BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Valladolid

Nuevas tendencias en la ficción irlandesa contemporánea: John Banville y William Trevor

Eugenia Llamas Muñoz

Tesis de Doctorado

Facultad de Filosofía y Letras

Director: Dr. D. Patrick H. Sheerin

2002

NUEVAS TENDENCIAS EN LA FICCIÓN IRLANDESA CONTEMPORÁNEA: JOHN BANVILLE Y WILLIAM TREVOR

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Departamento de Filología Inglesa
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid

Director:
Dr. Patrick H. Sheerin

Tesis Doctoral
Eugenia Llamas Muñoz

Valladolid, Mayo 2002

A mi familia

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

Introducción. John Banville y William Trevor 5

Primera Parte

- **Capítulo I.** El estado de la cuestión 16
- **Capítulo II.** Otros mundos, otro tiempo 64

Segunda Parte

- **Capítulo III.** William Trevor y el origen del mal 117
- **Capítulo IV.** John Banville: obsesión y violencia 185

Tercera Parte

- **Capítulo V.** Experimentos: verdades relativas 236
- **Capítulo VI.** Otros autores. Nuevas tendencias 293

Conclusión. Entre tradición y postmodernidad 332

Bibliografía 343

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Quisiera mostrar mi más sincero agradecimiento al Profesor Dr. Patrick Sheerin, director e inspirador de esta Tesis Doctoral. Su paciencia y atención exquisitas han logrado que pudiéramos poner el punto final a un trabajo que iniciamos juntos con la Memoria de Licenciatura.

Gracias a los Profesores Dr. Terry Dolan y Dr. Tom Holpin del University College Dublin, que me guiaron a través del curso del río Liffey y de los recovecos de la literatura irlandesa en un verano inolvidable; a los escritores Dermot Bolger y Val Mulkerns, por convencerme (cada uno a su manera) de que la ficción irlandesa contemporánea es una realidad fascinante en perpetuo movimiento, más allá de la alargada sombra de James Joyce.

A mis compañeros y amigos de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Telecomunicación, gratitud infinita. Vosotros habéis sido mi apoyo día a día, mostrando la comprensión de los que saben que a veces se puede desesperar por algo que a otros puede parecerles ridículo... Tengo la suerte de que seáis muchos, y sé que no os importará que no os nombre uno a uno: todos estáis en mi corazón.

Esta Tesis está dedicada a mi familia: a mi madre y a Concha. ¡Os habéis llevado la peor parte! Espero que mi satisfacción pueda compensaros de alguna manera.

... Y a Andrés, gracias.

INTRODUCCIÓN

JOHN BANVILLE, WILLIAM TREVOR Y LA FICCIÓN IRLANDESA CONTEMPORÁNEA

> I see the writing of a story as creating an impression, and that impression is going to communicate itself to somebody else.
>
> (William Trevor. Entrevista con Mira Stout. 1989)
>
> Art . . . is about ways of looking, of comprehending, or *making reality comprehensible.*
>
> (John Banville. *The Sunday Tribune*. 30 Sep. 1983)

El propósito de esta Tesis Doctoral es presentar una panorámica de las nuevas tendencias en la ficción irlandesa contemporánea mediante la exploración de las aportaciones llevadas a cabo por John Banville y William Trevor, así como por otros autores que han desarrollado su quehacer artístico durante la segunda mitad del siglo XX.

Al acometer tal empresa, pronto pudimos constatar una clara dicotomía en el panorama novelístico en Irlanda: mientras muchos escritores permanecían fieles a unos modos narrativos tradicionales, ajustándose a criterios literarios sólidamente establecidos y ensayados, otros han experimentado con diversas tendencias estilísticas, centrando sus preocupaciones artísticas en aspectos relativos a la relación entre lenguaje y significado, el reconocimiento de la memoria histórica o la identidad del ser humano como individuo. Estos escritores se consideran inmersos en un contexto europeo (o incluso mundial) que trasciende, por tanto, las fronteras de lo meramente irlandés. Como el propio John Banville afirma: "We're part of a tradition, a *European* tradition; why not acknowledge it?".[1]

Este es el caso no sólo de John Banville, sino también de William Trevor. Ambos en diferente medida -pero con resultados igualmente brillantes- han desarrollado una narrativa que podríamos denominar autoconsciente, concentrándose en las características fenomenológicas de la ficción en sí misma. Su investigación de la naturaleza del arte literario como proceso imaginativo les ha conducido a intentar reproducir la pluralidad subyacente tras toda historia narrada. Es esta una preocupación por el relativismo existencial

[1] Imhof, Rüdiger 1987: "Q &A with John Banville". *Irish Literary Supplement*. (Spring).13. Cursiva del autor.

que impregna la obra literaria de numerosos autores contemporáneos, dentro y fuera de Irlanda.

A nuestro entender, la importancia de ambos escritores queda sobradamente demostrada a lo largo de sus extensas y brillantes trayectorias, avaladas por la concesión de numerosos premios literarios, así como por un unánime éxito de crítica y público. No obstante, resulta obvio que los galardones y distinciones honoríficas no han sido el único motivo que nos ha impulsado a fijar nuestra atención en estos dos insignes escritores. La razón fundamental es de carácter estrictamente cronológico: aunque nacidos con una diferencia de casi veinte años,[2] sus carreras literarias coinciden al abarcar las últimas décadas del siglo XX, alcanzando sus cotas más elevadas a partir de los años ochenta. Tal coincidencia en el tiempo coexiste asimismo con una época de constantes cambios en la nación irlandesa, una transformación que comienza en la década de los sesenta. Esta circunstancia convierte a John Banville y William Trevor en dos autores idóneos para rastrear la evolución que las tendencias literarias han experimentado en la Irlanda de la segunda mitad del siglo XX.

[2] William Trevor nació en Mitchelstown (Co. Cork) un 24 de mayo de 1928, mientras que John Banville vio la luz el 8 de diciembre de 1945 en Wexford.

Para llevar a cabo tal exploración, dividiremos nuestro estudio en tres partes. En la Primera Parte, veremos las coordenadas espacio-temporales en las que se desenvuelve su obra. Será necesario entonces comenzar por estudiar la ficción irlandesa contemporánea. Tendremos entonces que situarnos en el marco de la tradición novelística que comienza a adquirir señas inequívocas de identidad desde principios del siglo XIX. Habremos así de mencionar las distintas líneas que de desarrollo que pueden reconocerse en la prosa de ficción en Irlanda, desde la novela de "big house" hasta los experimentos modernistas, pasando por la vertiente terrorífica o la corriente humorística. A pesar de la vuelta al realismo que significa la aparición de figuras tan indiscutibles como Liam O'Flaherty, Sean O'Faolain o Frank O'Connor, los escritores irlandeses no permanecen tampoco indiferentes ante los sucesos que revolucionan el panorama literario en el resto de Europa, y no podremos por ello obviar una mención a un fenómeno tan controvertido como el Postmodernismo. Tal mención se sustenta asimismo en la opinión de numerosos críticos que califican a John Banville –fundamentalmente- y a William Trevor –en menor medida- como autores postmodernos; como Gregory A. Schirmer afirma, en este caso refiriéndose a William Trevor: ". . . Irish writing is more conscious of modernist and post-modernist departures from convention than is often assumed. . ."[3]

[3] Schirmer, Gregory A. 1990: *William Trevor: a study of his fiction*. London: Routledge. 9

Completaremos la Primera Parte con un estudio de los universos que John Banville y William Trevor nos proponen en su narrativa, buscando encontrar cuáles son esas coordenadas espacio-temporales a las que hacíamos referencia con anterioridad, sumergiéndonos ya en la obra de los autores que son objeto fundamental de esta Tesis. Aquí intentaremos descubrir la relación de ambos con su país natal, así como su grado de fidelidad hacia la tradición en cuanto a la elección de temas y escenarios.

Nuestra intención en la Segunda Parte será descubrir el entronque de la obra de William Trevor y John Banville con otra de las líneas más productivas en la literatura irlandesa, la que deriva directamente de la tradición gótica. Tal exploración nos llevará a contemplar la fragilidad del individuo en su búsqueda de un lugar en un mundo caótico. Procuraremos así investigar hasta dónde llegan la maldad y los comportamientos morbosos de los personajes de la ficción de ambos escritores. Intentaremos encontrar en este punto los códigos éticos y morales –si es que existen- que determinan el comportamiento de los seres que pueblan los mundos creados por ambos autores.

En la Tercera Parte buscaremos la voz de los personajes y la de sus propios creadores en su faceta más innovadora. Procuraremos de esta forma

retomar la línea experimental que la revolución modernista inauguró en la literatura irlandesa. No podremos olvidar tampoco que la forma y el grado de experimentalidad de John Banville y William Trevor se hallarán también mediatizados por la influencia de las corrientes postmodernistas a las que habremos de aludir en la Primera Parte de esta Tesis.

