

Ciclo de *Poética y Narrativa*.

Alvaro POMBO

Exploración de un universal concreto: De la novela como casuística a la verdad narrativa.

Fundación Juan March, martes 10 de enero

Señoras y señores:

Debo decir que he aceptado esta invitación de la Fundación Juan March para hablarles a ustedes de mis narraciones más por el honor que la invitación supone que porque tenga yo un deseo claro de hablar de este asunto. Y no deseo hablar del asunto porque no sé bien qué decir. Tengo dificultades, quiero decir, acerca de la primera palabra que sirve de título a este ciclo, Poética y Narrativa. La palabra *poética*, como ustedes saben, designa *la ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía y en general de la literatura*. Es decir, *un conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor*. Este par de definiciones extraídas del Diccionario de la Real Academia contienen lo esencial de mi incomodidad ante el título de este ciclo. La noción de poética parece que tendría que ser una exposición razonada de principios o reglas de composición por un lado generales, por lo tanto aplicables a todo narrador y a cualquiera, y por otra parte ejemplos de la aplicación que cada autor particular hace de esas reglas generales. Hay en la noción de poética una implícita sugestión prescriptiva: así es como hay que escribir narraciones. O, si se prefiere una prescripción relativa al sujeto individual: así es como yo las escribo y debe escribirlas todo el que quiera escribir como yo. Esta dificultad inicial, esta incomodidad mía, queda por supuesto recogida en toda suerte de teóricos contemporáneos de la literatura, en brillantes ensayistas como Wayne C. Booth en su *The Rhetoric of Fiction* o en mil lugares de la obra de Umberto Eco: por citar uno sólo, citaré ahora su brillante estudio sobre la *Poética* de Aristóteles titulado “La poética y nosotros”, publicado en 1992: este es un estudio importante sobre la poética de Aristóteles donde señala la importancia de la poética aristotélica para la idea que los novelistas contemporáneos se hacen de las diferentes técnicas y modos expresivos que utilizan. Creo, pues, que es interesante analizar mis dificultades ante el título mismo de este ciclo para en un segundo momento explicar la poética de mis narraciones, si es que tengo una, por lo menos en líneas generales: un narrador, un contador de cuentos, lleva ya mucho tiempo siendo, lo quiera o no, un estudioso de sí mismo. La novela ha ido

adquiriendo desde Cervantes y el siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX y todo el XX, una voluminosidad y una importancia gigantesca. Ha dejado de ser una actividad ingenua, una actividad biológica, procedente de la estructura narrativa de la conciencia individual, para convertirse en un hecho mayúsculo. Una agigantada montaña de textos originales y de comentarios a esos textos y de narradores y de historiadores y de críticos y también de lectores. Henry James decía: *the author makes his readers just as he makes his characters*. Pero aparte de estos lectores fabricados por cada autor dentro de la masa general de lectores, hay ya los lectores educados en lecturas de novelas y que han visto muchas películas, muchos seriales de televisión, muchos seriales radiofónicos: el mundo se ha convertido para todos nosotros hoy en día en un mundo a la vez vivido y narrado. Hasta los estúpidos políticos de todos los pelajes que tenemos que padecer hoy en España se esfuerzan como malos narradores en narrarnos el mundo que todos vivimos. Así que el volumen de lo narrado y de lo narrable en unión de todos los narradores de antes, ahora y de después, constituye una montaña e incluso una cadena de montañas, una cordillera. A esto se une en los últimos años, digamos que en España desde 1975 en adelante, una creciente marea de periodismo cultural que con la aparición de una novela se aproxima a los narradores para que desde fuera cuenten a los posibles lectores qué es y de qué trata su nueva novela. Se acabó hace muchísimos milenios cualquier relación ingenua del narrador con lo narrado y su público. Este ciclo organizado por la Fundación Juan March refleja ciertamente esta situación que acabo de describir. Y esta situación que acabo de escribir contiene elementos perturbadores para mí: tener que explicar lo que hago además de hacerlo: se espera de nosotros que analicemos nuestras narraciones desde fuera [y a la vez, puesto que son nuestras, también desde dentro (con frecuencia se nos pregunta si lo que contamos en nuestros relatos es autobiográfico y uno tiene la impresión de que desilusiona a sus amables interrogadores cuando responde que no o no del todo)], ante públicos muy diversos, en un ejercicio que, no obstante centrarse en la propia obra del narrador en cuestión, casi siempre elude esa misma obra en su materialidad literaria, textual, narrativa, su condición de cuento contado, para centrarse en una especie de meta-narración que explica la narración abreviadamente a los lectores y a los oyentes. Quizá sea este asunto de la *abreviatura* lo que más me molesta a mí de todo a la hora de tener que hablar de mis libros desde fuera: no hay abreviatura posible ni de una novela de quinientas páginas ni de un cuento de tres: hay que leerlo de arriba abajo. Un relato largo o corto es siempre un bloque de información integrada, afectiva, intelectual, social, espiritual, que

