta ni un estilo, sino una estrategia cognoscitiva, una manera de conocer el mundo mediante un significado que está oculto tras la apariencia de objeto cotidiano; y las herramientas para ocultar el significado serán la parodia, la cita irónica, el pastiche o incluso el cambio de función del objeto, todos aquellos elementos que analizaremos con respecto a la novela posmoderna.⁶⁸³

Por lo tanto, la parodia de Pombo imprime a su narrativa el matiz de la posmodernidad, en la que desempeñan un papel determinante los medios de comunicación. Estos caracterizan a la sociedad no como una sociedad más transparente y consciente de sí, sino como una sociedad más compleja,⁶⁸⁴ según Gianni Vattimo. A este respecto, *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) constituye una novela ejemplar. Pombo la titula de forma paródica, ya que el neologismo “telepena” crea una imagen dramática de la vida de la protagonista Celia Cecilia. Como invitada del programa del famoso presentador Jesús

⁶⁸² Peter Ivanov Mollov, “Problemas teóricos en torno a la parodia. El “apogeo” de la parodia en la poesía española de la época barroca”, *Revista electrónica de estudios filológicos* 11 (2006), <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>.

⁶⁸³ Lozano Mijares, *La novela española...*, p. 130.

⁶⁸⁴ Gianni Vattimo, *En torno a la posmodernidad*, 1ª ed. (Barcelona: Anthropos, 1990), p. 88.

Hermida, ella tiene que fabular ante el público un mundo falso donde vive como musa de Julián, lo que le hace tanto a ella misma como a los lectores sentir cierta pena por la disimilitud en la que vive entre el mundo real y el mundo televisivo. Partiendo de eso, toda la novela se puede considerar como una parodia del poder de los medios de comunicación sobre la sociedad posmoderna, tal y como reafirma el comentario de Celia Cecilia al final de la novela: “Lo público es distinto y es menor, una pachanga, un entretenimiento y un gran circo: la tele, el mayor espectáculo del mundo”.⁶⁸⁵

En muchas ocasiones, la parodia en la narrativa pombiana está vinculada con la caracterización física de los personajes mediante la imitación y la comparación, como por ejemplo, en el siguiente texto extraído de *Donde las mujeres* (1996), donde la *narradora-protagonista* compara a Tom con un “actor de carácter” para resaltar lo sorprendido que se quedaba este ante ella: “Tom me miraba como un actor de carácter en una comedia de costumbres. Un mal actor, que abre la boca mucho para demostrar que está asombrado”.⁶⁸⁶

El objeto de imitación también pueden ser figuras concretas que varían desde personajes, sean reales o ficcionales, hasta animales. El primer fragmento que reproducimos abajo remite a un escenario de *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), en el que Celia Cecilia describe su primera impresión sobre Luz haciendo referencia a Mick Jagger, músico británico, y a Massiel, cantante española, para destacar lo chispeante de la chica. En el segundo pasaje extraído de *Donde las mujeres* (1996), Pombo compara a tía Lucía con Cruella de Vil, la principal villana en la novela *One Hundred and One Dalmatians*, con el objetivo de parodiar el carácter presumido y vanidoso de tía Lucía.

⁶⁸⁵ Pombo, *Telepena de...*, p. 186.

⁶⁸⁶ Pombo, *Donde las...*, p. 265.

En cuanto al último texto citado de la misma novela, la *narradora-protagonista* hace un símil relacionando los ojos dulces de Tom con los de *cocker spaniel*, una raza de perro que da una imagen encantadora e ingenua (todos los subrayados son nuestros):

Me fijé en la cara que ponía, esas caras que se llevan hoy en día, afrocubanas al estilo de Mick Jagger, recordando un poco a la cara de Massiel. La palabra «Massiel» fue un relampagueo al ralentí, yo me entiendo, un rayo de calor en un verano, que sin que se oiga el menor trueno, raya de cabo a rabo la pizarra del nublado entera.⁶⁸⁷

[...]tía Lucia parecía ir volviéndose un personaje de los dibujos animados, una mala imitación de Cruella De Vil.⁶⁸⁸

Se lo he dicho: «Mira, lo que no puedo soportar es que me mires como un cocker spaniel con ojitos dulces. A mí me ha enfermado siempre la dulzura, Tom, un empalago la dulzura, Tom»⁶⁸⁹

Estas descripciones teatrales con el humorismo pombiano facilitan la imaginación de los lectores, quienes pueden conocer a los personajes de forma divertida y vívida. Para Pombo, todo puede ser objeto de burla, incluso él mismo, de manera que se hallan algunos casos de autorreferencia paródica en su narrativa, como en esta breve mención de la *narradora-protagonista* en *Donde las mujeres* (1996) a “un tal Álvaro”, igual de rubio que el novelista, como un ave de paso de su vida:

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 226.

Como dijo de repente un chico rubio, un tal Álvaro: «Tu interés por mí dura lo que dura este pitillo.» Y fue verdad...⁶⁹⁰

Este pasaje nos recuerda a otra descripción autorreferencial más evidente en *Los delitos insignificantes* (1986), que forma parte de una conversación entre Quirós y Cristina:

— ...Y viene Álvaro Pombo...

—¿Quién es Álvaro Pombo?

— Ah, pues el primo del hermano de una amiga mía, una Pomba graciosísima, tataranieta del marqués de Casa-Pombo, que conserva toda la nariz de la familia.⁶⁹¹

En este caso, Pombo no solo se burla de sí mismo sino también de su familia. Comparando con “la nariz de toda la familia”, “toda la nariz de la familia” puede resaltar la característica de la nariz grande de los miembros de su familia. Este simple cambio del orden de las palabras acentúa el color paródico de forma humorística.

6.1.4 Tinte filosófico

Siendo licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, Pombo dispone de amplios conocimientos de filosofía, que se han integrado en su manera de pensar y hablar en la vida diaria. Naturalmente, él transfiere este rasgo suyo a sus personajes novelescos de forma mimética, muchos de los cuales son pensativos y

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁹¹ Pombo, *Los delitos...*, p. 68.

reflexivos. Al de hablar del trasfondo filosófico de sus novelas en una entrevista, Pombo dio sus explicaciones:

[...]la filosofía está cogida aquí de refilón, por así decirlo. Yo tengo en cuenta todas estas ideas porque forman parte de mi manera de hablar. De las cosas que cuento, hablo y discuto en mi vida diaria. Pero no son ensayos. Son conceptos que utilizo en la vida corriente.⁶⁹²

Marcos Eymar Benedicto señala cuatro niveles en la asimilación literaria de la filosofía que emplea Pombo en su narrativa: el ornamental, el formal, el epistemológico y el crítico.⁶⁹³ Los primeros dos niveles apuntan al valor estético de la filosofía, que consiste en culturizar el discurso y caracterizar a los personajes, a fin de deslumbrar al lector. Tal y como Pombo expresaba en su entrevista con Esteban Martín Pérez, las frases de los grandes filósofos como Hegel no tenían para él un significado filosófico sino retórico: “Eran grandilocuentes. Lujosas, excesivas. Pronunciarlas hacía que me sintiera interesante, profundo”.⁶⁹⁴ En lo que concierne al nivel epistemológico y crítico, van ligados a la postura filosófica de Pombo, que es la búsqueda de la verdad, como bien indica Pombo en su artículo: “Confieso que siempre me interesó más la filosofía por su relación con la elocuencia que por su relación con la verdad. Confieso haber robado el

⁶⁹² Rafael Fuentes, “Álvaro Pombo...”.

⁶⁹³ Eymar Benedicto, “Crítica de la razón impura: La utilización literaria de la filosofía en la narrativa de Álvaro Pombo”, p. 135.

⁶⁹⁴ Martín Pérez, *Álvaro Pombo...*, p. 79.

color de la filosofía”.⁶⁹⁵ En efecto, la relación entre la filosofía y la realidad se nota en la definición de la palabra en el *DLE*: “Conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano”.⁶⁹⁶ Tanto los personajes sustanciales como los insustanciales en la narrativa pombiana transmiten una misma idea: el sentido de la existencia del ser humano reside en su conocimiento y aceptación de la realidad.

A continuación, nos adentramos en los ejemplos a propósito de los cuatro niveles mencionados. La función ornamental de la filosofía se manifiesta principalmente mediante las reiteradas referencias a los discursos y pensamientos de filósofos como Platón, Aristóteles, Heidegger, Kierkegaard, Fichte, Hegel, etc. Veamos un caso en *Donde las mujeres* (1996). Cuando la *narradora-protagonista* pregunta a Tom sobre su relación amorosa con tía Lucía, él le contestaba de forma sumamente filosófica, declarando su adoración por Fichte, el filósofo alemán, y recitando las frases de este para argumentar sus pensamientos, lo que da un colorido de conceptuosidad y profundidad a su discurso:

[...]Me acobardaba Fichte. Me sentía incapaz de cumplir incluso el primer precepto de la introducción a la primera introducción de la *Doctrina de la ciencia*: «Repara en ti mismo, aparta tu mirada de todo lo que te rodea y llévala a tu interior, tal es el primer requerimiento que la filosofía hace a quien se inicia en ella. No interesa nada de cuanto está fuera de ti sino que solo interesas tú mismo.»⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ Álvaro Pombo, “De las narraciones y sus filosofías furtivas”, *Alrededores*, 1ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 225.

⁶⁹⁶ Real Academia Española, *Diccionario de...*, <https://dle.rae.es/filosof%C3%ADa?m=form>.

⁶⁹⁷ Pombo, *Donde las...*, p. 169.

El nivel formal está relacionado con la caracterización de los personajes pombianos, quienes suelen ser bastante pensadores. A ojos de Pombo, filosofar no es privilegio de los filósofos, sino que es una capacidad natural para todas las personas. Tal y como comer es la acción más básica en la vida material, pensar constituye el hecho más corriente en la dimensión espiritual del ser humano, que no deja de preocuparse por su propio destino desde su día de nacimiento. La filosofía, en lo esencial, consiste en una indagación sobre el significado de la vida de los seres humanos, según indica Goldmann: “El objeto principal de toda reflexión filosófica es el hombre, su consciencia y su comportamiento. Llevada al límite, toda filosofía es una antropología”.⁶⁹⁸ Para muchos personajes pombianos, filosofar forma parte de su cotidianeidad, con lo cual se pueden encontrar numerosas reflexiones filosóficas suyas expresadas por oraciones de diversa extensión con un estilo ensayístico. Reproducimos dos casos pertinentes:

La felicidad el dinero no la da, nunca la ha dado.⁶⁹⁹

A esa felicidad que sentía escribiendo y leyendo no quería llamarla yo felicidad, porque está al alcance de mi mano. La felicidad no podía ser lo que se tiene ya, sino algo que está al final de un recorrido –suponía yo – y que todavía no se tiene. Se me ocurrió que la felicidad era un sinónimo de «perfección»: la felicidad era el logro, el encaminamiento de algo, de una vida, de mi propia vida, hasta su fin, hacia su figura completa, perfecta, y acabada. La idea de felicidad – argumentaba yo– solo servía a condición de que nadie nunca llegase a ser feliz.⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 1ª ed. en la colección “Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo”, (Barcelona: Planeta-Agostini, 1986), p. 17.

⁶⁹⁹ Pombo, *Telepena de...*, p. 133.

⁷⁰⁰ Pombo, *Donde las...*, p. 194.

Los dos textos citados tratan respectivamente el fruto de pensamientos de Lauren Negrín en *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) y la narradora-protagonista en *Donde las mujeres* (1996). Ambos abordan el tema clásico sobre el que cavila casi todo el mundo en la vida real: ¿En qué consiste la felicidad? El primer personaje en cuestión opina que la felicidad no depende del mundo material, mientras que el segundo indica la aporía de la existencia de la felicidad: uno solo puede sentir estar en el proceso de perseguirla y, una vez la obtiene, deja de ser feliz. De este modo, los lectores, ilustrados por la elocuencia de la filosofía, meditarán activamente sobre el mundo a su alrededor junto con los personajes de la novela.