Aunque William Trevor no es un autor que pudiera tacharse de experimental en cuanto al lenguaje, destaca su capacidad para mostrar los diversos puntos de vista desde los que pueden contemplarse unos hechos determinados. Por todo ello, tanto sus novelas como sus narraciones breves –estas con una magnífica economía de medios- se conforman como un mosaico de historias paralelas o concatenadas en las que, a menudo, las diversas focalizaciones están mediatizadas por un narrador externo en tercera persona que permanece indiferente a los sucesos relatados. Es esta la opinión de Gregory A. Schirmer:

> Trevor has absorbed into his essentially traditional fiction a number of techniques usually associated with modernist fiction and its various offspring. In large part, these techniques have in common a distrust of narrative omniscience, and so are crucial to the expression of Trevor's moral vision. (Schirmer 1990: 9)

Desde sus primeras novelas se detecta un afán de ensayar con las formas, de recrear ficciones dentro de la ficción y de representar los más recónditos recovecos de la mente. Incluso en sus novelas de marcado carácter histórico, la imaginación adquiere preeminencia sobre el mundo real de los hechos objetivos. Como autor, Banville hará uso también de las imaginaciones ajenas, y la intertextualidad será una característica insoslayable en el estudio de su obra. Él mismo justifica así este hecho:

> . . . books are to a large extent made out of other books; why not acknowledge that? Also, I find that the incorporation of references to other works, and even quotations from those works, gives the text a peculiar and interesting resonance, which is registered even when the reader does not realize that something is being quoted. (Imhof 1987: 13)

Esta clase de ficción intertextual puede suponer para muchos lectores, que no estarían de acuerdo con su última afirmación, una merma en el disfrute de la obra literaria. Incluso, podría discutirse que la excesiva elaboración narrativa hace perder de vista la finalidad humanista de la obra. Al igual que sucede con William Trevor, no hay una doctrina explícita en las ficciones de John Banville, pero existe una preocupación por el ser humano que intenta salvarse a través de la belleza y, en última instancia, el arte. Por eso,

gran parte de la obra de Banville posee también evidentes rasgos metafictivos, en una transposición de ese intento de redención al narrador, que se interroga acerca de la naturaleza de su propio inspiración. A pesar de esta autoconsciencia, la obra de John Banville no se limita a contemplarse a sí misma en un delirio de autocomplacencia. El mismo Banville desconfía de una novela excesivamente experimental, en sintonía con lo que algunos podrían achacar a su propia obra; así, llega a afirmar: "One of the odd things about the 'new novel' is that the theory is always more exciting, more interesting, and even more entertaining, than the actual novels."[4]

Para Banville, el arte debe reflejar la realidad entendida en términos aristotélicos. Como tal, el propósito de la novela debe ser comunicar la verdadera esencia del mundo que nos rodea. El arte es la forma suprema de armonía, de principio ordenador del caos. Puesto que el arte es ante todo forma, no debe utilizarse para la expresión de las ideas privadas del artista. Banville lo expresa de una manera bastante radical:

> As Kafka put it, the artist is the man who has nothing to say. What Kafka, with his usual reticence, left out is that only by saying nothing does he succeed in saying anything worthwhile. I am speaking, of course, of

[4] Banville, John 1977: "Recent Fiction". *Hibernia*. (30 September). 27.

> saying out of one's personal life, as it were, of using art as a vehicle for personal opinions and emotions.[5]

William Trevor manifestará pareceres semejantes. La literatura ha de ser ante todo un arte imaginativo, y no una mera plasmación de la propia experiencia del autor. Como él mismo manifiesta:

> Personally, I . . . disagree with that awful advice that's always given to children: 'Write about what you know'. I'd say the opposite, in a way: 'You mustn't write about what you know. You must use your imagination.'[6]

Tras acometer el análisis de las maneras en que ambos autores plasman sus particulares conceptos de la realidad, trataremos de descubrir la obra de otros escritores del panorama novelístico irlandés; por un lado, autores que empezaron sus carreras literarias cuando las de Banville y Trevor se hallaban en su punto álgido: Roddy Doyle, Dermot Bolger y Patrick McCabe. Por otro lado, y por razones que explicaremos en su momento, incluiremos en esta nómina a John McGahern. Cerraremos así la Tercera Parte, terminando

[5] Imhof, Rüdiger 1981: An Interview with John Banville. 'My Readers, That Small Band, Deserve a Rest'. *Irish University Review* 11:1 (Spring). 5-12. 6.
[6] Firchow, Peter ed. 1974: "William Trevor. *The Writer's Place: Interviews on the Literary Situation in Contemporary Britain."* University of Minnesota Press. 306

nuestro estudio con la aportación de un capítulo de conclusiones y unas páginas dedicadas a la bibliografía. En esta, incluiremos la obra de John Banville y William Trevor, así como la de los otros autores antes mencionados; en cuanto a las fuentes secundarias, dividiremos éstas en tres apartados: uno dedicado específicamente a John Banville, otro a William Trevor, y un tercero de carácter más general. Con todo ello, esperamos dar una visión lo más completa posible de las nuevas tendencias en la ficción irlandesa contemporánea.

MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

> From some perspectives William Trevor might seem to be a British author. . . Even so, (he) remains an Irish author -Irish by birth and by owned identity. That simple fact is essential to any full appreciation of his fiction.
>
> (Kristin Morrison, *William Trevor*)
>
> . . . as if to be a typical Irish writer was *ipso facto* a recommendation.
>
> (Rüdiger Imhof, *John Banville. A Critical Introduction*)

La producción literaria irlandesa es, sin lugar a dudas, una de las más ricas de nuestro tiempo. En lo que a novela se refiere, los autores irlandeses han sabido dotar al género de una innegable singularidad.

La apertura hacia las nuevas tendencias imperantes en la Europa actual, sin perder de vista la influencia de una larga tradición voluntariamente asumida, ha conformado un panorama artístico cuya finalidad última no es otra que un intento de traspasar las fronteras de lo meramente irlandés. Históricamente, la nación irlandesa se erige desde sus

inicios en un fenómeno fundamentalmente cultural.[1] La cultura había proporcionado ya desde el siglo XVIII un modelo ideal para conjugar los tres elementos que se consideraban básicos en la construcción de cualquier nación: una forma de organización social, un sistema de orden político y una narrativa de la identidad histórica. La finalidad principal de la cultura así contemplada será por tanto facilitar el paso de colonia a estado nacional. Porque no podemos olvidar que Irlanda fue la primera colonia británica, y que, asimismo, fue uno de los primeros territorios en comenzar el proceso de descolonización. Como Gerry Smyth hace notar al respecto:

> Although precipitated by an intermittent political revolution lasting from 1916 to 1922, this move occurred slowly and unevenly over an extended period of time. Under a treaty agreed between the British government and the majority of the revolutionary forces, part of the island was offered a measure of political autonomy. After a brief but bitter civil war between those wishing to accept the terms and those holding out for a complete formal break with the Empire, the treaty was accepted and became law in 1922. Initially known as the 'Irish Free State', the name of the state was changed to 'Éire' (the Gaelic word for Ireland) in 1937 before becoming the 'Republic of Ireland' in 1948, at which time the state formally seceded from the British

[1] *vid.* Smyth, Gerry 1998: *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction.* London: Pluto Press. 14-15.

> Commonwealth and became to all intents and purposes a different country. (Smyth 1998: 3)

Este procedimiento de descolonización ha tenido un profundo impacto en el devenir vital de la nación irlandesa. Al igual que sucedió con otras entidades postcoloniales en todo el mundo, Irlanda se ha visto influenciada por el ineludible imperativo de encontrar una identidad propia[2]. En un principio, esta búsqueda se articuló en torno a la resistencia frente al colonialismo, haciendo énfasis en lo que podría considerarse genuinamente "irlandés" en oposición a todo aquello que oliese a británico. Sin embargo, el progreso no se detiene, y el país no puede vivir aislado del resto del mundo, anclado en una glorificación del pasado que no conduce a ninguna parte.

En particular, la década de los sesenta inició para Irlanda un período marcado por el desarrollo económico y el interés hacia otros países, una inclinación no del todo ajena al comienzo de las retransmisiones de la televisión nacional en 1962[3].

[2] *vid.*Said, Edward 1993: *Culture and Imperialism.* London: Chatto & Windus. 316-40.
[3]*vid.*Kiberd, Declan 1995: *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation.* London: Vintage. 566.

El crítico y novelista Thomas Kilroy expresa así los cambios experimentados por un estado que ha llegado a su mayoría de edad:

> . . . there is the widely accepted view nowadays among the historians that contemporary Ireland derives from the late fifties, that from that period one can trace the economic, social and cultural changes by which the country. . . moved from being an essentially rural based, tradition-bound society to something resembling a modern, urbanized, technological state. . . Something important appeared in the arts, too, in that decade.[4]

La bonanza económica se mantendría hasta finales de los setenta, momento en que se produciría una grave recesión. Mientras, Irlanda había firmado el tratado de adhesión a la entonces Comunidad Económica Europea en 1973. La aplastante mayoría con que se aprobó la propuesta (un ochenta por cierto de los votantes a favor de la incorporación) se debió básicamente a las promesas de los líderes políticos que veían en la CEE una fuente extraordinaria de ingresos a través de la obtención de subvenciones. Ni siquiera las voces de alarma de republicanos tradicionales y socialistas radicales, temerosos de los peligros de una progresiva pérdida de soberanía

[4] Kilroy, Thomas 1982: "The Irish Writer: Self and Society" *Literature and the Changing Ireland.* Ed. Peter Connolly. Gerrards Cross, England: Colin Smythe. 171.

nacional, fueron capaces de frenar el entusiasmo. Irlanda comenzaba a afianzar su posición como país abierto al resto del mundo.