ha sido desplegado línea tras línea, frase por frase, y que tiene que ser leído de la misma manera. Pero tan terrible asunto, tan mal asunto, como las exigidas *abreviaturas* serían las pedantísimas exposiciones hermenéuticas por parte del autor. Si la abreviatura es lamentable, más lamentable aún es la imagen del autor convertido en hermeneuta de sí mismo. Pero hacer una poética, ¿qué es si no convertirse en hermeneuta de uno mismo? A mí, por ejemplo, me resultan cargantes e innecesarios los célebres prólogos de Henry James a sus novelas. Esta costumbre de pedirle al autor que presente una abreviatura elocuente de su libro se vuelve singularmente pronunciada cuando una novela tiene algún tema de moda o sobresaliente en su centro. Este es el caso de mi último libro: 'Contra Natura'. Desde el mismo momento de su aparición hasta el día de hoy, he dado toda clase de ruedas de prensa y entrevistas acerca del libro. Y esto es estupendo. Desde el punto de vista publicitario y también desde el punto de vista de mi *ego-trip*, desde el punto de vista de mi egolatría. No estoy criticando aquí, por supuesto, la amabilidad de los periódicos y los periodistas españoles, que se interesan por mis libros. Aprovecho esta ocasión para agradecerles que se interesen por mis libros. De hecho, si no me hiciesen entrevistas me sentiría muy desgraciado y abandonado de todos. Lo que estoy diciendo es que cuanto más contento me siento por el caso que me hacen, más descontento me siento por el caso que me hacen. ¿Soy acaso yo entonces el más perfecto y absoluto cantamañas, el cantamañas óptimo máximo? No lo creo (¿aunque quien que es no es también a ratos un perfecto cantamañas?). Aparte, pues, de la cantamañanía que todo escritor alberga en su corazón como una víbora imbécil, lo que quiero decir es que las narraciones son estructuras temporales concretas que no pueden ser recorridas abreviadamente u observadas a vuelo de pájaro. Pero que tampoco pueden ser examinadas por el propio narrador con lupa y con una actitud hermenéutica porque la obra paralela resultante es un bodrio. Lo que quiero decir sencillamente es que nos encontramos aquí con dos actividades profundamente distintas. Una es la actividad narrativa de un narrador que narra en voz alta ante sus oyentes o que confía a las páginas de un libro ante sus lectores lo que va a narrar. Y otra es la actividad de ese mismo narrador cuando habla a sus oyentes o lectores de esa narración que ha contado ya o que ha declamado ya en voz alta. Esta actividad segunda es lo que se llama la poética o la retórica de las narraciones y se espera que todo narrador tenga una idea acerca de sus narraciones, una poética, una teoría, acerca del cómo y el por qué de lo que ha escrito. Y eso no siempre es el caso. Es más, podría darse el caso de que un narrador que contara fascinantes narraciones fuese un aburrido expositor teórico de esas

