



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.

Agradecimientos:

Sería en extremo arrogante no agradecer a las personas que hicieron posible mi paso por la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM, así como a aquellas que nutrieron este periodo lleno de experiencias y grandes aprendizajes.

Agradezco a Boris Goldenblank (†) y a Eduardo Covarrubias del Departamento de Imagen y Sonido de la Universidad de Guadalajara, quienes, sin saberlo, despertaron una inquietud en mí sobre el arte, el lenguaje y el amor que me llevó a buscar la respuesta en la literatura antes que en el cine. Siempre quise regresar con Boris y decirle que ya había leído, que ya había amado, que ya me sentía listo para hacer cine.

Agradezco a Lorena y Javier, por su apoyo incondicional y por darme la oportunidad de explorar mis caprichos intelectuales; gracias por permitir conocerme a través de mis estudios. También a Leonora, mi hermana, cuyo viaje siempre me motivó a continuar con el mío.

Agradezco a Aurora Piñeiro, profesora y asesora de tesis, por su comprensión y apoyo durante la carrera, así como por enseñarme mejor que nadie que el rigor académico no es contrario al carisma y a la empatía. A David Pruneda, por su magnífica ayuda en la redacción de este trabajo y la transformación que eso produjo en mí. Agradezco también a Carlos Lingan y Alfredo Leal, los profesores que más me motivaron a mantenerme fiel a mis ideas y que me hicieron sentir que lo que tengo que decir vale la pena.

A todas las personas que hicieron de la Facultad un lugar único: Héctor, Esteban, Ilse, Alfie, Cassandra, Luisito, Angélica, Sus. A todas las que faltan y que su presencia siempre me alegraba en los pasillos de la Facultad.

Sobre todo agradezco a Ndeni y Estrella con todo mi corazón.

A mi tía Lorella, por facilitarme un excelente lugar para vivir, así como por su amor y sus visitas. También a mi primo Leonardo, por aguantarme y por presentarme a la tripulación del Increíble Departamento Vagabundo, Armando, Eli, Beto, Elti, Omisis, Pao, a quienes agradezco también.

Finalmente, agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras por ser mi segunda casa por cuatro años y a la UNAM, por enseñarme que la educación pública, gratuita y de calidad es una realidad; espero algún día poder ofrecerle a los jóvenes sudcalifornianos una educación como la que recibí aquí.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: El sujeto fragmentado, <i>The Sea</i> y la <i>durée</i>	7
1.1: El sujeto fragmentado.....	8
1.2: El ordenamiento del relato.....	13
1.3: Max y el tiempo.....	22
Capítulo 2: <i>The Sea</i> y la duración vacía.....	29
2.1: El tiempo mítico.....	30
2.2: El tiempo histórico.....	34
2.3: El tiempo atomizado y la duración vacía.....	36
Capítulo 3: <i>The Sea</i> y el instante.....	44
3.1: El instante, la <i>durée</i> y <i>The Sea</i>	45
3.2: El mar y el instante.....	50
Conclusión.....	64
Trabajos citados.....	69

Introducción

*Listen! you hear the grating roar
Of pebbles which the waves draw back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.*

*Sophocles long ago
Heard it on the Ægean, and it brought
Into his mind the turbid ebb and flow
Of human misery; we
Find also in the sound a thought,
Hearing it by this distant northern sea.*

Matthew Arnold – “Dover Beach”

En el siglo XX se dio una transformación radical de los paradigmas sobre los cuales se fundamentaba la interpretación occidental de la realidad. Con la llegada de la teoría de la relatividad en la primera década de los 1900, la ciencia inauguró una nueva forma de entender el tiempo como un fenómeno sujeto a leyes que volvieron imposible el volver a verlo como un ente monolítico, estable e imperturbable. Aun así, el tiempo de los relojes sigue ejerciendo una influencia innegable sobre la manera en que los humanos desarrollamos nuestra vida y ordenamos nuestras experiencias. Durante este siglo, que coincide con la conformación de la sociedad posindustrial y la lógica cultural que nos rige ahora, es decir, el posmodernismo¹, se transformó también la con-

¹ Tomando en cuenta la diferenciación que McHale hace entre *postmodernism* y *postmodernity*: “Where ‘postmodernity’ refers to the way the world has changed ... due to developments in the political, social, economic, and media spheres, ‘postmodernism’ (and the related adjective ‘posmodernist’) refers to a set of ideas developed from philosophy and theory and related to aesthetic production” (2). De acuerdo al texto, *postmodernity* se deriva el calificativo *postmodern*, “an adjective that refers both to a particular period in literary and perhaps cultural history ... which begins in the 1950s and continues until the 1990s, and to a set of aesthetic styles which characterize literary production in this period and which are shaped by the context of postmodernism and postmodernity” (2). Ya que la novela a analizar fue publicada en 2005, he optado por no dificultar más el uso de los términos y elegir *postmodernism* (posmodernismo) como sustantivo y *postmodernist* (posmodernista) como adjetivo para no depender de un marco cronológico, sino de la estética propia de la novela de Banville.

cepción del sujeto contemporáneo, cuya identidad se vio descentrada a causa de la pérdida de los ejes articuladores tradicionales de los que gozaba el sujeto de la modernidad, haciendo del individuo actual un ser fragmentado y en muchos casos incapaz de llevar una existencia plena. Estos cambios son ejemplos de lo que, remitiéndome a la teoría de la posmodernidad, suele llamarse la caída de los metarrelatos (Lyotard, 4): una degradación de las grandes categorías conceptuales o narrativas sobre las que los individuos de la modernidad fundamentaban sus acercamientos a la realidad, como lo son las nociones de Tiempo y Naturaleza (Jameson 33, 61), además de su propia constitución como sujetos.

La literatura nos abre una posibilidad única de explorar la relación entre las diversas naturalezas atribuibles al tiempo y el sujeto. Cada texto contiene mecanismos temporales particulares que nos permiten darnos una idea de los efectos que tal o cual entendimiento del tiempo tendría sobre el humano. En la literatura siempre ha habido una re-configuración del tiempo, desde el primer *in medias res* de la Iliada, hasta las deformaciones extremas de la naturaleza de éste, como sucede en ejercicios de ficción actuales, como lo es *Time's Arrow* de Martin Amis, donde el personaje principal experimenta su vida en un tiempo que fluye al revés. La literatura es entonces un campo de experimentación, en donde se pueden hacer coincidir distintos sujetos con diferentes concepciones del tiempo, dando resultados que, si no pueden considerarse pertinentes para la construcción de un conocimiento científico sobre éste, nos ayudan a entender mejor cómo el tiempo actúa sobre nosotros en tanto seres con vida, espíritu e identidad.

La novela sobre la que girará este análisis es *The Sea*, escrita por el autor irlandés John Banville y publicada en 2005. La novela viene a ocupar un lugar especial en la obra de Banville, ya que es, junto a *The Infinities* (2009), una de las dos novelas que se insertaron en medio de la

Trilogía de Alexander y Cass Cleave, compuesta por *Eclipse* (2000), *Shroud* (2002) y *Ancient Light* (2012), además de ser la que le mereció el Man Booker Prize en 2005. El narrador y personaje principal de la novela, Max Morden, se enlista junto al resto de personajes tipo de Banville, caracterizados por Mónica Facchinello como “men who have fabricated a new identity for themselves replacing the one bequeathed to them at birth. This operation leaves them effectively homeless. When the catastrophe, always impending, finally occurs and they are, in various ways, unmasked, they enter a moment of crisis” (34). En la novela, después de la muerte de Anna, su esposa, Max Morden regresa a Cedars, una casa en la costa de Ballyless, donde en la infancia conoció a la familia Grace, con la esperanza de encontrar una respuesta a ese algo que lo acongoja desde su pasado. Max inicia la novela en búsqueda de algo que cree que sólo es posible encontrar por medio de un ejercicio mnemotécnico, por lo que la mayor parte de la acción sucede retrospectivamente, concentrándose sobre todo en tres instancias temporales: la infancia junto a la familia Grace, los últimos meses de la muerte de Anna y el regreso en el presente a Ballyless y a los Cedars.

Poco se ha escrito sobre la novela de Banville y el tiempo. Según Rüdiger Imhof, *The Sea* “is a novel about guilt and atonement” (165), temas que, junto con el regreso a casa (Cerezo) y la memoria (Costello-Sullivan), ocupan la mayor parte de la crítica de esta novela. El tiempo, cuando central para el análisis de la novela, suele relegarse a un segundo plano con tal de explicar cómo su funcionamiento afecta otros aspectos de la historia, o suele confundirse con el espacio (Nolan). Este análisis intentará dar una explicación de la condición fragmentada del personaje en términos puramente temporales, partiendo de esta hipótesis: en *The Sea*, el manejo del tiempo con el que se representa el personaje fragmentado de Max Morden puede interpretarse de

manera satisfactoria desde la *durée*² bergsoniana, interpretación que lleva a igualar la desarticulación temporal con un tiempo atomizado. Este tiempo atomizado corresponde con la intuición del instante desarrollada por Gaston Bachelard, la cual sustenta sus observaciones acerca de las imágenes materiales. La imagen del mar le dará a Max la posibilidad de formar una continuidad a partir de instantes discontinuos, lo que significa re-articular la experiencia general de la duración a partir de éste, por lo que se verá que una reflexión sobre la relación de las categorías Tiempo y Naturaleza es necesaria para dotar de sentido y significado la experiencia temporal en el posmodernismo, entendida ya sea desde la *durée* o el instante.

El acercamiento que propongo en esta tesina tiene un origen doble. Por un lado, fue la lectura de las tesis bergsonianas para una exposición de la novela en la clase de Narrativa Contemporánea lo que me hizo percatarme del manejo peculiar del tiempo que hacía Banville en su novela. Por otro lado, el título de *The Sea* resonaba en mi cabeza con la obra de Virginia Woolf, *The Waves*, en la que el mar funciona como metrónomo emocional de los personajes, cuyos soliloquios conforman la novela. Las premisas de la *durée* me daban todas las herramientas para demostrar cómo funcionaba el tiempo en la novela, pero esta lectura era sólo explicativa, pasiva, terminaba con describir en términos de la *durée* cómo el personaje yacía disperso en el tiempo. El mar tenía que significar algo, debía de tener una influencia en la narrativa más allá de la diégesis, yo insistía en que tenía que tener una función.

² “Duración” en francés. Bergson denomina así a su concepción del tiempo para distinguirla de concepciones del tiempo anteriores. A lo largo del ensayo, usaré el término *durée* para referirme al tiempo tal y como lo plantea Bergson. Como la idea de la *durée* ha sido tomada por otros autores, como Bachelard y Han, para sustentar sus propias teorías, diferenciaré estos usos llamándolos duración. Si lo desea, el lector puede tomar estos términos como sinónimos, ya que la palabra duración en español comprende todo lo que Bergson quiso postular sobre el tiempo y sólo es en razón del alcance histórico del término que traduzco el concepto.

Fue la filosofía de Gaston Bachelard y su teorización sobre el tiempo y la imagen lo que me abrió la posibilidad de darle al mar una influencia afirmativa en la novela. Bergson defiende un tiempo puro entendido como *continuum*, ajeno a las nociones del espacio, en el que la memoria-percepción se mueve atendiendo diversas impresiones del pasado, las cuales utiliza en pos de adaptarse al momento presente (Lawlor y Moulard Leonard). Bachelard aboga por un tiempo compuesto de instantes, de puntos en los que nuestra conciencia se consolida, creando una serie de hábitos que la materia, ya sea orgánica o inorgánica, repite en armonía para seguir siendo (*La intuición del instante* 15-16). Estas dos posiciones respecto al tiempo se antojan antitéticas, pero no lo son, en realidad “la noción de instante como temporalidad del acto creador está subyacente en las ideas de Bergson” (Martínez 155). Bachelard llevaba el entendimiento del tiempo al plano de las imágenes, lo que significó para mí que el mar no sólo funcionaba como foco ocasional de la percepción, sino como una presencia efectiva en el flujo del tiempo de la narración.

Esta tesina sigue la misma metodología. El primer capítulo está dedicado por una parte a la conceptualización del sujeto fragmentado, típico del posmodernismo, con el fin de entender mejor qué lugar ocupa la experiencia del tiempo en la desarticulación del sujeto. El resto del capítulo se ocupará de explicar la experiencia del tiempo de Max en términos de la *durée* bergsoniana y de demostrar que a la discontinuidad de la narración le subyace una experiencia del tiempo continua. Como Bergson postuló sus ideas antes del posmodernismo, éstas no toman en cuenta la dimensión cultural contemporánea, por lo que el segundo capítulo se ocupará de llevar las premisas de la *durée* al ámbito del posmodernismo y el sujeto fragmentado, para lo que me apoyaré en las ideas de Byung-Chul Han sobre una duración vacía compuesta por un tiempo atomizado, es decir, discontinuo. El último capítulo reivindicará este tiempo atomizado, dándole

un sentido por medio de la imagen del mar, argumentando que la realidad del tiempo es por sí misma atomizada. Así, veremos que la experiencia desarticulada del tiempo de Max no deriva necesariamente en un tiempo discontinuo ni en sujeto fragmentado, y que, al contrario, podemos encontrar una continuidad psíquica en su narración, que nos llevará a concebirlo como un sujeto que intenta recuperar el sentido de su identidad por medio de una buena relación con la temporalidad.

Capítulo 1: El sujeto fragmentado, *The Sea* y la *durée*

Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes.

Henri Bergson

Of course that is why Bergson is so wonderful, because Bergson says 'time does not exist, it is only duration'. And that is elastic.

John Banville

La experiencia del tiempo es central en la construcción del sujeto. El propósito de este capítulo consiste en profundizar en esta relación y así poder ver la experiencia del tiempo de Max como fenómeno derivado de la *durée*, lo que significa entender al tiempo como una síntesis mental; síntesis que, si no se logra alcanzar, produce la fragmentación típica del sujeto posmodernista. El primer apartado de este capítulo consistirá en un breve recorrido por la literatura existente sobre el tema, donde sostendré que la *durée* presupone una continuidad del ser que se ha visto afectada en el posmodernismo, lo que genera un debilitamiento de la identidad. En las partes segunda y tercera pasaré a un análisis formal de la novela para identificar cómo se manifiesta la *durée* en dos dimensiones distintas de la narración. Por un lado, se verá que la apariencia discontinua del relato corresponde a una modalidad de la *durée* que permite pensar el tiempo de manera homogénea, lo que, por otro lado, nos permitirá dilucidar el *continuum* temporal puramente heterogéneo que subyace a la narración, es decir, la continuidad del ser que sostiene la discontinuidad del relato. Las ideas de homogeneidad y heterogeneidad que menciono se elaborarán y clarificarán a

lo largo del análisis, mientras que en el siguiente capítulo me ocuparé de desarrollar más a fondo la relación que hay entre la *durée* y la condición fragmentada de Max.

1.1: El sujeto fragmentado

Esta parte del análisis tiene como propósito establecer una relación entre la *durée* como experiencia temporal y la condición fragmentada del sujeto posmodernista, lo que nos permitirá pasar a un análisis del personaje de Max basado en la *durée* y así poder caracterizarlo como un individuo fragmentado en los términos temporales de la *durée*.

