



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL TRIUNFO DE LA FORMA
LA CONTEXTURA DE LA NARRATIVA DE JOHN BANVILLE

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
ISRAEL RAFAEL ALEJANDRO NÁJERA MOLINA

TUTOR PRINCIPAL:
MTRO. FEDERICO PATÁN LÓPEZ
ENTIDAD DE ADSCRIPCIÓN: FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
MTRO. VÍCTOR HERNÁN DE JESÚS LARA Y ZAVALA (VOCAL)
ENTIDAD DE ADSCRIPCIÓN: FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI (SECRETARIA)
ENTIDAD DE ADSCRIPCIÓN: FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA (1er. SUPLENTE)
ENTIDAD DE ADSCRIPCIÓN: FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. ADRIANA SANDOVAL Y LARA (2do. SUPLENTE)
ENTIDAD DE ADSCRIPCIÓN: INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Introducción	4
Primera parte: Las influencias en la narrativa de John Banville	18
Capítulo 1. La escritura como viaje y búsqueda: Laurence Sterne	19
Capítulo 2. En el reino del extrañamiento: Jonathan Swift	32
Capítulo 3. El arte de la ficción o la representación de la realidad: Henry James (y Gustave Flaubert)	52
Capítulo 4. El arte del engaño o la representación estética de la realidad: Vladimir Nabokov	79
Capítulo 5. El vacío y la forma: Samuel Beckett	130
Segunda parte: La evolución de la narrativa de John Banville	162
Capítulo 6. <i>Doctor Copernicus</i> y <i>Kepler</i>	163
Capítulo 7. <i>The Newton Letter</i> y <i>Mefisto</i>	178
Capítulo 8. <i>Eclipse</i> y <i>Shroud</i>	195
Capítulo 9. <i>The Sea</i>	211
Conclusiones	220
Bibliografía	230

A Eunice.

AGRADECIMIENTOS

A Eunice, por todo su amor, compañía y comprensión.

A mi mamá, Angélica, Ivonne, Emiliano, Aarón, Julián, Daniela y Fernanda, por su invaluable cariño.

Al maestro Federico Patán, por su asesoría y conocimientos.

Y, especialmente, a Francisco Tamés, por todo el apoyo en el trabajo, sin el cual no habría podido cursar este posgrado.

INTRODUCCIÓN

... in literature we move through a blessed world in which we know nothing except through style, and in which everything is redeemed by style.

—HENRY JAMES

Difícil soslayar la ironía en que ha incurrido la crítica al ocuparse de la obra del novelista irlandés John Banville. Me explico. En los más de diez años que laboró como editor literario del *Irish Times*, y en los más de treinta que ha colaborado para publicaciones como *The New York Review of Books*, *The Times Literary Supplement* o *The Observer*, Banville ha rehuido las modas pasajeras, el discurso condescendiente, las frases hechas, los lugares comunes. Hoy en día, paradójicamente, su obra es objeto de todo aquello que él se ha empeñado en evitar. El punto es que se ha puesto de moda decir que Banville es “un gran estilista de la lengua inglesa”, “un maestro del estilo”, o bien, que “el estilo es la mayor virtud de su escritura”. Frases de esta clase constituyen un discurso poco menos que socorrido entre los críticos, comentaristas y académicos que abordan sus novelas. Basta asomarse a las reseñas, entrevistas y artículos dedicados al autor para corroborar este hecho, que suele acentuarse cuando Banville publica un nuevo libro o recibe algún premio literario. En tales ocasiones, el elogio exacerbado, la frase lisonjera o el adjetivo adulador no tarda en aparecer en el encabezado, en el avance o al pie de una de esas fotografías que nos muestran a un Banville complacido a la vez que inquieto, orgulloso pero ligeramente abrumado.

Cabe mencionar que entre los responsables de este discurso recurrente se encuentra una de las plumas más reconocidas de la literatura actual. Su nombre: George Steiner; el lugar: “To be perfectly Blunt”, una reseña sobre la novela *The Untouchable* (1997). Ahí, el crítico sentenció: “It must by now be an open secret that, on this side of the Atlantic, Banville is the most intelligent and stylish writer at work” (*The Observer*).

Tal afirmación debió haber sido desconcertante para muchos, aventurada para otros, pues más de uno habría antepuesto otros nombres al del escritor irlandés (Coetzee, Amis, Naipaul, Lessing, Trevor, Rushdie, McEwan...). Sin embargo, las palabras de Steiner han sido citadas innumerables ocasiones; han sido reproducidas una y otra vez, con y sin fines de lucro, en diarios, conferencias, revistas y, desde luego, en las portadas, contraportadas y páginas de guarda de los libros de Banville. Aunque novelas como *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981) y *The Book of Evidence* (1989) ya habían concedido cierto prestigio a Banville, las palabras de Steiner terminaron por confirmarlo como un novelista de renombre, incrementaron las ventas de sus libros (*The Untouchable* prácticamente se convirtió en un *best-seller*) y, lo más importante, produjeron un mayor interés en su obra.

La opinión de un crítico como Steiner, desde luego, genera interés aun en los gustos más exigentes. Aunque Banville goza de un amplio reconocimiento en el Reino Unido y en otros países de Europa y Latinoamérica, en México aún es poco leído. De modo que cuando trato de explicar la importancia de su obra a amigos y compañeros, en reuniones, en talleres e incluso en las aulas, me encuentro con expresiones de recelo e impaciencia, seguidas de comezones imprevistas, súbitos estiramientos, bostezos velados y, en ocasiones, en un franco desinterés que culmina con una intervención que poco o nada tiene que ver con lo que yo, tan encarecidamente, comentaba. He descubierto, por fortuna, cierta propiedad mágica en la frase *Steiner dice que...* (supongo que la misma propiedad que poseen frases como *Harold Bloom dice que...*, *Borges dice que...*, *Bajtín dice que...*, *Octavio Paz dice que...*, y sus diversas variantes). Basta con enunciar estas palabras para sosegar el ambiente y captar no sólo la atención, sino también la confianza y hasta la admiración de los oyentes: los rostros se tornan solemnes; las miradas se profundizan y revelan un auténtico interés; se aguzan los

oídos. Algo semejante debió haber ocurrido en los círculos literarios anglosajones. A saber, después de que Steiner escribiera aquella reseña sobre *The Untouchable*, aparecieron varios textos que elogiaban ésta y otras novelas de Banville con argumentos semejantes a los del crítico. Cito algunos ejemplos:

Amusing, brilliant, refined... Banville has a breathtaking style. (*The Boston Globe*)

Mr. Banville is an exuberant prose stylist... (*Washington Times*)

The reader is entranced by the virtuosity of Mr. Banville's prose. (*The New York Times*)

A master of his craft. (*Daily Telegraph*)

Seguramente, Steiner no fue el único en advertir las virtudes de Banville; quizá alguien más, en otro momento, en otro lugar, ya había reparado en ello, pero no contaba con la autoridad necesaria ni el espacio adecuado para aventurar su apreciación sin el riesgo de ser vilipendiado o simplemente ignorado. Como quiera que sea, fue Steiner quien, a la manera de Auguste Dupin, reveló ciertas virtudes de la escritura de Banville que por mucho tiempo habían estado allí, entre las páginas de sus libros, a la vista de todos. Hoy en día, resulta casi imposible leer un texto periodístico sobre Banville sin hallar alguna mención, aunque sea efímera, a su estilo. Steiner puso el tema en relieve, varios críticos lo refieren, lo enfatizan, lo ensalzan, incluso hay quienes lo desdeñan, pero son pocos los que explican en qué consiste ese estilo, cómo se ha forjado y cómo opera en las novelas de un escritor siempre atento a las posibilidades narrativas, al modo de expresión, a la forma de la novela en su totalidad.

No quiero continuar sin antes señalar a qué me refiero, aquí, con esa palabra tan elusiva que es *estilo*. Los diccionarios de retórica y términos literarios suelen definir el término de este modo:

Style has traditionally been defined as the manner of linguistic expression in both prose or verse—as *how* speakers or writers say whatever it is that they say. The style specific to a particular work or writer, or else distinctive of a type of writings, has been analyzed in such terms as rhetorical situation and aim [...]; characteristic diction, or choice of words; type of sentence structure and syntax; and the density and kinds of figurative language. (M. H. Abrams 303)

Una definición más:

The characteristic manner of expression in prose or verse; how a particular writer says things. The analysis and assessment of style involves examination of a writer's choice of words, his figures of speech, the devices (rhetorical and otherwise), the shape of his sentences (whether they be loose or periodic), the shape of his paragraphs – indeed, of every conceivable aspect of his language and the way in which he uses it. Style defies complete analysis or definition (Remy de Gourmont put the matter tersely when he said that defining style was like trying to put a sack of flour in a thimble) because it is the tone and 'voice' of the writer himself; as peculiar to him as his laugh, his walk, his handwriting and the expressions on his face. The style, as Buffon put it, *is* the man. (J. A. Cuddon 688)

No es mi intención refutar estos conceptos, pero presiento que cuando Banville habla al respecto se refiere al estilo, sin jamás definirlo, en un sentido más amplio. Las soluciones a menudo se hallan en los lugares menos esperados: una lectura fortuita del libro *Physics and Philosophy*, de Werner Heisenberg, me descubrió una idea que acaso se aproxima más a la noción de Banville. A decir del físico: “The style arises out of the interplay between the world and ourselves, or more specifically between the spirit of the time and the artist.” (97-98). Tal es el sentido que en esta tesis doy al término: el estilo como resultado de la interrelación entre el hombre y el mundo, es decir, como una interacción constante que se concreta en la forma que el artista da a su percepción del mundo. El *estilo* es esa *forma*. En el caso de Banville, es un modo de expresión donde el espíritu del autor y el espíritu de su tiempo se condensan y se articulan por medio de un singular uso del lenguaje, de una rigurosa elección y disposición de las palabras, de una variedad de técnicas y estructuras narrativas. En suma, el estilo como el conjunto de recursos y procedimientos que emplea el autor para forjar su obra. Corresponde, en lo sucesivo, explicar la manera en que Banville ha configurado su estilo y, por consiguiente, su peculiar visión del mundo. Pero vayamos por partes.

Nacido en el condado de Wexford, Irlanda, en 1945, John Banville es uno de esos autores difíciles de clasificar. El intento de situar su obra en una corriente o en una escuela determinada, con una ideología precisa o una estética bien delimitada, supone, sin duda, un ejercicio arduo. De hecho, hasta ahora los especialistas no han conseguido

ponerse de acuerdo sobre el lugar que ocupa Banville en la narrativa contemporánea en lengua inglesa. En *A History of the Irish Short Story*, Heather Ingman escribe: “During [the 1970’s], the father-son relationship continued to feature prominently in the work of Irish male authors such as John McGahern, John Banville and Desmond Hogan. In stories like Banville’s ‘Lovers’, fathers, shaped by a repressive Ireland, hinder their sons’ embrace of a freer, more cosmopolitan future.” (191). Respecto a este comentario, hay que señalar que Banville sólo ha escrito un libro de cuentos, *Long Lankin* (1970), abandonando el género, todo parece indicar, de manera definitiva. Por consiguiente, tal apreciación no es suficiente para aproximarnos a la obra novelística de Banville. Por su parte, en su ensayo “The novel of the big house”, Vera Kreilkamp señala lo siguiente:

Realistic novels of Anglo-Irish decline are again both reinvented and subverted in the post-modern metafiction of *Birchwood* (1973) by John Banville [...]. Banville exploits the conventions of a traditional form to expose the process by which historical illusions are themselves created and sustained. Playing with the familiar tropes of Gothic big house form in *Birchwood* — the decaying house, the disputed inheritance, the improvident landlord and threatening intruders — Banville tosses in stock characters from other traditions [...] as though to emphasise the random inclusiveness of his metaliterary enterprise. (75)

Aunque en las novelas de Banville se detectan elementos de lo que se denomina “the big house novel”, el autor comenzó a emplear otros procedimientos para desarrollar los temas que Kreilkamp refiere, justo después de haber publicado *Birchwood*. En una entrevista para *The Paris Review*, el propio autor menciona: “When I did *Birchwood*, which I regard as my “Irish” novel, I couldn’t think where to go afterwards because I didn’t want to be labelled as an Irish novelist” (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 34); y más adelante, ante la pregunta “What was your idea of an Irish novel?”, Banville responde: “One written with a brogue. One of which reviewers could comfortably say, Well, here’s the latest novel from Ireland. The usual charm of the Irish. And the charm of the Irish is, as we know, entirely fake.” (párr. 36). De acuerdo con esto, Gerard Carruthers escribe:

Partly, perhaps, in deliberate reaction against the expectations of the rootedness that an Irish writer should display, Banville produces a sequence of novels [...] on the rational lives of scientists, depicting an intensity in these lives which is charged with aesthetic as well as scientific formal predilections. [...] As ever with Banville's fiction we are reminded of how translatable the concerns of individuals are across the boundaries of nationality [...] One has the impression that Banville's many years as the literary editor of that core cultural institution, *The Irish Times*, has confirmed him in his universalism of outlook. (117)

Carruthers alude a las novelas que conforman *The Revolutions Tetralogy: Doctor Copernicus, Kepler, The Newton Letter* (1982) y *Mefisto* (1986). En realidad, no es que con estas obras Banville renuncie a los temas de la represión familiar y de la opresión de Inglaterra sobre Irlanda, sino que los aborda de manera sesgada, derrumbando con ello las expectativas que, según el autor, tienen los críticos de los escritores irlandeses.

Todo lo anterior me permite hacer una primera acotación. En esta tesis omitiré la colección de relatos *Long Lankin* y las novelas *Nightspawn* (1971) y *Birchwood*. Dos razones justifican esta omisión. Por un lado, estas obras corresponden a la primera etapa de la carrera de Banville, por lo que en ellas aún se perciben los altibajos de un joven autor que está buscando trazar las coordenadas de su narrativa. Por otro lado, aunque en estas novelas ya aparecen temas recurrentes en la ficción de Banville, éstos habrán de desarrollarse a plenitud en sus obras posteriores. En este sentido, cuando Carruthers señala la mirada universal de Banville es porque a partir de su siguiente novela, *Doctor Copernicus*, el autor comenzó a explorar cuestiones que van más allá de la historia de Irlanda. A saber, la necesidad humana de representar el mundo; el acto de la creación como raíz de la ciencia y el arte; los límites del lenguaje para descifrar la realidad.

A lo largo de la tesis abordaré estos asuntos. Por ahora, quiero ajustar el enfoque de esta tesis. Mi propósito no sólo es analizar los temas centrales de la ficción de Banville, sino también, y sobre todo, la forma en que el novelista irlandés elabora esos temas. Esto implica, por principio de cuentas, identificar los recursos que Banville emplea en la ejecución de sus novelas, y para ello propongo rastrear las influencias que

han definido el estilo del autor. No hay duda de que se trata de una labor compleja, pues hay que considerar que en la obra de Banville convergen las influencias de escritores tan disímiles como Kafka, Kleist o Hofmannsthal; las de poetas como Rilke, Yeats o Wallace Stevens; las de filósofos como Kierkegaard, Nietzsche o Wittgenstein; las de científicos como Kepler, Newton o Heisenberg; e incluso las de pintores como Watteau, Bonnard o Vermeer. En fin, no tiene caso prolongar esta lista. Es más sensato señalar que la obra de Banville urde una red de referencias que la convierte en un territorio fértil para la pesquisa intertextual y, sin duda, todo aquel que se interne en ese territorio, con la intención de realizar un estudio de tal naturaleza, habrá de salir ahíto de erudición, aunque un poco aturdido y con la ligera sospecha de que en el mundo debe haber tareas menos arduas que catalogar una escritura que elude la clasificación. De acuerdo con esto, no pretendo confinar la obra de Banville a las estrecheces de un periodo histórico, de un movimiento artístico o de una teoría particular, sino establecer una serie de relaciones que exponga las afinidades literarias que tiene Banville con un conjunto de autores de la narrativa en lengua inglesa. Esto, desde luego, supone una segunda acotación.

En su ensayo “Beauty, Charm and Strangeness: Science as Metaphor”, Banville señala que “[...] the artist acknowledges that in art there is nothing new to be said, only new ways of saying the old things, new combinations of old materials —a process, paradoxically, that makes a new thing, namely, the work of art” (40). Se trata, por consiguiente, de revisar esos “viejos materiales” y observar la manera en que Banville los ha combinado para producir su propia obra. Así pues, en la primera parte de esta tesis llevaré a cabo un ejercicio comparativo para poner en relación la ficción y la concepción novelística de Banville con aquellas de cinco autores fundamentales de las letras inglesas: Laurence Sterne, Jonathan Swift, Henry James, Vladimir Nabokov y

Samuel Beckett. El objetivo no sólo es señalar las semejanzas entre las obras de Banville y las de estos autores, sino desentrañar los recursos formales que han incidido en el estilo del novelista irlandés. Para ello, he elegido *The Book of Evidence* (1989), *Ghosts* (1993) y *Athena* (1995), de Banville, novelas que habré de comparar con *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) y *A Sentimental Journey* (1768), de Sterne; *Gulliver's Travels* (1726), de Swift; *The Aspern Papers* (1888), de James; *Lolita* (1955), de Nabokov; y la trilogía de Beckett *Molloy* (1955), *Malone Dies* (1956) y *The Unnamable* (1958)¹.

Expongo las razones que justifican la elección de estas obras y sus autores. Las tres novelas de Banville, que en su conjunto forman *The Frames Trilogy* (o *The Arts Trilogy*), son esenciales para acercarnos a su obra. Si dejamos a un lado los primeros libros de Banville, es posible distinguir tres periodos en su narrativa: el *periodo de la ciencia*, que incluye *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *The Newton Letter* y *Mefisto*; el *periodo del arte*, en el que se encuentran *The Book of Evidence*, *Ghosts*, *Athena* y *The Untouchable*; y el *periodo de la memoria*, que comprende *Eclipse*, *Shroud*, *The Sea*, *The Infinities* y *Ancient Light*. Luego entonces, *The Frames Trilogy* constituye, literalmente, el centro de la narrativa de Banville, el punto donde se reúnen los temas y los recursos que el autor comienza a explorar en el *periodo de la ciencia*, pero también aquellos que habrán de configurar las novelas del *periodo de la memoria*.

La elección de las obras de Sterne, Swift, James, Nabokov y Beckett responde a la idea de analizar títulos por demás representativos de estos autores y, sobre todo, porque una lectura atenta de estas novelas nos revela la impronta que han dejado en la ficción de Banville. Así pues, en el “Capítulo 1”, habremos de observar que para Sterne y para Banville la escritura comporta un viaje que se cifra en una búsqueda incesante de

¹ Los años de publicación de las novelas de Beckett corresponden a sus versiones en inglés.

orden y sentido. En el “Capítulo 2”, veremos las estrategias narrativas que emplean Swift y Banville para expresar el extrañamiento del hombre ante el mundo, uno de los temas centrales en la obra de Banville. El “Capítulo 3” nos llevará hasta el siglo XIX, al arte de la ficción de Henry James y su analogía entre la pintura y la literatura, una técnica que Banville ha elaborado de manera recurrente en su obra. Con el “Capítulo 4” llegaremos al siglo XX para observar la manera en que Nabokov y Banville fusionan la memoria y la imaginación para reconstruir el pasado. En el “Capítulo 5”, podremos apreciar que las ficciones de Beckett y de Banville surgen y se desarrollan a partir de las voces que ambos autores escuchan en sus mentes, pero también se verá que esas voces discurren por distintos cauces para arribar a nociones de la novela que resultan opuestas. Paradójicamente, tales nociones vuelven a confluir en un destino común: en la intención de expresar el silencio.

Ahora bien, quiero abordar un aspecto que fue definitorio en la elección de estos autores. Me refiero al lenguaje. La necesidad de delimitar el tema me llevó a tomar una primera decisión, muy obvia: optar por novelistas que escribieron sus obras en lengua inglesa. La siguiente decisión no fue tan sencilla. Al leer con detenimiento las novelas de Banville, percibí las voces de otros novelistas: H. G. Wells, Ford Madox Ford, Oscar Wilde, desde luego Joyce y los autores que he incluido. En fin, los nombres se multiplicaban; surgieron las dudas, los titubeos, las disyuntivas. Sin embargo, una entrevista que Banville concedió al diario *The Observer* me llevó a distinguir una similitud entre Banville, Joyce y Beckett, una semejanza que va más allá de la nacionalidad que estos tres autores comparten. Al igual que Joyce y Beckett, Banville jamás se ha ceñido a la tradición de las letras inglesas, y aunque jamás ha abandonado Dublín —como sí lo hicieron Joyce y Beckett—, siempre ha buscado extender su cartografía literaria hacia otras latitudes, guardando cierta distancia de la tradición de su

propio país, al menos en lo relativo a la temática central de sus novelas. A este respecto, en la entrevista que he mencionado, Banville declara: “I don’t see myself expressing Irish concerns” (“Oblique Dreamer”, párr. 46). Esta clase de comentarios ha desatado las reacciones de sus detractores, quienes han interpretado las opiniones del novelista como un desinterés absoluto hacia los problemas de su país. Ante esto, es pertinente considerar las palabras de Ricardo Piglia, que en su ensayo “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” escribe: “Cada vez más los mejores libros actuales parecen escritos en una lengua privada. Paradójicamente, la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social”; y más adelante: “La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con los usos oficiales del lenguaje” (17). Luego entonces, la lengua privada de un escritor, su peculiar uso del lenguaje, es capaz de concentrar, acaso de manera sutil e indirecta, sus posturas estéticas, políticas o sociales, y en la escritura de Banville —como en la de Joyce, como en la de Beckett— fluye una sustancia inconfundiblemente irlandesa que confronta los usos oficiales de la lengua inglesa.

En la entrevista citada, el periodista formula a Banville la siguiente pregunta: “Do you see yourself in the Irish tradition as a writer?”, a lo que Banville, con tono aclaratorio, responde: “In terms of language, yes”, y luego añade:

Irish English is a very different beast from English English or American English. Very different. The way in which Irish writers are only too happy to infuse their language with ambiguity is very different. An English writer will try to be clear. Orwell said that good prose should be like a pane of glass. The Irish writer would say: 'No no, it's a lens, it distorts everything.' You see, the odd thing is that the Irish language died in the 1840s but we still have that deep grammar inside us and it still dictates. The Irish language is an incredibly oblique language. It doesn't say things straightforwardly. Everything is expressed in a very oblique way [...] you can't say I'm a man. You have to say something like, 'I'm in my manliness'. You can't make a direct statement. English was a language that was given to us, imposed on us by the English. Like Latin, it was designed to give orders. It was a purely technical language. This has composed a mind-set that's used to complete obliquity and produces this extraordinary literary language. If you look at Joyce, or even Yeats, who seems to be making declarative statements, he's always ambiguous. Ambiguity is the essence of Irish writing, I

think. (párrs. 42 y 44)

Un célebre verso basta para corroborar lo que Banville menciona sobre Yeats, quien en su poema “Easter 1916” escribe: “A terrible beauty is born”. Quizá nadie ha explorado la lengua anglo-irlandesa como Joyce, que desde *Dubliners* reveló sus posibilidades para llevarlas hasta sus últimas consecuencias en *Ulysses* y casi agotarlas en ese alarde lingüístico que es *Finnegans Wake*. En *At-Swim Two Birds*, Flann O’Brien congrega a una serie de personajes de diversas épocas, con distintas variantes, acentos y registros de la lengua, para desarticular las nociones de tiempo y espacio en la novela. Por su parte, Beckett prescinde casi por completo de los elementos de la novela y concentra el desasosiego, el humor sombrío, el absurdo de la existencia humana en la expresión inevitablemente ambigua de la palabra. Y antes, mucho antes que ellos, Laurence Sterne: cuando *Tristram Shandy* fue publicada, la novela tenía muy pocos años de haber encallado en las letras inglesas, pero Sterne no podía seguir el sendero de una trama lineal y cronológicamente ordenada: muy pronto descubrió que el auténtico gozo de la novela reside en la digresión.

Así, heredero de una literatura que trastoca los usos comunes de la lengua inglesa y las convenciones de la novela, Banville también ha optado por la ambigüedad del lenguaje, por el discurso oblicuo, por las estructuras fragmentadas, por las tramas indeterminadas y, dicho sea de paso, por un humor que va de la jovial ocurrencia a la más sutil ironía. En obras como *The Book of Evidence*, *Eclipse* o *The Sea* el autor concibe narradores en primera persona que revelan una preocupación inusual por la precisión del lenguaje, por expresar con puntualidad una realidad que se muestra extraña, intimidante o inasible en el mejor de los casos. Pero es justamente el carácter ambiguo de las palabras, aunado a una avidez de exactitud, lo que conduce a estos personajes a colmar sus narraciones de detalles, de descripciones, de imágenes que proyectan situaciones y escenarios trazados con una minucia que exige una lectura

atenta e imaginativa. Así pues, la ambigüedad, la oblicuidad y aun la distorsión son rasgos que hallamos, en mayor o menor medida, en el lenguaje de los autores que han influido a Banville, sobre todo en el de aquellos que he elegido.

Imposible eludir las preguntas: ¿por qué no incluir, entonces, sólo a novelistas irlandeses?; ¿por qué James?; ¿por qué Nabokov? Pues bien, la ambigüedad del lenguaje no es, a pesar de la opinión de Banville, una característica privativa de los escritores irlandeses. De hecho, es un elemento distintivo de la prosa de James. Se trata de un autor que nada esclarece al lector, que todo lo expresa de manera indirecta, relegando las implicaciones de sus relatos a otros aspectos de la narración. El de James es un lenguaje privado en el sentido que Piglia da a esta expresión, no sólo porque confronta los usos oficiales de la lengua inglesa a partir de su condición de extranjero en Inglaterra, sino también porque es un autor que antepone el misterio a la claridad. Y a decir de Banville, el misterio es la sustancia de toda obra de arte. Nabokov siempre sostuvo una idéntica opinión. El lenguaje de Nabokov, es decir, el inglés de Nabokov, procede también de su extranjería, de su auténtica condición de extraño en la sociedad estadounidense. Las obras que el novelista ruso escribió en Estados Unidos proyectan la visión de un hombre que observa la realidad desde una perspectiva distante; por medio de un lenguaje muy peculiar, Nabokov busca recrear una realidad que en todo momento se muestra ajena, y en el acto, el novelista ruso imprime a esa realidad un alto grado de distorsión que no exime la belleza. Lo anterior me lleva a responder la primera pregunta: mi propósito no es establecer una serie de relaciones a partir de autores que comparten una misma nacionalidad, sino a partir de autores que comparten afinidades estéticas. De lo que se trata es de observar cómo opera el estilo de Sterne, Swift, James, Nabokov y Beckett, y cómo influye en el de Banville. Y en este sentido, aunada a la ambigüedad del lenguaje, en las novelas de estos seis autores hallamos otros puntos en

común: la narración en primera persona, una perspectiva distante y oblicua, así como una intensa sensación de extrañeza y misterio. Omití a los autores irlandeses que he mencionado sólo porque, a mi entender, no guardan estas correspondencias con Banville.

En una de las entrevistas publicadas en *Strong Opinions*, Nabokov refiere: “The best part of a writer’s biography is not the record of his adventures but the story of his style” (154-155). No es otro el objetivo de la segunda parte de la tesis. Lo que propongo, ahí, es revisar la manera en que ha evolucionado la narrativa de Banville a través de los años. Una vez identificados, por medio de sus influencias, los elementos temáticos y formales de su obra, la intención de la segunda parte es observar la manera en que tales elementos se incorporan y se combinan en su ficción. Llegados a este punto se impone otra acotación. Esta revisión no abarca la obra completa de Banville; ya expuse las razones que me han llevado a excluir sus primeros libros. En la segunda parte me ocuparé de las novelas del *periodo de la ciencia*: *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *The Newton Letter* y *Mefisto*; del *periodo del arte*, *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena*; y del *periodo de la memoria*, *Eclipse*, *Shroud* y *The Sea*. Puesto que en la primera parte de la tesis analizaré con amplitud las novelas del *periodo del arte*, en la segunda me limitaré a hacer algunas anotaciones más, sólo las necesarias para seguir el desarrollo de la escritura del autor. He dejado fuera las novelas *The Untouchable* (1997), *The Infinities* (2009) y *Ancient Light* (2012) por cuestiones de espacio y, sobre todo, porque son obras que fueron concebidas mediante técnicas que Banville ya había empleado en libros anteriores; de modo que abordar estas novelas equivaldría a redundar sobre aspectos que aparecen en obras como *The Book of Evidence*, *Ghosts*, *Eclipse* o *The Sea*.

De este modo, en el “Capítulo 6” analizaré las novelas *Doctor Copernicus* y *Kepler*; en el “Capítulo 7”, *The Newton Letter* y *Mefisto*; en el “Capítulo 8”, *Eclipse* y

Shroud (con algunos comentarios más en torno a las novelas de *The Frames Trilogy*); en el “Capítulo 9” me ocuparé de *The Sea*. Esta organización no es arbitraria. He incluido dos novelas por capítulo porque creo que de esta manera el lector podrá apreciar con mayor claridad las correspondencias entre una y otra obra; a su vez, cada capítulo está dispuesto para seguir la trayectoria de la narrativa de Banville. He decidido analizar *The Sea* en un solo capítulo porque creo que en esta novela no sólo convergen los rasgos distintivos del estilo de Banville, sino que también encuentran un justo equilibrio.

Para Banville la escritura supone una exploración constante, una búsqueda continua, y esta tesis ha de seguir el trayecto de tal búsqueda, que comenzó a ofrecer sus primeros descubrimientos en *Doctor Copernicus* y que se expresan a plenitud en *The Sea*. Lo siguiente, por lo tanto, es un estudio sobre las influencias que se entreveran en la narrativa de Banville; sobre los temas recurrentes de su ficción y, particularmente, sobre el estilo que da forma a sus novelas.

PRIMERA PARTE

LAS INFLUENCIAS EN LA NARRATIVA DE JOHN BANVILLE

We should always remember that the work of art is invariably the creation of a new world, so that the first thing we should do is to study that new world as closely as possible, approaching it as something brand new [...] When this new world has been closely studied, then and only then let us examine its links with other worlds, other branches of knowledge.

—VLADIMIR NABOKOV

CAPÍTULO 1

LA ESCRITURA COMO VIAJE Y BÚSQUEDA: LAURENCE STERNE

Si hay una técnica recurrente y distintiva en la ficción de Banville es la narración en primera persona. La mirada subjetiva y la exploración introspectiva son rasgos que se derivan de este recurso, que en la obra de Banville encuentra una de sus expresiones más acabadas en *The Book of Evidence* (1989). Se trata de una novela donde la trama se difumina y cede ante el impulso intempestivo de las reflexiones del protagonista, Freddie Montgomery. Y justo en ese momento, en ese intervalo en que Montgomery abandona el recuento de los sucesos, el lenguaje se extravía en sus recuerdos, impresiones o digresiones, que confieren a la realidad de la novela una forma singular. Si el lenguaje, según Banville, es una lente que todo lo distorsiona, es justo agregar que esa lente procede de una visión muy particular del mundo, la de personajes que, como Montgomery, nada comprenden. Así describe Banville a sus narradores: “[They] are completely baffled [...] my narrators just cannot understand. And they have this conviction that other people do. And that there's a huge secret that everyone else knows but they don't” (*The Elegant Variation*, párr. 129). Contemplados a detalle, Rheticus en *Doctor Copernicus*, el narrador anónimo de *The Newton Letter*, Gabriel Godkin en *Mefisto*, Alex Cleave en *Eclipse*, Axel Vander en *Shroud* o Max Morden en *The Sea* poseen, cada uno de ellos, una voz propia y características singulares. Sin embargo, de manera general y por diversos motivos, todos ellos comparten una sensación de extrañeza que procede de una necesidad por comprender un mundo que a un mismo tiempo los fascina y desconcierta. En la ficción de Banville, el mundo —desde los fenómenos naturales hasta los sucesos más ordinarios— comporta un misterio que conduce a sus narradores a buscar certezas, ya sea por medio del quehacer científico, de

la interpretación del arte, de la reconstrucción del pasado y, a final de cuentas, del acto de la escritura.

En *The Book of Evidence*, Freddie Montgomery reúne todas estas características. Otrora estudiante de ciencias y conocedor de la pintura flamenca, Montgomery narra en esta novela el homicidio que comete en contra de una joven mujer, Josephine Bell. Toda vez que Josephine sorprende a Montgomery robando un valioso cuadro, éste decide secuestrarla para luego asesinarla. Tras este suceso, y toda vez que es llevado a prisión, Montgomery se dedica a redactar la confesión de su crimen, pero esa confesión es sólo un pretexto que lo conduce a reflexionar sobre distintos asuntos; a realizar un incisivo escrutinio de su existencia; a explorar la conciencia. Confinado en su celda, Montgomery halla en el lenguaje el único recurso para tratar de desentrañar las causas de su delito: “For words in here are a form of luxury, of sensuousness, they are all we have been allowed to keep of the rich, wasteful world from which we are shut away” (38). Quizá esto es lo que lleva al narrador a poner una atención casi obsesiva en la precisión de las palabras: en todo momento despliega elocuencia y un vasto vocabulario (incluso se lo ve ansioso por conseguir un diccionario); hurga en el lenguaje para prescindir del lugar común y hallar la frase apropiada, el término exacto:

Evil, wickedness, mischief, these words imply an agency, the conscious or at least active doing of wrong. They do not signify the bad in its inert, neutral, self-sustaining state. Then there are the adjectives: dreadful, heinous, execrable, vile, and so on. They are not so much descriptive as judgmental. They carry a weight of censure mingled with fear. Is this not a queer state of affairs? It makes me wonder. I ask myself if perhaps the thing itself — *badness* — does not exist at all, if these strangely vague and imprecise words are only a kind of ruse, a kind of elaborate cover for the fact that nothing is there. Or perhaps the words are an attempt to make it be there? Or, again, perhaps there *is* something, but the words invented it (54-55).

A pesar de su confusión mental, Montgomery posee la lucidez para discernir los matices del lenguaje, que emplea para desentrañar instantes de belleza aun de las experiencias más aflictivas: “I remembered days like this in my childhood, strange, empty days when

I would wander softly about the silent house and seem to myself a kind of ghost, hardly there at all, a memory, a shadow of some more solid version of myself living, oh, living marvellously, elsewhere” (144). Esta clase de pasajes define en buena medida la prosa de Banville, para quien el estilo no es un recurso con fines meramente ornamentales, sino un modo de construir la complejidad de un personaje cuyo propósito no es explicar los motivos de su crimen a los miembros de un jurado, sino a él mismo. Aun más, la verdadera intención de Montgomery es explicarse a sí mismo.

Luego entonces, la obsesión de Montgomery por la precisión del lenguaje se traduce en una búsqueda de identidad, en un intento por esclarecer el misterio de su propia existencia. Y en ese intento, el lenguaje circula por los cauces de su memoria; se interna en los claros y en las penumbras de su mente; busca conciliar los conflictos que se libran en su interior. En el discurso de Montgomery abundan las dudas, los titubeos, las contradicciones de un hombre que revela un carácter contemplativo pero desesperado, un espíritu ávido de sosiego, de certezas. A lo largo de la narración, los sucesos que relata Montgomery se entrecruzan con sus recuerdos y reflexiones, con sus sueños y aun con sus delirios. Así relata la muerte de su padre:

He died at evening. The room was still heavy with the long day's heat. I sat on a chair beside his bed in the open window and held his hand. His hand. The waxen feel of. How bright the air above the trees, bright and blue, like the limitless skies of childhood. I put my arm around him, laid a hand on his forehead. He said to me: don't mind her. He said to me — Stop this, stop it. I was not there. I have not been present at anyone's death. He died alone, slipped away while no one was looking, leaving us to our own devices. (51)

Incapaz de comprender sus experiencias, Montgomery recurre a la escritura para matizarlas o reinventarlas, pero esa reinención procede de una mirada que no puede ver más allá de su propio mundo. Montgomery es un narrador obsesionado consigo mismo, demasiado autoconsciente, alerta en todo momento de sus sensaciones, de sus movimientos y reacciones: “What did we talk about that day, the three of us? What did I do? Sat down, I suppose, drank a beer, stretched out my legs and leaned back, playing at

being relaxed. I cannot see myself. I am a sort of floating eye, watching, noting, scheming.” (64). Todo cuanto observa, todo cuanto experimenta, desde los asuntos más triviales hasta los más relevantes, se refracta en su interior y proyecta un reflejo oblicuo y delusorio de la realidad. El lenguaje de Montgomery se adentra en las regiones más remotas de su pensamiento para revelar su peculiar versión de la realidad, que no es otra cosa sino una versión de él mismo: “The day looked as I felt, grey, and flat, and heavy.” (37). El discurso de Montgomery proyecta una realidad opacada por su propia percepción del mundo, por una incertidumbre que lo obliga a buscar la exactitud en todo lo que narra. Paradójicamente, entre más preciso es su lenguaje, más ambiguo se torna su relato. La ambigüedad del lenguaje sin duda limita la claridad de las cosas, pero extiende las posibilidades literarias; genera una escritura que difumina las certezas, pero agudiza la incertidumbre, esa sensación de misterio que genera la existencia. El propósito de Banville no es precisamente relatar la historia de un asesino; su intención, más bien, es partir del tema del asesinato para concebir una realidad que se configura en el interior de su personaje, a través de una narración que no hace sino seguir el curso de sus pensamientos. Es decir, el ámbito natural de las narraciones de Banville es la conciencia; es ahí donde se forja esa ficción de carácter difuso, indeterminado, por momentos irracional, pero decididamente imaginativo. Estos son rasgos que definen en buena medida el estilo de Banville y lo vinculan, no con un movimiento literario en particular, sino con una forma de escritura donde predomina la perplejidad.

La idea de escribir una novela cuya narración siga el curso del pensamiento de quien escribe es una técnica que nos remonta al siglo XVIII. En *Essay Concerning Human Understanding* (1690), de John Locke, Laurence Sterne vislumbró las posibilidades narrativas que le ofrecían las nociones del filósofo inglés. En la teoría de Locke sobre la

asociación de las ideas se hallaban, aún en su fase larvaria, las técnicas que Sterne habría de elaborar en la composición de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. En el siguiente pasaje, es el propio Tristram quien sugiere el efecto de la obra de Locke en su narración:

It was attended but with one misfortune, which, in a great measure, fell upon myself, and the effects of which I fear I shall carry with me to my grave; namely, that, from an unhappy association of ideas which have no connection in nature, it so fell out at length, that my poor mother could never hear the said clock wound up—but the thoughts of some other things unavoidably popp'd into her head,—& vice versa:—which strange combination of ideas, the sagacious Locke, who certainly understood the nature of these things better than most men, affirms to have produced more wry actions than all other sources of prejudice whatsoever. (9)

La relación entre Sterne y Locke me interesa más por sus implicaciones literarias que por las filosóficas; concretamente, por el modo en que el novelista interpreta y ejecuta las ideas del filósofo. Ésta es la manera en que Tristram entiende *Essay Concerning Human Understanding*:

Pray, Sir, in all the reading which you have ever read, did you ever read such a book as Locke's Essay upon the Human Understanding?—Don't answer me rashly,—because many, I know, quote the book, who have not read it,—and many have read it who understand it not:—If either of these is your case, as I write to instruct, I will tell you in three words what the book is.—It is a history.—A history! of who? what? where? when? Don't hurry yourself.—It is a history book, Sir, (which may possibly recommend it to the world) of what passes in a man's own mind... (77)

De acuerdo con esto, *Tristram Shandy* puede leerse como la versión literaria de *Essay Concerning Human Understanding*, es decir, como la representación de lo que acontece en la mente de un hombre. Esta novela, con su estructura caótica y fragmentaria, proyecta los pensamientos de un narrador que salta de un tiempo a otro de manera arbitraria, que se traslada con desenfado de una historia a otra para abordar toda clase de asuntos, colmando su relato de digresiones que desbordan los confines de una trama lineal. De hecho, en *Tristram Shandy* no existe un argumento bien definido, sino una serie de circunstancias que generan diversas historias u opiniones, que a su vez se bifurcan para dar lugar a más historias y opiniones. Así explica Tristram su quehacer

narrativo:

[...] when a man sits down to write a history,—tho' it be but the history of *Jack Hickathrift* or *Tom Thumb*, he knows no more than his heels what lets and confounded hinderances he is to meet with in his way,—or what a dance he may be led, by one excursion or another, before all is over. Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule,—straight forward;—for instance, from Rome all the way to Loretto, without ever once turning his head aside either to the right hand or to the left,—he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end;—but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually solliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly; he will moreover have various

Accounts to reconcile:

Anecdotes to pick up:

Inscriptions to make out:

Stories to weave in:

Traditions to sift:

Personages to call upon:

Panygericks to paste up at this door:

Pasquinades at that—All which both the man and his mule are quite exempt from. (34-35)

La idea de contar una historia siguiendo un camino siempre recto es, según Tristram, moralmente imposible. Sin duda lo es, al menos en el plano narrativo, más aun si lo que se encuentra en el centro de esa historia no es un suceso en particular, sino un individuo cuya intención es dar cuenta de su vida y opiniones. Es decir, el auténtico tema de la historia es el individuo; o en todo caso, puesto que el individuo y su historia son una y la misma cosa, a través de su narración Tristram busca dar forma a su historia y a él mismo. A este respecto, el crítico Max Byrd refiere que la forma de *Tristram Shandy* “represents the realistic motions of a mind struggling to describe itself, and its central philosophical question is the nature of consciousness.” (11).

Aunque buena parte de su vida ejerció como clérigo en Yorkshire, Inglaterra, Laurence Sterne nació en Clonmel, Irlanda, y es muy probable que jamás haya olvidado sus raíces, mucho menos durante el tiempo que dedicaba a la escritura. En esas horas de invención que gestaron *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey* (1768), seguramente

Sterne no podía evitar el influjo de la antigua lengua irlandesa. La narrativa de Sterne, sin duda, nos recuerda aquello que refiere Banville sobre el lenguaje de los escritores irlandeses: “The Irish language is an incredibly oblique language. It doesn't say things straightforwardly. Everything is expressed in a very oblique way [...] you can't say I'm a man. You have to say something like, 'I'm in my manliness'. You can't make a direct statement.” (“Oblique Dreamer”, párr. 44) Tal y como lo menciona Banville, Sterne sabía que Tristram o Yorick jamás podrían decir “I'm a man”; sabía que sus narradores tenían que emplear una frase más bien indeterminada como “I'm in my manliness”. Retomo el ejemplo de Banville porque en esa perífrasis se condensa la sustancia de su propia obra y la de Sterne. El punto es que ambos novelistas están convencidos de que un hombre no puede definirse a sí mismo con una enunciación clara y directa; que ese hombre, para ofrecer una versión más o menos consistente de sí mismo, tendrá que recurrir a la narración, y en el curso de la misma se verá obligado a abordar diversos asuntos; en ciertas ocasiones tendrá que abandonar alguno para arribar a otro, en algunas otras tendrá que desviar su rumbo para relatar sus anécdotas, sus sueños o sus recuerdos; o bien, tendrá que hacer una pausa para ofrecer sus impresiones o esclarecer sus nociones. En un punto de su relato, Tristram comenta:

These unforeseen stoppages, which I own I had no conception of when I first set out; —but which, I am convinced now, will rather increase than diminish as I advance, — have struck out a hint which I am resolved to follow; —and that is, —not to be in a hurry; — but to go on leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year; —which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live. (35)

En *Tristram Shandy* la vida y la historia del narrador se van forjando simultáneamente. El resultado es un extenso proceso de escritura donde se desarticulan los componentes de la novela tradicional, pues la intención de Sterne no es proyectar una realidad objetiva, sino una realidad que se desprenda de la perspectiva y las opiniones de su personaje. Y en ese mundo los espacios se tornan difusos o se alteran; los planos

temporales varían, se traslapan o se entrecruzan continuamente. Tanto en la ficción de Sterne como en la de Banville no hay tramas claramente determinadas; la narración puede partir de una situación cualquiera para trasladarse al interior del narrador. Lo que importa no es la situación en sí, sino el trayecto: todo cuanto ocurre de un punto a otro es lo que gradualmente va dando forma a la historia y al narrador. Cuando Tristram o Montgomery se disponen a relatar sus historias están conscientes de que les depara una larga jornada, intrincada a la vez que misteriosa, tan ardua que Tristram decide comenzar aun antes de haber nacido: "...for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could, —and am not yet born [...]—so that you see the thing is yet far from being accomplished" (35). Por su parte, ya avanzada su declaración, Montgomery comenta: "I hesitate. It is not that I am lost for words, but the opposite. There is so much to be said I do not know where to begin. [...] I must go carefully, this is perilous ground" (41).

La noción de viaje nos remite a la otra novela de Sterne, *A Sentimental Journey*. Narrada también en primera persona, en esta novela el párroco Yorick emprende un viaje a través de Francia e Italia para relatar una serie de anécdotas e incidencias que, una vez más, carecen de hilo conductor. De hecho, conforme avanzamos en la lectura, se advierte que el destino del viaje es más bien incierto, de modo que, como en *Tristram Shandy*, la esencia de la narración se concentra en las impresiones y las emociones que Yorick nos entrega. De acuerdo con el crítico Edmond Scherer,

We can now understand what Sterne means by a "Sentimental Journey." The traveler à la Sterne is a man who troubles himself but little about the goal for which he is making, or the regions which he traverses. He hardly visits remarkable monuments, he says nothing of the beauty of places; his objects of search are sweet and affectionate emotions. Everything becomes to him matter for sympathy: a caged bird, a donkey sinking under ill treatment, a poor child, an old monk. A sort of universal benevolence makes him take his share of all small sorrows, not exactly for the purpose of consolation, but to enter into them, to taste their savor, and, if I may say so, to extract the picturesque from them. Sentimentalism is perfectly compatible with a certain strain of egotism... (viii)

En *The Book of Evidence*, Montgomery también viaja de un sitio a otro sin un rumbo definido; jamás visita sitios históricos, y al igual que Yorick, en todo momento demuestra un profundo egotismo. No es casual que en algún punto de su narración Montgomery comente: “Sometimes I think I am an utter sentimentalist.” (75). Tras abandonar sus estudios en Estados Unidos, Montgomery y su esposa Daphne emprenden un viaje por las islas del Mediterráneo que se prolonga por varios años. Ahí, Montgomery se ve inmiscuido en unas turbias negociaciones con unos delincuentes españoles, por lo que tiene que volver a Irlanda, su país de origen, para conseguir cierta cantidad de dinero que los españoles le reclaman. Lo dicho, para Banville y para Sterne la narración puede partir de cualquier suceso, y en *The Book of Evidence* la historia se desprende de un lío absurdo y caricaturesco, una serie de enredos y confusiones que involucra una suma de dinero más bien risible y mafiosos de poca monta. Lo que Montgomery jamás sospecha es que esa situación habrá de llevarlo a cometer el crimen que marca su existencia. Este crimen es la consecuencia lógica de una travesía destinada al naufragio. Es el propio Montgomery quien asocia su existencia con el viaje:

The myriad possibilities of the past lay behind me, a strew of wreckage. Was there, in all that, one particular shard — a decision reached, a road taken, a signpost followed — that would show me just how I had come to my present state? No, of course not. My journey, like everyone else’s, even yours, your honour, had not been a thing of signposts and decisive marching, but drift only, a kind of slow subsidence, my shoulders bowing down under the gradual accumulation of all the things I had not done. (37-8)

La vida de Montgomery traza un desplazamiento continuo, un viraje constante que lo lleva de Irlanda a Estados Unidos, de ahí a las islas del Mediterráneo y luego a España, de donde zarpa para finalmente volver a Irlanda. El periplo se prolonga por más de quince años y a lo largo de varios lugares, de los cuales Montgomery sólo tiene un recuerdo vago por no decir que vacío: “On the harbour there was always a bar, always the same one whatever the island, with a few tables and plastic chairs outside, and crooked sun-umbrellas advertising Stella or Pernod, and a swarthy, fat proprietor

leaning in the doorway licking his teeth” (10). Comparemos esta descripción con el siguiente pasaje. Ya en prisión, Montgomery se entera de que su madre ha muerto, por lo que se le permite asistir al sepulcro bajo la vigilancia de un custodio:

A lovely, sunny, crisp, morning, pale smoke in the air, a few leaves down already on the pavements. I felt such a strange mingling of emotions — a certain rawness, of course, a certain pain, but elation, too, and something like grief that yet was not without sweetness. I was grieving not for my mother only, perhaps not for her at all, but for things in general. Maybe it was just the usual September melancholy, made unfamiliar by the circumstances. We drove by the river under a sky piled high with bundles of luminous Dutch clouds, then south through leafy suburbs. The sea surprised me, as it always does, a bowl of blue, moving metal, light rising in flakes off the surface. [...] Now we were in the country, and there was a mist on the fields still, and the hedges were drenched. She was buried in the family plot in the old cemetery of Coolgrange. I was not allowed to leave the car, or even to open the window. I was secretly glad, for somehow I could not conceive of myself stepping out suddenly like this, into the world. (100)

A diferencia de la anodina imagen que nos ofrece de alguna playa del Mediterráneo, Montgomery describe este escenario meticulosamente, poniendo un singular énfasis en los detalles, marcando una serie de correspondencias y contrastes entre sus sensaciones y los elementos del paisaje. Conforme el auto avanza, el paisaje varía y los pensamientos de Montgomery se van transformando; su percepción parece absorber el escenario, colmándolo gradualmente con sus impresiones hasta apropiarse por completo de él. Al igual que Yorick, Montgomery es un hombre proclive a captar y comentar sus emociones, de modo que los lugares sólo adquieren trascendencia cuando se vinculan con algún suceso relevante de su existencia. Su descripción no busca dar cuenta del mundo externo, sino de su mundo interno, ese vasto territorio que se va desplegando a medida que avanza la narración. A propósito de *Tristram Shandy*, Max Byrd escribe:

To be self-conscious [...] means to produce an image of the self, to contemplate an identity. ‘I think of *me*.’ One consequence of such self-consciousness, however, is the projection of the imagined self outwards until, overtly or not, it fills up the whole screen of consciousness. The man of feeling extends himself everywhere in space [...] it is evident that in *Tristram Shandy* [Sterne] has created a psychic landscape; or, to vary the figure, he has filled his stage with partial versions of himself. His whole project of self-discovery, indeed — his attempt to account for himself and his oddity — makes the novel into a kind of chase after himself. (55).

La realidad que nos presenta *The Book of Evidence* no es otra cosa más que el panorama psíquico del propio Montgomery, el escenario mental de un hombre que después de cometer un crimen emprende un viaje de autodescubrimiento en retrospectiva, volviendo una y otra vez a los pasajes y paisajes de la memoria.

Las nociones de viaje y búsqueda son inherentes a las narraciones de Sterne y de Banville. Yorick y Montgomery viajan a través de distintas ciudades registrando sus impresiones; Tristram y Montgomery se trasladan de un tiempo a otro relatando historias que los conducen hacia otras historias; la impresión que tienen de algún escenario o de cualquier asunto suele desviarlos hacia la digresión. Sin embargo, a diferencia de Yorick, Tristram y Montgomery inician sus relatos en un estado de confinamiento. Tristram comienza a narrar desde el vientre de su madre, Montgomery desde su celda. Toda vez que ha llegado a Irlanda, Montgomery se dirige a Dublín, luego a la casa de su madre en Coolgrange, de ahí a Whitewater, donde asesina a Josephine Bell, para luego ir a refugiarse en la casa de su amigo Charlie, otra vez en Dublín, donde finalmente es llevado a la prisión. Es ahí donde Montgomery emprende el viaje más significativo de la novela, una jornada que no transcurre en ningún espacio físico, sino en el plano de la memoria. En una entrevista para *Letras Libres*, Banville comenta: “Las novelas de Beckett están llenas de incidentes, aventuras y viajes; no importa que los personajes sólo viajen a casa, como si reptaran de la silla a la puerta: lo que sucede en el camino es la esencia de la ficción.” (“Entrevista con John Banville”, 73). Para Banville, el desplazamiento espacial no es tan relevante como lo que sucede en la mente del personaje. Se trata, en todo caso, de un trayecto temporal que acontece en la región de la memoria: conforme Montgomery transita sus recuerdos va plasmando el paisaje de su mundo interno, la naturaleza de su conciencia. De acuerdo con Max Byrd,

“The true subject of the book [*Tristram Shandy*] is the nature of [Tristram’s] consciousness...” (55). Estas palabras se ajustan perfectamente a *The Book of Evidence*.

Si el auténtico tema de *Tristram Shandy*, *A Sentimental Journey* y *The Book of Evidence* es la naturaleza de la conciencia, se debe a que el recorrido transcurre en el interior de los narradores, y el vehículo no puede ser otro que la escritura. El motivo de la escritura está presente en las tres novelas, ya sea como autobiografía, como diario de viaje o como declaración, pero en ninguna de ellas existe un final claro ni una resolución definitiva; son textos abiertos, inconclusos por distintas razones. Tras la muerte de Sterne, Yorick permanece atrapado en un viaje interminable y sin retorno; después de *The Book of Evidence*, Montgomery continúa su marcha en las novelas *Ghosts* y *Athena*; por su parte, Tristram está dispuesto a seguir con su proyecto narrativo hasta la muerte. Es decir, las tres novelas plantean una correspondencia entre la búsqueda de identidad y la escritura: procesos paralelos y continuos, acaso interminables, que se originan y se desarrollan en la conciencia de quien narra; travesías narrativas que deparan bifurcaciones, encrucijadas, regiones desconocidas y un destino tan incierto como misterioso.

En *A Sentimental Journey* Yorick escribe: “There is not a more perplexing affair in life to me, than to set about telling any one who I am—for there is scarce anybody I cannot give a better account of than of myself; and I have often wish’d I could do it in a single word—and have an end of it.” (662). A su vez, Banville comenta: “I keep looking in the thesaurus for other words for ‘puzzled’. All the narrators of my books talk about how baffled they are.” (“John Banville and Derek Hand in Conversation”, párr. 40). Perplejidad y desconcierto son términos significativos en la ficción de Sterne y de Banville, y en este sentido, la imprecisión del lenguaje es menos un impedimento que un instrumento, pues las novelas de ambos escritores no se cimientan en certeza alguna,

sino en la duda, en la vacilación, en la imposibilidad de definir el propio ser. Sterne y Banville no pretenden esclarecer el problema de la identidad, sino reflexionarlo para luego expresar el desconcierto del individuo ante su propia existencia. A decir de Max Byrd, “Sterne’s arbitrary command of style — the sheer process of writing that he displays, as if the novel had a glass window into which we could peer and see its workings — logically provokes questions about the arbitrary nature of language itself, and about its power to thwart and to control our sense of reality.” (10). En *The Book of Evidence*, Banville también cuestiona la naturaleza del lenguaje, pero su estilo, más que un cristal, es una lente que capta a detalle la conciencia de un hombre que no logra conciliar su existencia con un mundo que escapa de su comprensión; un mundo donde el lenguaje sólo puede expresar el desasosiego, la confusión y una profunda sensación de extrañeza.

CAPÍTULO 2

EN EL REINO DEL EXTRAÑAMIENTO: JONATHAN SWIFT

No son pocas las ocasiones en que Banville ha declarado que su motivación artística más importante proviene de una profunda sensación de extrañeza ante el mundo. Así lo declara al académico Derek Hand:

The world seems to me such a strange place. It's what makes it interesting and very entertaining for the most part. As you [to Derek Hand] said the other day, life is grotesque—and it is, but it's wonderfully grotesque. And it's horribly grotesque, too [...] So the world is puzzling [...] Puzzlement, bafflement, this is my strongest sensation, my strongest artistic sensation. (“John Banville and Derek Hand in Conversation”, párrs. 39-40)

Y en una entrevista para *Letras libres*, el escritor Mauricio Montiel Figueiras plantea a Banville la siguiente pregunta: “¿Cree que, en su caso, lo siniestro o lo perturbador es un incentivo para escribir?”. “No”, responde el escritor irlandés y añade:

El término que usaría no sería “lo gótico” o “lo siniestro” sino “lo misterioso”, en el sentido freudiano de lo familiar que se torna extraño. Creo que mi narrativa apunta en esa dirección. [...] De nuevo cito a Kafka, que en una carta maravillosa dijo, al hablar de cierta experiencia: “Me siento como un chino que va a casa.” Me considero ese chino, pienso que es la clase de movimiento que practicaría. No creo estar tratando de volver al hogar donde realmente vivo; soy desplazado porque intento encontrar un hogar en el desplazamiento. [...] Siempre me he sentido, y no es pose literaria, un completo extraño en este mundo; en verdad creo que no fue diseñado para nosotros y que somos un accidente biológico, el virus más exitoso y potente que se haya creado. Me fascinan los seres humanos porque hemos tenido que aceptar forzosamente que lo que somos es lo auténtico. Hemos inventado la palabra “normal”; no sé de qué manera unas criaturas como nosotros hemos podido idear un término así, ya que la normalidad no existe. (“Entrevista con John Banville”, 71-72)

Ya hemos visto que para Banville la escritura supone un desplazamiento continuo, una travesía sin un rumbo fijo que, sin embargo, encuentra su destino en el ejercicio mismo de la escritura. Ahora bien, lo que impulsa ese desplazamiento es la búsqueda, la exploración constante de un mundo siempre novedoso por incomprensible, inagotable por su extrañeza. Pero al emprender tal búsqueda, Banville no se propone hallar explicaciones ni respuestas, sino descubrir el reverso de lo “normal”, esos sucesos

cotidianos que se tornan extraños: el misterio que se desprende de la realidad aun en las situaciones más ordinarias.

La ficción de Banville marcha siempre en sentido contrario a las certezas, dirigiéndose hacia una atmósfera de incertidumbre que busca transmitir la perplejidad del hombre ante el mero hecho de existir. Habría que decir, en todo caso, que para Banville la presencia del ser humano en el mundo comporta el mayor de los misterios. Se trata de una cuestión que atraviesa la obra entera del autor y que quizá sólo puede explicarse, según sus propias palabras, como un “accidente biológico”, o a decir de su personaje Freddie Montgomery, como un “error cósmico”:

I confess I was not entirely sober, I had already broken into my allowance of duty-free booze, and the skin at my temples and around my eyes was tightening alarmingly. It was not just the drink, though, that was making me happy, but the tenderness of things, the simple goodness of the world. This sunset, for instance, how lavishly it was laid on, the clouds, the light on the sea, the heartbreaking, blue-green distance, laid-on, all of it, as if to console some lost, suffering wayfarer. I have never really got used to being on this earth. Sometimes I think our presence here is due to a cosmic blunder, that we were meant for another planet altogether, with other arrangements, and other laws, and other, grimmer skies. I try to imagine it, our true place, off on the far side of the galaxy, whirling and whirling. And the ones who were meant for here, are they out there, baffled and homesick, like us? No, they would have become extinct long ago. How could they survive, these gentle earthlings, in a world that was made to contain *us*? (26-27)

No exagero al decir que este pasaje de *The Book of Evidence* es uno de los más representativos en la obra de Banville. Se advierte, ahí, la narración en primera persona, esa voz que halla en el relato de cualquier suceso un motivo para escrutar sus pensamientos, sus emociones, el efecto que en el narrador genera el entorno. Es por eso que Montgomery describe la naturaleza con minucia, con una cadencia que sugiere detenimiento en la observación, como si tratara de aprehender cada detalle para encontrar un significado, acaso un consuelo para ese viajero perdido con el que parece identificarse. En ese momento, la perspectiva es distante, panorámica, y luego se cierra: volvemos al interior del narrador. Entonces la cadencia de la descripción se rompe y cede ante el brote intempestivo de una frase con la que Montgomery manifiesta su

condición de extraño: *I have never really got used to being on this earth*. Tras esta declaración se sucede una reflexión de carácter filosófico que, sin embargo, no apela a la razón sino a la imaginación, a la representación poética. La prosa vuelve a adquirir un ritmo pausado que se mantiene hasta el final del párrafo, como para redondear ese giro que trazan las últimas líneas, planteando una paradoja: si nuestra presencia en la tierra se debe a un error cósmico, si otros seres habitan el lugar al que pertenecemos, entonces ¿estamos atrapados en una permanente contradicción? La pregunta es sugerente a la vez que significativa y, sin duda, define el rumbo que toma la escritura del autor.

