

PERSPECTIVAS CRÍTICAS: HORIZONTES INFINITOS

ALVARO POMBO, O LA CONCIENCIA NARRATIVA

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
Universidad de Santiago de Compostela

«El hecho de que sea teóricamente imposible saber nada definitivo acerca de nosotros mismos (aunque sea, en la práctica, normalmente posible más o menos saber por donde andamos) ha vuelto, en poco más de cincuenta años, la fabulación y la proyección fabulante de la conciencia en modo de conocimiento. En la práctica de los hechos, los 'datos' sirven aún de apoyo. La única aproximación teórica, sin embargo, a la verdad —o a eso que solía llamarse 'la verdad' en la Ontología clásica— factible en nuestro tiempo es la fábula». (A. Pombo, «En falso», de *Relatos sobre la falta de sustancia*, 1977).

En poco más de siete años, y con sólo un libro de cuentos y tres novelas,¹ Alvaro Pombo ha alcanzado el reconocimiento como una de las personalidades más interesantes y originales de la última narrativa española. La concesión, en 1983, a *El héroe de las mansardas de Mansard* del «I Premio Herralde de Novela», certamen en el que otra suya, *El hijo adoptivo*, figuraba entre las cuatro finalistas, y la inmediata publicación de ambos títulos han venido a confirmar la impresión que en la sociedad literaria española habían producido sus *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y *El*

parecido (1979); la lectura de los dos libros últimamente aparecidos, además de iluminar y confirmar ciertos rasgos—conceptuales, temáticos, estilísticos—de los dos anteriores, permite diseñar ya y explicar en algunos de sus trazos fundamentales la fisonomía peculiar de la narrativa de Pombo, los perfiles de eso que con expresión proverbial y un tanto devaluada llamamos «un mundo propio».

Un mundo que, ante todo, se define por una autonomía específicamente literaria, narrativa; ya que, como ha notado Masoliver Ródenas,² para Alvaro Pombo la escritura genera su propia realidad, ella es su mismo referente: «que el buen entendedor entienda que el conjunto de proposiciones o de frases que a continuación se enuncian es una configuración y no una reproducción, ni una copia» (*R*, 232); esas palabras de su relato «En falso» expresan con lucidez cuál es la concepción que del realismo literario tiene su autor. Lejos de la vieja aspiración (tan cara a los escritores naturalistas de hace cien años) que pretende borrar las fronteras entre realidad y literatura, hacer olvidar el carácter esencialmente metafórico de todo texto, las narraciones de Pombo insisten una y otra vez en desvelar sus convenciones, como un teatro que sorprendiese al espectador con la exhibición de su tramoya. En medio de una situación emotiva o dramática, la voz del narrador rompe la magia verista que había creado y reivindica su responsabilidad de fabulador: «Todo lo que sucede sucede sin ser visto. Mark y Rosa duermen entre sí, sepultados en sí, en ese vientre de la noche sin origen. Pero yo no les veo. No les entiendo. Lo he inventado todo. No les entiendo. Lo he inventado todo. No he visto nunca nada. No he aprendido nada. No hay nadie» (*R*, 57-58); ironiza sobre ciertos hallazgos de estilo: «Queda sólo un gajo de sol al fondo. Transparencia del aire. He leído en algún sitio una cosa parecida. He inventado todo esto, que conste» (*R*, 197), o sobre sus responsabilidades y limitaciones: «A veces pienso que hice mal escribiendo este relato (...) A casi todo fabulista —por manso e introvertido que parezca—le hace ilusión creerse «the executive»» (*R*, 138); «Cada día, al ir escribiendo o viviendo, me resulta más difícil enumerar e incluso indicar esquemáticamente las causas de los actos (o de los estados de ánimo) de mis personajes» (*R*, 211); concluye su relato con una declaración de impotencia: «Me parece que he contado todo lo esencial. O quizá lo he inventado todo. He debido inventarlo todo porque lo esencial—si es que alguna vez sucede o sucederá o ha sucedido—sucede siempre a mi espalda» (*R*, 111); hace partícipe al lector de sus aspiraciones autoriales: «... una cosa que nos pasa a nosotros, al lector y a mí, a saber: que nos gustaría dejar caer este relato hacia su sino con toda sencillez