No son pocos los críticos de la posmodernidad que han señalado la influencia de la posmodernidad en el tiempo. François Lyotard, por ejemplo, en *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, llama al relato “la forma por excelencia” del saber tradicional, el cual se diferencia del saber actual en cuanto que éste último “no tiene necesidad [...] de apoyarse en su pasado” (20). Frederik Jameson también aborda el tema del tiempo en “Antinomias de la posmodernidad”. En su análisis, el posmodernismo es visto como “síntoma de los cambios estructurales de nuestra sociedad” (78) (medios de producción), por lo que según él es necesario examinar “la forma en que tendemos a pensar el cambio y la permanencia, o la variedad y la homogeneidad” (78) en nuestras sociedades. Byung-Chul Han incluso abre su libro *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* haciendo referencia a una “crisis temporal” (9) contemporánea que responde a una “atomización del tiempo” (9), cuya recuperación se convierte en el objetivo del texto. Tanto Jameson como Han relacionan la experiencia de este tiempo posmoderno con un obstáculo para que el sujeto se defina a sí mismo. Para Jameson, el sujeto es incapaz de “organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente” (*La posmodernidad*, 47), mientras para Han lo que sucede es que en la época contemporánea han

desaparecido “los cortes temporales y las conclusiones, los umbrales y las transiciones, que son constitutivos de sentido” (45), lo que ocasiona que los acontecimientos se sucedan de tal forma que no llegan a conformar una experiencia (45). Podemos acentuar esta “crisis temporal” si, como Norbert Elias en su libro *Sobre el tiempo*, argumentamos que el tiempo es símbolo de una institución que igualmente pronto empieza a coaccionar al individuo (20), donde dicha institución consiste en las exigencias sociales “ejercidas por la multitud sobre el individuo, y es, por tanto, una coacción social junto con coacciones naturales que derivan del envejecimiento” (30). Así, la experiencia temporal del sujeto estaría íntimamente relacionada con la forma en que se vive en las sociedades posindustriales, donde los sujetos han desarrollado una condición posmoderna.

Hay diversas formas de plantear los mecanismos que subyacen a esta relación entre el individuo y su temporalidad en las sociedades contemporáneas. Fredric Jameson señala que una de las características constitutivas del posmodernismo es un “debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada” (22). Según Jameson, nuestra temporalidad privada tiene una estructura esquizofrénica, es decir que en ella se rompe la cadena de significantes, o sea, “la serie sintagmática intervinclada de significantes que constituye una expresión o un mensaje” (48), lo que ocasiona que, para el sujeto posmodernista, la experiencia temporal se componga de “desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí” (Jameson 49). Así, la identidad del individuo, la correcta articulación de su pasado, presente y futuro, se ve reducida a “una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados

en el tiempo” (Jameson 49). La esquizofrenia que rige nuestra relación con la temporalidad entra en conflicto con la *durée*, ya que uno de los sentidos fundamentales de ésta es la continuidad (Worms citado en Cherniavsky 2), mientras lo que se supone en las ideas de Jameson es un sujeto cuya experiencia temporal se caracteriza por la discontinuidad.

A esta representación del sujeto discontinuo podemos añadir “la mengua de los afectos” (27), a la cual Jameson también se refiere como “la mengua de las grandes temáticas del periodo cumbre del modernismo del tiempo y la temporalidad, de los misterios elegiacos de la *durée* y la memoria” (33). La mengua de los afectos opera de forma paralela a la esquizofrenia que caracteriza nuestra experiencia temporal, ya que pone en entredicho la misma relación entre significado y significante que modifica la esquizofrenia. Mientras que en la esquizofrenia el pasado deja de funcionar como referente para el presente, la mengua de los afectos sugiere una descentralización del yo como consecuencia de una superficialidad que niega la conceptualización de un sujeto compuesto por la interacción entre su interior y exterior (Jameson 29). Para Jameson, esto conlleva “un desplazamiento en la dinámica de las patologías culturales” (31), lo que produce que el sujeto se conciba como fragmentado, a diferencia de la alienación que lo caracterizaba en la modernidad (31). Tanto en la mengua de los afectos como en la esquizofrenia, la forma en la que el sujeto experimenta el tiempo se vuelve un factor central en la conceptualización del individuo posmodernista. Vale la pena mencionar que otra de las categorías de la realidad que se ha visto afectada en el posmodernismo según Jameson es la naturaleza (61). Esto volverá a ser relevante en la última parte del análisis, en donde propongo que en *The Sea*, el mar se codifica como un símbolo que posibilita la articulación de las experiencias temporales del narrador.

Otra forma de entender el posmodernismo y su correlación con el tiempo es de acuerdo a las ideas de Jean-François Lyotard. Para Lyotard, en el posmodernismo se cuestiona “la validez de las instituciones que rigen el lazo social” (4), lo que produce una generación de narrativas alternativas que han desestabilizado las nociones monolíticas de verdad, sustituyéndolas por una multitud de posibilidades que en conjunto convendrían sobre una verdad provisional. Esta resistencia frente a nociones de verdad totalizadoras es lo que Lyotard define como una “incredulidad con respecto a los metarrelatos” (4), siendo estos “a form of ideology which function violently to suppress and control the individual subject by imposing a false sense of ‘totality’ and ‘universality’ on a set of disparate things, actions, and events” (Nicol 11). Si, como argumenta Cherniavsky, la principal aportación de Bergson con la *durée* fue hacer del tiempo “la dinámica misma del ser” (20), es consecuente pensar que las pretensiones totalizadoras de la *durée* se vuelven inadecuadas en una época como el posmodernismo.

Tanto Jameson (17) como Lyotard (6) vinculan el posmodernismo con la entrada de las sociedades en su etapa posindustrial. Yo concuerdo con Leal Fernández al decir que la *durée* se opone al racionalismo que fundamenta “el imperativo económico de la cultura capitalista actual” (14), e incluso propongo que ésta se presenta como una alternativa a la fragmentación posmodernista. Antes que desaparecer por ser inadecuada para definir al sujeto contemporáneo, creo que nuestra relación con la *durée* sólo se ha modificado, dando paso a lo que Byung-Chul Han denomina una duración vacía, “a non-articulated, directionless time without any meaningful before or after, remembrance or expectation” (8). En el segundo capítulo de esta tesina se desarrollan más a fondo las ideas de Han, las cuales son de especial utilidad para argumentar sobre la discontinuidad del sujeto fragmentado en términos de la *durée* y la continuidad.

La concepción y experiencia del tiempo en las sociedades posmodernas se refleja en la construcción de personajes literarios en la narrativa. Como mencioné en la introducción, el medio literario puede ser un acceso a la forma en que los individuos se conciben temporalmente. Paul Ricoeur es uno de los filósofos que le ha dedicado espacio en su obra a este aspecto de la narración, y argumenta que podemos encontrar “en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (34). Esto se debe a que la narración exige un ordenamiento coherente de los hechos, lo cual puede igualarse a la forma en que ordenamos los eventos en el tiempo en nuestra memoria, convirtiéndolos en una experiencia a su vez coherente. En este sentido, la narración es un reflejo de cómo el individuo experimenta la temporalidad y la continuidad, las cuales “are inherent in the very idea of life narratives because they stress the lifelong nature of the process of narrative self-constitution and focus on drawing connections between the temporal dimensions of past, present and future” (Laceulle 129). En el caso de la narrativa posmodernista, existe una falta de categorías temporales sobre las que se podría construir una identidad estable, lo que se refleja en una proliferación de personajes incapaces de articular sus experiencias de vida, por lo que un tema recurrente en estas historias gira en torno a la resolución de un conflicto interno que muchas veces se encuentra en el pasado y que determina la percepción del personaje y su futuro. El conflicto de Max, el personaje principal y narrador de *The Sea*, es de esta naturaleza, “ha perdido [la] capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente” (Jameson, 47), lo que lo lleva a experimentar una crisis, “[a] drive to get to the root of a misunderstood or misplaced past” (Crim 8). Ya que Max es quien nos narra los hechos que con-

forman la historia, resulta consecuente que *The Sea* no parezca “otra cosa que ‘montones de fragmentos’ y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio” (Jameson, 47). *The Sea*, entonces, se configura como una narrativa posmodernista cuyo relato, en apariencia desarticulado, responde a una crisis de la temporalidad propia de nuestros tiempos. El resto del capítulo me ocuparé de demostrar cómo la *durée*, al ser representable sólo en el plano psíquico, subyace a la narración, lo que nos permite ubicar la disociación de la realidad temporal dentro de la síntesis narrativa hecha por el sujeto mismo.

1.1: El ordenamiento del relato

La crisis de las categorías temporales en la cultura y el sujeto se reflejan en una dificultad de parte de los individuos para articular, en una imagen coherente, ese conjunto de experiencias que llamamos vida. Podemos decir entonces que la crisis temporal deriva en la imposibilidad de hacer concordar los eventos factuales de la realidad en una imagen estable, cuya construcción toma lugar en la psique, y que por lo tanto estamos hablando de una especie de anacronía, “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” (Genette 92), que suceden dentro de la psique del sujeto narrador y articulan el texto. En *The Sea*, esta discordancia se puede apreciar en el constante movimiento que hace Max entre las tres dimensiones temporales que conforman la narración, es decir, en “el nivel macroscópico, el de las grandes unidades narrativas” (Genette 146). Para este análisis, haré corresponder estas unidades narrativas con las secuencias de párrafos que suceden en el mismo “tiempo”. Los tres tiempos que conforman la mayor parte de la narración, salvo contadas digresiones que refieren a eventos menores, coinciden con tres episodios de la vida de Max. En orden cronológico, el primero es el tiempo que pasó co-

nociendo a la familia Grace durante la estancia de estos en la casa conocida como los Cedars; el segundo periodo se ocupa de los meses precedentes a la muerte de su esposa Anna, después de lo cual Max decide regresar a los Cedars a causa de un sueño. La dimensión temporal de la novela que identificamos como el presente de la historia corresponde a un Max viudo que escribe desde los Cedars, el cual funciona como punto de referencia temporal, un presente a partir del cual el resto del relato se presenta como “retrospectivo” (Genette 94).

Los primeros tres párrafos de la novela dan cuenta de un cambio en la dimensión temporal y en el sujeto que enuncia, que se percibe como un cambio en la voz narrativa, y que en una primera lectura del libro pueden generar confusión sobre quién enuncia la historia. Cito una gran porción del texto con el fin de apreciar este aparente cambio en el narrador:

They departed, the gods, on the day of the strange tide. All morning under a milky sky the waters in the bay had swelled and swelled, rising to unheard-of heights, the small waves creeping over parched sand that for years had known no wetting save for rain and lapping the very bases of the dunes. The rusted hulk of the freighter that had run aground at the far end of the bay longer ago than any of us could remember must have thought it was being granted a relaunch. I would not swim again, after that day. The seabirds mewled and swooped, unnerved, it seemed, by the spectacle of that vast bowl of water bulging like a blister, lead-blue and malignantly a gleam. They looked unnaturally white, that day, those birds. The waves were depositing a fringe of soiled yellow foam along the waterline. No sail marred the high horizon. I would not swim, no, not ever again.

Someone has just walked over my grave. Someone.

The name of the house is the Cedars, as of old. A bristling clump of those trees, monkey-brown with a tarry reek, their trunks nightmarishly tangled, still grows at the left side, facing across an untidy lawn to the big curved window of what used to be the living room but which Miss Vavasour prefers to call, in landladyese, the lounge. The front door is at the opposite side, opening on to a square of oil-stained gravel behind the iron gate that is still painted green, though rust has reduced its struts to a tremulous filigree. (*The Sea* 3-4)

Después de una primera lectura de la novela, sabemos que estos tres fragmentos de texto son enunciados por el mismo sujeto narrador, y que el tercer párrafo corresponde a la dimensión temporal que identificamos con el presente de la novela. El cambio en el narrador no se percibe hasta el tercer párrafo, que rompe con el tono de extrañeza de los anteriores y nos sitúa en un espacio y tiempo definidos al emprender una descripción detallada de la diégesis, en la que identificamos un predominio del tiempo verbal que también llamamos presente. El uso del gerundio en frases como “facing across”, “opening on”, y de marcadores temporales como *still* en “still grows” al hablar de un cúmulo de árboles, o “still painted green”, refiriéndose a la pintura de un zaguán, sirven para ubicarnos en un espacio cuyo tiempo “presente” es acentuado por la presencia de eventos que se siguen desarrollando. A esto podemos añadir frases como “as of old”, “of what used to be” y “though rust has reduced”, que evocan el pasado y, al no ofuscar el presente narrativo, al contrario, lo refuerzan.

Al movimiento entre dimensiones temporales lo acompaña un efecto de materialización del narrador. En una primera lectura, al final del primer párrafo, que es retrospectivo y en el cual predomina un uso del tiempo pretérito, todavía no sabemos quién es Max, por lo que el lector tiene que conformarse con una voz incorpórea y despersonalizada, de la cual sólo se puede inferir que tiene un origen humano por enunciados como “I would not swim again” (*The Sea* 3). El segundo párrafo, que consta de una oración corta seguida por sólo un pronombre, acentúa el contraste entre la materialidad de los narradores: “Someone has just walked over my grave. Someone” (3). Aquí, el hecho de que el narrador haga referencia a su propia tumba y advierta que alguien ha caminado sobre ella, crea la ilusión de que quien enuncia está muerto, por lo que la primera voz narrativa que encontramos en la novela carece de cuerpo y se nos presenta como una

consciencia que percibe y recorre la diégesis del pasado al tiempo que la describe. Podemos representar esta materialización del narrador que acompaña al movimiento entre dimensiones temporales con el esquema que detalla Bergson en “The Persistence of the Past”:

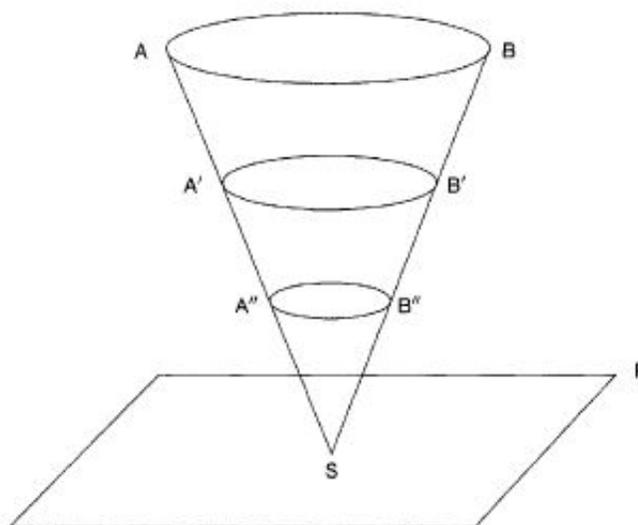


Figura 1

El mismo Bergson nos proporciona una explicación del diagrama:

At S is the present perception which I have of my body, that is to say, of a certain sensori-motor equilibrium. Over the surface of the base AB are spread, we may say, my recollections in their totality. Within the cone so determined, the general idea oscillates continually between the summit S and the base AB. In S, it would take the clearly defined form of a bodily attitude or of an uttered word; at AB, it would wear the aspect, no less defined, of the thousand individual images into which its fragile unity would break up. (*Key Writings* 134-135)

El plano P corresponde a la actual representación del universo del sujeto que percibe, que en este caso es Max. Siguiendo el diagrama y la descripción de Bergson, podemos decir que el primer párrafo de la novela está más cerca de la base AB, en donde se extiende la totalidad de los recuerdos de Max, y que lo que sentimos como un cambio en la voz narrativa no es sino el movimiento brusco de la consciencia que pasa de contemplar los recuerdos a prestar atención al “So-

meone has just walked over my grave” (*The Sea* 3), que ubicaríamos en el punto S, donde el narrador toma “the clearly defined form of a bodily attitude” (*Key Writings* 134). Volvamos a la materialización del narrador que mencionamos antes; ésta es en realidad la percepción de Max, que pasa de estar dispersa en las reminiscencias del pasado a focalizarse en el presente, dando cuenta de su cuerpo, en un movimiento cuyo medio es la *durée*.