A propósito de este pasaje, Banville refiere: “That is the only time I have said this is what I think and this is what I feel. And I do. I think this is what drives people to make art or do whatever they do—a sense of not being at home in the world.” (*The Elegant Variation*, párr. 110). De modo que tras el discurso de Montgomery escuchamos la voz del propio Banville expresando esa sensación de extrañeza que deviene la génesis de su producción literaria. Lo que nace como una inquietud ha de transformarse, mediante el proceso creativo, en una forma de percibir la realidad, en una visión del mundo que se concreta en una narración colmada de sucesos tan detallados como ambiguos, de descripciones minuciosas pero sesgadas, de reflexiones que conducen a conclusiones relativas o paradójicas. La escritura de Banville concentra precisión y ambigüedad, o más bien, una precisión en el uso del lenguaje que confiere ambigüedad a lo que narra. Y con esta combinación el autor busca captar las variaciones del movimiento interior, los vaivenes emocionales, los cauces que transita el pensamiento, las tensiones de personajes enfrentados a una realidad desconcertante por contradictoria.

En una entrevista para *The Paris Review*, Banville señala: “To me my books are completely realistic. They are the world as I see it.” (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 47). El término *realistic*, en el discurso de un autor que pocos considerarían como tal,

nos lleva a ponderar, una vez más, la célebre frase que Stendhal utilizó como epígrafe para el capítulo trece de *Rojo y Negro*: “Una novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino” (107). Las palabras del escritor francés guardan más significado de lo que supone aquella idea de que la novela realista ofrece un “retrato” de la realidad. Si la novela es un espejo, la realidad que habrá de proyectar depende por completo de la perspectiva del autor, del ángulo que éste elija para colocar el espejo, de la distancia que guarde con respecto al objeto que desea reflejar, e incluso de la velocidad con que se pasee “a lo largo del camino”. De acuerdo con esto, Banville no pretende ofrecer un reflejo fiel de la realidad, sino del modo en que observa la realidad, y a decir del autor, “The world is not real for me until it has been pushed through the mesh of language.” (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 14). Más que un reflejo, las novelas de Banville son una recreación de la realidad, que surge de un proceso donde, según sus propias palabras, “I do strive to make my sentences as clear as a mirror-glass, with all the ambiguity that implies.” (“As clear as a mirror-glass”, párr. 10). Es decir, la ambigüedad de la escritura de Banville procede de un contraste entre la claridad de las oraciones y la opacidad del mundo que éstas reflejan. Se trata de un mundo parecido al nuestro y misterioso a un mismo tiempo, o como menciona su personaje Montgomery en *Ghosts*, “like our reflection distorted in a mirror, known yet strange.” (225).

Vale recordar que, según Banville, uno de los aspectos que distingue a la literatura irlandesa es la oblicuidad de su lenguaje, que opera como un espejo que proyecta una imagen sesgada de la realidad. En *The Book of Evidence* Banville crea este efecto mediante la perspectiva de Montgomery, esa mirada extrañada, literalmente apartada del mundo, que da cuenta de su crimen desde la prisión:

Something essential has gone, the stuffing has been knocked out of us. We are not exactly men any more. Old lags, fellows who have committed some really impressive crimes, sashay about the place like dowagers, pale, soft, pigeon-chested, big in the beam. They squabble over library books, some of them even knit. The young too have their hobbies, they sidle up to me in the recreation room, their

calf eyes fairly brimming, and shyly display their handiwork. If I have to admire one more ship in a bottle I shall scream. Still, they are so sad, so vulnerable, these muggers, these rapists, these baby-batterers. When I think of them I always picture, I'm not sure why, that strip of stubbly grass and one tree that I can glimpse from my window if I press my cheek against the bars and peer down diagonally past the wire and the wall. (7)

Al inicio de este párrafo, Montgomery se incluye dentro del grupo de presos que describe (*us, We*) y luego se refiere a ellos en tercera persona (*They*), un cambio de enfoque que marca un súbito distanciamiento. Asimismo, la oración *When I think of them I always picture...* establece una oposición entre pensamiento e imaginación, y Montgomery opta por la segunda para alejarse de su realidad inmediata y refugiarse en el recuerdo de esa imagen que le presenta una visión parcial y sesgada del mundo. De acuerdo con esto, la narración de Montgomery comporta, ciertamente, una recreación de la realidad concebida a partir de la imaginación, de esa mirada oblicua y fragmentaria del mundo y, sobre todo, de la lejanía espacial o temporal. Montgomery escribe su relato desde la prisión, ya apartado de los lugares y del tiempo en que ocurren los sucesos, a una distancia que distorsiona sus recuerdos y los torna imprecisos a la vez que inciertos: “Mrs Reck was tall and thin. No, she was short and fat. I do not remember her clearly. I do not wish to remember her clearly. For God’s sake, how many of these grotesques am I expected to invent?” (92).

La perspectiva distante, la oblicuidad, la distorsión e incluso la invención de seres grotescos son componentes de una escritura que nos remite a una realidad tanto o más extraña que la de Banville:

When dinner was almost done, the nurse came in with a child of a year old in her arms, who immediately spied me, and began a squall that you might have heard from London Bridge to Chelsea, after the usual oratory of infants, to get me for a plaything. The mother out of pure indulgence took me up, and put me towards the child, who presently seized me by the middle, and got my head in his mouth, where I roared so loud that the urchin was frightened, and let me drop; and I should infallibly have broke my neck if the mother had not held her apron under me. The nurse to quiet her babe made use of a rattle, which was a kind of hollow vessel filled with great stones, and fastened by a cable to the child’s waist: but all in vain, so that she was forced to apply the last remedy by giving it suck. I

must confess no object ever disgusted me so much as the sight of her monstrous breast, which I cannot tell what to compare with, so as to give the curious reader an idea of its bulk, shape and colour. It stood prominent six foot, and could not be less than sixteen in circumference. The nipple was about half the bigness of my head, and the hue both of that and the dug so varified with spots, pimples and freckles, that nothing could appear so nauseous: for I had a near sight of her, she sitting down the more conveniently to give suck, and I standing on the table. This made me reflect upon the fair skin of our English ladies, who appear so beautiful to us, only because they are of our own size, and their defects not to be seen but through a magnifying glass, where we find experiment that the smoothest and whitest skins look rough and coarse, and ill coloured. (84)

Sin duda los contextos, las intenciones y los tonos de las obras de Swift y de Banville son distintos, no así los recursos que uno y otro emplean; sobre todo, ese peculiar lenguaje que nos devuelve una imagen tergiversada del mundo, o según Gulliver, “as the reflection from a troubled stream returns the image of an ill-shapen body, not only larger, but more distorted” (255). En el pasaje citado, Gulliver narra al “curioso lector” algunas de las dificultades que enfrenta en Brobdingnag, esa tierra habitada por gigantes. A través de una apreciación por demás subjetiva, Gulliver describe con minucia el enorme seno de una niñera, a la vez que explica el desagrado que le produce semejante imagen. Este suceso lo lleva a reflexionar sobre la belleza de las mujeres inglesas y advierte que se trata de una cualidad superficial, tan relativa que, vista a través de una lupa, puede parecer un defecto. Más adelante, Gulliver señala:

I confess this reflection was obvious enough; which, however, I could not forbear, lest the reader might think those vast creatures were actually deformed: for I must do them the justice to say, they are a comely race of people, and particularly the features of my master's countenance, although he was but a farmer, when I beheld him from the height of sixty feet, appeared very well proportioned. (84).

Ante la mirada de Gulliver, los habitantes de Brobdingnag resultan atemorizantes y hasta nauseabundos, pero sus apariencias son completamente humanas. En ese lugar todo parece desmesurado, deforme, monstruoso, y sin embargo, los objetos y el ámbito que Gulliver describe son muy ordinarios para la época. La siguiente escena de *The Book of Evidence* puede ser vista como una indiscreción con la que Banville nos revela el modo en que opera su propia narrativa y la de Swift:

Everything was in its place, the boats in the harbour, the road, the white house along the coast, the far headland, those little clouds on the horizon, and yet — and yet it was all different somehow from what I expected, from what something inside me had expected, some nice sense of how things should be ordered. Then I realised it was I, of course, who was out of place.” (160)

También en Brobdingnag todo está en su lugar, pero para Gulliver las cosas son diferentes. Todo depende de la perspectiva: lo extraordinario, el efecto de extrañeza que genera *Gullivers' Travels* no procede del cúmulo de seres que pueblan la obra, sino de la percepción del propio Gulliver, de las sensaciones que experimenta al encontrarse entre ellos, atrapado en lugares remotos donde el único extraño es él mismo.

Montgomery y Gulliver son extranjeros en cualquier lugar que visitan, viajeros para quienes el mundo resulta siempre ajeno. *The Book of Evidence* y *Gulliver's Travels* se construyen a partir de esa mirada extrañada que genera una distancia entre los protagonistas y la realidad. En una entrevista con el escritor Rodrigo Fresán, Banville comenta: “Por eso, supongo, es por lo que escribo, a causa de esa sensación de distanciamiento, e intento encontrar el camino de vuelta al mundo mediante las oraciones.” (“Un mundo hecho de oraciones”, párr. 25). Montgomery y Gulliver no sólo son viajeros, sino también escritores: *The Book of Evidence* es la declaración de un asesinato, mientras que *Gulliver's Travels* es una crónica de viaje. Es decir, ambas obras se sustentan en el motivo de la escritura, y si nos avenimos a la idea de Banville, habría que decir que Montgomery y Gulliver escriben para franquear la distancia que media entre su percepción y el mundo, para acercarse a una realidad que no comprenden. Sin embargo, para Swift, para Banville, la escritura es un terreno fértil para la ironía.

“I do not try to make my language convey more than my narrators mean or feel. My aim is to write in a clear, straightforward style...” (“As clear as a mirror-glass”, párr. 10), declara Banville con un dejo de ironía muy semejante al que expresa Gulliver hacia el final de su relato: “I could perhaps like others have astonished thee with strange

improbable tales; but I rather chose to relate plain matter of fact in the simplest manner and style; because my principal design was to inform, and no to amuse thee.” (303). Informar implica tener una cabal certidumbre de aquello que se cuenta, pero Gulliver, una página antes, refiere: “At the time I am writing it is five years since I returned to England.” (302). Al igual que Montgomery, Gulliver escribe desde la distancia, ya apartado del tiempo y los lugares en que ocurrieron los sucesos que relata. A través de la escritura, Gulliver vuelve a los mundos de sus aventuras para entregarnos, según sus propias palabras, “a faithful history of my travels [...] wherein I have not been so studious of ornament as of truth.” (303). Es imposible no detectar la carga de ironía que llevan los términos *faithful* y *truth*, pero tal ironía no procede de la pluma de Gulliver, sino de la de Swift. Para Gulliver, la distancia espacial y temporal no supone un impedimento para escribir una historia “fidedigna” donde ofrece la “verdad” de sus travesías. Para Swift, en cambio, esa distancia constituye un recurso narrativo que le permite poner en perspectiva la realidad y escribir una historia donde la noción de verdad se difumina. Gulliver recurre a los detalles para conferir veracidad a su relato, pero Swift recurre a los detalles para conferir ambigüedad a su relato. Gulliver ofrece datos muy precisos de sus viajes, define con agudeza sus pensamientos y emociones, describe con minucia situaciones, personajes y escenarios. Paradójicamente, todo ese despliegue de exactitud no conduce hacia certeza alguna, sino hacia una atmósfera de incertidumbre donde la narración de Gulliver se torna desconcertante y hasta anárquica. Así describe a uno de los Houyhnhnms el arte de la guerra:

I could not forbear shaking my head, and smiling a little at his ignorance. And being no stranger to the art of war, I gave him a description of cannons, culverins, muskets, carabines, pistols, bullets, powder, swords, bayonets, battles, sieges, retreats, attacks, undermines, countermines, bombardments, sea fights, ships sunk with a thousand men, twenty thousand killed on each side, dying groans, limbs flying in the air, smoke, noise, confusion, trampling to death under horses' feet, flight, pursuit, victory; fields strewd with carcasses, left for food to dogs and wolves and birds of prey; plundering, stripping, ravishing, burning, and destroying. And to set forth the valour of my own

dear countrymen, I assured him, "that I had seen them blow up a hundred enemies at once in a siege, and as many in a ship, and beheld the dead bodies drop down in pieces from the clouds, to the great diversion of the spectators." (254)

Tras esta descripción se oculta una sugerente contradicción: aunque la ejecución es metódica, la imagen resulta caótica; la meticulosidad de las acciones y el exhaustivo catálogo de armas parecen dispuestos para dar orden y coherencia a la descripción, pero en lugar de esto producen una clara idea de la devastación, un efecto de confusión. La brutalidad de las imágenes, a su vez, contrasta con ese tono optimista, casi jovial, que Gulliver expresa con las palabras *smiling*, *valour* y *diversion*, términos que Swift coloca con estratégica malicia para poner en tela de juicio nuestras certezas morales y, con ello, trasladarnos hacia una zona donde el absurdo es la norma.

Hacia esa misma zona nos conduce la narración de Montgomery. La avidez de precisión y el rigor de su lenguaje generan descripciones tan elaboradas como las de Gulliver, igualmente minuciosas y caóticas; tan semejantes, de hecho, que transmiten el mismo efecto. Así relata Montgomery su asesinato:

It's not easy to wield a hammer in a motorcar. When I struck her the first time I expected to feel the sharp, clean smack of steel on bone, but it was more like hitting clay, or hard putty. The word *fontanel* sprang into my mind. I thought one good bash would do it, but, as the autopsy would show, she had a remarkably strong skull – even in that, you see, she was unlucky. The first blow fell just at the hairline, above her left eye. There was not much blood, only a dark-red glistening dent with hair matted in it. She shuddered, but remained sitting upright, swaying a little, looking at me with eyes that would not focus properly. Perhaps I would have stopped then, if she had not suddenly launched herself at me across the back of the seat, flailing and screaming. I was dismayed. How could this be happening to me – it was all so *unfair*. Bitter tears of self-pity squeezed into my eyes. (113-114)

La escena concentra tensión, desasosiego y una angustia que vincula extrañamente a víctima y victimario. Montgomery describe su crimen con una puntualidad delirante, rescatando al mismo tiempo los pormenores del atentado y sus más mínimas sensaciones, todo cuanto pasa por su mente. En la descripción confluyen las acciones, las reflexiones y las emociones de Montgomery para luego encauzarse hacia las

inmediaciones de lo absurdo (*The word fontanel sprang into my mind*). Al igual que Swift, Banville concentra elementos diversos, oposiciones, inesperadas variaciones que, en su conjunto, confieren a la escena una atmósfera de confusión que anula cualquier posibilidad de certidumbre. Y a la manera de Swift, Banville inserta las palabras *unfair* y *self-pity*, con las cuales Montgomery manifiesta un sentimiento de vulnerabilidad que contrasta con la crueldad de sus actos, una discordancia que revela las tensiones internas de un personaje inmerso en la inquietud y la perplejidad.

Acaso la influencia más clara de Swift en el estilo de Banville reside en ese modo de crear un efecto de caos por medio de un ordenamiento riguroso y metódico de las palabras. Esa relación entre orden y caos, entre precisión e imprecisión, se encuentra en las raíces más profundas de las obras de ambos escritores, en un lenguaje que halla en la paradoja un modo de expresar los conflictos y las contradicciones de sus personajes. El efecto de la paradoja, según el célebre *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, “es de intenso *extrañamiento* [...] la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma.” (381); y si consideramos que la paradoja, como apunta L. Kip Wheeler, “reveals a deeper truth through their contradictions” (*Literary Terms and Definitions*), entonces la verdad que Swift y Banville señalan es la imposibilidad del hombre de acceder a la verdad.

Ya hemos visto la manera en que Gulliver describe la guerra y Montgomery su asesinato, y si existe una verdad dentro de esas manifestaciones del caos, es que la violencia y la barbarie no proceden del mundo exterior sino del interior del individuo; de ahí que sus orígenes resulten tan inciertos. Gulliver puede describir la guerra con lujo de detalle, pero el intento de explicar sus causas lo conduce a razonamientos contradictorios: “Sometimes one prince quarrelleth with one another, for fear the other should quarrel with him. Sometimes a war is entered upon, because the enemy is too

strong, and sometimes because he is too weak. Sometimes our neighbours want the things which we have, or have the things which we want; and we both fight, till they take ours or give us theirs.” (252). Montgomery incurre en contradicciones semejantes cuando trata de esclarecer los motivos de su crimen: “The deed was done, and would not be cancelled by cries of anguish and repentance. Done, yes, finished, as nothing ever before in my life had been finished and done — and yet there would be no end to it, I saw that straight away.” (151). Swift y Banville no pretenden descifrar los orígenes de la guerra ni del asesinato, sino revelar, a partir de estos asuntos, el extrañamiento del hombre ante la naturaleza paradójica, ya no sólo de la vida, sino de la condición humana. En sus obras, la paradoja opera desde el interior de la narración y su efecto se advierte en las contradicciones de sus personajes; en un cúmulo de reflexiones antitéticas que plantean cuestiones irresolubles; en la condensación de elementos opuestos que genera una tensión constante, una incertidumbre de la cual no parece haber salida. Gulliver y Montgomery recurren a la escritura como vía de escape, como vehículo para acceder a la verdad, pero sus narraciones acarrearán más confusiones que certezas.

Un amigo de Swift, Alexander Pope, expresa en *Essay on Man* la naturaleza contradictoria del hombre de este modo:

Placed on this isthmus of a middle state,
A being darkly wise, and rudely great:
With too much knowledge for the Sceptic side,
With too much weakness for the Stoic's pride,
He hangs between; in doubt to act, or rest;
In doubt to deem himself a God, or Beast;
In doubt his Mind or Body to prefer;
Born but to die, and reas'ning but to err;
Alike in ignorance, his reason such,
Whether he thinks too little, or too much:

Chaos of Thought and Passion, all confused:
Still by himself abused, or disabused;
Created half to rise, and half to fall;
Great lord of all things, yet a prey to all;
Sole judge of Truth, in endless Error hurl'd:
The glory, jest, and riddle of the world! (II, 142)

No hay duda de que Swift compartía las ideas que Pope expresa en estos versos, y es muy probable que lo que más inquietaba al escritor irlandés era esa imagen del hombre situado en un istmo, en un punto medio entre la divinidad y la animalidad, entre el conocimiento y la ignorancia, entre la civilización y la barbarie, entre la razón y la pasión. En *Gulliver's Travels*, Swift pone en marcha un complejo mecanismo de perspectivas que aumenta o reduce las dimensiones del hombre, distorsionando sus rasgos físicos, sus valores morales e incluso sus capacidades intelectuales. En Lilliput, Gulliver es un gigante que observa con asombro la mezquindad y las intrigas políticas de los liliputienses; en Brobdingnag, es un diminuto objeto de diversión que observa con recelo la frivolidad y la soberbia de los gigantes; en Laputa revela, acaso sin advertirlo, la necedad de las academias y la arrogancia del discurso científico; en la tierra de los Houyhnhnms advierte con tristeza que una sociedad racional es un ideal inalcanzable para el hombre, mientras que la brutalidad de los Yahoos le resulta francamente indeseable. A lo largo de sus viajes, Gulliver jamás encuentra un lugar, una sociedad, un modelo intelectual o un código moral que se ajuste enteramente a su condición —a su condición humana—; y cuando vuelve a Inglaterra, después de su último viaje, se convierte en un misántropo melancólico, posiblemente desquiciado, que halla un tibio consuelo en la compañía de sus caballos:

The first money I laid out was to buy two young stone-horses, which I keep in a good stable, and next to them the groom is my greatest favourite; for I feel my spirits revived by the smell he contracts in the stable. My horses understand me tolerably well; I converse with them at least four hours every day. They are strangers to bridle and saddle; they live in great amity with me, and friendship to each other. (302).

Si para Banville el lenguaje es un espejo, el de Swift proyecta una imagen más bien imprecisa del ser humano, como si el autor insinuara que la proporción, la posición y la relevancia del hombre en el mundo son cuestiones inciertas y, en el mejor de los casos, relativas. “What do these alterations in perspective suggest?”, se pregunta el crítico A.

E. Dyson y responde:

We are made to feel that perhaps all value is relative, and in the last resort of little worth. [...] The insignificance of men in space suggests an inevitable parallel in time. Perhaps men really *are* no more than ants playing out their fleeting tragicomedy to an uninterested or scornful void. The irony, now, is an awareness of possible cosmic insignificance. It is exploring a wound which no amount of moral reformation would be able to heal. (355)

Las obras de Swift suelen leerse como sátiras que ejercen una aguda crítica hacia la situación social y política de la Inglaterra del siglo XVIII. Es en este plano donde se advierte el interés del autor por llevar a cabo una reforma moral, y a través de la sátira, Swift pone en relieve la desproporción o la pequeñez del hombre y sus actos, la desmesura de sus apetencias y de su codicia, la bajeza de su ruindad y su corrupción, el excesivo grado de irracionalidad que ha alcanzado. Sin embargo, estos problemas sólo parecen ser la consecuencia de una cuestión que preocupa más profundamente a Swift: lo que Dyson denomina la conciencia del hombre de su posible insignificancia cósmica. Luego entonces, el tema de fondo en la obra de Swift es la imposibilidad del hombre para hallar su verdadera dimensión y su posición en el mundo. Gulliver comparte con los habitantes de Lilliput y los de Brobdingnag la forma humana; con los Houyhnhnms comparte la facultad de la razón y con los Yahoos la animalidad. Sin embargo, al final de sus viajes advierte que no es más que una criatura intermedia entre estas especies, y sabe, por consiguiente, que no pertenece, que jamás podría pertenecer a ninguna de ellas. De ahí la mirada extrañada, la perspectiva distante, el espejo del lenguaje que refracta el mundo y lo transforma en un espacio diminuto o desmesurado, racional o bestial, pero siempre incomprensible para el protagonista.

A decir de Banville, “Good art recognises [...] our peculiar predicament in the world, that we’re suspended in this extraordinary place, we don’t know what it’s for or why we’re here. We know vaguely, but there is no answer to it. (“The Millions Interview: John Banville”, párr. 31). Para Banville, la ficción es una forma de explorar este dilema, lo que para Swift es la posible insignificancia cósmica del hombre. Así lo expresa el narrador de *A Tale of a Tub*: “How shrunk is everything as it appears in the glass of Nature, so that if it were not for the assistance of artificial mediums, false lights, refracted angles, varnish, and tinsel, there would be a mighty level in the felicity and enjoyments of mortal men.” (103). Swift alude, por supuesto, a algunos de los recursos de la ficción: medios artificiales, luces falsas, ángulos refractados. Estas son técnicas que Banville emplea en su propia obra para narrar experiencias sumamente cotidianas que lo llevan a reflexionar sobre la relación del hombre con el mundo:

I am standing by the window, in my parents’ bedroom. [...] The grey of dawn was giving way to a pale wash of sunlight. [...] The room, the house, the garden and the fields, all was strange to me, I did not recognise it today — strange, and yet known, too, like a place in — yes — in a dream. I stood there in my wrinkled suit, with my aching head and soiled mouth, wide-eyed but not quite awake, staring fixedly into that patch of sunlit garden with an amnesiac’s numbed amazement. But then, am I not always like that, more or less? When I think about it, I seem to have lived most of my life that way, stalled between sleep and waking, unable to distinguish between dream and the daylight world. (55)

Banville establece una serie de oposiciones que ponen en relieve las tensiones internas de Montgomery. Extrañeza y familiaridad, sueño y vigilia, son, desde luego, oposiciones distintas a las de Swift (razón y pasión, civilización y barbarie, etc.), pero idénticas en el efecto que generan. El punto es que esta clase de imágenes, en las ficciones de uno y otro, transmiten una sensación de encierro, como si el hombre estuviera cercado por estos contrastes, confinado en un mundo donde su propia existencia puede ser, como apunta Pope, un milagro o una broma —¿un error cósmico o cómico?—, pero, a final de cuentas, un misterio.

En su ensayo “*Gulliver’s Travels and the contracts of fiction*”, Michael Seidel escribe: “By the end of the *Travels*, Gulliver is not even certain what it is to be human...”; y más adelante: “Gulliver is an Odysseus gone sour, a homecomer who [...] is depressed and drained by his very resources as a human being. [...] This is the last reference to the form that inscribes the self, the novel. Gulliver wants nothing human to appear before him. The modern subject faces only the raw dilemma of being alive.” (75-76). El dilema que Gulliver enfrenta consiste en no tener certeza de lo que es ser humano y que ser humano consiste en enfrentar este dilema constantemente. Es decir, lo que Gulliver descubre a través de sus viajes es lo mismo que Montgomery descubre después de sus viajes: que el hombre está atrapado en una permanente contradicción.

Gulliver y Montgomery escriben sus relatos desde un estado de confinamiento. Tras su regreso a Inglaterra, Gulliver decide apartarse de la sociedad y se refugia en su casa para escribir la crónica de sus viajes. Por su parte, Montgomery redacta la declaración de su crimen desde la cárcel. Es decir, Swift y Banville conciben sus ficciones a partir de dos tipos de escritura que apelan a la veracidad de los hechos: la crónica y la declaración jurídica. De modo que, desde sus planteamientos, tanto *Gulliver’s Travels* como *The Book of Evidence* están marcadas por una contradicción que no sólo determina la existencia de sus protagonistas, sino también el curso de sus narraciones. Las islas que Gulliver visita y la casa donde luego se refugia, así como la celda donde Montgomery está recluido no son sino metáforas de ese encierro al que uno y otro están condenados. En su ensayo, Michael Seidel intenta convencernos de que Gulliver jamás abandona Inglaterra y que su relato es producto de la locura: “Do the travels belong to Gulliver in the sense that the distraction of his ego-driven mind is the only thing that could have really produced them? [...] Though Gulliver seems hardly touched by the

modern world [...] perhaps he is really driven mad by it *before* he ever voyages anywhere.” (79). Los argumentos que Seidel ofrece más adelante son persuasivos, pero asumir que Gulliver jamás sale de Inglaterra equivale a anular la estructura de la obra. El punto es que los viajes trazan la evolución de Gulliver como personaje, marcan los cambios de un individuo que, con cada recorrido, va cayendo en un estado de confusión sobre su propia condición y la de su especie. El Gulliver jovial y entusiasta que arriba a Lilliput no es el Gulliver pesimista y melancólico que regresa a Inglaterra, y sin embargo, ambos coexisten en el mismo personaje, ambos están contenidos en tal contradicción. Los viajes revelan a Gulliver sus virtudes y defectos, sus alcances y limitaciones, pero termina sin saber qué lo define como ser humano. Ansioso por conocer el mundo, parte de Inglaterra, arriba a lugares remotos donde todo parece gigante o pequeño, racional o animal, y al regresar lo único que sabe es que todo es parcial, relativo, incierto. Gulliver no es un demente que inventa sus relatos sin salir jamás de su lugar de origen; más bien, es un individuo que a través de sus viajes descubre que está condenado a no salir de su lugar de origen. Sin duda Gulliver lleva a cabo sus travesías, pero cada una de ellas siempre lo devuelve al punto de partida, describiendo una serie de círculos que lo va apartando cada vez más del mundo hasta confinarlo. En este sentido, es más significativa esta pregunta que Seidel plantea: “Are all of the *Travels* part of whose fictional content is the notion that the traveller never leaves the mental spaces that literally project his ground?” (79). Aunque Gulliver abandona su tierra, jamás abandona su espacio mental; escapa al mundo sin poder escapar de su condición humana. Con esto, los viajes de Gulliver se resuelven en una paradoja que define la naturaleza de un personaje atrapado en sí mismo.

En la novela *Ghosts*, Montgomery parece corroborar lo anterior: “True, there is no getting away from the passionate attachment to the self, that I-beam set down in the

dead centre of the world and holding the whole rickety edifice in place.” (26). Y quizá por esto, resignados y presos del desasosiego, tanto Gulliver como Montgomery deciden apartarse en definitiva del mundo. Tras abandonar la tierra de los Houyhnhnms, Gulliver escribe:

My design was, if possible, to discover some small island uninhabited, yet sufficient, by my labour, to furnish me with the necessaries of life, which I would have thought a greater happiness, than to be first minister in the politest court of Europe; so horrible was the idea I conceived of returning to live in the society, and under the government of Yahoos. For in such a solitude as I desired, I could at least enjoy my own thoughts, and reflect with delight on the virtues of those inimitable Houyhnhnms, without an opportunity of degenerating into the vices and corruptions of my own species. (295)

En *Ghosts*, tras cumplir su condena en prisión, Montgomery solicita el permiso de las autoridades para concluir su rehabilitación social en una isla; así explica sus razones:

Oh, an island, where else? All I wanted, I assure them, was a place of seclusion and tranquillity where I could begin the long process of readjustment to the world and pursue my studies of a famous painter they had never heard of. It sounded surprisingly plausible to me. [...] There is something about islands that appeals to me, the sense of boundedness, I suppose, of being protected from the world — and of the world being protected from me, there is that, too. (26)

Gulliver y Montgomery buscan soledad y tranquilidad para refugiarse en sus pensamientos. Sin embargo, Gulliver escribe la crónica de sus viajes cinco años después de volver a Inglaterra, mientras que Montgomery alterna su estudio de la pintura con el relato de su pasado. Las inquietudes y los recuerdos de ambos narradores persisten, como si el mundo insistiera en ser descifrado, conduciéndolos una vez más hacia la escritura. Al escribir, Gulliver y Montgomery invariablemente vuelven al punto de partida para efectuar un recuento de sus experiencias, pero tal parece que ni la narración más precisa ni el escrutinio más metódico bastan para descifrar el mundo. En su ensayo “Gulliver and the Gentle Reader”, C. J. Rawson escribe:

No accurate account can exhaust the matter, or escape an element of giddy circularity. The proper focus for Swift’s precise sober narrative links is paradoxically a blurred focus, because we do not know what to make of all the precision. The accumulation of unresolved doubt that we carry into our

reading of more central parts of *Gulliver's Travels* creates, then, not a credulity [...], but a more continuous defensive uneasiness. (10)

Aunque Rawson reflexiona sobre *Gulliver's Travels*, sus palabras bien pueden aplicarse a *The Book of Evidence*. Ahí, Banville hace de la circularidad un elemento recurrente, una metáfora que prefigura y materializa el encierro al que Montgomery parece destinado. Así narra el momento en que descubre el cuadro que ocasiona su delito:

Things seemed no to recede as they should, but to be arrayed before me — the furniture, the open window, the lawn and river and far-off mountains — as if they were not being looked at but were themselves looking, intent upon a vanishing-point here, inside the room. I turned then, and saw myself turning as I turned, as I seem to myself to be turning still, as I sometimes imagine I shall be turning always, as if this might be my punishment, my damnation, just this breathless, blurred, eternal turning towards her. (78)

Montgomery no mira las cosas, sino que las cosas y su mirada convergen en la mujer que aparece en el cuadro, que en ese instante deviene el centro en torno al cual su existencia comienza a girar súbita e interminablemente. La imagen traza una espiral que difumina la realidad y crea un vacío donde sólo queda ese momento al que Montgomery está condenado a volver una y otra vez. Instante y eternidad se condensan en una paradoja para la que no existe salida alguna, sino una trayectoria circular que habrá de llevar al narrador hacia un mismo punto: “I killed her, I admit it freely. And I know that if I were back there today I would do it again, not because I would want to, but because I would have no choice.” (150).

Para Rawson, estas paradojas proyectan una imagen semejante a la del encierro: la del estancamiento. Así lo indica en su ensayo “Order and Cruelty”: “Swift’s satire often suggests an impasse, a blocking of escape routes and saving possibilities [...] and the sense of an impasse is [...] related to a complementary vision of unending paths of vicious self-complication, bottomless spirals of human perversity” (43). Si la paradoja comporta un encierro que obstruye cualquier vía de escape, la narración describe una espiral cuyo punto de origen se torna indefinido. Tal es el efecto que suscitan distintos

pasajes de *Gulliver's Travels*, sobre todo aquellos en que Gulliver lleva a cabo esos extensos catálogos con los que da cuenta de la vileza humana:

I enjoyed perfect health of body, and tranquillity of mind [...] I did not feel the treachery or inconstancy of a friend, nor the injuries of a secret or open enemy. I had no occasion of bribing, flattering, or pimping, to procure the favour of any great man, or of his minion; I wanted no fence against fraud or oppression: here was neither physician to destroy my body, nor lawyer to ruin my fortune; no informer to watch my words and actions, or forge accusations against me for hire: here were no gibbers, censurers, backbiters, pickpockets, highwaymen, housebreakers, attorneys, bawds, buffoons, gamesters, politicians, wits, splenetics, tedious talkers, controvertists, ravishers, murderers, robbers, virtuosos; no leaders, or followers, of party and faction; no encouragers to vice, by seducement or examples; no dungeon, axes, gibbets, whipping-posts, or pillories; no cheating shopkeepers or mechanics; no pride, vanity, or affectation; no fops, bullies, drunkards, strolling whores, or poxes; no ranting, lewd, expensive wives; no stupid, proud pedants; no importunate, overbearing, quarrelsome, noisy, roaring, empty, conceited, swearing companions; no scoundrels raised from the dust upon the merit of their vices, or nobility thrown into it on account of their virtues; no lords, fiddlers, judges, or dancing-masters. (283)

Al leer esto tenemos la impresión de que Swift se detiene en ese punto simplemente porque debe continuar su narración, pero la espiral que traza el párrafo parece interminable. La visión que del ser humano nos entrega Gulliver resulta inquietante y desconsoladora. Más inquietante es el contraste que establece la oración *I enjoyed perfect health of body, and tranquillity of mind* con el resto del párrafo. Esta oración sugiere que la tranquilidad de Gulliver es sólo transitoria o aparente, pues justo después de estas palabras se precipita hacia esa espiral que revela un pesimismo que nos lleva a poner en tela de juicio su estabilidad mental:

When I happened to behold the reflection of my own form in a lake or fountain, I turned away my face in horror and detestation of myself, and could better endure the sight of a common Yahoo than of my own person. By conversing with the Houyhnhnms, and looking upon them with delight, I fell to imitate their gait and gesture, which is now grown into a habit; and my friends often tell me, in a blunt way, "that I trot like a horse;" which, however, I take for a great compliment. Neither shall I disown, that in speaking I am apt to fall into the voice and manner of the Houyhnhnms, and hear myself ridiculed on that account, without the least mortification. (290)

La aversión de Gulliver hacia su propio reflejo y su deseo de parecerse a los Houyhnhnms, al grado de imitarlos, ponen en relieve un estado de confusión sobre su identidad muy semejante al que Montgomery expresa en este pasaje:

I felt that I was utterly unlike myself. That is to say, I was perfectly familiar with this large, somewhat overweight, fair-haired man in wrinkled suit sitting here fretfully twiddling his thumbs, yet at the same time it was as if I – the real, thinking, sentient I – had somehow got myself trapped inside a body not my own. But no, that’s not exactly. For the person that was inside was also strange to me, stranger by far, indeed, than the familiar, physical creature. This is not clear, I know. I say the one within was strange to *me*, but which version of *me* do I mean? No, not clear at all. But it was not a new sensation. I have always felt – what is the word – bifurcate, that’s it. (95)

El paralelismo entre Gulliver y Montgomery no sólo ha de observarse en ese estado de alienación al que han llegado, sino también, y sobre todo, en la forma de sus narraciones. La serie de espirales y estructuras circulares, los cambios de perspectiva, la tensión entre precisión y ambigüedad y las paradojas son componentes de narraciones que expresan el extrañamiento del hombre ante un mundo inescrutable y contradictorio. “Todo escribir —refiere Georg Lukács— pone el mundo en el símbolo de una relación con el destino; el problema del destino determina siempre el problema de la forma.” (“Sobre la esencia y la forma del ensayo”, 24). Luego entonces, la forma de *Gulliver’s Travels* y *The Book of Evidence* está determinada por el destino de Gulliver y Montgomery, dos viajeros confrontados con un mundo que, al cerrar todas las vías de escape, los condena a volver a un mismo punto, como si la imposibilidad de hallar certezas los llevara a emprender una travesía narrativa en la que expresan su inquietud ante la imposibilidad de hallar certezas. El viaje como metáfora de una escritura que deviene paradoja: encierro y escape, partida y retorno, una y otra vez, indefinidamente.

CAPÍTULO 3

EL ARTE DE LA FICCIÓN O LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD: HENRY JAMES (Y GUSTAVE FLAUBERT)

Se habla con insistencia sobre la búsqueda que emprende cualquier escritor con la finalidad de hallar su estilo, y tal búsqueda se va desplegando con cada libro que el autor escribe. El estilo de una obra temprana suele ser distinto al de obras posteriores. Y a menudo sucede que con cada una de ellas el autor va descubriendo los rasgos que han ido modelando su escritura. Descubre, acaso sin proponérselo, su obsesión por ciertas palabras y figuras; sus manías al describir, al argumentar, al narrar; su propensión hacia ciertas estructuras sintácticas o componentes gramaticales; su predilección por ciertos giros o inflexiones del lenguaje. Encontrar un estilo es encontrar una identidad autoral. Es como percibir una voz en una zona de silencio, una voz que conduce al escritor a contemplar su propio reflejo, a reconocer su yo creativo, su doble, o como diría Sergio Pitó, su “oscuro hermano gemelo”. Siempre había estado ahí, el estilo, como una presencia que se intuía, que ya se presagiaba desde los primeros escauceos; una presencia que tras larga espera termina por revelarse para esclarecer al escritor los secretos de su labor: sus recursos y estrategias, sus principios e influencias, la suma de sus procedimientos. Es como si el escritor espicara sus propios movimientos para luego asimilarlos, afinarlos y potenciarlos. Porque, quizá, hallar el estilo supone realizar de manera consciente lo que antes se realizaba de manera inconsciente. Quizá. Esto no es sólo una conjetura; pienso en esos autores que suelen reflexionar sobre el modo en que ejecutan su oficio.

John Banville es uno de ellos. Sus obras dan la impresión de que es un autor que siempre ha estado consciente de su estilo. Sin embargo, según parece, tuvieron que pasar varios años para que Banville advirtiera las auténticas posibilidades que le ofrecía

una técnica que ya había empleado en novelas anteriores. Consideremos este pasaje de *The Sea*, publicada en 2005:

I see the game as a series of vivid tableaux, glimpsed instants of movement all rush and colour; Rose from the waist up racing through the ferns in her red shirt, her head high and her black hair streaming behind her; Myles, with a streak of fern-juice on his forehead like warpaint, trying to wriggle out of my grasp as I dug my claw deeper into his flesh and felt the bone of his shoulder bone grind in its socket; another fleeting image of Rose running, this time on the hard sand beyond the clearing, where she was being chased by a wildly laughing Mrs Grace, two barefoot maenads framed for a moment by the bole and branches of the pine, beyond them the dull-silver glint of the bay and the sky a deep unvarying matt blue all the way down to the horizon. (125-126)

Esta descripción, con su escrupulosa adjetivación, su énfasis en los detalles y sus referencias, revela la influencia de la pintura en Banville, influencia que el autor trasplanta, en este caso, al narrador de *The Sea*. Se trata de Max Morden, un historiador del arte que regresa a la casa donde solía pasar las vacaciones durante su infancia para escribir un estudio sobre la obra del pintor Pierre Bonnard. Aunque Morden abandona muy pronto esta labor para relatar sus recuerdos, el tema y los procedimientos de la pintura en general explican en buena medida cómo se construye la novela. El punto es que Morden detiene a menudo su narración para componer esta clase de cuadros, escenas del pasado que guardan un profundo significado en su existencia.

Morden comparte con Montgomery una idéntica obsesión por la precisión del lenguaje. Sin embargo, mientras Montgomery desea hallar las palabras que le permitan desentrañar las causas de su crimen, Morden las busca para recrear personas y situaciones, para describir objetos y escenarios, para plasmar con claridad las imágenes difusas de su memoria. En *The Book of Evidence*, Montgomery refiere uno de los principios fundamentales de la escritura de Banville: “This is the only way another creature can be known: on the surface, that’s where there is depth.” (72). No solamente otra creatura, diría Morden, sino también las situaciones ocurridas en ciertos momentos y espacios, las experiencias del pasado; su intención es restaurar la superficie de sus

recuerdos para contemplarlos a profundidad. Morden encuentra en el lenguaje un modo de mitigar una preocupación que jamás deja de inquietar a Montgomery: “Perhaps that was the moment in my life at which — but what am I saying, there are no moments, I’ve said that already. There is just the ceaseless, slow, demented drift of things” (135). Ante ese devenir incesante de la vida, las palabras constituyen un medio para aislar y perpetuar instantes, tal y como hace la pintura. Morden recurre al lenguaje para plasmar fragmentos de su memoria y fijarlos en la escritura, para interpretarlos y tratar de extraer sus significados. Montgomery, por su parte, recurre al lenguaje para contener el flujo de sus recuerdos, para evitar que desborden los límites de la cordura. La narración de Morden se mueve en la órbita de la nostalgia; la narración de Montgomery se mueve en la órbita de la desesperación. A final de cuentas, lo que ambos narradores intentan es dar sentido a la existencia, conferir un contorno, una forma a la realidad.

En *The Sea* Banville emplea con mayor pericia una serie de recursos que ya había utilizado en *The Book of Evidence*. Después de todo, ambas novelas forman parte de un proyecto de escritura orientado a la búsqueda de un estilo que permita a Banville escrutar la realidad:

My project is an examination of reality. I came across a wonderful formulation in the Goncourt journals the other day; Jules de Goncourt wrote ‘Flaubert and my brother and I have ushered in a new kind of writing’ which he said is a scrupulous investigation of reality in the style, in a prose that speaks the language of poetry, and that absolutely sums up my project, but there’s as much evidence put on this meticulous examination of reality as there is on the poetic quality of the style. I’m trying to recreate reality... (“An Interview with John Banville”, párr. 36)

La mención a los hermanos Goncourt y a Flaubert no indica que Banville quiera inscribir su quehacer narrativo en el realismo. Más que colocar su obra en cierta tendencia o corriente literaria, lo que interesa a Banville es señalar sus intenciones, sus filiaciones estéticas, sus afinidades literarias; sobre todo, esa idea de analizar la realidad mediante una prosa que “hable con el lenguaje de la poesía”. Para Banville, llevar a cabo tal análisis implica recrear la realidad a través de la composición de imágenes.

Buena parte de la eficacia de su ficción yace en su riqueza visual, en la fuerza expresiva de imágenes que concentran un conjunto de elementos que trasluce el clima emocional de los personajes, la urdimbre de sensaciones que se teje en un instante y un espacio determinados. Las imágenes de Banville presentan una situación particular y despliegan sus significados de manera indirecta, a través de los matices del lenguaje, de alusiones y referencias, de contrastes y figuras. Corresponde al lector observar la imagen, interpretar lo que aparece en su superficie para corroborar lo que Banville señala en sus novelas: que es justamente ahí, en la superficie, donde se encuentra la profundidad. Un ejemplo:

For a while I sat on a broken bench on the platform in the sun. How blue the sea was, how gay the little flags flapping and snapping on the hotel battlements. All was quiet, save for the sea-breeze crooning in the telegraph wires, and something somewhere that creaked and knocked, creaked and knocked. I smiled. I might have been a child again, daydreaming here, in these toy surroundings. I could smell the sea, and the sea-wrack on the beach, and the cat-smell of the sand. A train was on the way, yes, a puff-puff, the rails were humming and shivering in anticipation. Not a soul to be seen, not a grown-up anywhere, except, away down the beach, a few felled sunbathers on their towels. I wonder why it was so deserted there? Perhaps it wasn't, perhaps there were seaside crowds all about, and I didn't notice, with my inveterate yearning towards backgrounds. I closed my eyes, and something swam up dreamily, a memory, an image, and sank again, without breaking the surface. I tried to catch it before it was gone, but there was only that one glimpse: a doorway, I think, opening on to a darkened room, and a mysterious sense of expectancy, of something or someone to appear. (126-127)

Esta escena de *The Book of Evidence* ocurre cuando Montgomery comienza a huir tras haber cometido su asesinato. No encontramos en ella ninguna mención explícita a los sentimientos del protagonista, sin embargo, percibimos su aflicción, su nostalgia, su desesperanza, sensaciones que se desprenden del modo en que Banville conforma el cuadro. Montgomery hace un singular énfasis en la quietud del entorno, en la lejanía o la plena ausencia de personas (*Not a soul to be seen*). Y esa soledad, esa inquietante calma que el narrador percibe contrasta con la inmediatez de los objetos (la banca rota, la plataforma, el hotel, los cables del telégrafo). A partir de este contraste Banville crea un escenario extraño y cotidiano a un mismo tiempo, un espacio donde se agudizan los

olores de la playa, el azul del cielo, pero también los sonidos de la brisa del mar, del tren que se aproxima, de algo que Montgomery no alcanza a distinguir (*creaked and knocked, creaked and knocked*). Estos sonidos lo remiten a su infancia, generando una atmósfera de incertidumbre y nostalgia. Inmerso en tal atmósfera, Montgomery cuestiona sus recuerdos, duda de su memoria, advierte su añoranza por el pasado. Enseguida cierra los ojos y surge un contraste más entre la claridad del entorno y esa sombría imagen que brota en su mente y que no puede retener. Y en ese instante, en ese fugaz claroscuro, se condensa una profunda melancolía por el pasado, la desolación del presente y un porvenir que se vislumbra oscuro, ominoso.

Esta clase de escenas trasluce las afinidades que Banville encuentra entre su escritura y la de los Goncourt y Flaubert. Tales semejanzas resultan imperceptibles a primera vista, pues nada tienen que ver con los temas que los autores tratan, sino con la ejecución, con la forma. En su ensayo “La mansión de la Mole”, Erich Auerbach señala que, en *Madame Bovary*, Flaubert

rara vez relata sucesos que hagan avanzar rápidamente la acción; por medio de simples cuadros, que dan a la nada de la vida vulgar e indiferente la forma de un estado deprimente, de repugnancia, de aburrimiento, de falsas esperanzas, de desilusiones paralizadoras y de temores lamentables, va llevando a su fin lentamente un destino humano gris y borroso. (460)

No son otros los procedimientos de Banville: convencido del poder expresivo de las imágenes, el autor recurre a la composición de cuadros que dan forma a un mundo extraño y desolado —no menos deprimente que el de Flaubert— donde pasado y presente confluyen para encauzarse hacia un porvenir incierto, ya desprovisto de ilusiones o expectativas. Los anhelos de Emma Bovary, sus deseos incumplidos y sus fallidos amoríos son, para Flaubert, sólo los síntomas que revelan el hastío de una mujer desencantada, atrapada en un entorno mediocre que gradualmente la precipita hacia la desesperación y la muerte. En *The Book of Evidence*, Banville retoma el tema del asesinato para plasmar las impresiones de un hombre cuya existencia ha marchado

siempre a la deriva, un trayecto carente de rumbo pero colmado de anhelos e ilusiones perdidas:

The myriad possibilities of the past lay behind me, a strew of wreckage. Was there, in all that, one particular shard — a decision reached, a road taken, a signpost followed — that would show me just how I had come to my present state? No, of course not, my journey, like everyone else's, even yours, your honour, had not been a thing of signposts and decisive marching, but drift only, a kind of slow subsidence, my shoulders bowing down under the gradual accumulation of all the things I had not done. (37-38)

Lo que preocupa a Banville es lo que ya a mediados del siglo XIX preocupaba a Flaubert, y no es otra cosa sino esa noción de la realidad como un devenir en que los hombres parecen avanzar sin sentido alguno, como un flujo incesante fuera del control de individuos que apenas si están conscientes de las circunstancias que los han conducido hacia el vacío. Auerbach:

[En la obra de Flaubert] ya la vida no se precipita espumosamente, sino que fluye persistente e indolentemente. Flaubert no halla lo genuino del acaecer corriente de su época en las acciones y pasiones llenas de agitación, ni en hombres o fuerzas demoníacas, sino en estados prolongados, cuyo movimiento superficial es tan sólo un ajetreado vacío. (462)

Luego entonces, si la intención de Flaubert y de Banville es analizar la realidad, ¿cómo contener su flujo persistente?, ¿cómo detener ese movimiento que va acumulando las experiencias de los hombres para arrastrarlas a la nada o, en el mejor de los casos, al olvido? Flaubert resuelve este problema por medio de un estilo que, como una especie de escalpelo, secciona la realidad y la ordena en cuadros que nos permiten observar la situación interna de Emma, pero siempre a la luz —¿o a la grisura?— del agobiante medio en que se encuentra. De ahí la necesidad de trazar escenarios y situaciones a detalle, con las palabras precisas y un alto grado de agudeza. Flaubert, según Auerbach,

se limita a seleccionar los episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudiera hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadiera. (457)

Flaubert no necesita emitir juicios ni opiniones porque todo lo que tiene que decir está implícito en la situación que ha elegido como material de trabajo, en la “expresión pura

y completa” de la imagen que su lenguaje ha modelado. El arte del escritor francés obedece a una noción que refiere en una de sus cartas a Louise Colet: “Si tenemos una imagen clara ante los ojos, siempre escribimos bien.” De modo que, como lo plantea Auerbach, “todo debe desprenderse de la representación misma del asunto” (458). El aburrimiento y la desilusión de Emma, lo monótono y asfixiante de su entorno están contenidos en los cuadros con que el autor compone su novela, y cada uno de ellos, a su vez, constituye “una parte [...] que contiene, sin embargo, la totalidad” (459). Flaubert consigue llevar a cabo un riguroso análisis de la realidad a través de imágenes que ofrecen una visión amplia y profunda del ambiente y la época en que su protagonista está inmersa, de una vida que Emma experimenta como un estado de fastidio, indolencia e insatisfacción.

Es ésta una forma de representar la realidad en la que Flaubert, a decir de Auerbach,

pone claridad en las impresiones [...] y las dispone en forma que parecen como *shocks* que Emma experimenta sucesivamente. No es ésta, en modo alguno, una reproducción naturalista de la conciencia: los *shocks* naturales se producen en forma bien diferente. Aquí se ve la mano ordenadora del escritor, que resume sucintamente la confusión de la situación en la dirección [...] “repugnancia hacia Charles Bovary”. (456-458)

En suma, Flaubert ordena las impresiones de sus personajes y las expresa de manera sucesiva, a través de una visión objetiva que busca representar las cosas tal y como el autor las observa, sin juicios ni opiniones, sin ningún sesgo aparente. Y en este sentido, no es el narrador quien confiere valores ni significados a los asuntos que relata, sino los asuntos mismos, ese conjunto de cuadros que sintetiza las circunstancias del mundo externo y sus efectos en el mundo interno de los personajes.

A semejanza de Flaubert, Banville recrea la realidad mediante imágenes que plasman un suceso y a un mismo tiempo sugieren sus implicaciones. Pero a diferencia del novelista francés, Banville se aparta de la objetividad y proyecta su visión del

mundo a través de una mirada subjetiva, de la narración en primera persona. El efecto de esta variación estilística es casi obvio: en la obra del escritor irlandés la realidad no es concebida a partir de situaciones que ocurren fuera del narrador, sino como *experiencias* que se van forjando en el interior del narrador. A su vez, y por consiguiente, las impresiones del narrador ante tales experiencias no se manifiestan, como en *Madame Bovary*, de manera sucesiva, sino de manera simultánea.

Consideremos el siguiente pasaje de *Ghosts*:

What happened, after all, except that she began to talk? Yet it has changed everything, has transfigured everything, I don't know how. Let me try to paint the scene, paint it as it was and not as it seemed, in washes of luminous grey on grey. The kitchen, midsummer morning, eight o'clock. Grey is not the word, but a densened whiteness, rather, the sky all over cloud and the light not falling but seeming to seep out of things and no shadows anywhere. [...] Breakfast time. Frail smoke of morning in the air and a sort of muffled hum that is not sound but is not silence either. An ordinary day. [...] So I am sitting there at the old pine table, in that light, with the breakfast things set out and a mug of strong tea in one hand and a book in the other and my mind rummaging idly through its own thoughts. [...] Enter Flora. She sat down at the table and in dumb show I offered her the teapot and she nodded and I poured her out a mug of tea. The usual. We often meet like this at breakfast time; we do not speak at all. How eloquent at these times the sounds that humble things make, the blocky slosh of tea being poured, the clack and dulled bang of crockery, the sudden silver note of a spoon striking the rim of a saucer. And then without warning she began to talk. Oh, I don't know what about, I hardly listened to the sense of it; something about a dream, or a memory [...] The content was not important—to either of us, I think. What interested her was the same thing that interested me, namely ... namely what? How the present feeds on the past, or versions of the past. How pieces of lost time surface suddenly in the murky sea of memory, bright and clear and fantastically detailed, complete little islands where it seems it might be possible to live, even if only for a moment. And as she talked I found myself looking at her and seeing her as if for the first time, not as a gathering of details, but all of a piece, solid and singular and amazing. No, not amazing. That is the point. She was simply there, an incarnation of herself, no longer a nexus of adjectives but pure and present noun. [...] And somehow by being suddenly herself like this she made the things around her be there too. In her, and in what she spoke, the world, the little world in which we sat, found its grounding and was realised. (145-147)

La extensión de este pasaje no parece corresponder con el asunto que Montgomery relata: una breve conversación con una joven mujer durante una mañana gris y ordinaria, a la hora del desayuno. Este mínimo suceso cobra relevancia por medio de las

impresiones con que el narrador colma la escena. *Let me try to paint the scene*, dice Montgomery, y ese intento supone ya un acto de representación, un proceso mediante el cual la realidad comienza a transfigurarse: los tonos grisáceos de la mañana se concentran y despiden una luz que difumina las sombras e ilumina los componentes del escenario, resaltando sus colores, sus contornos, sus texturas. La entrada de Flora, la joven mujer, altera esa sensación de inmovilidad que se percibe en el ambiente, poniendo en marcha diversas acciones (*She sat down at the table and in dumb show I offered her the teapot and she nodded and I poured her out a mug of tea*). A partir de ese momento, incluso los objetos parecen adquirir elocuencia, y se expresan mediante sonidos que transmiten un efecto de continuidad (*the blocky slish of tea being poured, the clack and dulled bang of crockery, the sudden silver note of a spoon striking the rim of a saucer*). El transcurrir de la vida se manifiesta en estos asuntos cotidianos, a través de sutiles variaciones en el ambiente, de acciones, sonidos y sensaciones que Montgomery percibe a un mismo tiempo para luego verterlos en palabras. El lenguaje modela las impresiones del personaje y las condensa en un instante y un espacio que se materializan del mismo modo que Flora, al articular sus palabras, materializa su sueño o recuerdo, ese otro cuadro contenido en el cuadro principal, una imagen en la que ella aparece, ya no como “un conjunto de detalles ni un nexo de adjetivos”, sino como “sustantivo puro y presente”: palabra creadora, sustancia que da forma a la experiencia de Montgomery, al pequeño mundo en que ambos se encuentran, a ese instante que se ha venido forjando desde el pasado para manifestarse en el presente.

Tanto en este pasaje de *Ghosts* como en *Madame Bovary* interviene lo que Auerbach llama “la mano ordenadora del escritor”. Sin embargo, mientras Flaubert ordena las impresiones de Emma Bovary de manera secuencial, Banville ordena las impresiones de Montgomery de manera simultánea. Los personajes de Flaubert

responden a circunstancias ya dadas por las condiciones de su entorno; los de Banville responden a circunstancias que *están ocurriendo* en su entorno. En la novelas de Flaubert la realidad se conforma de una atmósfera social, política e histórica que envuelve y se filtra en la conciencia del individuo; en las novelas de Banville la realidad es casi una emanación de la conciencia del individuo, de la manera en que percibe y registra el mundo. Flaubert parte de un suceso determinado para dar forma a las impresiones de los personajes; Banville parte de las impresiones de los personajes para dar forma a un suceso determinado. Flaubert recrea la realidad conforme a pautas externas que inciden en las experiencias de los personajes; Banville recrea la realidad conforme a las pautas internas de sus personajes: sus sensaciones y pensamientos, sus emociones y recuerdos quedan contenidos en imágenes que, ciertamente, pierden la economía de las imágenes de Flaubert, pero ganan en precisión, en densidad y, sobre todo, en complejidad. Este es justamente el propósito de Banville: captar la complejidad de las experiencias, recrear la realidad en su multiplicidad: “I’m trying to get the reader to see, to hear, to smell, to taste, the world as it is [...] I want to get at the real thing itself, which is behind our everyday concerns.” (“An Interview with John Banville”, párr. 36). Esta intención vincula a Banville con un escritor para quien “Humanity is immense and reality has a myriad forms” y, por consiguiente,

Experience is never limited and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web, of the finest silken threads, suspended in the chamber of consciousness and catching every air-borne in its tissue. It is the very atmosphere of the mind [...] If experience consists of impressions, it may be said that impressions are experience, just as (have we not seen it?) they are the very air we breathe.” (“The Art of Fiction”, 34-35).

Me refiero, desde luego, a Henry James.

“People always talk about me being influenced by Nabokov and Joyce —declara Banville en una entrevista—. But who I'm most influenced by, if I'm influenced by anybody, is Henry James”. Más adelante, Banville explica:

Henry James [...] really catches something of what it is to be conscious. That strange fuzzy sensation that we have where we're not thinking words, we're not thinking in images, we're not thinking in feelings, but we're thinking a strange whipped-up egg white of all of these things. We seem to claw our way through this strange cloud of knowing, of barely knowing. Henry James came as close as anybody has come to what it is to be conscious, which is an incoherent state. (“John Banville: *Powell's Interview*”, párr. 39-40).