El género literario que mejor representará los cambios producidos en la nación irlandesa durante la segunda mitad del siglo XX no será otro que la novela. Este género ha sido capaz de evolucionar en Irlanda hasta enunciar formas narrativas en las que poder armonizar los cambios sociales, políticos e históricos. Bakhtin justifica en lo siguientes términos la adecuación de la novela para convertirse en la forma literaria preeminente en las sociedades en continua evolución:

> The novel is the only developing genre and therefore it reflects more deeply, more essentially, more sensitively and rapidly, reality itself in the process of its unfolding. Only that which is itself developing can comprehend development as a process.[5]

La novela ha sido parte de la vida cultural irlandesa desde el siglo XVIII, por lo que se trata de un género sólidamente establecido y con la suficiente entidad como para convertirse en portavoz de la nueva sociedad.

[5] Bakhtin, Mikhail 1981: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press. 7

Desde entonces hasta nuestros días, los autores irlandeses han favorecido una serie de temas recurrentes que se han convertido en rasgos distintivos de la literatura de ficción en su país. Desde la publicación en 1800 de la obra de Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*, la "big house" ha sido uno de los motivos más genuinamente irlandeses que han surgido en el terreno de la ficción.[6]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Bajo un punto de vista cronológico, la novela de "big house" ha supuesto una interesante reflexión acerca de los cambios económicos, sociales y políticos experimentados por la Irlanda contemporánea. Sus principales características podrían resumirse en tres premisas fundamentales: en primer lugar, es el lector inglés la audiencia que se pretende captar, adoptando el autor una postura eminentemente aclaratoria; en segunda instancia, existe por parte del escritor (y, presumiblemente, también por parte del público) una actitud condescendiente hacia todo lo irlandés, materializándose esta disposición en un anti-catolicismo de carácter generalmente humorístico; por último, se detecta una cierta ambigüedad ideológica al realizar el autor una crítica del absentismo al mismo tiempo que se manifiesta partidario de un concepto paternalista de la sociedad.

[6] *vid.* Bartlett, Thomas 1988: *Irish Studies. A General Introduction.* Dublin: Gill & Macmillan. 173-95

Temáticamente, las novelas de “big house” reúnen a su vez una serie de ingredientes comunes a todas ellas. Como representación de los modos de vida de una clase en decadencia, la formada por los descendientes de la “Ascendancy” en Irlanda, estas novelas plantean la desintegración de los valores de un estamento incapaz de hacer frente a las demandas de un nuevo orden social. El endeudamiento, la soledad, el alcoholismo o la violencia -aunque a menudo tratados bajo el prisma del humor- son sólo algunas de las lacras que marcan las vidas de unos seres abocados a adaptarse o morir. Sociológicamente, la novela de “big house” constituye pues una narrativa de la colonización y de las consecuencias que la revolución independentista trajo a los herederos de los colonizadores. Entre sus más ilustres exponentes, podemos citar a la pareja de novelistas Somerville (Edith Somerville) y “Ross” (Violet Martin). Ellas mismas fueron miembros de la “Ascendancy”, y con *The Real Charlotte* (1894) aportaron la primera novela irlandesa en la que las voces femeninas adquieren un verdadero protagonismo y se nos presenta un panorama de la situación de la sociedad irlandesa de la época. Los volúmenes que conforman la colección de narraciones *The Irish R.M.*, que comenzaron a publicarse a partir de 1899, constituyen una interesante autocrítica humorística por parte de la clase a la que sus autoras pertenecían.

La temática de "big house" se enmarca en uno de los argumentos preferidos por los novelistas irlandeses: el contraste entre los ámbitos rural y urbano. Durante el siglo XIX, la ciudad se contempla como una imposición de carácter colonial, un ambiente en el que no puede desarrollarse la verdadera idiosincrasia del pueblo irlandés. Este punto de vista se vio reforzado por la situación caótica que vivió Dublin durante la época, transformada en una de las capitales europeas más decadentes y con un mayor índice de pobreza (Smyth 1997: 59). En el período postrevolucionario, el mundo rural es el verdadero representante de la identidad nacional, y sus habitantes se convierten en figuras estereotipadas. Este fenómeno encontrará un campo abonado en el género de "big house", donde irlandés y campesino parecen términos sinónimos. Tal situación conduce al desarrollo de una novela fundamentalmente realista –pertenezca o no al género de "big house"- que exalta valores tradicionales como la familia o la religión. Sin embargo, su carácter estereotípico no hace sino enfatizar la trivialidad de unos argumentos que, paradójicamente, no responden a la realidad.[7] Tal enfoque influirá incluso en la noción que los autores proporcionan de la ciudad, que acabará siendo una imagen especular del entorno rural, creando incluso sus propios estereotipos. Fintan O'Toole contempla de la siguiente manera la pervivencia de esta contraposición entre el campo y la ciudad:

[7] Es este el caso de novelas como la obra de Patrick Kavanagh *Tarry Flynn*, publicada en 1948.

> For the last hundred years, Irish culture and in particular Irish writing has been marked by this dominance of the rural over the urban, a dominance based on a false opposition of the country to the city which has been vital to the maintenance of a conservative political culture in the country.[8]

A la corriente realista pertenecen tres de los autores más influyentes del siglo XX: Liam O´Flaherty, Sean O'Faolain y Frank O'Connor. Mientras el primero cultiva una novela naturalista inspirada en la vida rural de Inis Mór, en las Islas Aran, y bucea en los contrastes entre lo idílico de ese entorno y la deshumanización de Dublin –fundamentalmente en la demoledora visión de la capital que será una constante desde *The Informer* (1925)-, O'Faolain y O'Connor buscan en el condado de Cork el marco para sus historias, que a partir de mediados del siglo encontrarían un vehículo más adecuado en la narración breve.

Asímismo, aún en nuestros días, voces como las de Anthony C. West, John Broderick o Anthony Cronin han mantenido viva una novela centrada en la crítica social, al estilo de los modos predominantes hasta

[8] O'Toole, Fintan 1985: "Going West: The City Versus the Country in Irish Writing". *The Crane Bag* vol. 9, no. 2. 111

1960, y como si la gran revolución modernista nunca hubiese tenido lugar.[9] A esta corriente se han sumado numerosas mujeres escritoras, entre las que cabría destacar a Edna O'Brien, Janet McNeill, Molly Keane, Iris Murdoch, Eilís Dillon, Julia O'Faolain, Jennifer Johnston o Val Mulkerns. Un factor común a la producción literaria de la mayoría de estas novelistas es la utilización del género de "big house". Sin embargo, este no es el único tipo de novela cultivado por la imaginación femenina. Otras temáticas van abriéndose paso, aunque todas ellas marcadas por la adopción de un punto de vista femenino frente a problemáticas de carácter más universal. Encontramos así novelas como *Give Them Stones* (1987), en la que Mary Beckett se ocupa de la vida cotidiana de una mujer católica de clase trabajadora en Belfast, o *Whispers in the Wind* (1990), en la que Mary Ryan plantea la rebeldía de la mujer frente a la opresión de la Iglesia y una sociedad tan patriarcal como la irlandesa. Este carácter reivindicativo también puede detectarse en las novelas de Mary Rose Callaghan, entre las que destacan *Mothers* (1982) –sobre tres generaciones de madres solteras- y *The Awkward Girl* (1990). Una visión absolutamente contemporánea de la mujer irlandesa es la que nos propone Patricia Scanlan, quizás una de las escritoras de más éxito en la Irlanda de finales del siglo XX. Scanlan

[9] *vid.* Cahalan, James 1988: *The Irish Novel*. Dublin: Gill & Macmillan. 294-300. De la influencia del Modernismo hablaremos más adelante.

muestra los ambientes del Dublín más cosmopolita en novelas como *City Girl* (1989), *Apartment 3B* (1991) o *Finishing Touches* (1992).[10]

Si retomamos de nuevo la temática de la dicotomía campo / ciudad, veremos cómo el crecimiento imparable de Dublin a partir de la década de los sesenta ha supuesto la aparición de una novela consciente de la existencia de la ciudad como entorno imaginativo alternativo. Según afirma Gerry Smyth:

> Finding urban life ignored, misrepresented or sentimentalised, the new Irish novelists of the 1980s set about developing forms and techniques which could adequately represent life in a city which as the end of the century approached was fast outgrowing the range of traditional images. Such a self-conscious artistic programme brought its own difficulties, however, in that it seems not to have entailed a dismantling of the 'false opposition of the country to the city' but merely a shift of emphasis from the former to the latter. The problem, as with many movements conceived in counter-mode, was that the offending opposition was maintained even as it was reversed. One could argue that the Dublin created by the new novelists of the 1980s, with its images of urban decay and alienation, fostered a myth as

[10] Una completísima nómina de escritoras irlandesas puede encontrarse en Hurtley, Jacqueline A., Brian Hughes, Rosa M. González Casademont, Inés Praga y Esther Aliaga 1996: *Diccionario Cultural e Histórico de Irlanda*. Barcelona: Ariel.