Podemos reforzar la interpretación si leemos el segundo párrafo en su acepción popular. Una búsqueda rápida en internet nos dice que el dicho “someone just walked over my grave”, cuyo equivalente existe en español como “alguien caminó sobre mi tumba”, se refiere a la reacción ante “a sudden unexplained shudder or shivering” (Martin). El escalofrío o estremecimiento son fenómenos que se perciben en el cuerpo y, por lo tanto, refuerzan la ilusión de que el narrador se materializa. Lo que sucede es que la consciencia pasa de ser “an entirely contemplative memory which apprehends only the singular in its *vision*” (*Key Writings* 134), a concentrarse en lo inmediato, volviéndose “a purely motor memory which stamps the note of generality in its *action*” (*Key Writings* 134). A su vez, la percepción de un cambio en el narrador en la transición al tercer párrafo se debe a que, de una percepción que descende “from the heights of pure memory” del primer párrafo, la consciencia se desplaza “down to the precise point where the *action* is taking place” (*Key Writings* 132), comprimido en las ocho palabras del segundo, y luego pasa a una percepción balanceada, en la que los elementos sensoriales y motores del presente no ofuscan la memoria del pasado, ni la memoria eclipsa el presente haciendo del sujeto un soñador (*Key Writings* 133-134).

Como vimos, la aparente definición del narrador se produce en la transición del primer párrafo al segundo, y de éste al tercero, como producto de un movimiento de la consciencia den-

tro de la *durée*. A continuación presentaré el caso de transiciones similares entre párrafos posteriores que demuestran que el texto se configura como una consciencia que transita entre “the totality of the recollections accumulated in [its] memory” (*Key Writings* 132) y “the present perception which [it has of its] body” (*Key Writings* 134). La primera representará, de acuerdo con el diagrama de Bergson, un movimiento ascendente, es decir, donde la consciencia del sujeto se disuelve gradualmente entre sus reminiscencias. La segunda será un movimiento descendente, por lo tanto, veremos que la consciencia se concentra por un instante en el cuerpo y, por ende, en el presente.

Un detalle estilístico que revela el movimiento entre diferentes dimensiones temporales es el tipo de espacio que marca la separación entre párrafos.³ La presencia de un doble espacio entre párrafos representa el movimiento de la consciencia que se disuelve en la memoria del pasado, cuyos detalles empiezan a cobrar vida. El interior del párrafo que citaré contiene una meditación que también permite apreciar un movimiento de la consciencia en la duración; pero como he reservado una sección del análisis a estos momentos de reflexión de Max, por ahora citaré sólo las marcas temporales que nos ubican en el presente. El inicio del párrafo contiene marcas espaciales, “Down here, by the sea”, y temporales, “at night” (*The Sea* 52), que nos sitúan en un espacio presente. La presencia física del narrador en el espacio, “I do not know if this is my doing, I mean if this quality is something that I bring to the silence of my room” (52) acentúa esta sensación de que la consciencia se encuentra en el presente: Max se percata del silencio en su habitación. Hacia el final del párrafo y después de una meditación que nos situó momentáneamente en la memoria pura, Max vuelve a ubicarnos en el espacio presente: “I think of the ot-

³ Hasta donde sé, este detalle no se puede apreciar en la edición eBook de Vintage Books, desconozco si se respeta en todas las ediciones de la novela.

hers in the house, Miss Vavasour, and the Colonel, asleep in their rooms . . .” (*The Sea* 53) antes de que su mente empiece a errar, ocupando el resto del párrafo:

. . . and then I think perhaps they are not asleep, but lying awake, like me, glooming gaunt-eyed into the lead-blue darkness. Perhaps the one is thinking of the other, for the Colonel has an idea of our chatelaine, I am convinced of it. She, however, laughs at him behind his back, not entirely without fondness, calling him Colonel Blunder, or Our Brave Soldier. Some mornings her eyes are red-rimmed as if she had been crying in the night. Does she blame herself for all that happened and grieve for it still? What a little vessel of sadness we are, sailing in this muffled silence through the autumn dark.

It was at night especially that I thought about the Graces, as I lay in my narrow metal bed in the chalet under the open window, hearing the monotonously repeated ragged collapse of waves down on the beach . . . (*The Sea* 53)

La transición nos sitúa en el espacio de la memoria pura. La mención de la noche y el sonido del mar en el segundo párrafo citado es un eco del inicio del párrafo anterior, “Down here, by the sea, there is a special quality to the silence at night” (*The Sea* 52), sólo que ahora la noche es una evocación del pasado. Percatarse del silencio corresponde a un estímulo exterior, “phenomena which take place on the surface of consciousness, and which are always connected . . . with the perception of a movement or of an external object” (Bergson, *Time and Free Will* 7), en este caso, el movimiento del mar que produce el sonido de las olas. Este estímulo sensorial lleva a Max a sumergirse más y más en sus recuerdos, hasta que la memoria se apodera de su percepción y sitúa la narración en la infancia de Max, o como lo plantearía Bergson: “How do you become aware of a deep passion, once it has taken hold of you, if not by perceiving that the same objects no longer impress you in the same manner? All your sensations and all your ideas seem to brighten up: it is like childhood back again” (*Time and Free Will* 8). El párrafo culmina con Max “making up dramas” (*The Sea* 53) en los que rescata a Mrs. Grace, y que ocupan el resto del pár-

rafo, ya que “we shall never reach the past unless we frankly place ourselves within it” (*Key Writings* 125). Vemos que un movimiento de la psique del personaje hacia su pasado hace que éste *reviva* ese pasado en la narración.

El movimiento opuesto debería manifestarse como un paso en la narración de un estado de ensoñación o rememoración a la percepción de un estímulo exterior o un impulso del cuerpo. Cerca del final de la novela nos encontramos con un párrafo que da paso al que sigue con la irrupción en una reminiscencia de la consciencia narradora y del presente:

Then Carlo Grave came in, saying, “Damned thing, it seems to be...” and he stopped too, and so we stood in stillness, we three, at the end.
Was’t well done?

Night, and everything so quiet, as if there were no one, not even myself. I cannot hear the sea ... (*The Sea* 182)

La narración del recuerdo concluye con un momento de estatismo, más adelante veremos que esta quietud caracteriza el pasado idealizado de Max. Lo importante es ver cómo el final de esta reminiscencia da paso a una reflexión sobre el recuerdo mismo, manifestando una conciencia sobre la naturaleza narrativa de la memoria. Si tomamos en cuenta la observación de Imhof, que “Was’t well done?” es una referencia a Ariel en *The Tempest*, y que representa un deseo “to be freed from what he considers the predicament of his former life” (179), podemos argumentar que “Was’t well done?”, no sólo representa el final de un movimiento en el que la conciencia pasa a situarse en el presente después de un recuerdo, sino que además nos habla de la importancia del recuerdo, como final de una de las etapas de la vida de Max. Podemos reforzar esto volviendo unos párrafos atrás en la novela, cuando Max se pregunta, antes de que la narración se sitúe en el pasado, “After all, why should I be less susceptible than the next melodramatist to the tale’s de-

mand for a neat closing twist?” (174). Más allá de la ironía con la que se expresa la pregunta, esto refuerza la noción de que este último recuerdo con los gemelos ocupa un lugar especial en la memoria de Max y que es determinante en la forma en que éste articula su experiencia de vida desde el presente.

El siguiente párrafo, separado del anterior por un doble espacio, nos vuelve a posicionar en un tiempo presente por el marcador “Night”, y en las percepciones que recaen en los sentidos del personaje, “everything so quiet”. Aquí, el movimiento de la consciencia al interior de Max se vuelve más caótico, puesto que el personaje entra en una meditación agresiva y lastimosa sobre Anna que dura hasta el final del párrafo:

Why have you not come back to haunt me? It is the least I would have expected of you. Why this silence day after day, night after interminable night? It is like a fog, this silence of yours. ... Torment me, if you like. Rattle your chains, drag your cerements across the floor, keen like a banshee, anything. I would have a ghost. (*The Sea* 183)

Max evade este estado de consciencia alterada recurriendo a la bebida en el párrafo inmediato, “Where is my bottle. I need my big baby’s bottle. My soother” (183). Para Max, beber es como un reflejo, una acción que llevaría la consciencia hacia el cuerpo y el presente; el mismo Max lleva a cabo la comparación de su adicción a la bebida con un instinto: “Have I spoken already of my drinking? I drink like a fish. No, not like a fish, fishes do not drink, it is only breathing, their kind of breathing” (148). No sabemos qué pasó con Max después del párrafo en el que exige su botella de alcohol, puesto que el siguiente párrafo sucede de día: se menciona la mañana, “This morning when [Miss Vavasour] saw me ...”, y el espacio actual, “We are in the lounge, sitting in the bay of the bow window, as so often” (183). El párrafo también contiene marcas de corporalidad, ya que menciona el uso de los sentidos, “Miss Vavasour gives me a pitying look. I blench

under her gaze” (183), además de que nos sugiere que lo que pasó después de que Max bebiera fue vergonzoso. Por si no fuera suficiente, el mismo Max nos recuerda que todo sucede “in the historic present” (183), y prueba que aquí la memoria desciende a la inmediatez, es decir, al cuerpo, y responde a los estímulos que recaen en él.

Estos ejemplos demuestran que los momentos del relato en *The Sea* corresponden a diferentes puntos en el cono de la Figura 1. Como vimos, las unidades narrativas se configuran de acuerdo a un movimiento interior de la memoria-percepción, que nos permite captar el paso de ésta entre el presente y el pasado y viceversa. Ahora toca analizar cómo este movimiento se manifiesta en la consciencia de Max, puesto que, tanto la evolución como el contenido de sus reflexiones, apuntan a un conocimiento *a priori* de la *durée* en la narración.

1.2: Max y el tiempo

Esta parte del análisis está dedicada a las reflexiones en las que concurre el personaje de Max y que también demuestran un movimiento de la *durée* entre planos de consciencia. Como adelanté, aquí dejo de lado el nivel macroscópico del relato e intento demostrar que el ordenamiento de las frases que componen la narración de Max se configura de acuerdo a la *durée*, a la vez que el contenido de ésta demuestra una consciencia previa sobre las nociones de esta forma de entender el tiempo.

En la sección anterior, pospuse el análisis de un párrafo en el que tomaba lugar un movimiento ascendente de la percepción, es decir, en el que la consciencia, estimulada por el silencio, evoca una memoria en la que habita por un momento, hasta que la concordancia de su recuerdo con la realidad nos trae de vuelta a ésta. Su análisis revela que los diferentes momentos de dura-

ción se pueden apreciar en cada oración, hasta que son interrumpidos por la consciencia del presente.

I do not know if this is my doing, I mean if this quality is something I bring to the silence of my room, and even of the whole house, or if it is a local effect, due to the salt in the air, perhaps, or the seaside climate in general. I do not recall noticing it when I was young and staying in the Field. It is dense and at the same time hollow. It took me a long while, nights and nights, to identify what it reminds me of. It is like the silence that I knew in the sickrooms of my childhood, when I would lie in a fever, cocooned under a hot, moist mound of blankets, with the emptiness squeezing in on my eardrums like the air in a bathysphere. Sickness in those days was a special place, a place apart, where no one else could enter, not the doctor with his shiver-inducing stethoscope or even my mother when she put her cool hand on my burning brow. It is a place like the place where I feel that I am now, miles from anywhere, and anyone. I think of the others in the house . . . (52)

Digamos que la primera oración se encuentra en el punto S de la Figura 1, ya que es la consciencia percatándose del presente, mientras que la segunda se encuentra, ya no en el punto S, sino en algún punto más cercano a la base AB, que consiste en la memoria, la cual siendo “inseparable in practice from perception, imports the past into the present, contracts into a single intuition many moments of duration” (Bergson, *Key Writings* 121). Si acordamos que la primera oración está en el punto S del presente, y nos disponemos a ubicar cada oración posterior en secciones A'B', A''B'' del plano, en tanto se acercan a la memoria pura, podremos apreciar un movimiento como éste:

(S) I do not know if this is my doing, I mean if this quality is something I bring to the silence of my room, and even of the whole house, or if it is a local effect, due to the salt in the air, perhaps, or the seaside climate in general. (A''B'') I do not recall noticing it when I was young and staying in the Field. (S) It is dense and at the same time hollow. (A'B') It took me a long while, nights and nights, to identify what it reminds me of. (A'''B''') It is like the silence that I knew in the sickrooms of my childhood, when I would lie in a fever, cocooned under a hot, moist mound of blankets, with the emptiness squeezing in on my eardrums like the air in a bathysphere. (A''''B''') Sickness in those days was a special place, a place apart, where no one else could enter, not the doctor with his shiver-inducing stethoscope or even my mother when she put her cool hand on

my burning brow. (A''B''—> S) It is a place like the place where I feel that I am now, miles from anywhere, and anyone. (S) I think of the others in the house . . . (52)

(S)(A''B'')(S)(A'B')(A''B'')(A''B'')(A''B''—>S)(S)

En el que la memoria, que “imports the past into the present” (*Key Writings* 121), empieza a permanecer cada vez más cerca de la base AB, hasta que se instala ahí y emprende su regreso al presente de Max. Lo que inicia con una ligera reflexión sobre el silencio en las vecindades del mar, lleva a Max a recordar el silencio de los cuartos a los que era llevado cuando se enfermaba y a sumergirse poco a poco en sus memorias, hasta que éstas se apoderan del párrafo y de su conciencia, “since the progress of a memory precisely consists, as we have said, in its becoming materialized” (*Key Writings* 126). En este punto se vuelve relevante decir que no estoy de acuerdo con Imhof cuando dice que *The Sea* muestra “an overall lack of both structural and thematic correspondences” y que eso convierte a la novela en “an appropriate manifestation of the random nature of memory” (172). Desde mi punto de vista, la narración no se configura al azar, al contrario, si tomamos la memoria a la que se refiere Imhof, como la memoria-percepción de la que habla Bergson, vemos que la novela se estructura de acuerdo a un movimiento muy claro de la memoria-percepción. Max reconoce que la calidad de sus recuerdos no depende sólo de la memoria, “if it is Memory herself who is at work here, and not some other, more fanciful muse” (*The Sea* 121), esa otra musa es la percepción, que acompaña a la memoria cuando ésta intenta responder a los incontrolables estímulos exteriores, que evocan en el personaje una variedad de reminiscencias que se materializan.

Uno de los aspectos clave de la *durée* es que ésta concibe al tiempo sin que intervenga la idea de espacio. En la *durée*, los momentos se funden en un *continuum* definido por la diferencia

de intensidades que lo componen, no por un intervalo inherente al tiempo, “how could these intervals remain, if they were pure duration and not space?” (Bergson, *Time and Free Will* 87). En la novela, Banville usa el sonido como marcador temporal del presente, lo que nos permite identificar la manifestación de una de las metáforas favoritas de Bergson, aquella de la música: “the succession of states through which it passes cannot assume for it the form of a line; but its sensations will add themselves dynamically to one another and will organize themselves, like the successive notes of a tune by which we allow ourselves to be lulled and soothed” (*Time and Free Will* 103). Al inicio del párrafo Max nos refiere a una melodía que silba en el presente, “Just now I caught myself at it again, that thin, wintry whistling through the front teeth that I have begun to do recently. *Deedle deedle deedle*, it goes, like a dentist’s drill” (*The Sea* 6). A la vez, otros enunciados nos mantienen en el presente, “In the room across the corridor Colonel Blunden is playing the wireless”, “Hard to picture him there in his thick grey woolen socks”, “I can hear the buzz of voices on his wireless but cannot make out what they say” (*The Sea* 7), hasta que el párrafo concluye con “*Deedle deedle*” (7). Aquí el sonido funciona como una marca temporal que, por su cualidad como estímulo sensible, nos mantiene en un presente que dura: “I may go mad here” (7), dice Max, mostrando su frustración, puesto que la ausencia de un intervalo lo atrapa cualitativamente en el presente. A esto se refiere la metáfora musical de Bergson, a la multiplicidad de estados de consciencia por los que pasaría un sujeto insensible al espacio, y cuyo conjunto conforma la duración de un momento, que vemos representado en la narración como una serie de impresiones en la consciencia que tienen lugar entre las múltiples notas que componen el silbido de Max.