El interés de Banville en la obra de James reside, entonces, en el modo en que el escritor estadounidense da forma a ese estado incoherente de la conciencia, lo que el propio James define como la atmósfera de la mente ante la experiencia, esa inmensa telaraña que va atrapando en sus fibras las impresiones que el individuo recibe de la realidad. Esta es la clase de temas que acerca a ambos novelistas a los terrenos de la pintura. A decir de James: “To represent and illustrate the past, the actions of men, is the task of [the] writer [...] It seems to me to give him a great character, the fact that he has at once so much in common with the philosopher and the painter” (31). No se trata, sin embargo, de teorizar a la manera del filósofo; para James, para Banville, lo importante es hallar el tratamiento literario que les permita explorar y representar la experiencia humana como lo hace el pintor, es decir, a partir de una impresión personal de la vida que ha de transmitirse mediante la ejecución:

A novel is in its broadest definition a personal impression of life; that to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression. [...] The execution belongs to the author alone; it is what is most personal to him, and we measure him by that. The advantage, the luxury, as well as the torment and the responsibility of the novelist, is that there is no limit [...] to his possible experiments, efforts, discoveries, successes. Here it is especially that he works like his brother of the brush, of whom we may say that he has painted his picture in a manner best known to himself. His manner is his secret... (33)

Si una novela o un cuadro se derivan de impresiones personales, la eficacia de una u otro reside en la manera en que el autor combina los recursos a su disposición para

transmitir la intensidad de esas impresiones, para dar consistencia al mundo que está concibiendo, para generar, a final de cuentas, la ilusión de realidad. A decir de James: “One can speak best from one’s own taste, and I may therefore venture to say that the air of reality (solidity of specification) seems to me to be the supreme virtue of a novel [...] If it be not there, they are all as nothing, and if it be there, it owes its effect to the success with which the author has produced the illusion of life” (35). Si la experiencia, según James, no tiene límites y jamás se completa, es porque consiste de impresiones que se gestan en la conciencia del individuo a partir de lo que percibe *en todo momento*. La ilusión de la vida, el aire de realidad que despiden sus novelas se desprenden de esta concepción de la experiencia humana, y para representarla James crea sus novelas por medio de escenas donde las experiencias de sus personajes se despliegan a partir de impresiones que se producen de manera simultánea. Este efecto de simultaneidad procede de la interacción entre los personajes, las circunstancias que están viviendo y el entorno donde se encuentran. Convencido de que cualquier incidencia, por mínima que sea, ejerce una influencia en el individuo, James pone una atención meticulosa en las acciones, en los objetos, en las expresiones, en los pormenores del suceso, en todo aquello que los personajes perciben en un instante determinado. La idea del autor es concentrarlo todo en un cuadro; la finalidad es idéntica a la de Banville: concebir la experiencia de sus personajes como un proceso continuo a la vez que complejo.

Veamos lo anterior en una escena de *The Aspern Papers*. Ahí, el narrador, un editor dispuesto a *casi* todo por apoderarse de las cartas del poeta Jeffrey Aspern, relata el primer encuentro que tiene con Juliana Bordereau, la destinataria de los documentos:

When I went back on the morrow the little maidservant conducted me straight through the long sala [...] into the apartment from which the recipient of my former visit had emerged on that occasion. It was a large shabby parlour, with a fine old painted ceiling and a strange figure sitting alone at one of the windows. They come back to me now almost with the palpitation they caused, the successive feelings that accompanied my consciousness that as the door of the room closed behind me I was

really face to face with the Juliana of some of Aspern's most exquisite and most renowned lyrics. I grew used to her afterward, though never completely; but as she sat before me my heart beat as fast as if the miracle of resurrection had taken place for my benefit. Her presence seemed somehow to contain his, and I felt nearer to him at that first moment of seeing her than I ever had been before or ever have been since. Yes, I remember my emotions in their order, even including a curious little tremor that took me when I saw that the niece was not there. With her, the day before, I had become sufficiently familiar, but it almost exceeded my courage (much as I longed for the event) to be left alone with such a terrible relic as the aunt. She was too strange, too literally resurgent. Then came a check, with the perception that we were not really face to face, inasmuch as she had over her eyes a horrible green shade which, for her, served almost as a mask. I believed for the instant that she had put it on expressly, so that from underneath it she might scrutinize me without being scrutinized herself. At the same time it increased the presumption that there was a ghastly death's head lurking behind it. The divine Juliana as a grinning skull—the vision hung there until it passed. Then it came to me that she *was* tremendously old—so old that death might take her at any moment, before I had time to take what I wanted from her. The next thought was a correction to that; it lighted up the situation. She would die next week, should die tomorrow—then I could seize the papers. Meanwhile she sat there neither moving nor speaking. She was very small and shrunken, bent forward, with her hands in her lap. She was dressed in black, and her head was wrapped in a piece of old black lace which showed no hair. (960)

No hay ningún diálogo entre los personajes, sólo algunas acciones y movimientos; sin embargo, varias cosas suceden en ese instante o, en todo caso, varias impresiones registra el narrador en ese instante. La escena no es más que una descripción que se concentra en Juliana Bordereau, un cuadro, ciertamente, en que el narrador refiere las sensaciones que, según sus palabras, acompañan a su conciencia durante ese primer encuentro. La primera impresión del narrador es de desconcierto ante el encuentro mismo, una sensación de extrañeza que experimenta al ver a Juliana sentada junto a la ventana, inmóvil, como si fuera parte del mobiliario del lugar donde se desarrolla la escena: *It was a large shabby parlour, with a fine old painted ceiling and a strange figure sitting alone at one of the windows*. Basta a James esta oración para generar una atmósfera de abandono y decadencia, que se deriva de la asociación entre el deterioro de la sala y la vejez de la mujer. Ante la mirada del narrador, el aspecto de Juliana contrasta ostensiblemente con la belleza de los versos que Aspern escribió para ella, y ese contraste pone en relieve el efecto del pasado en el presente, que se manifiesta en la

presencia fantasmal de Aspern, la cual se propaga por todo el ambiente, por toda la narración, a través de Juliana. Las cartas de Aspern son una evocación del pasado de Juliana, un pasado oculto en una escritura que, paradójicamente, se expresa por medio del silencio: el lector jamás conoce el contenido de esas cartas, y sin embargo, constituyen el principal soporte de la trama. Porque la tensión del relato se concentra en la ambición del narrador por sacar a la luz los papeles de Aspern y la determinación de Juliana de mantenerlos en las sombras. James sintetiza esta tensión mediante el claroscuro con que traza la escena: las sombras convierten a Juliana en una figura ambigua, siniestra e impenetrable (*Then came a check, with the perception that we were not really face to face, inasmuch as she had over her eyes a horrible green shade which, for her, served almost as a mask*), mientras que las luces esclarecen ciertos rasgos de la personalidad del narrador: su ambición desmedida, su falta de empatía, su corrupción moral (*The next thought was a correction to that; it lighted up the situation. She would die next week, should die tomorrow—then I could seize the papers*). Juliana se refugia en la oscuridad y el silencio para resguardar las cartas de Aspern y encubrir su pasado; el narrador adopta una falsa identidad para irrumpir en la casa de la anciana y despojarla de sus cartas. El juego de luces y sombras que apreciamos en este cuadro se cifra, entonces, en un juego de apariencias por medio del cual ambos personajes ocultan sus propósitos, sus más íntimos secretos. Y en la ficción de James los significados se encuentran contenidos en las apariencias, pero se revelan de manera sesgada, a través de los detalles que colman sus relatos. Los contrastes, los objetos, la atmósfera, todos los componentes del cuadro son indicios de la situación interna de los personajes, de aquello que el narrador y Juliana guardan en lo profundo. “What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character? What is a picture or a novel that is not of character?” (37), se pregunta James convencido de que

la respuesta está implícita en esta clase de escenas, donde los sucesos están determinados por la perspectiva de los personajes, por sus impresiones, que dan cuenta del modo en que éstos registran y conciben la realidad. Los sucesos, por consiguiente, son una proyección de esas impresiones: imágenes que arrojan luz sobre los propios personajes y nos permite contemplarlos a profundidad.

James encuentra en el arte de la pintura un modelo de ejecución que traslada a la escritura, confiriendo a su ficción una fuerza expresiva semejante a la de un cuadro. El autor estadounidense suele plasmar escenas cuyas implicaciones residen en lo que sugieren, en todo aquello que nos lleva a interpretar. La profundidad, dice Banville, se encuentra en la superficie. No obstante, para percibir la profundidad de un cuadro, es condición que los elementos contenidos en su superficie sean significativos. En su ensayo “Total Relevance: Henry James”, Barbara Hardy escribe:

There is no free observation in the concentrated Jamesian novel. The observer himself is never free to be a mere recorder, but is always using the external appearances in order to pick up cues and clues. James gives us a dramatically enclosed and self-contained world where everything has relevance to the main argument, where appearances, gestures, objects, conversation, all shoot out like arrows to the heart of the matter. His pattern is insistently centripetal, his relevance is total. (15)

Luego entonces, no hay en las novelas de James elemento alguno que no esté orientado hacia el argumento principal. El asunto puede ser cualquiera, puede ser, ciertamente, un asunto superficial que, sin embargo, ha de relacionarse con el tema de fondo. El vínculo necesario, el recurso que encauza todo hacia el núcleo del relato se encuentra en lo que el propio autor denomina la “gramática de la pintura”, pues a través de las imágenes las incidencias de un suceso trascienden su significación inmediata y revelan una situación oculta en el subsuelo de la trama. La sustancia del relato ha de encontrarse justamente ahí, en esa situación que no aparece ante la vista del lector, pues ésta, a decir de James, concede al lector

The power to guess the unseen from the seen, to trace the implications of things, the whole piece by the pattern, the condition of feeling life, in general, so completely that you are well on your way to

knowing any particular corner of it—this cluster of gifts may almost be said to constitute experience, and they occur in country and in town, and in the most different stages of education. (35)

Para James, el tema de una novela nada significa si no se traduce en experiencias, y es indispensable que tales experiencias transmitan al lector esa “condición de sentir la vida”. Todo depende de la ejecución, de la composición, de esa analogía entre pintura y escritura que el autor, no sin insistencia, señala. En la superficie, los cuadros de James presentan una serie de sucesos que proceden de una fuerza que opera desde el interior del relato, una fuerza latente que determina los actos y aun el destino de los personajes.

En algún momento de *The Aspern Papers*, el narrador menciona: “I had invoked [Jeffrey Aspern] and he had come; he hovered before me half the time; it was as if his bright ghost had returned to earth to tell me that he regarded the affair as his own no less than mine and that we should see it fraternally, cheerfully to a conclusion” (975). Al alojarse en la casa de Juliana Bordereau, el narrador no sólo invoca el fantasma de Aspern, sino también todo lo que el poeta y sus cartas representan en la novela. Es decir, la presencia del narrador supone una intrusión en los recuerdos de Juliana, y todo lo que hace por conseguir las cartas de Aspern revive un pasado que sigue operando en el presente de los personajes, un pasado que pone en relieve la codicia del narrador, la amarga nostalgia de Juliana y la soledad de Tita. Pero nada de esto se menciona directamente; todo se infiere a partir de las escenas. Aquí un breve diálogo entre el narrador y Juliana:

“You must remember that it has been quite open to me to think you inhuman.”

“Inhuman? That’s what the poets used to call the women a hundred years ago. Don’t try that; you won’t do as well as they!” Juliana declared. “There is no more poetry in the world—that I know of at least. But I won’t bandy words with you [...] “You have made me talk, talk! It isn’t good for me at all” (998).

La palabra *inhuman* parece despertar un recuerdo en la memoria de Juliana, al menos así lo sugieren su reacción y la respuesta que dirige al narrador, en la que se distingue una clara alusión a Jeffrey Aspern. Lo anterior se confirma con el cambio que se suscita

en la actitud de la mujer, con esa abrupta variación en el tono de su discurso, que pasa del enfado a esa sensación de melancolía que expresa la oración *There is no more poetry in the world*. Enseguida se reprocha por haber hablado, como si advirtiera que sus palabras están descubriendo su pasado; y aunque Juliana está dialogando con el narrador, parece como si hablara consigo misma, inmersa en sus recuerdos, como si la figura de Aspern estuviera rondando en su mente durante ese momento. Aunque breve, la escena resulta significativa por la complejidad de las emociones de Juliana, por esos cambios súbitos, casi simultáneos, que la mujer experimenta. Más adelante, Juliana pide al narrador que lleve a Tita de paseo, con lo cual se produce esta situación:

We sat down at last in the crowded circle at Florian's, finding an unoccupied table among those that were ranged in the square. It was a splendid night and all the world was out-of-doors; Miss Tita could not have wished the elements more auspicious for her return to society. I saw that she enjoyed it even more than she told; she was agitated with the multitude of her impressions. She had forgotten what an attractive thing the world is, and it was coming over her that somehow she had for the best years of her life been cheated of it. This did not make her angry; but as she looked all over the charming scene her face had, in spite of its smile of appreciation, the flush of a sort of wounded surprise. She became silent, as if she were thinking with a secret sadness of opportunities, forever lost, which ought to have been easy... (1003)

El narrador, una vez más, da cuenta de la “multitud de impresiones” que observa en Tita, para quien el mundo aparece como un lugar ajeno y contradictorio, esplendoroso a la vez que aflictivo, atractivo y desolador a un mismo tiempo. Detrás de la fascinación de Tita se oculta un inmenso desencanto, una tristeza por los años inútilmente transcurridos, por las posibilidades perdidas, por la soledad a la que Juliana la ha condenado. El aislamiento de Tita es consecuencia de la pesadumbre de Juliana, de aquellos recuerdos que aún la agobian, a tal grado que en algún momento decide confinarse en su casa para ocultar su pasado, apartando con ello a Tita del mundo.

Ya lo mencioné, el lector jamás conoce el contenido de las cartas que Aspern escribe a Juliana, mucho menos los detalles de la relación entre ambos, y sin embargo, percibimos la presencia de Aspern a lo largo del relato, percibimos las repercusiones de

sus cartas en cada suceso, en cada experiencia, casi en cada impresión de los personajes. Todo lo que ocurre en la superficie del relato está cuidadosamente dispuesto para revelar el asunto de fondo, que es, desde luego, los papeles de Aspern. A partir de este motivo, James reflexiona sobre una cuestión que ocupa buena parte de su obra: el efecto del pasado en el presente. En “Preface to *The Aspern Papers*”, el novelista escribe: “That, to my imagination, is the past fragrant of all, or of almost all, the poetry of the thing outlived and lost and gone, and yet in which the precious element of closeness, telling so of connexions but tasting so of differences, remains appreciable” (164). Sin embargo, James no necesita relatar los recuerdos de Juliana para que el lector aprecie sus secuelas. A la copiosa explicación el autor antepone la sutil sugerencia; al extenso recuento de los hechos, la economía expresiva de las imágenes. La lejanía y la cercanía del pasado, y aun sus conexiones con el presente están contenidas en cada uno de los cuadros de *The Aspern Papers*. El arte de la ficción de James consiste en plasmar instantes donde confluyen la superficie y la profundidad, la realidad del mundo externo y la realidad del mundo interno, el pasado y el presente. Difícil hallar una obra de James que no posea este grado de densidad; la eficacia expresiva de su ficción reside en la condensación, en la variedad de implicaciones que se concentra en una escena, en una oración e incluso en una frase. No es la condensación un atributo más de la prosa del autor, es el rasgo distintivo de su estilo, la esencia de una escritura que busca representar la experiencia humana en toda su complejidad. Por medio de escenas sutilmente elaboradas, James confiere a la experiencia individual una profundidad que permite al lector vislumbrar una realidad más vasta que termina por revelarse con el todo de la novela. Si uno de los propósitos de Banville es recrear la realidad, James lleva a cabo esa recreación a partir de cuadros que se enlazan a través de correspondencias internas: de palabras recurrentes y sus connotaciones, de atmósferas,

símbolos y alusiones, incluso de silencios que, para plantearlo con un término típicamente *jamesiano*, reverberan en todos los rincones de la narración para luego concentrarse en el núcleo de la trama. La novela adquiere su forma total y definitiva mediante estas correspondencias, que operan bajo una de las premisas más célebres de James sobre la ficción: “A novel is a living thing, all one and continuous, like every other organism, and in proportion as it lives it will be found, I think, that in each of its parts there is something of each of the other parts” (36). Cada una de los cuadros está dispuesto para estructurar esa unidad orgánica y continua que constituye el todo de la novela, pero cada uno de ellos, a su vez, ofrece una visión profunda de las experiencias de los personajes, una representación de la realidad.

No piense el lector que me he olvidado de Banville. Si me he extendido en las nociones de James es porque a través de ellas podemos apreciar con mayor claridad la función de las imágenes en la ficción del escritor irlandés. De hecho, la analogía entre pintura y escritura que James plantea se proyecta en la obra de Banville como uno de los motivos primordiales de su labor creativa. En una entrevista para *The Paris Review* Banville señala:

If I can catch the play of light on a wall, and catch it just so, that is enough for me. [...] Art seems to me in many ways the absolute opposite of psychology. It's simply saying. This is how it is, this is how it looks, how it feels. To describe things well is much more worthwhile than the kind of cheap psychologizing, or even expensive psychologizing, that the novel so often indulges in.” (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 44).

Y en una entrevista más, ésta para la revista *New Writings*, menciona: “To me, art is evidence. It is a surface to the world, a surface to people. It is all we can see. I can't know anything more than what I see from the outside [...] So my interest in painting, as in writing, has to do with the spectacular aspect of things.” (párr. 16). Tal parece que al hacer estas declaraciones Banville tiene en mente esta reflexión de James sobre la

relación entre la labor del pintor y la del escritor: “It is here, in very truth, that [the writer] competes with life; it is here that he competes with his brother the painter, in *his* attempt to render the look of things, the look that conveys their meaning, to catch the colour, the relief, the expression, the surface, the substance of human spectacle.” (36). Luego entonces, para James, para Banville, la descripción de un escenario o de un simple gesto puede resultar más expresiva que la descripción psicológica de los personajes. La diferencia radica en que la primera constituye una reelaboración del mundo, mientras que la segunda supone una mera explicación de lo que pasa por la mente de los personajes, y ni James ni Banville pretenden explicar nada al lector, sino dirigir su atención hacia otros elementos de la composición: a los espacios, a los objetos, a los colores. Es a través de estos elementos que podemos inferir o interpretar lo que ocurre en el interior de los personajes, sus rasgos psicológicos, morales o emocionales. Nada se menciona explícitamente; James y Banville se limitan a plasmar experiencias con la convicción de que la “sustancia del espectáculo humano” se halla en la superficie. Los reflejos, las vibraciones, las fluctuaciones que se producen en la conciencia de los personajes han de percibirse a través de las imágenes, cuya expresividad reside tanto en lo que nos muestran como en lo que *no* nos muestran, tanto en las palabras como en los silencios.

En su novela *Athena*, Banville escribe: “What affects me most strongly and most immediately in a work of art is the quality of its silence. The silence is more than an absence of sound, it is an active force, expressive and coercive. The silence that a painting radiates becomes a kind of aura enfolding both the work itself and the viewer as in a colour-field.” (79). Tal es la fuerza que James y Banville confieren a sus obras. En ellas, los silencios son tan elocuentes como las palabras mismas; o bien, las palabras dan forma y consistencia a la superficie del mundo ficticio, pero los silencios le

imprimen poder de sugerencia, ambigüedad, profundidad. Las imágenes de ambos autores presentan la realidad con nitidez, pero no es posible contemplarlas sin percibir un halo de misterio que nos lleva a observarlas, a analizarlas, a interpretarlas.

En *Ghosts*, Freddie Montgomery realiza este ejercicio de interpretación con la obra pictórica de Jean Vaublin, un pintor ficticio cuyo nombre, ya se advierte, es casi un anagrama de John Banville. Es decir, las reflexiones de Montgomery sobre los cuadros de Vaublin no son sino las reflexiones de Banville sobre su propia escritura. Por medio de su narrador, el escritor irlandés se acerca a su proceso creativo para dar cuenta de sus intenciones y procedimientos, estableciendo con ello una analogía entre pintura y escritura que nos remite una vez más a James. Y en este sentido, habría que decir que, al analizar los cuadros de Vaublin, Montgomery no sólo define las técnicas narrativas de Banville, sino también las de James:

Something in these dreamy scenes of courtly love and melancholy pantomime appeals to me deeply, some quality of quietude and remoteness, that sense of anguish they convey, of damage, of impending loss. The painter is always outside his subjects, these pallid ladies in their gorgeous gowns [...] attended by their foppish and always slightly tipsy-looking gallants with their mandolins and masks; he holds himself remote from these figures, unable to do anything for them except bear witness to their plight, for even at their gayest they are beyond help, dancing the dainty measure of their dance out at the very end of a world, while the shadows thicken in the trees and night begins its stealthy approach. His pictures hardly need to be glazed, their brilliant surfaces are themselves like a sheet of glass, smooth, chill and impenetrable. He is the master of darkness, as others are of light; even his brightest sunlight seems shadowed, tinged with umber from these thick trees, this ochred ground, these unfathomable spaces leading into night. There is a mystery here, not only in *Le mond d'or*, that last and most enigmatic of his masterpieces, but throughout his work; something is missing, something is deliberately not being said. Yet I think it is this very reticence that lends his pictures their peculiar power. He is the painter of absences, of endings. (35)

El modo en que Montgomery interpreta la pintura de Vaublin pone en relieve las afinidades entre Banville y James, afinidades en la ejecución y en lo que ambos buscan expresar mediante las imágenes. La primera de ellas es la distancia que uno y otro toman respecto a sus personajes y al tema que tratan, una distancia semejante a la que Montgomery advierte en los cuadros de Vaublin: *The painter is always outside his*

subjects [...] he holds himself remote from these figures, unable to do anything for them except bear witness to their plight. Este distanciamiento procede de una idea que James y Banville comparten. A saber, para ambos novelistas el artista es un observador que busca apartarse del mundo para registrar los pormenores de los asuntos humanos. “In order to write —señala Banville— one has to, in a sense, retire from the world [...] one steps back from one's humanity in order to observe and to record. This is our job. The artists are here to give witness, to say this is how one human being at one brief moment in a lifetime, this is how I saw it, this is what I witness. (“John Banville: *The Infinities*”, párr. 51). Esto no indica que la obra de arte sea un testimonio de la realidad, sino una recreación que procede del acto de la observación. El novelista mira la realidad desde la lejanía para analizarla y reelaborarla en su laboratorio creativo. Por medio de esta perspectiva distante, James y Banville dan a su novelas una forma *parecida* a la realidad pero a la vez distinta, singular, novedosa en algunos casos. Se trata de un mundo ordinario a la vez que misterioso, diáfano e inescrutable, justo como Montgomery describe los cuadros de Vaublin: *His pictures hardly need to be glazed, their brilliant surfaces are themselves like a sheet of glass, smooth, chill and impenetrable.* De aquí se desprende otra de las afinidades entre James y Banville; a decir del escritor irlandés: “This is what art does, I believe, it bears witness to reality, it shows how the ordinary is entirely extraordinary, that there isn't ordinary, that everything is strange and everything is mysterious, and brings to our strange little animal existence here a touch of godliness because of the intensity with which it presents the world.” (“John Banville: *The Infinities*”, párr. 51). Por su parte, James refiere: “Catching the very note and trick, the strange irregular rhythm of life, that is the attempt whose strenuous force keeps Fiction upon her feet. In proportion as in what she offers us we see life *without* rearrangement do we feel that we are touching the truth; in proportion as we see it *with* rearrangement

do we feel that we are being put off with a substitute, a compromise and convention.”

(39). El propósito de ambos novelistas es captar ese “ritmo extraño e irregular de la vida”, el misterio de la cotidiano. Esta idea se concreta por medio de imágenes que presentan una realidad sin ningún reordenamiento perceptible, al menos a primera vista. Porque James y Banville someten al mundo a un proceso de reordenamiento en el que delimitan los contornos de la realidad; resaltan sus matices y sus contrastes; tiñen ciertos aspectos para conferir a sus novelas su tonalidad y su textura distintivas; acentúan las luces para dar relieve a ciertas situaciones, pero también recrudecen las sombras para generar esa atmósfera de misterio que se percibe en sus obras: *There is a mystery here [...] something is missing, something is deliberately not being said*. Al leer las ficciones de James y de Banville se advierte que algo ha sido relegado a la oscuridad, que algo ha sido deliberadamente velado. Sin embargo, esa reticencia confiere a las imágenes una fuerza expresiva que reside en la ausencia de certezas o explicaciones. Ambos autores conciben sus imágenes con minucia para dar consistencia y verosimilitud a sus novelas, pero, si observamos con detenimiento, es posible distinguir ciertas modificaciones, sutiles variaciones en la superficie del mundo: colores difusos, luces oblicuas, franjas de penumbra, zonas de silencio. Banville y James emplean estos recursos para agudizar esa sensación de misterio que experimentan sus personajes. Ambos escritores imprimen a sus novelas lo que James denomina la “condición de sentir la vida”, lo cual no se reduce a reproducir la apariencia de las cosas, sino a captar las impresiones de sus personajes; a transmitir las sensaciones del individuo ante una realidad que aun en su versión más ordinaria se torna enigmática.

Something in these dreamy scenes of courtly love and melancholy pantomime appeals to me deeply, some quality of quietude and remoteness, that sense of anguish they convey, of damage, of impending loss, escribe Montgomery al inicio de su análisis,

y sus palabras evocan las sensaciones que experimenta Juliana Bordereau en *The Aspern Papers*: la angustia ante la soledad y la proximidad de la muerte; el deterioro emocional ante el recuerdo de Jeffrey Aspern, ante la inevitable pérdida de un pasado cada vez más remoto, oculto en esas cartas que Juliana mantiene en secreto. El silencio es la sustancia de *The Aspern Papers*, ese misterio que halla su más profunda expresión en cuadros que condensan el pasado y el presente de los personajes; instantes que trazan el destino de individuos confrontados a una realidad tan incierta como aquella en la que Banville sitúa a sus personajes. En *The Book of Evidence*, Montgomery pregunta a su abogado:

What's it like outside? [...] The day, I said, the weather. His brow cleared. He shrugged. Oh, he said, grey, just grey, you know. And I saw it at once, with a pang, the late November afternoon, the dull shine on the wet roads, and the children straggling home from school, and rooks tossing and wheeling high up against ragged clouds, and the tarnished glow in the sky off behind bare, blackened branches. (170)

Basta a Montgomery una palabra —*grey*— para concebir una imagen en su mente, para representar el mundo. Y en esa representación se advierten todos los elementos que hasta aquí he analizado: la descripción es elaborada desde una perspectiva distante que ofrece una visión amplia y detallada del escenario. A su vez, las acciones se suceden de manera simultánea, mientras que las características del entorno se vinculan con las impresiones de Montgomery, de las cuales se desprende una reflexión y un lejano recuerdo: “These were the times I used to love, the weather’s unconsidered moments, when the vast business of the world just goes on quietly by itself, as if there were no one to notice, or care. I see myself as a boy out there, dawdling along that wet road, kicking a stone ahead of me and dreaming the enormous dream of the future.” (171). El escenario que Montgomery describe lo remite súbitamente a este pasaje de su infancia, que irrumpe en su mente para cambiar el curso de sus pensamientos, generando una segunda imagen que se superpone a la primera. Por medio de este recurso, Banville no

sólo busca reproducir la manera en que se generan los recuerdos, sino también, y sobre todo, abordar esa cuestión que también preocupaba a James: el efecto del pasado en el presente. En esta segunda imagen, las impresiones de Montgomery cobran mayor relevancia con lo que enseguida refiere: “There was a path, I remember, that cut off through the oak wood a mile or so from home, which I knew must lead to Coolgrange eventually. How green the shadows, and deep the track, how restless the silence seemed, that way.” (171). La descripción es tan breve como significativa: el tono de las sombras, la profundidad del camino y el silencio trascienden su carácter denotativo y adquieren un sentido metafórico que permite al narrador —y al lector— apreciar las implicaciones de ese recuerdo. El entorno deviene la representación de un futuro que despierta las ilusiones y los sueños del joven Montgomery: su curiosidad, su anhelo por explorar ese pasaje que se muestra atrayente a la vez que enigmático. La distancia, sin embargo, modifica la perspectiva de las cosas: al contemplar ese momento de su infancia, Montgomery advierte que aquel futuro que parecía colmado de expectativas habría de convertirse en una travesía sin grandes hallazgos ni revelaciones, un camino de posibilidades perdidas y constante indeterminación, igualmente enigmático pero desesperanzador: “Every time I passed by there, coming up from the cross, I said to myself, Next time, next time. But always when the next time came I was on a rush, or the light was fading, or I was just not in the mood to break new ground, and so I kept on the ordinary route, along the road. In the end I never took that secret path, and now, of course, it is too late.” (171). Jamás ha de descubrir Montgomery aquel sendero secreto, metáfora de una realidad vedada a un hombre que ha marchado por un rumbo contrario al de sus impulsos, siempre a lo largo de una ruta conocida y paradójicamente incierta que lo conduce a un estado de constante inquietud. Al igual que James, Banville condensa en un solo cuadro el pasado y el presente de su personaje. La imagen no nos

muestra más que un espacio en el que ocurre un suceso más bien cotidiano, un efímero recuerdo, un instante en el que sin embargo ya se perfila el destino de Montgomery. La situación es mínima, sin duda, pero adquiere trascendencia a través de detalles que nos permiten vislumbrar un pasado que sigue operando en el presente del personaje.

En *Ancient Light*, una de las novelas más recientes de Banville, se lee lo siguiente: “Now he was speaking of the ancient light of the galaxies that travels for a million—a billion—a trillion!—miles to reach us. “Even here,” he said, “at this table, the light that is the image of my eyes takes time, a tiny time, infinitesimal, yet time, to reach your eyes, and so it is that everywhere we look, everywhere, we are looking into the past.” (202). Luego entonces, el presente ha de ser visto a la luz del pasado, y Banville encuentra en tal fenómeno un motivo para la creación. El propósito del autor es captar esa luz, los destellos del pasado que iluminan el presente, instantes que determinan la existencia de personajes que observan sus recuerdos como si fueran cuadros que se afanan en interpretar. El arte de Banville consiste en proyectar esa luz sobre su escritura para representar la realidad con una intensidad inusual, con una profundidad tal que nos permite contemplarla con claridad y a la vez percibir su extrañeza, sus líneas de sombra, su misterio. Sin embargo, Banville escribe con la convicción de que no corresponde al artista esclarecer ese misterio, sino *recrearlo*, nada más que eso. Su escritura se cimienta sobre esa idea en torno al arte que lo vincula con James, según la cual la labor del novelista —como la del pintor— consiste en dar cuenta de sus impresiones; en recrear el mundo imprimiéndole poder de sugerencia; en representar la realidad mediante imágenes que se expresen por sí mismas. “One perceives —escribe James— that the province of art is all life, all feeling, all observation, all vision [...] it is all experience.” (40). La ficción, entonces, como un conjunto de imágenes que plasman las

experiencias del hombre, ese cúmulo de impresiones que se desprende del mero hecho de existir. Ciertamente, es sólo una apariencia, una ilusión de realidad que, sin embargo, en las obras de Flaubert, de James, de Banville, adquiere consistencia y complejidad: la ilusión deviene forma y se convierte en una elocuente representación de la experiencia humana.

CAPÍTULO 4

EL ARTE DEL ENGAÑO O LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA DE LA REALIDAD: VLADIMIR NABOKOV

“You can always count on a murderer for a fancy prose style” (11), afirma Humbert Humbert unas cuantas líneas después de haber iniciado su *Lolita or Confession of A White Widowed Male*. Y no es difícil imaginar a Freddie Montgomery asintiendo ante semejante aseveración, a pesar de que su creador, John Banville, ha intentado, en varias ocasiones, minimizar, e incluso refutar, la influencia de Vladimir Nabokov en su obra. Aquí una de esas ocasiones: “Nabokov was a great love of my youth, but I find his artistic self-absorption and tone of self-satisfaction increasingly irritating. [...] What is odd is that no one ever seems to notice that the two real influences on my work are Yeats and Henry James.” (“How I Write: John Banville on *Ancient Light*, Nabokov, and Dublin”, párr. 4). Aunque ahora Banville encuentre irritante la actitud, ciertamente arrogante, de Nabokov, no puede negar que la influencia del escritor ruso en su escritura es tan decisiva como la de Henry James. De éste, Banville aprendió que las palabras son tan significativas como los silencios o las reticencias, y tal parece que el escritor irlandés no sólo aplica esta enseñanza a su quehacer literario, sino también en sus entrevistas. Porque en sus comentarios sobre Nabokov se percibe una impaciencia que resulta expresiva por disimulada, una cierta urgencia por desmentir un hecho que para muchos —yo entre ellos— refulge por su nitidez.

Así es, no somos pocos los que escuchamos resonancias *nabokovianas* en la obra de Banville. Basta una lectura superficial de *The Book of Evidence* para distinguir la presencia de Nabokov en la escritura de Banville. Tanto *Lolita* como *The Book of Evidence* son textos donde sus protagonistas confiesan los delitos que han cometido: Humbert la pedofilia y un asesinato; Montgomery un robo y también un asesinato. Se

trata de memorias ficcionales colmadas de reflexiones, imágenes y digresiones. En los discursos de uno y otro hallamos una preocupación inusual por el estilo, una retórica que colinda con la afectación y, sobre todo, una atención meticulosa en la elección de las palabras. Tanto Humbert como Montgomery despliegan elocuencia y un vasto vocabulario; hurgan en el lenguaje para prescindir del lugar común y hallar la frase apropiada, el término exacto. Ambos construyen y reafirman su personalidad a través de un discurso jactancioso a la vez que virulento. Así se describe Humbert: “Let me repeat with quiet force: I was, and still am, despite *mes malheurs*, an exceptionally handsome male; slow-moving, tall, with soft dark hair and a gloomy but all the more seductive cast of demeanor. [...] Well did I know, alas, that I could obtain at the snap of my fingers any adult female I chose” (27). Y así lo hace Montgomery al recordar sus años de universitario en los Estados Unidos: “They were captivated by me over there, my accent, my bow-ties, my slightly sinister, old-world charm. I was twenty-four, among them I felt middle-aged. They threw themselves at me with solemn fervour, as if engaging in a form of self-improvement” (19). Ambos narradores recurren a la elegancia sin olvidar la mordacidad o el franco sarcasmo; exacerbaban el alarde lingüístico para hacer gala, no sin ironía, de su educación privilegiada y su elevada cultura. Humbert: “My studies were meticulous and intense, although not particularly fruitful. At first, I planned to take a degree in psychiatry as many *manqué* talents do; but I was even more *manqué* than that [...] I switched to English literature, where so many frustrated poets end as pipe-smoking teachers in tweeds” (17-18). Montgomery: “That is a question which no doubt the court also would like answered. With my background, my education, my — yes — my culture, how could I live such a life, associate with such people, get myself into such scrapes?” (15). Humbert y Montgomery poseen un innegable talento para distinguir los matices del lenguaje, y los emplean para

desentrañar instantes de belleza aun de las experiencias más aflictivas. Tras un recorrido que se extiende por varios meses y distintas ciudades de Estados Unidos, finalmente Humbert decide instalarse en Beardsley y registrar a Lolita en una escuela; así es como recuerda el narrador aquel viaje:

We had been everywhere. We had really seen nothing. And I catch myself thinking today that our long journey had only defiled with a sinuous trail of slime the lovely, trustful, dreamy, enormous country that by then, in retrospect, was no more to us than a collection of dog-eared maps, ruined tour books, old tires, and her sobs in the night—every night, every night—the moment I feigned sleep. (178)

Después de haber cometido su asesinato, Montgomery se oculta en la casa de su amigo Charlie French; esto es lo que relata mientras se encuentra en ese lugar:

Time opened its black maw in my face. I went into one of the front rooms [...] and stood at the window looking out at the sea. All that blue out there was daunting. I paced the floor, stopped, stood listening, my heart in my mouth. What did I expect to hear? There was nothing, only the distant noise of other lives, a tiny ticking and plinking, like the noise of an engine cooling down. I remembered days like these in my childhood, strange, empty days when I would wander softly about the silent house and seem to myself a kind of ghost, hardly there at all, a memory, a shadow of some more solid version of myself living, oh, living marvellously, elsewhere. (144)

Lo que hace a Humbert y a Montgomery personajes tan singulares es esa combinación de refinamiento, sordidez, melancolía y un humor que brota de las oscuridades de sus almas. Son delincuentes que jamás pierden el estilo, ni siquiera cuando se encuentran en las situaciones más apremiantes. Antes de asesinar a Claire Quilty, Humbert relata:

In its published form this book is being read, I assume, in the first years of 2000 A. D. [...] elderly readers will surely recall at this point the obligatory scene in the Westerns of their childhood. Our tussle, however, lacked the ox-stunning fisticuffs, the flying furniture. He and I were two large dummies, stuffed with dirty cotton and rags. It was a silent, soft, formless tussle on the part of two literati, one of whom was utterly disorganized by a drug while the other was handicapped by a heart condition and too much gin. (301)

Y aquí vemos a Montgomery “tomando prestada” la ropa de su amigo Charlie:

I padded, dripping, into Charlie’s room, and spent a long time deciding what to wear. In the end I chose a dark-blue silk shirt and a somewhat louche, flowered bow-tie to go with it. Black socks, of course —silk again: Charlie is not one to stint himself— and a pair of black trousers, baggy but well cut, of a style which was antique enough to have come back into fashion. For the present I would do

without underwear: even a killer on the run has his principles, and mine precluded getting into another man's drawers. (143)

No hace falta, pues, conocer a profundidad *Lolita* y *The Book of Evidence* para percibir estas conexiones, que en ningún pasaje son tan evidentes como en esa especie de tributo que Banville rinde a Nabokov cuando Montgomery menciona lo siguiente: “The car was a Humber, a great, heavy, high model, not old enough to be what they call vintage, just hopelessly out of fashion” (99). Diríase, en todo caso, que ese *Humber* pertenecía a una época en la que Banville no tenía ningún reparo en reconocer la influencia de Nabokov. Como quiera que sea, las conexiones que hasta aquí he expuesto son apenas superficiales, vínculos que se pueden apreciar en el plano exterior de sus novelas. Y ciertamente, al estudiar las obras de uno y otro, resulta más que pertinente hablar de planos, pues la exacerbación del estilo y la personalidad, el afán de registrar sus experiencias a detalle e incluso el humor constituyen el primer estrato de una realidad ambigua y delusoria en la que nada es lo que parece. Detrás de ese primer estrato se oculta una estructura compleja y minuciosamente elaborada, un artilugio narrativo que surge y se desarrolla en una zona limítrofe, sumamente difusa, entre la confesión y la invención, entre la memoria y la imaginación, entre la realidad y el arte.

Ya lo mencioné, *Lolita* y *The Book of Evidence* son novelas cuyo punto de partida es la declaración de los crímenes que Humbert y Montgomery han perpetrado. Sin embargo, ambas confesiones marcan una trayectoria sinuosa que transita entre la veracidad y la verosimilitud, un rumbo más bien incierto que termina por acercarse furtivamente a la creación. Son textos de narradores que a menudo confunden las fronteras entre la declaración y la ficción; que retocan sus recuerdos con los recursos de la imaginación; que observan el mundo a través de sus preferencias estéticas, de sus referencias pictóricas o literarias. Humbert y Montgomery son estetas en busca de belleza, una búsqueda en la que el crimen no supone un obstáculo sino un medio

extraña y peligrosamente ligado con el arte. Este vínculo entre arte y crimen parece una contradicción que, sin embargo, se resuelve en el acto de la escritura.

En sus declaraciones, Humbert y Montgomery no intentan justificar sus delitos ni convencer a una sociedad que encuentra tales delitos inadmisibles; para ellos la escritura no es un instrumento de expiación ni un arma persuasiva, sino un medio que les permite definir sus peculiares nociones estéticas; sublimar sus íntimos deseos y experiencias; exaltar su búsqueda y el fatal encuentro con la belleza, ya sea en la forma de una obra de arte o de una chica de doce años. A final de cuentas, lo que ambos narradores buscan es concebir un mundo donde puedan conciliar sus más profundas contradicciones. Así lo expresa Humbert: “I am trying to describe these things not to relive them in my present boundless misery, but to sort out the portion of hell and the portion of heaven in that strange, awful, maddening world—nymphet love. The beastly and beautiful merged at one point, and it is that borderline I would like to fix” (137). La confesión, en tanto que escritura, deviene un recurso con el que Humbert y Montgomery tratan de resolver esta clase de contrastes, ya implícita en los títulos de sus textos: *Lolita or Confession of a White Widowed Male* y *The Book of Evidence*. Al leer estas novelas se advierte que las palabras “confesión” y “evidencia” constituyen motivos secundarios, auténticos pretextos de sucesos tan fidedignos como ambiguos. Para Humbert y Montgomery, la idea inicial de confesar sus crímenes se convierte, más que en un testimonio de tales crímenes, en un testimonio de la manera en que perciben la realidad.

En su ensayo “Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor”, Banville refiere:

The trick that art performs is to transform the ordinary into the extraordinary and back again in the twinkling of a metaphor. [...] This is the project that all artists are embarked upon: to subject mundane reality to such intense, passionate, and unblinking scrutiny that it becomes transformed into something rich and strange while yet remaining solidly, stolidly, itself. (41).

Dueños de una impetuosa imaginación y profundamente influenciados por el arte, Humbert y Montgomery buscan transformar lo ordinario en extraordinario, convertir esa realidad mundana donde cometieron sus delitos en un mundo fecundo a la vez que extraño, parecido al mundo real y a la vez distinto. Las confesiones de Humbert y de Montgomery no se desarrollan conforme a la veracidad de los hechos, sino conforme a la verosimilitud que ellos confieren a esos hechos; aunque uno y otro dan testimonio de actos que no pueden cambiar ni ocultar, sus textos son versiones sesgadas de tales actos, narraciones que fluctúan entre la realidad y la invención, donde aun los sucesos más cotidianos son asociados con motivos pictóricos o literarios. Más que confesiones, *Lolita* y *The Book of Evidence* son representaciones estéticas de una realidad posible.

Nabokov y Banville sostienen ideas semejantes sobre la realidad y el arte. Para ambos, la realidad constituye un misterio que nos impide proponer una verdad absoluta sobre el mundo. Así lo explica Nabokov en una de las entrevistas de *Strong Opinions*:

Reality is a very subjective affair. I can only define it as a kind of gradual accumulation of information; and as a specialization. If we take a lily, for instance, or any other kind of natural object, a lily is more real to a naturalist than is to an ordinary person. But it is still more real to a botanist. And yet another stage of reality is reached with that botanist who is a specialist in lilies. You can get nearer and nearer, so to speak, to reality; but you never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perceptions, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable. You can know more and more about one thing but you can never know everything about one thing: it's hopeless. So that we live surrounded by more or less ghostly objects—that machine, there, for instance. It's a complete ghost to me—I don't understand a thing about it and, well, it's a mystery to me, as much of a mystery as it would be to Lord Byron. (10-11)

Por su parte, Banville escribe:

Science keeps uncovering more and more secrets, keeps getting closer and closer to... well, to *something*, in the same way that computations in the infinitesimal calculus keep approaching nearer and nearer to infinity without ever getting there. [...] Einstein remarked more than once how strange it is that reality, as we know it, keeps proving itself amenable to the rules of man-made science. It certainly is strange; indeed, so strange, that perhaps it should make us a little suspicious. More than one philosopher has conjectured that our thought extends only as far as our capacity to express it. So

too it is possible that what we consider reality is only that stratum of the world that we have the faculties to comprehend. (“Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor”, 40-41)

Esta concepción de la realidad quizá podría apesadumbrar a muchos, pero no al escritor irlandés, que en una entrevista para la revista *Hazlitt* comenta:

A work of art is an artist saying ‘This is what one man saw, in his brief moment on earth. Here is a partial account of it.’ I can’t pretend to understand other people’s inner lives. I have no idea about you. I barely know anything about my own inner life. What I see of other people is what they present to me, their surfaces. I glean evidence from them and then present it. [...] But that’s what makes life interesting. That’s what’s makes life fascinating! The constant mystery of ourselves and the people around us. How boring would it be if we knew everything about everyone. (“Odd and Unreliable Faculties”, párr. 9)

El misterio de la realidad, sugiere Banville, yace en su superficie, que sólo nos ofrece una visión parcial de las cosas, de los otros, del mundo en general. De acuerdo con el novelista irlandés, esa impenetrable apariencia no es para el artista un impedimento, sino un estímulo que desentume el pensamiento y despierta la intuición; un aliciente que inflama la imaginación y conduce al acto de la creación.

Cabe señalar que cuando Banville y Nabokov se refieren al acto de la creación no sólo piensan en la labor del artista, sino también en la del científico. Para ambos, la ciencia y el arte tienen una raíz común: la necesidad de representar el mundo. Esto es lo que Banville dice al respecto:

My thesis is that modern science, particularly physics, is being forced, under pressure of its own advances, to acknowledge that the truths it offers are true not in an absolute but in a poetic sense, that its laws are contingent, that its facts are a kind of metaphor. [...] what we today think of as science is for the most part not science at all, but *applied* science, that is, technology. [...] What I am proposing is that despite the profound differences between them, at an essential level art and science are so nearly alike as to be indistinguishable. The only meaningful distinction I can see between the two is that science has a practical extension into technology, and art does not. But this is a distinction only in terms of utility. At the level that concerns me, the level of *metaphor*, art and science are both blithely inutile –at this level, for instance, the theory of relativity has nothing to do with the atomic bomb. [...] Art and science are alike in their quest to reveal the world (40-41)

Nótense las semejanzas que guardan estas ideas con lo que Nabokov comenta en *Strong Opinions*. Ahí, cierto periodista formula al novelista la siguiente pregunta: “You have also written that poetry represents ‘the mysteries of the irrational through rational

words.’ But many feel that the ‘irrational’ has little place in an age when the exact knowledge of science has begun to plumb the most profound mysteries of existence. Do you agree?”; Nabokov responde:

This appearance is very deceptive. It is a journalistic illusion. In point of fact, the greater one’s science, the deeper the sense of mystery. Moreover, I don’t believe that any science today has pierced any mystery. We, as newspaper readers, are inclined to call “science” the cleverness of an electrician or a psychiatric mumbo jumbo. This, at best, is applied science, and one of the characteristics of applied science is that yesterday’s neutron or today’s truth dies tomorrow. But even in a better sense of “science”—as the study of visible and palpable nature, or the poetry of pure mathematics and pure philosophy—the situation remains as hopeless as ever. We shall never know the origin of life, or the meaning of life, or the nature of space and time, or the nature of time, or the nature of thought. (44-45)

Estas nociones son definitorias en el proceso creativo de ambos escritores, pues uno y otro combinan los principios del arte y de la ciencia para concebir sus obras. La idea de representar “los misterios de lo irracional por medio de palabras racionales” se concreta al articular el rigor científico con la intuición artística, una observación analítica del mundo con un incesante impulso imaginativo. A decir de Nabokov, “I think that in a work of art there is a kind of merging between the two things, the precision of poetry and the excitement of pure science.” (10). O bien, una fusión entre la pasión de la poesía y la precisión de la ciencia: los términos son intercambiables: la palabra clave es *combinación*. En los terrenos del arte, según Banville, “there is nothing new to be said, only new ways of saying the old things, new combinations of old materials” (41).

Así, la obra literaria nace de una conjunción entre arte y ciencia, pero también de las obras que han influenciado al escritor y de lo que él mismo observa en el mundo. Nabokov: “A creative writer must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the inborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world” (*Strong Opinions*, 32-33). Es en este punto donde los objetivos del arte y la ciencia se bifurcan. Si consideramos las ideas de ambos novelistas, el arte y la ciencia constituyen dos formas de observar el mundo que son expresadas por medio

de la representación —o de la metáfora, como sugiere Banville. Sin embargo, mientras que la representación científica busca descifrar el misterio de la realidad, el propósito de la representación artística es *recrear* ese misterio. La ciencia combina los conocimientos para penetrar los distintos planos de la realidad, pero el arte los combina para crear un mundo autónomo, con sus propias leyes y procesos, con sus propios estratos de realidad. Ya se sabe, la ciencia observa el mundo desde una perspectiva objetiva; el arte desde una perspectiva subjetiva. Aunque obvia, esta distinción determina el carácter autónomo de la realidad artística. En su estudio sobre *La metamorfosis*, de Franz Kafka, Nabokov explica cómo se forma el mundo de la obra de arte. Para ello, toma como ejemplo a tres hombres —un viajero, un botánico y un agricultor— que al observar un mismo paisaje —un escenario rural— experimentan distintas sensaciones, tienen distintos pensamientos, realizan distintas asociaciones. Por lo tanto, según Nabokov,

here we have three different worlds—three men, ordinary men who have different *realities*— [...] In every case it would be a world completely different from the rest since the most objective words *tree, road, flower, sky, barn, thumb, rain* have, in each, totally different subjective connotations. Indeed, this subjective life is so strong that it makes an empty and broken shell of the so-called objective existence. The only way back to objective reality is the following one: we can take these several individual worlds, mix them thoroughly together, scoop a drop of that mixture, and call it *objective reality*. We may taste in it a particle of madness if a lunatic passed through that locality, or a particle of complete and beautiful nonsense if a man has been looking at a lovely field and imagining upon it a lovely factory producing buttons or bombs; but on the whole these mad particles would be diluted in the drop of objective reality that we hold up to the light of our test tube. Moreover, this *objective reality* will contain something that transcends optical illusions and laboratory tests. It will have elements of poetry, of lofty emotion, of energy and endeavor [...], of pity, pride, passion—and the craving for a thick steak at the recommended roadside eating place.

So when we say *reality*, we are all thinking of all this—in one drop—an average sample of a mixture of a million individual realities. (253)

Tal parece que Banville tiene presente esta explicación al escribir el siguiente pasaje de su novela *Ghosts*. Ahí, vemos a Montgomery conversar con una joven mujer que cuenta a Montgomery un lejano recuerdo de su infancia. Lo que la mujer relata no es tan

relevante como la manera en que el lenguaje transforma ese recuerdo y la realidad misma en otra realidad:

And somehow by being suddenly herself like this she made the things around her be there too. In her, and in what she spoke, the world, the little world in which we sat, found its groundings and was realised. It was as if she had dropped a condensed drop of colour into the water of the world and the colour had spread and the outlines of things had sprung into bright relief. As I sat with my mouth open and listened to her I felt everyone and everything shiver and shift, falling into vividest forms, detaching themselves from me and my conception of them and changing themselves instead into what they where... (147)

Montgomery da cuenta del instante que prefigura el acto de la creación y su consumación. El relato de la mujer materializa un mundo que, ante la mirada de Montgomery, unos segundos antes parecía gris, sumamente ordinario. Porque las palabras confieren un brillo inusual a las cosas, dan vida a una breve obra de arte que a un mismo tiempo surge y se aparta de nuestro mundo, que revela nuestra realidad y a la vez se revela como una nueva realidad. Banville retoma la metáfora de Nabokov para comparar esa realidad creada con una gota donde se condensan los colores que definen los contornos, los relieves, las texturas de ese mundo único que es la obra de arte; una gota que habrá de expandirse para adquirir sus propias dimensiones, su forma distintiva.

Unas páginas antes de presenciar tal revelación, Montgomery escribe: “Art imitates nature not by mimesis but by achieving for itself a natural objectivity.” (95). Al combinar los elementos que el artista percibe en nuestro mundo da lugar a un nuevo mundo: la realidad subjetiva deviene una realidad objetiva. Y como quería Nabokov, esa realidad condensa distintas perspectivas y formas de pensamiento, varios niveles de percepción y una apariencia tan consistente como engañosa: “[...] it’s part of the combination, part of the delightful possibilities, illusions, vistas of thought, which can be false vistas, perhaps. I think a good combination should always contain a certain element of deception.” (*Strong Opinions*, 11-12). Ese elemento de engaño es, según Nabokov, lo que vincula al arte, a la literatura en particular, con la naturaleza. En “Good

Readers and Good Writers”, señala: “Every great writer is a great deceiver, but so is the arch-cheat Nature. Nature always deceives. From the simple deception of propagation to the prodigiously sophisticated illusion of protective colors in butterflies and birds, there is in Nature a marvelous system of spells and wiles. The writer of fiction only follows Nature’s lead.” (5). Si combinamos la idea de Banville con la de Nabokov, podríamos decir que el arte no imita a la naturaleza por mimesis, sino al crear por sí mismo un mundo que contiene sus propios principios y funciones, sus estructuras y engranajes, sus peculiares mecanismos de engaño.

Luego entonces, la obra literaria como una ilusión óptica, un *trompe-l’oeil*, una fantasía individual que pasa por realidad; o en todo caso, una realidad subjetiva que alcanza una objetividad natural tras un proceso de observación científica y ejecución artística. Es un proceso en que el autor descompone los elementos del mundo para luego reconfigurarlos y dar forma a su propio mundo. “The material of this world —escribe Nabokov— may be real enough [...] but does not exist at all as an accepted entirety: it is chaos, and to this chaos the author says ‘go!’ allowing the world to flicker and to fuse. It is now recombined in its very atoms, not merely in its invisible and superficial parts.” (2). Se trata, pues, de una selección y un reordenamiento del material del mundo en que el autor distingue el potencial para la concepción de su obra, ese nuevo mundo que alcanza la totalidad a través de sus andamiajes y sus conexiones internas, de la imaginería y las estrategias que su creador elige para modelarlo. A través de la ejecución, la fantasía individual adquiere sustancia y deviene realidad en sí misma. Las novelas de Nabokov y de Banville —y las de otros autores— son mundos en que la tensión entre imaginación y realidad se distiende y deviene relación, coexistencia; son espacios donde los opuestos se contemplan y se articulan para formar una unidad compleja e indivisible, un todo surgido de la invención, pero no por ello menos real.

No son pocas las ocasiones en que Nabokov se refiere a la literatura como el arte del engaño. La recombinación de los componentes del mundo genera una ilusión óptica, una realidad tan delusoria como la nuestra: “Among human beings, poets are the best exponents of the art of deception. Such poets as Coleridge, Baudelaire, and Lermontov have been particularly good at creating a fluid and iridescent medium wherein reality discloses the dreams of which it consists.” (“The Lermontov Mirage”, 32). De ahí que el novelista ruso considere al escritor una especie de mago, un conjurador:

Literature was born not the day when a boy crying wolf, wolf came running out of the Neanderthal valley with a big gray wolf at his heels: literature was born on the day when the boy came crying wolf, wolf and there was no wolf behind him. [...] the magic of art was in the shadow of the wolf that he deliberately invented, his dream of the wolf; then the story of his tricks made a good story. When he perished at last, the story told about him acquired a good lesson in the dark around the campfire. But he was the little magician. He was the inventor.” (“Good Readers and Good Writers”, 5).

Para observar el modo en que Nabokov y Banville ejecutan sus trucos es necesario considerar la preponderancia que tiene el aspecto visual en sus novelas. Si la obra literaria es una ilusión óptica, es necesario poner atención en las imágenes, que para ambos escritores constituyen un elemento esencial de la ficción. Es tal la convicción de Nabokov que no tiene ningún reparo en decir: “I don’t think in any languages. I think in images.” (*Strong Opinions*, 14). Esto nos lleva a considerar, una vez más, la idea que Henry James tiene al respecto. Según James, el novelista es un observador que mira el mundo para registrar los asuntos humanos. Sin embargo, para Nabokov ese registro es apenas el comienzo del proceso creativo, pues el acto de la observación, como él mismo refiere, implica descomponer los elementos del mundo para luego recombinarlos. La mirada de James es una lente que en todo momento se mantiene a cierta distancia de los sucesos, que se coloca en tal o cual posición para revelar u ocultar algún aspecto de la realidad. En cambio, la mirada de Nabokov es una especie de prisma que refracta la realidad en varias direcciones, bajo diversas luces y a través de distintos ángulos. Para el escritor ruso el auténtico acto creativo consiste en conjugar esos efectos visuales en el

espacio del relato. La realidad de la novela surge, entonces, de un conjunto de imágenes que al combinarse dan forma a un mundo donde se desdibujan los confines entre lo real y lo imaginario, entre la cotidianeidad y la extrañeza, entre la verdad y la invención. “As an artist and scholar —afirma Nabokov— I prefer the specific detail to the generalization, images to ideas, obscure facts to clear symbols...” (*Strong Opinions*, 7). Esa preferencia por las imágenes, por los detalles, por los hechos oscuros, no responde en lo absoluto a esa idea de James de registrar los asuntos del mundo; lo que interesa a Nabokov es, más bien, urdir la textura de *su* mundo.

En su texto sobre *La metamorfosis*, Nabokov escribe: “From my point of view, any outstanding work of art is a fantasy insofar as it reflects the unique world of a unique individual.” (252). En este sentido, *Lolita* no sólo es la confesión de un hombre que ha cometido actos de pedofilia; éste es apenas el motivo que emplea Nabokov para llevar a cabo una auténtica reinención del mundo. Las imágenes, los sucesos y todos los elementos que lo conforman proceden de la fantasía de Nabokov, cuya intención es crear el espacio propicio para desplegar esa otra fantasía individual, la de su personaje Humbert Humbert. Ese proceso de reinención comienza con la creación del propio Humbert: los moteles, las carreteras, los paisajes, los suburbios del territorio estadounidense adquieren su peculiar apariencia a través de la mirada del narrador. La realidad de *Lolita* y la propia figura de Lolita se derivan de la percepción de Humbert, de su fantasía individual, de esa obsesión que lo lleva a recrear escenarios y recuerdos a detalle, a construir una imagen idealizada de una chica de doce años, a transformar a Dolores Haze en Lolita.

Banville ejecuta sus novelas de manera semejante. En *The Book of Evidence*, la confesión de Freddie Montgomery comporta, también, una reinención del mundo surgida de una fantasía individual. Es la recreación de un asesinato teñida por la

imaginación de un narrador capaz de conmoverse ante una obra de arte, pero incapaz de reaccionar ante las emociones humanas. Todo cuanto Montgomery relata pasa por el tamiz de una mirada que encuentra en el arte el último reducto del mundo donde prevalece la armonía. Al igual que Humbert, Montgomery es un hombre obsesionado con la belleza, pero su búsqueda se cifra por completo en la pintura, y es bajo el influjo de esta expresión artística, aunado a su facultad imaginativa, que Montgomery reconstruye los sucesos que dieron lugar a su crimen.

Luego entonces, las confesiones de Humbert y de Montgomery son tan veraces como imaginarias. O para plantearlo de otro modo, al escribir sus confesiones, Humbert y Montgomery no están tan preocupados por los hechos como por su reconstrucción; no les interesa tanto la verdad general de sus delitos como su minuciosa recreación. No se piense, sin embargo, que la verdad no queda expresada en sus declaraciones: Humbert confiesa que ha abusado de una menor de edad y que ha asesinado a un hombre; Montgomery confiesa que ha robado un valioso cuadro y que ha asesinado a una mujer. Ante tales aseveraciones no hay marcha atrás: la verdad es ineludible, y así expuesta resulta tan contundente que no admite más palabras. Pero Humbert y Montgomery lo que menos desean es guardar silencio, y una vez que se encuentran en la prisión, la escritura deviene el único recurso para no entregarse al silencio. En su ensayo “Sentimentality, Desire, and Aestheticism in *Lolita*”, el crítico Kevin Ohi escribe:

[Humbert] is driven not by lust but by rapture, capturing the most subversive feature of Nabokov’s original work [...] Most troubling about the pleasures of guilt and love is perhaps simply that they are pleasures, Humbert makes manifest, like those of reading and writing; more subversive than the pedophile’s lust is the rapture he finds in language. Humbert uncovers a lavish excess in confession, its unsettling decadence or aestheticism; he suggests that one may confess not for truth, redemption, remorse, restitution, or retribution, but simply for its own sake. [...] One (sentimental) name for this decadently sentimental economy of confession is, simply, love. For this text, another is writing. (159)

En este texto, me inclino también por la segunda opción. Porque la confesión, en la pluma de Humbert, deviene un espacio para desplegar un arduo ejercicio estilístico, una

fascinación por el mero acto de escribir, por la riqueza, la sensualidad y la musicalidad del lenguaje. Basta leer las primeras líneas de *Lolita* para escuchar la manera en que Humbert canta a Dolores Haze: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” (11). Montgomery no está exento de esa fascinación por la escritura; en algún punto de su declaración escribe: “None of this means anything. Anything of significance, that is. I am just amusing myself, musing, losing myself in a welter of words. For words in here are a form of luxury, of sensuousness, they are all we have been allowed to keep of the rich, wasteful world from which we are shut away.” (38). Así, en *Lolita* y *The Book of Evidence*, la culpa y el arrepentimiento, la necesidad de expiación y de redención, incluso la verdad quedan sujetos al placer de la escritura, a una búsqueda de belleza emprendida a través del lenguaje.