Desde el punto de vista epistemológico y crítico, lo filosófico de la narrativa pombiana consiste en el llamado del bien del humano, que está vinculado con el valor de enfrentar la realidad. En *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), este valor se manifiesta a través del crecimiento personal de la protagonista. Bajo la etiqueta de “musa” que todo el mundo le imponía, incluido Julián, Celia Cecilia lleva un largo tiempo sospechando su peso en la vida literaria de Julián y viviendo en la inquietud y la incertidumbre. Cuando al final la situación se despeja, Celia Cecilia expresa sus pensamientos mediante una declaración filosófica, determinado que ella es la verdadera dueña de su propia vida:

[...]Y nuestras vidas serán ya siempre como han llegado a ser por fin ahora, amoldadas y tranquilas, sin ningún remordimiento ni confusiones ni reservas, el futuro es un piso confortable, un piso diáfano que yo misma voy a pintar y decorar, combinando muebles nuevos con los viejos...⁷⁰¹

⁷⁰¹ Pombo, *Telepena de...*, p. 170.

En una palabra, el lenguaje mimético de Pombo, que está arraigado en la realidad, conlleva una composición en la que están altamente fusionados lo cotidiano, lo paródico, lo vulgar y lo culto. Dejamos este tema para entrar al siguiente rasgo de la estilística en la narrativa pombiana.

6.2 El retoricismo

La búsqueda de un lenguaje mimético de Pombo no afecta la artificiosidad de su prosa, que está marcada por un “barroquismo estilístico”⁷⁰² según Thierry Nallet. Esto se debe en gran medida al uso profuso del retoricismo. Como la definición del vocablo está vacante en el *DLE*, recurrimos al *Diccionario General de Lengua Española*, que nos da la siguiente explicación: “Afición a la retórica y uso excesivo de sus recursos de expresión.”⁷⁰³ En este apartado, nos acercaremos a tres figuras retóricas que abundan en las novelas de Pombo: el pleonasma, lo metafórico y la adjetivación sensualista.

6.2.1 Pleonasma

La inclinación a la redundancia de Pombo se percibe patentemente en su escritura que está trufada de frases de pleonasma, que consiste en “emplear en la oración de uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo”, conforme la definición del *DLE*.

⁷⁰² Nallet, “Polifacetismo en la novela de Álvaro Pombo”, p. 109.

⁷⁰³ *Diccionario General de Lengua Española*, ed. por Manuel Alvar Ezquerro, 1.ªed. (Barcelona: Vox, 1997), p. 1390.

En la comunicación oral o escrita de la vida diaria, las repeticiones no suelen ser bien vistas e incluso son consideradas como un defecto del lenguaje. No obstante, Pombo no las evita sino que las usa intencionadamente. La forma del pleonasma más recurrente en sus novelas la encontramos en la utilización de un verbo más su sustantivo correspondiente que sirve de objeto, como por ejemplo “pensando pensamientos”, “soñar un sueño”, “a bailar más baile”, “se guisaban guisos”, “dolido de un dolor que no le duele”, que exponemos en los siguientes textos citados. Además de añadir expresividad a lo dicho, esta forma, que aclara bien el noúmeno de las acciones, también ayuda a intensificar la noción de “la sustancia” enfatizada por el novelista (todos los subrayados son nuestros):

Pensando pensamientos de este estilo abrí la puerta del piso del piso de Julián y entré.⁷⁰⁴

Era como soñar un sueño y ver toda tu vida descambiada entera por tu culpa.⁷⁰⁵

Intrépida y vulgar, resuelta a ser llevada por más chicos que nadie a más sitios que nadie, bailar más baile con todos y con todas que ninguno.⁷⁰⁶

[...]y llegó hasta las cocinas, donde se hablaban varias lenguas y se guisaban guisos de dos mundos...⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ Pombo, *Telepena de...*, p. 81.

⁷⁰⁵ *Ibíd.*, p. 82.

⁷⁰⁶ Pombo, *Donde las...*, p. 166.

⁷⁰⁷ Pombo, *La cuadratura...*, p. 158.

Un tono como mísero, ridículo, como dolido de un dolor que no le duele a nadie como a él.⁷⁰⁸

6.2.2 Lo metafórico

Hemos mencionado la afición de Pombo por las descripciones sobre acciones cotidianas y objetos corrientes debido a su vocación realista. Sin embargo, si los analizamos con más profundidad, descubriremos que algunos de ellos se pueden considerar como metáforas de ciertos hechos, por ejemplo, la conjuntivitis crónica que padece Julián en *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) metaforiza su incapacidad de percibir la realidad como tal, lo que causa el final trágico en todas sus relaciones personales,⁷⁰⁹ de acuerdo con el análisis de Wesley J. Weaver. En nuestro trabajo, estudiaremos principalmente la metáfora de “comer”, en torno a dos novelas pombianas: *Donde las mujeres* (1996) y *Una ventana al norte* (2004).

Comer es la acción rutinaria que menciona Pombo repetidamente en sus novelas. A nuestro juicio, la verdadera intención del novelista no consiste en describir superficialmente su gusto por comer, sino insinuar algo más profundo que se esconde detrás de este acto: su carácter y cosmovisión. En *Una ventana al norte* (2004), se encuentra una referencia de “dos utopías contrapuestas”: “La quimera del oro, al fin y al cabo, formaba parte por igual de las dos utopías contrapuestas: la de la perfecta sensatez (una utopía financiera) y la de la perfecta genialidad (una utopía artista)”.⁷¹⁰ En tal caso,

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁰⁹ Weaver, *Álvaro Pombo...*, pp. 63-64.

⁷¹⁰ Pombo, *Una ventana...*, p. 24.

“la perfecta sensatez” y “la perfecta genialidad” corresponden realmente a dos personalidades contrarias: racionalista y romántica. Los representantes principales del primer grupo son Tía Lucía, Gabriel y la madre de la narradora Clara en *Donde las mujeres* (1996), así como Indalecio Cuevas, Ubaldo Zamacois y los santanderinos burgueses, incluido el padre de Isabel de la Hoz en *Una ventana al norte* (2004). En cuanto a los románticos, podemos hallar a Violeta, tía Nines y el padre de la narradora en *Donde las mujeres* (1996), así como Isabel de la Hoz y su amante Fabián en *Una ventana al norte* (2004).

Para aludir a dichas personalidades por medio del acto de comer, Pombo divide de manera general los personajes en dos clases: los que comen con gusto, como metáfora de la postura de los racionalistas que disfrutan de la vida material y rutinaria, y los que no tienen interés en comer, como metáfora los románticos, quienes llevan una postura contraria a los primeros. Los racionalistas mundanos y convencionales toman comer como una actividad imprescindible para vivir agradablemente, tal y como expresan las siguientes palabras insinuadoras de tía Lucía para agredir a lo hedonista de la madre de la protagonista:

[...]Así que a tocarnos las narices, venga postres de cocina, venga canelones, vengan arroces y vengan los potajes exquisitos, que se convierten de inmediato en esa íntima roncha o flotador de grasa móvil que toda mujer casada tiene alrededor de la barriga.⁷¹¹

⁷¹¹ Pombo, *Donde las...*, p. 230.

Asimismo, tía Lucía también es una típica mujer burguesa de carácter dominante, que hace hincapié en la importancia de ser racional, rechazando el romanticismo y el sentimentalismo, tal y como demuestra la frase que ella reitera: “Es de mala educación andar diciendo que siento esto y siento aquello...”.⁷¹² Así que no podía comprender el decaimiento de tía Nines, quien se había convertido en un ente espiritual, perdiendo interés por la vida terrenal y resistiéndose a comer después de la muerte de su amado Indalecio (todos los subrayados son nuestros):

—Lo que pasa es que Nines se ha empeñado en no sobreponerse, y no se sobrepone aunque la mates. No hay médico que valga, ni enfermera ni monja ni persona que pueda con una voluntad como la suya. ¡Ha decidido que se muere de hambre y ahí la tienes, por debajo ya de los cuarenta kilos, como Gandhi!⁷¹³

Con respecto a la *narradora-protagonista*, su cambio mental se refleja en su actitud hacia el acto de comer. Al principio, cuando todavía siente fascinación por su madre y se siente orgullosa de su familia, actuaba como una chica razonable y rutinaria que sigue una vida convencional y come con gusto y regularidad: “Bajé a desayunar. [...] Posesa de una alegría que parecía irreprimible, contemplé a mi madre, a Violeta, a Fernandito, a Fräulein Hannah y a Rufus...”.⁷¹⁴

Posteriormente, bajo la influencia de Violeta y Tom Bilffinger, ambos presos de su sentimentalidad, la protagonista empieza a reflexionar sobre la agresividad y la falta de sensibilidad de su personalidad. Sus convicciones construidas a partir de su madre

⁷¹² *Ibid.*, p. 211.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 8.

⁷¹⁴ *Ibid.*, pp. 68-69.

también comienzan a flaquear, lo que se refleja en su actitud ambivalente hacia el acto de comer: “Me dio por no comer. Tener hambre y no comer me hacía sentir fuerte, pero también ridícula. Pensaba constantemente en la comida”.⁷¹⁵ Se nota que la mente de la narradora se debate entre la fuerza sentimental y la fuerza racional. El hecho de que no comer le hiciera sentir más fuerte alude a que le atrae e inspira la vigorosidad espiritual de lo romántico, mientras que sigue pensando en lo ridículo de no comer porque todavía no puede desprenderse del dominio del racionalismo. A consecuencia del desvelamiento al final de la novela de la mentira familiar ocultada por su madre, la narradora deja de ser irresoluta y toma la determinación de buscar su propia vida, librándose del control de su madre. Su rechazo a las comidas, que contrasta con su deleite en ellas del principio, alude al reflejo de la reforma de su mentalidad y hace eco a la protesta de tía Nines: “Cerré la ventana, no bajé a almorzar, no bajé a cenar”.⁷¹⁶

Lo mismo ocurre entre Isabel de la Hoz y su marido Indalecio en *Una ventana al norte* (2004). Este se va de México a España con el propósito de casarse con Isabel, hija de una familia de clase alta, a pesar de que él ya tenía una amante llamada Lupe, que espera con ilusión que Indalecio se case con ella algún día. Sin embargo, siendo un comerciante frío y discreto, Indalecio considera que no es el amor el que debe condicionar su matrimonio, sino el bien de sus negocios. Esta personalidad racional también se manifiesta en su costumbre de comer, que sigue un horario bastante regular, como se nota en la siguiente referencia: “Se conocieron en la Cámara Española de Comercio, donde

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 236.

Indalecio almuerza casi a diario”.⁷¹⁷ Con lo práctico de Indalecio, la actitud negativa hacia el acto de comer de su mujer Isabel le parece incomprensible:

[...]Indalecio decide que su mujer aburre, y se siente inmensamente culpable de su aburrimiento, observa que Isabel, que no come y no duerme o malduerme, no sale de casa y todo esto, en opinión de Indalecio, hace que parezca hiperactiva y achispada y hechizada, todo a un tiempo. ¿Por qué no tiene gana de comer? ⁷¹⁸

Al parecer, se trata de la diferencia de hábitos cotidianos; en lo esencial, el verdadero conflicto reside en la discrepancia de la mentalidad de los dos personajes. A diferencia de Indalecio, Isabel es una típica romántica, que anda buscando la ruptura de las convenciones y vive de pasiones inapagables. Para ella, lo primordial de la vida es el vigor del espíritu en vez de la satisfacción carnal. Después de conocer a Fabián, ella asegura que él es su amor verdadero, el que había anhelado desde siempre, puesto que el chico cuenta con un alma simple e impetuosa, que encajaba perfectamente con ella. El texto que citamos abajo se refiere a un monólogo de Isabel, en el que esta expresa sus ganas de experimentar una vida romántica y revolucionaria con Fabián, destacando su actitud indiferente respecto a las comidas, que sirven como metáfora del mundo material:

[...]Puedo empezar por ser cualquier cosa, puedo enamorarme de este Fabián, ver trenes, ver mundo, ver batallas, comer comidas asquerosas, no comer,

⁷¹⁷ Pombo, *Una ventana...*, p. 80.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

contrabandear armas: «pasar parque» que aquí se dice, luchar por una causa, sentirme viva.⁷¹⁹

En *Una Ventana al norte* (2004), también hallamos otros hechos cotidianos que pueden contener significados metafóricos, además del acto de comer. Veamos una descripción sobre Ubaldo Zamacois, en la cual se presentan acciones como “lavar”, “sudar”, “oler” y “cambiarse”: “Se lava mucho, pero siempre suda un poco, siempre huele un poco. Es imposible cambiarse de ropa lo suficiente”.⁷²⁰ El objetivo de Pombo no se reduce a indicar el olor corporal del cura, sino que, a través de su apariencia física, nos sugiere la suciedad de su alma. Su egoísmo y cobardía le hacen rendirse al poder de la iglesia y traicionar a Isabel. “Se lava mucho” quiere aludir a que siempre actuaba como una persona decente para cubrir su mala calidad. Sin embargo, por más “ropa” que cambie, su esencia interior sigue siendo igual, tal y como señala el texto: “Es imposible cambiarse de ropa lo suficiente”. Ese uso de la exageración también añade un tinte irónico a la metáfora.