> inimical to city life as the pastoral one it looked to replace. (Smyth 1997: 61)[11]

Surgen en este panorama autores como Dermot Bolger y Roddy Doyle, que presentan en su obra una nueva imagen de la ciudad, al mismo tiempo que pretenden mostrar su rebeldía contra sus predecesores. Aunque formalmente realistas, sus obras están dotadas de una incontestable contemporaneidad. Bolger fue considerado el "enfant terrible" de la literatura irlandesa durante la década de los ochenta, una etiqueta que él ha deplorado hasta la saciedad. El tono tremendista de *The Journey Home* (1991) dice, no obstante, mucho acerca de su autor. Es esta novela un ataque brutal hacia la clase política, la oligarquía capitalista y la Iglesia católica en general. En un mundo de corrupción, paro y droga, un Dublín sórdido pintado con matices desoladores es la fuente de las desgracias de sus habitantes. La única esperanza está en la huida, pero no hacia un continente en decadencia que tampoco tiene nada que ofrecer. La búsqueda de la identidad perdida es ese largo viaje a casa, al hogar de los antepasados, a la Irlanda rural. Así que, después de todo, la actitud de Dermot Bolger no parece tan subversiva. Aunque sus argumentos son ciertamente muy crudos,

[11] Para más información sobre el tratamiento que la novela irlandesa de los 80 da a la ciudad, *vid.* Richards, Shaun 1992: "Northside Realism and the Twilight's Last Gleaming". *Irish Studies Review*, no. 2 (winter). 18-20

ese atisbo de esperanza que ofrece la vuelta al campo nos parece una actitud bastante ingenua y más tradicional de lo que su autor desearía.

Roddy Doyle insistirá en los aspectos negativos de la capital irlandesa. Su "trilogía de Barrytown", compuesta por *The Commitments* (1987), *The Snapper* (1990) y *The Van* (1991), revela sin embargo la generosidad y ternura de los personajes que pululan por los suburbios del norte de Dublín.

Aparte de esta preocupación por mostrar las disparidades existentes entre los entornos rural y urbano, haciendo uso de un marcado realismo, la novela irlandesa ha estado profundamente influenciada por la fascinación provocada por los aspectos fantásticos que sobrepasan la normalidad cotidiana. La locura, el terror y los sueños que se transforman en pesadillas han ocupado un lugar preeminente en la historia de la ficción irlandesa desde sus inicios.

La primera fuente de conflictos que pueden conducir al desarrollo de comportamientos patológicos que irremisiblemente desembocarán en diversos grados de enajenación mental no es otra que el daño provocado por la pervivencia del colonialismo[12]. La estabilidad mental

[12] *vid.* el capítulo titulado "Colonial War and Mental Disorders" en Fanon, Frantz 1969: *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin. 200-250

de los habitantes de la nación colonizada se ve amenazada por una situación de continua violencia agravada por las dudas constantes acerca de la propia identidad. En el caso de Irlanda, el conflicto de personalidad afecta también a los descendientes de los colonizadores ingleses, aislados de la nación a la que rinden su primer tributo. Es precisamente este el origen del gusto por la novela gótica, un género que en la tradición angloirlandesa se ha asociado frecuentemente con la "big house". Richard Haslam propone así la teorización de lo gótico como una manifestación subconsciente de los sentimientos de culpa y alienación de la "Ascendancy" angloirlandesa, una fijación por los modos en los que el pasado logra persistir en el presente[13]. Como oportunamente indica Gerry Smyth:

> The classic Irish Gothic novel, such as Charles Maturin's *Melmoth the Wanderer* (1820), is characterized by a combination of narrative complexity, emotional hysteria and the incursion of supernatural systems on a hopelessly flawed and corrupt 'real' world. In the gothic vision, any hope of social change in the present is belied by the persistence of the sins of the past. (Smyth 1997: 52)

[13] *vid.* Haslam, Richard 1994: "Maturin and the Calvinist Sublime". *Gothic Origins and Innovations*. Eds. A. Lloyd Smith, V. Sage. Atlanta: Rodopi. 44-56

La novela gótica se halla impregnada de un profundo fatalismo, puesto que propugna la tesis de que todos somos víctimas de la historia, un hecho que es imposible evitar. La obsesión por el pasado –más concretamente, por el recuerdo de los difuntos- puede degenerar en psicosis. La evolución de las formas góticas hasta su inclusión en la ficción contemporánea ha enfatizado precisamente la locura como temática principal. En la situación postcolonial en la que se haya la novela irlandesa de la segunda mitad del siglo XX, locura y violencia van a menudo unidas.

Como consecuencia de una situación indeseable, de eterno conflicto político-religioso entre facciones enfrentadas, el terrorismo se convertirá en un elemento temático fundamental, bien adquiriendo una preeminencia absoluta en la narración, bien como proposición argumental subyacente. Una de las obras más populares en la década de los ochenta, la novela de Bernard McLaverty *Cal* (1983), está protagonizada precisamente por un joven católico norirlandés que intenta asumir su papel como colaborador con el IRA. La contienda que se lleva a cabo de manera abierta en la nación encuentra también su eco en la batalla interna a la que se ve sometido el individuo que ha de tomar partido para ser fiel a sus creencias. En general, los novelistas irlandeses, sean del Norte o del Sur, no han podido eludir la atmósfera de lucha sectaria que sigue aún denominándose oficialmente “the Troubles”. La experiencia cotidiana en Irlanda del Norte y

su influencia en la vida de la República no han podido ser obviadas por la imaginación de los escritores, que contemplan la literatura no sólo como una alternativa a la política y la propia violencia, sino como señala Joe Cleary, ". . . consolidating, legitimising and indeed popularising the dominant perception of the conflict."[14]

El conflicto de Irlanda del Norte no siempre ha salido bien parado en la novela contemporánea. Por ejemplo, el subgénero conocido como "troubles thriller" tiende hacia el melodrama y una especie de "voyeurismo" con respecto de la violencia política que proporciona la oportunidad de obviar explicaciones históricas a favor de motivaciones individuales. A menudo, se ofrece al lector un panorama arquetípico de estereotipos que pretenden apelar a sus más morbosos instintos. Es esta la opinión de Cleary en su crítica a la novela de McLaverty antes citada, al presentar un modelo que favorece una psicología sectaria que aísla el conflicto de la estructura histórica más amplia en la que se enmarcan los sistemas políticos irlandés y británico:

[14] Cleary, Joe 1996: ""Fork-Tongued on the Border Bit": Partition and the Politics of Form in Contemporary Narratives of the Northern Irish Conflict". *South Atlantic Quarterly*, vol. 95, no. 1 (Winter). 236

> (such fictions) . . . are typically revisionist in that they assume that a reciprocated embrace across the divide is no longer credible and the only solution imaginable is of a more "tragic" kind, whereby one party to the conflict –the nationalist- must finally learn to accept what he had earlier thought to change. (Cleary 1996: 253)

Sin embargo, una serie de autores han sentido la necesidad de desafiar las formas tradicionales de contemplar la contienda. Estos novelistas buscan examinar de manera rigurosa las formas en las que la ficción impacta en las realidades vitales de Irlanda del Norte. Entre otros, cabría destacar a Deirdre Madden, Eoin McNamee, Glenn Patterson, Robert MacLiam Wilson, Kate O'Riordan o Colin Bateman. Este último publica en 1995 *Divorcing Jack*[15], una novela que supone un interesante desplazamiento con respecto a los esquemas habituales en la creación literaria articulada en torno a los problemas políticos en Irlanda del Norte. El alto el fuego proclamado tanto por los paramilitares republicanos como unionistas en 1993 trajo la posibilidad de contemplar la violencia sectaria y el fanatismo religioso desde diversas perspectivas. Una de ellas es la comedia, y Colin Bateman consigue en su primera novela introducir un punto de vista cómico para producir, tal vez, el primer "comedy thriller" enraizado en "the Troubles"[16].

[15] Bateman, Colin 1995: *Divorcing Jack*. London: HarperCollins.
[16] Con anteriroridad al cese de las hostilidades, Brian Moore ofrece una perspectiva más pesimista en *Lies of Silence* (1990)

El ritmo de *Divorcing Jack* es desenfrenado, beneficiándose de una tremenda agudeza en los diálogos, una estructura muy simple y un argumento a menudo surrealista. Sin embargo, la novela aún muestra con gran intuición la intimidad de la vida diaria en una sociedad intolerante, a la vez que se hace eco de una pensamiento político muy específico. Estas características hacen de la obra de Bateman un "thriller" postmoderno, muy al estilo de la corriente aparecida en Estados Unidos desde la década de los setenta, y que tanto éxito ha tenido en su vertiente cinematográfica, con realizadores como Quentin Tarantino.

Aunque la ficción propuesta por Colin Bateman pueda parecer un tanto extremada, plantea interesantes conclusiones a una premisa casi siempre presente en la narrativa irlandesa: el tratamiento humorístico de los argumentos. Ya apuntábamos en nuestra Memoria de Licenciatura que la utilización de recursos humorísticos ha contribuido en gran medida a reforzar el sabor peculiar de la literatura irlandesa. Desde James Joyce a John Banville, pasando por Flann O'Brien, de Jonathan Swift a William Trevor, el género cómico europeo ha alcanzado algunas de sus más altas cotas. Sátira y parodia son elementos casi omnipresentes que, perviviendo hasta nuestros días, se han convertido en símbolos del merecido tributo que la ficción irlandesa contemporánea rinde a su tradición.