Los delitos de Humbert y Montgomery pueden reducirse a una sola oración, y esa oración constituye la verdad que uno y otro deben confesar. Sin embargo, el plan de Nabokov y de Banville es edificar, a partir de esa verdad, la arquitectura de sus novelas. En ellas la llana declaración de un crimen se extiende y se ramifica hasta convertirse en una meticulosa reconstrucción de sucesos donde los recursos estilísticos terminan por atenuar los hechos. La obsesión de Humbert y de Montgomery por la precisión de las palabras, así como la fascinación por el placer de escribir nos indican que ambos están conscientes de las posibilidades y los efectos del lenguaje, de que las palabras pueden colmar la verdad de detalles y subterfugios, de claroscuros y matices. Humbert y Montgomery no pretenden ocultar sus delitos, sino poner en relieve la complejidad de sus experiencias, incluidos sus delitos.

Este es el propósito de Humbert y Montgomery; el de Nabokov y Banville es, más bien, emplear el propósito de sus personajes para poner en tela de juicio nuestras

nociones de la verdad y la realidad. El carácter absoluto de estos conceptos se diluye toda vez que entra en los territorios de la subjetividad, más aun cuando el individuo, llámese Humbert o Montgomery, está más que dispuesto a articular su propia versión de la realidad. Nabokov:

To be sure, there is an average reality, perceived by all of us, but that is not true reality: it is only the reality of general ideas, conventional forms of humdrumery, current editorials. [...] Paradoxically, the only real, authentic worlds are, of course, those that seem unusual. [...] Average reality begins to rot and stink as soon as the act of individual creation ceases to animate a subjectively perceived texture. (*Strong Opinions*, 118).

Banville sustenta esta declaración al señalar lo siguiente:

You can be sitting in a room reading about Leopold Bloom, for example, and the person you're reading about, the thing made of words, will seem to you more real than the person sitting across the fireplace from you. Art can summon up an extraordinarily vivid and intense sense of reality. How is that done? It's impossible to say. [...] It always involves sleight of hand. It is a sort of marvellous trick. ("John Banville: *The Powell's Interview*", párr. 31)

Ya se ve que Nabokov y Banville no creen en la verdad como un valor absoluto, mucho menos en las formas convencionales de la realidad. Es por eso sus personajes intentan dar a la realidad una textura distintiva, aunque tal intento implique inventar ciertas incidencias. En *Ghosts*, Montgomery comenta: "In my opinion the truth, so-called, is a much overrated quantity. The trouble with it is that it is closed: when you tell the truth, that's the end of it; lies, on the other hand, ramify in all sorts of unexpected directions, complicating things, knotting them up in themselves, thickening the texture of life. Lying makes a dull world more interesting. To lie is to create." (191). Las narraciones de Humbert y de Montgomery no existirían sin la verdad, pero tampoco sin la invención: la verdad reside en la confesión de sus crímenes; la invención, en la recreación de los hechos. El truco que Nabokov y Banville ejecutan en *Lolita* y *The Book of Evidence* se encuentra justamente en la ambivalencia de la frase *recreación de los hechos*, que puede ser interpretada en un sentido jurídico, como declaración; pero también en un sentido artístico, como representación.

Las declaraciones de Humbert y Montgomery son sólo la superficie de *Lolita* y de *The Book of Evidence*; lo que inicia como una confesión deviene una narración que gradualmente da paso a una realidad que adquiere su peculiar textura mediante el estilo que ambos narradores imprimen en sus textos. Luego entonces, lo que debemos considerar es la *forma* en que esos crímenes son reconstruidos. Al analizar *Madame Bovary*, Nabokov refiere: “The subject may be crude and repulsive. Its expression is artistically modulated and balanced.” (138); y más adelante: “[...] a master of Flaubert’s artistic power manages to transform what he has conceived as a sordid world inhabited by frauds and philistines and mediocrities and brutes and wayward ladies into one of the most perfect pieces of poetical fiction known, and this he achieves by bringing all the parts into harmony, by the inner force of style...” (147). Nabokov y Banville conciben sus novelas siguiendo la línea de Flaubert: la de relatar asuntos sórdidos por medio de un estilo que confiere a los sucesos una expresión armónica y modulada. No obstante, cabe señalar una diferencia. Flaubert no necesita justificar su modo de expresión porque utiliza un narrador en tercera persona que en todo momento se encuentra fuera de los sucesos que relata. En cambio, Nabokov y Banville, al utilizar narradores en primera persona, tienen que justificar el modo de expresión de Humbert y de Montgomery. Esto implica un problema técnico que Nabokov y Banville resuelven atribuyendo a sus narradores un amplio dominio del lenguaje, una elevada instrucción académica y un vasto bagaje cultural. La solución, hay que decirlo, se encuentra también en la novela de Flaubert, o más precisamente, en un rasgo característico de *Emma Bovary*. Nabokov: “When discussing *Madame Bovary* I shall use *romantic* in the following sense: ‘characterized by a dreamy, imaginative habit of mind tending to dwell on picturesque possibilities derived mainly from literature.’ [...] A romantic person, mentally or emotionally living in the unreal, is profound or shallow depending on the quality of his

or her mind.” (132). Humbert y Montgomery son hombres románticos en el sentido que Nabokov da a este término. Son narradores proclives a asociar sus experiencias con ideas e imágenes extraídas de la literatura o de la pintura; dotados de una fervorosa imaginación, tienden a colmar los sucesos de detalles que parecen menos fidedignos que inventados, generando una atmósfera de irrealidad donde aun las situaciones más ordinarias adquieren un aura de sublimidad o un trazo de extrañeza. Y lo que permite a ambos narradores desplegar su talante romántico es el modo de expresión. Si a decir de Nabokov, el individuo romántico es profundo o superficial según su condición mental, Humbert y Montgomery son sujetos de una condición mental quizá desequilibrada, pero innegablemente profunda. El estilo es lo que revela esa profundidad: es el elemento que armoniza la narración, el punto de equilibrio entre la sordidez de los sucesos y la sutileza de la expresión. El estilo delata el carácter de Humbert y de Montgomery, sus pensamientos y sus sensaciones, los rasgos que determinan sus personalidades. Ese afán por dar un rigor casi científico a la expresión revela la necesidad de uno y otro por comprender sus experiencias, pero también un alto grado de sensibilidad que les permite dar profundidad a sus confesiones. El estilo hilvana las contradicciones que subyacen en el interior de ambos narradores y los convierte en personajes de una naturaleza sumamente compleja. En Humbert se combina la perversidad con la fascinación por Lolita, la vileza con la ternura, el deseo obsesivo con el amor genuino; en Montgomery se combina la apatía hacia los asuntos humanos con una pasión auténtica por el arte, el cinismo con una permanente nostalgia, la crueldad con la necesidad de redención.

Para observar la manera en que opera el estilo de Humbert, escuchemos una de sus tantas reflexiones sobre la naturaleza de las “nínfulas”²:

² Traducción generalmente aceptada, aunque discutible, del término *nymphet* acuñado por Nabokov. A falta de una traducción más conveniente, emplearé la palabra “nínfula” en lo sucesivo.

You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine [...], in order to discern at once, by the ineffable signs—the slightly feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which despair and shame and tears of tenderness forbid me to tabulate—the little deadly demon among the wholesome children; *she* stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power. (19)

No empleo el término “escuchemos” en vano: adviértase la cadencia del fraseo; la sonoridad que genera la aliteración de ciertas palabras (*super-voluptuous/subtle spine; in order to discern; slightly/slenderness; tears of tenderness; etc.*); la simetría que adquieren las estructuras sintácticas a partir de la frase *the slightly feline outline of a cheekbone*. El ritmo de estas oraciones se acompasa con una puntual adjetivación que da mayor relieve al sonido, acentuando esa sensualidad que Humbert percibe en sus “nínfulas”: *super-voluptuous flame; feline cheekbone; downy limb*. Estas palabras, además de imprimir un trazo decididamente sugerente a la descripción, delatan la influencia de los cuentos de hadas en la imaginación de Humbert (*the little deadly demon; her fantastic power*). Así pues, la musicalidad, la imaginería y las referencias literarias de Humbert se articulan en este pasaje tan depurado que por un momento nos hace olvidar que el narrador está describiendo a niñas que no sobrepasan los doce años de edad. Más allá del aspecto moral de esta cuestión, lo que me interesa es señalar que éste es el efecto del estilo de Humbert, o más precisamente, el arte del engaño de Nabokov, que consiste en crear una realidad sólo existente en la mente de su personaje para transformarla en una realidad objetiva mediante un modo de expresión artísticamente modulado.

Ciertamente, como refiere Humbert, se debe tener algún grado de locura para describir de esta manera a chicas que apenas han alcanzado la pubertad. Basta recordar que, en distintos pasajes de su texto, el propio Humbert menciona que ha pasado algunas temporadas en un hospital psiquiátrico y que sufre de esporádicas alucinaciones. Pero si Humbert tiene algo de demente, también lo tiene de artista, y en

ningún otro lugar demuestra mejor este aspecto de su personalidad como en su narración. Es ahí donde su “infinita melancolía”, su “ardiente veneno”, su obsesiva fascinación y su extraña ternura por las “nínfulas” se fusionan para concebir esa confesión que Humbert da en llamar *Lolita*. Es decir, *Lolita*, no como una chica ordinaria de doce años, sino *Lolita* como invención del propio Humbert; *Lolita* como evocación de aquella lejana relación con Annabel Leigh; *Lolita*, no como individuo, sino como objeto de deseo en el que Humbert concentra su búsqueda de belleza; *Lolita* como medio y consumación de esa búsqueda, como fantasía individual vuelta realidad. *Lolita*, pues, como obra creada a partir de una confesión, o sea, de la escritura. En este sentido, resulta significativo que Humbert ubique su sensación de deseo por las “nínfulas” —esa “llama súper voluptuosa de permanente fulgor”— justo en la zona donde, según Nabokov, uno puede experimentar el efecto de las grandes obras literarias:

The three facets of the great writer —magic, story, lesson— are prone to blend in one impression of unified and unique radiance, since the magic of art may be present in the very bones of the story, in the very marrow of thought. [...] In order to bask in that magic a wise reader reads the book of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his *spine*.” (“Good Readers and Good Writers”, 6)

“Y como todo escribir —afirma Lukács— aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad, éste es el problema estilístico de todos los escritores: alcanzar el equilibrio en la multiplicidad de las cosas, la rica articulación de la masa en una sola materia.” (“Sobre la esencia y la forma del ensayo”, 22). Nabokov resuelve este problema al articular las múltiples sensaciones de su personaje y modelarlas mediante un estilo que encuentra un equilibrio entre sordidez y belleza. *Lolita* es la sustancia de su escritura, la unidad donde se condensan y se resuelven las contradicciones de su personaje. Un ejemplo. Antes de conocer a *Lolita*, Humbert menciona:

My world was split. I was aware of not one but two sexes, neither of which was mine; both would be termed female by the anatomist. But to me, through the prism of my senses, ‘they were as different as mist and mast.’ [...] While my body knew what it craved for, my mind rejected my body’s every plea.

One moment I was ashamed and frightened, another recklessly optimistic. [...] The fact that to me the only objects of amorous tremor were sisters of Annabel's, her handmaids and girl-pages, appeared to me at times as a forerunner of insanity. At other times I would tell myself that it was all a question of attitude, that there was really nothing wrong in being moved to distraction by girl-children. (20-21)

Y esto es lo que dice toda vez que ha conocido a Lolita: “And what is most singular is that she, *this* Lolita, *my* Lolita, has individualized the writer's ancient lust, so that above and over everything there is—Lolita.” (46). Cabe subrayar el énfasis que Humbert pone en la frase *my Lolita*, que revela su avidez de posesión, su obsesión por la chica y, sobre todo, que la imagen que tenemos de Lolita no es otra cosa que una creación del propio Humbert surgida justamente de esa obsesión.

Montgomery no busca la belleza en ninguna otra persona, sino en el arte mismo. Sin embargo, tal y como sucede en *Lolita*, en *The Book of Evidence* crimen y arte no se interrumpen, sino que se articulan a través de la escritura. Montgomery encuentra en el arte un motivo para crear una realidad alterna muy parecida a aquella que crea Humbert a partir de Dolores Haze, con un semejante despliegue estilístico, con una narración donde los límites entre confesión e invención se difuminan y se convierten en una sola materia modelada por el lenguaje. Más que la declaración de sus delitos, lo que impulsa a Montgomery a escribir es el arte, una pintura en particular. Vale la pena seguir el trayecto que Montgomery describe en el siguiente pasaje no sólo para asistir a su insospechado encuentro con tal obra, sino también para observar el modo en que Banville recrea la realidad:

I waited. All was silent save for the ticking of a tall seventeenth century German clock. On the wall beside me there was a set of six exquisite little Bonington watercolours, I could have put a couple of them under my arm there and then and walked out. The clock took a laboured breath and pinged the half-hour, and then, all about me, in farther and farther rooms, other clocks too let fall their single, silvery chimes, and it was as if a tiny tremor had passed through the house. I looked again at the Tintoretto. There was a Fragonard, too, and a Watteau. And this was only the hallway. What was going on, what had happened, that it was all left unattended like this? [...] Somewhere at the back of the house a door banged shut, and a second later a breath of cool air brushed past my face. (76)

Aunque Montgomery camina por distintas salas de la galería donde se encuentra, su recorrido es más estático que cinético, como si se tratara de una serie de cuadros que el narrador va describiendo, influenciado por las obras que observa a su paso. Los relojes, las pinturas y el mobiliario confieren a la escena una atmósfera de extrañeza que parece absorber los sonidos que se perciben a la distancia, como si Montgomery se apartara gradualmente del mundo exterior para internarse en un espacio casi irreal que no deja de desconcertarlo (*What was going on, what had happened, that it was all left unattended like this?*). El último sonido que escucha es el de una puerta que se cierra, y a partir de ese instante la narración se concentra en sus pensamientos:

I advanced creakingly along the hall, a hot, almost sensuous thrill of apprehensiveness pulsing behind my breastbone. [...] One of the figures at the Fragonard, a silken lady with blue eyes and a plump lower lip, was watching me sidelong with what seemed an expression of appalled but lively speculation. Cautiously I opened a door. The fat knob turned under my hand with a wonderful, confiding smoothness. I entered a long, high, narrow, many-windowed room. The wallpaper was the colour of tarnished gold. The air was golden too, suffused with the heavy soft light of evening. I felt as if I had stepped straight into the eighteenth century. The furnishing were sparse, there were no more than five or six pieces — some delicate, lyre-back chairs, an ornate sideboard, a small ormolu table — placed just so, in such a way that not the things but the space around them, the light itself, seemed arranged. I stood quite still, listening, I did know not for what. (76-77)

Absorto en las pinturas, Montgomery nos conduce hacia una habitación donde los matices dorados de la luz, de los muros y del aire acentúan esa atmósfera de irrealidad que se ha ido apoderando de la escena. La descripción no corresponde precisamente con las características de ese lugar, sino con las impresiones de Montgomery, con el efecto que los cuadros ejercen en su percepción. Lo anterior se confirma cuando señala: *I felt as if I had stepped straight into the eighteenth century*. Esta oración marca una separación casi definitiva del mundo real, como si Montgomery se adentrara en ese cuadro que él mismo ha ido elaborando, en ese sitio donde, según sus propias palabras, los muebles, los objetos, las luces y el mismo espacio parecen haber sido previamente organizados. En este punto se produce un significativo cambio de perspectiva por medio

del cual el lector, que había acompañado a Montgomery en su recorrido, ahora puede observar el cuadro desde fuera y contemplar el paisaje que aparece a la distancia, a través de una ventana:

At the far end of the room a french window stood wide-open, and a gauze curtain billowed in the breeze. Outside there was a long slope of lawn, whereon, in the middle distance, a lone, heraldic horse was prancing. Farther off was the river bend, the water whitening in the shallows, and beyond that there were trees, and the vague mountains, and then the limitless, gilded blue of summer. It struck me that the perspective of this scene was wrong somehow. Things seemed not to recede as they should, but to be arrayed before me — the furniture, the open window, the lawn and river and far-off mountains — as if they were not being looked at but were themselves looking, intent upon a vanishing-point here, inside the room.

En este punto de la descripción, ya Montgomery se encuentra situado en medio de la sala, como si pasara a formar parte de ese cuadro cuyos componentes parecen haber sido dispuestos ante él. Sin embargo, no es Montgomery el personaje principal de ese cuadro: la atmósfera, los cambios de perspectiva, los juegos de luces y todos los elementos de la escena están ordenados para poner en relieve la pintura que despierta el arrobamiento de Montgomery:

I turned then, and saw myself turning as I turned, as I seem to myself to be turning still, as I sometimes imagine I shall be turning always, as if this might be my punishment, my damnation, just this breathless, blurred, eternal turning towards her.

You have seen the picture in the papers, you know what she looks like. [...] All this you have seen, all this you know. Yet I put it to you, gentle connoisseurs of the jury, that even knowing all this you still know nothing, next to nothing. You do not know the fortitude and the pathos of her presence. You have not come upon her suddenly in a golden room on a summer eve, as I have. You have not held her in your arms, you have not seen her asprawl in a ditch. You have not — ah no! — you have not killed for her.

Lo que observamos es un cuadro pictórico contenido dentro de un cuadro literario, y ese encuentro entre pintura y literatura es concebido para dar cuenta de ese otro encuentro entre crimen y arte: del instante en que la pasión estética del narrador se enlaza con sus impulsos delictivos. Tras el descubrimiento del cuadro, los confines entre realidad e irrealdad parecen diluirse: no sólo es Montgomery quien observa la pintura, sino que la mujer de la pintura parece observarlo también a él:

I stood there, staring, for what seemed a long time, and gradually a kind of embarrassment took hold of me, a hot, shamefaced awareness of myself, as if somehow I, this soiled sack of flesh, were the one who was being scrutinised, with careful, cold attention. It was not just the woman's painted stare that watched me. Everything in the picture, that brooch, those gloves, the flocculent darkness at her back, every spot on the canvas was an eye fixed on me unblinkingly. I retreated a pace, aghast. The silence was fraying at the edges. I heard a cow lowing, a car starting up. [...] A maid was standing in the open french window. She must have come in just then and seen me there and started back in alarm. Her eyes were wide, and one knee was flexed and one hand lifted, as if to ward off a blow. (78)

Montgomery pierde la noción del tiempo, siente que los minutos se han prolongado de manera inexplicable hasta que advierte, detrás de él, la presencia de Josephine Bell, quien también lo ha estado observado. En ese instante el silencio se repliega y los sonidos del exterior vuelven a propagarse, lo cual confirma que durante todo ese lapso, casi desde el comienzo del recorrido, hemos estado en la mente de Montgomery. La súbita aparición de Josephine devuelve a Montgomery a la realidad, y es ahí, en el espacio del mundo cotidiano, donde se prefigura el asesinato de la joven mujer (*Her eyes were wide, and one knee was flexed and one hand lifted, as if to ward off a blow*). Pero más allá de esto, consideremos la posición de Montgomery en la escena: se encuentra en el centro de la sala, entre el cuadro que está observando y la ventana donde aparece Josephine, es decir, entre la mujer que ha sido creada y la mujer a la que va a asesinar, entre una imagen artística y una imagen real. Lo dicho, la narración de Montgomery se desarrolla en una zona intermedia entre la realidad y la imaginación, entre los hechos y la reinención de los mismos. De ningún modo puede Montgomery negar su crimen, pero su declaración da cuenta de sucesos que han pasado por el tamiz de la subjetividad y del lenguaje, justo ahí donde las luces, las atmósferas y los espacios han sido ordenados para dar a la escena una textura casi irreal que traslada la confesión de un crimen a una región contigua a la ficción. La narración de Montgomery no es precisamente una recreación jurídica de los hechos, sino una auténtica *recreación*

literaria donde los hechos son modificados por el estilo y la perspectiva del narrador, por su imaginación y la influencia que el arte ejerce en su percepción.

Humbert y Montgomery, desde luego, reconstruyen sus crímenes a partir de sus recuerdos. De hecho, podría decirse que esa zona intermedia entre realidad e imaginación es la memoria. En la entrevista para la revista *Hazlitt*, la periodista Emily M. Keeler plantea a Banville la siguiente pregunta: “Alex Cleave [protagonista de *Eclipse*, *Shroud* y *Ancient Light*] is a bit of an unreliable narrator. Did that complicate the process of writing this novel?” El escritor irlandés responde:

I think all narrators are unreliable, because memory is unreliable, and even our notions of the present are unreliable. The older I get, the more I think that we don't remember, we imagine. The imagination works much harder than the memory. Neuroscientists are now coming to the conclusion that we don't actually remember, that we make models of what we see and what we experience, and that these are what we carry forward. Which is a nice theory, because it explains why—everything. You know, you go back to a house that you lived in as a child and everything's slightly shifted. And it's because the model in your head has decayed over time. I think that's true. So memory is a very odd faculty. (“Odd and Unreliable Faculties”, párr. 3)

Si la memoria, según Banville, es una facultad extraña y poco confiable es porque nos lleva a modificar las nociones que teníamos de algún recuerdo. La imaginación, sugiere el autor, colma los vacíos de la memoria, de modo que todo aquello que recordamos se deriva, más que de hechos concretos o detalles fidedignos, de un impulso imaginativo no exactamente por recordar, sino por *evocar* las sensaciones que experimentamos durante un momento determinado. Es entonces que la memoria se vincula con la invención, pues el acto de recordar conlleva un ejercicio imaginativo destinado a reconstruir el modelo mental que tenemos de cierto instante o espacio; es un modelo que no necesariamente se ajusta a la verdad o a la realidad, sino a un complejo entramado de pensamientos, asociaciones e impresiones que corresponden al individuo.

En *Lolita*, la obsesión de Humbert por Lolita sería inexplicable sin Annabel Leigh: “Did she have a precursor? She did, indeed she did. In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child” (11). Annabel no sólo es la figura central de la iniciación amorosa de Humbert, sino también de un entorno y una época que recuerdan al narrador algunas de las sensaciones más gratas de su existencia:

I grew, a happy, healthy child in a bright world of illustrated books, clean sand, orange trees, friendly dogs, sea vistas and smiling faces. Around me the splendid Hotel Mirana revolved as a kind of private universe, a whitewashed cosmos within the blue greater one that blazed outside. From the aproned pot-scrubber to the flanneled potentate, everybody liked me, everybody petted me. Elderly American ladies leaning on their canes listed toward me like towers of Pisa. Ruined Russian princesses who could not pay my father bought me expensive bonbons. He, *mon cher petit papa*, took me out boating and biking, taught me out to swim and dive and water-ski, read to me *Don Quixote* and *Les Misérables...*” (12)

Hay que considerar que no es el joven Humbert quien habla en este pasaje, sino el Humbert que escribe desde la madurez, el Humbert que, más que recordar, evoca esa época ideal e idílica. Se trata, ciertamente, de un universo privado, un cosmos observado a la distancia de los años, bajo la influencia de las sensaciones más entrañables del narrador y de esa formación literaria que entonces se ha comenzado a forjar. A ese mundo ideal pertenece Annabel, modelo *humbertiano* de las nínfulas, precursora de Lolita. La obsesión de Humbert por Lolita y la imagen que de ella construye proceden de una necesidad por recuperar las sensaciones experimentadas con Annabel. La narración de Humbert nace del vínculo entre el recuerdo de Annabel y la idealización de Dolores Haze, es decir, del registro del pasado y de la imaginación:

I leaf again and again through these miserable memories, and keep asking myself, was it then, in the glitter of that remote summer, that the rift in my life began; or was my excessive desire for that child only the first evidence of an inherent singularity? When I try to analyze my own cravings, motives, actions and so forth, I surrender to a sort of retrospective imagination which feeds the analytic faculty with boundless alternatives and which causes each visualized route to fork and re-fork without end in the maddeningly complex prospect of my past. I am convinced, however, that in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel. (16)

En este pasaje Humbert expresa lo que para Nabokov constituye el proceso creativo: a la combinación entre la imaginación y la facultad analítica se agrega la memoria. Recordar es imaginar, señala Banville, y Nabokov fusiona estas dos acciones en la frase “imaginación retrospectiva”, que a su vez potencia la facultad analítica. En su conjunto, estos elementos confieren a la escritura “alternativas ilimitadas”, diversas posibilidades, rutas narrativas que se enlazan para reconstruir la urdimbre del pasado. Si bien es cierto que la imagen de Lolita comienza a gestarse a partir de la figura de Annabel, en su narración Humbert da a Lolita una identidad singular que termina por eclipsar a Annabel: “A little later, of course, she, this *nouvelle*, this Lolita, *my* Lolita, was to eclipse completely her prototype.” (42). Lo que hace Humbert es apartar a Lolita de ese mundo arquetípico al que pertenece Annabel para situarla en un mundo mucho más complejo por su imperfección; la realidad de Annabel corresponde a la esfera de un pasado que permanece intacto en la memoria de Humbert; la realidad de Lolita corresponde a la esfera de la evocación: no sólo recuerdo, sino un conjunto de emociones, pensamientos e impresiones ligados a ese recuerdo.

Para advertir la diferencia entre *recuerdo* y *evocación*, hay que remitirnos a la distinción entre los dos tipos de memoria visual que Humbert señala:

There are two kinds of visual memory: one when you skilfully recreate an image in the laboratory of your mind, with your eyes open (and then I see Annabel in such general terms as: ‘honey-colored skin,’ ‘thin arms,’ ‘brown bobbed hair,’ ‘long lashes,’ ‘big bright mouth’); and the other when you instantly evoke, with shut eyes, on the dark innerside of your eyelids, the objective, absolutely optical replica of a beloved face, a little ghost in natural colors (and this is how I see Lolita.) (13).

La frase *in the laboratory of your mind* sugiere que el acto de recordar supone un proceso meramente intelectual, una función del pensamiento que puede ofrecer una recreación quizá detallada pero superficial del pasado. Advuértase que la descripción de Annabel sólo se refiere a su fisonomía, y Humbert puede recrearla con los ojos abiertos porque se trata de una imagen previamente establecida en la mente. En cambio,

Humbert tiene que cerrar los ojos para visualizar a Lolita, como si se tratara de un procedimiento más complejo que no sólo involucra la facultad de recordar, sino también un ejercicio inventivo que busca asir y dar una forma a esa imagen de Lolita que Humbert concibe en su mente: una réplica óptica, una figura fantasmal teñida por la imaginación del narrador. La evocación, pues, como un acto creativo donde el modelo del pasado es sometido a las reflexiones de quien escribe desde el presente.

Lolita, como creación, comienza a forjarse en el instante mismo en que Humbert descubre a Dolores Haze. El encuentro se suscita poco después de que Charlotte Haze, la madre de Lolita, muestra a Humbert la casa donde éste habrá de alojarse durante los siguientes meses. A lo largo del recorrido vemos a un Humbert desinteresado, aburrido, rehusándose, en secreto, a habitar ese lugar hasta que ve a Dolores. Este encuentro guarda ciertos paralelismos con aquella escena en que Montgomery descubre el cuadro que lo lleva a cometer su crimen, paralelismos que nada tienen que ver con los sucesos, sino con la forma en que Humbert y Montgomery narran tales sucesos:

Reluctantly I followed her downstairs again; then through the kitchen at the end of the hall, on the right side of the house—the side where also the dining room and the parlor were (under “my” room, on the left, there was nothing but a garage). In the kitchen, the Negro maid, a plump youngish woman, said, as she took her glossy black purse from the knob of the door leading to the black porch: “I’ll go now, Mrs. Haze.” “Yes, Louise,” answered Mrs. Haze with a sigh. “I’ll settle with you Friday.” We passed on to a small pantry and entered the dining room, parallel to the parlor we had already admired. I notice a white sock on the floor. With a deprecatory grunt, Mrs. Haze stooped without stopping and threw it into a closet next to the pantry. We cursorily inspected a mahogany table with a fruit vase in the middle, containing nothing but the still glistening stone of one plum. I groped for the timetable I had in my pocket and surreptitiously fished it out to look as soon as possible for a train. (40-41)

En su descripción, Humbert hace énfasis en aspectos tan ordinarios del recorrido que la escena resulta monótona. La presencia de la sirvienta Louise, el breve diálogo que ésta intercambia con Mrs. Haze y el motivo del calcetín, que da un toque humorístico, acentúan ese aire de cotidianidad que Nabokov quiere imprimir a la escena. Hasta aquí,

la descripción se sitúa en el plano del recuerdo; sin embargo, cuando Humbert descubre a Lolita, la narración accede al plano de la evocación:

I was still walking behind Mrs. Haze through the dining room when, beyond it, there came a sudden burst of greenery—"the piazza," sang out my leader, and then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses.

It was the same child—the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. And as if I were the fairy-tale nurse of some little princess (lost, kidnapped, discovered in gypsy rags through which her nakedness smiled at the king and his hounds), I recognized the tiny dark-brown mole on her side. With awe and delight (the king crying for joy, the trumpets blaring, the nurse drunk) I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly paused; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts—that last mad immortal day behind the "Roches Roses." The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished. (41)

Esa "explosión de verdor" altera súbitamente la monotonía de la descripción anterior y se convierte en una imagen plena de colores y detalles, de metáforas y referencias literarias (una vez más, los cuentos de hadas) que Humbert emplea para describir a Dolores Haze. Aunque no lo menciona de manera explícita, Humbert asocia al instante a Dolores con Annabel (*It was the same child...*): el recuerdo deviene evocación que devuelve a Humbert las sensaciones de aquella época de su temprana juventud. De modo que Lolita nace en el momento en que Annabel Leigh se fusiona con Dolores Haze: en el instante mismo en que las sensaciones del pasado se enlazan con las del presente: *The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished.*

Aunque Humbert asegura que solía llevar un diario durante la época en que ocurrieron los sucesos que relata, no redacta su confesión con base en esa fuente simple y llanamente porque la ha perdido. De modo que todo cuanto Humbert escribe proviene de su "imaginación retrospectiva", de ese ejercicio en que se combina un minucioso escrutinio del pasado con una labor inventiva. A decir de Humbert:

Exhibit number two is a pocket diary bound in black imitation leather, with a golden year, 1974, *en escalier*, in its upper left-hand corner. I speak of this neat product of the Blank Blank Co., Blankton, Mass., as if it were really before me. Actually, it was destroyed five years ago and what we examine now (by courtesy of a photographic memory) is but its brief materialization, a puny unfledged phoenix. (42).

Al escribir su declaración, Humbert no busca precisamente confesar su crimen, sino reconstruir las experiencias vividas al lado de Lolita, recuperar las sensaciones, las impresiones, las imágenes del pasado. El trayecto que Humbert emprende supone una auténtica búsqueda del tiempo perdido cuyo destino es evocar a Lolita. El propósito de Humbert se deriva, en buena medida, de las reflexiones de Nabokov en torno a *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. En sus *Lectures on European Literature*, el escritor ruso escribe: “*In Search of Lost Time* is an evocation, not a description of the past [...] This evocation of the past [...] is made possible by bringing to light a number of exquisitely chosen moments which are a sequence of illustrations, of images. [...] The key to the problem of reestablishing the past turns out to be the key of art.” (208). Lo dicho, más que registrar el pasado, la intención de Humbert es evocarlo por medio de “su memoria fotográfica”, que proyecta una secuencia de imágenes en las que observamos a Lolita a través de diversos ángulos, bajo distintas luces y colores. Cuando Nabokov menciona que la clave para reconstruir el pasado se encuentra en el arte, es porque las imágenes que Humbert concibe proceden de sus impresiones, de su imaginación y de sus nociones estéticas. Sin duda, lo que hace Nabokov en *Lolita* es reelaborar las conclusiones a las que llega tras leer la novela de Proust. A saber,

The point [Marcel] makes is that simple memory, the act of visualizing something in retrospect, is not the correct method: it does not recreate the past. [...] The problem to be solved is how to keep these impressions from vanishing under the pressure of the present. One answer is found in his new recognition of the continuity of present with past. (246-247)

[...] Still, something more than memory, no matter how vivid and continuous, is involved. The inner meaning must be sought. [...] What he has learned is that intellectual scrutiny of past memories or sensations alone has not revealed to him their significance. (247-248)

[...] The bridge between past and present that Marcel then discovers is that “What we call reality is a certain relationship between sensations and memories which surrounds at the same time.” In short, to recreate the past something other than the operation of memory must happen: there must be a combination of a present sensation (especially taste, smell, touch, sound) with a recollection, a remembrance, of the sensuous past. [...] In other words, a nosegay of the senses in the present *and* the vision of an event or sensation in the past, this is when sense and memory come together and lost time is found again.

The illumination is then completed when the narrator realizes that a work of art is our only means of thus recapturing the past, and to this end he dedicates himself. (249)

Aunque menos consciente de su misión artística, Humbert dedica los últimos días de su vida a un idéntico fin, que consiste en narrar su pasado para vincularlo con el presente. Es entonces que la imaginación adquiere una función definitoria en la reconstrucción del pasado, pues a través de ella Humbert llena los huecos de su memoria para conectar sus recuerdos con las sensaciones que de ellos tiene en el presente. Así lo plantea el crítico John Burt Foster Jr. en su ensayo “Nabokov’s Art of Memory”:

Because we have no absolute “capacity of retention,” imagination must intervene to fill the gaps, and this reclamation work is so intricate that merely defining it results in a situation of infinite regress. Memories of the past do not remain unalloyed, but become “elements” appropriated by the imagination, and this synthesis enters into further combinations that include not only “inventions” but also “recollections.” This latter term, by returning to the sentence’s point of departure, suggests an unending cycle where memory is repeatedly compounded with imagination. And Nabokov heightens the sense of continuous interplay by appealing to Mnemosyne, mother of the Muses, and thus personification of memory’s link with creativity. (117)

La narración de Humbert se deriva de una interacción constante entre memoria e invención, de esa síntesis en que los recuerdos son completados, retocados e incluso distorsionados por la imaginación. “The distortion of a remembered image —afirma Nabokov— may not only enhance its beauty with an added refraction, but provide informative links with earlier or later patches of the past.” (*Strong Opinions*, 143). Poco importa a Humbert alterar sus recuerdos porque lo que busca es sublimar los detalles de sus experiencias; evocar a Lolita en la recreación de una realidad donde se combinan las imágenes registradas en la memoria y aquellas concebidas por la imaginación. Así lo plantea Nabokov:

The Past is also part of the tissue, part of the present, but it looks somewhat out of focus. The Past is a constant accumulation of images, but our brain is not an ideal organ for constant retrospection and the best we can do is to pick out and try to retain those patches of rainbow light flitting through memory. The act of retention is the act of art, artistic selection, artistic blending, artistic re-combination of detail. (*Strong Opinions*, 186-187).

Cuando Banville afirma que al recordar no hacemos otra cosa más que imaginar, es muy probable que tenga en mente las ideas a las que llega Nabokov vía Proust, ideas que el escritor ruso sintetiza con estas palabras: “imagination is a form of memory” (*Strong Opinions*, 78). En *Ghosts*, Banville pone en juego las relaciones entre realidad, memoria e imaginación que intervienen en el proceso creativo. En esta novela, la narración oscila entre los recuerdos de Montgomery y lo que acontece en la isla a la que es enviado tras ser liberado de la prisión. Ahí, comienza a trabajar como amanuense del profesor Kreautzner, un crítico de arte que encomienda a Montgomery la tarea de escribir un estudio monográfico sobre la vida y la obra del pintor —ficticio— Jean Vaublin. Montgomery alterna su labor crítica con el recuento de su pasado y el relato de los mínimos sucesos que ocurren en la isla. La monotonía de ese lugar jamás varía a pesar de la inesperada llegada de un grupo de naufragos cuya existencia resulta incierta, pues jamás queda claro si se trata de personas o de personajes concebidos por el propio Montgomery. Lo cierto es que esa isla se convierte en un espacio propicio para la creación, un punto de contacto entre el pasado y el presente, una zona de interacción entre la realidad y la imaginación:

Worlds within worlds. They bleed into each other. I am at once here and there, then and now, as if by magic. I think of the stillness that lives in the depths of mirrors. It is not our world that is reflected there. It is another place entirely, another universe, cunningly made to mimic ours. Anything is possible there; even the dead may come back to life. Flaws develop in the glass, patches of silvering fall away and reveal the inhabitants of that parallel, inverted world going about their lives all unawares. And sometimes the glass turns to air and they step through it without a sound and walk into *my* world. (55)

Montgomery no sólo habla como narrador, sino como un creador que simultáneamente se encuentra en el mundo real y en un mundo imaginario, en el pasado y en el presente, yendo de un lado a otro, según sus palabras, como por arte de magia. No es casual que Banville utilice esta frase, *as if by magic*, que nos recuerda esa condición de mago o conjurador que Nabokov atribuye al escritor. Asimismo, Montgomery introduce el motivo de los espejos, metáfora de la relación entre realidad y ficción: dos mundos paralelos que coexisten y se contemplan en la mente del escritor. Sin embargo, para Montgomery el mundo creado no refleja nuestro mundo, sino que se constituye como un universo distinto, sólo semejante a nuestra realidad. La ficción, pues, como un espejo que proyecta, como quería Nabokov, una realidad delusoria, una ilusión óptica donde cualquier cosa puede suceder, donde incluso los muertos pueden volver a la vida. Estas palabras aluden a la labor que Montgomery se propone llevar a cabo tras asesinar a Josephine Bell. Hacia el final de *The Book of Evidence* menciona:

What I told the policeman is true — I killed her because I could kill her, and I could kill her because for me she was not alive. And so my task now is to bring her back to life. I am not sure what that means, but it strikes me with the force of an unavoidable imperative. How am I to make it come about, this act of parturition? Must I imagine her from the start, from infancy? I am puzzled, and not a little fearful, and yet there is something stirring in me, and I am strangely excited. (215-216).

La idea de revivir a Josephine Bell, desde luego, sólo se puede concretar por medio de la imaginación y en los terrenos del arte, ese refugio en que Humbert se resguarda para llevar a cabo una tarea tan desmesurada como la que se propone Montgomery: la de inmortalizar a Lolita: “I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita.” (311). De ahí la relevancia que Humbert y Montgomery dan al arte, en particular a la pintura. En sus narraciones, uno y otro buscan emular la labor del pintor en su afán de fijar las imágenes que registran o imaginan. Inmortalizar a Lolita o

revivir a Josephine Bell es equivalente a crear, por medio de esas imágenes, el mundo paralelo de la ficción, esa realidad donde cualquier cosa es posible.

En su texto sobre *En busca del tiempo perdido*, Nabokov señala:

It is noteworthy that throughout the whole work either the narrator or Swann often sees the physical appearance of this or that character in terms of paintings by famous old masters, many of them of the Florentine School. There is one main reason behind this method [...] The main reason is of course that for Proust art was the essential reality of life.” (228)

Estas palabras se ajustan con exactitud a la labor de Nabokov y de Banville, pues las imágenes de sus novelas aluden a otras imágenes, ya sea pictóricas o literarias. Es decir, al igual que Marcel, Humbert y Montgomery observan el mundo, sus experiencias y sus relaciones con los otros a través de ese cristal que es el arte, un cristal que modifica la realidad al conferirle una textura inusual que, a decir de Nabokov, procede por completo de la creatividad individual: “[...] the only real, authentic worlds are, of course, those that seem unusual. [...] Average reality begins to rot as soon as the act of individual creation ceases to animate a subjectively perceived texture.” (*Strong Opinions*, 118). Lo dicho, la intención de Nabokov y de Banville es reelaborar el mundo, reordenar sus componentes para conformar una nueva realidad. En “On A Book Entitled *Lolita*”, Nabokov refiere: “It had taken me some forty years to invent Russia and Western Europe, and now I was faced by the task of inventing America. The obtaining of such local ingredients as would allow me to inject a modicum of average “reality” (one of the few words which mean nothing without quotes) into the brew of individual fancy...” (314). Y en ese proceso de invención, o reinversión, de los Estados Unidos, Nabokov incorpora una serie de elementos que procede de cuadros de distintos pintores. Un ejemplo:

By a paradox of pictorial thought, the average lowland North-American countryside had at first seemed to me something I accepted with a shock of amused recognition because of those painted oilcloths which were imported from America in the old days to be hung above washstands in Central-European nurseries, and which fascinated a drowsy child at bed time with the rustic green views they

depicted—opaque curly trees, a barn, a cattle, a brook, the dull white of vague orchards in bloom, and perhaps a stone fence or hills of greenish gouache. But gradually the models of those elementary rusticities became stranger and stranger to the eye, the nearer I came to know them. Beyond the tilled plain, beyond the toy roofs, there would be a slow suffusion of inutile loveliness, a low sun in a platinum haze with a warm, peeled-peach tinge pervading the upper edge of a two-dimensional, dove-gray cloud fusing with the distant amorous mist. There might be a line of spaced trees silhouetted against the horizon, and hot still noons above a wilderness of clover, and Claude Lorrain clouds inscribed remotely into misty azure with only their cumulus part conspicuous against the neutral swoon of the background. Or again, it might be a stern El Greco horizon, pregnant with inky rain, and a passing glimpse of some mummy-necked farmer, and all around alternating strips of quick-silverish water and harsh green corn, the whole arrangement opening like a fan, somewhere in Kansas. (154-155)

Humbert elabora su descripción a partir de las imágenes de Estados Unidos que recuerda de su infancia, y cuando el escenario comienza a parecerle desconocido, recurre a sus referencias pictóricas para asociar el paisaje con los colores, los motivos y las técnicas que ha observado en los cuadros de Claude Lorraine y El Greco. Es decir, cuando la imaginación no basta para colmar los vacíos de la memoria, el arte proporciona a Humbert la información necesaria para completar su descripción.

La influencia de la pintura no es menor en la narración de Montgomery, cuyo crimen, como lo hemos visto, está inextricablemente ligado a una obra de arte. Así lo expresa el propio narrador: “I am struck, for instance, by the frequent appearance which paintings make in this case.” (61). Y para un hombre capaz de asesinar por un cuadro debe ser natural asociar sus más mínimas experiencias con pinturas de distintos artistas: “Anna hardly spoke. She was pale, and looked tired and distracted. I noticed for the first time how she had aged. The woman I knew fifteen years ago was still there, but fixed inside a coarser outline, like one of Klimt’s gem-encrusted lovers.” (85). Sin embargo, es en la obra de Balthus donde hallamos un vínculo directo entre Nabokov y Banville. A decir del escritor ruso, “A Contemporary artist I do admire very much, though not only because he paints Lolita-like creatures, is Balthus.” (*Strong Opinions*, 167). Por su parte, Banville encuentra en las creaturas de Balthus, quizá incluso en aquellas semejantes a

Lolita, la fuente de inspiración para concebir a la protagonista de su novela *Athena*, llamada simplemente A.: “I cannot see a Balthus, any Balthus — those autumnal tones, that characteristic air of jaded lewdness — without thinking of A.” (85). Si en *The Book of Evidence* Banville sigue los procedimientos de Nabokov para trasladar la confesión de un crimen a las inmediaciones de la ficción, y en *Ghosts* pone en relieve las relaciones entre realidad, memoria e imaginación, en *Athena* Montgomery muestra una obsesión por A. muy semejante a la que Humbert siente por Lolita. Y a la manera de Humbert, Montgomery construye una imagen de A. que no debe tanto a la realidad como a la influencia del arte. De hecho, el motivo de la pintura ocupa un lugar central en la trama de *Athena*. En esta novela, Montgomery es contratado por un traficante de arte para analizar una colección de cuadros y comprobar su originalidad. Montgomery se dedica a esta labor con un entusiasmo muy cercano a la pasión amorosa, y es a través del análisis de cada cuadro que va construyendo la imagen de A.:

Did I give myself to the pictures with that sensation of inward falling that great art is supposed to provoke? Probably I did. True, I found them uncanny; they stared at me from across the room, remote and motionless, like a row of propped-up catatonics. [...] It was like suddenly breaking through to a different version of reality, a new and hitherto undreamed-of dimension of a familiar world. It was like — yes, it was like what they seem to mean when they talk of love. To place one of these extraordinary artefacts before me on the little table in the white room and go to work on it with my tweezers and my magnifying glass was to be given licence to enter the innermost secret places of a sacred object. This was the surface the painter had worked in, I kept telling myself, these were the brushstrokes he had set down; still lodged in the paint would be a few stray atoms the creator had breathed out as he leaned rapt before his canvas three and a half centuries ago in a leaky garret on some back street of Antwerp or Utrecht under a sky piled high with gigantic clouds. [...] I was like a lover who gazes in tongue-tied joy upon his darling and sees not her face but a dream of it. You were the pictures and they were you and I never noticed. All this I understand now — but *then*; ah, my dear, *then*! You see my difficulty: a grotesque among grotesque things, I was content there and wanted nothing but that this peaceful and phantasmally peopled solitude should continue without disturbance; content, that is, until you became animate suddenly and stepped out of your frame. (83)

Este pasaje bien puede verse como una síntesis del procedimiento que sigue Humbert para crear a Lolita. Humbert y Montgomery comparten una idéntica fascinación por el

ser amado, una obsesión que los conduce hacia una versión distinta de la realidad: a esa dimensión extraña a la vez que familiar que procede del acto de la creación. Es ahí que el lenguaje deviene un instrumento de exploración cuya eficacia depende de su agudeza y precisión. A su vez, el rigor analítico se combina con la imaginación para completar los huecos del cuadro, para evocar un pasado remoto del que habrá de surgir la imagen de A. La pasión por el arte y la pasión amorosa encuentran un vínculo definitivo en esa figura fantasmal que se materializa para acceder al mundo que Montgomery ha concebido en la soledad de su estudio. A. es, por así decirlo, una obra forjada a partir de otras obras de arte, una ilusión que adquiere forma y sustancia mediante una narración donde se combinan las reflexiones, las impresiones y la imaginación de Montgomery.

A diferencia de A., la imagen de Lolita no procede de una obra de arte, sino de una chica más bien ordinaria llamada Dolores Haze. Sin embargo, Humbert observa a Dolores como un objeto artístico en el que encuentra todos esos rasgos que conforman a una auténtica “nínfula”. Al acuñar el término *nymphet*, Humbert no sólo denomina a cierta clase de adolescentes, sino que también define sus preferencias estéticas, su peculiar noción de la belleza. Y en el hecho de nombrar y definir ya se prefigura ese ejercicio inventivo mediante el cual Humbert transforma a Dolores en Lolita: “What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita—perhaps more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness—indeed, no life of her own.” (64). Esta es la operación que Humbert realiza a lo largo de la novela: un proceso de creación en el que Lolita va cobrando vida a través de diversas imágenes y estrategias narrativas, a través de la sonoridad y las variaciones del lenguaje: Dolores, Dolly, Lo, Lolita, Loletitta, “The house was still Loless”. Estos juegos de palabras no son ajenos a Montgomery, quien realiza asociaciones similares al pensar en A.: “Abstract: that is the word I always

associate with her: abstract, abstracted, abstractedly, and then the variants, such as absently and absent-minded, and now, of course, in this endless aftermath, with the clangour of a wholly new connotation, just absent.” (47). Y de manera significativa, así es como Montgomery describe a A.: “Her manner was a mixture of curiosity and impatience and a kind of defiant offhandedness, like that of a spoiled, dissatisfied, far too clever twelve-year-old.” (48). La referencia es obvia y transparente las conexiones entre Nabokov y Banville, conexiones que se manifiestan con mayor profundidad en las imágenes de sus novelas.

Cuando Nabokov afirma que para Proust la realidad esencial de la vida ha de hallarse en la obra de arte, es porque descubre, tras leer *En busca del tiempo perdido*, que por medio de las imágenes es posible reconstruir el pasado y vincularlo con el presente, lo cual confiere a la obra literaria un sentido de totalidad que no posee nuestra existencia. En la realidad artística ya la vida no se percibe como un cúmulo de experiencias fragmentadas por el tiempo, sino como un todo único e indivisible donde los sucesos del pasado se conectan con las sensaciones del presente. La verdad o la falsedad de tales sucesos no son tan relevantes como las sensaciones que estos evocan porque es ahí, en las sensaciones, donde se encuentra la inmanencia del ser, esa realidad esencial que busca el artista. Para Nabokov, para Banville, el auténtico acto creativo, el ardid del conjurador, yace en la composición de imágenes que condensan pasado y presente, revelando una realidad más vasta que trasciende el tiempo. En las novelas de ambos escritores las imágenes son a un mismo tiempo ejercicio intelectual e imaginativo, registro del pasado y evocación de las sensaciones a él vinculadas.

En *Nabokov's Art of Memory*, John Burt Foster Jr. hace una observación sobre la ambivalencia que el término “imagen” tiene en la obra del escritor ruso:

As Nabokov elaborates and extends his art of memory [...], he focuses ever more insistently on the problem of the mnemonic image. Attempting to retrieve isolated moments from the past in their full

particularity, he sometimes views the result as a faithful record, but sometimes as just a vivid metaphor for irrecoverable experience. The dilemma marks the very word “image,” which, by a telling equivocation, can mean both a specific sensation and a linguistic trope. (16)

Para Nabokov y Banville la ambivalencia del término *imagen* no supone un dilema, sino una solución. Humbert y Montgomery recurren a las imágenes no sólo para registrar sus recuerdos, sino también, y sobre todo, para recuperar las sensaciones que guardan esos recuerdos. Las imágenes se convierten en metáforas cuando las experiencias del pasado entran en contacto con las sensaciones de quien escribe desde el presente. El pasado es irrecuperable en el plano del recuerdo, cuando sólo se registra la experiencia, pero es recuperado cuando el recuerdo se convierte en evocación, cuando experiencias y sensaciones se fusionan en una imagen. A propósito de su novela *Ada*, Nabokov refiere:

We can imagine all kinds of time, such as for example “applied time”—time applied to events, which we measure by means of clocks and calendars; but those types of time are inevitably tainted by our notion of space, spatial succession, stretches and sections of space. [...] Applied time, measurable illusions of time, are useful for the purposes of historians or physicists, they do not interest me, and they did not interest my creature Van Veen in Part Four of my *Ada*.

He and I in that book attempt to examine the *essence of Time*, not its lapse. Van mentions the possibility of being “an amateur of Time [...], of being able to delight sensually in the texture of time, “in its stuff and spread, in the fall of its folds, in the very impalpability of its grayish gauze, in the coolness of its continuum.” He also is aware that “Time is a fluid medium for the culture of metaphors.” (*Strong Opinions*, 186)

Poco importa a Nabokov el aspecto histórico o científico del tiempo; su interés se concentra en el aspecto visual. El novelista ruso elabora una escritura que apela a la naturaleza expresiva de las imágenes, que extraen las experiencias de su contexto histórico para evocar las sensaciones de sus personajes. La textura de una obra literaria, entonces, ha de hallarse en las imágenes de la memoria que son reelaboradas por la imaginación y modeladas por el estilo del autor.

No es otro el procedimiento que Banville emplea en su novela *Athena*.

Consideremos los siguientes pasajes:

What was I thinking now? Still nothing. Is that not strange? [...] To make sense of this flow of happenings that was carrying me along like a leaf on the flood I would have had to stop everything

and step out of the picture altogether and stand back on some impossible, Archimedean platform in space and view the spectacle of a completed whole. But nothing is complete, and nothing whole. I suppose that is why deep down I have never been able fully to believe in reality as it is described by the science of physics, with its moments of motionless and lucid insight, as if it could be possible to take a cross-section of the moving world and put it between glass slides and study it in perfect stillness and silence. (71)

Y sin embargo, esa es la operación que Montgomery lleva a cabo páginas más adelante, la de tomar una muestra de la realidad para ponerla en reposo y estudiarla en silencio:

What was I thinking now, what was I feeling? I was waiting, I did not know for what exactly, while the pendulum of that hypnotically swinging leg marked off the slow, swollen seconds. How pale she was. Her hair at the side hung away from her canted cheek like a cropped black gleaming wing. I could not see her face clearly with the light behind her. Had her gaze shifted, was she looking at me now? Time passed. [...] I recall only the look of things: her print dress, that hanging wing of hair, the triangular shadow lengthening and contracting along her inner thigh as she swung her leg, the polar blue in the window behind her and the ogreish cloud at her back still stealthily spreading its icy arms. Or is it just that I want to linger here in this moment when everything was still to come, to preserve it in the crystal of remembrance like one of those little scenes in glass globes that I used to play with as a child, cottage and tree and robin redbreast on a twig and all swirled about with snowflakes? (I could weep a blizzard if I once got started). (86)

Resulta significativo que ambos pasajes comiencen con la misma pregunta: *What was I thinking?* Mientras que en el primer pasaje Montgomery se formula tal pregunta para iniciar su reflexión, en el segundo agrega: *what was I feeling?* Esta pregunta marca una transición del ejercicio intelectual al ejercicio inventivo: Montgomery no sólo intenta recordar sus pensamientos, sino también evocar las sensaciones que experimenta en ese momento. A partir de ahí, comienza a describir a A. para crear una imagen que gradualmente se separa del tiempo para mantenerse en reposo. Montgomery refiere los movimientos de A. para aludir al paso del tiempo (*while the pendulum of that hypnotically swinging leg marked off the slow, swollen seconds*), cuya continuidad es interrumpida casi enseguida, justo cuando Montgomery percibe la luz que se proyecta detrás de ella (*I could not see her face clearly with the light behind her*). Y tras esa interrupción, tras ese breve lapso que el narrador no consigue recordar, sobreviene el acto creativo: la escena se torna estática, como un cuadro que Montgomery contempla

absorto, en silencio, sin poder recordar las palabras pronunciadas un momento antes, sino única y sugerentemente los detalles que conforman la escena. Esto nos remite a una idea que Nabokov menciona con insistencia en sus entrevistas: “Man thinks not always in words, but also in images”. Al igual que Nabokov, Banville no cree en los recursos de la ciencia para abstraer las experiencias del paso del tiempo, pero sí en los recursos literarios: mediante la escritura, Montgomery aísla ese recuerdo para preservarlo, no entre los cristales de una muestra de análisis, sino en el cristal de la memoria (*to preserve it in the crystal of remembrance*). La descripción de A. no corresponde con una imagen de la realidad, sino con una imagen que Montgomery guarda y recrea en su mente. Liberados del flujo del tiempo, desprovistos de contenido y contexto, los recuerdos aparecen como cuadros que Montgomery observa para evocar las sensaciones de esos instantes, para buscar sus significados y tratar de penetrar su esencia.

Al reconstruir su pasado, Humbert y Montgomery emprenden una búsqueda semejante a la del protagonista de *En busca del tiempo perdido*. Hacia el final de esta novela se sugiere que Marcel ha hallado el rumbo adecuado para cumplir su propósito, que consiste en encontrar la realidad esencial de su existencia. Es en este punto donde Humbert y Montgomery se apartan del personaje de Proust. En *Athena*, Montgomery escribe: “Three days passed. I think of them as somehow glazed, the things and events in them fixed, unreal, glossily distinct, and me set down in their midst, stiff gestured and madly, unstopably smiling, a manikin in a shop-window display. (Ah!, this plethora of metaphors! I am like everything except myself.)” (90). Se percibe, en este breve paréntesis, un tono trágico, que expresa la imposibilidad de Montgomery de acceder a la realidad esencial de su existencia. Es decir, tanto Montgomery como Humbert son capaces de crear diversas imágenes y metáforas, de concebir una realidad

alterna a partir de sus referencias. Sin embargo, son incapaces de hallar, en esa realidad, la esencia de sus experiencias, de los otros, del propio ser. Al escribir sus confesiones, Humbert y Montgomery construyen una realidad destinada a preservar sus recuerdos, pero esa realidad es una versión sesgada del pasado, una secuencia de imágenes sólo concebida en sus mentes, una ilusión que les impide, ya no digamos alcanzar, sino vislumbrar la esencia de Lolita y de A. A diferencia de Marcel, Humbert y Montgomery no encuentran en la reinención del pasado ninguna realidad esencial; para ellos, la invención y el arte no son más que una vía de escape, una forma de evadir un mundo tan inaccesible como sus seres amados. Así lo expresa Humbert hacia el final de su narración:

Once, in a sunset-ending street of Beardsley, [Lolita] turned to little Eva Rosen [...], and so very serenely and seriously, in answer to something the other had said about its being to die than hear Milton Pinski, some local schoolboy she knew, talk about music, my Lolita remarked:

“You know, what’s so dreadful about dying is that you are completely on your own”; and it struck me, as my automaton knees went up and down, that I simply did not know a thing about my darling’s mind and that quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and twilight, and a palace gate—dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me, in my polluted rags and miserable convulsions... (286)

El recuerdo de este suceso suscita una reflexión que lleva a Humbert a advertir que muy poco sabe, no de Lolita, sino de Dolores Haze; que ignora sus pensamientos, sus sentimientos, sus preocupaciones. Y como suele ocurrir a lo largo de la novela, ese destello de reconocimiento queda plasmado en una imagen que transforma el recuerdo en un crepúsculo, la puerta cerrada de un palacio: metáforas de una realidad vedada para Humbert, de todo aquello que Dolores resguarda en su interior y permanece velado por la bruma de su verdadero apellido: Haze. Esa naturaleza inasible de Lolita es parecida a aquella que Montgomery percibe en A.:

Have I mentioned her paleness? There was nothing enervated or sickly about it. She was luminous, she shone within the taut, transparent sheathing of her skin. At times, at the start, when I held her naked in my arms I fancied it was a false covering that I touched, a sort of marvellously fine and

supple carapace within which another, unreachable she lay in hiding. Did I really, ever, manage to break through that gauzy membrane? (100)

Estas imágenes y toda la plétora de metáforas que emplea Montgomery no bastan para descubrir esa realidad que se muestra inalcanzable. Humbert y Montgomery reconstruyen sus recuerdos con la finalidad de comprender una serie de instantes donde Lolita y A. invariablemente aparecen como un misterio; sus narraciones plasman un pasado que extiende sus secretos hasta el presente, desplegando una realidad que en todo momento se muestra indescifrable.