6.2.3 Plétora adjetival

El lenguaje de la narrativa pombiana nos fascina por su suntuosidad, que se manifiesta a través de la abundancia de la adjetivación. Las frases descriptivas a menudo están recargadas de adjetivos, tal y como la siguiente muestra extraída en *La cuadratura del círculo* (1999) (todos los subrayados son nuestros):

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 91.

Éste es el fatuo, el lúbrico, el chistoso, el gracioso, el payaso, el recitador, el verdadero, el falso, el elegante, el cínico, el negativo poeta que quizá no sabe escribir ni leer, ¿acaso le hace falta?⁷²¹

A fin de describir la primera impresión que causa el duque a Acardo, Pombo utiliza una serie de calificativos, entre los cuales se encuentran unos con color contradictorio, tales como “el payaso” y “el elegante”, “el verdadero” y “el falso”. Esto muestra la confusión que siente Acardo ante un personaje complejo e inconstante, dejando un margen de imaginación a los lectores. A nivel formal, la acumulación de palabras produce una imponente y exquisita musicalidad en la escritura.

Muchas veces, la plétora adjetival también va ligada a las numerosas descripciones sensoriales en las novelas pombianas. Este aspecto estilístico concuerda con el valor estético de los modernistas, cuya exaltación sensual ha convertido la realidad en una fiesta de todos los sentidos.⁷²² Siendo un genio para capturar los sentimientos humanos, Pombo los disecciona y los verbaliza con una escritura refinada. Veamos dos descripciones sobre las sensaciones que provoca la menstruación a sendas protagonistas en *Una ventana al Norte* (2004) y *Donde las mujeres* (1996) (Todos los subrayados son nuestros):

Y la ternura era dulce, como podía considerarse lo contrario de la ternura: la menstruación viscosa, los flujos corporales, las mucosidades, el sentirse húmeda y cristalizada al mismo tiempo, endurecida y reblandecida al mismo tiempo, la entrepierna húmeda, la vulva húmeda, la cara húmeda lacrimosa, enternecida,

⁷²¹ Pombo, *La cuadratura...*, p. 122.

⁷²² Juan Chabás, *Literatura española contemporánea 1898-1950*, edición de Javier Pérez Bazo, (Madrid: Verbum, 2001), p. 117.

aplastada, estúpida, la sumisión que procedía también (y quizás sobre todo) de aquel mensual no estar para ser vista, no estar para no estar siendo atendida...⁷²³

Decidí, y se me volvieron a llenar de lágrimas los ojos, que la rebeldía me había sobrevenido con la edad, como la regla, me sentía sucia y repugnante, resentida y culpable por ser incapaz de sentirlo que debía.⁷²⁴

En el primer texto citado, Pombo describe con mucha minuciosidad y expresividad cómo se siente Isabel por la menstruación. Una variedad de expresiones calificativas tales como “los flujos corporales”, “las mucosidades”, “la entrepierna húmeda”, “la vulva húmeda” y “la cara húmeda lacrimosa” contribuyen a concretar una sensación abstracta, lo que facilita la empatía de los lectores. El uso de símil en el segundo texto citado, en el que la narradora compara la regla con la rebeldía, vincula una sensación psicológica con otra corporal. Siendo un escritor masculino, Pombo es muy perceptivo acerca de las sensaciones femeninas gracias a su rica imaginación y la atención que prestaba a las mujeres de su familia en su infancia.

El matiz sensualista de la escritura pombiana también se nota en la conexión de distintos sentidos humanos, que pueden transmutarse entre sí. Los adjetivos juegan frecuentemente un papel de vital importancia para relacionar diferentes tipos de sensaciones de los personajes, tal y como el caso de este fragmento en *Donde las mujeres* (1996) (Todos los subrayados son nuestros):

El aire era limpio, una inspiración aromática. Y era sobre todo color amarillo todo el firmamento, miles de amarillos entre el cielo y la tierra que duraban solo

⁷²³ Pombo, *Una ventana...*, p. 18.

⁷²⁴ Pombo, *Donde las...*, p. 141.

el tiempo suficiente para sentir que existían y que no volveríamos a verlos. [...]
Me sentía excitada, aunque no alegre. La entrecerrada melancolía del atardecer
me llevó hasta una parte del muro del jardín de tía Lucía...⁷²⁵

La “inspiración aromática” habla del sentido de olfato y el “color amarillo” es una percepción visual. Estas dos sensaciones exteriores conducen a otra sensación interior de la narradora – “excitada”. A través de “sentir que existían”, Pombo también alude a la importancia de la sensación, que da origen al mundo de la subjetividad y sirve para comprobar la existencia individual. Como bien apunta el filósofo francés Condillac, todo en el hombre se explica en virtud de un proceso transformador que experimenta la sensación.⁷²⁶

A modo de resumen, se puede concluir que el carácter ecléctico de la estilística de la narrativa pombiana consiste en la fusión del lenguaje mimético y el retoricismo. El primero, que está marcado por la oralidad, el detallismo, el color paródico y el tinte filosófico, revela, en cierto modo, la “nueva mimesis realista”⁷²⁷ de la narrativa posmodernista, mientras que en el segundo, que reside en el pleonismo, lo metafórico y la plétora adjetival, se entrecruzan un mundo barroco y otro modernista. Sin una búsqueda de la complejidad de argumentos, Pombo fascina al lector con la peculiaridad de un lenguaje lleno de belleza, humor y sabiduría.

⁷²⁵ *Ibíd.*, p. 183.

⁷²⁶ Ismael Martínez Liébana, *La teoría de la sensación transformada o el delirio del sensismo*, (España: Dirección de Cultura de la Once, 1998),
https://sid.usal.es/idos/F8/FDO23221/teoria_sensacion_transformada.pdf.

⁷²⁷ Lozano Mijares, *La novela española...*, p. 154.

7. Conclusiones

Los artistas eclécticos, según indica Frederico Moraes, se dividen en dos grupos: los que “se afilian simultáneamente a varias escuelas” y los que “no afiliándose a ninguna escuela buscan inspiración en fuentes muy diversas en cuanto al estilo”.⁷²⁸ Los primeros cuentan con un estilo determinado en una obra y lo cambian en otra, mientras que los segundos “mezclan y fusionan estilos en una misma obra”.⁷²⁹ Creemos que Pombo es un novelista ecléctico que pertenece a la segunda categoría, puesto que él no busca un “estilo puro” en cierta obra, sino que trata de combinar diversos recursos para contar ingeniosamente la historia en cada una de sus novelas. A lo largo de nuestro trabajo hemos cumplido nuestro objetivo principal, analizando la construcción ecléctica de los cinco elementos narrativos de las novelas pombianas: voz narrativa, personaje, espacio, tiempo narrativo y estilística. Cabe destacar que estos no se encuentran aislados, sino que forman un conjunto orgánico que posee mayor interacción.

Con respecto a las voces narrativas, Pombo recurre principalmente al *narrador en tercera persona* y al *narrador en primera persona*. Ambos cuentan con sus respectivos subgéneros, que pueden ser ejemplificados en diferentes novelas pombianas. Entre ellos, el *narrador omnisciente* ofrece una visión global con un tono objetivo e informativo y goza del derecho a manipular otros elementos narrativos tales como el tiempo y espacio; el *narrador con, la falsa tercera persona* y el *narrador-protagonista*, que cuentan la historia desde una visión subjetiva que se une a la del personaje, sirven de gran ayuda para investigar el mundo interior de los personajes; el *narrador-personaje secundario*

⁷²⁸ Frederico Moraes, *Panorama das...*, p. 95, texto traducido por Marco Antonio Gomes de Araujo.

⁷²⁹ Gomes de Araujo, “El eclecticismo en la pintura”, p. 7.

está marcado por una subjetividad que se acerca más al lector. En la variedad de las novelas pombianas, como las que hemos mencionado en el epígrafe 2.2.3, encontramos una mezcla de varios tipos de narradores de manera directa o indirecta. A nuestro juicio, la primera de estas maneras representa una de las características más distintivas de Pombo. Aunque el cambio de narradores sin señal previa corre el riesgo de causar confusión, a su vez, puede romper la regularidad de la narración del mismo narrador, causando cierta sorpresa en los lectores. A la hora de realizar la mezcla indirecta, Pombo introduce en la trama principal recursos literarios como cartas y diarios, lo que enriquece y dinamiza la construcción de su mundo novelesco. Ambas maneras de mezclar los diferentes narradores en sus novelas proporcionan una diversidad de perspectivas, lo que evita una monotonía en el relato. Asimismo, este rasgo polifónico que presentan algunas novelas pombianas como *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013) y *La casa del reloj* (2016) puede conducir a cierta objetividad, al proporcionar a los lectores un margen para reflexionar sobre las diferentes dimensiones de la misma cuestión planteada por el autor.

La heterogeneidad no solo se encuentra en los narradores de las novelas pombianas, sino también en sus personajes, entre los cuales, cobran gran protagonismo las figuras infantiles, las figuras familiares, las figuras homosexuales y las figuras intelectuales. Dado que estos cinco mundos están estrechamente asociados a las experiencias personales de Pombo, añaden un tinte biográfico y autobiográfico a su narrativa. Esta actitud realista de Pombo en su búsqueda de fuentes de inspiración, junto al enfoque psicológico, constituyen los dos pilares fundamentales de la construcción mimética de los personajes, en la cual son el carácter y los movimientos mentales de estos últimos los que sirven de hilo conductor al argumento.

No obstante, no se trata de la única táctica de Pombo para crear personajes, quien también les otorga determinadas funciones en la trama que acaban influyendo en su carácter. Teniendo en consideración los tipos de trama en los que actúan estos últimos, dividimos las funciones estructurales en las cardinales (o núcleos) y las catálisis. Las primeras se cumplen en los acontecimientos principales donde participan los héroes y los antihéroes. Pombo pone pruebas de voluntad a sus héroes como a María en *El metro de platino iridiado* (1990) y a Paco Allende en *Contra natura* (2005), a fin de destacar las virtudes éticas de ellos, mientras que traza fechorías para los antihéroes como Juanjo Garnacho en *Contra natura* (2005) y Ubaldo Zamacois en *Una ventana al norte* (2004).

Por su parte, las funciones de catálisis, que repercuten en los personajes secundarios como Teresa en *Los delitos insignificantes* (1986) o Eulogia en *La casa del reloj* (2016), consisten en introducir o enlazar las historias principales complementando el espacio dejado por estas. Por consiguiente, la verosimilitud que Pombo pone de relieve en la creación de personajes se establece en una base tanto mimética como estructural, lo que permite que la psicología-ficción de Pombo difiere de un puro flujo de conciencia y mantenga una tensión dramática que enganche y cautive a los lectores.