Como hemos visto, el tiempo en la narración de Max en *The Sea* se configura de acuerdo a las premisas de la *durée*. Esto nos ha permitido identificar el crecimiento de una sensación ante la memoria-percepción como un movimiento de la consciencia hacia el pasado o el presente. Pero hay instancias de la narración que se mantienen en el presente y manifiestan cambios tonales que se pueden explicar por un movimiento discreto de la consciencia en la duración, como es el caso del brote de ira de Max, quien, en medio de una descripción de la sala de televisión que se convierte a su vez en una reflexión sobre la supervivencia de los elefantes, irrumpe con un arrebato contra Anna: “You cunt, you fucking cunt, how could you go and leave me like this, floundering in my own foulness, with no one to save me from myself. *How could you*” (145). Este brote de ira y lástima por sí mismo que Max proyecta se puede explicar si, por un lado, identificamos el elemento lastimoso en la descripción anterior, que por otro lado debería indicarnos que, aunque la percepción de Max está fija en el presente, como nos lo muestra la narración, su memoria retrocede y, por lo tanto, revive el elemento lastimoso que le hizo experimentar la muerte de Anna.

Para demostrar nuestro primer punto, sostenemos que Max se proyecta al ver los elefantes, todavía vivos a pesar de que su frágil existencia se ve amenazada por la extinción. Max caracteriza a los elefantes diciendo que “in manner they are melancholy” (145), sintiendo una compasión por ellos que crece hasta la lástima y el deseo de acabar con su sufrimiento: “Those sad little knowing eyes seem to invite one to pick up a blunderbuss” (145). El resto del párrafo ve un aumento de la agresividad en el tono de la narración: “Yes, put a big bullet through there, or into one of those huge absurd flappy ears. Yes, yes, exterminate all the brutes, lop away at the tree of life until only the stump is left standing, then lovingly take the cleaver to that, too. Finish

it all off” (145), después del cual tenemos el brote de ira en un párrafo aparte. Si en el siguiente cuestionamiento de Bergson, “is it not the case that, alongside this addition of identical terms standing out from a homogeneous background, an organization of these units is going on in the depths of the soul, a wholly dynamic process, not unlike the purely qualitative way in which an anvil, if it could feel, would realize a series of blows from a hammer?” (*Time and Free Will* 123), cambiamos los términos del yunque y el martillo por los de Max y los estímulos de la televisión, encontraremos la misma organización de estados cualitativos en el alma, que se acumulan hasta alterar la naturaleza, la apariencia y el ritmo del todo (*Time and Free Will* 123). La necesidad del lenguaje de una sintaxis lineal no permite la expresión paralela de dos sensaciones, por lo que el escritor se encuentra con el reto de representar en un solo discurso los diversos cambios que suceden en el interior del narrador.

El contenido del párrafo también se configura de acuerdo a la lógica de la *durée*, Bergson define la compasión como “putting oneself mentally in the place of others, in suffering their pain” (*Time and Free Will* 18) y, por ser un fenómeno psíquico, “[it] thus consists in a qualitative progress” (19), por lo que está inserto en la duración como una intensidad creciente. De acuerdo con lo que vimos, el sentimiento de compasión que se origina en Max por ver a los elefantes en la televisión incrementa hasta convertirse en autodesprecio, en compasión pura, que “consists not so much in fearing suffering as in desiring it” y cuya esencia “is thus a need for self-abasement, an aspiration downwards” (Bergson, *Time and Free Will* 19). La *durée* nos ofrece entonces una explicación de este brote de ira, que de otra manera tendríamos que interpretar haciendo uso de herramientas psicológicas que muestren en dónde se originó el sentimiento que vemos manifestado en una explosión iracunda. La *durée* nos permite identificar el progreso del relato en el

tiempo con un movimiento interno de la percepción, sensaciones y memorias de Max, que se manifiestan en la narración como cambios tonales o de contexto.

Al leer *The Sea* de acuerdo a las premisas de la *durée*, nos encontramos con que la narración se compone de “two possible conceptions of time, the one free from all alloy, the other surreptitiously bringing in the idea of space” (*Time and Free Will* 100). Donde el tiempo contaminado por la idea de espacio es el tiempo del relato, que es lineal, siempre va hacia delante y en el que cada momento corresponde con un espacio. Del mismo modo, la *durée*, el “tiempo puro”, es un fenómeno psíquico, “the form which the succession of our conscious states assumes when our ego lets itself *live*, when it refrains from separating its present state from its former states” (*Time and Free Will* 100), y se manifiesta en el modo de Max de narrar el relato. El análisis llevado a cabo en este capítulo debería permitirnos ver que la narración de *The Sea* se configura de acuerdo a estos dos tiempos, de los cuales nos importa más el que identificamos como *durée*. Somos capaces de ubicarnos en ciertas dimensiones temporales que corresponden a diversos espacios y, dentro de esos mismos espacios, la narración de Max nos lleva a otros momentos en otros lugares. Esto es, como hemos visto, debido a que el tiempo entendido como duración no depende del espacio, sino que es un fenómeno mental, el conjunto total de nuestras experiencias de vida en tanto sensaciones que sobreviven dentro de nosotros. En el siguiente capítulo discutiremos sobre cómo se relaciona la narración discontinua del relato con la condición fragmentada del personaje de Max en cuanto sujeto posmodernista.

Capítulo 2: *The Sea* y la duración vacía

The temporal crisis is an identity crisis.

Byung-Chul Han

En el capítulo anterior demostramos que el relato de *The Sea* y la narración de Max se configuran de acuerdo a una experiencia del tiempo basada en la duración bergsoniana. Esto nos ha permitido ver que los saltos en la narración sí se rigen de acuerdo a una lógica particular del tiempo; sin embargo, estos cambios disfrazan un relato y un sujeto fragmentados. Es el propósito de este capítulo explorar cómo la experiencia desarticulada de la duración de Max se relaciona con su condición fragmentada, para lo que demostraré, de acuerdo a las ideas de Byung-Chul Han, que la discontinuidad del relato es el producto de los varios esfuerzos mnemotécnicos hechos por Max para regresarle a su vida el sentido que perdió con la muerte de los gemelos. Han define tres formas en las que el sujeto ha experimentado el paso del tiempo a través de la historia: el tiempo mítico, el tiempo histórico y el tiempo atomizado (Han 12-19). Estas definiciones de la temporalidad nos servirán para caracterizar a Max como un sujeto cuya condición fragmentada es producto de la discontinuidad con la que experimenta su tiempo. Primero identificaremos el pasado de Max como un tiempo mítico, lleno de significado. Después, le dedicaré una pequeña sección al tiempo histórico que habitó Max, un tiempo que todavía goza de continuidad y significado, pero que es el que menos vemos en la novela. Al final veremos cómo el presente atomizado de Max se diferencia de su pasado en tanto que su presente carece de la continuidad y el sentido que su infancia sí tenía, lo que tiene efectos sobre la manera en que Max concibe el final su futuro y el final de su vida. El argumento de este capítulo es sobre todo demostrativo, ya en el

siguiente capítulo argumentaré que la imagen del mar funciona como un remedio a la discontinuidad con la que Max se representa a sí mismo su vida.

2.1: El tiempo mítico

La primera forma de la temporalidad que define Han es el tiempo mítico. En este tiempo, los dioses son portadores de significado y señalan de qué modo los eventos y las cosas se interrelacionan, siendo a partir de estas conexiones que se crean narrativas que dan sentido al mundo (Han 12). Han compara este tiempo con una pintura, en la que “Everything has its place - that is, its meaning - withing a firmly ser order (the *cosmos*) (Han 12), lo que nos señala un tiempo donde todos los elementos se unifican de manera ordenada y tienen un sentido articulado. De la misma manera, Max relaciona su infancia en los Cedars con un mundo habitado por dioses, como deja ver en la primera oración inicial de la novela al decir de los gemelos, “They departed, the gods, on the day of the strange tide” (*The Sea* 3), además de referirse durante la narración a la temporada que pasó con los Graces como “the time of the gods” (*The Sea* 4).

En el mundo mítico, como dije, la articulación de los elementos que componen el mundo se ordenan a modo de imagen, o en palabras de Han: “The world becomes readable, like a *picture*. You need only let your gaze move here, move there, in order to read the sense, the meaningful order, off it” (Han 12). En más de una ocasión, Max se refiere a sus recuerdos con los Graces como pinturas, y dice que el estatismo de sus recuerdos es parte del funcionamiento 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*” (*The Sea* 164). La naturaleza pictórica del pasado de Max se ve acentuada por las varias caracterizaciones que hace de él como algo estático o qui-

eto: “So much of life was stillness then, when we were young, or so it seems now; a biding stillness; a vigilance” (*The Sea* 9), lo que permite reforzar la noción de que el tiempo de la infancia de Max fue un presente duradero (Han 13). En la novela, al posicionarse en sus recuerdos de este tiempo, Max se convierte en un espectador de su pasado, de tal manera que en una reminiscencia se cuestiona “Where am I, lurking in what place of vantage? I do not see myself” (*The Sea* 8). La ausencia de Max en su propio recuerdo refleja que el lugar que él mismo ocupa en el tiempo mítico es el de uno de los elementos que componen la totalidad del mundo, y cuyo significado se le manifiesta al verlo. Es en razón de vivir en un presente duradero que Max experimenta los eventos como “uncanny”, “not some new thing but a thing known returning in a different form, become a revenant” (*The Sea* 8). Esto concuerda con la definición de Han del tiempo mítico, en la cual “Only the eternal repetition of the same, even the reproduction of what was, of eternal truth, makes sense” (Han 13), por lo que entendemos que lo que Max percibe como ‘uncanny’ es en realidad la manifestación de la naturaleza cíclica del mundo, en el que todo permanece y los elementos están definidos para la eternidad. Podemos señalar el primer encuentro con Carlo Grace como un evento propio de este tiempo, en el que el guiño de un ojo “although outwardly without significance, without content, even, nevertheless had meaning” (*The Sea* 6). Este tipo de eventos conforman la infancia de Max, en la que la totalidad del mundo tiene significado, puesto que los elementos que lo componen se articulan de acuerdo a una estructura de permanencia cíclica, que a la vez los dota de significado y de tensión narrativa (Han 12).

Aun en su infancia, Max tiene problemas al conciliar el tiempo mítico con otro tiempo, al que llamaremos mundano. Podemos caracterizar esta temporalidad como el tiempo de la infancia de Max en que la realidad no gozaba del sentido dado por los dioses. Este tiempo guarda un

parecido con lo que veremos como el tiempo atomizado, en el que los eventos son “*points which whizz around without any sense of direction*” (Han 17). Lo vemos presente en la infancia de Max, en el constante desplazamiento de casa a casa con su madre, “we shifted from place to place, from lodging house to lodging house, arriving at a new one always it seemed on a drizzly Sunday evening in winter” (*The Sea* 146), en el que los eventos sólo se siguen sin devenir experiencias significativas (Han 25). Así, la mente de Max que habita el tiempo mítico pensando en “the erotic exploits of these celestial beings” (*The Sea* 54), no puede integrar estos pensamientos en la misma temporalidad que experimenta con su madre, lo que le hace cuestionarse “How did they justify these dark deeds to their daytime selves? That was something that puzzled me greatly. Why were they not ashamed?” (*The Sea* 55). Esta diferencia de formas de experimentar el tiempo en la infancia es la semilla de la crisis de identidad de Max, y perdura hasta su vida adulta, “there is part of me still that is the kind of boy that I was then. ... We never grow up. I never did, anyway” (*The Sea* 56). La manera en que esto se expresa nos recuerda a cómo en la *durée* la acumulación de estados de conciencia componen la totalidad de la experiencia y definen al yo presente, ya que Max reconoce que una versión anterior suya todavía perdura en él. Esto también nos permite pensar que la crisis temporal de Max tiene su origen en la infancia, que el tiempo mítico sólo corresponde a aquellos momentos que pasó con los gemelos y que la experiencia atomizada del tiempo sólo se ha acentuado a lo largo de su vida.

La pérdida del tiempo mítico se encuentra al fondo de la crisis temporal que Max experimenta en su vida adulta. Según Kathleen Costello-Sullivan, esto se debe a que la muerte de Chloe y Myles representa un evento traumático para Max (345), lo que se refleja en sus “fragmented, unreliable memories, his dissociated affect, his self-destructive behaviour, and his obsessive

recourse to the past” (340). Me interesa señalar esta lectura psicoanalítica del personaje de Max por tres razones. La primera es que coincide con mi interpretación al ubicar el origen de la crisis de identidad en un evento de la infancia (Costello-Sullivan 340). La segunda es la caracterización que hace de Max como una víctima del trauma, incapaz de articular sus memorias de forma ordenada (Costello-Sullivan 340, 347), lo que evoca una definición hecha por Fredric Jameson del sujeto posmodernista y fragmentado, quien “ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente” (47). La tercera es que para Costello-Sullivan, las actitudes de Max reflejan sus esfuerzos por crearse una identidad funcional a partir de su condición fragmentada y traumatizada (343). Aunque mi lectura no comparte el enfoque psicoanalítico, la forma en que Costello-Sullivan define el funcionamiento del trauma en *The Sea* me parece un modelo sugerente para exponer mi hipótesis. El origen de la condición fragmentada y traumatizada de Max que Costello-Sullivan localiza en un evento de la infancia, es para mí producto de la diferencia entre dos formas de experimentar el tiempo, el tiempo mítico y significativo de la infancia junto a los Graces contra el tiempo atomizado y carente de significado en la adultez. La reconstrucción de la identidad que Costello-Sullivan dice que acompaña a la narración, representa para mí los esfuerzos conscientes de Max para darle una continuidad a su experiencia temporal atomizada, llenando los vacíos de su duración a través de constantes regresos a un pasado pleno.

2.2: El tiempo histórico

Ésta es la forma de temporalidad que menos presencia tiene en la novela. Esto se debe a que no se nos narra la mayor parte de la vida de Max y a que los eventos que sucedieron entre la infancia y la adultez sólo se nos revelan de forma esporádica a lo largo del libro. El tiempo histórico difiere del tiempo mítico en que éste no se puede representar como un plano estático, si no como una línea que avanza y que, por lo tanto, tiene dirección (Han 13). Esta forma de la temporalidad todavía genera una tensión narrativa y por lo tanto significado, sólo que en éste es la posibilidad de cambio, el proceso constante, lo que lo hace significativo (Han 13). En la novela, el tiempo histórico corresponde a la etapa adulta de la vida de Max y a su relación con Anna. Incluso desde su infancia, la imagen que Max tenía de su vida adulta presentaba características del tiempo histórico, “seated, say, in three-piece pinstriped suit and raked fedora in the back seat of my chauffeured Humber Hawk with a blanket over my knees” (*The Sea* 70), una representación de lo que él entendía como “that recent antiquity which was, of course, yes, the world between the wars” (*The Sea* 70). La imagen que Max entretenía es una que identificamos con la estética de la modernidad, por lo que presupone un progreso lineal (Han 31), y sugiere que Max veía su vida como parte de una narrativa que avanza hacia el futuro, como él mismo admite al preguntarse desde el presente, “Was it actually the future I was looking forward to, or something beyond the future?” (*The Sea* 71).

El tiempo que Max pasó junto a Anna también se caracteriza por un sentido definido de avance, de compleción de un futuro ideal. Cuando Anna invita a Max a casarse, éste dice que no es tanto el matrimonio lo que se le propone, sino “the chance to fulfil the fantasy of myself” (*The Sea* 159), lo que revela la noción de un horizonte final hacia el que marcha su vida. Que esta de-

claración coincida con el matrimonio es otra señal de que Max habita un tiempo histórico, ya que otra de las características de esta temporalidad es que su avance está marcado por diferentes cesuras en la experiencia que le dan significado (Han 38-39). Eventos derivados del prometer, la fidelidad y el compromiso, como puede serlo el matrimonio, son prácticas temporales que unen el presente con el futuro y dotan a la vida de una continuidad y una estabilidad temporal (Han 18). Es en razón de este futuro prometedor que al inicio de la novela Max se refiere a su vida junto a Anna como un “imperial progress” (*The Sea* 15), el cual se ve interrumpido por la muerte prematura de ella.