Vivian Mercier, en su obra *The Irish Comic Tradition,* defiende la tesis de que el género humorístico constituye el tratamiento más productivo a lo largo de la historia de la literatura irlandesa -incluso, como es nuestro caso, en la literatura angloirlandesa y no solamente en la tradición gaélica[17]-. A la hora de sentar las bases para su argumentación, Mercier comienza con una clasificación de las diversas técnicas utilizadas por las diferentes ramificaciones en que se divide la literatura cómica, siguiendo una escala ascendente de menor a mayor grado de complejidad:

> Humour. . . is intellectually the simplest form of the comic. It springs from the absurd, that which is laughable because it is untrue or irrational or, at the very least, exaggerated. . .Of the types of humour dealt with in this book, macabre and grotesque humour can be shown to have a similar origin. . . the macabre and grotesque do not become humorous until they have portrayed life as even more cruel and ugly than it is.(Mercier 1962: 1)

En un nivel ligeramente superior de la escala, nos encontramos el "wit", cuya fuente es la paradoja, y que requiere una mayor elaboración intelectual.

[17]Mercier, Vivian 1962: *The Irish Comic Tradition.* O.U.P. xxi. Para Mercier, 'Irish literature' se refiere a la producción literaria tanto en lengua inglesa como en gaélico.

La sátira supone un paso más puesto que se basa en la ironía. Mientras que la paradoja nos enfrenta a lo absurdo de forma patente, la ironía sutil puede ser confundida con la verdad literal. Tres elementos son entonces necesarios para obtener una respuesta satisfactoria a una declaración de carácter irónico: que el lector posea una serie de normas éticas o morales, que sea capaz de comparar la afirmación irónica con estas normas, y que sea consciente, a través de ciertos indicios dejados por el autor, de que éste también comparte el mismo código ético. Por último, la parodia demanda aún mayor esfuerzo por parte del lector: en primer lugar, debe reconocer la obra o el género parodiados; a continuación, debe ver lo absurdo de la parodia por comparación con el original; por último, este absurdo debe reflejarse desde la parodia de nuevo sobre el original, de forma que el receptor sea plenamente consciente de la tendencia al absurdo inherente en la obra original y que la hizo susceptible de ser parodiada. (Mercier 1962: 1-10).

Pero, sin lugar a dudas, la característica más llamativa de la novela irlandesa es la utilización magistral de las claves del humor grotesco y macabro, dos tipos de humor tan íntimamente relacionados entre sí que a menudo han merecido la atención de los críticos de forma conjunta.

Es este el caso de Bernard McElroy en su obra *Fiction of the Modern Grotesque*. En el capítulo denominado "The Grotesque and the Modern Grotesque", McElroy basa su percepción del concepto de lo grotesco en todo aquello que resulta extraordinario o misterioso y que, en última instancia, deriva de los miedos y complejos de la infancia. Asimismo, el sentido de lo grotesco se despierta ante la contemplación de la deformidad física, sobre todo cuando ésta tiene un origen genético y resulta una materialización de la decadencia del ser humano como raza.

> The source of the grotesque in art and literature is man's capacity for finding a unique powerful fascination for the monstrous. . . in colloquial usage, it can mean almost anything unseemly, disproportionate, or in bad taste. Historically and semantically, the word has variable meanings, and the problem is further complicated by a whole skein of more or less related words whose meanings are similar to but, presumably, not synonymous with grotesque: bizarre, macabre, fantastic, weird. . . [18]

En arte, el reflejo de lo grotesco combina lo temible con lo ridículo. El balance entre estos dos elementos constituye sin lugar a dudas la única garantía de verosimilitud en un terreno tan resbaladizo. Este equilibrio entre humor y horror no depende tanto del tema en cuestión sino de la

[18]McElroy, Bernard 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. London: Macmillan Press. 1-2.

actitud del artista y la respuesta que aparentemente pretenda obtener por parte del lector. Entre otras cosas, porque prácticamente cualquier aspecto que pueda tratarse de forma convencional admite también un tratamiento según las premisas del humor grotesco. McElroy nos ofrece su propia versión de esta variedad temática:

> Death, sin, war, damnation, apocalypse, but also joy, love, feasting, sex, fertility, even salvation. The underlying vision always contains some awareness of the monstrous, but the degree of play involved in creating the grotesque -from ribald enjoyment of the perverse to earnestness reaching toward a game with desperation and despair- controls the balance between the droll and the fearsome in the finished work of art. (McElroy 1989: 14).

En contra de la asimilación llevada a cabo por McElroy, Vivian Mercier enfatiza claramente el hecho de que humor grotesco y humor macabro no son lo mismo en la tradición cómica irlandesa. Esencialmente, Mercier postula que una situación cómica, para ser denominada grotesca, ha de basarse en la distorsión y ridiculización de la Naturaleza (Mercier 1962: 48). El concepto de lo macabro, tal y como lo desarrolla Mercier en su libro, radica en el supuesto de que el acontecimiento en cuestión ha de provocar una risa teñida de cierto sentimiento de horror. Su hipótesis queda planteada de la siguiente manera:

> *Whereas macabre humour in the last analysis is inseparable from terror and serves as a defence mechanism against the fear of death, grotesque humour is equally inseparable from awe and serves as a defence mechanism against the holy dread with which we face the mysteries of reproduction.* Oversimplifying, I might say that these two types of humour help us *to accept death and to belittle life* (Mercier 1962: 48-49. Cursiva del autor).

Puesto que etimológicamente la palabra "grotesco" deriva de "grotta", y comenzó a utilizarse para referirse a los símbolos priápicos encontrados en excavaciones en grutas italianas, las connotaciones sexuales del término no pueden ser obviadas. Así, violencia, muerte y sexo quedan ineludiblemente relacionados en la tradición literaria irlandesa mediante la visión distorsionante que ofrece el prisma del humor. El poder iconoclasta del tratamiento humorístico ha servido, pues, para minimizar el tremendismo de acontecimientos extremadamente violentos que habrían de otro modo derivado en el melodrama.

A pesar de los numerosos elementos comunes, no puede afirmarse que el panorama novelístico irlandés sea totalmente homogéneo. Las diferencias más sobresalientes pueden detectarse en lo que se refiere a las estructuras narrativas preferidas por cada escritor. El paso de formas

tradicionales a otras dotadas de un carácter más experimental no depende tanto de una cuestión cronológica como de la idiosincrasia particular de cada autor. Sin embargo, es cierto que la ficción contemporánea no puede obviar la influencia de la gran revolución modernista que marcó para siempre el concepto de arte en Irlanda. No es aventurado afirmar que la novela irlandesa de nuestros días no sería la misma sin figuras como James Joyce, Samuel Beckett o Flann O'Brien. Y tampoco podemos olvidar a un autor como George Moore, cuya novela *The Lake* (1905) se considera la primera puramente modernista en Irlanda.[19]

George Moore (1852-1933) fue un claro antecedente de Joyce y Beckett en su irrefrenable necesidad de abandonar su país natal; una exigencia que, por otra parte, le permitiría incorporar influencias cosmopolitas a los temas irlandeses. Sus novelas publicadas aún durante el siglo XIX muestran el influjo de los autores que habían sido sus modelos durante su estancia en París: Balzac, Flaubert, Zola y Turgenev. Es este el caso del realismo social de *A Modern Lover* (1883) o el naturalismo de *A Summer's Wife* (1885).

[19] *Vid.* Welch, Robert 1993: *Changing States. Transformations in Modern Irish Writing.* London: Routledge. 35-54; Cahalan 1988: 85; Jeffares, Norman A. 1982: *Anglo-Irish Literature*. London: Macmillan. 202.

Con *A Drama in Muslim* (1886), Moore intenta encontrar un estilo propio con su primera novela sobre Irlanda, en la que refleja asimismo su propia condición de –paradójicamente- terrateniente católico. Como decíamos antes, *The Lake* introduce elementos innovadores que serían de gran influencia en otros autores: la idea del sueño introspectivo y la exploración de la conciencia que darían lugar al "stream of consciousness". Desde *The Lake*, la narrativa de Moore irá siempre evolucionando hacia la incorporación de nuevas sensaciones orales y visuales en su prosa, con un estilo magistral que amalgama las impresiones externas con el sentimiento. Sorprende encontrar entre sus obras una novela tan contemporánea en su concepción como *The Brook Kerith* (1916), reescritura de los Evangelios y precedente de la subversión (y sub-versión) tan explotada en la ficción de hoy en día. En su última novela, *Aphrodite in Aulis* (1930), George Moore elige sin embargo un estilo mucho más sencillo y un tono mucho más sereno para contar una historia familiar en celebración de los ritmos de la vida.

Hablar de James Joyce a estas alturas no dejaría de ser una obviedad. Es casi con toda seguridad el autor que más estudios críticos, amores incondicionales y odios recalcitrantes ha provocado en toda la historia de la literatura irlandesa. El interés que despierta su obra hace que incluso su biografía[20] se mantuviese durante varias semanas en la lista de

[20] Se trata de la biografía escrita por Richard Ellmann (*James Joyce*) en 1959 y publicada de forma revisada en 1982 por Oxford University Press.

libros más vendidos. *Ulysses* (1922) es por antonomasia la novela sobre Dublín y la más famosa de la narrativa irlandesa del siglo XX. Joyce ha sido durante décadas sinónimo de experimentalidad, con más motivo para aquellos que han sido incapaces de vadear con éxito los meandros de *Finnegans Wake* (1939), el *Work in Progress* que había empezado a publicarse en forma de serial a finales de los años veinte. La personalidad del autor, igualmente controvertida, ha coadyuvado a mantener una leyenda que justifica su existencia en la circunstancia de que el Modernismo realmente alcanza una de sus más altas cumbres en su obra.