En la construcción de los personajes pombianos, el espacio sirve de aporte fundamental. A nivel exterior, el espacio físico proporciona un escenario donde se sitúan los personajes. Santander, la población natal de Pombo, y Madrid, donde lleva años viviendo y trabajando, constituyen las dos ciudades más recurrentes en las novelas de todos sus tres ciclos. No obstante, no es difícil percibir el intento de ampliar el elenco de *loci* del novelista, quien agrega otras ciudades como escenarios secundarios además de Madrid y Santander, tales como Londres y San Salvador en *El cielo raso* (2001) y Ciudad de México en *Una ventana al Norte* (2004). En *La cuadratura del círculo* (1999) y

Quédate con nosotros, Señor, porque atardece (2013), Pombo realiza un cambio radical de fondo de las historias, abandonando sus dos ciudades predilectas y llevando a sus personajes a una serie de ciudades de la Francia del siglo XII, así como a la Granada del siglo XXI. A fin de buscar una verosimilitud espacial, Pombo hace un estudio exhaustivo cuando necesita abordar una ciudad poco familiar, como él bien indica en una entrevista en la que habla del caso de *El cielo raso* (2001): “Para escribir una novela donde mi personaje pasa un tiempo en El Salvador me documenté bastante”.⁷³⁰

Además de los rasgos geográficos de la narrativa pombiana, hemos visto los espacios concretos que incluyen el espacio cerrado como las habitaciones de la casa, el espacio abierto como el mar y el campo, y por último, el espacio semiabierto como la terraza y la cuerva. Basándonos en los espacios físicos, hemos ahondado en el significado poético que ellos implican, a saber, las simbolizaciones de la casa y las ciudades. La primera puede suponer un cobijo tanto positivo como negativo para diferentes personajes, y un espacio opresor dominado por el poder femenino o masculino. En cuanto a las ciudades, nos hemos enfocado en la imagen de Madrid y Santander. La capital, siendo un mundo cosmopolita, destaca por sus valores cronotópicos en los encuentros homosexuales de *Los delitos insignificantes* (1986) y *Contra natura* (2005). Las calles madrileñas se presentan como una metáfora de la soledad en *Los delitos insignificantes* (1986) y *El metro de platino iridiado* (1990).

Como ciudad costera, Santander cuenta con variados paisajes marítimos, que remiten al mundo interior de los personajes. El mar, en *Donde las mujeres* (1996), simboliza el poder familiar que cautiva a la narradora, mientras que en *Una ventana al norte* (2004) figura la libertad y el romanticismo que anhela Isabel de la Hoz. Asimismo, la lluvia y el

⁷³⁰ Menjívar, “Letras sobre...”.

viento son símbolos de su espíritu vigoroso y rebelde. En *Virginia o el interior del mundo* (2009), la lluvia sigue siendo dotada de un poder vivificante para la protagonista, Virginia, quien cae en un ensimismamiento extremo, simbolizado por el lago de su finca, que finalmente la conduce a su autodestrucción. Después, en *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), Pombo se vale del color místico de la cueva, donde se genera un espacio de intriga que Juan Campos urde para su nuera Angélica.

Consiguientemente, la construcción ecléctica del espacio de la narrativa pombiana se realiza desde una perspectiva fenomenológica, que consiste en investigar la conciencia a través de la apariencia. Bajo la influencia recíproca entre estas dos, se establece el espacio existencial de los personajes.

Al igual que el caso del espacio, hemos estudiado el tiempo narrativo de las novelas pombianas a partir de sus dos facetas: el tiempo externo (histórico) y el tiempo interno. A pesar del esfuerzo que hace Pombo por la innovación del tiempo histórico en *La cuadratura del círculo* (1999), se nota que tiende a ambientar sus novelas en las épocas con las que está más familiarizado, como el siglo XX y el siglo XXI, puesto que trata de reflexionar sobre los problemas sociales y psicológicos que cambian con el tiempo pero nunca desaparecen, por ejemplo, la represión que sufrió la homosexualidad durante el franquismo y su posterior trivialización en la democracia española. Esta mente despierta de Pombo nos evoca la frase del clásico comienzo de *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens: “Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación”.⁷³¹

⁷³¹ Charles Dickens, *Historia de dos ciudades* (Biblioteca Virtual Universal), <https://biblioteca.org.ar/libros/133460.pdf>, p. 1.

En cuanto al tiempo interno en la narrativa pombiana, este está marcado por la anacronía, que se divide en las analepsis (las externas y las internas) y las prolepsis internas (las externas y las internas). Por medio del uso preponderante de las primeras, Pombo consigue mezclar diferentes tiempos externos, uniendo la realidad con las memorias, lo que se halla sobre todo en sus novelas publicadas a partir del nuevo milenio como *Contra natura* (2005), *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009) y *La casa del reloj* (2016).

En la investigación sobre la novela pombiana, la estilística siempre fue un objeto de estudio imprescindible. Pombo cuida con esmero su lenguaje, procurando la adecuación de este a otros elementos novelescos: “Mis personajes están hechos muy desde el lenguaje. Yo le doy mucha importancia a la manera de hablar propia de cada época y lugar”.⁷³² Esta actitud realista del novelista repercute en el rasgo mimético de su lenguaje, que, a su vez, se manifiesta en cuatro aspectos principales, fruto de nuestra investigación: la oralidad, el detallismo, el color paródico y el tinte filosófico. Pombo presta especial atención a la lengua hablada, ya que considera que esta forma parte importante de la lengua castellana.⁷³³ En sus novelas se encuentra un uso profuso de registros lingüísticos como muletillas, modismos, diminutivos y superlativos, que aportan naturalidad y musicalidad al habla de los personajes. Además, las lenguas extranjeras y neologismos cumplen una función mimética a la vez que enriquecen la expresividad del narrador. Para crear un mundo verosímil, Pombo también recurre a descripciones detalladas, que van ligadas a acciones y objetos cotidianos, así como a nombres comerciales, que resultan ser un trasunto de este mundo consumista que nos rodea. Esta pincelada realista de Pombo

⁷³² Menjívar, “Letras sobre...”.

⁷³³ *Ibíd.*

no lleva a un lenguaje insípido que aburra a los lectores, gracias a la agregación de la parodia, que reside en la imitación burlesca de la caracterización de los personajes y que nos trasmite un sentido de humor ameno e ingenioso, muy propio de Pombo.

El último aspecto del lenguaje mimético es el tinte filosófico, cuya función gira en torno a cuatro niveles: el ornamental, el formal, el epistemológico y el crítico. A ojos de Pombo, la aplicación de la filosofía es una estrategia narrativa, que fortalece tanto la profundidad como la atracción del texto. Amén del rasgo mimético, la estilística de las novelas pombianas también está marcada por el retoricismo, consistente en el pleonasma, lo metafórico y la plétora adjetival, que no solo contribuyen a una exquisitez en la forma de contar, sino que también aluden a ciertos pensamientos relevantes del novelista, por ejemplo, la búsqueda de la sustancia, así como el combate entre el racionalismo y romanticismo. En una palabra, esta combinación plena de lenguaje mimético y retoricismo determina el carácter ecléctico de una estilística peculiar de Pombo.

En los cinco elementos narrativos, Pombo consigue una fusión armónica en la que encontramos una variedad de narradores, espacios y tiempos, un entrecruzamiento de observación objetiva e introspección psicológica, así como excelentes acordes con distintos colores: lo mimético, lo poético, lo técnico, lo humorístico, lo filosófico, etc. Todo ello concurre a un eclecticismo que no es un “ciego sincretismo” ni una pérdida de creatividad sino “un eclecticismo ilustrado que juzgue con equidad e inclusive con benevolencia todas las escuelas”.⁷³⁴ Como bien indica Rafael Fuentes: “Álvaro Pombo ha

⁷³⁴ Víctor Cousin, citado en Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, ed. a cargo de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot..., p. 189.

accedido a un punto de su itinerario creativo en el que ha llegado a ser él mismo en toda su plenitud, sin pleitesías a ninguna directiva o moda”.⁷³⁵

Para Pombo, quien se considera “un poeta metido a novelista”,⁷³⁶ las novelas suponen estructuras discursivas,⁷³⁷ a partir de las cuales sigue la vocación de toda la vida: expresar el mundo.⁷³⁸ Durante años, el mundo caleidoscópico de la narrativa Pombo nos ha sorprendido y seguirá sorprendiéndonos en el futuro, gracias a su estilo de contar que deja una huella inconfundible en la literatura contemporánea española. Tal y como nos ilustra el novelista santanderino, si el estilo es el hombre, procederá de una elección: “Uno elige lo adecuado sin necesidad de tener ante sí las representaciones para elegir las. No elijo entre el viento y otra cosa porque ya estoy dentro del viento”.⁷³⁹

⁷³⁵ Rafael Fuentes, “Álvaro Pombo: Quédate con nosotros, Señor, porque atardece”, *El Parcial*, 12 de enero de 2014, <https://www.elimparcial.es/noticia/132838/alvaro-pombo-quedate-con-nosotros-senor-porque-atardece.html>.

⁷³⁶ Marina y Pombo, *La creatividad...*, p. 9.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 100.

Bibliografía

Primaria

Pombo, Álvaro. *El héroe de las mansardas de Mansard*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1983.

Pombo, Álvaro. *El hijo adoptivo*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1984.

Pombo, Álvaro. *Los delitos insignificantes*. 1ª ed. en “Compactos”. Barcelona: Anagrama, 2002.

Pombo, Álvaro. *El metro de platino iridiado*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 1990.

Pombo, Álvaro. *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1995.

Pombo, Álvaro. *Donde las mujeres*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1996.

Pombo, Álvaro. *La cuadratura del círculo*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 1999.

Pombo, Álvaro. *El parecido*. 1ª ed. en “Compactos”. Barcelona: Anagrama, 2002.

Pombo, Álvaro. *El cielo raso*. 1ª ed. en “Compactos”. Barcelona: Anagrama, 2003.

Pombo, Álvaro. *Una ventana al norte*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004.

Pombo, Álvaro. *Contra natura*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005.

Pombo, Álvaro. *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey*, 1ª ed. en “Compactos”. Barcelona: Anagrama, 2005.

Pombo, Álvaro. *La fortuna de Matilda Turpin*. 1ª ed. en colección Booket. Barcelona: Planeta, 2007.

Pombo, Álvaro. *La previa muerte del lugarteniente Aloof*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009.

Pombo, Álvaro. *Virginia o el interior del mundo*. 1ª ed. colección Booket. Barcelona: Planeta, 2010.

Pombo, Álvaro. *El temblor del héroe*. 1ª ed. en Colección Booket. Barcelona: Destino, 2013.

Pombo, Álvaro. *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*. 1ª ed. en Colección Booket Barcelona: Destino, 2014.

Pombo, Álvaro. *La transformación de Johanna Sansíleri*. 1ª ed. Barcelona: Destino, 2014.

Pombo, Álvaro. *Un gran mundo*, 1ª ed. Barcelona: Planeta, 2015.

Pombo, Álvaro. *La casa del reloj*, 1ª ed. Barcelona: Destino, 2016.

Pombo, Álvaro. *Retrato del vizconde en invierno*. 1ª ed. Barcelona: Destino, 2018.

Secundaria:

Adamson, Gladys. “Posmodernidad y la lógica cultural del capitalismo tardío”. Trabajo presentado en XI Congreso del Hombre Argentino y su Cultura Debate sobre los modelos culturales a Fines de Siglo, Cosquín, enero de 1997.
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>.

Aínsa, Fernando. “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo”. *Cuyo* 20 (2003): pp. 19-36.
<https://core.ac.uk/download/pdf/61881663.pdf>.

Ainsa, Fernando. “La demarcación del espacio en la ficción novelesca”. *Teoría de la novela*. Ed. por Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, pp. 305-352. Madrid: Los autores, 1976.

Albert Rodrigo, María y Gil Manuel Hernández Martí. “Los movimientos psico-espirituales en la modernidad globalizada. Una mirada desde la ciudad de

Valencia”, *AIBR* 3 (2014): pp. 273-296.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4947058.pdf>.

Alonso, Santos. *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. 1.ª ed. Madrid: Marenostrom, 2003.

Arri, Eduardo Ortiz de. “Álvaro Pombo escritor ‘Soy la cuadratura del círculo viviente’”. *El País*, 12 de marzo de 1999.
https://elpais.com/diario/1999/03/12/paisvasco/921271224_850215.html.

“Álvaro Pombo cuenta su difícil pasado por ser homosexual”. *Diario de León*, 1 de febrero de 2003. <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/alvaro-pombo-cuenta-dificil-pasado-ser-homosexual/20030201000000643469.html>.