En “On a Book Entitled *Lolita*” Nabokov refiere: “For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm.” (316-317). De acuerdo con esto, vale subrayar la distinción entre autor y narrador: *Lolita* y la trilogía que conforman *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena* son novelas donde Nabokov y Banville consiguen transmitir esa dicha estética; no así sus narradores, quienes manifiestan curiosidad, ciertos momentos de ternura, pero no bondad, éxtasis ni mucho menos dicha estética. Aunque Humbert y Montgomery demuestran una pasión por el arte que parece genuina, sus narraciones no tienen otro propósito más que el de dar vida a sus propias fantasías y obsesiones; sus facultades inventivas son innegables, pero son incapaces de conectarse con otros estados del ser. Uno y otro recurren a la imaginación para dar forma a un mundo ilusorio que, como un espejo, refleja más de ellos mismos que del mundo real. No hay en sus narraciones consumación estética, no hay un sentido de totalidad, sino una sensación de ruptura, una incapacidad de vincularse con el mundo, una subjetividad atrapada en una realidad imaginaria. “Lolita had been safely solipsized” (62), clama con orgullo Humbert en algún punto de su narración sin advertir que es él quien está atrapado en su propio solipsismo. Tal es la paradoja que determina los destinos de

Humbert y de Montgomery: ambos recurren a la imaginación para evadir una realidad que les resulta incomprensible sin sospechar que es su propia imaginación la que habrá de llevarlos a la prisión. Hacia el final de su confesión, Humbert relata:

I admit that a man of my power of imagination cannot plead personal ignorance of universal emotions. I may also have relied too much on the abnormally chill relations between Charlotte and her daughter. But the awful point of the whole argument is this. It had become gradually clear to my conventional Lolita during our singular and bestial cohabitation that even the most miserable of family lives was better than the parody of incest, which, in the long run, was the best I could offer the waif. (288-289)

Humbert no advierte las verdaderas dimensiones de sus actos sino hasta que escribe su confesión. No obstante su poder imaginativo, Humbert consigue percibir las emociones más profundas de Lolita al analizar sus experiencias en retrospectiva. Sin duda, el origen del crimen de Humbert se encuentra en lo que Montgomery define como una “falla de la imaginación”. Así lo expresa al confesar sus propios delitos: “This is the worst, the essential sin, I think, the one for which there will be no forgiveness: that I never imagined her vividly enough, that I never made her be there sufficiently, that I did not make her live. Yes, that failure of imagination is my real crime, the one that made the others possible.” (215). La pedofilia, el robo y el asesinato sólo son la consecuencia lógica de esa imaginación errática; el auténtico crimen de Humbert y de Montgomery radica en la imposibilidad de imaginar las vidas de los otros, de percibir sus emociones, de observarlos como individuos. La imaginación de uno y otro fracasa en el intento de crear una realidad que, paradójicamente, destruye las vidas de Lolita y de Josephine Bell. Más que artistas, Humbert y Montgomery son estetas que emprenden una búsqueda de belleza en el sitio equivocado; son románticos que encauzan sus impulsos imaginativos por un rumbo que termina por conducirlos hacia el crimen. En “On A Book Entitled *Lolita*”, Nabokov refiere:

The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris [...]. As far as I can recall, the initial shiver of inspiration was somehow prompted by a newspaper story about an ape

in the Jardin des Plantes who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage. (313)

Presos de su solipsismo, Humbert y Montgomery son como ese simio que al intentar representar el mundo no puede retratar más que una realidad fragmentada por las rejas de su propio encierro.

No debemos confundir las confesiones de Humbert y de Montgomery con las ficciones de Nabokov y de Banville: a los primeros les corresponde la recreación de los hechos; a los segundos, la recreación de la realidad. Lo que Humbert y Montgomery presentan como confesión o evidencia no es más que una apariencia que proyecta la forma en que observan el mundo. Se trata de un mundo que al ser observado cuidadosamente, a una distancia debida y bajo la lente apropiada revela imperfecciones en su textura, grietas iluminadoras, detalles que nos llevan a descubrir situaciones que Humbert y Montgomery no ven o se rehúsan a ver. Son aspectos que contrastan con aquellos que aparecen en la superficie de lo que ambos narradores relatan, y a través de estos contrastes Nabokov y Banville crean una realidad más compleja. Humbert y Montgomery nos entregan una versión parcial de sus experiencias que Nabokov y Banville completan con palabras y expresiones en apariencia insignificantes, mínimos sucesos, breves destellos que conectan al lector con otros estados del ser. Son instantes que se filtran entre los sucesos que sus personajes relatan, que adquieren relevancia cuando son observados en retrospectiva. Consideremos estos pasajes de *Lolita*:

A combination of naïveté and deception, of charm and vulgarity, of blue sulks and rosy mirth, Lolita, when she chose, could be a most exasperating brat. I was not really quite prepared for her fits of disorganized boredom, intense and vehement griping, her sprawling, droopy, dopey-eyed style, and what is called goofing off—a kind of diffused clowning which she thought was tough in a boyish hoodlum way. Mentally, I found her to be a disgustingly conventional little girl. (149-150).

Y más adelante:

We had rows, minor and major. The biggest ones we had took place [...] on Third Street, Los Angeles, because the tickets of some studio or other were sold out; at a motel called Poplar Shade in

Utah, where six pubescent trees were scarcely taller than my Lolita, and where she asked, *à propos de rien*, how long did I think we were going to live in stuffy cabins, doing filthy things together and never behaving like ordinary people? (160)

En el primer pasaje, Humbert escribe dos oraciones que nos muestran a una Lolita menos idealizada y más natural (*Lolita, when she chose, could be a most exasperating brat...; Mentally, I found her to be a disgustingly conventional little girl...*) Se trata de comentarios casi espontáneos, menos calculados que el mosaico de imágenes que Humbert elabora para describir a Lolita; son oraciones que Nabokov inserta en el flujo de la narración para dar cuenta de esos instantes en que Humbert parece olvidarse de su obsesión para observar a la verdadera Lolita, a esa chica vulgar, exasperante y convencional que, al parecer, en todo momento está consciente de la situación en que se encuentra. “*How long did I think we were going to live in stuffy cabins, doing filthy things together and never behaving like ordinary people?*”, escribe Humbert en el segundo pasaje, y a propósito de estas palabras, Nabokov comenta: “La imaginación del triste sátiro [Humbert] convierte en criatura mágica a aquella colegiala estadounidense tan trivial y normal en su género como el poeta frustrado Humbert lo es en el suyo. Fuera de la mirada maniaca del señor Humbert no hay níñfula. Lolita, la níñfula, sólo existe a través de la obsesión que destruye a Humbert.”³ (*Apostrophes*, 1975). Luego entonces, esta clase de pasajes ponen en relieve una realidad distinta a ese mundo ideal que Humbert intenta crear a través de Lolita:

I suppose I am especially susceptible to the magic of games. In my chess sessions with Gaston I saw the board as a square pool of limpid water with rare shells and stratagems rosily visible upon the smooth tessellated bottom, which to my confused adversary was all ooze and squid-cloud. Similarly, the initial tennis coaching I had inflicted on Lolita [...] remained in my mind as oppressive and distressful memories—not only because she had been so hopelessly and irritatingly irritated by every suggestion of mine—but because the precious symmetry of the court instead of reflecting the harmonies latent in her was utterly jumbled by the clumsiness and lassitude of the resentful child I mistaught. (235)

³ En francés en el original.

La armonía que Humbert se afana en encontrar sólo es posible a través de un ejercicio intelectual como el del juego de ajedrez, una abstracción que en nada se semeja a la realidad que vive Lolita, cuya lasitud y torpeza delatan un desorden que no se ajusta a la simetría que Humbert tanto desea. Nabokov coloca estos contrastes en puntos estratégicos de su narración para ofrecer indicios de la verdadera personalidad de Dolores Haze, cuyas emociones en ningún otro momento se manifiestan con tanta elocuencia como en este pasaje:

There was the day when having withdrawn the functional promise I had made on the eve [...], I happened to glimpse from the bathroom, through a chance combination of mirror aslant and door ajar, a look on her face ... that look I cannot exactly describe ... an expression of helplessness so perfect that it seemed to grade into one of rather comfortable inanity just because this was the very limit of injustice and frustration—and every limit presupposes something beyond it—hence the neutral illumination. (285).

En esta escena Nabokov no sólo consigue plasmar los sentimientos más íntimos de Humbert y de Lolita, sino también la manera en que opera su escritura. Porque la prosa del escritor ruso es una combinación de espejos y puertas entreabiertas, de engañosas apariencias y destellos reveladores, de imágenes que proyectan un reflejo oblicuo de la realidad y de resquicios que nos permiten ver la auténtica naturaleza de la relación entre ambos personajes: la crueldad, la obsesión y el egoísmo de Humbert, pero sobre todo la vulnerabilidad, el dolor y la profunda soledad de Dolores Haze. La realidad esencial de *Lolita* se desprende de la tensión entre estas emociones.

De acuerdo con Nabokov, “[...] the combination and juxtaposition of remembered details is a main factor in the artistic process of reconstructing one’s past.” (*Strong Opinions*, 187). Nabokov no sólo emplea esta técnica para reconstruir su propio pasado, sino también el de sus personajes. Mediante la combinación y la yuxtaposición de imágenes y sucesos contrastantes, Nabokov da forma a un mundo tan diverso como las diferentes versiones de Lolita que en él hallamos: Dolores Haze, Lo, Lolita, Dolly,

Dolly Schiller. Cabe señalar, a este respecto, que Nabokov, una vez más, encuentra en la obra de Proust el método para ejecutar sus propias novelas:

[...] Proust contends that a character, a personality, is never known as an absolute but always as a comparative one. He does not chop it up but shows it as it exists through the notions about it of other characters. And he hopes, after having given a series of these prisms and shadows, to combine them into an artistic reality. (217).

Por medio de las diferentes nociones que tenemos de Lolita, Nabokov confiere distintos niveles a esa realidad artística titulada *Lolita*.

Banville también concibe la realidad de sus novelas a partir de esa técnica de combinación y yuxtaposición. La propia estructura de *Athena*, por ejemplo, define los diferentes estratos de realidad que contiene la novela. En ella, Montgomery relata los últimos días de la vida de su tía Corky y, de manera paralela, las incidencias de la relación que mantiene con A. Todos los sucesos relacionados con la tía Corky tienen un tono realista que contrasta con aquél en que transcurren las escenas que tienen como figura central a A. Tras residir en un asilo por un largo tiempo, la tía Corky es trasladada a la casa de Montgomery, donde finalmente muere después de algunas semanas. Aquí uno de los episodios en que Montgomery describe la agonía de la mujer:

As for her illness, whatever it was, she showed scant sign of it. She coughed a lot [...] and behind the fogbank of her perfume there was detectable an acrid smell, like the smell of tooth decay, only worse, that seemed to me the very stink of mortality. She had a look that lately I catch sometimes myself in my mirror of a morning: the pinched, moist gaze, the slackness, the surprise and sad alarm at time's slow damage. She seemed hardly to sleep at all. At night, lying on my makeshift bed on the sofa in the front room with my head skewed at one end and my toes braced against the moulded armrest at the other, I would hear her in the bedroom, her mousy scrapings and fumbings, as she moved about in there for hours, waiting for the dawn, I suppose, for those first pallid, hopeful fingerings along the edges of the curtains. She never complained of feeling bad, though there were days when she did not get up at all but lay in the jumbled bed with her face turned to the wall, her hands clenched on the turned-down blanket as if it were the lid of something closing on her that required all her strength to hold ajar. (150-151)

En esta escena la narración despidе una atmósfera sombría que transmite una sensación de decadencia ante el inevitable paso del tiempo, ante la enfermedad de la tía Corky y la

inminencia de su muerte. El registro de las acciones y de las sensaciones es sumamente preciso, pero el pasaje carece de la variedad de matices y metáforas que el escritor irlandés imprime a las escenas donde, literalmente, aparece A. Un ejemplo:

Morning. The autumn was really under way by now, with sunlight the colour of brass on the faces of the houses and the sense of a silent, continuous slippage in the full, still, shining air. [...] I am at my table, poring over my catalogue of the big Vaublin show in Washington, the pages lying open at a rather muddy reproduction of the *Flaying of Marsyas* [...] I lift my gaze. A great chubby silver-white cloud by Magritte is standing upright in the window in front of me, opening its arms. You appear out of silence. That is how I think of it, as if the silence in the room had somehow materialised you and given form. I felt you before I heard your step. [...] You were wearing [a] light dress of linen, or cotton, with tiny flowers printed on it, tight-waisted with a full skirt [...] And pumps, black pumps with a little pressed black satin bow in each instep. No make-up today, or none that I could detect, so that her features had a shimmery, ill-defined quality, as if I were seeing her through a fine, bright mist.
(84)

En el primer pasaje, Montgomery sólo registra una serie de circunstancias que ha sido previamente establecida, como si la propia realidad —el paso del tiempo, la enfermedad— hubiera dispuesto esos momentos en que el narrador ve agonizar a la tía Corky para luego relatarlos. En el segundo pasaje, en cambio, tenemos la impresión de que Montgomery prepara toda la escena, eligiendo las palabras cuidadosamente para captar con precisión los tonos de la luz, los colores del escenario, los detalles y las sensaciones que prefiguran el arribo de A. De hecho, la descripción de Montgomery parece una extensión de las pinturas que analiza o que recuerda: inmerso en el estudio de un cuadro, levanta la mirada para observar una nube que asocia a una imagen de Magritte y, casi enseguida, aparece A. Mientras que la tía Corky espera la muerte en silencio, A. surge del silencio para cobrar vida; asimismo, el modo en que Montgomery describe el clima da a la escena una textura luminosa que contrasta con los lúgubres interiores donde agoniza la tía Corky. La súbita aparición de A. y esa resplandeciente neblina que envuelve sus facciones generan una atmósfera de irrealidad que sugiere que Montgomery ha imaginado toda la escena.

Estos pasajes sintetizan la serie de oposiciones que Banville pone en juego no sólo en *Athena*, sino en buena parte de su obra: realidad y arte, vida y muerte, luz y oscuridad. La realidad de sus novelas surge de la combinación y la yuxtaposición de estos elementos, y cuando sus narradores se internan en el territorio de la memoria, invariablemente interviene la imaginación en el recuento de los sucesos:

By now the parti-coloured light from the big window on the landing had moved a surprising distance and was itching its way up the wall. It is odd how the exact look of that afternoon glares in my memory, suffused with a harsh, Hellenic radiance that is sharper and more brilliant, surely, than a September day in these latitudes could be expected to furnish. Probably I am not remembering at all, but imagining, which is why it seems so real. (35)

Las experiencias parecen más reales cuando son teñidas por la imaginación y, a su vez, la imaginación apela a detalles realistas para dar forma a un mundo donde A. deja de ser sólo una imagen creada por Montgomery para constituirse como un individuo:

What frightened her, [A.] said, was the way it all kept spinning, just spinning and spinning, even when she was asleep, like a motor that could not be switched off even for an instant because if it was it would never start up again. She spoke as if she were alone in this predicament, as if it were only her mind that was perpetually in motion while the rest of us could turn ourselves into zombies whenever we felt like it. That was the way she conceived of everything to do with herself; all her experiences were unique. It wasn't egotism, I believe, or even the kind of rueful self-absorption that I so often lose myself in; she simply could not imagine that the rest of humankind lived as she was forced to do, in such solitude, locked inside this racing, unstoppable consciousness... (50)

Esta versión de A. contrasta con aquella imagen que parece emanar de la invención y las referencias artísticas de Montgomery, con esa vaga figura que el narrador describe desde distintas perspectivas sin llegar a definirla por completo. En este pasaje, A. ya no es más esa entidad fantasmal que fluctúa entre los recuerdos y la imaginación de Montgomery, sino que se convierte en un personaje capaz de expresar sus más profundas preocupaciones. En todo caso, lo que hace Banville es idéntico a lo que hace Nabokov en *Lolita*: convencido de que un individuo no puede ser conocido como una entidad unívoca, el escritor irlandés crea diferentes versiones de A. que al combinarse dan vida a un personaje diverso a la vez que impreciso, no sólo porque A. manifiesta las

más contrastantes emociones, sino porque jamás es posible determinar si se trata de un ser imaginario o de un ser real.

Esta indeterminación, esta sugerente ambigüedad, es inherente a *Lolita*, *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena*. Son novelas que ponen en relieve el misterio de la existencia, del pasado y el presente, de las relaciones con los otros y del propio ser; son metáforas de un mundo que podemos observar desde infinidad de ángulos y a través de distintas lentes sin llegar jamás a conocer sus verdades últimas. Nabokov y Banville no reproducen la naturaleza por imitación, sino al crear una realidad objetiva a partir del análisis, la memoria y la imaginación; a partir de sus referencias pictóricas y literarias; a partir de la yuxtaposición de imágenes y sucesos contrastantes. La combinación de estos elementos da lugar a una realidad que se separa de nuestro mundo y se revela gradualmente como una realidad autónoma, a medida que el lector va descubriendo los distintos estratos que la conforman. Es en este sentido que las novelas de Nabokov y de Banville son representaciones *estéticas* de realidades posibles: fantasías que se materializan a través del estilo de ambos autores; ilusiones que se desprenden de una elaborada organización de texturas y colores, de sugerentes detalles y matices reveladores, de situaciones ordinarias y atmósferas irreales. El arte del engaño de Nabokov y de Banville no consiste en crear una ilusión óptica y hacerla pasar por realidad, sino en transformar esa ilusión en una realidad extraña y cotidiana a un mismo tiempo, única a la vez que compleja, como nuestra realidad.

CAPÍTULO 5

EL VACÍO Y LA FORMA: SAMUEL BECKETT

Voces

Quizá abrumado por la ansiedad de la influencia, John Banville se distanció muy pronto, casi desde el inicio de su carrera, de la enorme sombra que proyecta la figura de James Joyce sobre los noveles escritores irlandeses. “When I finished *Dubliners*”, comenta Banville en una entrevista para *The Paris Review*,

I started writing terrible pastiches of Joyce on an enormous black Remington typewriter borrowed from my Aunt Sadie. I threw them all away many years later, of course, but I remember the opening of one of them: ‘The white May blossom swooned slowly into the open mouth of the grave.’ A boy in his teens! What did I know about death? This is a problem for Irish writers—our literary forbears are enormous. They stand behind us like Easter Island statues, and we keep trying to measure up to them, leaping towards heights we can’t possibly reach. I suppose that’s a good thing, but it makes for a painful early life for the writer.” (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 5)

Y una vez apartado de Joyce, Banville decidió conducir su labor literaria hacia otro rumbo, pues según el autor: “Joyce’s was one way of writing, but not the only way”. ¿Cuál es, entonces, esa otra forma? A decir de Banville: “Because every Irish writer has to take one of these two directions, you have to go into the Joycean direction or the Beckettian direction. And I go into the Beckettian direction.” (“An Interview with John Banville”, 17). Imposible evitar una sensación de desconcierto ante tal declaración, pues a primera vista resulta difícil hallar una relación entre las obras de Beckett y de Banville, sobre todo si comparamos la austeridad de la prosa de Beckett con la elaborada prosa de Banville. “It seemed to me that all language was an excess of language” (111), dice Moran, el narrador de la segunda parte de *Molloy*, y esa breve oración define en buena medida la propuesta estética de Beckett, para quien la profusión de palabras que hallamos en las novelas de Banville quizá habría sido no sólo un exceso, sino un abuso del lenguaje.

Es más preciso decir que las relaciones entre Beckett y Banville han de definirse, más que por sus semejanzas, por una serie de oposiciones que, sin embargo, surge de una búsqueda común. De acuerdo con Banville:

The thing that interests me in the novel is voice. I consider myself to be in the oral tradition [...]. In fact, all Irish writers have something of that oral tradition in their blood. As I write [...] I seem to be just interested in this voice that goes on and on and on in my head. I have a friend who is a composer, Gerald Barry, who said to me once: "I have this scream in my head that has to get out, and that is my music." I have something like that as well, only with me it's more of a monotonous murmur! ("John Banville and Derek Hand in Conversation", párr. 9).

En nada difiere el proyecto literario de Beckett, quien a pesar de haber escrito varias de sus obras en francés, jamás pudo renunciar a la tradición oral irlandesa, pues sus novelas son la expresión escrita de ese incesante murmullo que el autor escucha en su mente. Si Beckett decidió escribir en francés fue justamente para dar una expresión más genuina a esas voces, para captarlas tal y como las percibía, desprovistas de recursos estilísticos u ornamentos retóricos. A decir del crítico Al Alvarez, "To write in French meant escaping from the whole weight of the Irish rhetoric Beckett had been born to, with its insidious cadences and genius for baroque linguistic flourish. [...] In temperament, he was too austere and pessimistic to be satisfied with such ornate gratifications. He needed a medium at once more neutral and more precise." ("The Novels: Desolation Row", 41). Paradójicamente, tuvo Beckett que alejarse de su lengua para acercarse a la oralidad, para concebir esas novelas —si así podemos llamarlas— donde las tramas, los escenarios, los planos temporales y aun los personajes se desdibujan ante las voces que, literalmente, escuchamos en sus textos. Si seguimos la narrativa de Beckett después de su novela *Watt*, se advierte que el autor se aparta cada vez más de las acciones para concentrarse casi por completo en las voces de sus narradores. En *Watt*, de hecho, encontramos un narrador en tercera persona que en algún punto comienza a confundirse entre el resto de los personajes para luego ceder la palabra al protagonista. Y en la célebre trilogía *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*

(2006), la narración ya no se sujeta a una concatenación de sucesos, sino a las voces de narradores que luchan, sin conseguirlo, por dar orden y sentido a un cúmulo de historias, recuerdos y reflexiones que se suceden de manera interminable. Lo único que ocurre en estas novelas son las voces de los narradores siguiendo el curso de sus pensamientos.

No se trata, sin embargo, de la técnica del flujo de la conciencia. Si en *Ulysses* Joyce da cuenta de todo cuando pasa por las mentes de sus personajes en espacios perfectamente identificables y durante el transcurso de un día, los narradores de Beckett hablan desde una dimensión donde las nociones de tiempo y espacio jamás quedan claramente definidas. Poco importan al autor las estructuras tradicionales de la novela, pues su interés se concentra en dar expresión a la confusión que impera en el interior de sus personajes. El propósito de Beckett, como él mismo lo indica, es: “To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.” (“Beckett by the Madeleine”, 23). Y para encontrar tal forma Beckett sólo se dedicó a escuchar.

“El hombre sólo habla cuando contesta el lenguaje”. Olga Bernal, en su libro *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, cita estas palabras de Heidegger para luego añadir: “No hay duda de que es el lenguaje quien habla y quien otorga el ser en la misma medida en que escucha al lenguaje, y en la misma medida en que le contesta.” (87). Beckett escribe tras escuchar al lenguaje o, en todo caso, sus narradores expresan todo aquello que el lenguaje ha contestado al autor. En *Molloy* escuchamos lo que relata el protagonista conforme se dirige a la casa de su madre. Ese viaje, como la narración misma, comporta una tortuosa travesía en la que Molloy, con la ayuda de sus muletas y de una bicicleta, avanza con suma dificultad, desviándose una y otra vez de su camino, arrastrándose sobre las pantanosas tierras de un bosque para finalmente ir a caer a una zanja. En la segunda parte de la novela aparece un segundo narrador, Moran, a quien le

es encomendada la misión de ir en busca de Molloy. Moran emprende su búsqueda sin sospechar que le depara un destino semejante al de Molloy: a lo largo del trayecto, la metódica narración de Moran se va transformando en un caótico parloteo muy parecido al de Molloy, y como éste, Moran termina inválido, perdido, escondido en una cueva e inmerso en la confusión. Pero si en *Molloy* hay un paralelismo entre viaje y narración, en *Malone Dies* la narración permanece suspendida entre los muros de la habitación donde se encuentra el protagonista, quien se encuentra postrado en una cama, en espera de la muerte. Y mientras agoniza, Malone decide contarse historias y hacer el inventario de sus pertenencias. En *The Unnamable*, el narrador —un ser amorfo contenido en un recipiente arrumbado en algún lugar impreciso— sólo se dedica a hablar sobre lo que observa, sobre dudosos recuerdos e intrincadas reflexiones. Valga este breve recuento para observar que todo cuanto acontece en estas novelas es el lenguaje. Y la forma que Beckett da a ese lenguaje es el de una multitud de voces que nunca cesan, que se contradicen continuamente, que desesperan por decir algo sin saber qué quieren decir ni a dónde quieren llegar. Este es Molloy:

And once again I am I will not say alone, no that's not like me, but, how shall I say, I don't know, restored to myself, no, I never left myself, free, yes, I don't know what that means but it's the word I mean to use, free to do what, to do nothing, to know, but what, the laws of the mind perhaps, of my mind, that for example water rises in proportion as it drowns you and that you would do better, at least no worse, to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery. (9).

Molloy expresa con precisión la paradójica idea de Beckett, que consiste en destruir los textos a través de la escritura; en desbordar los huecos del lenguaje con una verborrea destinada a revelar el sinsentido, el silencio, el caos que se oculta tras las palabras.

A decir de Bernal, todavía en su novela *Murphy*, Beckett

sitúa al personaje de acuerdo con las conocidas exigencias del género: estado del paisaje, indicación precisa del espacio geográfico, ambiente y formación del protagonista. Y el autor no sólo conoce todos los detalles exteriores, sino que también todo lo que ocurre en la conciencia del protagonista. El

autor tiene acceso a todo, goza de unos privilegios en nada inferiores a los privilegios de que goza Balzac. (90).

Después de *Murphy*, Beckett decide renunciar a estos privilegios con la convicción de que al escribir no hacemos más que citar otros textos, redundar sobre ideas preconcebidas, utilizar obsoletas formas creadas por un lenguaje que no ofrece verdad alguna. Para el autor, las estructuras tradicionales de la novela son recursos insuficientes para representar el mundo, convenciones creadas a partir de palabras que sólo velan la realidad. En una carta a su traductor Axel Kaun, Beckett escribe: “[...] language appears to me like a veil which one has to tear apart in order to get to those things (or the nothingness) lying behind it...”; y más adelante señala que su intención es: “drill one hole after another into [language] until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through [...] Is there any reason why that terrifying arbitrary materiality of the word surface should not be dissolved?” (515). Banville no carece de razón cuando se refiere al proyecto de Beckett como “un asalto al lenguaje, un esfuerzo por negarlo” (“Un mundo hecho de oraciones”, párr. 9)⁴. Y para llevar a cabo ese asalto, Beckett comenzó por desmontar los andamiajes de la novela, despojándola de acciones, suprimiendo las nociones de tiempo y espacio, situando a sus personajes en sitios imprecisos o cerrados. Apartados del mundo, con una interacción mínima, por no decir que nula, con los otros, los narradores de Beckett se dedican a explorar, como lo indica Molloy, las leyes de sus propias mentes. De acuerdo con el crítico Brian Finney, “This is what Beckett’s fictions do. Each one starts out anew, inventing its rules as it goes along. Its subject is itself, the narrating voice creating a world out of language.” (842). Luego entonces, las narraciones de Beckett no proceden de una interacción entre el sujeto y el mundo, sino de una interacción entre el sujeto y su propio lenguaje. Sus personajes no pueden conocer más allá de lo que les dicta el lenguaje, con lo cual crean

⁴ En español en el texto publicado.

un mundo propio que los separa del mundo real, el cual sigue su curso ajeno a las palabras de los hombres, en absoluto silencio. En este sentido, Alvarez refiere que Beckett “is merely a servant of his voices, or rather their victim, condemned to an eternity of dictation. The worlds Beckett describes in his novels [...] are all internal landscapes. This is why the final revelation of *How It Is* carries such weight and horrified conviction: nothing, nothing at all, exists outside the narrator’s own skull.” (73). Si bien es cierto que Beckett llega a esta conclusión en una de sus últimas obras, ya en *Murphy* presagia tal posibilidad al escribir: “Murphy’s mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without.” (277). La mente, entonces, como un espacio cerrado al universo, como una esfera que no contiene otra cosa más que palabras, voces. Es allí, en ese espacio mental, donde también se desarrollan las novelas de Banville: “The room was like the inside of a skull” (206), dice Freddie Montgomery en *The Book of Evidence* al ser llevado a la prisión.

Montgomery escribe desde el confinamiento, justo como lo hacen los narradores de Beckett. Esa condición de encierro parece necesaria para los propósitos que Beckett y Banville persiguen. La celda en la que Montgomery es recluso, las habitaciones donde escriben Molloy y Malone, la cueva donde se oculta Moran tras su infructuosa travesía son, para ambos autores, metáforas de la condición humana: apartado del mundo y confinado en su espacio mental, el hombre está condenado a escuchar un interminable monólogo que aporta más incertidumbres que certezas. En *Ghosts* Montgomery escribe:

And I was alone, despite the presence of the others. How to be alone even in the midst of the elbowing crowd, that is another of those knacks that the years in captivity had taught me. [...] What I was striving to do was to simplify, to refine. I had shed everything I could save existence itself. [...] I wanted not to live [...] but only to endure. True, there is no getting away from the passionate attachment to the self, that I-beam set down in the dead centre of the world and holding the whole rickety edifice in place. All the same, I was determined at least to try to make myself into a — what

do you call it? — a monomorph: a monad. And then to start again, empty. That way, I felt, I might come to understand things, in however rudimentary a fashion. Simple things. (26).

Ante la imposibilidad de escapar de sí mismo, Montgomery expresa su deseo de vaciar la mente para volver a un estado primigenio y comprender las cosas más elementales, para convertirse en una mónada. Esta idea es idéntica a la que expresa Murphy, que en todo momento intenta retraerse hacia sí mismo hasta quedar “windowless, like a monad.” (415). Lo que Montgomery y Murphy desean es regresar al punto de origen, buscar esa sustancia indivisible que confiere unidad al ser.

Sin embargo, Beckett y Banville están conscientes de que no existe tal cosa como la unidad del ser; están convencidos de que el individuo, al articular el lenguaje, ha de desdoblarse en una multitud de individuos que se expresan con distintas voces: quien habla es el lenguaje. Montgomery:

But then, there are no simple things. [...] The object splits, flips, doubles back, becomes something else. Under the slightest pressure the seeming unit falls into a million pieces and every piece into a million more. I was myself no unitary thing. I was like nothing so much as a pack of cards, shuffling into other and yet other versions of myself [...] Nor did it seem possible to speak simply. I would open my mouth and a babble would come pouring out, a hopeless glossolalia. The most elementary bit of speech was a cacophony. To choose one word was to exclude countless others, they thronged out there in darkness, heaving and humming. When I tried to mean one thing the buzz of a myriad other possible meanings mocked my efforts. Everything I said was out of context, necessarily, and every plunge I made into speech inevitably ended in a bellyflop. [...] My case, in short, was what it always had been, namely, that I did one thing while thinking another and in this welter of difference I did not know what I was. (26-27)

Por su parte, el narrador de *The Unnamable* dice:

But it is solely a question of voices: no other image is appropriate. [...] Is there a single word of mine in all I say? No, I have no voice (in this matter I have none). That's one of the reasons why I confused myself with Worm. But I have no reasons either, no reason. I'm like Worm, without voice or reason: I'm Worm. No, if I were Worm I wouldn't know it. But I don't say anything, I don't know anything. These voices are not mine, nor these thoughts, but the voices and thoughts of the devils that beset me. (340-341)

Incapaces de ejercer un control sobre el lenguaje, los narradores de Beckett y de Banville sólo pueden reproducir las voces que escuchan en su interior; sus textos constituyen una escritura dictada por un interminable parloteo colmado de dudas,

contradicciones e innumerables preguntas. Si el lenguaje no ofrece verdad alguna sobre el mundo, Beckett y Banville van aun más lejos al sugerir que el lenguaje tampoco aporta a ninguna certeza sobre el propio ser; que el lenguaje, de hecho, aleja al individuo de sí mismo hasta convertirlo en un completo extraño. En *The Book of Evidence* Montgomery intenta explicar este fenómeno:

This is not clear, I know, I say the one within was strange to me, but which version of me do I mean? This process of distancing seems to have been an essential preliminary to action. Perhaps this accounts for the peculiar sensation which came over me there on the bridge above the gurgling river. It's hard to describe. I felt that I was utterly unlike myself. That is to say, I was perfectly familiar with this large, somewhat overweight, fair-haired man in a wrinkled suit sitting here fretfully twiddling his thumbs, yet at the same time it was as if I — the real, thinking, sentient I — had somehow got myself trapped inside a body not my own. But no, that's not it, exactly. For the person that was inside was also strange to me, stranger by far, indeed, than the familiar, physical creature. No, not clear at all.
(95)

Esa imagen del río está asociada al lenguaje de Montgomery: un caudal de palabras que fluye constantemente y se revuelve en la confusión sin hallar los términos precisos para distinguir a su auténtico yo. Ese proceso de distanciamiento, sugiere Banville, se deriva de un lenguaje que sólo sirve al individuo para dar una versión más bien equívoca de sí mismo, y en el mejor de los casos, para expresar su sensación de perplejidad.

No obstante, aunque los narradores de Banville están conscientes de las limitaciones del lenguaje, jamás pueden resignarse a ellas; en todo momento escriben tratando de eludir la imprecisión. El encierro y el distanciamiento son para ellos condiciones heredadas que jamás exigieron. Su escritura comporta una búsqueda persistente, un intento por hallar una identidad y un lugar en el mundo. Esto nos lleva a distinguir una diferencia esencial con los narradores de Beckett, quienes no sólo parecen habituados, sino resignados a estas sensaciones. Molloy:

And it came back also to my mind, as sleep stole over it again, that my nights were moonless and the moon foreign, to my nights, so that I had never seen, drifting past the window, carrying me back to other nights, other moons, this moon I had just seen, I had forgotten who I was (excusably) and spoken of myself as I would have of another, if I had been compelled to speak of another. Yes it

sometimes happens and will sometimes happen again that I forget who I am and strut before my eyes, like a stranger. (37)

Para Molloy, el mundo aparece como una interminable sucesión de fenómenos que no trae cambios ni novedad alguna, fenómenos que, de hecho, no existen si no se presentan ante su mirada. Todo cuanto acontece en las novelas de Beckett se da en la mente de quien escribe. Fuera de ella no hay nada. Y dentro de ese espacio, el tiempo parece detenido en un presente perpetuo donde lo único que varía es el lenguaje, esa voz que discurre y se interna por distintas regiones; que se desdobra y se alterna con otras voces para mostrar al individuo sus diversos rostros; que avanza para volver siempre a un mismo punto. Las narraciones de Beckett son cíclicas como las fases de la luna, movimientos circulares en medio de la nada y en torno al sujeto, quien se limita a seguir la trayectoria de sus voces para descubrir, una y otra vez, que es un completo extraño. “For in me there have always been two fools, among others, one asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on.” (43-44). Aquí, Molloy reconoce a dos individuos de entre los muchos que lo habitan. El yo prolifera en el sujeto y se expresa por medio de voces que se cuestionan, que afirman algo y casi al instante lo refutan. Bernal: “Esta proliferación del yo señala el límite de la literatura subjetiva [...] Esta literatura representaba la realidad desde el punto de vista de un sujeto que decía yo. [...] En la obra de Beckett esta literatura encuentra la muerte. El narrador se despersonaliza tanto que ya no puede subsistir bajo la forma de yo.” (62); y más adelante: “En Stendhal y en los existencialistas, la acción hace literalmente al personaje, y lo hace partiendo de [...] la elección de un acto por cuyo medio uno se apropia de una manera de ser. [...] El hombre era en tanto en cuanto se atribuía los contornos de un personaje.” (66). Al despojar a sus personajes de acciones, motivos y elecciones, Beckett difumina los

contornos que definen al sujeto, abandonándolo a una lenta desintegración que Banville representa como un hundimiento. Montgomery:

Was there, in all that, one particular shard — a decision reached, a road taken, a signpost followed — that would show me just how I had come to present state? No, of course not. My journey, like everyone else's, even yours, your honour, had not been a thing of signposts and decisive marching, but drift only, a kind of slow subsidence, my shoulders bowing down under the gradual accumulation of all the things I had not done. (37-38)

Los personajes de Beckett y de Banville marchan siempre a la deriva, como condenados a un viraje continuo que los aleja paulatinamente del mundo. A decir de Bernal,

El autor, o mejor dicho, quien escribe, forma parte de un mundo en el que todo se encuentra en incesante mutación, y en el que el propio escritor se halla en trance de constantes desplazamientos, de constantes deslizamientos. El autor ha dejado de ser 'narrador'. Cita los fenómenos de una realidad que escapa a su aprehensión, que no se deja someter a los rígidos conceptos del lenguaje, por lo que el escritor ya no puede confeccionar una historia mediante un centro y una circunferencia. (91).

“What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?” (“The Art of Fiction”, 37), se pregunta Henry James con la certeza de que la correspondencia entre personaje y acción constituye el centro de una historia. Al suprimir las acciones, las novelas de Beckett ya no se sujetan a un centro, por lo que sus personajes quedan a merced de esos constantes desplazamientos que los conducen al vacío, sin saber cómo ni cuándo llegaron allí. Malone: “No, this is just a plain private room apparently, in what appears to be a plain ordinary house. I do not remember how I got here.” (177). En la ficción de Beckett, no hay acciones definidas ni definitorias; en el mejor de los casos, las acciones se reducen a una serie de situaciones absurdas o grotescas donde los personajes no tienen idea de quiénes son, como Malone, o apenas consiguen recordarlo, como Molloy: “And suddenly I remembered my name, Molloy. My name is Molloy, I cried, all of a sudden, now I remember” (18). De acuerdo con Bernal,

Al renunciar a aquellas normas de la construcción constituidas por la moral y la acción, Proust se acerca a la novela contemporánea [...] El yo *proustiano* no se basa en deber alguno, en elección moral, en acción. Y llega el instante en que el yo narrador de la obra de Proust se encuentra al borde

de la pregunta, ¿quién soy?, ¿dónde estoy? [Estas preguntas] son esenciales en la obra de Beckett. (67-68)

Sin embargo, a diferencia del narrador de Proust, el de Beckett no encuentra en la memoria los soportes para sustentarse como un sujeto con un yo bien definido. El sujeto se siente tan extraño de sí mismo que su relación con el mundo resulta siempre fallida.

A este respecto, Bernal escribe:

En la literatura escasean los ejemplos en que la conciencia permanece en este estado puro en que el yo no se reconoce a sí mismo. Todo el sentido de la literatura subjetiva radicaba precisamente en asegurar la identidad y la continuidad del yo. En la relación entre el yo y el mundo, era el mundo lo que vacilaba, era el mundo lo que se convertía en objeto de dudas por parte del yo. En cambio, el yo permanecía estable, y se reconocía a sí mismo en la actuación de su subjetividad creadora del mundo.

El héroe romántico se siente extraño a todo, pero nunca a sí mismo. (69).

Puesto que los narradores de Beckett no hallan su identidad ni la continuidad del yo, sus intentos por representarse a partir de una historia están condenados al fracaso. Para ellos escribir supone un fracaso constante, una imposibilidad de reconocerse en sus palabras, justo como sucede al narrador de *The Unnamable*: “But now? Is it I now? I on me? Sometimes I think it is. And then I realize it is not. I am doing my best, and failing again, yet again.” (303-304). Y sin embargo, en todo momento se impone la necesidad de escribir, de intentar y fracasar. Pero esa necesidad no procede de la noción romántica de erigirse como “subjetividad creadora del mundo”, sino de un de un impulso por hacer escuchar esas voces que no cesan de expresar su inquietud ante las interrogantes de siempre: ¿quién soy?, ¿dónde estoy?: “I listen and the voice is a world collapsing endlessly, a frozen world, under a faint untroubled sky, enough to see by, yes, and frozen too. [...] Yes, a world at an end, in spite of appearances, its end brought it forth, ending it began, is it clear enough? And I too am at an end, when I am there...” (35). En la escritura de Beckett el lenguaje no constituye un principio ordenador del mundo, sino que adquiere la forma de una voz que expresa su inquietud ante un mundo indiferente a su propia destrucción. Los narradores de Beckett no se erigen como

creadores del mundo porque ya ni siquiera pueden erigirse: agobiados por ese estado de lenta agonía, intentan avanzar a rastras o permanecen encerrados en espera de la muerte.

El personaje de Beckett, según Bernal, “es quien rasga los dos mundos, el interior y el exterior, y no se vincula a ninguno de ellos. No está en parte alguna, nada es, no tiene por qué ser. El personaje es la conciencia que rasga.” (74). Los narradores de Beckett no son portadores de la palabra, sino palabras que separan el mundo interior del mundo exterior: voces en el vacío que nada comprenden. Para Beckett el lenguaje es un velo que oculta la identidad y enturbia nuestra comprensión de las cosas. Así lo expresa Molloy: “And even my sense of identity was wrapped in a namelessness often hard to penetrate [...] Yes, even then, when already all was fading, waves and particles, there could be no things but nameless things, no names but thingless names. [...] All I know is what the words know, and the dead things.” (27). Nada puede saber el hombre más allá de lo que expresan sus palabras; fuera de ellas nada existe: la realidad y el ser son ininteligibles; el hombre está condenado a vivir en la incertidumbre. Malone:

I say living without knowing what it is. I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing. I wonder why I speak of all this. [...] What I sought, when I struggled out of my hole, then aloft through the stinging air towards an inaccessible boon, was the rapture of vertigo, the letting go, the fall, the gulf, the relapse to darkness, to nothingness, to earnestness, to home... (189)

En la ficción de Beckett el acto de escribir implica emplear el lenguaje sólo para expresar nuestra continua marcha hacia la muerte, un recorrido que los personajes transitan a tientas, como en una región sombría donde parece imposible percibir o distinguir cosa alguna. “En la literatura del pasado”, refiere Bernal,

la estructura del lenguaje no hacía referencia a sí misma, sino a una realidad extra-lingüística. Pero desde el instante en que queda de manifiesto que esta estructura es una estructura “cultivada” el lenguaje se hace extremadamente vulnerable. A partir de ese instante, el mundo puede aparecérsenos bajo una luz no lingüística, más allá del lenguaje, y, en consecuencia, puede aparecérsenos bajo la forma de confusión y desorden. En este instante, el escritor no podrá ser el hombre que descifra el orden y el sentido de las cosas, dejará de ser el “hombre que ve” para ser, primordialmente, el

“hombre que no ve”. El rasgo característico de “confusión y desorden” radica en que no se pueden descifrar, no se pueden comprender. (127)

La austeridad del estilo de Beckett busca revelar ese mundo más allá del lenguaje, la confusión y el desorden que las palabras tratan de ocultar. Desprovista de figuras y recursos retóricos, la prosa del autor irlandés expone la vulnerabilidad del lenguaje, revela su ineficacia para conferir un sentido a las cosas. Los personajes de Beckett son “hombres que no ven” porque están sujetos a un lenguaje que no esclarece el mundo, porque son presos de esas voces que se van convirtiendo en un murmullo a medida que se acercan a la muerte. Esto es justo lo que sucede al final de *Malone Dies*:

The night is strewn with absurd absurd lights, the stars, the beacons, the buoys, the lights of earth and in the hills the faint fires of the blazing gorse. Macmann, my last, my possessions, I remember, he is there too, perhaps he sleeps. Lemuel Lemuel is in charge, he raises his hatchet on which the blood will never dry, but not to hit anyone, he will not hit anyone any more, he will not tough anyone any more, either with it or with it or with it or or with it or with his hammer or with his stick or with his fist or in thought in dream I mean never he will never or with his pencil or with his stick or or light light I mean never there he will never never anything there any more (280)

La muerte llega para silenciar la voz de Malone, y sus palabras, ya desprovistas de toda lógica, terminan por precipitarse al vacío. Nada queda tras la muerte de Malone: su historia permanece inacabada; el mundo no puede ser comprendido; el lenguaje y el sujeto se diluyen en el silencio. Sin embargo, es imposible no percibir cierta nostalgia en este último párrafo de *Malone Dies*; una nostalgia, quizá, por una época en que era posible articular el mundo a través del lenguaje.

La escritura de Banville en buena medida se desprende de esta nostalgia. Sus personajes miran la naturaleza con la añoranza de quien ha abandonado un lugar que parece irrecuperable; y al igual que los narradores de Beckett, los de Banville tienen la convicción de que el mundo es incomprensible e indiferente a los asuntos humanos. Sin embargo, estas sensaciones no siempre conducen hacia el pesimismo que caracteriza a Beckett, sino hacia una mezcla de fascinación y melancolía que en *Ghosts* es expresada de esta manera:

Presently the rain started up again, tentatively at first, pattering on the dead leaves above me and then coming down in whitish swathes, billowing brightly through the trees and hissing in the fire. I stood with my head bowed and my arms hanging at my sides and the rain over my scalp and into my eyebrows and trickled down my face like tears and fell in heavy drops from my chin. Sometimes I like to abandon myself to the elements like this. I have never been one to worship nature, yet I recognise a certain therapeutic value in the contemplation of natural phenomena; I believe it has to do with the world's indifference, I mean the way the world does not care about us, about our happiness, or how we suffer, the way it just bides there with uplifted glance, murmuring to itself in a language we shall never understand. [...] Nothing surprises nature; terrible deeds, the most appalling crimes, leave the world unmoved, as I can attest. Some find this uncanny, I know, and lash out all round them, raging for a response, though nothing avails, not even the torch. (65)

Banville difícilmente puede refutar las ideas de Beckett, pues sabe muy bien que su pesimismo no es infundado, que Beckett expresó con agudeza la condición del hombre ante su soledad, ante la angustia de saberse abandonado en un mundo donde la única certeza es la muerte. “*Nothing is more real than nothing*” (186), sentencia Beckett en *Malone Dies* con la convicción de que nuestras nociones sobre la realidad y el ser son construcciones verbales concebidas para ocultar el silencio que acecha tras el lenguaje. Sin duda Banville está consciente de todo esto, pero su labor literaria responde a la necesidad humana de cultivar, de seguir cultivando, esa representación. La de Banville es una escritura *a pesar de*. Si los personajes de Beckett escriben resignados a su condición de extraños en un mundo que les resulta ajeno, los de Banville escriben a pesar de su condición de extraños; describen el mundo para hacerlo parecer menos ajeno, para acercarse a él. Si los personajes de Beckett rasgan el mundo interior del mundo exterior, los de Banville buscan reestablecer el vínculo entre uno y otro. Unos días antes de ser llevado a prisión, Montgomery asiste a una cena en casa de su amigo Charlie French; así recuerda aquella noche:

Look, the fact is I hardly remember that evening at Charlie French's. I mean, I remember the evening, but not the people, not with any clarity. I see far more vividly the lights on the water outside, and the last streak of sunset and the dark bank of cloud, than I do the faces of those hearty boy-men. [...] Why, even poor Foxy was hardly more substantial to me in my frantic condition than a prop in a wet dream. No, wait, I take that back. [...] I must declare that I remember her clearly, with tenderness and

compassion. She is, and will most likely remain, the last woman I made love to. Love? Can I call it that? What else can I call it. She trusted me. She smelled the blood and the horror and did not recoil, but opened herself like a flower and let me rest in her for a moment, my heart shaking, as we exchanged our wordless secret. Yes, I remember her. [...] In fact, her name was Marian. Not that it matters. (182-183)

Tal parece que a Montgomery no le importan demasiado las incidencias de esa noche, y es muy posible que algunas de ellas hayan sido inventadas. Lo que a él interesa es lo que queda marcado en su memoria, esos dos motivos que dan a la escena su fuerza expresiva: la descripción del entorno y la efímera relación que mantiene con Marian. Para Beckett el lenguaje se interpone entre el individuo y el mundo, pero Banville emplea el lenguaje para rastrear las correspondencias entre uno y otro, para enlazarlos por medio de la representación. En este caso, Montgomery reconstruye el escenario para evocar ese momento que vive al lado de Marian, y en la evocación de ese recuerdo, el lenguaje oculta el caos que yace en su interior, creando un instante de armonía que conecta a Montgomery con el entorno y con otro ser. Los personajes de Banville apelan al significado de las palabras para oponerse al vacío: aunque Montgomery no halla un término más preciso para expresar sus sensaciones, prefiere asirse a ese murmullo que en su mente cobra la forma de la palabra *amor*. Es ahí donde encuentra un último refugio antes de ser llevado a prisión.

En la obra de Beckett, según Bernal, “se trata del hablar, y no del decir, porque el hablar desemboca y acaba en el vacío, en tanto que el decir acaba en la plenitud.” (199). Los narradores de Beckett hablan; los de Banville dicen. Las narraciones de Beckett invariablemente se dirigen al silencio, que se consume con la muerte del sujeto y la disolución del lenguaje. Por su parte, Banville retoma su posición de “subjetividad creadora del mundo”, pero ya no en el sentido romántico que Bernal refiere, sino con la conciencia de que la escritura no es más que un ejercicio inventivo que, sin embargo, nos ofrece una ilusión de plenitud. Mientras Beckett da expresión a las voces de su

interior para revelar la nada, Banville da expresión a las voces de su interior para reelaborar el mundo; ciertamente, para ocultar la nada. A decir de Banville,

The fact is words are not like paint or musical notation. Language is a vulgar medium; it rubs up against actuality at every point and is thereby, as Beckett would say, tainted. “Is there something paralytically sacred contained within the unnature of the word that does not belong to the elements of the other arts?” he asks rhetorically in a letter to Axel Kaun. To which a non-rhetorical answer might be: it is not anything sacred that sets the world apart, but something profane. Language must speak, that is its essence. There could only be an abstract writing, as there is abstract painting, if words were to lose their meaning, that meaning that we have commonly consented they should have. And what then would they be? Mere noise. (“Beckett: Storming for Beauty”, párr. 21).

La voz de los narradores de Banville se constituye como un punto de equilibrio entre el ruido y el silencio, entre el orden y el caos, entre la forma y el vacío. Para el autor, dar expresión a esa voz implica volver a afianzarse a la esencia del lenguaje, a sus posibilidades y significados, al simple acto de *decir*.

Las historias

Y cuando es llevado a prisión, ¿qué es lo que hace Montgomery? Se dedica a hacer lo mismo que hacen los narradores de Beckett: contar historias. “While waiting I shall tell myself stories, if I can.” (174), dice Malone mientras agoniza. Y toda vez que ha decidido lo que va a hacer, el acto de contar historias se convierte en un juego: “This time I know where I am going, it is no longer the ancient night, the recent night. Now it is a game, I am going to play. I never knew how to play, till now.” (174). Ante la inminencia de la muerte, Malone encuentra en el lenguaje el último recurso para dar marcha a su juego: “That is why I gave up trying to play and took myself for ever shapelessness and speechlessness, incurious wondering, darkness, long stumbling with outstretched arms, hiding. [...] From now on it will be different. I shall never do any thing any more from now on but play.” (174). Contar historias implica conferir una forma a la nada, propagar el sonido de las palabras para menguar el silencio. Si en

Molloy la narración se dirige hacia la disolución del sujeto y del lenguaje, *Malone Dies* supone un último intento por escapar de esa disolución. “No inventarse historias”, escribe Olga Bernal,

equivale a encontrarse abandonado y solo, en esa intolerable soledad que es la soledad sin representación. Pero inventarse historias es jugar. Se trata de un grave juego, ya que renunciar a jugar comporta regresar a las tinieblas, a la soledad sin imágenes y sin mirada. [...] Ahora comprendemos sin dificultad que todo relato, toda fabulación, halla su origen en la necesidad de hablar, de decirse a uno mismo, el inventarse a uno mismo.” (190)

Malone, que no sabe quién es ni cómo llegó al lugar donde se encuentra, emprende su juego con la intención de inventarse a sí mismo.

En *The Book of Evidence*, Banville recurre al tema del asesinato para situar a su personaje, Freddie Montgomery, en condiciones semejantes a las de Malone. Encerrado en su celda, Montgomery ocupa su tiempo en escribir su declaración, lo cual es un pretexto para contar su historia, para averiguar los motivos que lo llevaron a ese lugar. Y aunque Montgomery no espera la muerte, el encierro lo lleva a jugar con el lenguaje, tal y como lo hace Malone: “None of this means anything, anything of significance, that is. I am just amusing myself, musing, losing myself in a welter of words.” (38). El juego de Montgomery continúa a lo largo de su narración y se prolonga hasta las novelas *Ghosts* y *Athena*; en esta última, escribe: “What would I do to divert myself if I had not language to play with?” (98). Tanto Malone como Montgomery plantean el acto de escribir como un juego, un juego ciertamente grave, como menciona Bernal, pues lo que está de por medio es la necesidad de inventarse a sí mismos. Sin embargo, al situar tal necesidad en el plano del juego, Beckett y Banville sugieren que la invención del yo comporta un ejercicio imaginativo que ha de desarrollarse en los terrenos de la ficción. Contarse historias es sólo jugar a inventarse a sí mismo, sin la pretensión de hallar verdad alguna. De acuerdo con Bernal,

La razón del siglo XVIII y la imaginación del siglo XIX sólo podían concebir lo que era “verdad”. Entre el orden de las cosas y el orden del espíritu humano no existía una verdadera discontinuidad.

[...] Y si bien es cierto que, después de Kant, el sujeto sabía que mediaba un abismo entre el mundo y su representación, si es asimismo cierto que sabía que la representación subjetiva se interponía entre las cosas y la imagen, no lo es menos que estaba plenamente convencido de las posibilidades de la expresión, con lo que sustituía la verdad universal de los clásicos por las múltiples verdades del yo. (123)

Si hay algo distintivo en las narraciones de Malone y Montgomery es precisamente la discontinuidad. Al revelar su intención de contar historias, ambos demuestran que están conscientes del abismo que media entre el mundo y su representación, que el acto de contar un relato depara un arduo recorrido en el que parece imposible avanzar en línea recta. A lo largo de sus textos, tanto Malone como Montgomery a menudo se interrumpen para hacer digresiones, para abordar sus recuerdos, incluso para comentar sobre las vicisitudes y el hastío que supone escribir un relato. Poco después de iniciar la historia de su personaje Sapocat, Malone comienza a repetir la frase “What tedium”; y al advertir que su historia no se dirige a ningún lado, se detiene para hacer esta clase de comentarios: “I shall try and go on all the same, a little longer, my thoughts elsewhere, I can’t stay here.” (210). Montgomery, por su parte, al relatar los sucesos posteriores a su asesinato, escribe:

When later I read what those reporters wrote [...] I could not recognise myself in their depiction of me as a steely, ruthless character. Ruthless — me! No, as I drove up to Whitewater it was not police I was thinking of, but only the chauffeur Flynn, with his little pig eyes and his boxer’s meaty paws. Yes, Flynn was a man to avoid.

Halfway up the drive there was... God, these tedious details. (103)

Ya en este punto, el juego de contar historias no parece tan divertido, sobre todo cuando el relato comienza a exigir la necesaria dosis de verosimilitud. Malone:

I have tried to reflect on the beginning of my story. There are things I do not understand. But nothing to signify. I can go on. Sapo had no friends, no, that won’t do. [...] The first time an exasperated master threatened him with a cane, Sapo snatched it from his hand and threw it out of the window, which was closed, for it was winter. This was enough to justify his expulsion. But Sapo was not expelled, either then or later. I must try and discover, when I have time to think quietly, why Sapo was not expelled when he so richly deserved to be. For I want as little as possible of darkness in his story. (183-184).

Montgomery: “Mrs Reck was tall and thin. No, she was short and fat. I do not remember her clearly. I do not wish to remember her clearly. For God’s sake, how many of these grotesques am I expected to invent?” (92). El juego se torna más grave cuando Malone y Montgomery descubren que sus intentos por contar historias no los conducen a ningún otro lugar más que a volver a hablar de sí mismos. Así lo expresa Malone: “What tedium. And I call that playing. I wonder if I am not talking yet again about myself. Shall I be incapable, to the end, of lying on any other subject? I feel the old dark gathering, the solitude preparing by which I know myself, and the call of that ignorance which might be noble and is mere poltroonery.” (183). Y hacia el final de *Ghosts*, tras intentar relatar la historia de un grupo de naufragos, Montgomery escribe: “I have achieved nothing, nothing. I am what I always was, alone as always, locked in the same old glass prison of myself.” (236). Malone y Montgomery expresan su preocupación ante la imposibilidad de completar sus historias, y tal imposibilidad implica un regreso a la soledad, a la oscuridad del encierro. Lo que comienza como un juego deviene una lucha por hallar una forma que evite el riesgo, siempre latente, de volver a caer en la prisión del ser. Jugar con el lenguaje, jugar a contar historias supone un intento por huir del yo, un intento por establecer un vínculo con el mundo. Sin embargo, Beckett y Banville parecen sugerir que no hay posibilidad de escape, o bien, que la imposibilidad de contar una historia supone estar atrapado entre el mundo y su representación, es decir, en el abismo de uno mismo.

“La etapa de *Malone muere* —señala Olga Bernal— consiste en suprimir la posibilidad de contarse, y, al suprimir esta posibilidad, la novela revela la identidad entre sujeto y ficción.” (190). Sin embargo, más que identidad entre sujeto y ficción, en las novelas de Beckett y Banville hay una identidad entre sujeto y narración. Si contarse historias implica inventarse a sí mismo, Malone y Montgomery no se identifican ni

terminan por reconocerse en sus ficciones porque nunca las consuman. Malone muere antes de concluir su historia y Montgomery lo sigue intentando en dos novelas más. Entre la idea de contar historias y la imposibilidad de concretar tal idea sólo hay una narración que avanza sin un rumbo definido, que se desvía constantemente o se detiene para ceder el paso a otras historias. Y después de tal recorrido, la narración vuelve al mismo punto del que partió: a la mente del narrador. En las novelas de Beckett y Banville, la identidad entre sujeto y narración surge de esa trayectoria circular que describen sus textos, una estructura dispuesta para representar el encierro al que sus personajes están condenados. Malone y Montgomery buscan en la escritura una salida sin advertir que sólo se mueven en círculos, como si estuvieran perdidos en un bosque, tal y como sucede a Molloy después de partir en busca de su madre: “And having heard, or more probably read somewhere [...] that when a man in a forest thinks he is going forward in a straight line, in reality he is going in a circle, I did my best to go in a circle, hoping in this way to go straight line” (79). El propósito de Malone y de Montgomery es relatar una historia lineal que sin embargo deriva en una narración circular cuyo tema no es otro sino el sujeto que narra. Esto es lo que escribe Montgomery en *Ghosts*: “Perhaps I am talking to myself, telling myself the same story all over again.” (94). A su vez, al reflexionar sobre la historia de su personaje Saposcat, Malone dice:

A minimum of memory is indispensable, if one is to live really. Take his family, for example, I really know practically nothing about his family any more. But that does not worry me, there is a record of it somewhere. It is the only way to keep an eye on him. [...] And yet I write about myself with the same pencil and in the same exercise-book as about him. (201).

Lo que Beckett sugiere es lo mismo que Bernal menciona: que al contar una historia no se hace otra cosa más que decirse a uno mismo, pero Malone no puede cumplir con tal propósito porque no cuenta con los recursos de la memoria. “En realidad —escribe Bernal—, ¿cómo surgen las historias? ¿De dónde proceden, si no de la historia? Sin duda alguna, se dirá que las historias se inventan. Pero ¿sobre qué base, y con qué se

inventan? Si una persona padece amnesia total, ¿podrá inventar historias?” (188). La respuesta lógica sería no. Sin embargo, lo único que interesa a Malone es seguir escribiendo, acaso sin sospechar que el intento de modelar su personaje habrá de conducirlo a pasajes como este:

The sun, the moon, the planets and the stars did not fill him with wonder. He was sometimes tempted by the knowledge of these strange things, sometimes beautiful, that he would have about him all his life. But from his ignorance of them he drew a kind of joy, as from all that went to swell the murmur, You are a simpleton. But he loved the hawk and could distinguish it from all others. He would stand rapt, gazing, at the long pernings, the quivering poise, the wings lifted for the plummet drop, the wild renascent, fascinated by such extremes of need, of pride, of patience and solitude. (185)

Momentos como este son inusuales en las novelas de Beckett. Tras esos largos pasajes en que vemos a Malone tratando de dar continuidad a su historia, surgen estos destellos que contrastan con la atmósfera de pesimismo que se extiende a lo largo de la novela. A decir de Al Alvarez,

[...] it is one of the most curious aspects of [Beckett's] novels that although his theme is a depression deepening to the point of death and annihilation, it provides him nevertheless with occasions for indulging his senses, his aesthetic powers of invocation, and his amazingly precise observation of the natural world which lies outside the minutiae of gloom, bowels, and obsession to which the novels are otherwise devoted. [...] It makes Beckett's deliberate rejection of the natural world seem doubly painful. (55).