En la novela se nos da poca información sobre cómo transcurrió la mayor parte de la relación entre Anna y Max, así que los eventos que nos permiten definir a este periodo como correspondiente a un tiempo histórico se limitan a recuerdos esporádicos que surgen a lo largo de la narración. Esto deja la impresión de que entre la infancia de Max y su vida adulta después de la muerte de Anna hay un vacío, ocupado por unos cuantos eventos revividos por Max en sus recuerdos. La descripción de estos eventos nos permite ver que la experiencia de Max en este tiempo corresponde a una temporalidad histórica, marcada por un sentido de dirección definido y, por lo tanto, por una tensión narrativa generadora de significado. La siguiente parte del análisis se ocupará del tiempo atomizado que representa el presente de Max, cuyo inicio está marcado por la muerte de Anna, y cuya naturaleza difiere tanto del tiempo histórico como del tiempo mítico en la medida en que éste es discontinuo, carece tanto de tensión narrativa como de significado, y conlleva una muerte fuera de tiempo.

2.3: El tiempo atomizado y la duración vacía

Esta tercera forma de la temporalidad la podemos identificar en el presente de Max, que corresponde al presente del relato y que es desde donde se enuncia la narración. A diferencia del tiempo mítico, que se presenta como una pintura, y de la representación lineal del tiempo histórico, el tiempo atomizado se compone de una serie de puntos que flotan sin ningún sentido de dirección (Han 17). Este tiempo es el paradigma temporal del posmodernismo (Han 31), y es producto de lo que Han define como una ausencia “of the *gravitation of meaning*” (22) en las sociedades posindustriales,

the lack of temporal gravitation is what throws life off balance. When life loses all rhythm, temporal disturbances occur. [...] Because of the reduction in narrative tension, events whizz around without direction; they are no longer steered on to narrative paths. [...] what we face is an absence of any experience of duration. (Han 33)

Esto se refleja en la pérdida de una identidad estable para el sujeto y en una experiencia del tiempo como discontinuo. Vemos que Max manifiesta síntomas de una temporalidad atomizada al decir que “it has all begun to run together, past and possible future and impossible present” (*The Sea* 71), lo que le hace habitar “a twilight netherworld in which it was scarcely possible to distinguish dream from waking” (*The Sea* 71), señalándonos una identidad desarticulada y descentrada. Recordemos que en la *durée* bergsoniana, también hay una interpenetración de los estados de consciencia que corresponden al pasado, presente y futuro, donde hemos visto que la narración sigue el movimiento de esta consciencia; pero ésta sólo es una de las dos maneras en las que la *durée* se puede representar. Debemos distinguir

two very different ways of regarding duration, two aspects of conscious life. Below homogeneous duration, which is the extensive symbol of true duration, a close psychological analysis distinguishes a duration whose heterogeneous moments permeate one another; below the numerical multiplicity of conscious states, a qualitative multiplicity;

below the self with well-defined states, a self in which *succeeding each other* means *melting into one another* and forming an organic whole. (Bergson, *Time and Free Will* 126)

En el capítulo anterior nos ocupamos de demostrar la presencia de estas dos formas de concebir el tiempo en el relato y la narración. Para apreciar la crisis derivada por el paso de un tiempo continuo a un tiempo atomizado, tenemos que prestar atención al primer aspecto de la *durée* y pensar en un “self with well defined states”, ya que la desarticulación del tiempo de Max necesita de estados definidos que luego puedan ser descentrados; sin embargo, más adelante se verá que la importancia mayor radica en la segunda duración, que se mantiene como un *continuum* subyacente a cualquier fragmentación que pueda sufrir el personaje.

Después de reconocer que el pasado, presente y futuro han empezado a correr juntos, Max expresa un síntoma del tiempo atomizado al decir que en ocasiones

I had felt myself break through the membrane of mere consciousness into another state, one which had no name, where ordinary laws did not operate, where time moved differently if it moved at all, where I was neither alive nor the other thing and yet more vividly present than ever I could be in what we call, because we must, the real world (*The Sea* 72).

Una de las consecuencias de la atomización del tiempo es precisamente que el presente “is reduced to a point of currentness. It no longer lasts” (Han 5). En esta forma de la temporalidad, los eventos “no longer contain references to an ongoing process, to events following after them” (Han 52), por lo que se los individuos experimentan un tiempo “without recollections and expectations” (Han 52). Esto no quiere decir que en *The Sea* no haya “pasado”, la mayor parte de la novela transcurre en él, en realidad, es la ansiedad de vivir en un presente indefinido o en sus intervalos lo que hace que Max constantemente reviva el pasado y diga de él que “[it] is just such

a retreat for me” (*The Sea* 45), ya que el referente de su pasado es un tiempo mítico, lleno de significado y sentido, a diferencia del presente vacío y sin promesas que vive.

En el tiempo atomizado, las cesuras y umbrales que en el tiempo histórico articulan la experiencia en una narrativa, se convierten en espacios que “yawn an emptiness, an empty interval in which nothing happens, in which no *sensation* takes place” (Han 17). El sujeto se esfuerza por escapar de estos momentos vacíos, “because where nothing happens and where intentionality can find no object, there is death” (Han 17). Previo al fallecimiento de Anna, Max es consciente de que su muerte representa la transición de un tiempo continuo y con dirección a un tiempo atomizado, por lo que se refiere a la condición terminal de Anna contrastando el exterior, donde “all was well, nothing amiss, the world continuous” (*The Sea* 14), con “the bulge that was big baby De’Ath, burgeoning inside her, biding its time” (*The Sea* 14). Para éste, la visita al doctor y la noticia de la muerte que se avecina también señalan el inicio de la fragmentación de su mundo, “From this day forward all would be dissembling” (*The Sea* 17), lo que se convertirá en el nuevo paradigma de la vida de Max, “There would be no other way to live with death” (*The Sea* 17).

La muerte de la que habla Max y que define Byung-Chul Han, no es cualquier muerte. Morir significa “that a life comes to its proper end; it is a *conclusion*” (Han 2), mientras que la muerte que enfrenta Max “is deprived of every form of meaningful closure” (Han 2), lo que la convierte en vida “ended in non-time” (Han 2). Durante sus recuerdos, Max sugiere que la muerte de Anna también sucedió en ‘non-time’, o a destiempo, “Misfortune, illness, untimely death, these things happen to good folk, the humble ones, the salt of the earth, not to Anna, not to me” (*The Sea* 15). Esto es importante porque la relación que sostenía con Anna era lo que le daba un sentido a su vida, y hacía de su tiempo uno con dirección, un “imperial progress” (15) hacia el

destino, es decir, un tiempo histórico. Con la muerte de Anna se acaba la dirección del mundo de Max, y con ella “the right time, or the right moment” (Han 2), señalando que “something else had begun, for me, which was the delicate business of being the survivor” (*The Sea* 109). Sin Anna en su vida, Max se enfrenta a una temporalidad desprovista de “any dams that regulate, articulate, or give a rhythm to the flow of time. [...] dams to hold or halt time by giving it something to hold on to [...]” (Han 2). Su reacción será revivir el pasado, regresar a un tiempo mítico donde los dioses “make the world meaningful and significant, let it make sense” (Han 12), en un intento de regresarle a su vida esa tensión narrativa que perdió y con eso, la esperanza de una muerte a tiempo.

El regreso a los Cedars representa el intento de Max de regresarle a su tiempo la tensión temporal que perdió con la muerte de Anna. Sin ésta, el presente “is reduced to a point of currentness” (Han 5) y el futuro se vuelve opaco, sin significado. Max hace explícitos sus deseos de evadir el presente y el futuro, a los que caracteriza como indeseables, diciendo que el pasado es el único lugar donde se siente resguardado, “That is why the past is just such a retreat for me, I go there eagerly, rubbing my hands and shaking off the cold present and the colder future” (*The Sea* 45). Así, la decepción que sintió previamente al ver que los Cedars “has retained hardly anything of the past, of the part of the past that I knew here” (*The Sea* 29), se explica contrastando el espacio de los Cedars como un punto presente, con la experiencia de un tiempo articulado que le devuelva el significado a ese lugar.

Para Han, la pérdida de marcadores que articulen el tiempo tiene consecuencias directas sobre la forma en que los narradores operan dentro de la literatura, las cuales podemos identificar como características de la situación presente de Max. Al tiempo atomizado le sigue una destem-

poralización que impide el progreso narrativo (Han 26), por lo que el narrador “dwells upon each and every minor and insignificant event because of an inability to *distinguish* between what is important and what is unimportant” (Han 26). Max reconoce que su mente “wanders, even on the most concentrated of occasions” (*The Sea* 12) y, más tarde, que su memoria “gropes in search of details, solid objects, the components of the past” (*The Sea* 64), en un intento de discriminar los eventos relevantes para su pasado y así rearticular su experiencia temporal. Anteriormente, vimos que Rüdiger Imhof atribuía a las dos partes de *The Sea* “an overall lack of both structural and thematic correspondences” (172), a lo que respondimos diciendo que, siguiendo los lineamientos de la *durée*, el texto presentaba un avance muy claro. A pesar de esto, podríamos decir que si reconocemos la única de la división de la novela como azarosa, es porque, como Han, consideramos la incapacidad del narrador “to structure what happens by way of meaning-creating incision and sectioning” (26), que es otra consecuencia narrativa de la destemporalización. Esta incapacidad de discernir un momento de otro “does not permit any collection, any gathering of events into a closed wholeness; it leads to temporal leaps and oscillations” (Han 26), que se convierten en la forma discontinua que adopta el relato. Recordemos que en el capítulo anterior definimos una configuración narrativa que nos permite apreciar una lógica temporal entre los eventos aparentemente discontinuos de la narración; sin embargo, si nos limitamos a las instancias del presente en la novela, sin tomar en cuenta las anacronías, vemos que el relato consiste en esas “leaps and oscillations” que menciona Han, sólo que, además de atribuírselas a una destemporalización de la experiencia del narrador, consideramos que a esos ires y venires entre el pasado y el presente de la narración les corresponde una intención por parte de Max de volver a articular su experiencia temporal y devolverle el sentido a su vida.

La forma en que Max concibe el futuro de su vida al final de la novela también es sintomática de un tiempo atomizado, de una experiencia vacía del tiempo. Según Han, para un individuo incapaz de marcar las cesuras necesarias para que se articule el tiempo, “A space made up of possibilities for further connection does not have any continuity” (39), porque en vez de configurar su tiempo en torno a las decisiones tomadas para alcanzar un fin, el sujeto salta de posibilidad en posibilidad, lo que le impide alcanzar esa configuración que le daría una tensión narrativa y, por ende, una continuidad a su tiempo (Han 39). De la misma manera, Max repasa las muchas opciones que tiene para su futuro, “There are other things I can do. I can go to Paris and paint. Or I might retire into a monastery, ... Oh, yes, life is pregnant with possibilities” (*The Sea* 192), lo que demuestra que al final del relato Max todavía no es capaz de darle un sentido o una dirección a su vida.

Antes de cerrar el relato, Max se ve obligado a corregir un último detalle de su pasado, “And I thought, too, of the day of the picnic ... and seeing what was not meant for me at all” (*The Sea* 194), demostrando que el “neat closing twist” que creía haberle dado a su historia, (174) no ha sido suficiente para integrar sus recuerdos en una duración con sentido. La novela termina en el pasado; hasta aquí, Max se ha transportado “from event to event without making any genuine progress and without reaching any destination” (Han 27), por lo que, para Han, “It can only be broken off abruptly” (27). Los últimos dos párrafos de la novela muestran ese último retorno al pasado, a los últimos momentos de Anna y a un momento en el tiempo de los dioses, donde se sugiere que Max no ha finalizado “the frustrating and often painful process of identity reconstruction pursued by the traumatized” (340) que argumenta Costello-Sullivan. Como vimos, la muerte de Anna fue “untimely” (*The Sea* 15) para Max, y éste recuerda que “I was not there

when it happened. I had walked out on to the steps of the nursing home to breathe deep the black and lustrous air of morning” (*The Sea* 194). En este momento que representa el final del tiempo histórico para Max, éste se transporta a un momento todavía anterior, en el tiempo mítico: “I had gone swimming alone, I do not know why, or where Chloe and Myles might have been” (*The Sea* 194), que es interrumpido abruptamente por una enfermera que lo lleva de regreso al tiempo histórico. La narración de Max regresa al espacio del hospital, la entrada al cual describe “as if I were walking into the sea” (195) y termina sin regresar al presente, donde se ha acabado el tiempo de Max en los Cedars, demostrando que los Cedars siempre no era la “destination to where, all along, without knowing it, I had been bound, and where I must stay” (*The Sea* 117).

De acuerdo a todo lo anterior, podemos decir que la experiencia temporal que identificamos en Max es lo que Han describe como una duración vacía, “a non-articulated, directionless time without any meaningful before or after, remembrance or expectation” (8). Para mí, el constante movimiento de la narración a través de los tres tiempos que definen la experiencia de vida de Max es un intento de recuperar la tensión narrativa y con ella algo del significado que vivió en el tiempo histórico y sobre todo en el mítico, en compañía de la familia Grace. En el capítulo anterior demostramos que es otro aspecto de la misma duración el que permite la aparición del pasado en el presente durante la narración y le da una lógica a la configuración desarticulada del relato. Esto quiere decir que la fragmentación de Max tiene que ser entendida como una representación de “the extensive symbol of true duration” (Bergson, *Time and Free Will* 128), pero discontinua. Aún así, a esta desarticulación la subyace un *continuum* “whose heterogeneous moments permeate one another” (Bergson, *Time and Free Will* 128). En el siguiente capítulo me ocuparé de demostrar que la imagen del mar está presente en la narración discontinua de tal for-

ma que se convierte en puente entre los tiempos atomizado y mítico, dándole a Max la posibilidad de acceder a ese *continuum* que en el fondo lo constituye, y que se presenta como una alternativa a su condición fragmentada.

Capítulo 3: *The Sea* y el instante

*He tried ignoring the sea
But it was bigger than death, just as it was bigger than life.*

Ted Hughes – “Crow and the Sea”

No está de menos preguntarse por qué Banville decidió titular su novela *The Sea*. En una primera lectura, el mar parece funcionar sólo como un espacio, parte natural del mundo y el vehículo de algunas metáforas. Es posible que su presencia no se perciba como un elemento efectivo en el desarrollo de la historia. Sin embargo, la novela se titula *El mar*, es el escenario de las primeras líneas y las últimas son un regreso a él, la única división en capítulos está marcada por la presencia del mar, sin olvidar que la totalidad de la acción en el presente sucede en los Cedars, frente al mar. En este capítulo contraargumentaré lo elaborado en los capítulos anteriores partiendo desde otra perspectiva filosófica sobre el tiempo, una que propone el instante como esencia del tiempo. Mi propósito aquí es demostrar, desde una filosofía del instante, que la discontinuidad de la narración no corresponde necesariamente a una condición fragmentada del personaje de Max, sino que representa la verdadera naturaleza del tiempo de acuerdo a la teoría desarrollada por Gaston Bachelard, la cual deja abierta la posibilidad de un porvenir afirmativo para Max. Se verá que la imagen del mar en la narración cumple una función de especial importancia para articular el tiempo de esta forma, siendo el único elemento continuo alrededor del cual Max puede reconstruir su identidad. Para esto, aclararé primero algunas diferencias entre las concepciones del tiempo de la *durée*, el tiempo atomizado de Han y el instante mientras elaboro un panorama general del progreso de la novela interpretada desde la perspectiva de este último. Luego seguiré a

analizar el papel de la imagen del mar en la narración, donde explotaré las similitudes y diferencias entre el tiempo atomizado que propone Han y el instante de Bachelard con el fin de transportar el potencial afirmativo de éste a las discusiones sobre el posmodernismo y poder concluir con un comentario sobre el sujeto contemporáneo y su relación con el tiempo y la naturaleza.