“Álvaro Pombo presenta su nueva novela ‘Quédate con nosotros, Señor, porque atardece’”. *Todo Literatura*, 23 de octubre de 2014.
<https://www.todoliteratura.es/noticia/4862/actualidad/alvaro-pombo-presenta-su-nueva-novela-quedate-con-nosotros-senor-porque-atardece.html>.

“Álvaro Pombo recibirá el Premio Honorífico de las Letras de Santander”. *Europapress*, 17 de noviembre de 2018. <https://www.europapress.es/cantabria/noticia-escritor-alvaro-pombo-recibira-premio-honorifico-letras-santander-20181117110544.html>.

“Álvaro Pombo. ‘Me da miedo la soledad. Me desquicia. Y eso que sé que no soy una buena compañía’”. *XLsemanal*, 11 de marzo de 2012.
<https://www.xlsemanal.com/actualidad/20120311/magazine-entrevista-alvaro-pombo-29.html>.

“Álvaro Pombo”. *El Mundo*, 25 de enero de 2006.
<https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/index.html>.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. 3ª reimpresión, 1ª ed. Madrid: Fondo de cultura económica, 1994.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. 2ª reimpresión, 1ª ed. Bogotá: Fondo de cultura económica, 1994.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 4ª reimpresión, 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.

Balbona, Guillermo. “Esta es mi mejor novela y si la crítica no opina así que lo diga”.

El Diario, 17 de octubre de 2006.

https://www.eldiariomontanes.es/prensa/20061017/cultura/esta-mejor-novela-critica_20061017.html.

Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. 1ª ed. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

Basanta, Ángel. “La transformación de Johanna Sansileri”. *El Cultural*, 11 de abril de 2014, <https://elcultural.com/La-transformacion-de-Johanna-Sansileri>.

BBC NEWS. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49339321>.

Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. 1ª ed. Madrid: Síntesis, 1993.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*, 1ª ed. Barcelona: Ariel, 1975.

Buber, Martin. *Qué es el hombre*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica México, 1949.

http://convencionbautista.com/yahoo_site_admin/assets/docs/Buber_Martin_-_Que_es_el_Hombre.51115304.pdf.

Buber, Martin. *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.

<https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2014/10/libroartesescenicas.pdf>.

Casanova Monge, Félix José Javier. “Poética del bien y del mal. La narrativa de Pombo”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

<https://eprints.ucm.es/39953/1/T37950.pdf>.

Castro Morales, Belén. “Eclecticismo y modernismo”. *Revista de Filología, Universidad de La Laguna* 6 y 7 (1987-88): pp. 119-120.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91701.pdf>.

Castro, Nieves. “Álvaro Pombo: ‘La poesía no funciona como los jamones: no es mejor poeta el que más vende’”. *Diario Sur*, 6 de abril de 2019.

<https://www.diariosur.es/marbella-estepona/poesia-funciona-jamones-20190405194842-nt.html>.

Chabás, Juan. *Literatura española contemporánea 1898-1950*. Edición de Javier Pérez Bazo. Madrid: Verbum, 2001.

Chilvers Ian, Harold Osborne y Dennis Farr. *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza, 1992.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los Ismos*. 2ª ed. Barcelona: Argos, 2001.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los Ismos*. Ed. a cargo de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 2006.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 9ª ed. Barcelona: Labor, 1992.

Cirlot, Lourdes. *Últimas tendencias*. 2ªed. Barcelona: Planeta, 1994.

Crespo López, Mario. “Introducción. Alrededores de Álvaro Pombo”. En *Relatos sobre la falta de sustancia y otros relatos*, ed. por Mario Crespo López, pp. 13-60. Madrid: Cátedra, 2013.

Crespo López, Mario. “La infancia en la obra de Álvaro Pombo”. *Peonza* 124 (2018): pp.27-32.

“‘Contra natura’ de Álvaro Pombo gana el premio Salambó de literatura”. *El Mundo*, 28 de febrero de 2006, <https://www.elmundo.es/elmundo/2006/02/28/cultura/1141153178.html>.

De Hipona, Agustín. *Las confesiones*, Libro XI. Edición de Olegario García de la Fuente. Madrid: Akal, 1986.

De Villena, Luis Antonio. “Álvaro Pombo dicta plurales”. *Noticias de Luis Antonio de Villena*, 28 de mayo de 2020. <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/alvaro-pombo-dicta-plurales/>.

Definición De. <https://definicion.de/calle/>.

Diccionario General de Lengua Española, ed. por Manuel Alvar Ezquerro. 1ª ed. Barcelona: Vox, 1997.

Dickens, Charles. *Historia de dos ciudades*. Biblioteca Virtual Universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/133460.pdf>

El Cultural, 2009. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Alvaro-Pombo/24673>.

El País. *Babelia*, 28 de diciembre de 2002.

Eliot, Thomas Stearns. *La tierra baldía*. Barcelona: Círculo de lectores, 2001. http://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf.

Escapa, Ernesto. “Dictados furtivos”. *Diario de León*, 22 de noviembre de 2015.

<https://www.diariodeleon.es/articulo/filandon/dictados-furtivos/201511220400021555831.html>.

Eymar Benedicto, Marcos. “Crítica de la razón impura: La utilización literaria de la filosofía en la narrativa de Álvaro Pombo”. En *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas, pp. 133-149. Madrid: ARCO/LIBROS, 2007.

“Encuentros digitales”. *El Mundo*, 25 de enero de 2006.

<https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/01/1856/>.

Fajardo, Frederick John-María. “Homotextuality in the writing of Álvaro Pombo: A Phenomenological perspective on existential dissonance and Authentic being”.

Tesis doctoral, University of New Mexico, 2009.

<https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.006716>

[3.](#)

Fuentes, Héctor. “‘La noche oscura del alma’: Cuando el miedo, la tristeza, y desolación se apoderan de nuestras vidas”. *Guioteca*, 18 de mayo de 2012.

<https://www.guioteca.com/fenomenos-paranormales/la-noche-oscura-del-alma-cuando-el-miedo-la-tristeza-y-desolacion-se-apoderan-de-nuestras-vidas/>.

Fuentes, Rafael. “Álvaro Pombo: ‘Estamos rodeados de cosas muy cutres’”. *El Imparcial*, 04 de junio de 2016.

<https://www.elimparcial.es/noticia/165644/cultura/alvaro-pombo:-estamos-rodeados-de-cosas-muy-cutres.html>.

Fuentes, Rafael. “Álvaro Pombo: Quédate con nosotros, Señor, porque atardece”. *El*

Parcial, 12 de enero de 2014.

<https://www.elimparcial.es/noticia/132838/alvaro-pombo-quedate-con-nosotros-senor-porque-atardece.html>.

García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1994.

Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad*. 1ª ed. España: Crítica, 2011.

Gracia, Jordi. “A bordo de Pombo”. *El País*, 4 de abril de 2012, https://elpais.com/diario/2012/02/04/babelia/1328317966_850215.html.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. 1ª ed. Madrid: Síntesis, 1993.

Gasca Salas, Jorge. “El problema del espacio-tiempo en ‘La teoría de ciudad’”. *Contexto17* (2018): pp. 69-81. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7435352.pdf>.

Geli, Carles. “La crisis es contraespiritual”, *El País*, 8 de enero de 2012. https://elpais.com/diario/2012/01/08/cultura/1325977204_850215.html.

Genette, Gérard. *Figuras III*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1989.

Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. 1ª ed. en la colección “Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo”. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

Gomes de Araujo, Marco Antonio. “El eclecticismo en la pintura”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998. <https://eprints.ucm.es/1746/1/T22843.pdf>.

González Fuentes, Juan Antonio. “Álvaro Pombo: *Virginia o el interior del mundo* (planeta, 2009)”. *Ojosdepapael*, 1 de abril de 2009. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3142>.

González Fuentes, Juan Antonio. “Álvaro Pombo: La literatura desde un balcón”. En *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio

González Fuentes y Damasco López García, pp. 45-59. Santander: Milrazones, 2013.

Goñi, Javier. “Álvaro Pombo: Reina madre, capitán Ahab”, *Turia* 68-69 (2004): pp. 281-290.

Goñi, Javier. “Siguiendo el rastro de la reina madre. Álvaro Pombo entre los escritores de la nueva narrativa española” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López García, pp. 63-82. Santander: Milrazones, 2013.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. 1ª ed. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y del Arte*. 22ª ed. Barcelona: Labor, 1993.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Edición digital.
<http://www.medicinayarte.com/img/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>.

Hemingway, Ernest. *El viejo y el mar*. Freeditorial. <https://freeditorial.com/es/books/el-viejo-y-el-mar>.

Holloway, Vance Robert. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. 1ª ed. Madrid: Fundamentos, 1999.

Ibiza Melián. <https://ibizamelian.com/simbolismo/el-simbolismo-de-la-cueva/>.

Instituto Cervantes,
https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/pombo_alvaro.htm.

Ivanov Mollov, Peter. “Problemas teóricos en torno a la parodia. El “apogeo” de la parodia en la poesía española de la época barroca”. *Revista electrónica de estudios filológicos* 11 (2006): <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>.

Juan Ginés, Luis Javier de. “El espacio en la novela española contemporánea”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004. https://www.academia.edu/33394932/El_espacio_narrativo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_contempor%C3%A1nea._Luis_Javier_de_Juan_Gin%C3%A9s.

Jurito, Juan Ángel. “Álvaro Pombo: ‘El mamoneo del Orgullo Gay es un acontecimiento provinciano y cateto’”. *Cuartopoder*, 13 de septiembre de 2016. <https://www.cuartopoder.es/cultura/2016/09/13/alvaro-pombo-el-mamoneo-del-orgullo-gay-es-un-acontecimiento-provinciano-y-cateto/>.

Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Freeditorial. <https://freeditorial.com/es/books/la-metamorfosis--2>.

La Cruz, Juan de. *La noche oscura*. Editorial Monte Carmelo. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_NocheOscura.pdf.

Lenquette, Anne. “Manipulación de algunas referencias textuales a san Francisco en *El metro de platino iridiado*”. En *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López García, pp. 83-101. Santander: Milrazones, 2013.

Lenquette, Anne. *Les romans d'Álvaro Pombo. Savoir et fiction en Espagne (XXe et XXIe siècles)*. 1ª ed. Paris: Champion, 2016.

- Lloyd, Geoffrey Ernest Richard. "El tiempo en el pensamiento griego". En *Las culturas y el tiempo*, Introducción Paul Ricoeur, pp. 131-168. Salamanca: Sígueme, 1979.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. 1ª ed. Barcelona: Austral: 2017.
- López-Casanova, Arcadio y Eduardo Alonso. *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*. 1ª ed. Valencia: Bello, 1982.
- Lorenci, Miguel. "Álvaro Pombo: 'La ausencia de empatía mata'". *El correo*, 7 de enero de 2012. <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20120107/mas-actualidad/cultura/alvaro-pombo-ausencia-empatia-201201071844.html>.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela Española Posmoderna*. 2ª ed. Madrid: Arco/Libros, 2014.
- Mainer, José-Carlos. "Introducción al realismo de Álvaro Pombo". En *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas, pp. 17-40. Madrid: ARCO/LIBROS, 2007.
- Manrique Sabogal, Winston. "Álvaro Pombo: 'En el amor, las formas de la cobardía son infinitas'". *WMagazin*, 16 de octubre de 2016. <http://wmagazin.com/alvaro-pombo-en-el-amor-las-formas-de-la-cobardia-son-infinitas/>.
- Marco, Joaquín. *ABC, literario*, 24 de mayo de 1996.
- Mariana Reggi, Brenda, y Maria Gabriela Segre. "El voseo, presente en la literatura". Minicurso presentado en II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia, Brasilia, 30 y 31 de marzo de 2012. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2012/25_reggi-segre.pdf.

Marina, José Antonio y Álvaro Pombo. *La creatividad literaria*. 1ª ed. Barcelona: Ariel, 2013.

Martín Aceña, Pablo. “Economía y política durante la transición a la democracia en España”. En *Documentos de trabajo de Universidad de Alcalá*, septiembre de 2003, p. 2.
https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121788/publicacion/es/Economia%20y%20politica%20durante%20la%20transicion.pdf.