Lo que resulta afflictivo es la fascinación de Saposcat ante la naturaleza, ante un mundo que para Malone se encuentra ya lejano, quizá perdido. Paradójicamente, Malone consigue evocar ese mundo a través de su relato. La ficción, como quería Nabokov, nos ofrece la posibilidad de vincularnos con otros estados del ser, y cuando Malone escribe esta clase de pasajes logra acceder a otras emociones; son momentos en que parece redescubrir el mundo mediante su propia ficción, instantes de evocación a los que acaso llega sin proponérselo, sin haberlo calculado.

Malone escribe sin conjeturas previas ni premeditación alguna; su escritura obedece a un impulso interno que lo lleva a seguir la voz que escucha en su mente. Sin embargo, hay en ese impulso una intención por volver a trazar los contornos de su

identidad. “The end of a life is always vivifying” (206), dice Malone en algún punto de su narración: ante la cercanía de la muerte, no hay necesidad más urgente que la de reconstruir el yo; es entonces que la escritura se torna revitalizante. Por medio de ella, Malone emprende una búsqueda casi *proustiana* por encontrarse a sí mismo en la invención de su relato, y al contar la historia de Saposcat llega a descubrir ciertos fragmentos de su pasado:

And I loved, I remember, as I walked along, with my hands deep in my pockets, for I am trying to speak of the time when I could walk without a stick and a fortiori without crutches, I loved to finger and caress the hard shapely objects that were there in my deep pockets, it was my way of talking to them and reassuring them. And I loved to fall asleep holding in my hand a stone, a horse chestnut or a cone, and I would be still holding it when I woke, my fingers closed over it, in spite of sleep which makes a rag of the body, so that it may rest. (241)

Sin embargo, estos pasajes no hallan trascendencia porque para Beckett la realidad esencial del ser no ha de encontrarse en la memoria, sino en su incontenible marcha hacia la muerte. El proyecto de Proust exige una búsqueda estilística que le permita hallar los recursos necesarios para reconstruir el pasado de Marcel. A diferencia de Proust, Beckett despoja a su escritura de todo artificio estilístico para situar a Malone en un presente donde el pasado es ya irrecuperable y el futuro no depara más que la muerte. Unas líneas después de haber registrado su recuerdo Malone menciona: “That’s the style, as if I still had time to kill.” (241). Malone no puede perder el tiempo en la cultivación del estilo, pues todo cuanto su lenguaje puede expresar es el anhelo de concluir su historia antes de morir. La escritura de Malone plantea una tensión constante entre la voz que intenta decir y la que no cesa de hablar; entre aquella que quiere contar su historia antes de morir y aquella que no deja de expresar su angustia ante la idea de morir: “I drew a line, no, I did not even draw a line, and I wrote, Soon I shall be quite dead at last, and so on, without even going on to the next page, which was blank.” (203).

La conciencia de la muerte es lo que forja la identidad entre Malone y su narración. A lo largo de la novela, no sólo es Malone quien agoniza, sino también su

facultad de relatar, su deseo de escribir. Con Malone muere la posibilidad de decir e inventar. El lenguaje muere con el sujeto. Malone está consciente de que contar una historia es sólo un juego para prolongar su agonía, un pretexto para tratar de evitar lo inevitable:

All is pretext, Sapo and the birds, Moll, the peasants, those who in the towns seek one another out and fly from one another, my doubts which do not interest me, my situation, my possessions, pretext for not coming to the point, the abandoning, the raising of the arms and going down, without further splash, even though it may annoy the bathers. Yes, there is no good pretending, it is hard to leave everything. The horror-worn eyes linger abject on all they have beseeched so long, in a last prayer, the true prayer at last, the one that asks for nothing. [...] Let us try it another way. The pure plateau. Try and go on. (269-270)

“Try and go on”: en esta breve oración se condensa la sustancia de la escritura de Beckett: intentar escribir con la certeza de que todo cuanto se escribe está condenado al fracaso, a la inconclusión, a la desintegración. Y sin embargo, seguir escribiendo a pesar del inminente fracaso; intentarlo con la condición de que escribir no conduce al individuo hacia ningún lugar; que, de hecho, el objetivo de contar una historia es no llegar a punto alguno, sino evitar llegar al punto donde no queda más que el silencio. Escribir es no resignarse a morir; es aspirar a concebir una forma que salve al sujeto del vacío. La intención de Malone es seguir escribiendo para intentar consumir su historia antes de su propia consumación.

Sin embargo, para Beckett no hay modo alguno de sustraerse al vacío. La idea de hallar una forma que contenga el caos no se concreta, desde luego, en la ficción que Malone trata de concebir al interior de la novela, sino en la narración que elabora a lo largo de toda la novela. Es decir, aunque el relato de Malone es discontinuo, su narración constituye una continua marcha hacia la muerte, un errar constante durante el cual Malone cree estar avanzando para luego advertir que sólo está caminando en círculos; y cada vez que vuelve a un mismo punto, no hace otra cosa sino precipitarse al vacío: “But what matter whether I was born or not, have lived or not, am dead or merely

dying, I shall go on doing as I have always done, not knowing what it is I do, nor who I am, nor where I am, nor if I am.” (219). La forma que adquiere la narración de Malone, esa forma dispuesta para contener el caos, es la de una espiral que gira una y otra vez en torno a las mismas cuestiones: la incógnita que plantea la muerte y la urgencia de contar una historia, no para resolver tal incógnita, sino para eludirla. Sobra decir que Malone jamás encuentra respuestas ni una forma que se ajuste a su ficción, por lo que su narración invariablemente vuelve al lugar del que partió:

And perhaps [Macmann] has come to that stage of his instant when to live is to wander the last of the living in the depths of an instant without bounds, where the light never changes and the wrecks look alike. Bluer scarcely than white of egg the eyes stare into the space before them, namely the fullness of the great deep and its unchanging calm. But at long intervals they close, with the gentle suddenness of flesh that tightens, often without anger, and closes on itself. Then you see the old lids all red and worn that seem hard set to meet, for there are four, two for each lachrymal. And perhaps it is then he sees the heaven of the old dream, the heaven of the sea and of the earth too, and the spasms of the waves from shore to shore all stirring to their tiniest stir, and the so different motion of men for example, who are not tied together, but free to come and go as they please. And they make full use of it and come and go, their great balls and sockets rattling and clacking like knackers, each on his way. And when one dies the others go on, as if nothing had happened. I feel I feel it's coming. How goes it, thanks, it's coming. [...] For I never doubted it would come, sooner or later, except the days I felt it was past. For my stories are all in vain, deep down I never doubted, even the days abounding in proof to the contrary, that I was still alive and breathing in and out the air of earth. (226-227)

Mientras Malone batalla por definir las circunstancias de Macmann (a quien antes había llamado Saposcat), las fronteras entre creador y personaje comienzan a desdibujarse. A partir de ese instante, Macmann observa el mundo a través de la mirada de Malone, como si éste sólo transplantara su percepción de las cosas a su personaje. Es decir, es Macmann quien contempla el espacio, pero las sensaciones descritas corresponden a Malone. La profundidad del cielo y su invariable calma, las variaciones de la tierra, los espasmos del mar, las vibraciones de las cosas son para Malone fenómenos que ya sólo pueden ser evocados, como si se trataran de un vago recuerdo o de un sueño cada vez más distante. Recuerdo o sueño son, en todo caso, componentes de una ficción que se desvanece en la habitación donde Malone espera la muerte. *Malone Dies* da cuenta de la

agonía de un narrador incapaz de decirse a sí mismo; es el recuento de una larga espera en que la intención de Malone de contar una historia deviene un esfuerzo inútil, un acto constantemente postergado y, a final de cuentas, paralizado por la angustia de morir. Comparemos esta noción de la muerte con la que expresa Banville en *The Book of Evidence*. Ahí, Montgomery relata:

I saw myself, as a boy, walking across a wooded hill near Coolgrange. It was in March, I think, one of those blustery, Dutch days with china-blue sky and tumbling, cindery clouds. The trees above me swayed and groaned in the wind. Suddenly there was a great quick rushing noise, and the air darkened, and something like a bird's vast wing crashed down around me, thrashing and whipping. It was a branch that had fallen. I was not hurt, yet I could not move, and stood as if stunned, aghast and shaking. The force and swiftness of the thing had appalled me. It was not fright I felt, but a profound sense of shock at how little my presence had mattered. I might have been no more than a flaw in the air. Ground, branch, wind, sky, world, all these were the precise and necessary co-ordinates of the event. Only I was misplaced, only I had no part to play. And nothing cared. If I had been killed I would have fallen there, face down in the dead leaves, and the day would have gone on as before, as if nothing had happened. For what would have happened would have been nothing, or nothing extraordinary, anyway. (186-187)

Si Malone considera que el intento de contar historias ha sido en vano, Montgomery no conoce otra forma de expresar sus preocupaciones. A diferencia de Malone, Montgomery no sólo consigue rescatar su recuerdo, sino que lo robustece con una serie de detalles para transformarlo en un breve relato que culmina con una reflexión. Si en la narración de Malone el mundo se muestra distante al individuo, en la de Montgomery los fenómenos naturales son una fuerza activa que ejerce una incidencia directa e inmediata sobre el individuo. Los colores, los sonidos, los movimientos, todos los elementos del entorno se conectan con las impresiones del narrador y, en su conjunto, transmiten una intensa sensación sobre la posibilidad de morir en cualquier lugar y en cualquier instante, como si se tratara de una circunstancia irrelevante para el mundo, como una eventualidad que en nada modificaría el curso de la vida.

Las reflexiones de Beckett y de Banville en torno a la muerte son, pues, idénticas, pero los modos de expresarlas son por completo distintos, casi opuestos. Para

Beckett, la posibilidad de contar una historia se desvanece ante la certeza de la muerte; para Banville, esa certeza deviene un motivo para contar una historia. Malone se olvida de su relato en el instante mismo en que la muerte se apodera de su pensamiento; en cambio, Montgomery comienza a elaborar su relato al recordar aquel instante en que estuvo a punto de morir. En la narración de Malone predomina el olvido, la irresolución, la imposibilidad de la representación; en la de Montgomery predomina el recuerdo, la invención, el afán de la representación. Si hay un rasgo que vincula las obras de Beckett y de Banville es el extrañamiento de sus personajes ante un mundo donde lo único cierto es la muerte. Sin embargo, en la obra de Beckett esa sensación suele desembocar en una angustia que paraliza a sus personajes. Los de Banville no están exentos de tal sensación, pero a ellos, más que inmovilizarlos, los impulsa a escribir, a reconstruir esos breves cuadros que guardan en la memoria. En *Athena*, Montgomery escribe:

I recall only the look of things: her print dress, that hanging wing of the hair, the triangular shadow lengthening and contracting along her inner thigh as she swing her leg, the polar blue in the window behind her and that ogreish cloud at her back still stealthily spreading its icy arms. Or is it just that I want to linger here in this moment when everything was still to come, to preserve it in the crystal of remembrance? (86)

Estos pasajes son recurrentes en la obra de Banville, en particular la idea de detenerse en ciertos momentos de la existencia para preservarlos en el cristal de la memoria mediante la escritura. Es en este punto donde Banville se aparta de Beckett, quien escribe con la convicción de que no existe forma alguna de contener el movimiento que conduce al hombre a la nada: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.” (“Three Dialogues”, 103). Si Beckett acata la obligación de escribir es para expresar que no hay nada que expresar, que tras la expresión nada queda, que el lenguaje es un medio insuficiente para expresar y que, por consiguiente, el intento de expresar irremediabilmente conduce al silencio. En la

narrativa de Beckett el sujeto, las historias, el lenguaje, todo se dirige a la muerte. Con *Malone Dies*, según Alvarez, “the author has destroyed the traditional novel at last [...] Nothing remains. Death has resolved the last and most abiding of all the obsessions that plague Beckett’s gallery of smelly, ugly, crotchety ancients.” (56). Luego entonces, ¿qué le queda al novelista después de Beckett?; ¿qué es lo que puede expresar, con qué puede expresar toda vez que el sujeto ha sido despojado de sus historias, de sus formas de representación y del lenguaje?

Si en *The Book of Evidence* aún se perciben las resonancias de Beckett, con *Ghosts* Banville comienza a distanciarse de su influencia. En esta novela, más que resignarse a la muerte, Montgomery se refugia en la invención de un mundo alterno que le permite encontrar ciertos espacios de sosiego: “I know that the reality they inhabit is different from mine, that for them this world they have blundered into is all struggle and pain and sudden, inexplicable fire [...] yet as they rise and fall, fluttering in the light, they might be a host of shining seraphim come to comfort me.” (97). A su vez, *Athena* supone una clara oposición a la idea de que el acto de expresar ha de precipitarse al silencio:

To make sense of this flow of happenings that was carrying me along like a leaf on the flood I would have had to stop everything and step out of the picture altogether and stand back on some impossible, Archimedean platform in space and view the spectacle as a completed whole. But nothing is complete, and nothing whole. [...] No, no, flux and flow, unstoppable, that’s all there is; it terrifies me to think of it. Yet more terrifying still is the thought of being left behind. Talk is one way of keeping up. Is that not what I’m doing? If I were to stop I’d stop. (71)

Imposible contenerse a ese flujo que encauza todo al vacío: nada es completo, no es posible alcanzar la plenitud, todo es interrumpido por la muerte. Y sin embargo, para Banville, el acto de expresar es una forma de mantenerse a flote, la única solución para no ser arrastrados por el incesante movimiento del mundo. Articular el lenguaje supone ejercer un control sobre ese movimiento; es una manera de detenerse en el pasado, de recuperar los recuerdos y transformarlos en ficción. Escribir es rehusarse a caer en el

olvido o al silencio. En *Athena* es el propio Montgomery quien decide cuando detenerse, cuando dejar de escribir, cuando guardar silencio. Los personajes de Beckett no poseen más este privilegio: sin recuerdos, sin historias, sin la posibilidad de inventarse, Malone muere tratando de completar su relato, abandonado a su gradual desintegración.

Al escribir sobre la narrativa de Beckett, Alvarez refiere: “Technically, it is a stage-by-stage assassination of the novel in all the forms in which it is traditionally received.” (64). Después de semejante atentado, quizá para el escritor no queda más que recoger los restos de la novela y tratar de restaurar su forma, pero ahora con la condición de que esa forma, como Beckett advirtió, es sólo un artificio concebido para ocultar el vacío, una obra de ficción y nada más. Sin embargo, restaurar la forma de la novela implica devolver al hombre la dignidad de contar historias; recuperar los recursos de la narrativa, la función primordial del lenguaje: hablar, expresar, articular la realidad. Después de Beckett, quizá la labor del novelista sólo consiste en decir, ya sin la pretensión de enunciar verdad alguna sobre el mundo, sino simplemente de representarlo. Este es el propósito de Banville, quien jamás ha dejado de reconocer las virtudes de Beckett: la pericia técnica, el ritmo, la economía y la precisión de su estilo, esa capacidad de expresar las cuestiones más profundas por medio de una prosa tan sobria como aguda. Sin embargo, una vez asimilada su influencia, Banville ha buscado llevar su proyecto literario más allá del pesimismo de Beckett. En una entrevista para *Letras Libres*, Banville comenta:

Ahora, volviendo a Beckett, mi principal crítica es que siempre toma el camino más fácil y sombrío [...] En alguna parte, [...] Beckett no deja de repetir: “¿Cuál es la palabra incorrecta?” Uno se lo imaginaría diciendo: “¿Cuál es la palabra correcta?”, pero no, dice lo contrario, y esa clase de negatividad tan obvia no me gusta. Martín Amis señala que si alguien escribiera una página al estilo *beckettiano* podría decir únicamente: “No, nunca, nunca.” Claro que es un apunte humorístico y que está equivocado, aunque no le falta algo de razón.

Y más adelante:

Fue el viejo Hemingway quien lo elaboró bellamente al preguntar: “¿Cómo podemos vivir sabiendo que vamos a morir?” Creo que la muerte ronda incluso nuestra propia casa; cada cuarto está habitado por ella, cada estancia tiene un lecho mortuorio, lo que por supuesto es muy estimulante en el sentido de cómo la muerte logra que nuestras pequeñas vidas cobren relevancia, convirtiéndolas en lapsos de magnificencia. Recuerdo “Waking Early Sunday Morning”, de Robert Lowell, un poema espléndido y sumamente retórico, sumamente político. Justo hacia la mitad leemos: “Ah, soltar las amarras. Toda la grandeza de la vida / es algo con una muchacha en verano.” Es cierto, a veces hay grandeza en el simple hecho de sentarse con una mujer durante el verano. Y ése es el punto que discutiría con Beckett, ya que su desolación es en ocasiones demasiado cómoda: todo es terrible, todo va de mal en peor, y no es verdad. (“En el reino del extrañamiento”, 73)

Banville en todo momento trata de encontrar espacios de claridad aun en las regiones más sombrías; busca rescatar esos “lapsos de magnificencia” que apaciguan nuestro camino hacia la muerte. La ficción de Banville surge de la necesidad de erigir una forma donde nada ha quedado, donde parece que todo ha sido pronunciado. Su escritura es una voz que habla desde el vacío que dejó Beckett; una voz que se propaga desde el silencio para expresar el desasosiego del hombre, pero también el asombro, la fascinación de vivir en un mundo tan incomprensible por su hermetismo, tan esplendoroso por su belleza:

Suddenly there came to me the memory of a day when I was a boy and I cycled across country to the coast with my friend Horse. My friend; I had not many such, and those that I had did not last long, and nor did Horse. [...] We left our bikes hidden in a ditch and made our way through a little, dense dark wood and came out on the river estuary and found moored in the shallows among the reeds the punt that Horse’s father kept there for duck shooting. [...] Horse undid the mooring rope and pushed us out of the reeds with a negligent deftness that filled me with envy and made me feel proud to be his pal. How lightly, with hardly a sound, the white punt glided over the water, seeming barely to touch the swiftly running surface. Horse stood above me in the bow and plied the scull, his eye fixed on a far horizon. We saw not a soul; we might have been alone in the world. For a mile or two we went along close to the river bank and then all at once sky and sea opened before us and we crossed a broad reach and came in sight of a long, low, khaki-coloured shore. I can see it, I can see it all, as clear as day, the white punt and that sunlit shoreline and the two of us there, Horse and me. It must have been a place where the river waters met the open sea, or perhaps it was something to do with currents, or the tide was turning — I do not understand these things — but for a minute we were halted and held motionless on the unmoving water in the midst of a golden calm. The burnished surface of the sea was high and heavy and smooth as metal, and a small repeated wave gambolled like an otter along the margin of the shore. The sun was hot. Nothing happened. We just stayed there for that minute, poised between sea and sky, suspended somehow as if in air, no, not air, but some other, unearthly element,

and it seemed to me I had never known such happiness, and never would again, though happiness is not the word, not the word at all. That is where I would like to live, on some forgotten strip of sandy shore, with my back to the land, facing out the limitless ocean. That would be freedom, watching in solitude the days pass, marking the seasons, observing the spring tides and the autumn auroras, weathering the summer sun and the storms of winter. Pure existence, pure existence and nothing else. (201-202)

Ahora se advierte que la escritura de Banville jamás podría ser una negación del mundo. Es, más bien, una celebración del mundo, una reivindicación de la existencia, con toda su oscuridad y extrañeza, con todo su resplandor. Después de Beckett, Banville sólo se ha limitado a expresar la experiencia de vivir.

El silencio

Si en *Molloy* seguimos las vicisitudes de un narrador que emprende un viaje en bicicleta, luego en muletas y finalmente a rastras; y en *Malone Dies* observamos al narrador acostado en una cama batallando por contar una historia, en *The Unnamable* ya sólo escuchamos una voz que no cesa de hablar, una conciencia parlante, “a big talking head”. Con cada una de las novelas de su trilogía, Beckett da cuenta del proceso de desintegración que sufren sus personajes, ese gradual deslizamiento donde lo último en morir es la voz. Tal proceso culmina con la muerte del lenguaje, con el silencio. En este sentido, *Molloy* y *Malone Dies* sólo son un preámbulo para la disolución final. En los últimos párrafos *The Unnamable* se lee:

It's the last words, the true last. Or it's the murmurs? (The murmurs are not coming, I know that well.) No, not even that. You talk of murmurs, distant cries, as long as you can talk. [...] I don't know: perhaps it's a dream, all a dream. (That would surprise me.) I'll wake, in the silence, and never sleep again. (It will be I?) Or dream (dream again), dream of a silence, a dream silence, full of murmurs (I don't know, that's all words), never wake (all words, there's nothing else). You must go on, that's all I know. They're going to stop, I know that well: I can feel it. They're going to abandon me. It will be the silence, for a moment (a few good moments). Or it will be mine? The lasting one, that didn't last, that still lasts? It will be I? You must go on. I can't go on. You must go on. I'll go on. You must say words, as long as there are any — until they find me, until they say me. (Strange pain, strange sin!) You must go on. Perhaps it's done already. Perhaps they have said me. Perhaps they have carried me

to the threshold of my story, before the door that opens on my story. (That would surprise me, if it opens.) It will be I? It will be the silence, where I am? I don't know, I'll never know: in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. (407)

Las voces persisten hasta el último momento, pero las palabras que dicen nada expresan más allá de la certeza de nunca saber nada; o sólo la sospecha de que nada es más real que la nada; o que quizá la existencia es sólo un sueño hecho de murmullos, de palabras que quizá fueron pronunciadas en vano, o que quizá fueron pronunciadas para contar una historia que quizá jamás existió; y si existió, fue tan sólo el umbral que conduce a la muerte. Para Beckett, contar una historia es un motivo para desmontar las estructuras de la novela, para despojarla de las tramas y deshacerse de metáforas; para disolver el sentido de las palabras y reducir el lenguaje a su más mínima expresión; para dejar, a final de cuentas, un murmullo que se desvanece en el silencio.

La intención de Banville, paradójicamente, es también arribar al silencio, pero su silencio es de otra naturaleza. Esto es lo que escribe Montgomery en *Athena*:

What affects me most strongly and most immediately in a work of art is the quality of its silence. The silence is more than an absence of sound, it is an active force, expressive and coercive. The silence that a painting radiates becomes a kind of aura enfolding both the work itself and the viewer as in a colour-field. So in the white room when I took up Morden's pictures and began to examine them one by one what struck me first of all was not colour or form or the sense of movement they suggested but the way each one suddenly amplified the quiet. Soon the room was athrob with their mute eloquence. (79)

Banville busca conferir a sus novelas una propiedad semejante a la de una pintura. La puntualidad de su estilo, la elaborada descripción de personajes y escenarios, la minuciosa reconstrucción de instantes y espacios no tienen otro propósito que el de hacer que sus obras, más que ser leídas, sean observadas, como si de cuadros se trataran. La idea de Banville es imprimir en la mente del lector no un conjunto de palabras, sino imágenes creadas por un conjunto de palabras. Y una vez concebidas, la efectividad de esas imágenes ya no reside estrictamente en el lenguaje, sino en lo que expresan por sí

mismas, en lo que son capaces de transmitir al lector: en la calidad, en la fuerza, en la elocuencia de su silencio.

Expresar el silencio: esto es lo que define el rumbo de las obras de Beckett y de Banville. El silencio de Beckett se deriva de un proceso de desconstrucción de los medios de representación; el de Banville, de un proceso de reconstrucción de los medios de representación; mientras Beckett parte de la forma para arribar al silencio, Banville parte del vacío para arribar al silencio. El proyecto literario de Banville consiste en modelar una narrativa que combine luz y oscuridad, quietud y movimiento; una forma que sea contemplada en su totalidad, a detalle, con detenimiento, con la expresividad de ese silencio que involucra a la obra y al espectador.

SEGUNDA PARTE

LA EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA DE JOHN BANVILLE

Al respecto hay que decir que se inclinaba por un amor a la belleza del misterio, nunca por un amor a la belleza de las aclaraciones. Asombro más asombro y ninguna respuesta. Enigma que crece y paradójicamente es fiesta, riesgo, sombra, tiniebla, por ahí algún haz, o unos cuantos, y de nuevo —¿por qué no?— fiesta y mayor desorden.

—DANIEL SADA

CAPÍTULO 6

DOCTOR COPERNICUS Y KEPLER

Doctor Copernicus (1976) marca el inicio de una nueva etapa en la carrera de Banville, no sólo porque el autor comenzó a llamar la atención de la crítica, sino también porque esta novela supone una ruptura con las obras previas y el comienzo de una exploración que da un rumbo definitorio a su proyecto literario. No empleo el término *exploración* de manera arbitraria: con *Doctor Copernicus* Banville se internó en los territorios de la ciencia, sobre todo en las obras del propio Copérnico, de Kepler y de Newton. Fue tan profunda su inmersión en las teorías de estos científicos que escribió tres novelas más relacionadas con estos asuntos: *Kepler*, *The Newton Letter* y *Mefisto*.

Ya lo mencioné, una de las preocupaciones recurrentes de Banville es el extrañamiento del hombre ante el mundo; no sólo ante la naturaleza, sino también ante su entorno social e incluso ante su mundo interior. En *Doctor Copernicus*, Banville se ocupa de la “disonancia metafísica”, frase que Georg Lukács emplea para referirse a la ruptura entre el hombre y el mundo que se produce con la teoría heliocéntrica de Copérnico. El tema exigía a Banville volver la mirada a la historia de las ideas, a los fundamentos de la ciencia moderna. Sin embargo, el autor no sólo mira al pasado para revisar los conceptos del astrónomo, sino también para encontrar la forma de elaborar esos conceptos en el plano literario. En *Doctor Copernicus*, Banville deja a un lado los recursos de la ficción contemporánea y opta por las convenciones de la novela histórica. La obra, que consta de cuatro partes, comienza con la infancia de Copérnico y culmina con su muerte. Durante las dos primeras partes, “*Orbitas Lumenque*” y “*Magister Ludi*”, la narración guarda un orden estrictamente cronológico; la prosa, a su vez, es clara, directa, puntual, y aunque no carece de la elegancia que distingue la escritura de Banville, no hay en ella artificios retóricos ni riesgos estilísticos. El autor se limita

desarrollar el tema que plantea en su novela: relatar la vida de Copérnico y el arduo proceso de gestación de *De revolutionibus orbium coelestium*. Quizá sea más preciso decir que en esta novela la vida y el quehacer intelectual de Copérnico se imbrican en un proceso que deriva en la creación de la teoría heliocéntrica.

Así es, la creación, que no el descubrimiento, que no el resultado de una serie de investigaciones astronómicas. El punto es que Banville se concentra en la visión del mundo de Copérnico, en sus ideas científicas y sus reflexiones filosóficas, en su intención, por demás obsesiva, de revelar “la música secreta del universo”. Aunque Banville realizó una extensa investigación para recrear la época del astrónomo, tal parece que no se siente tan atraído por los sucesos históricos como por el modo en que tales sucesos influyen en la vida de Copérnico y en la concepción de sus ideas:

The physical world was expanding. In their quest for a sea route to the Indies the Portuguese had revealed the frightening immensity of Africa. Rumours from Spain spoke of a vast new world beyond the ocean to the west. Men were voyaging out to all points of the compass, thrusting back the frontiers everywhere. All Europe was in the grip of an inspired sickness whose symptoms were avarice and monumental curiosity, the thirst for conquest and religious conversion, and something more, less easily defined, a kind of irresistible gaiety. Nicholas too was marked with the rosy tumours of that plague. His ocean was within him. When he ventured out in the frail bark of his thoughts he was at one with those crazed mariners on their green sea of darkness, and the visions that haunted him on his return from terra incognita were no less luminous and fantastic than theirs. (36)

A lo largo de la novela, Banville explora el interior de su personaje para dar cuenta de los pensamientos y las sensaciones que lo llevan a gestar su obra. Ya se ve que el interés del autor no reside precisamente en la teoría de Copérnico, sino en la manera en que ésta fue concebida, sobre todo, en la irrupción de la subjetividad en el quehacer científico. Banville escribe su novela con la convicción de que en la formulación de cualquier teoría no sólo intervienen los conocimientos y las investigaciones, sino también la intuición, la percepción, las experiencias personales e incluso las emociones. Es por eso que Banville pone un particular énfasis en las circunstancias que vive su personaje, en sus facultades inventivas, en rasgos de su personalidad que solemos

asociar con la creación artística. El hecho es que, para Banville, tanto el arte como la ciencia comparten una misma raíz: la necesidad humana de interpretar y comprender el mundo, labores que demandan un ejercicio creativo.

En su ensayo “Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor”, el novelista irlandés elabora esta idea:

Of course, art and science are fundamentally different in their methods, and in their ends. [...] Yet in their *origins* art and science are remarkably similar. [...] What I am proposing here is that despite the profound differences between them, at an essential level art and science are so nearly alike as to be indistinguishable. [...] Science and art are different ways of looking at the same thing, namely, the world. (40-1)

Y en una entrevista, Banville señala que escribió *Doctor Copernicus* y *Kepler* “[as] a way of writing about creativity without writing about art” (*The Elegant Variation*, párr. 204). Podría pensarse que para abordar esa relación entre arte y ciencia Banville pudo haber acudido a la obra de cualquier científico. Lo cierto es que el autor encuentra un motivo fundamental para escribir sobre Copérnico. A saber, *Sobre las revoluciones de los cuerpos celestes* marca el momento en que se genera la ruptura con la noción de orden cósmico que imperaba en la época. Porque la teoría de Copérnico se aparta de la ortodoxia escolástica y pone en tela de juicio las cosmogonías de Aristóteles y de Ptolomeo, produciendo una fisura que termina por abrir un abismo entre el sujeto y el mundo. En *Doctor Copernicus*, Banville narra el fin de la era del orden y el principio de la era del caos. El autor ve en ese periodo de la historia, concretamente en la obra de Copérnico, el punto exacto en que se agudizan los malestares del hombre moderno: la incertidumbre, la angustia, la soledad, todo lo cual se traduce en ese extrañamiento que distingue a sus personajes. Y ante este escenario, el acto de la creación, según Banville, deviene el último recurso del hombre para reordenar el mundo, ya sea a través de una obra artística o de una teoría científica. Ciertamente, la ciencia y el arte son distintos en sus métodos y en sus funciones, pero no es sus orígenes.

La trama de *Doctor Copernicus* se sustenta en la incansable búsqueda que emprende el astrónomo para hallar una teoría que explique de manera fidedigna y convincente los movimientos de los cuerpos celestes. El proyecto de Copérnico, sin embargo, no surge de una ambición meramente intelectual, sino —y aquí los riesgos de la ficción— de una experiencia personal, de la muerte de su padre:

His mother's death had puzzled him, yet he had looked upon it as an accident in dimensions out of all proportion to the small flaw in the machine that had caused it. This death was different. The machine seemed damaged now beyond repair. Life, he saw, had gone horribly awry, and nothing they had told him could explain it, none of the names they had taught him could name the cause. Even Barbara's God withdrew, in a shocked silence. (19)

La intención primordial de Copérnico es restaurar el equilibrio que pierde su vida tras este suceso, es decir, reestablecer la armonía de su mundo interno. Sin embargo, Copérnico presiente que tal armonía jamás ha existido, que no hay una correspondencia inherente entre el sujeto y el mundo, que los sucesos de la existencia son tan arbitrarios como inexplicables. Estas ideas cobran mayor fuerza tras una conversación que Copérnico mantiene con uno de sus profesores, el canónigo Wodka:

'I believe that the world is *here*,' [Canon Wodka] said, 'that it exists, and that it is inexplicable. All these great men that we have spoken of, did they believe that what they proposed exists in reality? Did Ptolemy believe in the strange image of wheels within wheels that he postulated as a true picture of planetary motion? Do *we* believe in it, even though we say that it is true? [...] Well, I leave the question to you.' [...] And later, as they walked across the cathedral close at dusk, the Canon halted, suddenly struck, and touched the boy lightly in excitement with a trembling hand. 'Consider this, child, listen: all theories are but names, *but the world itself is a thing*.' (31-32)

Al poner en duda la noción de orden divino, Copérnico advierte que los sistemas filosóficos, las teorías científicas, las metáforas y las palabras mismas son sólo nombres que los hombres emplean para dar sentido a las cosas, representaciones que buscan conferir orden a un mundo regido por el caos y la contingencia. Lo que propone Banville es que la teoría heliocéntrica no comienza a gestarse a partir de las observaciones astronómicas de Copérnico, sino a partir de sus intuiciones; sus estudios posteriores no hacen sino confirmar todo aquello que el astrónomo ya presentía desde la

infancia: “Well, if such harmony had ever indeed existed, he feared deep down, deep beyond admitting, that it was not to be regained.” (36). Pero Banville va aun más lejos al sugerir que el auténtico logro de Copérnico no consiste en haber descubierto la verdad sobre la posición de la tierra en relación con el sol y los planetas, sino en haber creado una *forma* de representar su concepción del mundo, una teoría donde el astrónomo combina las investigaciones previas con sus propias conjeturas, sus conocimientos con sus observaciones, sus ideas con sus intuiciones:

A new beginning, then, a new science, one that would be objective, open-minded, above all honest [...] the birth of the new science must be preceded by a radical act of creation. [...] The enormity of the problem terrified him, yet he knew that it was that problem and nothing less that he had to solve, for his intuition told him so, and he trusted his intuition — he must, since it was all he had. (100-101)

Y más adelante:

And then at last it came to him [...] Involuntarily he began to think at once, in a curiously detached and yet wholly absorbed fashion that was, he supposed later, a unique miraculous objectivity [...] that the Sun, and not the Earth, is at the centre of the world, and secondly that the world is far more vast than Ptolemy or anyone else had imagined.

[...] He had been attacking the problem all along from the wrong direction. [...] No sooner had he realised the absolute necessity for a creative leap than his instincts without his knowing had thrown up their defences against such scandalous notion, thrusting him back into the closed system of worn-out orthodoxies. [...] Now in this dawn, how or why he did not know, his brain, without his help or knowledge, as it were, had made that leap that he had not had the nerve to risk, and out there, in the silence and utter emptiness of the blue, had done all that it was necessary to do, had combined those two simple but momentous propositions and identified with impeccable logic the consequences of that combining. Of course, of course. Why had he not thought of it before? If the Sun is conceived as the centre of an immediately expanded universe, then those observed phenomena of planetary motion that had baffled astronomers for millennia became perfectly rational and necessary. [...] What mattered was not the propositions, but the combining of them: *the act of creation*. He turned the solution this way and that, admiring it, as if he were turning in his fingers a flawless ravishing jewel. It was the thing itself, the vivid thing. (101-102)

Sin duda Nabokov estaría satisfecho con lo que se lee en este pasaje, pues Banville retoma las nociones del novelista ruso para describir el acto creativo como un proceso combinatorio en que la precisión de la ciencia se vincula con la intuición de la poesía.

En *Doctor Copernicus* Banville reflexiona sobre el acto creativo no sólo para elaborar el tema de la novela, sino también para cambiar el rumbo de su narrativa. “A new beginning...”, dice el narrador, y entre líneas se perciben las intenciones del propio Banville, cuya novela supone un nuevo comienzo en los temas que hasta entonces había explorado, así como un replanteamiento de sus ideas y procedimientos narrativos. El punto es que Banville retoma a las convenciones de la novela decimonónica para buscar, a partir de ahí, otros recursos. Y no hay que esperar a la siguiente obra del autor para observar la orientación que toma su escritura. En la tercera parte de *Doctor Copernicus*, “*Cantos Mundi*”, Banville abandona la narración en tercera persona para incluir a un narrador en primera persona: el también astrónomo y discípulo de Copérnico, Rheticus. Por medio de este viraje narrativo Banville marca un paralelismo entre las implicaciones de la teoría de Copérnico y la estructura de su novela. Me explico. La narración de *Doctor Copernicus* describe una trayectoria que va de la cosmovisión ptolemaica a la teoría copernicana, de la objetividad a la subjetividad; si la teoría de Copérnico pone en duda la existencia de una entidad divina que establece un orden cósmico, Banville se aparta de la narración omnisciente, que establece un orden en el mundo de la novela, y concede la narración a su personaje Rheticus. La aparición de este narrador marca el fin de la noción de orden y el inicio de una sensación de caos, pues Banville deposita en Rheticus la inquietud que experimenta el individuo toda vez que sus certezas se han colapsado. Si en un principio la palabra confiere un orden al mundo, tras la teoría de Copérnico el lenguaje sólo sirve al hombre para expresar su confusión ante una realidad que se ha tornado ininteligible. Tras la voz del narrador omnisciente, que relata su historia con la seguridad de quien conoce todos los pormenores de su historia, sobreviene la voz de Rheticus, quien irrumpe de este modo en la novela:

I, George Joachim von Lauchen, called Rheticus, will now set down the true account of how Copernicus came to reveal to a world wallowing in a stew of ignorance the secret music of the universe. There are not many who will admit that if I had not gone to him, the old fool would never have dared to publish. When I arrived in Frauenburg I was little more than a boy (a boy of genius, to be sure!), yet he recognised my brilliance, that was why he listened to me, yes. Princes of Church and State had in vain urged him to speak, but *my* arguments he heeded. To you now, he is Copernicus, a titan, remote and unknowable, but to me he was simply Canon Nicholas, preceptor and, yes!, friend. They say I am mad. Let them. What do I care for a jealous world's contumely? They drove me out, denied me my fame and honoured name, banished me here to rot in this Godforgotten corner of Hungary that they call Cassovia – yet what of it? I am at peace at last, after all the furious years. An old man now, yes, a forlorn and weary wanderer come to the end of the journey, I am past caring. But I don't forgive them! No! *The devil shit on the lot of you.* (185)

Aunque Rheticus se propone relatar la “verdadera historia” de la manera en que Copérnico dio a conocer su obra, los sucesos que narra no aportan certeza alguna. El hecho es que difícilmente podemos creer en la versión de un narrador visceral, dominado por el rencor, el narcisismo, la ambición desmedida, el cinismo y, acaso, la locura. Tras convertirse en discípulo de Copérnico, Rheticus no se explica por qué el astrónomo se rehúsa a publicar su obra. Sin embargo, toda vez que conoce el contenido de la teoría, finalmente advierte los motivos que habían llevado a Copérnico a guardar silencio por tantos años. Rheticus escribe su relato cuarenta años después de que ocurren los sucesos, y no hace falta decir que su versión es subjetiva, sesgada, demasiado influenciada por la distancia temporal y por la conflictiva relación que mantiene con Copérnico. Las imprecisiones y las distorsiones que hallamos en su discurso son recurrentes: “At my first, I mean my second —third, really— well, my first as it were *official* sight of him, I was surprised to find [Copernicus] smaller than I had anticipated, but I suppose I expected him to be a giant.” (189). Rheticus padece a menudo crisis emocionales que parecen alterar su perspectiva de los sucesos: “All my life I have been subject to prolonged bouts of melancholia [...] But worst of all is the heartache, the *accidie*. [...] I have spoken already of enchantment: was it perhaps no more than the effect of viewing the events of that summer through the membrane of

melancholy?” (199). Y hay momentos en que no tiene ningún reparo en hacer esta clase de comentarios: “How very skilfully I am telling this tale.” (198); o bien: “To this day I am uncertain whether or not what I am about to relate did in reality take place.” (230). La narración de Rheticus está colmada de dudas e inconsistencias, de contradicciones que revelan una lucha constante por penetrar el inescrutable silencio de Copérnico:

Once, when I thought the Canon was asleep, I found him instead staring at me fixedly; another time when I turned to him he smiled a cunning and inexplicably alarming smile. Confused and frightened, I looked away hurriedly, out at the countryside revolving slowly around us [...] We might have been a thousand leagues from anywhere, adrift in the sphere of the fixed stars. He was still smiling, the old sorcerer, and it seemed to me that the smile said: this is my world, do you see? [...] there is only the light and the emptiness, and that mysterious music high in the air which you cannot hear but which you know is there. And for the first time then I saw him whole, no longer the image of him I had carried with me from Wittenberg, but Copernicus himself —*itself*— the true thing, a cold brilliant object like a diamond [...], now all at once vividly familiar and yet untouchable still. (196-197).

Entre esa mezcla de admiración, temor y rencor que siente hacia Copérnico, Rheticus vislumbra la compleja naturaleza del astrónomo, ese profundo conocimiento de las ciencias que convive con el vacío que guarda en su alma; y esto lo lleva a concluir que Copérnico sólo tuvo que mirar en su interior para descubrir el abismo que media entre el hombre y el mundo. Lo que Rheticus comprende es aquello que ha apesadumbrado a Copérnico por tantos años: que el universo no está regido por el orden sino por el caos; que el lenguaje, las teorías, las metáforas sólo nos ofrecen una imperfecta apariencia de la realidad; que el mundo no oculta ninguna armonía, ninguna música de las esferas, sino que se encuentra en algún lugar impreciso de un espacio oscuro, silencioso e informe. Rheticus consigue descifrar el secreto de Copérnico, pero con ello revela el vacío que éste heredó a la humanidad:

You imagine that Koppernigk set the Sun at the centre of the universe, don't you? He did not. The centre of the universe according to his theory is not the Sun, *but the centre of Earth's orbit*, which, as the great, the mighty, the all-explaining *Book of revolutions* admits, is situated at a point in space some three times the Sun's diameter distant from the Sun! All the hypothesis, all the calculations, the star tables, charts and diagrams, the entire ragbag of lies and half truths and self-deceptions which is *De revolutionibus orbium mundi* (or *coelestium*, as I suppose I must call it now), was assembled

simply in order to prove that at the centre of all there is nothing, that the world turns upon chaos. [...] I do not willingly grant him this much, but grant it I must: that if his book possessed some power, it was the power to destroy. It destroyed my faith, in God and Man – but not in the Devil. Lucifer sits at the centre of this book, smiling a familiar cold grey smile. You were evil, Koppernigk, and you filled the world with despair. (251-252)

En el prólogo a su novela *The Ambassadors*, Henry James escribe: “The first person narrative is the darkest abyss of composition.” (320). El relato de Rheticus se ajusta con precisión a estas palabras, pues el orden que establece la narración en las dos primeras partes de *Doctor Copernicus* se fractura con la narración en primera persona. Si bien es cierto que Copérnico descubre que la relación entre el hombre y el mundo ha de definirse, más que como una armonía, como una disonancia, es Rheticus quien nos lleva a percibir esa disonancia, es él quien introduce la nota estridente. A través de este personaje, Banville proyecta las sombras de los sucesos, sondea el hermetismo de Copérnico para desentrañar las implicaciones de su teoría. Ciertamente, la versión de Rheticus es oblicua, ambigua, tendenciosa, pero su narración confiere profundidad a la novela; sus palabras expresan la angustia del hombre al descubrirse abandonado en un mundo que se revuelve en medio de la nada. A decir de Banville, “When Copernicus posited the horrifying notion that not the Earth but the sun is the centre of our world, he literally put man in his place, and he did it for the sake of neither good nor ill, but for the sake of demonstrating *how things are*.” (“Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor”, 41). Los titubeos, las dudas y las contradicciones que hallamos en la narración de Rheticus ponen en relieve el conflicto de un hombre que trata de dar sentido a esa verdad.

La búsqueda de sentido es una constante en la obra de Banville, una obra poblada de narradores que, a la manera de Tristram Shandy, se afanan en dar coherencia a sus historias con el objetivo, a menudo inalcanzable, de encontrar el rumbo de sus existencias. Y al igual que Lemuel Gulliver, todo cuanto puede expresar Rheticus es una

profunda sensación de extrañeza ante un mundo que ya no comprende. No menciono a los personajes de Sterne y de Swift en vano. Si en las dos primeras partes de *Doctor Copernicus* Banville retoma el modelo de la novela histórica del siglo XIX, en la tercera parte el autor vuelve la mirada al siglo XVIII, a las raíces irlandesas de su narrativa. Ya en *Tristram Shandy* se advierte la urgencia del hombre por definir —o redefinir— sus contornos en un mundo inasible y caótico. En su obra, Sterne manifiesta las vicisitudes de un personaje que al intentar relatar su vida de manera ordenada y lineal, tiene que conformarse con una narración inconexa, colmada de huecos y saltos temporales, de extensas digresiones, de impresiones sujetas a una visión fragmentaria del mundo, de opiniones inconsecuentes o, en el mejor de los casos, relativas. Para Swift, el lenguaje ya no es un medio para articular la realidad, sino, en palabras de Banville, una lente que distorsiona la realidad y expande los rasgos más grotescos del hombre. Pero es en esos rasgos donde Swift fundamenta una de sus observaciones más agudas sobre la condición humana: la imposibilidad de hallar nuestra posición en el mundo. La mirada subjetiva, la oblicuidad y la distorsión son componentes de la versión que Rheticus ofrece sobre Copérnico y su obra; su narración opera como una lente que altera la realidad de los sucesos, pero expande la verdad que nos revela. Se trata de una realidad terrible que los entusiastas de la ciencia se rehusarían siquiera a considerar, pues paradójicamente acarrea más incertidumbres que certezas.

Magnum Miraculum, la cuarta y última parte de *Doctor Copernicus*, nos remite a *Malone Dies*, de Samuel Beckett. En esta última parte reaparece el narrador en tercera persona para conducirnos al interior de Copérnico, quien yace sobre una cama escuchando las voces que hablan en su mente mientras agoniza. La narración en tercera persona se alterna con una serie de diálogos en los que escuchamos la voz del propio

Copérnico y la de su hermano Andreas. Esos diálogos, se infiere, reproducen los pensamientos de Copérnico, quien unas horas antes de morir aún intenta comprender el propósito de su labor científica: “It is the manner of knowing that is important. We know the meaning of the singular thing only so long as we content ourselves with knowing it in the midst of other meanings: isolate it, and all meaning drains away. It is not the thing that counts, you see, only the interaction of things: and, of course, the names...” (275). Lo que importa, entonces, no es el objeto en sí mismo, sino el modo de conocerlo. El mundo adquiere significado toda vez que entra en relación con otros significados, y esa interacción ha de generarse en el proceso creativo, en la combinación de los elementos del mundo. *Doctor Copernicus* culmina con la muerte de Copérnico, pero los asuntos que ocupan su pensamiento se extienden a la siguiente novela de Banville, *Kepler* (1981).

Se trata de una obra quizá menos exhaustiva en cuanto a la documentación histórica, pero sin duda más puntual en su ejecución. Si en *Doctor Copernicus* se percibe la preocupación de Banville por recrear a detalle la época de su personaje, en *Kepler* el autor parece menos comprometido con esas minucias y da mayor prioridad a la obsesión de su protagonista, Johannes Kepler. Tal obsesión no puede ser otra sino imponer un orden al caos que la teoría de Copérnico nos heredó:

Then had Copernicus believed that his system was a picture of reality, or had he been satisfied that it agreed, more or less, with appearances? Or did the question arise? There was no sustained music in that old man's world, only chance airs and fragments, broken harmonies, scribbled cadences. It would be Kepler's task to draw it together, to make it sing. For truth was the missing music. [...] Troubled by the inelegance in the Ptolemaic system, Copernicus had erected his great monument to the sun, in which there was embedded the flaw, the pearl, for Johannes Kepler to find. (312)

Al igual que en *Doctor Copernicus*, en esta novela Banville relata la manera en que Kepler concibió las tres leyes que conforman su teoría. Sin embargo, mientras que en *Doctor Copernicus* Banville define los temas que prevalecen en sus obras posteriores, en *Kepler* manifiesta la relevancia de la forma en su narrativa. En *Doctor Copernicus*

Banville marca un paralelismo entre la vida de Copérnico y el proceso creativo de su teoría; en *Kepler crea* un paralelismo entre la primera ley de Kepler (el desplazamiento elíptico de los planetas alrededor del sol) y la trayectoria que describe la narración para dar forma a la novela.

Kepler consta de cinco partes. La primera de ellas, *Misterium Cosmographicum*, comienza con un sueño en que el astrónomo vislumbra la solución para formular sus dos primeras leyes; sin embargo, aún habrán de pasar varios años para que Kepler comprenda a cabalidad lo que tal sueño le ha revelado. Páginas más adelante, la narración retrocede al pasado, a la época en que Kepler trabaja como profesor de matemáticas en Graz, y es en una de sus clases donde el astrónomo recibe otra señal:

His students, stunned with boredom, gazed over his head out of glazed eyes. He was demonstrating a theorem out of Euclid [...] and had prepared on the blackboard an equilateral triangle. He took up the big wooden compass, and immediately, as it was always contrived to do, the monstrous thing bit him. With his wounded thumb in his mouth he turned to the easel and began to trace two circles, one within the triangle touching it on its three sides, the second circumscribed and intersecting the vertices. He stepped back, into that box of dusty sunlight, and blinked, and suddenly something, his heart perhaps, dropped and bounced, like an athlete performing a miraculous feat upon a trampoline, and he thought, with rapturous inconsequence: I shall live forever. (314)

Tras este suceso, Kepler decide trasladarse a Praga con la finalidad de comprobar sus hipótesis y desarrollar su teoría. *Astronomia Nova* y *Dioptrice*, la segunda y la tercera partes de la novela, relatan la etapa en que Kepler, ya en Praga, comienza a trabajar como colaborador de Tycho Brahe y luego, cuando éste muere, como matemático imperial de Rodolfo II. Durante este periodo, Kepler realiza sus investigaciones más importantes, pero es hasta la cuarta parte de la novela, *Harmonice Mundi*, que el astrónomo comenta y explica, en una serie de cartas, sus hipótesis, sus descubrimientos y la solución definitiva a su problema:

Having tried to construct the orbit by using the equation I had just discovered, I threw out the formula, in order to try a new hypothesis, namely, that the orbit might be an ellipse. When I had constructed such a figure, by means of geometry, I saw of course that the two methods produced the same result, and that my equation was, in fact, *the mathematical expression of an ellipse*. Imagine, Doctor, my

amazement, joy & embarrassment. I had been staring at the solution, without recognising it! Now I was able to express the thing as a law, simple, elegant, and true: *The planets move in ellipses with the sun at one focus.* (457)

La quinta parte de la novela se titula *Somnium* y relata la etapa final de la vida de Kepler. Es decir, la obra inicia con un sueño que vaticina los descubrimientos de Kepler y culmina con un sueño que prefigura su muerte:

His blood sizzled, and his heart was a muffled thunder in his breast. He almost laughed: it would be just like him, convinced all his life that his death was imminent and then to die in happy ignorance. But no. 'I must have been asleep.' He struggled upright in his chair, coughing, and spread unquiet hands to the fire. Show them, show them all, I'll never die. For it was not death he had come here to meet, but something altogether other. Turn up a flat stone and there it is, myriad and profligate! 'Such a dream I had, Billig, such a dream.' (499)

Somnium es también el título de la última obra de Kepler y con ella se completa la elipse que traza la narración. Es decir, la estructura de la novela está dispuesta para reproducir el desplazamiento de los planetas que Kepler describe en su teoría. Mientras Kepler encuentra en la elipse la forma propicia para restablecer "la armonía del mundo" (*harmonice mundi*), Banville sigue la teoría del astrónomo para establecer una armonía en el mundo de su novela.

Las cuestiones que Banville ya había planteado en *Doctor Copernicus* hallan sus correspondencias en las cuestiones que Kepler trata de resolver. A decir de Banville declara: "Of all those people—Copernicus, Newton, Galileo—Kepler is the one who reminded me of myself: a frantic little man running around trying to control his life, trying to keep things in order, to impose order on a completely disordered world. So I had to go ahead and write him" ("John Banville and Derek Hand in Conversation", párr. 29). Al reinventar a Kepler, al convertirlo en un personaje de su ficción, Banville establece una identidad entre su labor literaria y la labor científica de su personaje. Con esto, Banville busca comprobar que la ciencia y el arte constituyen dos formas de conocer el mundo que encuentran un vínculo, un origen común, en el propósito que persigue Kepler a lo largo de la novela:

Perhaps [Kepler] was wrong, perhaps the world was not an ordered construct governed by immutable laws? Perhaps God, after all, like the creatures of his making, prefers the temporal to the eternal, the makeshift to the perfected, the toy bugles and bravos of misrule to the music of the spheres. But no, no, despite these doubts, no: his God was above all a god of order. The world works by geometry, for geometry is the earthly paradigm of divine thought. (313)

Al leer esta clase de pasajes sospechamos que el interés de Banville por la figura de Kepler reside en una inconformidad ante las ideas preconcebidas, en su resistencia a la resignación: a pesar de su admiración por Copérnico, Kepler se rehúsa a admitir que el caos prevalece en el universo, y pone una confianza absoluta en sus ideas y convicciones para demostrar lo contrario. La teoría de Kepler constituye un modelo para Banville, no sólo como ejemplo, digamos, de perseverancia intelectual, sino como modelo de representación del mundo, como forma creada a partir de una estructura geométrica que Banville traduce en una estructura narrativa.

A propósito de la ejecución de *Kepler*, Banville comenta: “It was a way of working. It was a good thing to do. I enjoyed doing it. I enjoyed the technical challenge of it. [...] I remember hearing around that time that Bartok used to base all his music on the Golden Section. He used to practically count the notes. I thought, ‘That’s a good idea. That’s a way to do this’.” (*The Elegant Variation*, párr. 201). Ya Banville lo había anticipado en *Doctor Copernicus*: lo que importa no es el objeto en sí, sino la manera de conocerlo, la interacción del objeto con otros objetos, las combinaciones que se realizan en el proceso creativo. En este sentido, los temas que Banville aborda en *Doctor Copernicus* y en *Kepler* son idénticos; el tratamiento es diverso. O dicho de otro modo, en *Doctor Copernicus* la forma está subordinada al contenido; en *Kepler* el contenido está subordinado a la forma. En una de las cartas que conforman la cuarta parte de la novela, se lee lo siguiente: “Since, as I believe, the mind from the first contains within it the basic & essential forms of reality, it is not surprising that, before I have any clear knowledge of what the contents will be, I have already conceived the form of my

projected book. It is ever thus with me: in the beginning is the shape!” (453). Las palabras corresponden a su personaje, pero en ellas se detectan las reflexiones del propio Banville sobre la elaboración de su novela, y la forma que había concebido para escribir *Kepler* está claramente fincada sobre la teoría del astrónomo alemán. “En el principio está la forma”, dice Kepler, y Banville adopta la frase para convertirla en una especie de máxima que prevalece en la ejecución de sus novelas posteriores.

Kepler es, sin duda, una novela menos sombría que *Doctor Copernicus*. El pesimismo de Rheticus y la incertidumbre que persigue a Copérnico hasta el final de sus días contrastan con el entusiasmo y la tenacidad de Kepler, con su impetuoso deseo de reestablecer “la armonía del mundo”, con la inagotable confianza que deposita en su quehacer científico. A diferencia de Copérnico, antes de morir Kepler se muestra plenamente satisfecho con su labor, a pesar de estar consciente de que sus tres leyes pueden describir los movimientos planetarios, aunque no expliquen sus misterios: “Everything is told us, but nothing explained. Yes. We must take it all on trust. That’s the secret. How simple! He smiled. It was not a mere book that was thus thrown away, but the foundation of a life’s work. It seemed not to matter.” (499). *Kepler* es una apología de la curiosidad intelectual y del conocimiento; una reivindicación de los alcances del pensamiento y de la imaginación, los recursos con que cuenta el hombre para acceder a la verdad. La estructura narrativa de la novela es un tributo literario a una teoría que cambió los paradigmas de la ciencia y reconfiguró nuestra concepción del mundo. *Kepler* es una celebración de la forma o, como lo plantea Borges, de “las secretas aventuras del orden”.

CAPÍTULO 7

THE NEWTON LETTER Y MEFISTO

Tras la publicación de *Kepler*, Banville comenzó a distanciarse de las especulaciones científicas para acercarse a asuntos más ordinarios. No obstante su título, *The Newton Letter* (1982) no es una novela histórica; ya la trama no se desarrolla en siglos pasados ni en lugares apartados de Irlanda, sino en la época contemporánea y en Ferns, un pequeño poblado del condado de Wexford. A diferencia de los protagonistas de *Doctor Copernicus* y *Kepler*, el narrador anónimo de esta novela ya no aspira a imponer un orden al universo, sino a los sucesos de su mundo cotidiano. No se trata, sin embargo, de un cambio abrupto, sino de un desplazamiento gradual que ya se presagia en ciertos pasajes de *Kepler*, concretamente en la cuarta parte de la novela, donde el astrónomo, en una carta a su amigo Johannes Brengger, expresa lo siguiente:

So you see, my dear Doctor, how far ahead I have pressed in our science. I think, indeed, that I have gone as far as it is possible to go, and I confess, with some regret, that I am losing interest in the subject. [...] For my part, however, I grow tired rapidly of peering into the sky, no matter how wonderful the sights to be seen there. Let others map these new phenomena. [...] The phenomena with which I am already familiar are sufficiently strange & wonderful. If the new stargazers discover novel facts which will help to explain the true causes of things, fair enough; but it seems to me that the real answers to the cosmic mystery are to be found not in the sky, but in that other infinitely smaller though no less mysterious firmament contained within the skull. (439-440)

Tal y como lo plantea *Kepler*, en *The Newton Letter* Banville deja de buscar las respuestas al misterio cósmico y se concentra en los misterios de la vida cotidiana. Este cambio de perspectiva comporta una variación en la forma, una transición hacia un tipo de narración donde prevalece la mirada subjetiva, la observación atenta y el registro de los pensamientos y las impresiones. La primera persona sustituye *casi* en definitiva a la tercera persona y, con ello, el narrador se convierte en su propio campo de escrutinio y reflexión. A partir de *The Newton Letter* Banville da prioridad a esos narradores, tan distintivos en su ficción, que encuentran en cualquier experiencia un motivo para

emprender una búsqueda de sentido y un arduo ejercicio introspectivo. Con esto, Banville reformula sus estrategias narrativas, pone nuevas reglas a su juego literario sin abandonar del todo los asuntos de la ciencia: contrario a lo que hace en *Doctor Copernicus* y en *Kepler*, muy poco nos cuenta sobre Isaac Newton, sólo un breve pasaje de su vida relacionado con la carta que da título a la novela. Sin embargo, el suceso no es menor; es, de hecho, un motivo que permanece latente en el subsuelo de la trama.

“Words fail me, Clio” (507), con esta breve oración comienza el narrador su relato epistolar. La referencia a Clío es significativa: las palabras le fallan a un historiador que ya no encuentra inspiración en la musa de la historia. El hecho es que el narrador se traslada a Ferns con el propósito de escribir un libro sobre la vida y la obra de Isaac Newton, pero una vez allí le resulta imposible concluir su obra. Dos razones fundamentan su relato: por un lado, tratar de explicar los motivos que lo llevaron a abandonar su proyecto; por otro, narrar las relaciones amorosas que mantiene con las propietarias de la casa donde se aloja, Charlotte Lawless y su sobrina Otilie.

Este planteamiento manifiesta la distancia que guarda *The Newton Letter* con las novelas anteriores, una distancia que se prolonga si asumimos una identidad entre Banville y el narrador. A saber, la intención inicial de Banville era escribir una novela sobre Newton, acaso semejante a *Doctor Copernicus* y *Kepler*, pero tal parece que los personajes históricos y las aventuras científicas ya no suscitaban el mismo interés en el autor; sus impulsos y la propia ejecución de la novela lo condujeron hacia otro destino.