3.1: El instante, la *durée* y *The Sea*

La teoría del tiempo de Gaston Bachelard ha pasado por varias etapas⁴, a través de las cuales una constante es su oposición a la *durée* de Bergson. *La intuición del instante*⁵ fue el primer libro de Bachelard sobre el tiempo, donde argumenta que la realidad del tiempo consiste en instantes (11), no en una duración prolongada derivada de un impulso vital, como propone Bergson. Digamos que a diferencia del *continuum* de la *durée*, Bachelard piensa en puntos separados por vacíos. Esto lo llevar a negar que el tiempo pueda tener una continuidad, que es precisamente como Byung-Chul Han define el tiempo atomizado, del cual depende la duración vacía: un tiempo discontinuo en el cual no hay nada que articule los eventos, por lo que no se forma una duración (18). Sin embargo, la revisión de la crítica de Bachelard hacia Bergson llevada a cabo por Axel Cherniavsky nos dice que “La confrontación [entre Bachelard y Bergson] se desvanece si precisamos el sentido de las palabras; [la confrontación] se sostiene sólo bajo el precio de la confusión de la continuidad con la homogeneidad, o más generalmente, del tiempo con el espacio” (18).

⁴ Como deja ver Keiko Hashizume en su texto “Bachelard’s theory of time: Missing link between science and art”, Bachelard tuvo una etapa en la que se dedicó a la filosofía de la ciencia, donde desarrolló una primera noción de tiempo. Ésta alimentó su filosofía del instante y lo llevó a incursionar en la teoría del arte. Su concepción sobre el tiempo cambia a lo largo de su obra y presenta algunas ambigüedades, de las cuales nos aprovecharemos en este ensayo, como la confusión entre continuidad y homogeneidad que señala Axel Cherniavsky.

⁵ Los fragmentos que en este capítulo cito de Gaston Bachelard provienen de tres libros, *La intuición del instante*, *La poética de la ensoñación* y *El agua y los sueños*, los cuales abreviaré en los paréntesis como *La intuición*, *La poética* y *El agua*.

Aquí argumento junto con Cherniavsky que el instante bachelardiano no niega la continuidad del tiempo, sino lo mismo que Bergson negaba, la homogeneidad del tiempo, y que en consecuencia difiere de la temporalidad atomizada de Han en tanto que el instante no conlleva ni una discontinuidad ni una identidad fragmentada. A parte de eso, los tiempos de Han y Bachelard comparten una noción del tiempo como puntos (a pesar de sus casi 80 años de diferencia, ambos autores coinciden en el uso del adjetivo “atomizado”), además de que enfatizan el momento presente sobre el pasado y el futuro.

Bachelard niega la existencia efectiva del pasado (*La intuición* 55). Para él, la realidad del tiempo se concentra en el instante y no guarda relación causal alguna con el instante anterior. Así, el sujeto está confinado al presente. También el espacio que habita se reduce a un punto, convirtiendo en absoluto el momento en el que el ser toma conciencia de sí, de su lugar y su tiempo, que es a lo que se refiere Bachelard cuando dice que el ser “está doblemente bloqueado en la soledad del instante y del punto” (*La intuición* 56), una soledad física a la que agrega “la soledad de la conciencia cuando se trata de captar al ser por dentro” (56). De esta forma, el sujeto sólo experimenta una coincidencia del espacio, tiempo y conciencia (35), un ejemplo de la novela que incluye el uso de la palabra instante me permitirá explicar mejor cómo se da esta coincidencia que define el presente. Durante un picnic con los Graces, Max se pierde viendo debajo de la falda de Mrs. Grace y menciona que “everything began to slow” (*The Sea* 85). Cito un poco más de la descripción siguiente para poder elaborar mi argumento:

Her emptied glass fell over in a swoon and a last drop of wine ran to the rim and hung an instant glittering and then fell. I stared and stared, my brow growing hot and my palms wet. Mr. Grace under his hat seemed to be smirking at me but I did not care, he could smirk all he liked. His big wife, growing bigger by the moment, a foreshortened, headless giantess at whose huge feet I crouched in what felt almost like fear, gave a sort of

wriggle and raised her knee higher still, revealing the crescent-shaped crease at the full-fleshed back of her leg where her rump began. A drumbeat in my temples was making the daylight dim. I was aware of the throbbing sting in my gouged ankle . . . (85-86)

En este fragmento, la conciencia de Max recorre varios elementos. Si este fuera el primer capítulo, donde seguí los lineamientos de la *durée*, argumentaría que, en un nivel macroscópico, la conciencia de Max se encuentra en el pasado, ha subido en el cono de la Figura 1⁶. En el nivel de las oraciones, casi todas se encuentran en el mismo punto AB, por lo que la descripción sería de “the thousand individual images” (Bergson, *Key Writings* 185) que componen la percepción de Max del su pasado. Éste no es el caso con Bachelard, quien niega que cada una de estas imágenes sea las escisiones de un *continuum* petrificadas en palabras. Para él, cada una acto de conciencia, cada palabra en la descripción que muestra que la atención de Max estuvo fijada en un punto, constituiría un instante presente que abonaría a la riqueza del momento, o sea el ver debajo de la falda de Connie Grace. Lo que busca Bachelard es darle al instante una “realidad decisiva” (*La intuición* 17) al instante presente, es decir que lo que vemos en la narración es una multiplicación de las coincidencias en el espacio, tiempo y conciencia, no la división infinita en imágenes de un suceso.

En el fragmento, Max utiliza la palabra “instante” para describir cómo una copa de vino se sostiene por un momento... y cae, un evento que por nuestra experiencia real podemos inferir que dura muy poco. Resulta interesante que poco más adelante en la novela, Max diga que “the instant of divinity had been disconcertingly brief” (*The Sea* 86), ya que intuimos que el instante en que tardó en caer la copa es más corto que el instante que Max permaneció viendo a Mrs. Grace. La dinámica que permite que un instante pueda comprender a otro es la misma dinámica

⁶ Página 13 de esta tesina.

que nos permitirá encontrar una especie de presencia del pasado en el presente, y está vinculada con la riqueza de instantes que componen un momento. Otra forma de decir esto, en términos de Bachelard, es que el acto de ver la copa y el acto de ver debajo de la falda de Connie Grace tienen ritmos diferentes. El instante presente depende de los ritmos más constantes y a la vez está compuesto por otros múltiples instantes (*La intuición* 47), por lo que diríamos que en la narración el acto de fijarse en Mrs. Grace tiene un ritmo más constante que el de ver cómo cae la copa, ritmo que continúa aún después de que ésta caiga. Así, se construye un presente duradero a partir de instantes sin duración (*La intuición* 18). El “timeless minute or two” (*The Sea* 86) que Max pasa viendo a Connie Grace se explica entonces por la dificultad para definir un instante presente a partir de la variedad de coincidencias (en el espacio, tiempo y conciencia) que marcan su ritmo y le dan duración, dificultad que Bachelard toma como lo “potencial y relativo” (*La intuición* 47) del presente.

Para entender cómo un tiempo cuya realidad se limita al presente instantáneo se relaciona con el pasado y con el futuro es necesario desarrollar la idea de “hábito”. Para Bachelard, “el hábito sigue siendo concebible aun cuando se le separe de su apoyo en un pasado postulado de manera gratuita y errónea como directamente eficaz [y además] explica . . . la permanencia del ser y su progreso” (*La intuición* 57). Esto quiere decir ni el pasado ni el futuro tienen existencia propia, no actúan sobre el instante presente de forma directa; tanto el pasado como el porvenir son hábitos, los hábitos de recordar y prevenir (*La intuición* 49) retomados en el presente, que es de lo único que tenemos seguridad de existir. Esta noción se opone a la *durée*, en la que el pasado se imprime en la materia, alcanzando el presente a través de ella (*La intuición* 57). Las manifestaciones constantes del hábito crean ritmos que más que añadir a la riqueza del presente como tal,

refuerzan la intuición que tenemos de éste (Webb 8); son estos hábitos constantes los que le dan una continuidad al ser y al tiempo (*La intuición* 63), hábitos “tan consistentes, tan durables y tan regulares que precisamente terminamos por [tomarlos] por propiedades” (*La intuición* 64). Tomaré evidencia de la novela para clarificar cómo es que esto sucede con el porvenir, aunque espero que durante la siguiente parte de este capítulo quede más clara la relación que sostiene el instante presente con el pasado y el futuro.

En el capítulo 2 analizamos un fragmento para igualarlo con el tiempo atomizado de Han⁷:

I had felt myself break through the membrane of mere consciousness into another state, one which had no name, where ordinary laws did not operate, where time moved differently if it moved at all, where I was neither alive nor the other thing and yet more vividly present than ever I could be in what we call, because we must, the real world . . . I was there and not there, myself and revenant, immured in the moment and yet hovering somehow on the point of departure. Perhaps all of life is no more than a long preparation for the leaving of it.

Este presente aplastante que de acuerdo a Han señala la experiencia de una duración vacía, comprende para Bachelard un instante en el que Max toma una conciencia más plena de su ser. Para este filósofo, el ser es una síntesis de “duración, hábito y progreso” (*La intuición* 81), siendo el hábito lo que constituye al progreso (72). Como sabemos, el destino del humano es la muerte, por lo que podríamos decir que todas las formas de vida progresan hacia el reposo, que el ser progresa hacia el dejar de ser, que el ser vivo progresa hacia el ser sólo materia. Siguiendo esto, si, por ser materia, la muerte es “el *hábito de ser* realizado de la manera más uniforme” (*La intuición* 65), el comentario de Max—“all of life is no more than a long preparation for the leaving of it”—en realidad demuestra una conciencia de sí y de los hábitos que lo componen, ya que por

⁷ Página 35 de esta tesina.

un instante éste fue capaz de sentir en su ser el progreso marcado por sus hábitos, al punto de sentirse muerto en vida. A esto se refiere Bachelard en sus términos artísticos cuando dice: “El oído musical oye el destino de la melodía y sabe cómo acabará la frase empezada” (*La intuición* 48). Me gustaría adelantar que en *El agua y los sueños*, Bachelard describe el hábito esencial del agua como una imagen que progresa hacia la muerte y el reposo, el agua “corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (15), lo que añade otra capa de significado a la muerte de los gemelos en el mar y, como veremos, al final del libro. Digamos, pues, para evadir el lenguaje esotérico de Bachelard, quien describe el hábito como “un acto restituido en su novedad” (*La intuición* 60), que éste es la manifestación instantánea de la energía de un ser, que se integra al ritmo de los hábitos anteriores y que siempre tiende hacia lo nuevo del progreso. Es esta pluralidad de “hábitos-ritmos” (*La intuición* 65) la que nos permitirá entender la importancia de la imagen del mar en la novela, además de ser la condición sobre la cual el pasado logra tener injerencia sobre el presente y la forma en que el presente puede continuarse hacia el futuro.

3.2: El mar y el instante

En esta parte del análisis veremos la función que cumple el mar en la novela. Como mencioné previamente, la teoría del tiempo de Gaston Bachelard tiene paralelos con lo desarrollado por Byung-Chul Han en *The Scent of Time*, tales como el uso de la frase “tiempo atomizado” y una concepción de lo que sería una “duración vacía”. Para Han, la duración vacía tiene una connotación negativa, siendo la experiencia de un tiempo desarticulado que le niega al sujeto la posibilidad de concluir su vida con la muerte (8). En cambio, para Bachelard, la duración vacía

equivale a experimentar una duración “pura” (*La intuición* 43), es decir, volvemos conscientes de todos los hábitos que nos componen en un instante dado, “medir en suma todo lo que se repite en nosotros mismos” (*La intuición* 43). Me aprovecharé del hecho de que para Bachelard se puede construir una duración a partir de instantes sin duración (*La intuición* 18) para argumentar que la estructura aparentemente desarticulada de la narración de Max no es consecuencia de su condición posmodernista, y que una experiencia del tiempo atomizado no implica una identidad fragmentada, sino que, al contrario, nos da las bases para construir de otra forma una continuidad, una constancia, una unidad, en su ser.

La importancia del mar reside en que, como imagen, está compuesto del hábito más constante que hay, el de la materia. Como mencioné más arriba, la materia es el hábito de ser realizado de manera constante y ordenada, ella se forma “en el nivel mismo de la sucesión de los instantes” (*La intuición* 65), por lo que en la jerarquía de hábitos-ritmos que componen la experiencia de Max narrada en la novela, es uno de los más constantes. Es de notar también que las imágenes del mar que se narran están íntimamente relacionadas con las apariciones de los gemelos, como deja ver el siguiente fragmento:

We seemed to spend, Chloe and Myles and I, the most part of our days in the sea. We swam in sunshine and in rain; we swam in the morning, when the sea was sluggish as soup, we swam at night, the water flowing over our arms like undulations of black satin; one afternoon we stayed in the water during a thunderstorm, and a fork of lightning struck the surface of the sea so close to us we heard the crackle of it and smelt the burnt air. (*The Sea* 101)

La presencia del mar acompaña a la de los gemelos en la experiencia de Max. La aclaración que hace Bachelard del sincronismo bergsoniano me permitirá demostrar la importancia que tiene esto para el análisis. Bachelard le reprocha a Bergson la idea de que la simultaneidad es el hecho

de que dos fenómenos concuerden (*La intuición* 39) y dice que dos fenómenos son sincrónicos “si cada vez que el primero está presente también lo está el segundo” (39). Esto significa que la riqueza de instantes que componen a un fenómeno está presente mientras otro fenómeno con diferente o mismo número de instantes toma lugar, o, volviendo a las metáforas musicales de Bachelard, que dos ritmos suenan al mismo tiempo. La sincronía que se forma entre los hábitos-ritmos de los gemelos y del mar nos lleva a pensar que los primeros adquieren la constancia de la materia, y que por lo tanto, cuando Max evoca el uno, el otro hace aparición. Así, los hábitos-ritmos de los gemelos, junto a los del mar, comprenderían los dos fenómenos más constantes de la infancia de Max.

Esta sincronía entre el mar y los gemelos se manifiesta en la forma en que Max caracteriza a los Graces. Recordemos que la infancia de Max es un “tiempo mítico”, donde la familia Grace cumple la función de los dioses de ordenar el mundo y darle un sentido al tiempo. El hecho de que el mar y las experiencias con los gemelos compartan un ritmo abriría la posibilidad de pensar que algunos atributos del uno se manifiesten en el otro y le daría otro sentido a la descripción que Max hace de Carlo Grace, “a laughing deity, the Poseidon of our summer” (*The Sea* 90). De esta manera podemos arrojar luz sobre otra imagen de la novela, los pies palmeados de Myles, que para Max son “the marks of a godling, sure as heaven” (45). Ambas metáforas de la familia Grace evocan el mar, la primera hace de Carlo Grace el dios griego de los océanos y la segunda le da atributos hidrodinámicos y divinos al hijo, como si éste fuera una especie de Tritón⁸. Según Bachelard, en el pasado, “más indisoluble nos resulta la mezcla psicológica memoria-imaginación” (*La poética* 182), y eso es lo que aquí consideramos como los ritmos pro-

⁸ En la mitología griega, Tritón es el hijo de Poseidón con Anfitrite, otra divinidad oceánica.

fundos del mar que alimentan el recuerdo de los gemelos. Lo anterior equivale a decir que el tiempo mítico de la infancia de Max goza de una continuidad dada tanto por los ritmos del mar como los de la familia Grace, y que es regresando al espacio de los Cedars que espera volver a experimentar el ritmo de un tiempo mítico y articulado.