Igual que lo hace en la de Samuel Beckett, cuyo talento como novelista sólo queda puesto en duda por su mayor éxito popular como dramaturgo: *Waiting for Godot* es una de las obras teatrales más representadas y versionadas hasta nuestros días. La confusión de la locura que adelantan sus novelas desde *Murphy* (1938) hasta *The Unnamable* (1958), con la que se cierra la trilogía inaugurada por *Molloy* (1950), pronostica la preeminencia que las estructuras y temáticas caóticas tendrán en la segunda mitad del siglo XX. Como Hugh Kenner ha llegado a afirmar: ". . . When Beckett wrote *Watt*, he was busy deconstructing the English novel, with Derrida a mere 14 years old."[21]

[21] Kenner. Hugh 1986: "Samuel Beckett: Putting Language in Its Place". *New York Times Book Review* (April 13). 3

Algo muy similar podría afirmarse de Flann O'Brien (Brian O'Nolan, o Myles na gCopaleen)[22], unos de los mejores y más versátiles novelistas de la Irlanda del siglo pasado. Hasta su prematura muerte en 1966, Flann O'Brien representa la más pura innovación en el campo de la ficción. Desde *At Swim-Two-Birds* (1939) hasta *The Third Policeman* (publicada póstumamente en 1967), sus historias engarzadas dentro de otras constituyen un anuncio de lo que depararía la ficción no mucho tiempo después. Así lo reconoce Anthony Cronin en un memorable artículo: "He (O'Brien) deconstructed his own text long before deconstruction was ever heard of."[23]

Sea o no por influencia de estos autores, la ficción de las últimas décadas del siglo XX ha mostrado una clara tendencia a explorar nuevos itinerarios que puedan expresar más convincentemente las preocupaciones y angustias del ser humano que se encamina hacia el fin del segundo milenio. Una de estas ansiedades fundamentales es la existencia de la verdad, con los problemas que conlleva su representación fiel en caso de que exista.

[22] *Vid*. Sheerin Nolan, Patrick H. 1994: "Flann, O'Brien, Myles na gCopaleen, or Whatever He Called Himself". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*. Universidad de Valladolid: ICE. 51-61.
[23] Cronin, Anthony 1986: "Post-Structuralist, Post-Modernist, Post-Everything". *The Irish Times* (April 1).

El punto de vista que cada autor decide adoptar, el lenguaje utilizado, o incluso el distanciamiento con respecto a los materiales literarios propiciado por la utilización de recursos humorísticos son a menudo experimentos que pretenden hallar una respuesta satisfactoria a la gran pregunta: ¿dónde reside la verdad absoluta?. Esta evolución hacia formas de carácter experimental puede rastrearse en cuatro de los novelistas más influyentes hasta la fecha: Benedict Kiely, Brian Moore, Francis Stuart y John McGahern.

Nacido en el Ulster (al igual que Moore), Kiely puede calificarse sin temor a equivocarse como autor ecléctico. Su primer libro (1945) fue un ensayo republicano denunciando la actuación británica en la partición de Irlanda del Norte, mientras que *Proxopera* (1977) y *Nothing Happens in Carmincross* (1985) son ataques directos a los movimientos guerrilleros tanto católico como protestante. *Land Without Stars* (1946) y *In a Harbour Green* (1949) son novelas autobiográficas y totalmente realistas. *The Cards of the Gambler* (1953) y *The Captain with the Whiskers* (1960) rinden tributo a la tradición oral tan característica de la cultura tradicional irlandesa, al mismo tiempo que incluyen, de forma paródica, elementos fantásticos. *The Dogs Enjoy the Morning* (1968) culmina el juego estilístico iniciado en sus dos novelas precedentes, al mezclar el mundo de la fantasía y el romance con la Irlanda del siglo XX.

John McGahern ha sido a menudo comparado con James Joyce,[24] una cruz que han de llevar casi todos los autores irlandeses de talento. Es cierto que *The Dark* (1965), al igual que *A Portrait of the Artist as a Young Man*, es un *bildungsroman* centrado en la figura de un joven de especial sensibilidad; extendiendo los paralelismos hasta la propia biografía de McGahern, la censura de la novela y su matrimonio civil obligaron a su autor a abandonar Irlanda en un largo exilio muy joyceano. Más importante tal vez es su determinación de incluir referencias explícitas al sexo como parte fundamental de las experiencias de sus personajes, así como un deseo de explorar nuevas formas narrativas. McGahern es un buen ejemplo de la internacionalización de un autor que ha vivido en diversos países (entre ellos España) pero cuyas novelas, como en el caso de Joyce, se desarrollan todas en Irlanda.

El fallecimiento de Brian Moore el once de enero de 1999 ha dejado a Irlanda sin el que para muchos ha sido el novelista más lúcido -y ciertamente uno de los más prolíficos- de la literatura irlandesa de la segunda mitad de nuestro siglo. Moore abandonó su Belfast natal en 1948

[24] *Vid.* Garfitt, Roger 1975: "Constants in Contemporary Irish Fiction". *Two Decades of Irish Writing.* Ed. Douglas Dunn. Chester Springs, Penn.: Dufour. 207-41; Kennedy, Eileen 1983: "The Novels of John McGahern: The Road Away Becomes the Road Back" *Contemporary Irish Writing.* Eds. James D. Brophy, Raymond J. Porter. Boston: Twayne. 115-26; Fournier, Suzanne J. 1987: "Structure and Theme in John McGahern's *The Pornographer*". *Éire – Ireland* 22, 1 (Spring). 130-50.

para viajar a Montreal, donde vivió hasta 1959, año en que se trasladó a Nueva York y posteriormente a California. Al contrario que McGahern, Brian Moore a menudo se ha alejado en su obra de escenarios irlandeses. Sin embargo, como ya indicábamos anteriormente, comparte con éste y Benedict Kiely su afán de experimentar, sin por ello perder de vista la realidad cotidiana. Desde la publicación de su primera novela, *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1955), hasta *The Magician's Wife* (1997), Moore ha prestado una especial atención a los personajes femeninos, a la vez que ha sabido construir un lenguaje propio en el que nostalgia y fantasía conforman un tapiz admirable.

A lo largo de su dilatada trayectoria hasta su muerte en el año 2000, Francis Stuart ha coexistido con todas las generaciones de escritores irlandeses. Su primera novela, *Women and God*, se publicó en 1931, mientras que su última contribución a la ficción irlandesa data de 1990, con *A Compendium of Lovers.* La biografía de Stuart está llena de acontecimientos peculiares, desde su internamiento en prisión por apoyar la causa republicana en los años veinte, hasta su permanencia en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial –lo que le granjearía las antipatías de quienes llegaron a acusarle de simpatizante del nazismo-, pasando por su experiencia como granjero en el condado de Wicklow durante la década de los treinta... Tales peculiaridades se traducen también en una carrera literaria

de difícil clasificación, con novelas cada vez más experimentales que siempre se hallan teñidas de un tremendo dramatismo, de una recreación del sufrimiento y el dolor que encuentran su redención en el poder del amor. Las palabras de Robert Welch definen a la perfección su singularidad:

> Stuart's fiction creates alternative models of reality, not to escape from actuality, but to find a way of holding it in a perspective that reveals a coherence and integrity not available to the standard, and he would argue, outmoded and exhausted, ways of looking. . . He sought strangeness from the start; and he sought shame. He found both and interiorized them completely (Welch 1993: 160)

Entre las nuevas generaciones de novelistas irlandeses, surgen asimismo propuestas tan radicales como las de Neil Jordan, Desmond Hogan, Patrick McCabe y Patrick McGinley. Particularmente los dos primeros se han especializado en la reflexión acerca de realidades pasadas por medio de la visión refractada de una serie de espejos deformantes. Sucede así en la primera novela de Jordan, *The Past* (1980), o en la obra de Hogan *A Curious Street* (1984). Neil Jordan examina en *The Past* materiales tan tradicionales como las vicisitudes de personajes que viven la época del Abbey Theatre o el nacimiento de la República de Irlanda, pero de una forma altamente innovadora. El narrador explica sus fantasías acerca de las vidas de sus antepasados, pasando de la confusión al terreno de la hipótesis

y a la duda, finalmente extrayendo la conclusión de que no puede estar seguro de su propia identidad. La contemplación de los signos del pasado -fotografías en su caso- no permite la resolución de los enigmas asociados a éste. *A Curious Street* desarrolla una interesante variación de la imagen de los espejos multiplicados hasta el infinito. Hogan utiliza un narrador que nos cuenta una historia acerca de un novelista que escribe una romántica novela histórica cuyo protagonista tiende a confundirse con el resto de los personajes implicados en la(s) obra(s). Mediante el uso de estas técnicas, Hogan parece sugerir que al enfrentarnos con tal pesadilla en la que historia y narrativa se solapan, ni el novelista ni el lector pueden esperar soluciones definitivas: el pasado se funde con el presente. McCabe, con *The Butcher Boy* (1992), explora los más recónditos vericuetos de la mente de un adolescente preso en un mundo de locura y violencia. Patrick McGinley en *Goosefoot* (1982), *Foggage* (1984) o *The Red Men* (1987) presenta argumentos que constantemente juegan con el punto de vista, la identidad y las convenciones sexuales (características que también comparten Jordan y Hogan). Merece la pena asimismo mencionar una "opera prima" que, publicada en 1996, constituye una ilustre representante de la ficción irlandesa más actual desde el punto de vista de una mujer: *Another Alice*, de Lia Mills. En esta obra, la autora toca temas tan recurrentes en la novela irlandesa de nuestros días –y de todos los tiempos- como la familia, la locura o los sueños. A ellos se une la violencia de género, en un envoltorio

de un elevado nivel experimental. La literatura femenina parece así empezar a buscar rutas alternativas.