siguiendo el hilo fácil de un desenlace perfectamente previsible desde un principio» (R, 202); o, como un prestidigitador que mostrase el doble fondo de su sombrero, lleva al texto la misma facticidad de su producción: «mi conciencia figurante me enzarza en laberintos sin Ariadna. El carro de la máquina de escribir retrocede puntillosamente hacia la izquierda a medida que mi atención se concentra en la línea que crece hacia la derecha. La conciencia o la máquina de escribir (es difícil separarlas)...» (R, 215).

Se ha señalado en la narrativa de Pombo la abundancia de personajes escritores; en este su primer libro ello es evidente: muchas de las narraciones están protagonizadas (a veces, narradas en primera persona) por seres que tienen no ya como oficio sino como esencia el escribir; o más exactamente, para emplear un término caro al autor, el *fabular*. Y otro tanto sucede, con mayor o menor medida en *El parecido* y *El héroe...*, hasta llegar en *El hijo adoptivo* a construir una historia centrada en una pareja de escritores, madre e hijo, con una trama que integra sus narraciones, sus recuerdos, sus fantasías y sus existencias.

Aparentemente ello confiere a la literatura de Pombo un cierto tono autobiográfico (a lo que ayudan también otros aspectos de ambientación y mitología personal); pero me parece que la razón que explica aquel rasgo tiene que ver con esa *autonomía* literaria de que vengo hablando; al presentarnos en sus historias a personajes que escriben, que están creando relatos (a veces el mismo que leemos) la literatura se convierte en esa sustancia narrativa a que, tal vez, alude irónicamente el título de su primer libro. No hay, en definitiva, ficción y realidad como entidades distintas: la única realidad que tiene sentido en el relato es la ficticia. La escritura como justificación sólo de sí misma; como la de Martín Herrero, en «Regreso», que «ha negado toda intención esclarecedora o temática, toda conexión causal, todo punto de partida o llegada. Toda intención excepto la intención de escribir» (R, 83).

De ahí también que el arte narrativo, sus exigencias y convenciones, sus posibilidades y límites, sean constante objeto de reflexión: «el asunto entero podría transfigurarse en cuento. Y las fábulas parecen siempre, a quienes nunca se ponen en serio a componerlas, que curan o por lo menos desfiguran (embelleciéndolos) los malestares de este mundo» (R, 146); «las fábulas son más verdaderas que la historia no sólo porque sean, como decía Aristóteles, más universales, sino sobre todo porque son más inmanentes (porque están más cerca del objeto real, en cuanto dado a la conciencia imaginante de su inmanencia)» (R, 154). Sin que falte la constatación de la ambigüedad, la contradicción o la radical inseguridad de lo real-ficticio:

«Judy era enfermera o era maestra o era secretaria» (R, 143); «Fábulas que lo suponen todo—o demasiado—son fábulas sin gracia y sin sustancia. Fábulas que lo suponen todo—o demasiado—no pueden ser certeras. De don Gerardo no sabemos más—hasta la fecha—, ni la Matilde, ni el lector, ni yo, que lo que se ha visto o dicho hasta la fecha. Y como no sé más, a eso me atengo. Al lector habrá que contentarle con consignar lo que es visible (mediata o inmediatamente)» (R, 201); «Esto no es verdad (...) Un relato como éste, es, por definición, contradictorio» (R, 222). Incluso lo narrativo puede utilizarse como término de comparación; así concluye el primero de los dos cuentos titulados «Regreso»: «El autobús de las seis le alejó de Toruega. El tren de las diez de su ciudad natal, el avión del día siguiente, en Madrid, de España. Como aparece y desaparece un personaje secundario en un relato mal construido» (R, 77). O en este otro ejemplo, en el que, además de una comparación de notable perspicacia, hallamos un apunte acerca de la estilística del narrar: «De la misma manera que una novela o una biografía es, en ocasiones, solamente un complejo y ramificado epíteto, así también la elaboración y cultivo de Adela-objeto fue equivalente a la elaboración de un complicado, y hasta laberíntico, sistema de adjetivos calificativos» (R, 16).