mismas narraciones. Voy a centrarme en mí mismo: casi todas mis novelas tienen un fondo o una temática muy definida: tratan de, por ejemplo, la actitud de los cristianos y de la cristiandad en la segunda mitad del siglo XII en la Segunda Cruzada, como en “La cuadratura del Círculo”. O tratan de la integridad de un personaje que se compromete de por vida en un matrimonio desastroso, como por ejemplo en “El metro de platino iridiado”. O tratan de si las mujeres solas son sustanciales y los hombres accidentales o no, como en “Donde las mujeres”. O tratan, como en mi última novela, de las homosexualidades de los sesentones españoles en el año 2005 en Madrid. Todos estos temas, que están presentes en mis libros, son temas de actualidad, son temas jugosos, son temas muy importantes. Cuando los periodistas vienen a entrevistarme enarbolan estos temas ante mí como se enarbolan los programas de los partidos ante los políticos. Esto no me ocurre sólo a mí, nos ocurre a todos los narradores que escribimos narraciones con fondo y con forma. Lo que ocurre, de hecho, es que el tema resulta fácil de acotar, repescar a lo largo del relato, convertirlo en *eslogan*, arrojárselo a la cabeza del narrador. Y, por otro lado, hablar sólo de la expresividad del texto sería muy aburrido.

La consecuencia de todo esto que vengo diciendo es que mi idea de una novela o de una serie de novelas es que son el resultado de una experiencia, de una conciencia empírica concreta, expresado en un medio universal que es el lenguaje y que contiene una cierta clase de verosimilitud y de verdad estética propia. Toda narración expresa una experiencia de la conciencia del narrador y del mundo de ese narrador. Es, por lo tanto, un producto complejo, un híbrido zigzagueante: puede ser una suma de contradicciones, puede ser una deliberada falsificación, una trampa que el narrador tiende a sus lectores u oyentes, o a sí mismo. Puede ser un gigantesco ejercicio de evasión. Es, ciertamente, una experiencia total. Ahora bien, no todos los narradores tenemos talento para desglosar conceptualmente esa experiencia narrativa total en que consisten nuestros relatos orales o escritos. Yo mismo, que tengo una cierta habilidad ensayística y periodística, suelo presentarme ante mis entrevistadores provisto de varias tesis acerca de mis libros. Casi siempre acierto a la hora de producir *head lines*, *catch phrases*. Pero esos titulares y esas frases hechas fáciles de repetir, con facilidad me entrampan.

Antes de seguir adelante, quisiera decir que mis dificultades a la hora de hacer una poética de mis narraciones, procede también de que se me ha reñido mucho por hacerlo: tanto en mi anteúltima novela, titulada *Una ventana al norte*, como en mi última novela, *Contra natura*. Al terminar ambas novelas, me sentía inclinado a escribir, y de hecho escribí, sendos epílogos. Estos epílogos pueden considerarse sendas “poéticas”, una para cada una de las dos novelas. En ellos explico a partir de qué materiales inicié mis novelas y qué elegí de entre los materiales y qué dejé fuera. Por ejemplo, en *Una ventana al norte* se cuenta la historia de una chica de Santander, del Santander de antes de la Guerra Civil, que tuvo una importancia grande para mi madre y sus hermanas, que se casó con un indiano, que se marchó con él a México y que murió embarazada en El Paso, en Texas. En el epílogo digo: “Yo no conocí personalmente a Isabel de la Hoz, mi personaje de *Una ventana al norte*. Isabel, fue, con otro nombre un célebre personaje de la historia local santanderina, cuando mi madre y mis hermanas eran niñas. Isabel de la Hoz era prima de mi madre y sus hermanas y la expresión *las primas* que aparece al comienzo de la novela, designa a las auténticas primas carnales de Isabel de la Hoz, mi madre y sus hermanas. Apenas tendría interés reseñar estos entretrejimientos biográficos si no fuera porque Isabel de la Hoz fue, para aquellas niñas, (la mayor de las cuales no habría cumplido mucho más de diez o doce años por aquellos años veinte del pasado siglo) una heroína y una protagonista de un multi-relato fascinante: el relato que la propia Isabel de la Hoz hacía de su propia vida emergente y de su mundo”. Aquí tienen ustedes una descripción de la actitud que yo tomé desde un principio a la hora de escribir esa novela: iba a contar algo que me habían contado a mí muchas veces. Me disponía a contar una historia de segunda generación, me disponía a utilizar un material ya estilizado por una narración previa. Advertirán Uds. que hay aquí una definitiva toma de posición: no narraré lo que me ha pasado a mí sino lo que me han contado otras personas que les ha pasado a ellas. Pero toda mi narrativa entera está cruzada, no sólo en esta novela sino en todas, no sólo de historias contadas sino también por una manera peculiar de contarlas tal como las contaban mi madre y sus hermanas o incluso mis abuelas y mis tías-abuelas. Hay una rampante vocación oral en todo lo que escribo, una apología práctica de la viva voz en todos mis relatos. Yo procedo de un mundo burgués, acomodado, que se sentaba a tomar el té a media tarde y cuyo entretenimiento principal era la conversación, contar cosas. Me permito reproducir ante ustedes ahora otro texto del epílogo a esa novela: “El origen de esta narración es un personaje del que oí hablar