El grado de experimentalidad alcanzado por estos últimos novelistas guarda evidentes similitudes con el tipo de narrativa que habitualmente se califica como "postmodernista":

> . . . a kind of self-reflexive narrative that narrates about narrating. It concentrates on the phenomenological characteristics of fiction, and investigates into the quintessential nature of literary art as it throws light on the process of 'imagination imagining itself imagine'.[25]

Lo que es más: Linda Hutcheon identifica la metaficción historiográfica como uno de los principales focos de atención de los críticos postmodernistas. No podemos equivocarnos si afirmamos que una novela como *A Curious Street* pertenece a este género:

> Historiographic metafiction incorporates all three areas of concern: its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs. .

[25] Imhof, Rüdiger 1986: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English Science since 1939.* Heidelberg: Winter. 9.

. is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.[26]

Las obras de los últimos autores mencionados poseen además esa cualidad de indeterminación ontológica tan característica de los experimentos postmodernistas.

Tanto William Trevor como John Banville son claros exponentes de la tendencia aperturista que, de forma gradual, ha venido experimentando la novela irlandesa en la segunda mitad de nuestro siglo. No es pues de extrañar que la primera apreciación acerca de ambos autores, tanto por parte de la crítica como del público en general, sea que difícilmente pueden ser calificados como "autores irlandeses". En la Introducción a su inspirado estudio, *John Banville. A Critical Introduction*, Rüdiger Imhof[27] pone de manifiesto la actitud, en parte desconfiada, en parte desconcertada, que provoca un escritor como Banville a la hora de intentar clasificarlo -e incluso simplemente incluirlo- dentro del contexto de la ficción irlandesa contemporánea:

[26] Hutcheon, Linda 1987: Beginning to Theorize Postmodernism en *Textual Practice* 1:1. London: Methuen. 10-31. 12

[27] Es prácticamente imposible obviar toda referencia a las atinadísimas opiniones del Profesor Imhof vertidas en sus numerosos artículos y monografías acerca de la literatura irlandesa contemporánea y sus más emblemáticos autores.

> Irish fiction in the twentieth century has been quite conventional in subject matter and technique, despite Joyce and Beckett and in spite of what has been going on elsewhere in the world. Too much is about Ireland. . . Too much is in the mould of cosy realism. The exceptions are too few and far between. . . The majority of . . . writers who have emerged posterior to the Fabulous Four O's, O'Casey, O'Connor, O'Flaherty and O'Faolain, are fundamentally ploughing the same clod of clay that the first generation of twentieth-century Irish writers toiled over. . . Such an opening up has still to be accomplished on a larger scale. Banville has shown himself to be among the very few who have sought to attain this goal. As a result, some regard him as the black sheep in the family of Irish writers; others, strangely enough, think he is not a typical Irish writer at all, for whatever that may be worth.[28]

Similares comentarios aparecen en el primer capítulo del volumen publicado por Kristin Morrison sobre William Trevor. En este caso, la confusión estaría basada en las evidentes conexiones existentes entre el autor y Gran Bretaña (entre otras, su lugar de residencia, la nacionalidad de sus editores o la concesión del título honorífico de "Commander of the British Empire" por parte de S. M. Isabel II), lo que derivaría en acusaciones, tan erróneas como injustas, de un manifiesto rechazo de sus raíces irlandesas:

[28] Imhof, Rüdiger 1989: *John Banville. A Critical Introduction.* Dublin: Wolfhound Press. 7

> Going on to consider the transition from his early work as a sculptor. . . , deliberately using Irish motifs, to his early work as an author (in his thirties), wherein Irish elements are not immediately apparent, Trevor speculated that he "must have used something up": contrary, he says, to standard advice given fledgling authors, he began by writing about what he did not know -England- rather than about what he did know -Ireland. Yet it is clear. . . that his fascination with Irish history, Irish motifs, and his whole Irish heritage did not actually get "used up" but rather went underground for a time, only to manifest itself later as a profoundly important component of his mature work.[29]

No es ésta la única relación que puede detectarse entre ambos autores. Como ya indicábamos con anterioridad, el humor ocupa una parcela relevante dentro de su quehacer artístico. En ocasiones, el tratamiento humorístico busca la finalidad de subvertir las formas literarias más tradicionales (un uso particularmente interesante en el caso de John Banville) o la de desvelar significados ocultos en situaciones aparentemente convencionales (recurso a menudo utilizado por William Trevor). Sin embargo, podemos hallar la coincidencia más claramente perceptible en el hecho de que ambos escritores han cultivado en diversas ocasiones, y bajo distintos puntos de vista, la novela de "big house". Este marco literario les ha servido asimismo para plantear cuestiones históricas y políticas de

[29] Morrison, Kristin 1993: *William Trevor*. New York: Twayne Publishers. 1.

especial relevancia, así como para experimentar con un género sólidamente establecido y que ha gozado de tanta popularidad entre sus compatriotas.

Las alteraciones introducidas en el género de "big house" pasan por la integración de la novela política con el *Bildungsroman* tradicional llevada a cabo por William Trevor en *Fools of Fortune*. En esta novela, su autor ensaya una focalización múltiple que permite contemplar el relativismo inherente a toda historia narrada y comprobar de qué manera el arte -literario en este caso- moldea a su antojo la realidad. Con un solo narrador, el protagonista de *Birchwood*, John Banville logra revelarnos aspectos afines a los explorados por Trevor, junto con la dificultad de confiar en los recuerdos y el penoso esfuerzo que supone pretender comunicar la propia experiencia a través del lenguaje.

Las innovaciones sugeridas por ambos autores, particularmente en el caso de John Banville, no son un rasgo aislado en el marco de la ficción irlandesa contemporánea. Uno y otro han conseguido abrir su producción literaria a las corrientes europeas, pudiendo calificarse su obra como experimental, aunque la índole de esta experimentalidad no sea la misma -un tema que merecerá nuestra atención más adelante-. No podemos ignorar el hecho de que la cultura occidental ha explorado nuevos derroteros durante las últimas décadas de nuestro siglo, y una parte nada despreciable

de la creación artística a partir de los años sesenta ha sido encuadrada dentro del fenómeno denominado "Postmodernismo". John Banville en particular ha sido calificado como autor postmoderno por algunos de sus críticos más cualificados. Susanne Burgstaller[30] no duda en afirmar que Banville es postmodernista. Declan Kiberd habla de proceso de "deconstrucción" cuando se refiere a una novela como *Doctor Copernicus* (Kiberd 1995: 523). Rüdiger Imhof cuestiona la existencia del Postmodernsimo, y considera a Banville un modernista consciente de la era post-joyceana y post-beckettiana (Imhof 1989: 13). Joseph McMinn -también refiriéndose a Banville y a algunos de sus contemporáneos- habla de escritores "post-modernistas".[31] Lo que sí está claro es que tanto John Banville como William Trevor aparecen, junto con Aidan Higgins, (Cahalan 1988: 275-81) como autores experimentales que, además, resultan ser por añadidura los más internacionales en cuanto a la elección de sus personajes y argumentos. Esto nos conducirá a discutir si los herederos del Modernismo en Irlanda podrían incluirse en dicha corriente. En nuestra opinión, tal discusión debería llevarse a cabo a la luz del análisis particular de obras concretas, por lo que por el momento expondremos cuáles han sido las tendencias imperantes en la cultura europea tras la gran revolución que supuso el

[30] Burgstaller, Susanne 1992: ""This Lawless House" – John Banville's Postmodernist Treatment of the Big-House Motif in *Birchwood* and *The Newton Letter". Ancestral Voives: The* "big house" *in Anglo-Irish Literature*. Ed. Otto Rauchbauer. Dublin: The Lilliput Press. 239-57. 239.
[31] McMinn, Joseph 1991: *John Banville. A Critical Study*. Dublin: Gill & Macmillan. 9.

movimiento modernista. De esta forma, pretendemos ubicar a William Trevor y John Banville en el contexto de la ficción europea contemporánea.

Deliberadamente hemos hablado de cultura -y no literatura-. El Postmodernismo, al igual que sucedió con el Modernismo, abarca todas las esferas creativas, alcanzando sus más altas cotas en ámbitos artísticos como la cinematografía[32], sin olvidar la pintura, la escultura, la música, la filosofía, el psicoanálisis, la lingüística o la historiografía. Sin embargo, no puede afirmarse que postmoderno sea simplemente un sinónimo de "contemporáneo"; dada la diversificación de la cultura occidental, cualquier generalización resultaría muy poco eficiente (Hutcheon 1987: 10-11). En cuanto a la definición de Postmodernismo, nos adherimos por el momento a las tesis de Brian McHale acerca de la conveniencia de utilizar el término en sí como única ayuda para encontrar su referente.