Ese protagonismo de lo literario, el constante interés del texto por el arte de narrar, es lo que explica y justifica digresiones teóricas como esta de «Tío Eduardo»:

Más tarde he pensado que Ignacio poseía el arte del verdadero narrador de cuentos donde lo que verdaderamente importa no es la originalidad o la profundidad del contenido sino el hábil encadenamiento de los incidentes y lugares comunes. Tópicos políticos, sociales o filosóficos se reducen en literatura a puntos de referencia y color local. Todo ello tenía el lujo de detalles de las fábulas y la rotunda precisión de las mentiras. Era la historia, o serie de ellas, que Ignacio contaba algo que uno, mientras duraba el relato, veía muy de cerca pero que tan pronto como se desunía el relato parecía cogido por los pelos e inventado sobre la marcha. (R, 23)

A estas alturas de nuestro análisis cabe que nos preguntemos acerca del sentido, si es que lo tiene, de esa peculiar autonomía narrativa del discurso de Pombo; ¿o es acaso mero artificio gratuito, carente de otra aspiración que no sea la muy plausible del placer de fabular? Como encabezamiento de este trabajo he reproducido un texto de *Relatos...* que, a mi entender,

proporciona una de las claves del sentido que indagamos. Para Alvaro Pombo, la literatura —la fábula— constituye una forma de conocimiento; en ese sentido, pues, cabe hablar de una *conciencia narrativa*, fuera de la cual no habría más que la pura designación («aparte contar cuentos—afirma un personaje de *El parecido*—sólo cabe señalar las cosas con el dedo»; *P*, 131).

De ello hay frecuentes pruebas en la primera colección de cuentos de nuestro autor, pero sobre todo en el titulado «El parecido de Ken Brody»; su tema—la indagación de la verdad y el desvelamiento de la apariencia—llegará a ser uno de los motivos cardinales en libros posteriores, como enseña mostraré; pero lo que ahora nos importa es advertir cómo en ese proceso para indagar la verdad del *parecido*, el mecanismo es fundamentalmente narrativo: «la verdad—confiesa el narrador—es que fue debido a mi interés general por «la apariencia» (verdadera y falsa, si es que cabe en serio distinguir entre ellas) el que decidiera casi un año, adentrarme en un relato como éste» (*R*, 139). Pero su final no puede ser más decepcionante (y ello tiene que ver con el sentido de la conciencia narrativa): es imposible rasgar el velo de la apariencia, como es imposible deslindar la verdad de la mentira: «¿Qué es un parecido? ¿Qué es una fábula? Ken Brody sólo se parece a «Ken Brody». El único parecido de Ken Brody es «El parecido de Ken Brody». Pero yo no sé si es verdad o mentira» (*R*, 156).

Una significativa cita de *El sofista*, de Platón—un debate acerca de la relación entre lo bello y lo verdadero, de la difícil distinción entre semejanza y apariencia—sirve de lema y encabezamiento al segundo libro de Pombo, cuyo tema amplía y desarrolla el del cuento que acabo de citar: el parecido, real o imaginario; la imitación, premeditada o involuntaria, constituye como advertí una de las claves de su narrativa; sus historias están pobladas de personajes que se parecen, o que se disfrazan, que se imitan hasta la sustitución, hasta la asunción del modelo copiado, como llega a ocurrirle al joven criado de *El parecido*, Pepelín, con respecto al evocado Jaime: «Pepelín, a estas alturas creía que era de verdad. No parecido, solamente (...) —Soy Jaime—dijo Pepelín» (*P*, 157 y 166; cfr. también 214, 216, 221).