Martín Gaité, Carmen. “El virus de la soledad: sobre *Los delitos insignificantes* de Álvaro Pombo”. *Saber leer* 2 (1987): p. 9.

Martín Pérez, Esteban. *Álvaro Pombo. Génesis de un narrador (1953-1983)*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.

Martínez Expósito, Alfredo. “Álvaro Pombo y la defensa de la autenticidad homosexual”. *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, pp. 207-227. Barcelona: Icaria, 2016. <http://www.dicumas.udl.cat/wp-content/uploads/2019/03/preprint-Martinez-Exposito-Masculinidades-disidentes.pdf>.

Martínez Expósito, Alfredo. “Interseccionalidad y homosexualidad en *Los delitos insignificantes* y *Contra natura*, de Álvaro Pombo”. *Archivum* 66 (2016): pp. 137-164. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5824916.pdf>.

Martínez Expósito, Alfredo. *Escrituras torcidas*. 1ª ed. Barcelona: Laertes, 2004.

Martínez Liébana, Ismael. *La teoría de la sensación transformada o el delirio del sensismo*. España: Dirección de Cultura de la Once, 1998.
https://sid.usal.es/idocs/F8/FDO23221/teoria_sensacion_transformada.pdf.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. *La Vanguardia Libros*, edición del viernes, 14 de diciembre de 1990.

Menjívar, Élmer. “Letras sobre un cielo raso”. *Wordpress*, 7 de enero de 2012. <https://elmermenjivar.wordpress.com/2012/01/07/en-la-vida-hay-que-elegir-entre-ser-aquiles-o-ser-homero-alvaro-pombo/>.

Merlo Morat, Philippe. “Álvaro Pombo o el arte de la manipulación en Virginia o el interior del mundo”. En *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López García, pp.113-145. Santander: Milrazones, 2013.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 3ª ed. Madrid: Gredos.

Montañés Serrano, Manuel. “El 15-M: Origen, características, fortalezas y debilidades, e influencias y trascendencia”, *Revista Latinoamericana, Estudios de la Paz y el Conflicto* 1 (2020): pp. 59-73.

Moraes, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas – Séculos XIX y XX*. 2ª edición. São Paulo: Instituto cultural Itaú, 1991.

Morales Villena, Gregorio. “Entrevista con Álvaro Pombo. Tan precioso licor”, *Ínsula* 476-477 (1986): pp. 19-20.

Morán, David. “Álvaro Pombo afirma que ‘Contra natura’ es una novela ejemplar”. *ABC*, 20 de diciembre de 2005. https://www.abc.es/cultura/libros/abci-alvaro-pombo-afirma-contra-natura-novela-ejemplar-200512200300-1013129734342_noticia.html.

- Moreno Torres, Mónica y Edwin Carvajal Córdoba. “El Estructuralismo en literatura: Aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura”, *Enunciación* 2 (2009): pp. 21-32.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4782229>.
- Moreno, Gendrik. “Ernst Cassirer. Hacia una comprensión simbólica del lenguaje”. *Ágora Trujillo* 37 (2017): pp. 89-119.
<https://www.aacademica.org/gendrik.moreno/2.pdf>.
- Nallet, Thierry. “*El temblor del héroe* de Álvaro Pombo como ejemplo de filosofía líquida”, *Printemps* 12 (2014): <https://journals.openedition.org/ccec/5029>.
- Nallet, Thierry. “Polifacetismo en la novela de Álvaro Pombo”. En *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas, pp. 91-110. Madrid: ARCO/LIBROS, 2007.
- Navarro Tomás, Tomás. *La voz y la entonación en los personajes literarios*. 1ª ed. México, D.F.: Colección Málaga, 1976.
- Ortiz López, Dante. “Una taxonomía de narradores: Reseña de *Las voces del relato*”, *1616* 8 (2018): pp. 321-325.
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/141428/PAREDES,_Alberto_Las_voces_del_relato_Ma.pdf?sequence=1.
- Página de Grupo de investigación “El español hablado en Andalucía”.
http://grupo.us.es/ehandalucia/que_es_el_andaluz/03_la_pronunciacion_andaluz_a_ext.html.

Paniagua, Antonio. “Álvaro Pombo: ‘No temo a la muerte, sí a perder la lucidez’”. *Hoy*, 14 de octubre de 2015. <https://www.hoy.es/culturas/libros/201510/14/alvaro-pombo-temo-muerte-20151014152017-rc.html>.

Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2016.

Pastor, Custodio. “Álvaro Pombo: ‘He pagado con gusto el precio de la independencia’”. *El mundo*, 3 de noviembre de 2015. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/03/5637b4c746163f09448b45e4.html>.

Peinado, Juan Carlos. “Desde el interior del tiempo. Historia y ficción en la narrativa de Álvaro Pombo”. En *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López Gracia, pp. 149-162. Santander: Milrazones, 2013.

Peral Vega, Emilio. “Álvaro Pombo: novelista del siglo XXI” en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, ed. por Juan Antonio González Fuentes y Damasco López Gracia, pp. 163-181. Santander: Milrazones, 2013.

Periodista Digital. “Álvaro Pombo, autor de ‘La transformación de Johanna Sansíleri’”. Vídeo de Youtube, 28:53. Publicado el 11 de marzo de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=IESSXskobuw>.

Poch Olivé, Dolores. “Celia Cecilia Villalobo y el lenguaje de la Telepena”. En *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas, pp. 173-190. Madrid: ARCO/LIBROS, 2007.

Poemas de Alma. <https://www.poemas-del-alma.com/mario-benedetti-el-mar.htm>.

Pombo, Álvaro y José Antonio Marina, “Conversaciones nada académicas”. *El Cultural*, 2 de enero de 2003. <https://elcultural.com/Conversaciones-nada-academicas>.

Pombo, Álvaro. “De las narraciones y sus filosofías furtivas”. En *Alrededores*, 1ª ed., pp. 225-237. Barcelona: Anagrama, 2002.

Pombo, Álvaro. “Figuración y desfiguración autobiográfica en las narraciones y en los poemas de Álvaro Pombo”. En *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez y Ana Casas, pp.13-16. Madrid: ARCO/LIBROS, 2007.

Pombo, Álvaro. “La voz y el teléfono”. En *Alrededores*, 1ª ed., pp. 178-179. Barcelona: Anagrama, 2002.

Pombo, Álvaro. “Ternura solitaria”. En *Alrededores*, 1ª ed., pp. 168-170. Barcelona: Anagrama, 2003.

Pombo, Álvaro. “Un novelista aristotélico (Mario Vargas Llosa)”. En *Alrededores*, 1ª ed., pp.139-141. Barcelona: Anagrama, 2002.

Pombo, Álvaro. “Un viaje a Lisboa”. En *Alrededores*, 1ª ed., pp. 159-161. Barcelona: Anagrama, 2002.

Pombo, Álvaro. “Verosimilitud y verdad”. Discurso para entrar en la RAE. Madrid, 20 de junio de 2004.

http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf.

Prince, Gerald. “Introduction a l’étude du narratarie”. *Poétique* 14 (1973): pp. 178-196, <https://francais.cuso.ch/fileadmin/francais/prince-le-narratair-1973.pdf>.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 2ª ed. Madrid: Fundamentos, 1970.

“Pombo: ‘La homosexualidad ha sucumbido al mercantilismo’”. *Córdoba*, 20 de diciembre de 2005. https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/pombo-la-homosexualidad-ha-sucumbido-mercantilismo_222430.html.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., [versión 23.4 en línea], <https://www.rae.es/>.

Reis, Carlos y M. Lopes, Ana Cristina. *Diccionario de narratología*. Ediciones Colegio de España. Salamanca: Calatrava, 1995.

Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. 1^a ed. Madrid: Gredos, 1985.

Rilke, Rainer Maria. *Antología poética*. Edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. 1^a ed. en esta presentación. Barcelona: Austral, 2016.

Robles, José María. “Álvaro Pombo: ‘Estuve técnicamente muerto dos días por un cólico miserere’”. *El Mundo*, 5 de noviembre de 2017. <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2017/11/05/59fe0178468aeb7458b45ef.html>.

Rocamora, Jesús. “Yo no soy gay, soy pre-gay”. *Público*, 15 de agosto de 2009. <https://www.publico.es/actualidad/no-gay-pre-gay.html>.

Ródenas de Moya, Domingo. “Ademanos ante el espejo: la reflexividad en la narrativa de Álvaro Pombo”. En *Cuadernos de narrativa: Álvaro Pombo*, ed. por Irene Andres-Suárez, Ana Casas, pp. 61-89. Madrid: ARCO/LIBROS, 2007.

Ródenas de Moya, Domingo. “Álvaro Pombo: Una ética del cuidado”. *Quimera* 209 (2001): pp. 11-18.

Romo Velasco, Epifanio. “Un gran mundo de Álvaro Pombo”. *La Corredera* 5 (2018): pp. 27-41.

<http://lacorrederadeampudia.es/wp-content/uploads/2018/06/LaCorredera5.pdf>.

RTVE.es / TVE. “Álvaro Pombo, de UPyD: ‘El copago no es una mala idea’”.

RTVE, 14 de noviembre de 2011. <http://www.rtve.es/noticias/20111114/alvaro-pombo-upyd-copago-no-mala-idea/475343.shtml>.

Sainz Bargo, Karina. “Álvaro Pombo: ‘La gramática no es derechas ni de izquierdas’”.

Vozpopuli, 26 de enero de 2020.

https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Alvaro-Pombo-gramatica-derechas-izquierdas_0_1321968268.html.

Saldaña, Alfredo. “Literatura y Posmodernidad: Sobre Interactividad y Escritura

Hipertextual”. *Castilla. Estudios de Literatura* 3 (2012): pp. 365-384.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4077263.pdf>.

Sanchís, Ima. “Siempre tuve sentimiento de culpa”. *La Vanguardia*, 27 de enero de 2001.

Sanz Villanueva, Santos. “Elogio de la generosidad”. *El Mundo*, 19 de enero de 2001.

<https://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/19/anticuario/979660910.html>.

Sanz Villanueva, Santos. “La previa muerte del lugarteniente Aloof”. *El Cultural*, 30 de octubre de 2009. <https://elcultural.com/La-previa-muerte-del-lugarteniente-Aloof>.

Sanz Villanueva, Santos. *El Cultural*, 15 de abril de 2004. <https://elcultural.com/Una-ventana-al-norte>.

Sanz Villanueva, Santos. *El Cultural*, 30 de noviembre de 2018,

<https://elcultural.com/Retrato-del-vizconde-en-invierno>.

Sava, Mónica. “Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/24031/>.

Senabre, Ricardo. *El Cultural*, 17 de enero de 2001.

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13334/El_cielo_Raso/.

Seoane, Andrés. “Álvaro Pombo: ‘No me arrepentiré de nada antes de morir’ ”. *El*

Cultural, 13 de septiembre de 2016. [https://elcultural.com/Alvaro-Pombo-No-me-](https://elcultural.com/Alvaro-Pombo-No-me-arrepentire-de-nada-antes-de-morir)

[arrepentire-de-nada-antes-de-morir](https://elcultural.com/Alvaro-Pombo-No-me-arrepentire-de-nada-antes-de-morir).

Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. 1ª ed. Madrid: Akal, 1998.

“Solo dos televisiones municipales son plurales, según el Consejo Audiovisual”. *El País*,

2 de mayo de 2014.

https://elpais.com/ccaa/2014/05/02/andalucia/1399035786_022456.html.

“Soy muy ‘rilkiniano’. La memoria es nuestra gran energía”. *Teinteresa*, 13 de septiembre

de 2016. [https://www.teinteresa.es/libros/Alvaro-Pombo-acabo-escribir-](https://www.teinteresa.es/libros/Alvaro-Pombo-acabo-escribir-novela_0_1649835484.html)

[novela_0_1649835484.html](https://www.teinteresa.es/libros/Alvaro-Pombo-acabo-escribir-novela_0_1649835484.html).

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la Estética I: La Estética Antigua*. 1.ªed. Madrid:

Akal, 2000.

Tomachesvki, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1928.