A decir de Banville:

[*The Newton Letter*] is supposedly about Newton, but of course Newton does not appear in the book. When I started that, I was going to set it in Woolsthorpe, where Newton went in his twenties to escape the plague and where he did his greatest work. I was going to set it there and the story would be about a pair of servants who had a disastrous liaison which would somehow be ruined, simply by Newton's presence. [...] But then it became a story about a historian going back to County Wexford. Again I don't know what the process was.” (“John Banville and Derek Hand in Conversation”, párr. 29)

Lo que quedó de ese primer proyecto fue la figura de Newton oculto en las sombras del relato y la desastrosa relación, no entre dos sirvientes, sino entre el narrador, Charlotte y Otilie. Nada más convencional en la literatura que un triángulo amoroso, pero eso es justamente lo que busca Banville en esta novela: lo convencional, o para ser más preciso, lo ordinario. Así lo expresa su narrador:

I would gaze at that silent house and wonder, in a hunger of curiosity, what lives were lived there. Who stacked that firewood, hung that holly wreath, left those tracks in the hoarfrost on the hill? I can't express the odd aching pleasure of that moment. I knew, of course, that those hidden lives wouldn't be much different from my own. But that was the point. It wasn't the exotic I was after, but the *ordinary*, that strangest and most elusive of enigmas. (515)

Los sucesos cotidianos, sugiere Banville, no son menos extraños que los fenómenos astronómicos. El narrador abandona su proyecto al comprender que no hace falta mirar el firmamento para advertir que aun la versión más ordinaria de la realidad comporta un misterio. Ya la vida y el quehacer intelectual de Newton poco le atraen; su curiosidad se vuelca hacia las vidas de las personas que lo rodean, a sus hábitos y secretos, a sus anhelos y nostalgias, a la enigmática región de la conducta humana. Las relaciones que el narrador mantiene con Charlotte y con Otilie se convierten en un vehículo que lo lleva a reflexionar sobre la vida cotidiana, pero comienza a volver la mirada hacia este asunto al descubrir, en sus investigaciones, una carta de Newton dirigida a John Locke:

Remember that mad letter Newton wrote to John Locke in September of 1693, accusing the philosopher out of the blue of being immoral, and a Hobbist, and of having tried to embroil him with women? [...] I wonder if [Locke] felt the special pang which I feel reading the subscription: *I am your most humble and unfortunat servant, Is. Newton*. It seems to me to express better than anything that has gone before it Newton's pain and anguished bafflement. I compare it to the way a few weeks later he signed, with just the stark surname, another, and altogether different, letter. What happened in the interval, what knowledge dawned on him? (511)

Más adelante, el narrador aventura una respuesta con la que no sólo busca explicar esta pregunta, sino también sus propias sensaciones:

Newton was the greatest genius that science has produced. Well, who would deny it? He was still in his twenties when he cracked the code of the world's working. Single-handed he invented science: before him it had all been wizardry and sweaty dreams and brilliant blundering. [...] But

would you believe that all this, this Popovian Newton-as-the-greatest-scientist-the-world-has-known, now makes me feel slightly sick? Not that I think any of it untrue, in the sense that it is a fact. It's just another kind of truth has come to seem to me more urgent, although, for the mind, it is nothing compared to the lofty verities of science.

Newton himself, I believe, saw something of the matter in that strange summer of 1693. You know the story, of how his little dog Diamond overturned a candle in his rooms at Cambridge one early morning, and started a fire which destroyed a bundle of his papers, and how the loss deranged his mind. All rubbish, of course, even the dog is a fiction, yet I find myself imagining him, a fifty-year old public man, standing aghast in the midst of the smoke and the flying smuts with the singed pug pressed in his arms. The joke is, it's not the loss of the precious papers that will drive him temporarily crazy, but the simple fact that *it doesn't matter*. [...] Tears spring from his eyes, the dog licks them off his chin. A colleague comes running, shirt-tails out. The great man is pulled into the corridor, white with shock and stumping like a peg-leg. Someone beats out the flames. Someone else asks what has been lost. Newton's mouth opens and a word like a stone falls out: *Nothing*. He notices details, early morning light through a window, his rescuer's one unshod foot and yellow toenails, the velvet blackness of burnt paper. He smiles. His fellows look at one another.

[...] The fire, or whatever the real conflagration was, had shown him something terrible and lovely, like flame itself. *Nothing*. The word reverberates. He broods on it as on some magic emblem whose other face is not to be seen and yet is emphatically there. For the nothing automatically signifies the everything. He does not know what to do, what to think. He no longer knows how to live. (522-523)

Nada queda del trabajo de Newton después de ese incendio, pero, a decir del narrador, la nada le revela de súbito el todo: la realidad fuera de la abstracción científica; no la idea de la realidad sino la realidad sensible, el mundo en sí mismo, bello a la vez que terrible, como la llama que provoca el incendio, como el amor: de ahí el motivo del triángulo amoroso. Según el narrador, poco importa a Newton perder sus papeles porque ese incendio le ha descubierto la nada y el todo: tras pronunciar la palabra *Nothing*, Newton comienza a reparar en los detalles de su entorno, como si estuviera observando las cosas por vez primera, como si jamás hubiera percibido todo lo que en ese momento se ofrece a su mirada. Los colegas de Newton parecen desconcertados ante su reacción, ante esa sonrisa que a la vez expresa júbilo y locura: el júbilo de haber descubierto una realidad antes insospechada y la locura ante el presentimiento de que esa realidad es infame.

Después del incendio, Newton escribe una segunda carta a John Locke, la que da título a la novela. Esta carta, según el narrador, “[...] is the only instance in all his correspondence of an effort to understand and express the innermost self” (544); en ella, Newton escribe “about the excursions he makes along the banks of the Cam, and of his encounters, not with the great men of the college, but with tradesmen, the sellers and the makers of things” (545); y luego el narrador cita las palabras de Newton:

They would seem to have something to tell me; not of their trades, nor even of how they conduct their lives; nothing, I believe, in words. They are, if you will understand it, themselves the things they might tell. They are all a form of saying. [...] My dear Doctor, expect no more philosophy from my pen. The language in which I might be able not only to write but to think is neither Latin nor English, but a language none of whose words is known to me; a language in which commonplace things speak to me; and wherein I may one day have to justify myself before an unknown judge. (545)

Luego entonces, aquella sonrisa que desconcierta a los colegas de Newton es la expresión de un hombre que ya no sabe qué pensar ni cómo vivir, de un hombre que se descubre en un mundo que escapa de los límites del lenguaje y que no puede existir fuera de los límites del lenguaje.

Al final de *The Newton Letter* Banville deja la siguiente nota: “The ‘second’ Newton Letter is a fiction, the tone and some of the text of which is taken from Hugo Von Hofmannsthal’s *Ein Brief* (‘The Letter of Lord Chandos’)” (570). En este relato, el protagonista, Lord Chandos, escribe una carta a Francis Bacon para explicar los motivos que lo han llevado a abandonar sus actividades literarias. Este es el pasaje al que alude Banville:

You were kind enough to express your regret that no more books by me have been arriving “to make up for the loss of our companionship.” When I read that, I knew—not without a pang—that I would write no books either in English or in Latin in the coming year, the years after that, or in all the years of this life of mine. There is only one reason for this, a strange and embarrassing one [...] It is that language in which I might have been granted the opportunity not only to write but also to think is not Latin or English, or Italian, or Spanish, but a language of which know not one word, a language in which mute things speak to me and in which I will perhaps have something to say for myself someday when I am dead and standing before an unknown judge. (128)

A lo largo de su misiva, Lord Chandos manifiesta su preocupación ante la imposibilidad de hallar las palabras precisas para expresar todo cuanto sus sentidos perciben:

Everything seems to mean something, everything that exists, everything I can remember, everything in the most muddled of my thoughts. Even my own heaviness, the usual dullness of my brain, seems to mean something: I feel a blissful and utterly eternal interplay in me and around me, and amid the to-and-fro there is nothing into which I cannot merge. Or as if we could enter into a new, momentous relationship with all existence if we began to think with our hearts. But when this strange bewitchment stops, I am unable to say anything about it; I can no more express in rational language what made up this harmony permeating me and the entire world, or how it made itself perceptible to me, that I can describe with any precision the inner movements of my intestines or the engorgement of my veins. (125)

La carta de Lord Chandos esclarece las sensaciones que experimenta Newton en la novela de Banville: el júbilo ante la certeza de que existe un orden oculto en todas las cosas; pero también la angustia ante la imposibilidad de descubrir ese orden por medio del lenguaje. Newton expresa una incomprensible indiferencia ante la pérdida de su trabajo (*it doesn't matter*), pero se muestra conmovido por la revelación de una realidad que jamás había intuido. Del mismo modo, el narrador decide abandonar su proyecto al sospechar que los aspectos más cotidianos del mundo guardan un profundo significado:

Real people keep getting in the way now, objects, landscapes even. Everything ramifies. I think for example of the first time I went down to Ferns. From the train I looked at the shy back-end of things, drainpipes and broken windows, straggling gardens with their chorus lines of laundry, a man bending to the world, a white cloud was slowly cruising the horizon. What has all this to do with anything? Yet such remembered scraps seem to me abounding in significance. (507)

Las impresiones de los personajes de *The Newton Letter* claramente se corresponden con las de Lord Chandos, quien menciona que la silenciosa existencia de los objetos, los animales y los paisajes son “the source of a mysterious, wordless, infinite rapture”, y agrega: “For my nameless joyful feeling will come not from contemplating the starry sky but more likely from a lonely shepherd’s fire in the distance; from the stridulation of the last dying cricket as autumn winds are already driving wintry clouds over the empty fields, not the majestic rumbling of an organ.” (126). Pero no sólo se trata de observar los paralelismos entre las obras de Hofmannsthal y de Banville; para ambos

autores la cuestión es hallar una forma de expresar ese “misterioso, silencioso e infinito arrobamiento” que las palabras, a decir de Lord Chandos, “seem to weak to describe” (123). Tal es el problema que plantea Hofmannsthal en su relato, y Banville lo retoma para dar un giro a su escritura.

En su introducción a *The Letter of Lord Chandos and Other Writings*, Banville escribe:

A Platonist, in his younger days at least, [Hofmannsthal] believed that in some ideal preexistence man had been at one with all things, and that poetry could reawaken in us intimations of that prelapsarian state of perfection, a state to which we would return in death. The function of the lyric, then, is to rouse the secret harmonies which sleep in us without our knowing, and thus bring us to a realization of universal unity. [...] The problem is that language, as Hofmannsthal was forced to realize, is inadequate to such an exalted task. Words are not only bound to things but are at the same time separate from them. [...] For Hofmannsthal the distinction between the thing and the thing named, between signified and signifier, opened a vertiginous prospect. [...] Suddenly, the word-that-we-speak was no longer the world-as-it-is, and language, far from being a tool to unlock reality, was a gauze of illusion held up between us and the world of existing things. (viii-ix)

La imposibilidad de alcanzar la “unidad universal” por medio del lenguaje situó a Hofmannsthal ante un problema que resolvió con una decisión radical; a decir de Banville: “Hofmannsthal, after *Ein Brief*, abandoned poetry for the drama and, as librettist for Richard Strauss in operas such as *Der Rosenkavalier* and *Elektra*, sought to achieve a Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, joining the arts of poetry, music, and theatre in a total work, a fusion of world and spirit, which would, like Greek drama, bring together in the opera house the intellectual elite and ‘ordinary’ folk.” (xii). Menos ambicioso que Hofmannsthal, Banville dio una solución más modesta al mismo problema, una solución plenamente literaria y en absoluta conformidad con las posibilidades del lenguaje. Si las palabras, a decir de Banville, son como una “tela de ilusión que se interpone entre nosotros y el mundo”, el novelista irlandés emplea esa tela como un lienzo con la intención de representar la realidad. Banville escribe con la conciencia de que tal representación es, ciertamente, y como quería Nabokov, una

ilusión que sin embargo puede ofrecernos una visión compleja del mundo. Sin duda hay en esta solución un cierto grado de resignación, pero también una confianza absoluta en los recursos del lenguaje, en los medios de la expresión literaria, en la posibilidad de establecer una armonía dentro de los límites de la ficción. A partir de *The Newton Letter*, Banville emprende una nueva búsqueda de recursos para representar los misterios de la vida ordinaria; ya sus novelas no se construyen, como en *Kepler*, a través de una estructura previamente establecida, sino a través de la forma en que sus personajes observan la realidad. Si la cuestión es expresar todo cuanto los sentidos perciben, los narradores de Banville relatan sus experiencias a detalle, tratando de captar sus más mínimas impresiones de personas, cosas y escenarios. Este es el narrador de *The Newton Letter*:

I looked at Charlotte, the only dark among all these fair. She sat, back arched and shoulders erect, slim arms extended across her lap, her pale hands clasped, a gazelle. Poor thing. My heart wobbled. The bruised light of late afternoon conjured other days, their texture felt but they themselves unremembered. I seemed about to weep. Edward cracked his fingers and sat down to the scarred upright piano. He played atrociously, swaying his shoulders and crooning. Bunny tried to speak over the noise but no one listened. Michael sat in the middle floor, playing sternly with the toy car I had given him. I took Otilie's hands in mine. She stared at me, beginning to laugh. We danced, stately as a pair of tipsy duchesses, round and round the faded carpet. Bunny fairly ogled us. His repertory exhausted, Edward rose and led Charlotte protesting to the piano. She fingered the keys in silence for a moment and then began hesitantly to play. It was a tiny delicate music, it seemed to come from a long way off, from inside something, and I imagined a music box, set in motion by a chance breeze, a slammed door, launching into solitary song in its forgotten spot in the corner of an attic. I stopped to watch her, the dark glossy head, the pale neck, and those hands that now, instead of Otilie's, seemed to be in mine. Light of evening, the tall windows [...] Otilie moved away from me, and knelt beside Michael. The toy car had fallen over drunkenly on its side, whirring. He narrowed his eyes. He had been trying all this time to break it. Edward took up the mangled thing and examined it, turning it in his thick fingers with a bleared brutish lentor. I looked at the three of them, Otilie, the child, the ashen-faced man, and something stirred, an echo out of some old brown painting. They receded slowly, slowly, as if drawn away on a piece of concealed stage machinery. And then all faded, Bunny, her fat husband, their brats, the chairs, the scattered cups, all, until only Charlotte and I were left, in this moment at the end of a past that now was utterly revised. I hiccupped softly. On the piano lid there was an empty glass, a paper party hat, a browning apple core. These are the things we remember. And I remember also, with Otilie that night moaning in my arms, feeling for the first time

the presence of another, and I heard that tiny music again, and shivered at the ghostly touch of pale fingers on my face. (537)

El narrador no hace más que relatar unos instantes de una reunión familiar, una fiesta de cumpleaños, para ser más preciso. La situación no puede ser más ordinaria, pero las impresiones del narrador dan relieve y profundidad a la escena. En ella, el narrador registra las texturas y los colores, todo lo que observa y lo que escucha, sus pensamientos y recuerdos. La música confiere a la escena un tono de melancolía, que se acentúa con la manera en que el narrador describe el entorno y, sobre todo, a Charlotte, a quien observa con un dejo de devoción que contrasta con la descripción del resto de los personajes. A la manera de Henry James, Banville jamás explica la situación interna de su personaje, sino que la revela de manera indirecta, a través de los objetos, de las luces y los matices del entorno, de la atmósfera y los contrastes, todos esos elementos que gradualmente esclarecen los sentimientos más íntimos del narrador. La música, en particular, evoca al narrador una imagen que expresa la profunda soledad que intuye en Charlotte y simultáneamente lo lleva a advertir el amor que siente por ella. Para ese momento ya el narrador mantiene una relación con Otilie, pero da cuenta de tal disyuntiva sin dramatismo ni arrebatos, sino con una mezcla de nostalgia y tranquila aflicción. Las emociones del personaje no carecen de intensidad, pero Banville la desplaza a los objetos que aparecen en la escena, como si cada uno de ellos guardara un particular significado en la situación que relata. *These are the things we remember*, dice el narrador, y con ello Banville sugiere que los más mínimos detalles de un suceso están misteriosamente ligados a nuestros recuerdos, a los instantes que marcan nuestra existencia. En *The Newton Letter* comienza a cobrar mayor fuerza la influencia de James en la narrativa de Banville, esa intención de expresar a todo lo que registra la conciencia en un instante determinado, a partir de escenas donde cada elemento adquiere relevancia cuando entra en relación con las experiencias de los personajes.

Banville, como Hofmannsthal, está convencido de que las palabras no bastan para revelar la esencia de las cosas; sin embargo, a diferencia del poeta austriaco, Banville no pretende descifrar el misterio del mundo, sino recrearlo desde la mirada de narradores que en todo momento intuyen un significado oculto en lo que observan. Borges: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.” (“La muralla y los libros”, 13). A partir de *The Newton Letter*, Banville se consagra a la búsqueda de un hecho estético semejante. Sus personajes suelen narrar los sucesos con suma exactitud, atentos a los aspectos más mínimos de una situación, como si quisieran fijar todos los detalles para luego contemplarlos con detenimiento, siempre a la espera de una revelación. La de Banville es una escritura al borde de un descubrimiento que jamás se produce; es una ficción que se suscita en una zona intermedia entre una realidad que *parece* decirnos algo y la imposibilidad del hombre de interpretarlo. Esta tensión termina por resolverse en el silencio, pero es ahí donde se encuentran las sensaciones que Banville busca transmitir al lector:

When I search for the words to describe [Charlotte] I can't find them. Such words don't exist. They would need to be no more than forms of intent, balanced on the brink of saying, another version of silence. [...] Her physical presence itself seemed overdone, a clumsy representation of the essential she. That essence was only to be glimpsed obliquely, on the outer edge of vision, an image always there and always fleeting, like the afterglow of a bright light on the retina. [...] I must concentrate on things impassioned by her passing. Anything would do, her sun hat, a pair of mudded wellingtons standing splay-footed at the back door. The very ordinariness of these mementoes was what made them precious. (540)

El lenguaje parece un instrumento demasiado obtuso para penetrar la realidad, sólo capaz de expresar lo tangible, lo inmediato, esos aspectos de la vida cotidiana que colman la memoria. Y sin embargo, el valor, el significado y aun la belleza de las cosas

ordinarias radica en ser parte de los recuerdos, en su mera presencia, que participa como una fuerza silenciosa pero activa en la configuración de la experiencia humana. Fuera de ella quizá las cosas nada significan, pero adquieren sentido cuando son miradas en retrospectiva, cuando el sujeto recurre a la escritura para reconstruir su pasado.

Hacia el final de su relato, el narrador de *The Newton Letter* escribe: “[...] how could I drop seven years of work, just like that? Newton was my life, not these dull pale people in their tumbledown house in the hollow heart of the country. But I didn’t see it as this stark alternative: things take a definite and simple shape only in retrospect.” (524). Y la forma que adopta el pasado es la de instantes que trascienden el tiempo: la escritura encapsula las experiencias y las separa del flujo de la existencia, creando un todo donde las situaciones más ordinarias parecen veladas por un aura que oculta un secreto orden, un destino previamente dispuesto y por consiguiente inexorable:

Perhaps this sense of displacement will account for the oddest phenomenon of all, and the hardest to express. It was the notion of a time out of a time, of this summer as a self-contained unit separate from the time of the ordinary world. The events I read in the newspapers were, not unreal, but only real *out there*, and irredeemably ordinary; Ferns, on the other hand, its daily minutiae, was strange beyond expressing, unreal and yet hypnotically vivid, in its unreality. There was no sense of life messily making itself from moment to moment. It had already been lived already, and we were merely tracing the set patterns, as if not living really, but remembering. (544)

Con *The Newton Letter* Banville comienza a abordar el tema de la memoria como fuente de la ficción. En su narrativa persiste la tensión entre el individuo y el mundo, pero sus personajes ya no intentan restablecer la armonía del universo, sino reconstruir sus recuerdos para restablecer, en todo caso, la armonía de su mundo interno. Es ahí, en el espacio interior, en los territorios del pensamiento y la memoria, donde habrá de desarrollarse la narrativa posterior de Banville.

Explorar la memoria implica reconstruir los recuerdos, recrear la realidad; pero esa recreación no depende más de una visión objetiva del mundo, sino de la mirada del sujeto, de su pasado, de sus impresiones, de sus relaciones con los otros y con el mundo.

Si la realidad comporta un misterio que no puede ser revelado, no queda al hombre más que representarla con la mayor precisión posible, pero también con la condición de que tal representación es sólo una versión parcial de la realidad, un espejismo verbal, una ilusión concebida desde la subjetividad. A partir de *The Newton Letter* las novelas de Banville se fincan sobre estas ideas, pero aún le faltaba un elemento esencial en su estilo, un elemento que habría de descubrir en su siguiente novela: *Mefisto*.

Mefisto (1986), a mi juicio, es una obra menor en la producción literaria de Banville. La atención que recibió de parte de la crítica y de los lectores fue casi nula, y tal respuesta no parece injustificada ante la cuestionable calidad de la novela. A decir de Banville,

When the book was finally published, it was completely ignored. In those days they used to review four or five novels in one go, and in one or two of those my book was dismissed in a half inch at the end of the column—this was the only review attention it got. Commercially it failed miserably. [...] The book came out in the spring, and I remember I spent that following summer digging my garden—Voltaire would have been proud. (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 38).

Luego entonces, ¿cuál es la importancia de una obra que llevó a su autor a cultivar su jardín durante todo el verano? Banville responde: “[...] *Mefisto* was a big shift for me. I began to write in a different way. I began to trust my instincts, to lose control, deliberately. It was exciting and it was frightening. The writer who wrote *Mefisto* was a writer in deep trouble. He didn’t know what he was doing. He was striking into new territory—new for him, at least. (“The Art of Fiction No. 200”, párr. 38). El cambio que Banville dio a su escritura fue, quizá, lo que ocasionó las deficiencias de *Mefisto*, pero también su relevancia. Más allá de su calidad, esta novela supuso un paso necesario para el autor, un movimiento obligado para trasladarse, como él mismo lo refiere, hacia un nuevo territorio. *Mefisto* es ante todo una obra de transición. Es una novela donde Banville se muestra menos preocupado por los avatares científicos y más comprometido con sus impulsos creativos. Lo que interesa a Banville es dar mayor plasticidad a su

narrativa, moldear la forma de su novela en el proceso de escribirla. En este sentido, *Mefisto* es también una obra de exploración, de experimentación; y como todo experimento implica un riesgo, el de Banville consistió en ejecutar su novela sin un plan bien definido, en escribirla dejándose llevar por el azar.

El azar, de hecho, es el tema central de *Mefisto*. “Chance was in the beginning” (9), dice el narrador al inicio de la novela. Se trata de Gabriel Swan, un niño con un don innato para las matemáticas que, sin embargo, jamás logra encontrar el lugar ni los medios para desarrollar su prodigioso talento. A la manera de Tristram Shandy, Gabriel comienza a relatar su historia desde antes de nacer: “When did my mother realize the nature of the cargo she was carrying? What archangel spoke? Dualities perhaps would fascinate her, glimpsed reflections, coincidences of course. [...] Maybe now and then she fancied she could hear us, horribly together in our crowded amniotic sea, crooning and tinily crying.” (11-12). Gabriel habla de dualidades y emplea la primera persona del plural porque, nos cuenta más adelante, logra sobrevivir a un parto complicado en el que muere su hermano gemelo: “I don’t know when it was that I first heard of the existence, if that’s the word, of my dead brother. From the start I knew I was the survivor of some small catastrophe, the shockwaves were still reverberating faintly inside me.” (23). Este suceso marca la existencia de Gabriel, quien deposita toda su confianza en sus habilidades matemáticas para restablecer la simetría perdida desde su nacimiento: “It seems out of all this somehow that my gift for numbers grew. From the beginning, I suppose, I was obsessed with the mystery of the unit [...] It was not the manipulation of things that pleased me, the mere facility, but the sense of order I felt, of harmony, of symmetry and completeness.” (56-57).

El planteamiento resulta promisorio. Sin embargo, conforme avanza la narración la trama comienza a decaer cuando ocurren una serie de sucesos donde Gabriel se

relaciona con una chica llamada Sophie y un par de sujetos, Felix y Mr. Kasperl, que al parecer operan en la clandestinidad, aunque la naturaleza de sus actividades nunca queda clara. Si bien Banville concibe estas circunstancias para sugerir que el talento de Gabriel resulta inocuo en un entorno devastado por la guerra, la pobreza, la corrupción y la marginación, lo cierto es que el motivo inicial de la novela no aporta mayores consecuencias al desarrollo de la historia. No vale la pena abundar sobre las deficiencias de la narración; lo que hay que rescatar, en todo caso, es el desencanto de Gabriel ante la imposibilidad de hallar simetrías en un mundo donde impera el caos:

Always I had thought of number falling on the chaos of things like frost falling on water, the seething particles tamed and sorted, the crystal locking, the frozen lattice spreading outwards in all directions. I could feel it in my mind, the crunch of things coming to a stop, the creaking stillness, the stunned white air. But marshal the factors how I might, they would not equate now. Everything was sway and flow and sudden lurch. Surfaces that had seemed solid began to give way under me. I could hold nothing in my hands, all slipped through my fingers helplessly. Zero, minus quantities, irrational numbers, the infinite itself, suddenly these things revealed themselves for what they really had been, always. (319-320)

Lo que Gabriel advierte es que la armonía que encuentra en los números es sólo posible como razonamiento matemático, como una abstracción que no se ajusta al caos que observa en la realidad:

The weather turned strange, mists all day and not a breath of wind, the sun a small pale disc stuck in the middle of a milky sky. At evening the mist became drizzle, covering everything with a seamless coating of grey froth. All night the foghorns boomed and groaned out at sea. Something was happening underground. Tar melted in the streets, fine cracks appeared in the pavements. Gardeners turned up smoking clods of earth seething with grubs and fat slugs and ganglia of thick, pink worms. Vegetation ran riot. Huge mushrooms appeared everywhere, on lawns, under hedges, in the troughs between potato drills, pushing their way blindly up through the tepid clay like silvery, soft skulls. (321-322).

El desorden, la extrañeza y la desproporción son condiciones que Gabriel habrá de experimentar, literalmente, en carne propia: al encontrarse en la casa donde suele visitar a Sophie se produce una explosión que lo desfigura de por vida:

I could not lift my left arm higher than my shoulder, my right was a hinged brown stick. I had no nipples. Half the skin of my stomach had gone to patch my legs, my back. My face now was a glazed

carnival mask, with china brow and bulging cheeks, hawk nose, dead eye-sockets. Above it the skull was a tufted leathern helm, the skin taut and glassy, like dried-over slime. (379).

La explosión que Banville narra en *Mefisto* guarda un paralelismo con aquel incendio que destruye el trabajo de Newton en *The Newton Letter*. Después de tal suceso, Gabriel comienza a observar las cosas desde otra perspectiva: intuye que el caos es sólo una apariencia que guarda un orden secreto, una armonía que Gabriel busca descifrar a través de los números: “And all at once I saw again clearly the secret I had lost sight of for so long, that chaos is nothing but an infinite number of ordered things. Wind, those stars, that water falling on stones, all the shifting, ramshackle world could be solved.” (528). Sin embargo, más adelante Gabriel llega a la misma conclusión de Kepler: que los números no constituyen el conocimiento en sí mismo, sino un método de conocimiento, una forma de estudiar e interpretar el mundo; otra es el lenguaje:

From the start the world had been for me an immense formula. Press hard enough upon anything, a cloud, a fall of light, a cry in the street, and it would unfurl its secret, intricate equations. But what was different now was that it was no longer numbers that lay at the heart of things. Numbers, I saw at last, were only a method, a way of doing. The thing itself would be more subtle, more certain, even, than the mere manner of its finding. (531-532)

Es necesario contemplar la nada para descubrir el todo: al ver su obra destruida, Newton vislumbra una dimensión de la realidad que jamás había sospechado; Gabriel, tras sobrevivir a la explosión, comprende que fuera del razonamiento matemático el mundo es mucho más complejo de lo que imaginaba. Y al igual que Lord Chandos, Gabriel presiente que tras lo ordinario se oculta una realidad tan inasible como inexpresable:

More than once I was convinced I had seen a shadow of movement, the fading after-image of a figure darting into a doorway, or skipping behind the trunk of a tree. Then for a second, before I had time to tell myself I had imagined it, I sensed with a shiver the outlines of another, darker, more dangerous world intermingled invisibly with this one of sky and green leaves and faded brick. (535-536).

Hasta aquí, Banville no hace más que reelaborar las ideas que ya había desarrollado en sus novelas anteriores. El contexto y las situaciones son distintos, pero la búsqueda de Gabriel Swan es idéntica a la de Copérnico o a la de Kepler. Por otro lado, el modo de ejecución resulta más bien convencional. A decir verdad, no hallamos

en *Mefisto* una variación significativa en el tratamiento del tema. Habría que decir, en todo caso, que Banville introduce esa variación hacia el final de la novela. Retomemos esta oración: “I sensed with a shiver the outlines of another, darker, more dangerous world intermingled invisibly with this one of sky and green leaves and faded brick”. Para Newton, el descubrimiento de una realidad diferente a como la concebía resulta profundamente conmovedor y hasta delirante; para Gabriel, ese descubrimiento le revela un mundo oscuro y peligroso. Estas palabras se vinculan con ese factor recurrente en *Mefisto*: el azar.

El propósito de Gabriel consiste en hallar una fórmula para ejercer un control sobre la contingencia que observa a su alrededor: “It was here, in the big world, that I would meet what I was waiting for, that perfectly ravishing, unchallengeable formula in the light of which the mask of mere contingency would melt.” (534). Sin embargo, Gabriel llega a un punto en que comprende que el mundo no puede ser reducido a una ecuación matemática; que el azar es inherente a los procesos naturales, a los fenómenos sociales y a las experiencias personales. Si existe un orden detrás del caos, se trata de un orden por completo impredecible: el azar convierte al mundo en un lugar incierto, acaso más oscuro y peligroso, pero a la vez más fascinante. Con palabras semejantes describe Banville su experiencia al escribir de *Mefisto*: “It was exciting and frightening” (“The Art of Fiction, No. 200”, párr. 38). Tal parece que las sensaciones de Banville proceden de su idea de escribir dejándose llevar por el azar. *Mefisto* es el primer intento por concretar esa idea, un intento fallido, a mi juicio, pero el valor de esta obra no reside tanto en su calidad literaria como en el hecho de haber revelado a Banville otras posibilidades narrativas. Después de *Mefisto*, la escritura de Banville pierde rigidez y gana en plasticidad; el autor no ciñe más sus novelas a una forma predeterminada, sino que las construye con mayor soltura, acaso sin un rumbo preciso, limitándose a seguir

las pautas del pensamiento. Y a medida que transcurren los pensamientos, la narración de algún suceso se transforma de súbito en una digresión, en una descripción o en algún lejano suceso de la memoria, pues no existe un destino fijo ni una meta definida cuando el azar interviene en el acto de la escritura. En “Viajar y escribir”, Sergio Pitol refiere: “¡Viajar y escribir! Actividades ambas marcadas por el azar; el viajero, el escritor, sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aun lo que le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal.” (173). Vale la analogía del escritor veracruzano para describir las novelas posteriores a *Mefisto*, donde los narradores de Banville buscan cualquier motivo para escribir, para viajar a su territorio interno, sin certeza alguna de lo que les espera en el trayecto, menos impulsados por la razón que por la intuición, por el riesgo y la espontaneidad. Tal es el método que habrá de emplear Banville en adelante, una forma de escribir que Gabriel Swan anuncia en el último párrafo de *Mefisto*: “I have gone back to the very start, to the simplest things. Simple! I like that. It will be different this time, I think it will be different. I won’t do as I used to, in the old days. No. In the future, I will leave things, I will try to leave things, to chance.” (675).

CAPÍTULO 8

ECLIPSE Y SHROUD

Si *Mefisto* recibió una escasa atención de parte de la crítica y de los lectores, *The Book of Evidence*, colocó a Banville, según las reseñas, como uno de los novelistas más destacados de su generación. Pero más allá del prestigio literario y el éxito comercial, en *The Book of Evidence* Banville imprime a su escritura un estilo más acabado que se consolida con sus dos novelas posteriores: *Ghosts* y *Athena*. En estas obras, el autor no se interesa más en narrar una historia de manera secuencial, sino que construye la figura de un narrador (Freddie Montgomery) que relata distintas historias sin guardar un orden cronológico. Una sensación, un pensamiento, un sueño, cualquier circunstancia basta para que el narrador se remita a algún pasaje de su existencia. A partir de *The Book of Evidence*, Banville ya no emplea la narración para elaborar un tema determinado, sino que emplea un tema determinado para llevar a sus personajes a narrar. El tema del asesinato es sólo el motivo inicial de esta novela, un pretexto que no sólo conduce a Montgomery a la prisión, sino también al acto de la escritura. A lo largo de su narración, el narrador no se concentra tanto en los pormenores de su crimen como en los circunstancias que lo fueron forjando; su propósito es observar su presente a la luz del pasado. Su texto está colmado de vaivenes temporales, de recuerdos que dan lugar a diversas historias y digresiones. Estos son rasgos distintivos de la ficción de un autor que ha abandonado la narrativa lineal para decantarse por una escritura que transcurre por los cauces del pensamiento. De ahí la contingencia de sus narraciones.

En su introducción a *The Letter of Lord Chandos and Other Writings*, Banville escribe: “In reality, since our senses are entirely contingent, the evidence gathered by them must be contingent.” (ix). Uno de los propósitos de Banville es reproducir la manera en que percibimos la realidad, por lo que la contingencia deviene una condición

necesaria en sus novelas. En ellas, los narradores a menudo se internan en sus reflexiones o se pierden en paradojas irresolubles; en ocasiones avanzan con fluidez y en otras se detienen en la descripción de algún escenario. El resultado es una narrativa donde prevalece el azar, la indeterminación, el caos. Vale recordar, sin embargo, que en *Mefisto* Gabriel Swan define el caos como “an infinite number of ordered things” (528). Ésta es la intención de Banville: concebir narraciones en apariencia caóticas por medio de escenas organizadas con minucia. A partir de *The Book of Evidence*, el orden de las novelas de Banville ha de hallarse en una rigurosa elección y disposición de las palabras, en descripciones sumamente elaboradas, en imágenes tan nítidas como misteriosas o en reflexiones donde la relación entre pensamiento y expresión deviene coexistencia. El caos se observa en la superficie de las narraciones; el orden, en el interior de las narraciones.

Lo que permanece de las novelas anteriores es justamente tal noción del mundo: un caos que oculta, o parece ocultar, un orden secreto. El afán por descubrir ese orden sigue siendo la motivación de los personajes de Banville, pero su búsqueda ya no ha de efectuarse en el ámbito de la ciencia. En el siguiente pasaje de *The Book of Evidence*, Banville parece manifestar su renuncia definitiva a las teorías científicas:

I took up the study of science in order to find certainty. No, that’s not it. Better say, I took up science in order to make the lack of certainty more manageable. Here was a way, I thought, of erecting a solid structure on the very sands that were everywhere, always, shifting under me. [...] It helped, to be without convictions as to the nature of reality, truth, ethics, all those big things — indeed, I discovered in science a vision of an unpredictable, seething world that was eerily familiar to me, to whom matter had always seemed a swirl of chance collisions. (18).

Atrás han quedado los intentos de hallar certezas en las ideas de célebres astrónomos; el propósito de Banville, ahora, consiste en expresar la visión del mundo que la ciencia le ha revelado: en representarlo como un lugar impredecible, ordinario y extraño a un mismo tiempo. Y para llevar a cabo tal propósito, Banville encuentra en el arte de la pintura los medios necesarios para afinar y potenciar su escritura. Ya en *The Newton*

Letter se prefigura esa intención de interrumpir el flujo de la narración para detenerse en la composición de escenas que trazan las incidencias más mínimas de una situación particular. Sin embargo, esta técnica adquiere una función definitoria en la construcción de *The Book of Evidence*.

Ya hemos visto que *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena* son novelas profundamente influenciadas por la pintura; en ellas no sólo se encuentran referencias a distintos cuadros y pintores, sino también una serie de recursos que Banville traduce en técnicas narrativas. En las novelas siguientes, *Eclipse* (2000) y *Shroud* (2003), son menos las referencias, pero las técnicas prevalecen. *Eclipse* está construida a partir de escenas que delatan un agudo sentido de la observación y una tendencia cada vez más pronunciada hacia las descripciones, como si Banville buscara dar menos prioridad a las acciones para dar cuenta de lo que ocurre a su personaje a través de imágenes. El argumento de la novela, de hecho, es mínimo: el narrador, Alex Cleave, es un actor que vuelve a la casa de su infancia tras sufrir una crisis que le hace perder sus facultades histriónicas. Durante su estancia en ese lugar, Cleave se dedica a vagar por los alrededores y a escribir sus reflexiones y recuerdos. Absorto en su pasado y testigo, según él, de apariciones fantasmales, Cleave tarda en advertir que su casa está habitada por dos personas más: Quirke y su hija Lily, quienes habían sido contratados para cuidar y dar mantenimiento a ese lugar. Tal descubrimiento provoca al narrador más desinterés que enfado y, sin más, permite que Quirke y Lily sigan viviendo en su casa. Esa indiferencia, esa pasiva resignación, define la atmósfera de una novela en que la vida transcurre como un prolongado estado de indolencia, añoranza y desencanto. No hay en *Eclipse* emociones violentas ni sobresaltos, sino un devenir de sucesos ordinarios y lejanos recuerdos que sumergen a Cleave en la incertidumbre:

Anaglypta! That was the name of that old-fashioned wallpaper stuff, stiff with layers of yellowed white paint, with which every other wall in the house is covered to the height of the dado. I wonder if

it is manufactured any more. Anaglypta. All afternoon I had been searching for the word and now I had found it. Why glyp not glyph? This, I told myself, this is the way I shall be condemned to pass my days, turning over words, stray lines, fragments of memory, to see what might be lurking underneath them, as if they were so many flat stones, while I steadily faded. (54)

En *Eclipse* Banville concreta esa idea que plantea al final de *Mefisto*, la de concebir sus novelas dejándose llevar por el azar. No es otra la manera en que escribe su personaje: sin un plan premeditado, Cleave se limita a meditar sobre su existencia, analizando sus ideas en el acto mismo de escribirlas. En esta novela, la escritura de Banville adquiere un carácter más introspectivo; las digresiones, las conjeturas, los sueños e incluso ciertas visiones son cada vez más frecuentes, y encuentran su justa expresión en la cadencia de una prosa que contrasta con ese ritmo frenético que hallamos en varios pasajes de *The Book of Evidence*. A la desesperación de Freddie Montgomery le sucede la desazón de Alex Cleave; el ritmo de la prosa no hace sino acompañar el tono de melancolía que se percibe a lo largo de su narración:

I am all inwardness, gazing out in ever intensifying perplexity upon a world in which nothing is exactly plausible, nothing is exactly what it is. And the thing itself, my little stranger, what of it? To have no past, no foreseeable future, only the steady pulse of a changeless present—how would that feel? There's being for you. I imagine it there, filling me to the skin, anticipating and matching my every movement, diligently mimicking the tiniest details of what I am and do. Why am I not writhing in disgust, to feel thus horribly inhabited? Why not revulsion, instead of this sweet, melancholy sense of longing and lost promise? (42-43)

Todo cuanto ocurre en *Eclipse* se concentra en los pensamientos de Cleave, un hombre atrapado entre la nostalgia por el pasado y la monotonía del presente. “What is it about the past that makes the present by comparison seem so pallid and weightless?” (130), se pregunta Cleave agobiado por los recuerdos de su infancia, por la época cada vez más distante de su vida en los escenarios y, sobre todo, por la aflicción que en él suscita la ausencia de su hija Cass. Este personaje sólo aparece en la novela como recuerdo de Cleave, como una inquietud constante que le despierta contradictorias emociones:

I am thinking of my daughter. At once an angry buzzing of emotions starts up in my breast. She exasperates me, I confess it. I do not trust her. I know, I know, there is even a name for the syndrome

from which she suffers, yet half the time I think there is nothing at all the matter with her, that her fits and fallings, her obsessions, her black days and violent sleepless nights, are all no more than a strategy to make me pay for some enormity she imagines I visited on her in her far past.” (179-180).

Víctima de una extraña enfermedad mental que la lleva a abstraerse en sí misma, a escuchar voces, a sufrir alucinaciones y breves periodos de demencia, Cass aparece como un ser distante que Cleave trata de comprender remitiéndose a sus recuerdos:

Memory is peculiar in the fierce hold with which it will fix the most insignificant-seeming scenes. [...] Often in these idle days, and in the wakeful nights especially, I pass the time picking over the parts of this or that remembered moment [...] There are times with Cass that should be burned into the inner lining of my skull, times that I thought as I endured them I would never be so unfortunate to forget—the nights by the telephone, the hours spent watching over the crouched unmoving form under the tangled sheets, the ashen waits in anonymous consulting rooms—that yet seem to me now no more than the vague remnants of bad dreams, while an idle word of hers, a look thrown back from a doorway, an aimless car journey with her slumped silent beside me, resonate in my mind, rife with significance. (189-190)

Cleave escudriña la memoria para esclarecer la naturaleza de sus relaciones con Cass, pero no tarda en advertir que los significados de sus experiencias no han de hallarse en las situaciones más apremiantes, sino en incidencias fortuitas, en circunstancias por demás ordinarias: en las palabras, en las miradas o en los silencios de Cass. Banville anticipa estas ideas en *The Newton Letter* para luego retomarlas en *The Book of Evidence*, pero es en *Eclipse* donde las elabora a plenitud. Sin los soportes de un argumento bien definido, esta novela se sustenta sobre un cúmulo de recuerdos en apariencia anodinos que lleva a Cleave a redescubrir su pasado:

There was another day when [Cass] fell again, a day in April, it was, and we were walking together in the hills. The weather was wintry still. There had been a brief fall of soft wet snow, and now the sun had come infirmly out, and the sky was made of pale glass, and the gorse was a yellow flame against the whiteness, and all about us water was dripping and trickling and covertly running under the lush, flattened grass. I remarked that the snow was icy, and she pretended to think I had said icing, and wanted to know where the cake was, and held her sides in exaggerated hilarity, doing her snuffly laugh. She was never a gainly girl, and that day she was wearing rubber boots and a heavy padded coat that made the going all the harder, and when we were coming down a stony track between two walls of blue-black pines she tripped and fell over and cut her lip. The drops of her blood against the patchwork snow were a definition of redness. I snatched her up and held her to me, a bulky warm ball of woe, and one of her quicksilver tears ran into my mouth. I think of the two of us there, among the

shivering trees, the birdsong, the gossipy swift whisperings of trickling water, and something sags in me, sags, and rebounds with a weary effort. What is happiness but a refined form of pain? (193)

En pasajes como este se aprecian los recursos que dan forma a las novelas más acabadas de Banville: Cleave observa su recuerdo con detenimiento, describiendo el entorno con puntualidad y agudeza, por medio de una prosa que avanza sin premura, registrando todo cuanto el narrador percibe. Tal parece que lo que a Cleave interesa no es la situación en sí misma, sino captar las sensaciones que experimenta durante esa situación. La exploración de la memoria constituye un motivo esencial de novelas como *Eclipse*; son obras en que la narración oscila entre el presente y el pasado, pero las correspondencias entre uno y otro han de hallarse en las sensaciones de los personajes. Antes que recordar un suceso, Cleave recuerda impresiones, y a partir de ellas sondea la memoria para rastrear los pormenores del suceso. Su propósito es fijar los recuerdos, recuperar las sensaciones del pasado a través de la escritura.

Cabe recordar que, según Nabokov, el acto de recordar no basta para recuperar las sensaciones. Las ideas del escritor ruso se vuelven determinantes en la ejecución de *Eclipse*, pues lo que importa a Cleave no sólo es registrar sus recuerdos, sino llevarlos al plano de la evocación. En esta novela, pasado y presente se vinculan por medio de lo que Nabokov llama “imaginación retrospectiva”, ese proceso de reconstrucción en que se combinan la memoria y la imaginación. Cleave escribe:

There is an archaic quality to certain summer days, the ones that come at the close of July especially, when the season has reached its peak and is already imperceptible in decline, and the sunlight thickens, and the sky is larger and higher and of a deeper blue than before. On such days, autumn is already sounding its first horn-calls, yet the summer still blithely believes it will never end. In that dreamy stillness, like the stillness in the azure distances of a stage set, all the summers back to childhood, and beyond childhood, to those Arcadians fields where memory and imagination merge. (342).

Cleave no necesita relatar suceso alguno para captar sus sensaciones; una imagen le basta para evocar la tranquilidad de la infancia y plasmarla en su descripción. La quietud que percibe al observar el escenario se vincula con la quietud que ha

experimentado en otros veranos. Sin embargo, Cleave no sólo recuerda ese momento, sino que lo colma de matices y detalles, lo modela con la expresión, lo recrea por medio de la invención: “But am I rightly remembering that night? Am I remembering anything rightly? I may be embellishing, inventing, I may be mixing everything up.” (148). La memoria y la imaginación se fusionan para reconstruir un recuerdo donde el pasado y el presente hallan su continuidad, un instante en que las sensaciones trascienden el tiempo y se revelan a profundidad. Banville proyecta la situación interna de su personaje a través de una imagen que manifiesta, a un mismo tiempo, el hastío de Cleave ante el presente y su nostalgia por el pasado.

Páginas más adelante, Cleave relata:

It is late, the light is going. My mind aches from so much futile remembering. [...] What is it I hope to retrieve? What is it I am trying to avoid? I see what was my life adrift behind me, going smaller and smaller with distance, like a city on an ice floe caught in a current, its twinkling lights, its palaces and spires and slums, all miraculously intact, all hopelessly beyond reach. Was it I who took an axe to the ice? What can I do now but stand on this crumbling promontory and watch the past as it dwindles? When I look ahead, I see nothing except empty morning, and no day, only dusk thickening into night, and, far off, something that is not to be made out, something vague, patient, biding. (162-163)

Ante la monotonía del presente y un futuro que se vislumbra incierto, el pasado se convierte para Cleave en una obsesión: “Here I am, a grown man in a haunted house, obsessing on the past.” (148). Cass es la figura central de esa obsesión; sin embargo, para Cleave la ausencia de Cass no hace más que ahondar el vacío del presente y prolongar la distancia de un pasado que se ve cada vez más lejano. La narración de Cleave plantea una disyuntiva, que consiste en resignarse a la ausencia de Cass o evocar su presencia escrutando la memoria. Cleave, como su apellido lo sugiere, es un hombre dividido, un individuo que mira con desgano el transcurrir de los días mientras sus pensamientos se asen a sus recuerdos. Al escribir sobre el poema “Resolution and Independence”, de William Wordsworth, Frank Kermode refiere:

This poem mimes, as it were, that movement which Ortega sees in the novel also, out of an objective world of myth into the subjective consciousness working in time [...] and one of the forces that go to make this change is certainly Wordsworth's sense of the past, the need to find power in temporal 'hiding-places.' The growth of a poet's mind [...] is no longer a process of grasping the spatial relations of a six-days world, [...] but the process of finding oneself, by some peculiar grace, in lost time." ("Solitary Confinement", 172)

Eclipse es la narración de un hombre que se descubre en un tiempo perdido; es el testimonio de una conciencia que brega en el tiempo para encontrar un refugio en el pasado, evocando su infancia y la de su hija Cass, la época de sus días como actor, las muertes de sus padres. Y mientras permanece oculto en ese refugio de la memoria, Cleave jamás sospecha que en el presente le aguarda una muerte más dolorosa. En *Shroud* Banville se ocupa de narrar esa muerte.

Shroud es una obra antitética y complementaria a *Eclipse*. Mientras que *Eclipse* se construye a partir de los pensamientos y los recuerdos del protagonista, en *Shroud* Banville alterna la narración en primera y en tercera personas para urdir una trama con un argumento más consistente donde las acciones se tornan determinantes. En los pasajes narrados en primera persona escuchamos la voz de un académico y crítico literario que dice llamarse Axel Vander: "The name, my name, is Axel Vander, on that much I insist." (20). Se trata de un anciano colérico, alcohólico y desencantado, cuyo aspecto físico nos recuerda a los personajes de Beckett:

I tried to rise but could not, and fell back with a clatter squealing in agony under me, my dead leg rolling like a log. I hate this leg, ineluctable companion of my failing years, hate it even more than the sightless eye that glares at me unmoving from the morning mirror, clouded and colourless as I imagine the eye of a dead albatross. That is what I am, a dead weight hung about my neck. It will not be so for long more. Lately I have begun to feel that I am falling off myself, that my suety old flesh is melting off my skeleton and soon will all be gone. (22-23)

Y al igual que el protagonista de *Malone Dies*, el propósito de Vander es contar su historia antes de morir, dar expresión a esa voz que no cesa de hablar en su mente, que es la voz de Cass: "Who speaks? It is her voice, in my head. I fear it will not stop until I

stop. It talks to me as I haul myself along these cobbled streets, telling me things I do not want to hear.” (14). La relación entre ambos personajes comienza cuando Cass, quien realiza un estudio sobre la vida y la obra de Vander, contacta al crítico para entrevistarle, lo cual hace sospechar a Vander que Cass ha descubierto un secreto que ha guardado por muchos años:

Fury, fury and fear, these are the fuels that drive me, mixed in equal measure: fury at being what I am not, fear of being found out for what I am. If one day one or other of these forces should run out the violent equilibrium sustaining me will fail and I shall collapse, or fly off helplessly with farts and whistles, like a slipped balloon. Even when I was young ... but no, no, I do not want to start remembering all that, I am sick of all that. I am done with the past; at a certain point when I look back a line is drawn stark across the view, as if a landslide had happened there. (189-190)

Si en *Eclipse* Cleave escribe bajo el influjo de la nostalgia, a Vander lo impulsa el miedo y la ira; mientras Cleave suele detener la narración para contemplar su pasado, Vander escribe para deshacerse de una vez por todas de su pasado. Tras la cadencia de la prosa de Cleave sobreviene ese ritmo vertiginoso de la prosa de Vander, un discurso plagado de sarcasmos, de exabruptos y maldiciones, como si el narrador depositara toda su ira en un relato que desea culminar antes de que su secreto sea revelado.

El hecho es que Axel Vander no es Axel Vander: detrás de ese nombre se oculta un individuo que forjó su personalidad y su carrera académica tras haber usurpado la identidad de un amigo de la juventud que muere durante la segunda guerra mundial:

What was it I did, after all, except adopt a dead man’s name in a time of danger and mortal need? I took, or borrowed, rather, nothing except his identity, and death had already as good as deprived him of that. [...] Axel Vander’s reputation in the world is of my making. It was I who clawed my way to this high place. I wrote the books, seized the prizes, flattered those who had to be flattered, struck down my rivals. What did he achieve, what legacy did he leave behind? (406).

Vander es, por así decirlo, un maestro en el arte del engaño; la mentira, como él mismo lo menciona, forma parte de su naturaleza: “I would lie to [Cass], of course; mendacity is second, no, is first nature to me. All my life I have lied, I lied to be loved, I lied for placement and power; I lied to lie. It was a way of living; lies are life’s almost-anagram.

And now my earliest exercises in the art, my prentice falsehoods, had come to undo me.” (29). El encuentro con Cass preocupa a Vander porque teme ser expuesto ante el mundo, ver su prestigio y su carrera derruidos, enfrentarse al colapso de la identidad que por tanto tiempo ha ostentado; pero algo más profundo inquieta a Vander: la posibilidad de no reconocer al hombre que se oculta tras el nombre de Axel Vander:

I stood and gazed dully in the mirror, hands braced on the basin and my shoulders hunched. I had the sensation then, as so often, of shifting slightly aside from myself, as if I were going out of focus and separating into two. I wonder if other people feel as I do, seeming never to be wholly present wherever I happen to be, seeming not so much a person as a contingency, misplaced and adrift in time. My true source and destination are always elsewhere, although where exactly that elsewhere might be I do not know... (126)

En *Eclipse* y en *Shroud* vuelve a aparecer ese tema recurrente en la obra de Banville que es el extrañamiento. Sin embargo, ya no sólo es el mundo exterior el que resulta ajeno a los personajes, sino también el mundo interior, el propio ser. En *Eclipse*, al relatar cierta experiencia del pasado, Cleave escribe: “Where am I here, boy, youth, young man, broken-down actor? This is the place that I should know, the place where I grew up, but I am a stranger, no one can put a name to my face, I cannot even do it myself with any surety. There is no present, the past is random, and only the future is fixed.” (195-196). Los contornos de la identidad se difuminan con el paso del tiempo: Vander recuerda con exactitud el pasado, pero su verdadero yo es un extraño cuyo futuro jamás habrá de conocer; Cleave cree que el futuro está determinado, pero su verdadero yo es un extraño que deambula en el pasado. Axel Vander ha representado por muchos años el papel de una identidad usurpada sin saber quién se esconde tras el nombre de Vander; Alex Cleave, actor de profesión, ha representado distintos papeles sin saber quién es en realidad Alex Cleave. La relación entre *Eclipse* y *Shroud* se condensa en el anagrama que forman los nombres de uno y otro: Alex y Axel: personajes antagónicos, dos caras de una misma moneda, hombres con personalidades opuestas pero vinculados por el

enmascaramiento y la ausencia de identidad. El siguiente pasaje de *Shroud* esclarece las semejanzas entre Cleave y Vander; éste último escribe:

The mystery remains: why? If, as I believe, as I insist, there is no essential, singular self, what is exactly I am supposed to have escaped by pretending to be Axel Vander? Mere being, that insupportable medley of affects, desires, fears, tics, twitches? To be someone else is to be one thing, and one thing only. I think of an actor in the ancient world. He is a veteran of the Attic drama, a spear-carrier, an old trouper. The crowd knows him but cannot remember his name. He is never Oedipus, but once he has played Creon. He has his mask, he has had it for years; it is his talisman. The white clay from which it was fashioned has turned to the shade and texture of bone. [...] He takes to wearing the mask at home, when no one is there. It is a comfort, it sustains him; he finds it wonderfully restful, it is like being asleep and yet conscious. Then one day he comes to the table wearing it. His wife makes no remark; his children stare for a moment, then shrug and go back to their accustomed bickering. He has achieved his apotheosis. Man and mask are one. (491-493)

Por medio de estos personajes, Banville elabora un mismo tema desde dos perspectivas que se contraponen y se complementan. La sensación de extrañeza de Cleave y de Vander es idéntica, lo que varía es el procedimiento: las técnicas narrativas, el estilo, el ritmo de la prosa, el tono. En *Eclipse* prevalece la nostalgia, el hastío y una pasiva desesperación; en *Shroud*, la ira, el miedo y una violenta desesperación. El afán de Cleave por permanecer en sus recuerdos contrasta con el ansia de Vander por abandonar sus recuerdos. Cleave busca recuperar el pasado y Vander quiere precipitarse al futuro. Cleave y Vander tratan de huir hacia tiempos opuestos sin sospechar que un suceso del presente los reclama: la muerte de Cass.

Cass, hija de Cleave y amante de Vander, es el vínculo entre ambos narradores. Ya en *Eclipse* Cleave había anticipado que Cass sufre de una enfermedad mental, pero es Vander quien describe tal padecimiento:

The malady will present itself in disparate forms, which makes it difficult to identify with certainty, but there are a number of telltale signs which are constant. The seizures, presaged by their aura, most commonly a phantom odour or perfume, are characteristic, and frequently they lead the physician mistakenly to diagnose epilepsy. Schizophrenia too is a common misdiagnosis, although there are some authorities who consider the syndrome to be no more [...] than a rarefied form of that deplorable affliction. [...] The patient will suffer delusions, hear voices, manifest compulsive behaviour, and will be prey to bouts of paranoia, sometimes of an extreme nature. I am quoting here.

There is no cure. [...] The prognosis for those inflicted with the syndrome is not a promising one, although long-term statistics are scarce, since sufferers rarely survive—rarely permit themselves to survive, that is—into old or middle age. (541-542)

Esta enfermedad obliga a Cass a buscar un equilibrio entre su confusión mental, a imponer un orden a las voces que escucha en su interior para dar sentido a la realidad:

[Cass] was a battleground where uncontainable forces waged constant war. [...] I knew when she was about to hearing her voices, from the way she held her head at that peculiar tilt, still and alert and breathlessly expectant. At times I could tell the voices were so intense that I fancied I caught something of them myself [...] Then [she] would fix on some tiny, concrete detail and elaborate upon it in fantastic flights of invention. In her version of the world everything was connected; she could trace the dissolution of empires to the bending of a blade of grass, with herself at the fulcrum of the process. All things attended her. The farthest-off events had a direct effect on her, or she had an effect on them. The force of her will, and all her considerable intellect, were fixed upon the necessity of keeping reality in order. This was her task, and hers alone. (544-545)

Cass encuentra, o cree encontrar, un primer indicio de ese orden en la obra de Vander, a quien descubre tras leer un ensayo que el crítico escribe sobre una obra en la que actúa su padre, Alex Cleave:

[Vander] had written a famous essay on a play in which her father had achieved his greatest success. She had read him on Rousseau, of whom he disapproved. There was his book on the Italian comedy. Then she saw his photograph in a newspaper, receiving an award, in Jerusalem [...] Now she bought all of his books, and sat in her room above the garden in her father's house and read and read. [...] Vander was with her in the room, a living presence, stilling the voices in her head. There was something in everything he wrote, something darkly playful, that spoke straight to her. [...] what she heard was a voice calling to her, and her alone. She knew that she would find him, and now she had. (211-212)

Y toda vez que Cass encuentra a Vander no tarda en contactarlo para concertar una cita. A partir de ahí, se desarrolla una extraña relación amorosa que se prolonga por varios meses durante los cuales Cass se encarga de cuidar a Vander, quien se encuentra convaleciente tras sufrir un ataque cardíaco. Cass se consagra a esa labor con la convicción de que todos los acontecimientos de su vida son parte de un misterioso orden que la ha llevado a conocer a Vander para salvarlo de la muerte, para pasar sus últimos días al lado de él:

The pattern she had suddenly discerned might be only a superficial aspect of a far deeper and infinitely more intricate order, to which she would never be allowed to penetrate. [...] Everything had a meaning, a function, a place in the pattern, and nothing would be lost. [...] It was to do with [Vander], he was at the very centre of it, he was the centre itself. [...] Is that how it was to be, she asked herself, would that be all her task, simply to take care of him? (341-342)

Este es un ejemplo de los capítulos de *Shroud* narrados en tercera persona, que constituyen el único elemento que tiene el lector para conocer a Cass. El narrador suele internarse en los pensamientos de Cass con cautela y circunspección, y aunque da cuenta de sus emociones más profundas, en todo momento se mantiene al margen de los hechos, sin emitir juicios ni opiniones, limitándose a relatar los actos y las motivaciones de su personaje. Banville emplea esta técnica narrativa para ofrecer una imagen de Cass muy semejante a la que tienen Cleave y Vander, quienes la observan como un ser remoto e incomprensible.