Con este juego—nada intrascendente porque en el fondo, recordémoslo, está el problema del conocimiento («La conciencia —murmuró Ferrer— es el lugar de la falta de parecido»; *P*, 188)—, el relato deviene *representación*, de cuya teatralidad es consciente el personaje convertido en actor y espectador: «Era como estar asistiendo a un espectáculo teatral. No era una película, sino exactamente una obra teatral. «Es saber—pensó Mati— que los actores están ahí enfrente, ahí en medio» (...) Mati se sentía—como

los espectadores de una obra teatral—comprometida por la acción y, a la vez, al margen, a salvo de las omnívoras, plateadas complicaciones imprevisibles y reales que en cualquier momento podían desprenderse del argumento o de la imprevisible vida e intenciones de los personajes, los actores, comprometiéndola a ella misma» (P, 122). Un juego que a veces resulta ineludible, aunque exista conciencia de la radical falsedad que comporta toda imitación: «los espejos y las mentiras y las copias, todas las cosas que todos los demás en torno mío fingían no conocer y me engañaban y me empujaban hacia imágenes que no existían y que yo me esforzaba en reproducir como si lo que decían de mí fuera de verdad» (P, 172).

Representación que, en último término, como en cualquier historia, depende de un fabulador, de una conciencia narrativa que determina con su imaginación el curso de los sucesos: «Lo mismo que se escribe un libro, frase por frase, capítulo tras capítulo, imaginé yo una vida (...) Jaime no hizo más que ajustarse exactamente a la representación de su muerte y de su fin, que yo había premeditado» (P, 168). Con ello volvemos de nuevo al tema que nos ocupó antes: la constante referencia de los relatos de Pombo a su propia situación narrativa. También en *El parecido* encontramos el uso de lo literario como referente, como símil o metáfora, casi siempre para explicar asuntos y situaciones de especial complejidad o trascendencia: «una situación sustantivada, autónoma, como un habla irreprimible y sin sujeto hablante, hacia la cual el paralelo curso de sus dos independientes, privadas figuraciones y deseos, había conducido a ambos por el mero hecho de tener ambos, de algún modo, en aquel momento ante sí, un mismo objeto imaginario, un Jaime fantasmal que los unía» (P, 171). Y, como sucedía en alguno de los *Relatos...*, hay aquí personajes que se distinguen o se definen por su función fabuladora, cuyas habilidades son objeto de ponderación: «En medio de todo, resultaba imposible no admirar la increíble precisión de un relato, llevado a cabo con semejante pobreza de medios (...) era una narración concisa, equilibrada, sin excesiva preocupación por los motivos psicológicos o los detalles pintorescos. Una auténtica perla dentro de su género» (P, 102-103).

Estas notas que vengo advirtiendo en los dos primeros libros de Pombo —la ostentosa evidencia del artificio narrativo, la búsqueda de la verdad en el desvelamiento de apariencias, el gusto por la imitación y la semejanza— reaparecen en *El héroe...*, cuya historia, con matices de notable complejidad que evidencian el grado de maestría alcanzado por su autor,³ se articula en torno a ese peligroso juego del parecido (Manolo se parece a Giacomo Gattuci, Julián a Manolo...; *Hm*, 47, 141), de la representación, del

disfraz: «que el niño de la casa jugara solo y sin envolver a Julián en el movidizo territorio de los significados de sus juegos. Porque Julián estaba persuadido de que los juegos, como los disfraces, invariablemente significan algo y califican implacablemente a quien se interna en ellos» (*Hm*, 37).