Vattimo, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. 1ª ed. Barcelona: Anthropos, 1990.

Vicente Aliaga, Juan y José Miguel G. Cortés. *Identidad y diferencia: sobre la cultura*

gay en España. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gay y Lesbiana, 1997.

Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. 2ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

- Vivas, Ángel. "1989-2014: las 25 mejores novelas". *El Mundo*, 30 de mayo de 2014.
<https://www.elmundo.es/cultura/2014/05/30/53875572e2704eb2648b4576.html>.
- Weaver, Wesley J. III. "Aparición del eterno cervantino supervivencias de *El Quijote* en la novelística de Álvaro Pombo". En *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, ed. por Mercedes Julía, pp. 146-162. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2010.
- Weaver, Wesley J. III. "Ideología y fabulación en *La cuadratura del círculo*". *Anuario de Estudios Filológicos* (2008), vol. XXXI: pp. 241-257.
- Weaver, Wesley J. III. *Álvaro Pombo y la narrativa de la sustancia*. 1ª ed. Nueva York: The Edwin Mellen, 2003.
- Wellek, René y Warren, Agustín. *Teoría literaria*. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1985.
- Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 2 (1984): pp. 309-335. <https://es1lib.org/book/3103697/9eab84?id=3103697&secret=9eab84>.

Apéndice 1

Memoria de la entrevista con Álvaro Pombo

En el momento en el que el señor Álvaro Pombo aceptó mi solicitud de entrevista personal, mi mundo se volvió, en cierto modo, inverosímil. La emoción y los nervios me sobrecogieron a la vez, puesto que iba a visitar al autor cuyas obras me han acompañado durante estos seis años de estudios de literatura en España. Tres días después, aparecí puntualmente a las cuatro de la tarde en casa de Pombo, ubicada en el barrio de Argüelles, donde el dueño ha vivido durante unos 35 años, tal y como he leído en diversos materiales. Tan pronto como subí al último piso, Pombo se presentó con un bastón en la puerta saludándome. La serenidad que transmitía el octogenario me calmaba mucho. Debido a la vejez, tiene la espalda algo encorvada. Dos piernas flacas realzaban la holgura de sus pantalones. Su rostro arrugado no ocultaba el brillo de sus ojos penetrantes, parecidos a dos gemas de color verde grisáceo, como los de un gato ágil e independiente. Su nariz aguileña, que ha sido aludida en sus diferentes novelas, se ve más suave que cuando era joven.

Siguiendo los pasos lentos y vacilantes de Pombo, llegué al salón. Lo que más me impresionaba era su decoración sobrecargada, mezcla de diferentes objetos: numerosos fotos, cuadros, libros, dos sillones, una mesa, un espejo, una cama, una televisión, etc. Esta combinación libre crea un ambiente artístico de manera indeliberada, lo que me recuerda el estilo de su narrativa. Supongo que dentro del desorden de este universo, Pombo encuentra su propio orden para vivir y escribir. Me guió a un sillón, cubierto por una manta de color marrón. Mientras tanto, él se situó en otro que estaba al lado y me

preguntó si me importaba que fumara. “No, no se preocupe”, contesté yo sin titubeo, ya que conozco muy bien su obsesión por el cigarrillo. A partir de allí, empezamos nuestra conversación.

A mi parecer, Pombo es un oyente atento y curioso que presta mucha atención a su interlocutor. Cuando hablaba, me fijaba con sus ojos felinos. Al mismo tiempo, también es un conversador activo que contestaba con agrado a todas mis preguntas y luego lanzaba las suyas, lo que hizo que nuestra charla mantuviera un ritmo fluido y cómodo. Los temas que abordamos eran muy variados, ya que al final no nos restringimos a las preguntas que había preparado yo previamente. Entre todas las cosas que me contó, me sorprendió especialmente su amplio conocimiento y profunda comprensión sobre la cultura de mi país, a pesar de que él nunca ha visitado China. Además, descubrí el carácter franco del autor, que no esconde sus gustos y sus disgustos. Cuando vio que yo bajaba la cabeza para tomar notas, me dijo directamente que no le gustaba esa manera de hacerlo y por eso le propuse grabar nuestro diálogo, lo que aceptó con agrado.

Su mayor cariño y ternura se manifestaban cuando hablaba sobre su único compañero de piso: un gato negro que le regaló un amigo suyo hace un par de años. A mí no me resultó desconocido en absoluto ese gatito cuando apareció de un brinco delante de mí, porque es idéntico al gato negro que aparece en la cubierta de la última novela publicada por Pombo: *El destino de un gato común* (2020), que además llevé conmigo ese mismo día con la esperanza de que me lo firmara. Los dos gatos comparten tanto el nombre, Barroquita (o Rudyard), como sus costumbres diarias, según me confirmó su dueño.

Ambos nos entretuvimos en nuestra conversación de tal manera que dejamos de percibir el paso del tiempo. Al final de esta visita, me enseñó la terraza y el estudio, que son espacios acotados por fuera pero amplios por dentro, ya que llevan custodiando

durante años el inmenso mundo de creación propio de Pombo. Por mi parte, le enseñé a Pombo el regalo que le preparé: “Le he traído un regalito. *El sueño en el pabellón rojo*, la cumbre de la novela clásica china”. “¡Pero este es un regalazo!”, Pombo tomó el libro con buen humor y enseguida lo abrió, leyéndome en voz alta las primeras líneas de la historia, concentrado e interesado. Antes de despedirme, Pombo planteó que quedáramos para vernos otra vez para hablar más sobre mi tesis, lo cual acepté con placer. Me acompañó hasta el portal. “Cuídese mucho, señor”, le di una palmita ligeramente en el hombro. “Adiós hija”, me contestó él con una sonrisa cálida y lúcida, que no se ve asomar muchas veces en la cara de Pombo. En aquel momento, casi olvido que acabo de terminar una entrevista con un prestigioso escritor español. Simplemente sentí como si saliera de la casa de un abuelo sabio y sincero, al que conocía desde hace mucho tiempo y que me va a seguir inspirando durante el resto de mi vida.

A continuación, reproduzco textualmente una parte de esta conversación:

Yo: En una entrevista suya con el señor Domingo Ródenas de Moya, hace veinte años, cuando iba a publicar *Una ventana al norte*, usted hizo un balance de los primeros dos ciclos de su narrativa, “el ciclo de la falta de sustancia” y “el ciclo de la realidad”. En cuanto al tercer ciclo, confesó que en aquel momento no sabía cómo llamarlo. Los críticos también tienen opiniones distintas a este respecto. Así que quería preguntarle ¿ahora tiene usted ya un nombre para denominar el tercer ciclo de su narrativa? ¿Existiría ya un cuarto ciclo?

Pombo: En la primera fase, empecé publicando un libro que se llama *Retratos sobre la falta de sustancia*, que tiene una visión muy pesimista. Los seres humanos no tenemos

sustancia, somos muy frágiles, muy cambiantes, nos deshacemos enseguida. La realidad se nos escapa, el amor no dura, la felicidad es imposible de conseguir. Tardamos mucho en entender las cosas. Se trata de una filosofía pesimista. Vivimos bajo una inquietud eterna. La inquietud es un motor de la vida, como por ejemplo, en tu caso, es la inquietud lo que te mueve a venir a hacerme una entrevista. Pero a veces la inquietud no nos deja tranquilos. Después, en la segunda fase he vuelto a buscar una idea del realismo. Ahora mismo estoy con el último ciclo de mi carrera: el ciclo de “vejez”, en el que cobran gran protagonismo los personajes mayores.

Yo: En esa entrevista, usted dijo que entre sus novelas, la que más le gustaba es *Aparición del eterno femenino*. Durante estos veinte años, ha escrito muchas más novelas. De entre ellas, ¿tiene ahora alguna favorita?

Pombo: *Aparición del eterno femenino* es una novela muy divertida, no tan seria como otras. A mí sí me gusta muchísimo esta novela. Quizá no sé decirte cuál es mi novela favorita, pero doy mucha importancia a *Donde las mujeres*, que es una novela muy bien hecha. Es muy divertida también, aunque es dramática. Es muy importante, primero por el retrato de una mujer, una narradora, segundo porque es un retrato de una familia, que tiene buenos modales pero malos sentimientos. Es una familia culta y educada, elegante, vamos. Es un retrato del mundo femenino en el que doy mucha importancia a los personajes femeninos. Pienso que las chicas sois más interesantes para un narrador. Los hombres pueden ser muy aburridos. Tengo una novela poco conocida que es *Virginia o el interior del mundo*. Es una novela muy compleja... (conversación interrumpida por la aparición repentina del gato). Mírale (al gato), ya te ha cogido confianza. Es un gato muy

bonito y muy vivo. Es el protagonista de mi novela que ya está entregada para publicar.⁷⁴⁰ Y estoy terminando otra, que está ambientada en el Santander de 1936. Estoy en un buen momento literario, lo que pasa es que soy muy viejo. Quiero decir que estoy muy lúcido, aunque la movilidad la tengo más reducida. Mentalmente estoy perfecto.

Yo: ¡Qué bien! Eso es lo más importante.

Pombo: Me cambiaría un poco de la cabeza por más movilidad en los pies, jeje. Espero que me queden diez años.

Yo: Si en el futuro tengo la oportunidad y el honor de traducir sus novelas en chino, ¿cuáles son las tres obras que a usted le gustaría dar a conocer al público chino? ¿Y por qué?

Pombo: Pues, mira, una de ellas es *Donde las mujeres*. Otra la has mencionado tú, *Aparición del eterno femenino*, que es corta y graciosa. Pero traducir es un trabajo muy difícil... Y quizá una de mis últimas novelas, *Retrato del Vizconde en invierno*, por ejemplo, o la novela del gato, pero no sé si a los chinos les interesan los gatos... Espérate, a lo mejor sería una mejor opción traducir la novela que estoy terminando ahora. Supongo que a los chinos les gusta conocer la guerra civil española, seguro, que es de lo que trata esa última novela. La guerra civil en Santander y cómo matan a un tío carnal mío, hermano de mi padre. Es una novela histórica y me faltan unos 40 folios.

⁷⁴⁰ Será la continuación de *El destino de un gato común* (2020).

Yo: ¿Ahora cuántos folios puede escribir cada día?

Pombo: Escribo cuatro folios cada día.

Yo: ¿Escribe o dicta?

Pombo: Yo dicto. Yo dicto las cosas a un ayudante mío.

Yo: Ha dicho en una entrevista que el gato que aparece en su última novela, *El destino de un gato común*, es una autorreferencia. Tengo curiosidad sobre un detalle del libro, que es el ataque frontal del gato Rudyard a un vencejo, ¿eso ha ocurrido alguna vez de verdad en su vida? Me parece una escena muy divertida.

Pombo: Sí, eso ocurrió de verdad. Es un gato muy batallador, todos los gatos son cazadores y este lo es. Es una cosa aterradora verlo. Espanta a todos los pájaros, ratas y bichos. Nadie entra aquí. Es muy simpático pero muy bruto a la vez. Los pájaros le vuelven loco.

Yo: ¿Y los vencejos vuelven todos los años a su terraza?

Pombo: Los vencejos vienen a ese agujero de allí (me indica hacia la dirección de su terraza).

Yo: ¿Ahora cómo pasa usted su día? Supongo que sigue siendo muy autodisciplinado, como siempre.

Pombo: Bueno sí, pero sobre todo llevo una vida muy aislada. Salgo muy poco de casa y solo para dar paseos. Y hago un poco de gimnasia. Pero no veo a casi nadie. Veo a poca gente. Voy a la Real Academia Española los jueves. Dedico las mañanas a preparar de lo que me voy a encargar por las tardes. Y leo mucho. Todos los días leo. Pero llevo una vida muy retirada.

Yo: ¿Así que usted no se reúne con sus amigos?

Pombo: Con algunos sí, pero no muchos. Yo soy una persona sociable, sin embargo, no me reúno mucho con la gente.

Yo: ¿Pero no se siente solo o disfruta de su soledad?

Pombo: Yo creo que la disfruto porque estoy solo, quiero decir, no busco compañía. Yo me parezco mucho al gato. Si tengo gente, soy amable con ellos, si no, estoy tranquilo.