Los capítulos narrados en tercera persona confieren a la novela una tensa serenidad, un sosiego vacilante, una tranquilidad contigua a la inquietud, como si el narrador se contuviera ante la existencia de un riesgo latente que en todo momento amenaza con resquebrajar la calma: “The first time that [Cass] knew her mind was unfixably wrong was on a winter Sunday afternoon when she was six or seven. She had been ill for as long as she could remember, but because she was so young she had not yet realised that she would not get better, only worse” (223). Más adelante el narrador relata:

That Sunday her father and her mother had taken her in the car for a drive by the sea. [...] The short day was ending, and the undersides of the low clouds in the windscreen were tinged a shade of furnace pink. See, her father said to [Cass] in a false voice, his stage voice, it is the colour of a coke fire! [...] She turned her eyes from the lowering sky and looked out to the left at the sea that came up to the grassy edge of the road. Long, undulant waves were washing slowly in, wave upon wave, unbreaking wrinkles, mud-coloured. She felt her flesh shrink, as a snail would shrink from being touched. A vast weight, the weight of the world itself, was pressing against her, so that she could not breathe. It was as if something frightful had happened and this was its aftermath, this scorched sky, these turbid, relentless waves, the savage murmuring in the front seat. And she was alone; that, above all. The hawser had fallen away, the prow had turned toward the open sea, and she knew that now she

could never come back. Her father, sensing her distress, perhaps, touched a fingertip to her mother's shoulder to silence her and turned around in his seat and smiled frowningly and said her name, as if he were not sure that it was still she who was sitting there, his little girl so changed in an instant. Then the car was stopped at the side of the road with one wheel mounted on the verge and the doors open, and she was slumped sideways on the seat with her head leaning out and the air cool on her brow and warm stuff bubbling between her lips, and her father was kneeling before her peering anxiously into her face, asking her something. Behind him the night, a bank of brownish darkness, was coming across the sea, and high up there were the tiny lights of an aeroplane, now ruby, now emerald. Suddenly an enormous seagull flashed past, very close, falling diagonally through the brumous air on stiff, extended wings, and for a second she thought its icy eye had fixed on her, in warning. (224 y 227).

Este párrafo no sólo es significativo por el suceso que se relata, sino también por el énfasis que el narrador pone en la descripción del entorno, en las incidencias y los fenómenos naturales, como si el mundo ofreciera súbitos destellos que prefiguran el futuro del personaje, como si todo fuera parte de un secreto plan donde el destino de Cass ha sido fijado. De hecho, las relaciones entre *Eclipse* y *Shroud* no sólo han de observarse en la figura de Cass, sino también en estas prefiguraciones que auguran su muerte. En *Eclipse*, Cleave escribe:

Yesterday I looked up from where I was sitting and saw one of the adults [seagulls] standing outside on the window sill. [...] This one just stood there beyond the glass, doing nothing except opening wide its beak in what seemed a yawn or a soundless cry. [...] The bird did not fly away at my approach, but held its place, shifting ponderously from foot to foot and regarding me with wary deprecation out of one large, pale, lustrous eye. I saw at once what the matter was: on the ground below the window sill a dead fledgeling lay. It must have fallen from the roof, or failed in flight and plummeted to earth and broken its neck. Its look was glazed already, its plumage dull. The parent, for I have no doubt that is what it was, made its beak gape again in that odd way, with no sound. It might have been a threat, to warn me off, but I am inclined to believe it was a sign of distress. Even seagulls must have expressions of sorrow or of joy recognisable at least to their fellows. Probably they see our visages as just as blank and inexpressive as theirs seem to us. A man numb with inexplicable misery, for instance, I am sure to them would be merely another dead-eyed dullard gazing pitilessly upon a scene of incommensurable loss. The bird was male, I think; I think, yes, a father. (166-167)

Tanto en el pasaje de *Shroud* como en este de *Eclipse*, Banville confiere un carácter simbólico a las gaviotas, cuya presencia se convierte en la señal de un ominoso presagio

que ha de cumplirse con el suicidio de Cass. Obsérvese el paralelismo entre esta escena de *Eclipse* y la siguiente de *Shroud*:

[Cass] climbed the street, cobbled hill to the church. The lantern was still burning over the stone lintel. The door was open [...] She sat in the corner of a bench. Every tiniest act, all adding up, bringing her to this. [...] She rose from the bench and went forward. The door was old, its wood chill and damp to the touch, slimed by the night air. It opened, squealing on its hinges. How simply! Here was a little square stone balcony under a gaping sky, with white water snarling around the rocks far, far below. She scrambled on to the parapet, dislodging a piece of stone and grazing her knee. A night breeze pressed her skirt against her legs, so cool, so soft. [...] She heard someone enter the church behind her and say something, she did not understand the words. Hurry, now. She saw herself falling before she fell, falling down the quickening curve. Something right there now, it was the priest, the old priest, she saw the light glint on his bald brow [...] She took a big breath, and for an instant was a child again, her father behind her, saying, *Jump*. Slowly, swooningly, her eyes ecstatically lifted, like the eyes of the statue of the Madonna, she leaned out into the nothing, as the priest at her back in vain reached forward his restraining hands. Time. Night. Water. (656-659).

Banville recurre a la prosopopeya para vincular la muerte del ave en *Eclipse* con el suicidio de Cass en *Shroud*; lo que en *Eclipse* aparece como un extraño fenómeno que despierta la curiosidad de Cleave es en realidad la prefiguración de una tragedia que se consuma hacia el final de *Shroud*. La muerte de Cass tiene un trasfondo inequívocamente trágico: a lo largo de su narración Vander hace numerosas referencias a la literatura clásica, mientras que Cleave forja su carrera como actor representando personajes del teatro griego antiguo. Estas alusiones se propagan desde el interior de ambas novelas como lejanos ecos de un mundo regido por un inefable orden donde el destino de los personajes ha sido pronunciado. Las situaciones fortuitas, los detalles y aun las incidencias menores son indicios de una fatalidad que Cleave y Vander jamás consiguen anticipar. Paradójicamente, es Cass quien interpreta todas esas señales, y se entrega a su destino sin dramatismo ni arrebatos, sino con resignación y un sereno desconsuelo, quizá con la convicción de que la confusión que ha dominado su existencia ha de apaciguarse con la muerte. El narrador en tercera persona da cuenta del suicidio de Cass con un tono semejante, relatando los actos de su personaje con

precisión, pero guardando una considerable distancia, acaso consciente de que cualquier intervención resulta inútil ante un destino que es inevitable. Lo que queda de Cass son los recuerdos de Cleave y de Vander, dos hombres separados por las distancias espaciales, pero relacionados por un suceso que ocurre en el presente. Sin llegar jamás a conocerse, uno y otro se refugian en la escritura para mitigar el dolor ante la ausencia de Cass: mientras Cleave se empeña en encontrar un consuelo en el pasado, Vander busca en el futuro un camino hacia la redención.

Eclipse y *Shroud* forman parte de un proyecto de escritura que aspira a la totalidad. Estas novelas nos muestran a un Banville que ha alcanzado la madurez y un pleno dominio de su quehacer literario, capaz de elaborar un mismo tema desde dos técnicas narrativas opuestas que se articulan para crear una equilibrada simetría. Y en la unidad que forman ambas novelas, quedan expresadas las preocupaciones recurrentes del autor: el extrañamiento del hombre; la necesidad de conferir un orden a la realidad; la búsqueda de certezas para dar sentido a la existencia. En *Eclipse* y en *Shroud*, esa búsqueda se despliega en la invención de una realidad que manifiesta sus misterios tanto en los fenómenos naturales como en las situaciones más ordinarias, pero también en las experiencias del pasado, en la monotonía del presente, en la incertidumbre del porvenir. Los tiempos confluyen y se encauzan hacia un destino que desemboca en la muerte de Cass. A partir de estas novelas, este tema habrá de ocupar un lugar central en las reflexiones del autor: la muerte, pero no como destino final, sino como inicio de una crisis que se prolonga de manera indefinida, ejerciendo sus efectos sobre aquellos que siguen viviendo.

CAPÍTULO 9

THE SEA

No son pocos los que afirman que *The Sea* (2005) es la mejor novela de Banville hasta la fecha. Tal opinión comenzó a generalizarse después de que el autor recibiera el *Man Booker Prize*. Imposible minimizar la influencia de los premios, sin embargo, decir que *The Sea* es la mejor obra de Banville implica escatimar la calidad de novelas igualmente importantes en la producción literaria del autor; *Kepler*, *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Eclipse* serían, a mi entender, los ejemplos más notables. En todo caso, lo que hizo aquel premio fue extender la fama de Banville y, sobre todo, llamar la atención de los lectores hacia una narrativa que se había venido consolidando desde hacía varios años y que encuentra en *The Sea* su forma más equilibrada. Precisemos: no es que ésta sea la mejor novela de Banville, sino la más concisa en su ejecución.

The Sea es el resultado de una larga búsqueda que el novelista irlandés comenzó, desde luego, desde el inicio de su carrera, pero en particular con *Doctor Copernicus*, que supone un punto de quiebre, el momento en que Banville replantea los fundamentos de su proyecto literario. En *The Sea* se condensan los elementos formales y temáticos que hasta aquí he analizado. Menos ambigua que novelas como *Ghosts* o *Athena*, pero a la vez menos accesible que novelas como *The Newton Letter* o *Mefisto*, *The Sea* es una obra donde Banville consigue un justo balance entre sencillez y complejidad, entre nitidez y opacidad. El argumento de la novela se desenvuelve con claridad, pero no carece de esas zonas de penumbra que abundan en la ficción del autor. Extrañeza y cotidianeidad son elementos que Banville logra conciliar en la novela para construir una realidad por completo ordinaria, pero sutilmente velada por un aura de misterio. Si en años anteriores Banville tuvo que escribir dos novelas, *Eclipse* y *Shroud*, para vincular esa parte de su narrativa donde prevalecen las reflexiones con aquella otra donde

prevalecen las acciones, en *The Sea* estos dos aspectos se articulan para establecer una relación más proporcionada entre el mundo interior del narrador y el mundo externo. Ciertamente, la narración del protagonista, Max Morden, posee ese carácter introspectivo que encontramos en *Eclipse*, pero las acciones no son menos determinantes para el desarrollo de la historia, tal y como sucede en *Shroud*. A su vez, la trama se despliega con fluidez y precisión, rasgos que delatan una mayor pericia del autor para solventar las dificultades técnicas, así como una economía de recursos acaso más eficaz que la que se aprecia en novelas anteriores. De hecho, *The Book of Evidence*, *Kepler* y *The Sea* son, a mi juicio, las obras donde Banville consigue mantener una relación más armónica entre forma y contenido. Sin embargo, en *Kepler* Banville trabaja sobre una estructura ya construida; su narración, hay que recordarlo, se ajusta a la primera ley del astrónomo, reproduciendo esa trayectoria elíptica que describen los planetas alrededor del sol. En *The Sea*, por el contrario, Banville construye la estructura a medida que Morden va relatando su historia, yendo del presente al pasado continuamente, como si el ritmo de la narración estuviera marcado por el incesante flujo de la marea. La armonía de *Kepler* procede de una abstracción matemática que Banville convierte en estructura narrativa; la armonía de *The Sea* se deriva de una interacción constante entre memoria y escritura, confiriendo a la obra una estructura más orgánica.

No podía ser de otro modo: el mar es el motivo central de la novela, el punto donde confluyen los elementos argumentales y formales de la obra. Max Morden es un historiador del arte que después de muchos años regresa al lugar donde solía pasar las vacaciones durante la infancia, una casa de huéspedes situada en un pequeño poblado irlandés. El pretexto es escribir un libro sobre la obra de Pierre Bonnard, pero Morden dedica muy pocas páginas al pintor y se entrega, como él mismo lo menciona, a los brazos de *Madame Memory*. Nada relevante acontece en el presente de Morden: su vida

transcurre entre largos paseos por el pueblo, la rutinaria convivencia con la encargada y el único huésped de la casa (Miss Vavasour y Colonel Blunden) y las horas que dedica a escribir sus recuerdos. Éste es el verdadero motivo de esa especie de reclusión que el narrador se impone. “The past beats inside me like a second heart” (13), refiere Morden, que a lo largo de su narración se concentra en dos situaciones que no dejan de inquietarlo: el reciente fallecimiento de su esposa Anna y el lejano verano en que conoció a la familia Grace. La muerte es el vínculo entre el pasado y el presente de Morden, quien después de perder a su esposa decide regresar al lugar donde vio morir a sus amigos de la infancia, Myles y Chloe, hijos de Constance y Carlo Grace. El mar es el escenario donde ocurren estos dos sucesos que marcan la existencia del protagonista, pero también es el modelo que define el movimiento de la narración: ese vaivén entre pasado y presente que no cesa de confrontar a Morden con el misterio de la muerte: “The truth is, it has all begun to run together, past and possible future and impossible present. [...] On all sides there were portents of mortality. I was plagued by coincidences; long forgotten things were suddenly remembered; objects turned up that for years had been lost.” (96-97). Ante la inmanencia de la muerte, la escritura deviene una especie de marea que trae desde lo profundo imágenes perdidas, instantes que Morden parecía haber olvidado. De ahí la relación entre memoria y escritura: para Morden el acto de escribir procede de un impulso por rescatar sus recuerdos de esa otra forma de la muerte que es el olvido: “I was thinking of Anna. I make myself think of her. I do it as an exercise. She is lodged in me like a knife and yet I am beginning to forget her. Already the image of her that I hold in my head is fraying, bits of pigments, flakes of gold leaf, are chipping off. Will the entire canvas be empty one day?” (215). Esta pregunta pone en relieve la mayor preocupación de Morden, pero también su

propósito, que consiste en restaurar las imágenes de su memoria para evitar que se diluyan en el vacío.

Con este planteamiento, Banville elabora esa analogía entre escritura y pintura que establece Henry James y que ha dejado su impronta en la ficción del novelista irlandés. Ciertamente, Banville ya había explorado tal analogía en novelas anteriores y, de hecho, se convierte en una técnica recurrente en la ejecución de varias de sus obras. Sin embargo, es en *The Sea* donde este recurso encuentra su más acabada expresión. En este sentido, la referencia a Pierre Bonnard no carece de importancia: aunque Morden la utiliza como un pretexto para refugiarse en su pasado, el tema y los procedimientos de la pintura operan desde el interior de la trama para determinar la forma de la novela. Si el propósito del protagonista es restaurar sus recuerdos, entonces es necesario contemplarlos con detenimiento, y sin duda Morden posee esa cualidad que distingue a varios narradores de James, la de ser un observador. Un ejemplo:

I am in the Strand Café, with Chloe, after the pictures and that memorable kiss. We sat at a plastic table drinking our favourite drink, a tall glass of fizzy orange crush with a dollop of vanilla ice cream floating in it. Remarkable the clarity with which, when I concentrate, I can see us there. Really, one might almost live one's life over, if only one could make a sufficient effort of recollection. (160)

Esta es la operación que Morden realiza a lo largo de la novela: al relatar sus recuerdos, suele situarse fuera de las escenas que describe, como si fuera un espectador que contempla un cuadro. Su descripción, aunque breve, es puntual y minuciosa, a la vez que revela la agudeza de la mirada de Morden, siempre atenta a las incidencias y pormenores de cada suceso. Estas son características recurrentes en la escritura del narrador, quien se pasea por los escenarios de su memoria como si le fueran ajenos: “She wore a white blouse and sunglasses with plastic rims and was smoking a cigarette. Where am I, lurking in what place of vantage? I do not see myself.” (10). Morden, desde luego, observa su infancia a la distancia de los años, y esa distancia pone en relieve una tensión entre pasado y presente que se resuelve a través de la escritura. El acto de

escribir permite a Morden franquear las distancias temporales, abordar sus recuerdos conforme los va relatando; su narración comporta un acercamiento furtivo hacia el pasado, y a medida que se interna en ese territorio, Morden comienza a redescubrir lugares, rostros, objetos, el cúmulo de elementos que ha configurado sus experiencias. En suma, la búsqueda de Morden se cifra en completar las imágenes del pasado que han marcado su existencia:

What was it [Constance] had been doing at the table? Arranging flowers in a vase – or is that too fanciful? There is a multi-coloured patch in my memory of the moment, a shimmer of variegated brightness where her hands hover. Let me linger here with her a little while, before Rose appears, and Myles and Chloe return from wherever they are, and her goatish husband comes clattering on to the scene; she will be displaced soon enough from the throbbing centre of my attentions. How intensely that sunbeam glows. Where is it coming from? It has an almost churchly cast, as if, impossibly, it were slanting down from a rose window high above us. Beyond the smouldering sunlight there is the placid gloom of indoors on a summer afternoon, where my memory gropes in search of details, solid objects, the components of the past. (86-87)

A lo largo de su narración, Morden se afana en encontrar estos componentes del pasado con la finalidad de restaurar sus recuerdos. Pero ese proceso de restauración no sólo depende de un ejercicio mnemotécnico, sino también del modo de expresión. Ya hemos visto que los narradores de Banville comparten una obsesión por las posibilidades del lenguaje, por su precisión y eficacia. Sin embargo, mientras que en *The Book of Evidence* vemos a Montgomery hojeando su diccionario para hallar un término que defina con exactitud la maldad, en *The Sea* Morden busca palabras para describir con puntualidad personas, objetos y escenarios; para captar a detalle texturas y matices; es decir, para dar claridad y relieve a las imágenes difusas de su memoria:

Memory dislikes motion, preferring to hold things still, and as with so many of these remembered scenes I see this one as a tableau. Rose stands bent forward from the waist with her hands on her knees, her hair hanging down from her face in a long black shining wedge dripping with soap suds. She is barefoot, I see her toes in the long grass, and is wearing one of those vaguely Tyrolean short-sleeved white linen blouses that were so popular at the time, full at the waist and tight at the shoulders and embroidered across the bust in an abstract pattern of red and Prussian-blue stitching. The neckline is deeply scalloped and inside it I have a clear glimpse of her pendent breasts, small and spiked. Mrs

Grace wears a blue satin dressing gown and delicate blue slippers, bringing an incongruous breath of the boudoir into the out-of-doors. Her hair is pinned back at the ears with two tortoise-shell clasps, or slides, I think they were called. It is apparent she is not long out of bed, and in the morning light her face has a raw, roughly sculpted look. She stands in the very pose of Vermeer's maid with the milk jug, her head and her left shoulder inclined, one hand cupped under the heavy fall of Rose's hair and the other pouring a dense silvery sluice of water from a chipped enamel jug. The water where it falls on the crown of Rose's head makes a bare patch that shakes and slithers, like the spot of moonlight on Pierrot's sleeve. (221-222)

Esta descripción revela la influencia de la pintura en Morden. La elección de las palabras, su combinación y disposición en el párrafo reproducen la manera en que los colores y los trazos se distribuyen en el lienzo. Si la memoria, como indica Morden, prefiere la estática, el narrador detiene a menudo su relato para plasmar esta clase de imágenes, donde la escritura se convierte en un medio para perpetuar instantes, tal y como lo hace la pintura. Esa analogía entre pintura y escritura que Banville elabora en *The Sea* se traduce en una franca resistencia al olvido: la narración de Morden es un intento por evitar que la muerte desaparezca por completo sus recuerdos:

All this I remember, intensely remember, yet it is all disparate, I cannot assemble it into a unity. Try as I may, pretend as I may, I am unable to conjure [Chloe] as I can her mother, say, or Myles. I cannot, in short, see her. She wavers before my memory's eye at a fixed distance, always just beyond focus, moving backward at exactly the same rate as I am moving forward. But since what I am moving forward into has begun to dwindle more and more rapidly, why can I not catch up with her? [...] This is the mystery that baffled me then, and that baffles me yet. How could she be with me at one moment and the next not? How could she be elsewhere, absolutely? That was what I could not understand, could not be reconciled to, cannot still. Once out of my presence she should by right become pure figment, a memory of mine, a dream of mine, but all the evidence told me that even away from me she remained solidly, stubbornly, incomprehensibly herself. And yet people do go, do vanish. That is the greater mystery; the greatest. (139-140)

Quizá no existe un hecho más cotidiano y misterioso que la muerte, y la única solución que encuentra Morden para menguar sus efectos es plasmar imágenes que restituyan la forma y la consistencia a sus recuerdos. Su propósito, a final de cuentas, es fijar sus experiencias en la unidad del texto escrito. El acto de recordar conduce a Morden a escribir, y al escribir deja de ser un espectador para participar de manera activa en la

restauración de su pasado: ahí donde la memoria encuentra sus límites interviene la imaginación para completar los cuadros:

‘That picture was stupid,’ Chloe said. She brought her face close to the rim of the glass, her fringe hanging free. Her hair was pale as the sunlight on the floor at her foot ... But wait, this is wrong. This cannot have been the day of the kiss. When we left the picture-house it was evening, an evening after rain, and now it is the middle of an afternoon, hence that soft sunlight, that meandering breeze. And where is Myles? He was with us at the pictures, so where would he have gone, he who never left his sister’s side unless driven from it. Really, Madam Memory, I take back all my praise, if it is Memory herself who is at work here and not some other, more fanciful muse. (162-163)

La imaginación colma los vacíos de la memoria; aporta los detalles que se han difuminado; recompone los espacios que el tiempo ha deteriorado; enlaza los fragmentos dispersos de las experiencias. Al escribir, Morden lleva a cabo un ejercicio inventivo que complementa y en ocasiones reemplaza al acto de recordar. El pasado, pues, como reinención, como una trama urdida por la memoria, teñida por la imaginación y modelada por la expresión. Para Nabokov, la combinación de estos tres elementos es imprescindible en el acto de la creación, y la narración de Morden es menos un registro que una reconstrucción del pasado: es un proceso mediante el cual el narrador no sólo busca recuperar sus recuerdos, sino también las sensaciones que siguen incidiendo en su presente.

Las muertes de Chloe, de Myles y de Anna ocurren en diferentes épocas, pero convergen en la narración de Morden, quien encuentra en la escritura un consuelo para mitigar el dolor ante la ausencia y atenuar la inquietud ante la muerte. En este sentido, la escritura deviene, como decía Beckett, un lienzo para ocultar la nada. Sin duda Banville emplea la escritura como un lienzo en el que lleva hasta sus últimas consecuencias esa noción que refiere en *The Book of Evidence*: “[...] on the surface, that’s where there is depth”. La obsesión de Morden por preservar los más mínimos pormenores de sus experiencias no tiene otro propósito que el de reconstruir la superficie de su pasado para observarlo a profundidad. El narrador fija sus recuerdos en

imágenes para desentrañar sus significados, para tratar de hallar un sentido a las muertes de Chloe, de Myles y de Anna. Las escenas de *The Sea* aparecen ante el lector como un conjunto de cuadros que proyecta las experiencias de Morden con nitidez y profundidad, con una claridad que, sin embargo, no menoscaba el misterio que en ellas se percibe. Este equilibrio es lo que confiere su fuerza expresiva a la novela, pero también es el rasgo que define la escritura de un autor cuyo estilo ha alcanzado un alto grado de efectividad.

Hacia el final de *The Book of Evidence*, observamos a Freddie Montgomery encerrado en su celda, inmerso en un pasado que le resulta incomprensible, convencido de que su verdadero crimen consiste en no haber podido imaginar la vida de Josephine Bell. Acaso Montgomery es incapaz de comprender su pasado porque carece del consuelo de la imaginación. Aunque abrumado también por sus recuerdos, Morden posee la facultad imaginativa para rescatar las vidas de su esposa y de sus amigos de esa muerte definitiva que es el olvido. “Really, one might almost live one’s life over, if only one could make a sufficient effort of recollection”, escribe Morden con la convicción de que sólo le basta recordar e imaginar para plasmar su vida en el lienzo de la página.

El lienzo en blanco es una especie de abismo, un espacio sin forma ni fondo que exige al artista crear algo que a un mismo tiempo se circunscriba y trascienda los contornos físicos del cuadro. Para Henry James, los elementos de una obra de arte fluyen y se contienen dentro de la unidad que los conforma. En su poema *Ode on a Grecian Urn*, John Keats escribe:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form! dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.' (542)

El modelo de Keats es una urna ática en la que aparece un grupo de hombres y mujeres que danza en medio de un bosque bajo la música de flautas. Para el poeta inglés esta pieza es una representación de la forma en el arte: una superficie donde se expresa el movimiento en la estática, la música en el silencio, la naturaleza como trasfondo de un instante eterno. *Ode on a Grecian Urn* es una metáfora de la obra del arte, un canto a la forma. Es aquello que Banville sintetiza con una frase recurrente en sus novelas: *the thing itself*: la escritura como un espacio donde confluyen memoria, imaginación y razonamiento, elementos que se conjugan en la forma que el escritor modela a través de su estilo. En *The Sea* los recuerdos y las reflexiones de Morden quedan plasmados en imágenes que combinan quietud y movimiento; en instantes que trascienden el tiempo para perpetuarse en la página escrita. Sonidos, aromas, sensaciones, impresiones, colores, todo cuanto registra el narrador se condensa en una prosa que no cesa su búsqueda de palabras para representar el mundo en toda su diversidad. La imaginación reconstituye los detalles, los matices, las texturas de momentos y escenarios que tienen como trasfondo al mar, esa manifestación de claridad y profundidad, de estática y movimiento contenidos en un espacio; un modelo de plenitud y eternidad tan habitual y misterioso como la muerte. Tal es la forma de *The Sea*: los recuerdos que se suceden en la memoria como el vaivén de la marea, instantes eternos de una existencia que se muestra terrible, inasible, hermosa.

CONCLUSIONES

The thing itself.
—JOHN BANVILLE

A lo largo de estas páginas, he trazado los ejes formales y temáticos de la obra de John Banville, aquellos que a mi entender han configurado su narrativa. Son varios los temas que han quedado fuera, ya sea por falta de espacio, porque requieren otra clase de análisis, una perspectiva diversa o porque escapan a mis intereses y propósitos. Y uno de ellos, el motivo inicial de este texto, ha sido abrir un espacio para poner en discusión el quehacer de un novelista poco estudiado aún en nuestro país, no obstante su relevancia en el escenario de la literatura contemporánea. Tal propósito exigía definir los elementos que nos permiten acercarnos a las novelas de Banville, observar el proceso que ha forjado su escritura y explicar la manera en que ésta opera.

A partir del ejercicio comparativo realizado en la primera parte, he puesto en relieve un conjunto de influencias determinantes en la ficción de Banville. El estilo del autor se trasluce al analizar sus novelas —*The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena*— a la luz de obras representativas de cinco novelistas esenciales de la literatura en lengua inglesa: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne; *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift; *The Aspern Papers*, de Henry James; *Lolita*, de Vladimir Nabokov; y la trilogía *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*, de Samuel Beckett. Tanto en las obras de Banville como en las de estos escritores prevalece un primer aspecto que nos lleva a apreciar sus relaciones: la tendencia hacia un lenguaje tan preciso como ambiguo. Las novelas de estos autores se desarrollan a partir de una tensión constante entre precisión y ambigüedad. En estas obras se advierte un afán persistente por dar exactitud a la expresión, pero tal exactitud, paradójicamente, no está ligada a una pretensión de esclarecer o explicar cosa alguna, sino a la intención de

representar el misterio que entraña la realidad. Nabokov: “In point of fact, the greater one’s science, the deeper the sense of mystery” (*Strong Opinions*, 44). De manera semejante podríamos decir que entre más preciso es el lenguaje, más profunda es la sensación de misterio.

En estas novelas tal sensación es transmitida a través de la narración en primera persona. Los motivos y los procedimientos de los autores varían, pero en sus obras se percibe una intención de expresar la incertidumbre de narradores que se refugian en la escritura para tratar de comprender una realidad que se muestra inasible y hasta caótica. La ficción, pues, como un espacio donde se libran las tensiones entre el sujeto y el mundo. Para Sterne, la ficción supone un intento por conferir orden a la vida; un intento incansable, y a la postre estéril, por dar coherencia a un cúmulo de historias y opiniones que se precipitan de manera desaforada. Para Swift, es una sátira que revela las contradicciones más profundas del hombre, que incapaz de conocer su posición en el mundo, parece condenado a vivir en una paradoja de la que no hay salida. Para James, es un ejercicio de minuciosa observación que deriva en la composición de cuadros cuya fuerza expresiva no reside en las situaciones que nos muestra, sino en lo que éstas sugieren, en las implicaciones de los detalles, en la ambigüedad de los silencios. Para Nabokov, comporta una recreación de la realidad donde la memoria y la imaginación se combinan para dar forma a un mundo ilusorio que, sin embargo, es capaz de evocar las sensaciones del pasado, la complejidad de las experiencias, el misterio de la existencia. Para Beckett, es una cuestión de intentar y fracasar, de escribir con la conciencia de que el lenguaje sólo nos ofrece una representación imprecisa de la realidad, un aparente orden diseñado para ocultar la nada. Y sin embargo, seguir escribiendo, seguir intentándolo a pesar del inminente fracaso.

La ficción de Banville se inserta entre el intento de Sterne y el intento de Beckett, entre aquel que jovialmente comienza a relatar su historia desde antes de nacer y aquel que desconsoladamente trata de culminar su historia antes de morir. La de Banville es una escritura que transita de uno a otro punto buscando captar la claridad y la oscuridad, pero, sobre todo, los matices que colman la realidad. Es una obra que transcurre en esa zona intermedia que Swift vislumbró para plantear el dilema del hombre, y al igual que Gulliver, los narradores de Banville miran el mundo con extrañeza, abrumados por sus contradicciones, solicitando respuestas sin jamás hallarlas, viajando sin un rumbo definido ni un lugar al cual arribar. Esa sensación de extrañeza es la que distingue a los personajes de Banville, pero también es el motivo de una búsqueda de sentido que los conduce primero a la ciencia, luego al arte y, finalmente, a la memoria.

Estas son las tres etapas que marcan el rumbo que ha seguido la narrativa de Banville. *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *The Newton Letter* y *Mefisto* conforman el *periodo de la ciencia*. Para los protagonistas de estas novelas, la ciencia no sólo constituye un método de conocimiento, sino también un medio para tratar de ordenar el caos del mundo. Sin embargo, para Banville, las teorías científicas no ofrecen verdades absolutas ni la posibilidad de descubrir la “armonía del universo”, sino que son metáforas creadas por el hombre para dar una explicación a las cosas, construcciones verbales que nos brindan algún conocimiento del mundo, pero insuficientes para descifrar sus misterios. Para Banville, la relevancia del quehacer científico no reside en el grado de certeza de sus proposiciones, sino en el quehacer mismo: si el hombre dispone de un medio para apaciguar la incertidumbre, éste ha de hallarse en el proceso donde se ponen en relación diversos elementos y significados, en la *creación* de una teoría o de una obra que confiera una determinada forma a la realidad. La ciencia y el

arte, según Banville, son dos modos de representar el mundo, y aunque sus funciones varían, ambos comparten el mismo origen: el acto de la creación.

Luego entonces, no debe extrañarnos que Banville haya abandonado los asuntos de la ciencia para acercarse al arte. Se trata de un movimiento lógico, ya anunciado en *The Newton Letter*, pues, en el fondo, lo que ocupa las reflexiones del autor es el tema de la creación. Lo que difiere es la perspectiva, los motivos, los recursos. En el *periodo del arte*, la pintura deviene una forma de representación en las novelas de Banville, sobre todo en *The Book of Evidence*, *Ghosts* y *Athena*. Ya en estas obras los personajes no buscan las respuestas a los misterios cósmicos, sino a los misterios de la vida cotidiana, que se nos presenta a través de la mirada de narradores que relatan sus experiencias con la intención de hallar en ellas un sentido. Esa búsqueda encuentra su expresión en técnicas narrativas análogas a las de la pintura: en la composición de cuadros donde los narradores tratan de capturar las más mínimas incidencias de un suceso. A la manera de Henry James, Banville imprime a sus escenas una fuerte carga de sugerencia que reside en el énfasis que el autor pone en las atmósferas, en las texturas, en los contrastes y en los detalles. Son imágenes donde cada uno de sus elementos guarda una profunda relación con el suceso que se relata. El poder expresivo de estas imágenes reside en la nitidez con que plasman una situación particular, en una claridad que, paradójicamente, oculta, o parece ocultar, un significado que jamás se revela. Todo cuanto queda es una sensación de incertidumbre que expresa la imposibilidad de descifrar la realidad aun en su versión más ordinaria. La intención del novelista irlandés es dar a sus novelas una propiedad semejante a la de un cuadro: hacer de su escritura una bruñida superficie que pueda contemplarse a profundidad. La labor de Banville consiste en plasmar imágenes sin explicar sus significados; su obra

responde a la convicción de que no existe verdad alguna sobre la realidad, sino teorías, metáforas, representaciones que corresponde al lector interpretar.

Sobre estas ideas se construye la tercera etapa de la narrativa de Banville: el *periodo de la memoria*. Con *Eclipse*, *Shroud* y *The Sea*, el arte de la pintura pasa a segundo plano como tema, pero no como modelo de ejecución. En novelas como *Eclipse* y *The Sea*, Banville emplea técnicas semejantes a las de la segunda etapa para explorar el tema de la memoria. Ante un presente que resulta insatisfactorio y un futuro que se vislumbra incierto, los narradores suelen refugiarse en sus recuerdos para reconstruir el pasado. Es aquí que cobra trascendencia la influencia de Nabokov, pues, según el escritor ruso, reconstruir el pasado no sólo implica recordar, sino reelaborar las experiencias a través de un análisis exhaustivo, de un ejercicio imaginativo y de un arduo despliegue estilístico. Luego entonces, la reconstrucción del pasado comporta un proceso combinatorio donde se ponen en juego las relaciones entre realidad y arte, entre verdad y ficción. A decir de Banville, recordar es imaginar, y estas dos acciones se vinculan en el acto creativo. Es ahí donde los opuestos se concilian y se complementan, donde memoria e imaginación se fusionan para dar forma a una realidad en que pasado y presente hallan su continuidad.

El rigor científico, la imaginación artística y la memoria son, para Nabokov, tres componentes esenciales de la creación literaria, y cada uno de ellos coinciden con los tres periodos de la narrativa de Banville. Si hablamos de *Eclipse* y de *The Sea* como dos de sus obras más acabadas es porque en ellas el autor logra combinar con mayor eficacia estos elementos. Se trata de novelas donde se reúnen las influencias que hasta aquí he referido, pero en ellas también se condensan las técnicas recurrentes del autor. A saber, la narración en primera persona de personajes que observan la realidad desde una perspectiva distante y sesgada. En este sentido, el lenguaje deviene un vehículo para

acercarse al mundo, un instrumento de búsqueda y escrutinio, una lente que capta la realidad a detalle para tratar de descifrar sus misterios. La precisión y la ambigüedad, la claridad y la profundidad son rasgos que conviven en el estilo de Banville, en una prosa plagada de tonos y claroscuros que ponen en relieve la complejidad de la experiencia humana. Estos componentes se reúnen en imágenes con un alto grado de condensación que permite al autor plasmar una situación particular y revelar de manera indirecta la situación interna de los personajes: sus impresiones y pensamientos, la manera en que perciben el mundo y aun la incidencia del pasado en su presente. En la ficción de Banville predominan las narraciones fragmentarias sobre las narraciones lineales; sus obras más logradas no guardan un orden estrictamente cronológico, sino que están ordenadas a partir de cuadros que gradualmente van conformando la estructura de sus novelas. El vínculo imprescindible, el elemento que da cohesión a esa estructura es la voz de sus narradores. Es una voz que se desplaza del presente al pasado, deteniéndose en sus recuerdos, describiendo escenarios, relatando diversas historias o discurriendo sobre los asuntos más diversos. Al igual que Beckett, Banville da expresión a las voces que sus personajes escuchan en sus mentes; sin embargo, mientras que los narradores de Beckett hablan sin cesar hasta que sus voces se diluyen en el silencio, los de Banville dicen todo lo que tienen que decir, guardan silencio cuando el acto de expresar se ha completado. Para Banville, decir, expresar o escribir suponen una búsqueda de orden y sentido, un intento constante que, a diferencia de Beckett, no implica un fracaso, sino una posibilidad de recrear el mundo, de reordenarlo dentro de los confines de la ficción. Banville se limita a plasmar su visión del mundo sin pretensión alguna de revelar sus misterios. Para Banville, la auténtica revelación se produce al descubrir una *forma* de representar ese misterio. La relevancia, la eficacia y aun la belleza de su ficción han de hallarse entonces en el modo de expresión, en los recursos que el autor combina para

concebir esas novelas donde conviven lo extraño y lo cotidiano, donde aun los sucesos más ordinarios parecen velados por un aura de irrealidad. La obra de Banville constituye, como quería Nabokov, un mundo semejante al nuestro pero en realidad distinto; un mundo único en tanto que despliega la singular percepción del autor. La intención final de Banville es hacer de cada una de sus novelas una unidad autónoma e indivisible, capaz de generar esa sensación de totalidad que no podemos hallar en nuestra existencia. Para Banville, esta es la función del arte. Este es el triunfo de la forma.

Hacia el final de su ensayo “Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor”, Banville escribe:

The critic Frank Kermode has argued, persuasively, I believe, that one of art's greatest attractions is that it offers "the sense of an ending." The sense of completeness that is projected by the work of art is to be found nowhere else in our lives. We cannot remember our birth, and we shall not know our death; in between is the ramshackle circus of our days and doings. But in a poem, a picture, or a sonata, the curve is completed. This is the triumph of form. It is a deception, but one that we desire, and require. (41)

Banville se refiere al libro de Kermode titulado, precisamente, *The Sense of an Ending*.

Ahí, entre otras cosas, el crítico apunta:

You remember the golden bird in Yeats's poem—it sang of what was past and passing and to come, and so interested a drowsy emperor. In order to do that, the bird had to be 'out of nature'; so to speak humanly of becoming and knowing is the task of pure being, and this is humanly represented in the poem by an artificial bird. 'The artifice of eternity' is a striking periphrasis for 'form,' for the shapes which console the dying generations. [...] The physician Alkmeon observed [...] that men die because they cannot join the beginning and the end. What they, the dying men, can do is to imagine a significance for themselves in these unremembered but imaginable events. One of the ways in which they do this is to make objects in which everything that exists is in concord with everything else, and nothing else is, implying that this arrangement mirrors the dispositions of a creator, actual or possible [...] Such models of the world make tolerable one's moment between beginning and end... (3-4)

Y más adelante:

Certainly, it seems, there must [...] be some submission to the fictive patterns. For one thing, a systematic submission of this kind is almost another way of describing what we call 'form.' 'An inter-connexion of parts all mutually implied'; a duration (rather than space) organizing the moment in terms of the end, giving meaning to the interval between *tick* and *tock* because we humanly do not

want it to be an indeterminate interval between the *tick* of birth and the *tock* of death. That is a way of speaking in temporal terms of literary form. (58)

Crisis is a way of thinking about one's moment, and not inherent in the moment itself. Transition is [...] an 'intemporal agony' [...] The fiction of transition is our way of registering the conviction that the end is rather immanent than imminent [...] Our own epoch is the epoch of nothing positive, only of transition. Since we move from transition to transition, we may suppose that we exist in no intelligible relation to the past, and no predictable relation to the future. (101-102)

En "La metamorfosis de la trama", Paul Ricoeur comenta y reelabora las ideas de Frank Kermode para luego preguntarse: "¿No es el Apocalipsis, en primer lugar, un modelo del mundo, mientras que la *Poética* de Aristóteles sólo ofrece el modelo de una obra verbal?". Más adelante ofrece Ricoeur una respuesta:

Sin embargo, el paso de un plano a otro, y en particular de una tesis cósmica a otra poética, encuentra una justificación parcial en el hecho de que la idea del fin del mundo nos viene por medio de la obra que, en el canon bíblico recibido en el Occidente cristiano, cierra la Biblia. El Apocalipsis ha podido significar así a la vez el fin del mundo y el fin del libro. La congruencia entre mundo y libro se extiende aun más lejos: se inicia el libro con el comienzo de los tiempos y se concluye con su fin. En este sentido, es la Biblia la grandiosa trama de la historia del mundo, y cada trama literaria es como una miniatura de la gran trama que une el Apocalipsis al Génesis. [...] La transición del Apocalipsis a la tragedia elisabetiana ayuda a encontrar la situación de una parte de la cultura y de la literatura en que la "crisis" ha reemplazado el "final" y se ha convertido en la transición sin fin. [...] La "crisis" no señala la ausencia de todo fin, sino la conversión del fin inminente en fin inmanente. (409 y 411)

Luego entonces, la obra de Banville es una miniatura de esa gran trama de la historia del mundo, una trama literaria que condensa la trayectoria descrita por la historia de la narrativa. Se trata de un desplazamiento que va de la tesis cósmica a la tesis poética, del mito a la novela, de la representación objetiva del mundo a la representación subjetiva del mundo, del orden al caos. Con *Doctor Copernicus* y *Kepler*, Banville marca el momento de la historia en que se fractura la noción de orden cósmico para luego explorar, en sus siguientes novelas, la sensación de caos que prevalece en el individuo: la crisis que ha remplazado al final, la conversión de fin inminente a fin inmanente. Paralelo a este movimiento es el cambio de técnicas narrativas que Banville lleva a cabo en cierto punto de su carrera: mientras que en *Doctor Copernicus* y en *Kepler* predomina la narración en tercera persona, en las novelas posteriores se produce un

cambio hacia la narración en primera persona, una variación que termina por definir el proyecto literario del autor. Si en un principio los personajes de Banville apelan al lenguaje para ordenar el mundo, a partir de *The Newton Letter* lo emplean para expresar su inquietud ante una realidad que se ha tornado caótica, ante una existencia donde se han desdibujado las relaciones entre pasado, presente y futuro. Lo que en ellos permanece es una sensación de incertidumbre, un profundo extrañamiento ante el mundo natural, ante el entorno social y ante el propio ser. Y ese extrañamiento no es otra cosa que una manifestación de la crisis, una variante de ese prolongado estado de transición.

La ficción de Banville surge como expresión de esta crisis, pero también como respuesta a ella. Concebida a partir del nacimiento de Tristram Shandy y la muerte de Molloy, la de Banville es una narrativa que se afana en dar sentido al intervalo que media entre el *tick* del nacimiento y el *tock* de la muerte. Es una obra que aspira a definir los contornos de esa interminable transición; a reestablecer la continuidad entre principio y fin; a encontrar los vínculos entre el mito como representación del cosmos y la novela como representación del individuo; a demostrar que orden y caos son una y la misma cosa. La escritura de Banville se ha forjado sobre la idea de completar en el mundo de la ficción lo que en el mundo real permanece inacabado. Desde *Doctor Copernicus* hasta *The Blue Guitar*, la búsqueda del autor se ha orientado a la creación de una forma que transmita al lector una sensación de totalidad, aunque nos conste que tal sensación es sólo una ilusión, una ficción, o a decir de Banville, un engaño que sin embargo deseamos y necesitamos.

Es hora de decirlo: nada nuevo ha inventado Banville. Su obra es el resultado de la combinación de los materiales de siempre, de los temas y las técnicas que han empleado los novelistas que lo han influenciado. Pero esto, desde luego, tampoco es una

novedad. En todo caso, la originalidad de la escritura de Banville reside en lo que a él mismo le ha revelado ese ejercicio combinatorio: en el descubrimiento de una voz y un estilo propios que le han permitido expresar y modelar su singular percepción del mundo o, como lo plantea Heisenberg, su interrelación con el mundo. Y en ese estilo, en esa peculiar forma de expresión, no sólo está impreso el espíritu de Banville, sino también el espíritu de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de ficción de John Banville

- Banville, John. *Long Lankin* (1970). New York: Vintage Books, 1984.
- _____. *Nightspawn* (1971). New York: Gallery Books, 1999.
- _____. *Birchwood* (1973) New York: Vintage Books, 2007.
- _____. *The Revolutions Trilogy. Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1982). London: Picador, 2001.
- _____. *Mefisto* (1986). London: Picador, 2011. (Edición electrónica)
- _____. *The Book of Evidence* (1989). London: Minerva, 1990.
- _____. *Ghosts* (1993). New York: Vintage Books, 1994.
- _____. *Athena* (1995). New York: Vintage Books, 1995.
- _____. *The Untouchable* (1997). New York: Vintage Books, 1998.
- _____. *Eclipse*. (2000) New York: Vintage Books, 2002 (Edición electrónica)
- _____. *Shroud*. (2002) New York: Vintage Books, 2004 (Edición electrónica)
- _____. *Prague Pictures* (2004) New York and London: Bloomsbury, 2004.
- _____. *The Sea*. (2005) London: Picador, 2006.
- _____. *The Infinities* (2009) Alfred A. Knopf: New York, 2010.
- _____. *Ancient Light* (2012) Alfred A. Knopf: New York, 2012.
- _____. *The Blue Guitar* (2015) Viking Press: New York, 2015.

Ensayos, artículos y reseñas de John Banville

- BANVILLE, John. "A Day in the Life". *The New York Review of Books*, May 26, 2005.
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2005/may/26/a-day-in-the-life/>
- _____. "Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor". *Science*, Vol. 281, No. 5373, (July 3, 1998), pp. 40-41.
- _____. "Beckett: Storming for Beauty". *The New York Review of Books*, March 22, 2012. <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/mar/22/beckett-storming-beauty/>
- _____. "Bloomsday, Bloody Bloomsday". *The New York Times*, June 13, 2004.
<http://www.nytimes.com/2004/06/13/books/review/13BANVILL.html>
- _____. "Franz Kafka's Other Trial". *The Guardian*, January 14, 2011.
<http://www.theguardian.com/books/2011/jan/15/john-banville-kafka-trial-rereading>

- _____. “Introduction”. *The Lord Chandos Letter and Other Writings*, by Hugo von Hofmannsthal. New York: New York Review Books, 2005.
- _____. “John Banville on the Birth of his Dark Twin”. *The Guardian*, July 22, 2011. <http://www.theguardian.com/books/2011/jul/22/john-banville-benjamin-black-author>
- _____. “Omens and Poetic Licence”. *The Guardian*, February 25, 2006. <http://www.theguardian.com/books/2006/feb/25/johnbanville>
- _____. “The Human Stain”. *The Nation*, October 18, 2004. <http://www.thenation.com/article/human-stain>
- _____. “The Most Entertaining Philosopher”. *The New York Review of Books*, October 27, 2011. <http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/oct/27/most-entertaining-philosopher/?pagination=false>
- _____. “The Painful Comedy of Samuel Beckett”. *The New York Review of Books*, November 14, 1996. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1996/nov/14/the-painful-comedy-of-samuel-beckett/>
- _____. “The poor old horse”. *The Dublin Review*, No. 17, Winter 2004-5. <https://thedublinreview.com/the-poor-old-horse/>
- _____. “The Un-Heimlich Maneuver”. *The New York Review of Books*, February 2, 1995. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1995/feb/02/the-un-heimlich-maneuver/>
- _____. “Trump Cards”. *Bookforum*, December/January, 2010. http://www.bookforum.com/inprint/016_04/4671

Entrevistas a John Banville

- “Banville in Prague”. *Literalab*, November 27, 2011. <http://literalab.com/2011/11/27/banville-in-prague-pt-i/>
- “Oblique Dreamer”. *The Observer*, September 17, 2000. <http://www.theguardian.com/books/2000/sep/17/fiction.johnbanville>
- “On Being Banville — and Black”. *The Irish Times*, August 29, 2009. <http://www.irishtimes.com/news/on-being-banville-and-black-1.728241>
- BARRY, Shane. “As Clear as a Mirror Glass. John Banville in Interview”. *Three Monkeys Online Magazine*, June 1, 2005. <http://www.threemonkeysonline.com/as-clear-as-mirror-glass-john-banville-in-interview/>

- BIGSBY, Chris. "In Conversation with John Banville". *New Writing*, December 16, 2011. <http://www.newwriting.net/feature/in-conversation-with-john-banville/>
- BOYD, Chris. "John Banville on fiction and art. A conversation with the *Booker Prize* winning author". *The Morning After: Performing Arts in Australia*, June 5, 2006. <http://chrisboyd.blogspot.mx/2006/06/john-banville-on-fiction-and-art.html>
- BREATHNACH, Kevin. "John Banville Interviewed". *Totally Dublin*, June 28, 2012. <http://totallydublin.ie/arts-culture/arts-culture-features/john-banville-interviewed/>
- CHARNEY, Noam. "How I write: John Banville on *Ancient Light*, Nabokov and Dublin". *The Daily Beast*, October 3, 2012. <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/10/03/how-i-write-john-banville-on-ancient-light-nabokov-and-dublin.html>
- DELANEY, Juan José. "Soy un poeta que escribe en prosa". *La Nación*, 19 de julio, 2008. <http://www.lanacion.com.ar/1030412-soy-un-poeta-que-escribe-en-prosa>
- FRESAN, Rodrigo. "Un mundo hecho de oraciones". *Susanborobio*, 9 de junio, 2009. <http://susanborobio.blogspot.com/2010/05/john-banville-con-rodrico-fresan.html>
- FRIBERG, Hedda. "John Banville and Derek Hand in Conversation". *Irish University Review*, Vol. 36, No. 1, Special Issue: John Banville (Spring-Summer, 2006), pp. 200-215.
- GARRIDO, Benito. "John Banville habla de su última novela *Antigua Luz*". *Culturamas*, 3 de diciembre de 2012. <http://www.culturamas.es/blog/2012/12/03/john-banville-habla-de-su-ultima-novela-antigua-luz/>
- GONZÁLEZ, Enric. "Dublín negro". *El País*, 3 de mayo, 2008. http://elpais.com/diario/2008/05/03/babelia/1209771552_850215.html
- HOGAN, Ron. "...a blessed world, in which we know nothing except through style...". *Beatrice Interview*, 1997. <http://www.beatrice.com/interviews/banville/>
- JACKSON, Joe. "John Banville". *Hot Press*, October 26, 2000. <http://www.hotpress.com/features/interviews/John-Banville/416645.html>
- JEFFRIES, Stuart. "John Banville: a life in writing". *The Guardian*, June 29, 2012. <http://www.theguardian.com/culture/2012/jun/29/john-banville-life-in-writing>
- KEELER, Emily M. "Odd and Unreliable Faculties: An Interview with John Banville". *Hazlitt*, October 11, 2012. <http://penguinrandomhouse.ca/hazlitt/feature/odd-and-unreliable-faculties-interview-john-banville>
- KOVAL Ramona. "John Banville: *The Infinities*". *The Book Show*, November 18, 2009. <http://www.abc.net.au/radionational/programs/bookshow/john-banville-the-infinities/3088754#transcript>

- MARSH, J. J. "John Banville". *JJMarsh*, May 12, 2012. <https://jjmarsh.wordpress.com/?s=john+banville>
- MCKEON, Belinda. "John Banville, The Art of Fiction No. 200". *The Paris Review*, No. 188, Spring 2009. <http://www.theparisreview.org/interviews/5907/the-art-of-fiction-no-200-john-banville>
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. "Entrevista con John Banville. En el reino del extrañamiento". *Letras Libres*, diciembre de 2004, pp. 71-74.
- OWENS, Jill. "John Banville: The *Powell's* Interview". *Powell's*, April 5, 2010. <http://www.powells.com/blog/interviews/john-banville-the-powells-com-interview-by-jill/>
- RUIZ MANTILLA, Jesús. "Lo siento, la escritura es mucho más interesante que la vida". *El País*, 25 de octubre, 2012. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/24/actualidad/1351101550_746338.html
- SARVAS, Mark. "The Long-Awaited, Long-Promised, Just Plain *Long* John Banville Interview". *The Elegant Variation*, September 26, 2005. http://marksarvas.blogs.com/elegvar/the_john_banville_interview/
- SCHWALL, Hedwig. "An Interview with John Banville". *The European English Messenger*, Vol. 6. No. 1, Spring 1997.
- SOLOSKI, Alexis. "Talking with Booker Prize Winner John Banville". *The Village Voice*, March 25, 2008. <http://www.villagevoice.com/2008-03-25/books/trouble-is-his-business/full/>
- VAUGHAN, David. "John Banville: claiming Kafka as an Irish writer". *Radio Praha*, November 12, 2011. <http://www.radio.cz/en/section/books/john-banville-claiming-kafka-as-an-irish-writer>
- WOOTON, Katherine. "An Interview with John Banville". *The Litterateur*, October 8, 2009. <http://litterateur.com/an-interview-with-john-banville/>
- YODER, Anne K. "*The Millions* Interview: John Banville". *The Millions*, February 24, 2010. <http://www.themillions.com/2010/02/the-millions-interview-john-banville.html>

Ensayos, artículos, reseñas y obras de otros autores

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle, 1999.
- ALVAREZ, Al. "The Novels: Desolation Row". *Samuel Beckett*. New York: The Viking Press, 1973.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BECKETT, Samuel. “*Molloy, Malone Dies, The Unnamable*”. *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition Volume II. Novels*. New York: Grove Press, 2006.
- _____. *Murphy*. London: Faber & Faber Ltd, 2012. (Edición electrónica)
- _____. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: Oneworld Classics Ltd, 1998.
- _____. *The Letters of Samuel Beckett Volume 1: 1929-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- _____. *Watt*. London: Faber & Faber Ltd, 2012. (Edición electrónica)
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F.: Editorial Porrúa, 1995.
- BERNAL, Olga. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Editorial Lumen, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. “La muralla y los libros”. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. “Valéry como símbolo”. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- BOYLAN, Roger. “The Lost Ones”. *Boston Review*, February–March 2004. <http://new.bostonreview.net/BR29.1/boylan.html>
- BYRD, Max. “A Picture of Myself”. *Tristram Sandy*. New York: Routledge, 1988.
- CARRUTHERS, Gerard. “Fictions of Belonging: National Identity and the Novel in Ireland and Scotland”. *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*. Ed. Brian W. Shaffer. Malden and Oxford, 2005.
- CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- DRIVER, Tom F. “Beckett by the Madeleine”. *Columbia University Forum* 4.3, 1961.
- DYSON, A. E. “Swift: The Metamorphosis of Irony”. *The Writings of Jonathan Swift. Authoritative Texts, Backgrounds, Criticism*. Ed. Robert A. Greenberg and William B. Piper. New York: W. W. & Norton Company Inc., 1973.
- FINNEY, Brian. “Samuel Beckett’s Postmodern Fictions”. *The Columbia History of the British Novel*. Ed. John Richetti. New York: Columbia University Press, 1994.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela, 2003.

- FOSTER, John Burt. "Narrative between Art and Memory: Writing and Rewriting 'Madmoiselle O'". *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- FRYE, Northrop. "The Nightmare Life in Death". *Twenty Century Interpretations of Molly, Malone Dies, The Unnamable*. Ed. J. D. O'Hara. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1970.
- HAND, Derek. "Introduction: John Banville's Quixotic Humanity". *Irish University Review: John Banville*, Vol. 36, No. 1, Spring/ Summer 2006.
- HARDY, Barbara. "Total Relevance: Henry James". *The Appropriate Form. An Essay on the Novel*, London and New York: Bloomsbury, 2013.
- HEISENBERG, Werner. *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*. London: George Allen & Unwind Ltd., 1971.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *The Lord Chandos Letter and Other Writings*. New York: New York Review Books, 2005.
- INGMAN, Heather. "1960-1979: time, memory and imagination". *A History of the Irish Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- JAMES, Henry. "Preface to *The Ambassadors*". *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York and London: Charles Scribner's Sons, 1934.
- _____. "The Art of Fiction". *Theory of Fiction: Henry James*. Ed. James E. Miller Jr. Nebraska: University of Nebraska Press, 1972.
- _____. "The Aspern Papers". *Collected Stories Volume 1 (1866-91)*. London: Alfred A. Knopf, 1999. (Edición electrónica)
- JOYCE, James. "Letter to Harriet Shaw Weaver, 24 November 1926". *Selected Letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber & Faber, 1975.
- KAKUTANI, Michiko. "A Wordy Widower With a Past". *The New York Times*, November 1, 2005. http://www.nytimes.com/2005/11/01/books/a-wordy-widower-with-a-past.html?_r=0
- KEATS, John. "Ode to a Grecian Urn". *The Oxford Anthology of English Literature Volume II. 1800 to the Present*. Ed. Frank Kermode and John Hollander. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- KREILKAMP, Vera. "The novel of the big house". *The Cambridge Companion to the Irish Novel*. Ed. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- LUKÁCS, Georg. "Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)". *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. México, D. F.: Grijalbo, 1985.
- MACFARLANE, Robert. "The Sea". *Times Literary Supplement*. June 3, 2005.
- NABOKOV, Vladimir. *Apostrophes*. Entr. Bernard Pivot y Gilles Lapouge. May 30, 1975. <https://www.youtube.com/watch?v=yVQaDFLBNvw>
- _____. "Franz Kafka. *The Metamorphosis*". *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. Intr. John Updike. New York: Harcourt, Inc., 1982.
- _____. "Good Readers and Good Writers". *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. Intr. John Updike. New York: Harcourt, Inc., 1982.
- _____. "Gustave Flaubert. *Madame Bovary*". *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. Intr. John Updike. New York: Harcourt, Inc., 1982.
- _____. "Marcel Proust. *The Walk by Swann's Place*". *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. Intr. John Updike. New York: Harcourt, Inc., 1982.
- _____. *Lolita or Confessions of a White Widowed Male*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1955.
- _____. "On a Book Entitled *Lolita*". *Lolita or Confessions of a White Widowed Male*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1955.
- _____. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill, 1973.
- _____. "The Lermontov Mirage". *Russian Review*, Vol. 1, No. 1, November 1941, pp. 31-39. <http://www.jstor.org/stable/125429>
- OHI, Kevin. "Sentimentality, Desire, and Aestheticism in *Lolita*". *Innocence and Rapture. The Erotic Child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". *Revista de la Casa de las Américas*, No. 222, 2001.
- POPE, Alexander. "An Essay on Man". *The Complete Poetical Works of Alexander Pope*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1903.
- PITOL, Sergio. "Viajar y escribir". *El arte de la fuga*. México, D. F.: Ediciones Era, 2011.

- RAWSON, C. J. "Gulliver and the Gentle Reader". *Gulliver and the Gentle Reader. Studies of Swift and Our Times*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- _____. "Order and Cruelty. Swift, Pope and Johnson". *Gulliver and the Gentle Reader. Studies of Swift and Our Times*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- _____. "Circles, Catalogues and Conversations. Swift, with Reflections on Fielding, Flaubert, Ionesco". *Gulliver and the Gentle Reader. Studies of Swift and Our Times*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- RICOEUR, Paul. "La metamorfosis de la trama". *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, D. F.: Siglo XXI, 1995.
- SCHERER, Edmond. "A Sentimental Journey through France and Italy. Criticisms and Interpretations II". *The Harvard Classics Shelf of Fiction Vol. 3: Laurence Sterne and Jane Austen*. Ed. Charles Eliot. Harvard: P. F. Colliers & Son, 1917.
- SEIDEL, Michael. "Gulliver's Travels and the contracts of fiction". *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Ed. John Richetti. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SMITH, Frederik N. *Language and Reality in Swift's A Tale of a Tub*. Columbus: Ohio State University Press, 1979.
- STEINER, George. "To be perfectly Blunt". *The Observer*, May 4, 1997.
- STENDHAL (Henri Beyle). *Rojo y negro*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- STERNE, Lawrence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman — A Sentimental Journey Through France and Italy*. Munich: Edited by Günter Jürgensmeier, 2005.
- SWIFT, Jonathan. "A Tale of a Tub". *The Writings of Jonathan Swift. Authoritative Texts, Backgrounds, Criticism*. Ed. Robert A. Greenberg and William B. Piper. New York: W. W. & Norton Company Inc., 1973.
- _____. *Gulliver's Travels*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1945.
- TRAUGOTT, John. "A Tale of a Tub". *Modern Essays on Eighteenth-Century Literature*. Ed. Leopold Dainrosch, Jr. New York: Oxford University Press, 1988.
- WHEELER, L. Kip. *Literary Terms and Definitions*. Carson-Newman University. Web. Last update: March 2, 2015. https://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_A.html