Juego de niños, sí; pero la inocencia que ello parecería suponer («Julián observaba ahora de reojo a su interlocutor, no sabiendo si aquel niño [...] iba a resultar un gnomo a última hora, un elfo maligno y poderoso o, casi peor, lo contrario: un inocente, la única criatura inocente del relato»; *Hm*, 72) quedará desmentida por el curso del relato, que, poco a poco, desvelará toda la perversidad que se esconde en la compleja farsa urdida en las mansardas. Y es que el juego no es, no puede ser inocente porque, como una y otra vez insiste el texto, los personajes son conscientes de que están representando: «¡Yo estoy jugando! Si no fuera un estúpido, Julián tendría que agradecerme el haber permanecido siempre fuera de la realidad en cuya aburrida selva tuvo él la osadía de irrumpir» (*Hm*, 90); «sonrió al pensar que ya estaba todo decidido, en cualquier caso, pero que había que cuidar, sin embargo, los pequeños detalles de la escenificación, el diálogo, el vestuario, la intriga que desencadenaría el final previsto desde un principio» (*Hm*, 139). O, al menos, perciben vagamente el carácter ajeno—farsa, pesadilla—de los actos que ejecutan: «Julián tenía la sensación de estar viendo una escena sonámbula (...) pensó si aquello era una imitación, una representación, o una broma» (*Hm*, 129, 141). Y, pues no siempre saben dónde está la imaginación que maneja la trama, deberán ellos mismos asumir la función de autores y actores: «Y Kus-Kus repitió de nuevo que no hablara tanto y que a partir de ahora se acostumbrar a hacer caso del azar porque habían ya cruzado la frontera de los comportamientos habituales. A partir de ahora tenían los dos que inventar todo el hilo de los acontecimientos» (*Hm*, 91).

En definitiva, estamos otra vez ante un problema de conocimiento, la frontera entre lo vivido y lo imaginado, entre la verdad y la apariencia: «Se le ocurrió, como si se sintiera recorrido por una sensación de velocidad vertiginosa, que quizá no había ocurrido lo ocurrido, o que carecía de importancia, que, creyendo ahora que se esforzaba en recordarlo, se esforzaba, de hecho, en inventarlo pura y simplemente» (*Hm*, 100). Esa indagación, como sugiere el texto citado, tiene mucho que ver con la memoria, de modo que la fábula debe elegir sus fuentes entre el recuerdo y la imaginación. Sólo que no siempre es posible la opción; porque el recuerdo resulta ineludible—«únicamente eran recuerdos, sí; pero ahí estaban y Kus-Kus se veía obligado a recordarlos, a recordarse de tía Eugenia y de sí mismo por culpa

de ellos» (*Hm*, 191)—; o porque es inútil esforzarse en hallar la paz del olvido:

Este no acordarse, iba acompañado de una profunda sensación de felicidad y de bienestar. Y semejante situación casi era tan asombrosa y absoluta para Kus-Kús como el olvido mismo. Fue una lástima que no durara mucho tiempo. Comenzó a perder brillo y a desvanecerse casi tan pronto como Kus-Kús, con incomprensible minuciosidad y terquedad, se empeñó en llevar a cabo una relación de todas las cosas olvidadas. Descubrió Kus-Kús, asombrado una vez más, aunque amargamente esta vez, que es imposible enumerar lo olvidado en cuanto tal; lo que Kus-Kús enumeraba eran, sencillamente, los recuerdos de las cosas que volvían. Sólo que ahora resultaban mucho más preciosos, fulgurantes e inevitables que antes de olvidarlos, como si aquella pasajera sombra del olvido los hubiese nutrido, recrudecido, agigantado. (*Hm*, 167)