Yo: Eso significa que usted es muy fuerte interiormente. Los jóvenes como yo todavía solemos buscar mucho el grupo para sentirnos integrados.

Pombo: No es que sea muy fuerte, sino que naturalmente estoy bien. Nunca he sido mucho de grupos. Soy una persona muy independiente. A mí me gusta más una conversación como la de hoy.

Yo: ¿Se refiere a una conversación privada?

Pombo: Sí, más esto que unirme con varias personas, sean intelectuales o de otra clase. Una conversación privada me entretiene. En cambio, no voy a los sitios. No salgo por las noches. Me levanto muy temprano a las 7. A veces me quedo en cama tumbado, pero me despierto muy pronto. Me hago el desayuno o a veces espero a que me venga mi ayudante (que lo prepara). Tomo huevos pasados por agua, que es mi desayuno favorito. Luego tomo un tazón de té con limón. A mí me gusta mucho el alcohol pero ahora no puedo beberlo. No tomo café.

Yo: ¿Toma el té español?

Pombo: El té inglés.

Yo: China también es un país de té.

Pombo: En China hay un té magnífico como el té negro y hay un té blanco en China también. A mí la comida china me gusta mucho.

Yo: ¡Qué bien! Me alegro de verdad.

Pombo: Lo que no sé es si hay buenos restaurantes chinos aquí (sonríe). A mí me gustan mucho las sopas, como la sopa de tiburón y me encantan los rollitos de primavera. Luego el pato laqueado es riquísimo con bambú. China cuenta con una cultura culinaria muy refinada.

Yo: Supongo que también se acuesta muy pronto.

Pombo: Me acuesto sobre las 10. Es una vida muy ordenada. Soy hijo único. Llevaba muchos años fuera de España y me he acostumbrado a valerme por mí mismo. Modestamente, quiero decir que soy muy independiente.

Yo: En toda su carrera literaria, ¿cuál es la mayor dificultad que ha sufrido? ¿Y cómo la ha superado?

Pombo: La mayor dificultad era la publicación de los primeros libros. Tardé mucho tiempo en conseguir la publicación. Empecé a publicar muy tarde, con 38 años, por allí. En aquel entonces tenía tres o cuatro libros escritos pero inéditos. Y luego otra dificultad que he tenido es que hay que tener un ritmo para escribir. Hay que seguir todos los días y a veces me atasco. Este es mi mayor problema. Además de la falta de dinero... No tenía dinero. No tenía ni un céntimo. He luchado mucho para publicar mis libros. Y además hacen falta lectores: tiene que haber lectores que lean mis libros.

Yo: Cuando se atasca, ¿qué hace usted?

Pombo: Dormir, tengo que dormir. Hacer ejercicios físicos y dormir. Andar. Antes montaba mucho en bicicleta. Yo no soy un gran deportista, pero soy una persona de aire libre. Tengo que dar paseos.

Yo: En su opinión, ¿cuál es el carácter más idóneo para ser novelista?

Pombo: La persistencia, el no parar de escribir. La persistencia es una condición, para mi gusto, indispensable. Yo escribo siempre.

Yo: ¿Y en cuanto al talento?

Pombo: Bueno, el talento es una cosa muy difícil de explicar. ¿En qué consiste el talento? Pero sí se necesita, llamo yo, la elocuencia. Una especie de capacidad de verbalizar el mundo y las emociones. Tienes que hablar, tienes que producir muchas hojas. Escribir es un movimiento continuo de la conciencia. Tienes que leer los periódicos, también tienes que conversar con la gente.

Yo: ¿Usted cómo ve la importancia de la inspiración para un novelista?

Pombo: La memoria me parece más importante. Tengo que recordar lo que cuento. La memoria me parece una parte muy importante de la elaboración, en mi caso.

Yo: Usted da mucha verosimilitud a sus novelas, ¿verdad?

Pombo: Sí, eso es realismo, claro.

Yo: ¿Cómo consigue esta verosimilitud?

Pombo: Vamos a ver, hay muchas clases de escritores, estoy en una línea muy anglosajona, no tanto español. Somos narradores de la vida, de las cosas que pasan. El impulso de contar cosas. Doy mucha importancia a las conversaciones. Mis personajes hablan mucho.

Yo: Y usted también es poeta, ¿va a seguir publicando poemas?

Pombo: Claro, escribí mucha poesía y tengo todavía poesías por allí que voy a editar. En febrero va a salir un libro mío que se puede llamar ensayo, se titula *La ficción suprema*, y se subtitula *Un asalto a la idea de Dios*. Esto es ideología occidental.

Yo: Sí, el tema de la religión me interesa pero para mí todavía es muy difícil.

Pombo: Yo soy muy crítico con el catolicismo y la iglesia. Yo me considero cristiano. En Occidente, digamos que hay una mediación inicial entre el Dios y los hombres. Hay el nacimiento de Jesucristo, que es la encarnación de Dios. Lo acepto. Pero yo veo muy confusa y complicada la mediación. ¿Se puede comunicar directamente con Dios? No sé... Las filosofías chinas también las he leído. Los chinos tenéis Confucio, que es un maestro y tenéis Laozi, que es un filósofo increíble. China es un gran misterio para todos nosotros. En China vive mucha influencia del budismo, a pesar de su origen indio, tiene

una versión muy especial adaptada a la sociedad china. Hasta el siglo diecinueve, China era un imperio magnífico cerrado sobre sí mismo, al que no interesaba mucho el mundo porque tenía el mundo. Yo lo entiendo porque el mundo está en China como mi mundo es esta casa. Pero, claro, ahora China ha abierto su puerta y se está desarrollando, vamos, vertiginosamente.

Yo: Para usted, entre ganar premios literarios y obtener éxito en el mercado, ¿cuál piensa que es más importante y por qué?

Pombo: Vamos a ver, el éxito del mercado es muy importante, lo que pasa es que es complicado. Yo tengo “éxito medio”, “éxito de mercantil medio”. He ganado casi todos los premios en España, sin embargo, la venta de los libros... No gano mucho dinero.

Yo: Porque sus novelas son muy profundas y complejas de leer.

Pombo: Sí, son complicadas mis novelas. Hago novelas bastante estilísticas. Hoy en día, la gente quiere cosas rápidas como el periodismo.

Yo: ¿Está leyendo algún libro últimamente? ¿Cuál es ese libro?

Pombo: Es un ensayo que habla del espíritu de gato. Tal y como indica su subtítulo: *Los gatos y el sentido de la vida*.

Yo: Por último, me gustaría saber qué opina de la idea de “la construcción ecléctica” de su narrativa, que constituye el tema de mi tesis: ¿le parece adecuado o no está de acuerdo con mis planteamientos?

Pombo: Me parece interesante la idea del “eclecticismo”. Es un concepto controvertido pero tiene miga. En cierto sentido, es lo que busco yo. Yo no soy un buen recopilador y tampoco sé muy bien cómo promover mis libros. Entonces te agradezco tu trabajo.

Yo: Han sido sus novelas las que me inspiran a hacer esta tesis, por eso, le doy mis más sinceras gracias a usted, señor.

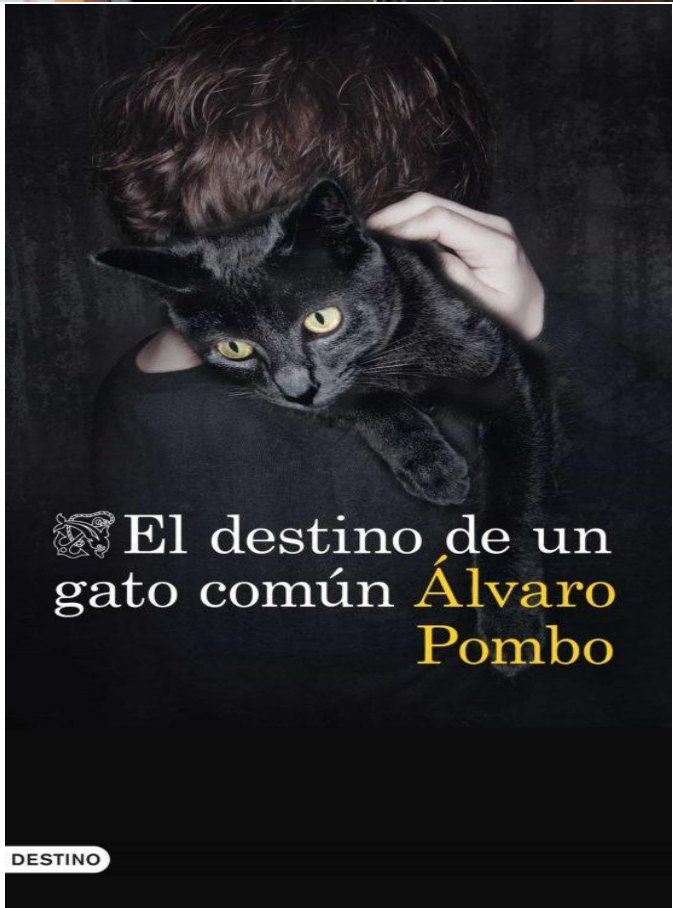
Apéndice 2

Fotos tomadas en la visita a Pombo



Figura 1: Pombo con 82 años en su casa.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)



 El destino de un
gato común **Álvaro
Pombo**

Figura 3: Cubierta de *El destino de un gato común*

Fuente: En la editorial Destino (2020)

Figura 2: Gato de Pombo.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)

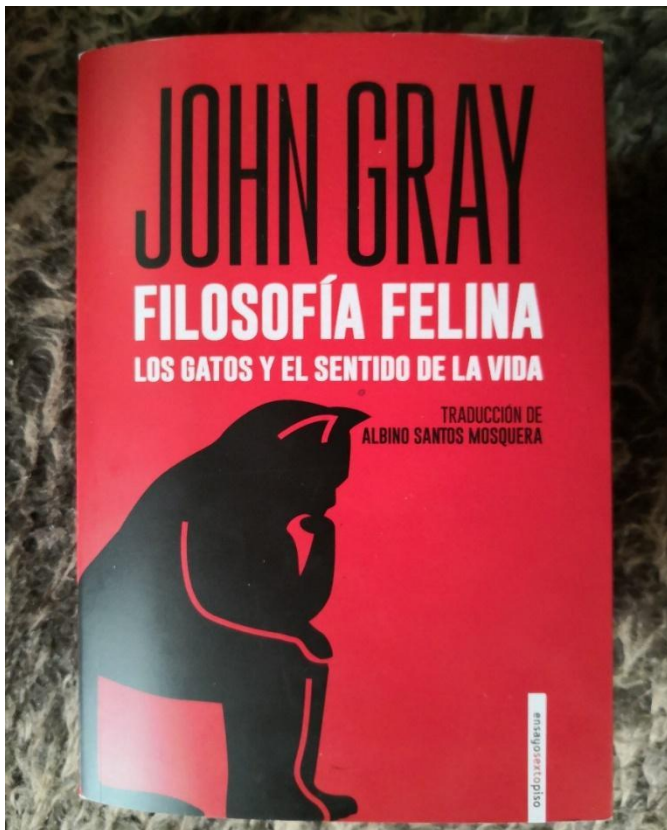


Figura 4: La cubierta de *Filosofía Felina* (Libro que estaba leyendo Pombo a la fecha de nuestra entrevista).

Fuente: Foto tomada por mí (2021)



Figura 5: Gato de Pombo.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)



Figura 6: Pombo y su madre.

Fuente: Foto colocada en la mesa de la casa de Pombo, escaneada por mí (2021)



Figura 7: La estantería en el salón de la casa de Pombo.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)



Figura 8: La terraza en la casa de Pombo.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)



Figura 9: El estudio de Pombo.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)



Figura 10: Pombo firmando mi ejemplar de su libro.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)

El destino
de un gato
común

Álvaro
Pombo

Para Victoria
en recuerdo de
nuestra primera
conversación, sus
desempeños de nuevo
el sábado 30 de 02
para leer (!) tesis
doctoral
con un afecto
Álvaro Pombo
Sábado 4 de
octubre 2021

Figura 10: La dedicatoria y firma de Pombo para mí.

Fuente: Foto tomada por mí (2021)