Antes de continuar con el análisis, me gustaría hacer una aclaración que servirá para reforzar los argumentos construidos en torno a la imagen del mar. El análisis bachelardiano de la imagen nos exige que tomemos al texto como una creación poética. Es a propósito de la imagen poética que Bachelard aplica su teoría del tiempo a su teoría del arte (Hashizume 4-5), y que le permite diferenciar dos imaginaciones, la formal y la material (*El agua* 7). Esto significaría diferenciar la variedad de fenómenos que se presentan en la novela como producto de la mente de Max, de los que provienen directamente de la materia. Hablando en términos de hábitos y ritmos, diríamos que la forma en que Max presenta el tiempo en su narración corresponde a un hábito-ritmo propio de su ser, y que el del mar existe por sí solo, o en palabras de Bachelard “cuya forma es interna” (*El agua* 7). Para no entrar en más detalles sobre la filosofía de Bachelard, basta decir que la imaginación material que nos presentan las imágenes poéticas abre paso a nuevas formas de intuición, nuevas formas de entender los fenómenos (como el tiempo, que es el que aquí nos interesa), y que esto se sostiene en la idea del instante. Así, planeo justificar el uso que le daré a los términos de “fenómeno” e “imagen”, los cuales usaré para referirme a los hechos que pasan en la novela, los cuales considero “fenómenos” en tanto que son experiencias que vive Max e “imágenes” en tanto que las encontramos en una narración escrita.

Habiendo aclarado lo anterior, paso a analizar otro momento en el que el ritmo-hábito de la imagen del mar se inscribe de manera positiva en Max. Como dije, las imágenes de los gеме-

los y del mar comparten un ritmo que subyace la duración de la infancia de Max. Vimos también que Max caracteriza a los Graces con imágenes del mar, lo cual vemos expresado también en la relación que tienen estos con el agua, “The twins had been taking lessons since they were babies and clove the waves effortlessly, like two pairs of gleaming shears” (*The Sea* 101). Para Bachelard, las imágenes de la natación son especiales porque permiten acercarse más al fenómeno del mar, esto se debe a que para construir la imagen más completa de un objeto se necesita algo más que la percepción y el objeto. Es decir que la imagen se constituye mejor cuando se considera la acción del cuerpo del sujeto, el cual al nadar tiene que enfrentarse en cada momento a las olas y corrientes que componen el mar; en términos de hábitos-ritmos diríamos que el hábito de nadar y el complejo de hábitos que forman al mar tienen que sincronizarse, compartir un ritmo, o en palabras de Bachelard, “la *realidad* no puede quedar verdaderamente constituida a los ojos del hombre hasta que la actividad humana no sea lo bastante ofensiva” (*El agua* 238). Así, el hecho de que los gemelos sean buenos nadadores demostraría que sus hábitos de nadador se acoplan a la resistencia del mar, lo que los convertiría en seres de agua (*El agua* 249) cuyos ritmos más cercanos al mar les dan una relación especial con éste.

En cambio, en la misma escena con los gemelos, Max se describe como “not much of a swimmer” (*The Sea* 101), y dice que a pesar de no nadar tan elegantemente como lo hacían los gemelos, nadaba mucho, “What I lacked of skill and gracefulness I made up for in stamina. I could go long distances without stopping” (101). Este recuerdo de nado vigoroso contrasta con una escena anterior, en la que Max va a la playa con su madre y su padre, a quien caracteriza como un ser de agua, “a fair swimmer” (*The Sea* 27). Aquí, la entrada al mar junto al padre se ve frustrada, “I swallowed water, and twisted out of his grasp in a panic and jumped to my feet and

stood in the surf, retching” (27) y se convierte en un momento de humillación cuando ve que los gemelos “stood regarding us without expression, as if we were a show” (*The Sea* 28). Señalo este contraste porque la entrada al agua puede estar marcada tanto por la humillación, si la persona no logra sincronizarse al mar, o por la alegría, si el nadador vence sobre el agua (*El agua* 249). Con sus padres Max se siente humillado al entrar al mar, pero esta humillación se borra por la riqueza de instantes que comprende su natación vigorosa junto a los gemelos. Así, en compañía de los gemelos Grace, Max se convierte en un “ser de agua” (*El agua* 249), capaz de gozar de un gran número de los instantes del mar, integrando una imagen más completa de su mundo en la que él y los gemelos participan del hábito constante del mar.

Es de acuerdo con estos momentos de sincronización, de instantes utilizados, que Max articula su memoria y afectos a partir de la imagen del mar. Él nos dice que fue nadando que “I had my first inkling of a change in Chloe’s regard for me” (*The Sea* 101). La muestra de afecto, “that Chloe had waited for me, on the shore, all the time that I was in the water” (*The Sea* 102), se incorpora a la experiencia de Max en el mismo nivel que la constancia del mar, lo que le da al sentimiento la duración monótona del agua. Así es como Bachelard sustenta a los sentimientos que alguna vez sentimos y que continúan en el presente, “con esas monotonías se hacen los sentimientos perdurables que determinan la individualidad de un alma particular” (*La intuición* 48), por lo que podríamos decir que cada vez que la imagen del mar aparece, viene acompañada de los sentimientos que tuvo hacia los Graces.

Un fragmento anterior en la novela reforzaría la noción de que el mar y los sentimientos que sentía hacia los Graces fueron los hábitos-ritmos más constantes durante la infancia de Max.

It was at night especially that I thought about the Graces, as I lay in my narrow metal bed in the chalet under the open window, hearing the monotonously repeated ragged collapse of waves down on the beach, . . . and my mother and father in the front room fighting, . . . To keep from trying to hear what they were saying I distracted myself by making up dramas in which I rescued Mrs. Grace from some great and general catastrophe, a shipwreck or a devastating storm, and sequestered her for safety in a cave, conveniently dry and warm, where in moonlight—the liner had gone down by now, the storm had abated—I tenderly helped her out of her sopping swimsuit and wrapped a towel around her phosphorescent nudity, and we lay down and she leaned her head on my arm and touched my face in gratitude and sighed, and so we went to sleep together, she and I, lapped about by the vast soft summer night. (*The Sea* 53-54)

En el primer capítulo analizamos el párrafo anterior y la primera parte del párrafo al que pertenece este fragmento.⁹ Comenté que en la transición entre estos podíamos ver un movimiento de la percepción de Max hacia el pasado que respondía al estímulo exterior del mar, siendo la *durée* el medio por el cual eso era posible. Para analizar la escena desde la perspectiva del instante, tendríamos que leer el fragmento como un presente donde se repiten imágenes, lo que nos llevará a encontrar los hábitos-ritmos más constantes que componen a Max. Resulta claro entonces ver que los Graces ocupan la mayor parte de la conciencia de Max. Están presentes desde el inicio de la reminiscencia, “It was at night especially that I thought about the Graces”, hasta el final de la ensoñación con Mrs. Grace, “and so we went to sleep together, she and I”. A pesar de las peleas de sus padres, que distraen su atención del pensar en los Graces, Max puede regresar a ese hábito más constante que es ensoñar con ellos, y en especial sobre Connie Grace, quien es uno de los grandes amores de la infancia de Max. Sin embargo, el recuerdo de los Graces no es el ritmo más profundo que subyace a la narración, sino el mar, cuya presencia material se hace notar desde el párrafo anterior, “Down here, by the sea” (*The Sea* 52), y cuya imagen se extiende hasta la ensoñación profunda de Max rescatando a Mrs. Grace. Así, además del hábito constante de la materia

⁹ Página 16 de esta tesina.

marina, el amor hacia los Graces es señal de una duración constante en la vida de Max. Si la filosofía del instante nos pide pensar el presente como una repetición del pasado (*La intuición* 66), podríamos decir que ese recuerdo muestra que todavía en el presente siente ese amor. En el último capítulo de *La intuición del instante*, Bachelard sugiere que el amor se encuentra sobre la base misma del tiempo como lo experimentamos y permite “que los instantes hagan la duración, . . . que la duración haga el progreso” (83). Vemos que ése es el caso de los sentimientos de Max hacia la familia Grace; fusionados con el mar, componen el ritmo más constante de su identidad, y le dan una uniformidad a su tiempo cuando estos hábitos vuelven a resonar en su presente.

Después de demostrar cómo se manifiestan en la narración los ritmos más durables de la experiencia de Max, los del mar y los Graces, podemos ver de qué manera estos condicionan su progreso en la novela. Después de la muerte de Anna, con quien el tiempo de Max gozó de un sentido, éste tiene un sueño al que se refiere como la causa de su regreso, “I was walking along a country road, that was all . . . I was calm in myself, quite calm, and confident, too, despite not knowing rightly where I was going except that I was going home” (*The Sea* 18). En su análisis de *The Sea*, Cerezo Moreno comenta que el sueño “represents a pathway to his inner self” (55). No concuerdo con este comentario porque considero que el sueño de Max es una proyección de la duración vacía en que éste vive después de la muerte de Anna, es decir, un presente típico del tiempo atomizado y producto de un “no-longer-knowing-where-to-go of movements and actions” (Han 24). Para nosotros, si se presenta un “pathway to his inner self”, éste toma lugar al despertar, cuando “Immediately then, and for the first time in I do not know how long, I thought of Ballyless and the house there on Station Road, and the Graces, and Chloe Grace . . . It endured only

a minute, less than a minute, that happy lightsomeness, but it told me what to do, and where I must go” (*The Sea* 19-20). Considero esto una manifestación más adecuada del ser íntimo (el “inner self”, según Cerezo) de Max porque en ese pensamiento posterior se reviven los ritmos más profundos de su ser, los cuales no habían sonado por “I do not know how long” y vuelven a la vida, haciéndolo sentir una “happy lightsomeness”. A pesar de diferir con Cerezo Moreno en el análisis del sueño, concuerdo con ella cuando dice que el regreso a los Cedars es una búsqueda “of and ageless self, which contains all the stages of his life, . . . where childhood and old age merge” (55), puesto que para mí, en términos del instante, el regreso a los Cedars representa volver a ese espacio donde más completamente se constituyó su ser actual, inscribiendo ritmos perdurables que hacen eco en su presente cuando éste se ve amenazado por el sinsentido de un tiempo atomizado. De esta manera podemos decir que los Graces y el espacio litoral de los Cedars se encuentran en el fondo de la identidad de Max y que lo constituyen de tal manera que le señalan “what to do, and where I must go”.

Quisiera también resaltar el hecho de que Max despierta del sueño “with the conviction that something had been achieved, or at least initiated” (*The Sea* 19). Me interesa señalar esto porque se opone a la noción de Han de que en el tiempo atomizado “The time of a life is no longer structured by sections, completions, thresholds and transitions” (Han 11), lo cual para él es consecuencia directa de vivir el tiempo como instantes. Esto nos da herramientas para argumentar que un tiempo atomizado no implica necesariamente una falta de inicios y conclusiones, ya que según Bachelard, los inicios y la creación se encuentran en el nivel mismo de los instantes (*La intuición* 16-17). Así, resultaría absurdo pensar, como Han, que un tiempo reducido al pre-

sente no permite comienzos ni conclusiones, cuando estos mismos son presentes que duran por su riqueza de instantes.

Pareciera que el final de la novela se aprovecha de la noción de Han del instante para aparentar que Max no alcanza ninguna conclusión como personaje, ya que después de lo que parece un encuentro cercano con la muerte, éste se ve obligado a abandonar los Cedars sin una idea fija de qué hacer después, dejando al lector ignorando si Max encontró lo que buscaba. Sin embargo, el mismo Han nos deja ver que éste no es el caso. Para Han, en el tiempo atomizado es difícil morir porque es difícil darle una conclusión significativa a la vida (27). Esto se refleja en la narración posmodernista, implicando que tanto la vida como el relato que de ella se arma terminan a destiempo, o en “non-time” (Han 2). Al final de la novela tenemos un simulacro de esta muerte a destiempo cuando Max se resbala y queda tirado frente al mar “for I do not know how long, fluttering in and out of consciousness, unable or unwilling to move” (*The Sea* 187). Si Max muriera y la novela acabara aquí, ciertamente tendríamos un final a destiempo y se acomodaría a la forma en que Han caracteriza las narrativas atomizadas, que pasan “from event to event without making any genuine progress and without reaching any destination” (Han 27). Pero Max no muere, y lo que genera este evento es que Max se vea obligado a abandonar la casa de los Cedars. Hay que notar también que en la escena a la que aludimos, Max dice que “There seemed to be lights out at sea, a long way from shore, bobbing and swaying, like the lights of a fishing fleet, but I must have imagined them”, y que él “even have had some idea of wading into the sea and swimming out to meet them” (*The Sea* 187). Lo que hace parecer que la novela va a terminar con un regreso alegórico al mar donde murieron los gemelos, en realidad haría coincidir la última

imagen del mar, una imagen de total constancia temporal, con una muerte o un final a destiempo. Algo que en éste argumento se presentaría como una contradicción.

Si se acepta lo que hemos dicho hasta ahora, que los hábitos-ritmos del mar y de los Graces constituyen lo más profundo del ser de Max y que es la constancia de estos hábitos-ritmos lo que le da una duración a su pasado y promueve su progreso, notaremos que la novela concluye en un instante creador, es decir, en un momento en el que Max se vuelve “able to make an absolute beginning that breaks with the past” (Webb 5). Si recordamos el inicio de la novela, Max, después de la muerte de los gemelos, comenta que él “would not swim, no, not ever again” (*The Sea* 3). Esa resolución se hubiera visto contrariada si éste hubiera perseguido las luces que menciona en el casi final de la novela. Aún así, la novela concluye en el mar, aunque no en el presente efectivo de la novela.

Concluimos el segundo capítulo diciendo que al final de la novela, los Cedars no es la “destination to where, all along, without knowing it, I had been bound, and where I must stay” (Banville 117)¹⁰. En efecto, incluso desde la perspectiva del instante de Bachelard, la vida de Max no podía concluir en los Cedars. Hemos visto que los ritmos del mar, la familia Grace y la casa de los Cedars fueron un presente duradero para Max, por lo que deberían ser aquello mismo que lo propulsa hacia el progreso. Los dos últimos párrafos de la novela (siendo el párrafo final una sola oración) se constituyen de varias imágenes que transportan a Max hasta su infancia. Max recuerda el día de la muerte de Anna, lo que lo pone en sintonía con el ritmo que marcó su devenir a lo largo del tiempo que definimos como histórico. A su vez, este recuerdo lo transporta a otro, en su infancia, sin los Graces, junto al mar:

¹⁰ Página 40 de esta tesina.

I was standing up to my waist in water that was perfectly transparent . . . [and] suddenly, no, not suddenly, but in a sort of driving heave, the whole sea surged, it was not a wave, but a smooth rolling swell that seemed to come up from the deeps, as if something vast down there had stirred itself, and I was lifted briefly and carried a little way toward the shore and then was set down on my feet as before, as if nothing had happened. And indeed nothing had happened, a momentous nothing, just another of the great world's shrugs of indifference. (*The Sea* 194-195)

Como en la natación, esta imagen demuestra la sincronía que se da entre los ritmos de Max y del mar. La escena progresa siguiendo una jerarquía de ritmos, de tiempos: del casi final a destiempo que lo obliga a abandonar los Cedars, pasamos a un recuerdo de los últimos momentos de Anna, el cual, a su vez, hace a Max revivir un momento en el mar. Esto sucede porque el mar, la materia acuática, es el ritmo más constante, uniforme, de la novela y de la experiencia de Max, simbolizando la “vida inmóvil, estable, unida, de acuerdo con los ritmos fundamentales de una existencia sin dramas” (*La poética* 144). Así, por ser el ritmo más constante de su identidad, el mar también es lo que marca su progreso, su continuación. Recordemos que, según Bachelard, “el individuo . . . se esfuerza por copiar el hoy del ayer” (*La intuición* 66) retomando los hábitos que le fueron valiosos en presentes anteriores. De esta forma, la última frase de la novela, “A nurse came out then to fetch me, and I turned and followed her inside, and it was as if I were walking into the sea” (*The Sea* 195), no representaría un regreso al momento en que el sentido de su vida adulta se perdió. Al contrario, el final simboliza la primera vez que Max regresa al mar después de la muerte de los gemelos, lo que significa que en su presente él entra en contacto con todos esos ritmos que lo constituyeron a lo largo de su vida y que lo impulsaron en un tiempo mítico, más ordenado. Como dije previamente, el regreso a los Cedars es el verdadero regreso a un “inner self” (Cerezo 55), ya que volver al lugar de la infancia implica reactivar los ritmos que la hacían temporalmente rica. Podríamos decir, aprovechándonos de la metáfora musical de

Bachelard, que Max regresa a los Cedars a “agarrar el ritmo” que sintió en una época amada de su vida. Este ritmo lo constituye, y volverlo a experimentar es lo único que le sugerirá dónde debe caer la siguiente nota, es lo que le hará saber a dónde debe ir.