desde muy joven, Isabel de la Hoz y su casa, sus padres, sus paseos arrebatados los días de lluvia de otoño e invierno, del Muelle a Cabo Mayor y vuelta al Muelle a grandes zancadas románticas”. Aún hoy en día –no obstante el generalizado uso de los automóviles y los transportes públicos (ya muy sofisticados), los santanderinos son muy de andar mucho. Todos nosotros, toda mi generación, anduvimos mucho de jóvenes, y aún hoy día se sigue con esas costumbres: Santander es una ciudad alargada, de largos paseos y concienzudos paseantes. “En *Una ventana al norte*, está presente el ambiente melódico de las arrebatadas piezas breves de Schumann, que para mí siempre evocan el ambiente del Santander invernal, el ambiente de mi niñez y mi primera juventud y de las historias que oí contar en casa y que yo mismo después reinventaba y prolongaba”. Es curioso que todos estos detalles que a mí me parecen pertinentes a la hora de explicar cómo escribí esa novela en particular, a la crítica literaria en general le han parecido innecesarios. Curiosamente, en este mismo epílogo a mi novela *Una ventana al norte*, escribí lo siguiente: “la razón de ser de este epílogo, no son las triviales aunque verdaderas consideraciones que acaban de hacerse acerca de fascinar mediante la palabra a mis oyentes, ni tampoco un intento a la manera de Henry James o de Thomas Mann de hacer una poética de la propia narración, una novela de la novela. Esta no es mi intención ahora, sino sencillamente reseñar aquí, mediante unas notas bibliográficas el material histórico que he utilizado, sobre todo en la segunda parte de *Una ventana al norte*, que transcurre en la Ciudad de México y en los Altos de Jalisco durante la guerra llamada “cristera” entre 1926-1929”. Mediante mi epílogo trataba de “hacer inteligible la composición de la novela”, ¿pero no es esto una gansada? Parece evidente que ningún epílogo o prólogo o detallada exposición de fuentes puede hacer inteligible un texto literario que sea incapaz de sostenerse estéticamente por sí mismo. ¿Qué quiero decir entonces? La preocupación por hacer mis textos inteligibles procede de una preocupación relativamente reciente en mi carrera literaria, o si se quiere es una preocupación antigua acerca del valor de verdad que pueden tener los textos de ficción, agudizada en mis últimas novelas por el hecho de servirme de ambientes y personajes históricamente verificables (así en mi *Vida de San Francisco de Asís*, o en *La cuadratura del círculo* –acerca de la Segunda Cruzada- o en esta misma novela de la que estoy hablando, *Una ventana al norte*. De hecho mi discurso de ingreso en la Real Academia trató precisamente de este tema: *Verosimilitud y verdad*.

Observarán Uds. que mis tres poéticas actualmente publicadas, correspondientes a Una ventana al norte, Contra natura y la Vida de San Francisco de Asís, tienen, las tres, carácter epilodal. Escribir epílogos o poéticas tiene evidentemente para mí una significación necrológica y funeraria. Lo funerario me ha inspirado desde mi más tierna infancia un excelente sentido del humor. Las poéticas necrológicas que yo escribo tienen todas este carácter venerable de resaltar las virtudes del difunto, que en este caso soy yo mismo. A diferencia de los poetas, en los cuales brilla siempre una voluntad de monumento, un sentido vivísimo de monumentalidad, los narradores no tenemos una voluntad monumental sino una voluntad superfetatoria, entendiéndolo por “superfetación” la concepción de un segundo feto durante el embarazo del primero. Todo novelista está siempre embarazado de dos novelas a la vez. Si Proust no se hubiera muerto literalmente con la mano en la pluma, hubiera producido, ya la estaba produciendo, una segunda Búsqueda del tiempo perdido, superfetatoria, a la vez que la primera. Por eso, comparados con los poetas, los narradores solemos ser siempre mucho más humildes, porque lo que contamos nos desborda por todas partes siempre: no podemos reducirlo siempre a un objeto único como una joya o como un huevo Fabergé. Y como muestra de la verdad de lo que digo, recitaré ante Uds mi propio poema (monumental y funerario) que se titula Registro de últimas voluntades: un buen momento éste para registrar últimas voluntades en la calle de Velázquez, habiendo, como hay, tantos registradores de la propiedad en Madrid:

Registro de Últimas Voluntades
Para un Maestro
Y un coro de Jóvenes Discípulos
En mi sepulcro quiero, compañero
Coliflores de mármol de Carrara
No muchas ni muy grandes que prefiero
Una Pompa que no te salga cara
-Que nos dejó al morir las carnes frías
Un amplio piso en Nueva York en venta
Y, como pez, pasmado de las pescaderías,
Un libro de poesías en la Imprenta
No quiero que parezca que no quiero
Pero quiero que conste que me muero
A contre-coeur, por puro compromiso,

*Que se me fue la vida sin permiso.
 Ahora se desmanda el mundo entero.
 -Que nos dejó al morir la boca seca
 En paz enteca la fuerza acuartelada
 Ay desde el Catafalco de la Biblioteca
 Nacional se ve venir la Policía Montada!*

Aparte de estas bromas sobre el carácter epilodal de mis poéticas, me gustaría referirme ahora al sistema de elecciones estilísticas que tuve que hacer para escribir mi libro *Vida de San Francisco de Asís*, que no era una novela en el sentido ordinario, ni tampoco una biografía novelada, y que sin embargo requirió que yo me situase ante toda la documentación acerca de la vida del santo –escrita y oral- con una actitud parecida a la que tengo que situarme como novelista a la hora de componer mis novelas. Tenía yo que decidir con qué voz contar la vida de San Francisco: la editorial Planeta, que me había encargado el libro, me proponía (aunque eso sí, sin insistir) que utilizara la misma fórmula para el título que la acostumbrada para el resto de aquella célebre colección de biografías: *Yo, Francisco de Asís*. Pero yo decidí que esa era la única opción imposible. Como todos Uds. saben, yo soy un actor nato, y los actores estamos acostumbrados a hacer impersonaciones. Hubiera podido perfectamente escribir un libro titulado por ejemplo *Yo, Lutero*, o *Yo, Tomás de Aquino*. Y sin embargo no era capaz de redactar nada bajo el título de *Yo, Francisco de Asís*. De alguna manera, Francisco de Asís se disolvía en sus actos, en su praxis, en sus “Florecillas”, en las figuras de los teólogos de la liberación, en los franciscanos y franciscanas que yo había conocido o que conocía. San Francisco era más que una sustancia individual de naturaleza racional. No podía yo impersonarlo de ninguna manera. No podía imitarlo verbalmente. Entonces descubrí que –aun teniendo que hacerme personalmente yo responsable del relato que iba a contar- no podía impersonar a San Francisco. Afortunadamente descubrí al mismo tiempo que el problema de la persona narrativa estaba ya resuelto en los escritos de los primeros hermanos: era la primera persona del plural: *nosotros*: nosotros los que estuvimos con él: he aquí una de las más repetidas frases en los textos primitivos: los que estuvieron con él, cuentan lo que vieron y sintieron. Decidí entonces, positivamente, que la única voz legítima que yo, como narrador, debía impostar, era la de la comunidad o fraternidad franciscana inicial. Pero los problemas narrativos sólo habían empezado con esta decisión, aún tenía que resolver otros también importantes. Por ejemplo, a la hora