Tampoco falta en *El héroe...* la reflexión sobre el arte de narrar; algo de ello se apunta en textos ya citados y, más explícitamente, en otros como estos: «Julián contó a Kus-Kús toda la entrevista con Esther, aquella mañana, junto con mucho más que iba saliendo a los lados, por así decir, en las cunetas de lo que contaba... Lo contó como un ciego, como quien huye de lo que cuenta y lo cuenta y lo cuenta para huir de ello, sin volver la cabeza y sin poder recordar, ni por lo más remoto, al acabar de contar, si contó lo esencial o sólo una parte o si se comprometió demasiado abiertamente ante un interlocutor irresponsable» (*Hm*, 70); «pero el relato era ya largo y arrastraba a la narradora, como una corriente oceánica, separándola irremisiblemente de sus espectadores u oyentes. Había que seguir, dejarse arrastrar: el secreto de una gran narración está en eso» (*Hm*, 159). Pero a tales reflexiones esta novela añade un matiz, una dimensión que me atrevo a calificar de moral: en una historia de corrupción e inocencia, de búsqueda de la verdad en medio de la apariencia y el fingimiento, entre la imaginación y el recuerdo, el narrar se convierte en un acto de trascendencia ética o estética: la verdad no se puede contar porque—como le han enseñado a Kus-Kús—es de mal gusto (*Hm*, 105, 132); contar no es otra cosa que mentir (*Hm*, 180-181); hay cosas que por su propia naturaleza no deben contarse (*Hm*, 168); andar con cuentos siempre acaba mal (*Hm*, 82); la fantasía imaginativa, la fabulación es algo que lleva aparejado el rechazo de los otros, la soledad (*Hm*, 130-131, 188).

Lo que vengo llamando autonomía narrativa del discurso de Pombo, esto es, la ficción que crea en el texto su propia realidad, alcanza en *El hijo adoptivo* su sentido más exacto. No en vano el protagonismo de la novela se centra, según quedó apuntado, en dos escritores, madre e hijo—y no será ese el único parecido entre ambos (*Ha*, 51)—cuya existencia se justifica, como en otros personajes del autor, por su condición de fabuladores: «Escribo, luego existo. Luego existe un mundo irrevocable por obra y gracia de mis palabras, de la palabra, del verbo que se hace carne y habita entre nosotros», (*Ha*, 54), afirma Pancho, el narrador; la escritura no es sólo señal de existencia, sino garantía de supervivencia: «Escribimos para toda la eternidad, todos para todos, sin saberlo. Gracias a lo que escribe cada cual, todo lo que escribimos todos permanece eternamente» (*Ha*, 46). Y el dejar de escribir, o la carencia de lector es síntoma de muerte y confusión: «Al no tener lector, mis relatos se han ido separando cada vez más de la figura humana, de los sentimientos humanos, volviéndose, como el legado inutilizado de otra raza, folios embarullados como las huellas de un animal de otro mundo» (*Ha*, 15); «al escribir peor, al escribir cada vez menos y menos, se hizo la muerte cargo de su vida, se halló embargada por su propia muerte» (*Ha*, 45).

De ahí que, al igual que sucedía en algunos de los *Relatos...*, el texto declare paladinamente su condición narrativa, al tiempo que el fabulador se plantea el sentido de su oficio, mezcla de fingimiento y mentira: «Tengo la impresión de estar mintiendo, confundiendo a alguien, desorientando adrede a alguien. Tengo la sensación de estar fingiendo. Y de nada me sirve recordar que soy un escritor y que todo esto, al fin y al cabo, es un relato» (*Ha*, 60)

En este mundo cerrado, configurado por el propio relato, las lecturas, recuerdos y fantasías de su narrador, irrumpen—algo habitual en las historias de Pombo—unos personajes extraños y ambiguos, que remiten a un pasado misterioso y tal vez sórdido, pero cuya verosimilitud no es más convincente que la merecida por las fabulaciones del narrador protagonista; y ello es así porque, según las leyes que él y su madre dictaron, las apariencias o las apariciones—otra vez ese motivo recurrente—sólo serán reconocibles si se ajustan a las convenciones de la ficción: «Cualquier aparición había de producirse dentro de la sintaxis narrativa para resultar reconocible. La idea de una aparición no-narrativa no nos cabía en la cabeza a ninguno de los dos» (*Ha*, 52). Con ello quedan abolidas las fronteras—si es que alguna vez existieron en el texto—entre una realidad ajena a la ficción narrativa y la ficción misma. Como en la vieja metáfora de quien se sorprende leyendo el

relato de su propia historia, lector leído:

Empecé a releer hacia atrás las carpetas azules de mi madre, empezando por su último relato largo, fechado dos años antes de morir. A medida que iba leyendo, la desolada imagen de la difunta iba sustituyéndose por la imagen cada vez más firme de un narrador implacable contando, con infinito detenimiento y agudeza, una historia que parecía y no parecía asemejarse a la nuestra. Era también la historia de dos escritores, madre e hijo, aislados en una casa de campo, no lejos del mar, atendidos por una mujer anciana, incalculable y oscura como Genoveva... Y era el recuento del esfuerzo final por incautarse, como de una cosa, de un pasado y un futuro, el pasado y el futuro de los dos narradores: bajo forma de un diario incesante. El efecto de conjunto era impreciso; borrosidad a la hora de determinar los límites de las intenciones, el alcance de los actos; los personajes se diluían unos en otros. El final era trágico, irónico, un estupendo final, hasta el final insospechable. (*Ha*, 94)

Excelente análisis, dicho sea de paso, de la propia novela que estamos leyendo. Y es que, por encima de cualquiera otra consideración, los relatos de Pombo son excelentes muestras del arte de narrar; he tenido ocasión de citar anteriormente algunos significativos textos (*R*, 23; *P*, 102-103; *Hm*, 70, 159) en los que nuestro autor expone cuáles son, a su juicio, las virtudes de un buen fabulador, pero también sus limitaciones. Consciente de ambas cosas, el escritor santanderino se ha esforzado en ir construyendo una obra en la que confluyen la densa indagación filosófica y el encanto del puro contar; pero no como dimensiones diversas y separables; no hay un narrar que se plantee el problema del conocimiento, sino una conciencia que lo es porque es narrativa. Lo cual significa que, sin abdicar de sentidos más trascendentes, la conciencia narrativa ha de ser capaz, ante todo, de crear ese ámbito mágico en el que es posible, a la vez, sentirse juez y parte, observador lúcido y protagonista enajenado de unas vidas cuya verdad nace y se agota en el propio texto. Que no otra cosa es un relato, una fábula.⁴

NOTAS

1. *Relatos sobre la falta de sustancia* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977); lo citaré

como *R. El parecido* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979); hay reedición, corregida, (Barcelona: Anagrama, 1985); mis citas se referirán a la primera edición, *P. El héroe de las mansardas de Mansard* (Barcelona: Anagrama, 1983), *Hm. El hijo adoptivo* (Barcelona: Anagrama, 1984), *Ha*. Además de esos libros narrativos, Pombo ha publicado hasta la fecha (1985) tres de poesía: *Protocolos* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973); *Variaciones* (Barcelona: Lumen, 1978) y *Hacia una constitución poética del año en curso* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1980).

2. Cfr. J.A. Masoliver Ródenas, «*El hijo adoptivo de Alvaro Pombo: la irónica melancolía de lo fantasmagórico*», *Los Cuadernos del Norte*, 24 (marzo-abril de 1984), 46-50. En ese mismo número de la revista ovetense hay otros artículos de José Luis L. Aranguren y de Javier Alfaya sobre la obra narrativa de Pombo, así como dos fragmentos—que el autor llama «pombos»—titulados «Reencuentro» y «Al-Ablaq», adelantos de libros en proyecto del escritor santanderino.

3. Lo han notado algunas de las reseñas inmediatas; cfr., por ejemplo, la de Pedro Carrero Eras en *Cuenta y Razón*, 17 (mayo-junio de 1984), 90-91.

4. Redactado este artículo, leo en *Revista de Occidente*, 44 (enero de 1985), 7-17, un sugestivo ensayo de Alvaro Pombo titulado «De las narraciones y sus filosofías furtivas», donde encuentro notables coincidencias de planteamiento con la *lectura* que aquí propongo. Sirva de muestra esta pregunta que se formula en el párrafo conclusivo: «A falta de sustancia, causalidad e identidad, ¿no se sume ahora la conciencia del narrador en un dogmático sueño de sustancias, la novela y el novelar como sustancia?»