En conclusión, sí podemos considerar el tiempo en el que vive Max como atomizado, sin embargo, esto no conlleva la experiencia de una duración vacía. Según Han, este tiempo corresponde con el posmodernismo y se caracteriza por ser discontinuo, por una falta de tensión narrativa (18), lo que trae graves consecuencias sobre la manera en que los individuos construyen su identidad (27) y experimentan la muerte (11). Según Bachelard, la realidad del tiempo es atomizada, está constituida por instantes. Los momentos significativos que Han llama “islands of duration” (45), los cuales proveen al ser “with a framing identity, an image of self” (46), son para Bachelard la dinámica misma de cómo un individuo se mantiene a lo largo del tiempo, son la prueba de la continuidad del tiempo. Pensar el tiempo atomizado según lo propuesto Bachelard nos permite rechazar la idea de que el tiempo haya perdido su tensión narrativa, ya que las imágenes son significativas por su riqueza en instantes, por lo que tampoco hay razón para pensar que la dificultad al morir provenga de un tiempo atomizado.

Pensando el tiempo como instantes, los elementos de la naturaleza se vuelven muy importantes para la experiencia humana, sus imágenes contienen los ritmos más estables del mundo. En la novela, el mar es aquello que perdura, los Cedars no mantiene nada de los Graces. Es el mar el que en más de una ocasión transporta a Max a su pasado, le hace revivir los ritmos de su infancia. Junto con los gemelos, el mar es un recuerdo constante, duradero. En un momento de crisis, después de la muerte de Anna, Max decide regresar al espacio litoral de los Cedars por la necesidad de encontrar algo que le permita continuar su vida. Esto lo logra recuperando el ritmo

perdido de una mejor época a través de la imagen más constante que encontramos en la novela, el mar. Éste permea la novela desde el título hasta la última palabra, dura a lo largo de toda la narración que compone a *The Sea*. E incluso cuando cerremos la novela, aquellos que conozcan el mar lo harán con toda la seguridad de que éste continúa siendo.

Conclusión

El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.

J.L. Borges - “Nueva refutación del tiempo”

Sin duda, la experiencia individual del tiempo es un factor determinante de la forma en que los sujetos construyen su identidad. Es el medio en el cual se sostienen nuestras nociones de experiencia, crecimiento y permanencia; es eso que nos permite concebir el cambio. En el posmodernismo, las transformaciones culturales han hecho que cambie la forma en que concebimos el tiempo y, por ende, la relación que éste mantiene con nuestra identidad. Esta tesina se escribió bajo la premisa no explícita de que esos cambios son negativos, como los considera Byung-Chul Han, sin embargo, no coincidíamos en la relación que mantenían estos con la temporalidad. El análisis de Han nos dice que en el posmodernismo, la experiencia del tiempo que Henri Bergson definió como la duración, se ha degradado de tal manera que la composición misma del sujeto se ha visto afectada. Esto se debe a que la *durée*, cuando fue desarrollada por Bergson, explicaba el devenir total del ser y del mundo (Cherniavsky 20). La *durée* era la base sobre la cual se podían sostener todas las transformaciones, el *continuum* sobre el que se imprimen todos los eventos. El posmodernismo rompe la *durée* y la vuelve puntos, los cuales para Han representan algo incompleto.

En *The Sea*, la narración de Max puede ser interpretada desde el doble aspecto de la *durée*. Uno que permite divisiones, como si fuera espacio, y uno que fluye ininterrumpidamente, un tiempo implícito en el que se han impreso todas las experiencias de Max. En el primer capítulo vimos cómo el orden de los bloques de la narración, que parecerían ser discontinuos, se rige por

el movimiento interno de la percepción de un sujeto, cuya mente le permite habitar distintos tiempos de su vida dependiendo del grado de atención que le esté prestando al presente. Max puede perderse en sus pensamientos, lo que le permite revivir las impresiones que lo componen, o como vimos, puede ser un estímulo exterior el que haga a su mente asociar tiempos diferentes. Demostramos también cómo dentro de los mismos párrafos la narración conserva una continuidad sugerida por el mismo *continuum* temporal que es la *durée*. Así, la narración de Max sólo es fragmentada en apariencia, puesto que lo que asemeja un desorden de recuerdos en realidad se rige de acuerdo a una temporalidad fija y continua.

Bergson no podía saber que la *durée* se vería afectada con la llegada del posmodernismo. Es por eso que en el segundo capítulo recurrimos a las ideas de Han para ver en qué estado se encontraría hoy en día una identidad construida a partir de la *durée*. El panorama no era positivo, y vimos que Max, considerado como sujeto posmoderno, experimenta en su presente un tiempo atomizado, una disolución de la *durée*, a diferencia de su infancia y parte de su adultez, durante las cuales su tiempo gozó de sentido y significado. Para pensar la *durée* como fragmentada, es necesario pensar en el aspecto homogéneo de ella, aquél que permite divisiones, lo que nos lleva a pensar que, aunque la experiencia del tiempo de Max sea discontinua, el *continuum* de la *durée* permanece oculto. Aun así, el análisis del segundo capítulo concluyó definiendo a Max como un típico sujeto posmodernista, incapaz de articular su experiencia temporal. Lo anterior sugiere que la *durée*, si es que goza de alguna existencia real, se mantiene intacta en el posmodernismo, y que es una falta de atención al tiempo lo que hace a los individuos basar su identidad en su aspecto divisible. Es probable que esto se deba a que el posmodernismo se rige principalmente por

categorías de espacio (Jameson 33), lo que llevaría a los sujetos a pensar en lo indivisible y continuo como divisible y fragmentado.

Bachelard nos dio las herramientas para pensar que un tiempo atomizado no implica necesariamente una identidad fragmentada. Para Bachelard, quien escribió antes del posmodernismo, la naturaleza del tiempo es por sí misma atomizada, lo que significa que un tiempo compuesto de puntos no es una característica única de nuestra época. Para el filósofo de la Champagne, de lo único que tenemos seguridad absoluta es del presente, por lo que el pasado y el futuro se deben pensar a partir de éste, no al revés, como lo sugiere la *durée*. Si de lo único que tenemos conciencia es del instante presente, la identidad que consideramos como construida a lo largo del tiempo también debe estar sujeta a la realidad absoluta del presente. Esto lleva a Bachelard a pensar que cada instante presente es como un ritmo que vuelve a hacer aparición en una sinfonía, y que cada ser lleva su ritmo que acompaña a la sinfonía universal. Así, vimos que la imagen del mar es la que presenta el ritmo más constante en la novela, y que aunque la narración esté compuesta de diversos momentos, lo que le daba una continuidad era la reaparición constante de este elemento, acompañado de ritmos poco menos constantes pero igual de importantes en la construcción de la identidad de Max, como la familia Grace y la casa de los Cedars. La teoría del tiempo de Bachelard presupone la *durée* (Cherniavsky 18) y nos demuestra que un tiempo atomizado no conlleva una disolución de la identidad, sino que esta puede disfrutar de una continuidad a través de los instantes, siempre y cuando haya algo constante que la sostenga.

Entonces, si la experiencia atomizada del tiempo no es la causa de la fragmentación del individuo en la posmodernidad, ¿qué relación hay entre la identidad y la temporalidad? Para responder esto, rescato un comentario de Bachelard a propósito de la *durée* y lo aplico a las concep-

ciones del tiempo en general: tanto la *durée* de Bergson como el instante de Bachelard son construcciones mentales de lo que experimentamos como tiempo. Esto podrá parecer obvio o reductivo, pero me parece importante dejar un poco de lado las discusiones ontológicas sobre el tiempo para entender cuáles son los factores precisos que afectan nuestra relación con él. Más arriba sugerí que la condición fragmentada del sujeto en el posmodernismo se puede deber a la falta de atención que ponen los individuos sobre el tiempo. También, en la introducción mencioné que, además del tiempo, la naturaleza es una de las categorías que se han visto afectadas en el posmodernismo. Partiendo de esto y de la conclusión alcanzada en el tercer capítulo, me gustaría invitar a los lectores a repensar la relación que, como individuos posmodernistas, sostienen con el resto de los elementos que conforman su realidad. Guiados por Bachelard, dimos cuenta de la relación que sostiene el mar con el tiempo, tiempo que a su vez nos comprende como sujetos. Éste nos da una lección de continuidad y permanencia, las cuales son características de las que el sujeto ha sido despojado. A través de la imagen del mar, Max vuelve a encontrar un ritmo estable en su vida; es un soporte temporal y material para el resto de sus memorias. Es posible que los modos actuales de enajenación sean los que nos impidan formar vínculos sólidos con nuestra experiencia del tiempo y la naturaleza, y que a partir de eso consideremos nuestra identidad fragmentada. Por ahora, concluimos con la idea de que esta fragmentación de la identidad no es producto directo del tiempo fragmentado, y que, prestando atención a las cosas que duran, que perduran y continúan, como lo es la naturaleza, podemos encontrar formas alternativas de construirnos como sujetos. Para comprender lo unido dentro de nosotros, tal vez sea necesario dejar de proyectar nuestra fragmentación interior en el mundo, que ola con ola, continúa.

Espero que este análisis invite a los lectores a conocer más de la obra de John Banville, escritor inteligente que sin duda capta los conflictos íntimos de los individuos contemporáneos. A lo largo de esta tesina, sentí que se abrían más formas de abordar la obra de Banville. No tomé en cuenta, por ejemplo, el nivel metaficcional de la narración, es decir la conciencia que presenta el texto sobre su condición como texto, lo cual añade un nivel más complejo de interpretación al cómo Max representa su vida a lo largo de la novela. También, al intentar privilegiar los términos temporales, dejé de lado el tema de la memoria y sus funcionamientos, un análisis de los cuales serviría para profundizar en la relación que Max sostiene con su pasado. En fin, hay muchos motivos por los que la obra de Banville, y en especial *The Sea*, deberían ser objeto de más estudios críticos. El presente trabajo, como dije en la introducción, sólo intenta dilucidar mejor la relación entre el título y el desarrollo temporal de la novela. Así, pongo mis esperanzas en que, en el futuro, la obra de John Banville sea abordada de manera más profunda en la carrera de Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) de la UNAM, ya que en sus libros encontramos comentarios complejos sobre nuestra constitución como individuos en una sociedad posmodernista, cada vez más alejada del mar, de la naturaleza y, en consecuencia, de ese gran flujo de transformaciones y cambios que nos comprende: eso a lo que solemos referirnos como “el paso del tiempo”.

Trabajos citados

- Arnold, Matthew. "Dover Beach." *Poetry Foundation*. Web. 05 de mayo de 2018.
- Amis, Martin. *Time's Arrow*. Nueva York: Vintage International, 1992. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México: FCE, 1988. Impreso.
- . *La intuición del instante*. México: FCE, 2014. Impreso.
- . *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2014. Impreso.
- Banville, John. *Ancient Light*. Nueva York: Knopf, 2012. Impreso.
- . *Eclipse*. Nueva York: Vintage International, 2000. Impreso.
- . *Shroud*. Nueva York: Vintage International, 2002. Impreso.
- . *The Sea*. Nueva York: Vintage International, 2005. Impreso.
- . *The Infinities*. Nueva York: Vintage International, 2009. PDF.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Trad. F.L. Pogson.
- . "De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée". *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1970. PDF.
- . "The Persistence of the Past". *Key Writings*. ed. Keith Ansell Pearson y John Mullarkey. Londres: Continuum, 2002. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Nueva refutación del tiempo". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960. Impreso.
- Cerezo Moreno, Marta. "Returning Home versus Movement without Return: A Levinasian Reading of John Banville's *The Sea*". *Atlantis*, Vol. 37, Número 1, 2015, pp. 51-68. PDF.

- Cherniavsky, Axel. "La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad". *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Número 37. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 45-68. PDF.
- Costello-Sullivan, Kathleen. "'My Memory Gropes in Search of Details': Memory, Narrative, and 'Founding Traumas' in John Banville's *The Sea*". *Irish University Review*. Vol. 42, Número 2, 2016, pp. 340-358. PDF.
- Crim, Kathryn. "Out of the Past". *The Three Penny Review*. Número 116, 2009, pp. 8-9. PDF.
- Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: FCE, 1989. PDF.
- Facchinello, Monica. "The Old Illusion of Belonging: Distinctive Style, Bad Faith and John Banville's *The Sea*". *Estudios Irlandeses*, Número 5, 2010, pp. 33- 44. PDF.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. PDF.
- Han, Byung-Chul. *The Scent of Time: A Philosophical Essay on the Art of Lingerin*g. Trad. Daniel Steuer. Medford: Polity, 2017. Impreso.
- Hashizume, Keiko. "Bachelard's Theory of Time: Missing link between science and art", *Aesthetics*, Número 13, 2009. Tokio: Tokyo University, 2009, pp. 1-9. PDF.
- Hughes, Ted. "Crow and the Sea", *Crow: From the Life and Songs of the Crow*. Nueva York: Harper & Row, 1971. Impreso.
- Imhof, Rüdiger. "Was't Well Done?". *Irish University Review*. Ed. Anne Fogarty. Vol. 36, Número 1. Dublin: Irish University Review, 2006, pp. 165-181. Impreso
- Jameson, Frederick. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. Esther Pérez. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991. PDF.

- Laceulle, Hanne. "Narrative Identity and Moral Agency." *Aging and Self-Realization: Cultural Narratives about Later Life*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, pp. 127–158. Web. 15 octubre 2020.
- Lawlor, Leonard y Moulard Leonard, Valentine, "Henri Bergson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), ed. Edward N. Zalta. Web. 12 julio 2019.
- Leal Fernández, Ignacio. *Bergson bailando en el bosque: Duración, Experiencia y Demora en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. PDF.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antón Rato. Buenos Aires: Cátedra, 1987. PDF.
- Martin, Gary. "Someone is walking over my grave". *The Phrase Finder*, www.phrases.org.uk/meanings/someone-is-walking-over-my-grave.html. Web. 27 febrero 2019.
- Martínez Lozornio, Juan de Dios. "Tiempo e imagen en Gaston Bachelard y Henri Bergson". *Valenciana: Estudios de filosofía y letras*, Número 17, pp. 139-163. PDF.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009. PDF.
- Nolan, Val. "The Aesthetics of Space and Time in the Fiction of John Banville and Neil Jordan". *Nordic Irish Studies*, Vol. 9, 2010, pp. 33-47. PDF.
- Piñeiro, Aurora. "The Evidential Artist: A Conversation with John Banville." *Nordic Irish Studies*, Vol. 14, 2005, pp. 55-70. Falun: DUCIS (Dalarna University Centre for Irish Studies) y NISN (Nordic Irish Studies Network). PDF.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores, 2004. PDF.

Webb, David. "Temporal Discontinuity and the Image in Bachelard's Philosophy of Science."

academia.edu, <https://bit.ly/2ZeN4tn>. Web. 25 de julio de 2019.

Woolf, Virginia. *The Waves*. Harmondsworth: Penguin, 1969. Impreso.