de pensar cómo hablarían entre sí y cómo escribirían estos primeros hermanos los documentos que iban a mandar a su vicario general (en 1260, en el Capítulo de Narbona, tres años después de ser nombrado San Buenaventura Ministro general de la orden franciscana, da la orden de destruir todos los documentos utilizados anteriormente, y en 1266, en el capítulo de París formula lo que Desbonnets llama un inverosímil decreto: que se destruyan todas las leyendas del bienaventurado Francisco escritas hasta entonces, de tal suerte que la Leyenda Mayor del propio San Buenaventura sea la única fuente válida y fundamentada en pruebas). Me pareció que podía reproducir con verosimilitud suficiente y sin giros arcaizantes (que me disgustan) la conversación y el estilo de habla de la pequeña comunidad mediante una serie de textos seleccionados, parafraseando los textos originales. La palabra que mejor reproduce mi intento es la palabra latina *sermo*. Sermón en este caso no es un gran discurso sino una plática o pequeña conversación privada entre hermanos. En el capítulo 9 de la 2ª Regla escrita por San Francisco en el eremitorio de Fontecolombo exhorta el hermano Francisco a los hermanos a que usen un lenguaje moderado y sincero para provecho y edificación del pueblo, como la palabra que utilizó el Señor para hablar en la Tierra. E insiste Tomás Celano en que *sermo* es conversación, plática privada, mientras que el discurso de más categoría y público se denomina *oratio*. La distinción entre ambos términos me sirvió para asegurarme mientras redactaba mi libro, de que mi propia paráfrasis no era muy distinta de un *sermo* en el sentido citado: un conjunto de fragmentos, de conversaciones y de exhortaciones llevado a cabo por un determinado grupo.

¿Qué me propongo al explicarles a Uds. todo esto? Me he propuesto hacerles ver, con un cierto lujo de detalles, qué clase de posibilidades adopté y qué clase de posibilidades rechacé a la hora de escribir la Vida de San Francisco de Asís.

Pero un ejercicio análogo a este fue lo que me condujo a construir una novela como *El metro de platino iridiado*, a partir de dos grandes sistemas de imágenes. Un sistema de imágenes procede de *La náusea* de Jean Paul Sartre: es la escena de Roquentin y Anny, cuando esta dice que se marcha y él responde: creí que tú eras siempre un metro de platino iridiado, fijo en el Museo de Ciencias de París midiendo siempre un metro: tiene de repente la experiencia de la fragilidad de las relaciones humanas, el estar arrojado en el mundo a una existencia accidental. La otra imagen es la imagen de la de Elisabeth Archer de Henry James, regresando a Roma a casa de Gilbert Osmond, que es un monstruo. El regreso de mi personaje de El Metro, María, a casa, se

ha interpretado siempre como la actitud de una buena católica que se resigna a su destino de mujer casada con un monstruo, pero yo no acepto esta interpretación (no la contradigo pero no la acepto). Siguiendo en esto a Graham Greene, lo que yo considero que es mi novela, es una novela de fondo religioso escrita en una edad fundamentalmente secular: la pasión que mueve a mi personaje, María, es la pasión por una identidad moral propia, una mujer que, al atenerse a lo que prometió, a la decisión que tomó, incluso equivocándose, manifiesta la integridad indestructible de la conciencia individual como medida última de las leyes. Es la novela, si se quiere, de un laicismo religioso o –como dice Raimond Panikkar- la religiosidad del tiempo del silencio y la muerte de Dios. Sólo la rectitud personal nos da la medida de la profundidad religiosa de una persona.

Como Uds. pueden ver, he tratado de seguir una línea autobiográfica modesta para indicar el porqué de las opciones que han determinado mis elecciones narrativas.

Esta técnica no poética de exponer una poética tiene un inconveniente, y es que no puedo redondear, porque aún me quedan muchísimas novelas que no he explicado como se han hecho. Podríamos estar hasta las cinco de la madrugada explicando todo esto en detalle, pero claro, esto sería horrible; sería una muestra más de la imposibilidad que los narradores tienen de escribir con precisión, es decir, no pueden concentrar, tienen que dilatar; superfetación se llama eso, doble feto. Y es curioso, y creo que quizá este es el mensaje desordenado que yo doy; cada vez soy una persona más desordenada mentalmente, y sin embargo más laboriosa, y esto es muy de los narradores. Los narradores tienen tendencia a que todo puede valer bastante para lo que están contando, y entonces tienen una tarea curiosa de quitar y poner, de seleccionar y de-seleccionar, de construir y de-construir y creo que quizá esta es realmente la esencia de la poética.