> The ISM (to begin at the end) does double duty. It announces that the referent here is not merely a chronological division but an organized system. . . while at the same time properly identifying what exactly it is that postmodernism is *post*. Postmodernism is not post modern, but post modern*ism*; it does not come *after the present* (a solecism), but after the *modernist movement*. . .

[32] A su vez, la adaptación cinematográfica de una obra literaria podría contemplarse como una forma de intertextualidad.

> As for the prefix POST, here I want to emphasize the element of logical and historical *consequence* rather than sheer temporal *posteriority*. [33]

Habría que añadir que el problema lo encontramos ahora en el tipo de criterio que debemos seguir para identificar esa secuencia lógica e histórica a la que se refiere McHale. Ihab Hassan, en "Toward a Concept of Postmodernism" establece un esquema de correspondencias entre Modernismo y Postmodernismo, cuya mayor virtud -la simplicidad- es también su mayor defecto.[34] Como el mismo Hassan reconoce, ambos fenómenos no están separados por un telón de acero. Incluso autores considerados el epítome del Modernismo, como sucede con James Joyce o Vladimir Nabokov, evolucionaron a lo largo de su carrera literaria hacia formas y contenidos difícilmente clasificables dentro de su supuesta generación. Buceando un poco más en el pasado, ¿qué decir de Laurence Sterne?. Sin embargo, parece difícil resistirse a la tentación de ordenar las características postmodernistas en catálogos de oposiciones con respecto a rasgos afines del Modernismo.

[33] McHale 1994 (1987): *Postmodernist Fiction*. London: Routledge. 5.
[34] Hassan, Ihab 1987: "Toward a Concept of Postmodernism". *The Postmodern Turn*. Ohio State University Press. 84-96.

Paul Virilio descubre en el Postmodernismo la crisis de las dimensiones totalizadoras: nuestras nociones habituales de superficie, límite y separación, habrían dado paso a otras como interfaz, conmutación, intermitencia o interrupción.[35] Michel Serres ya preveía, dos décadas antes que Virilio, la necesidad de cuestionar la validez de los modelos espaciales de que depende la narratología.[36] Tradicionalmente, la inteligibilidad de un texto y su "geometría" (esto es: la organización en un eje horizontal de la cadena de acontecimientos que constituyen el discurso narrado, complementada por el eje vertical constituido por otros aspectos como la focalización o el tiempo) se consideraban inseparables. La teoría narrativa construía de esta forma el espacio de un texto como algo unitario y homogéneo, organizado en el marco de un conjunto predeterminado de constantes. Una vez que, según Serres, llegamos a la conclusión de que el modelo euclídeo resulta insuficiente para explicar arte y pensamiento -en lo que dicho modelo tiene de uniforme y, por tanto, encorsetado- la nueva estética ha de concentrarse en formas múltiples y organizaciones fluctuantes (Serres 1972: 16). Es en este momento cuando necesitamos encontrar una explicación a la evolución histórica que propicia la emergencia de unas formas literarias (Postmodernismo) a partir de otras previas (Modernismo). El criterio que Brian McHale nos propone es el concepto clave del formalismo ruso: el dominante.

[35] Virilio, Paul 1991: *The Lost Dimension*. New York: Semiotext. 110.
[36] Serres, Michel 1972: *Hermès II: Línterférence*. Paris: Éditions de Minuit. 12.

> The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. . . a poetic work (is) a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. poetic evolution is a shift in this hierarchy. . . The image of. . . literary history substantially changes; it becomes incomparably richer and at the same time more monolithic, more synthetic and ordered, than were the *membra disjecta* of previous literary scholarship. [37]

La utilización por parte de Jakobson de adjetivos como "jerárquico", "monolítico" u "ordenado", no debería desanimarnos a la hora de considerar el dominante como un concepto plural, puesto que la historia literaria se organiza como una *serie* de dominantes. De hecho, en la conferencia a la que pertenece la cita anterior, Roman Jakobson aplica su idea de dominante a conceptos de diversa índole.

[37] Jakobson, Roman 1971: "The Dominant". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Eds. Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska. MIT Press. 105-10. 105

No sólo habla de dominante al referirse a la estructura del texto literario individual y a las organizaciones sincrónica y diacrónica del sistema literario sino también al análisis de la poesía (donde se puede detectar, por ejemplo, la preeminencia del ritmo o el dominio de la rima, dependiendo de las diversas épocas), y a la historia de los fenómenos culturales (siendo las artes plásticas el dominante del Renacimiento y la música el del Romanticismo). Hay en efecto una multiplicidad de dominantes que pueden distinguirse entre sí también según el análisis obedezca a unos u otros criterios, incluso para un mismo texto. Lo que es lo mismo: dependiendo de los interrogantes que nos planteemos con respecto a un texto y la postura que tomemos al interrogar, obtendremos dominantes diferentes. He aquí, también en palabras de Jakobson, la descripción del proceso evolutivo de los movimientos literarios:

> In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is the question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant. Within a given complex of poetic norms in general, or especially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary. On the other hand, the elements which were originally

> the dominant ones become subsidiary and optional. (Jakobson 1971: 108)

Tras analizar un texto emblemático del Modernismo, la novela de William Faulkner *Absalom, Absalom!*, Brian McHale (McHale 1994: 8-9) llega a la conclusión de que el dominante de la ficción modernista es epistemológico. Dicha ficción desarrolla estrategias tendentes a enfatizar cuestiones relativas a la interpretación del mundo del que somos parte y la posición que en él ocupamos. Típicos interrogantes modernistas podrían ser qué hay que saber, quién lo sabe, con qué grado de certeza, o cómo se transmite el conocimiento y hasta qué punto es fiable esta transmisión de la sabiduría. Siempre según McHale, la misma obra de Faulkner, merced a un inesperado giro en su octavo capítulo, muestra a la perfección el cambio de dominante.

> Quentin and Shreve project a world, apparently unanxiously. Abandoning the intractable problems of attaining to reliable knowledge of *our* world, they improvise a *possible world;* they *fictionalize*.
>
> In short, Ch. 8 of *Absalom, Absalom!* dramatizes the shift of dominant from problems of *knowing* to problems of *modes of being* -from an epistemological dominant to an *ontological one*. At this point

> Faulkner's novel touches and perhaps crosses the boundary between modernist and postmodernist writing. (*ibid.*10)

A nuestro entender, otro buen ejemplo del deslizamiento hacia formas postmodernistas lo constituye la novela de James Joyce *Ulysses*. Desde una perspectiva puramente epistemológica, los protagonistas de *Ulysses* buscan respuestas acerca del universo (representado por la ciudad de Dublín), del sentido de la vida y de su propia identidad como habitantes de ese mundo. Sin embargo, en el capítulo XIV, titulado "Oxen of the Sun", el genial autor irlandés crea (y no es casual que la acción comience en un hospital de maternidad) un universo paralelo gracias a un paseo a lo largo de la historia de la lengua inglesa. No son los personajes los que, como en *Absalom, Absalom!*, diseñan ese nuevo mundo en que la posibilidad es tan importante como la realidad, sino que el propio autor da forma -y deforma- una visión completamente diferente de la ciudad, para él, paradigma de todas las ciudades. Ensueño alcohólico y realidad se entretejen en un proceso que mucho tiene de onírico y que servirá de ensayo para la complejidad lingüística y -¿por qué no?- ontológica de *Finnegans Wake*.

Si aceptamos que el dominante de la ficción postmodernista es ontológico, las preguntas a las que esta literatura da preeminencia serían, entre otras, qué mundo es éste, qué ha de hacerse en él, o qué es un mundo y

cómo está constituido. Traspasando la frontera entre lo real y lo ficticio, esos mismos interrogantes serían válidos para la propia creación literaria. En otras palabras, podríamos preguntarnos de qué forma existe un texto y el tipo de mundo que intenta proyectar. Esta última proposición acerca del modo de existencia de un texto literario es el origen del proceso metafictivo, un aspecto crucial a la hora de comprender la ficción contemporánea. En cuanto a la razón del cambio de dominante y la manera en que éste opera, Dick Higgins y Ron Sukenick [38] encuentran una explicación obvia que resume así Brian McHale:

> . . . Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: Push epistemological questions far enough and they "tip over" into ontological questions. B y the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions -the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible. (McHale 1994: 119)

En cualquier caso, la materialización de esa realidad multifacética en la creación literaria de nuestro tiempo ha encontrado un campo abonado en Irlanda; un hecho claramente relacionado con el devenir histórico de la nación durante la segunda mitad del siglo XX.

[38] Le Clair, Tom and Laary McCaffery eds. 1983: *Anything Can Happen: Inteviews with American Novelists*. University of Illinois Press.

Como el mismo John Banville proclama, la literatura puede estar marcada por la nación en la que se desenvuelve; pero es un signo de madurez el que la cultura de una nación se vuelva menos auto-consciente y empiece a centrarse en aspectos específicamente literarios, como el lenguaje, la imaginación y la creatividad: he ahí otra interpretación del cambio de dominante.[39]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Nos gustaría dejar claro que, en el marco de la literatura irlandesa, sería preferible hablar de "postmodernistas" (y no "postmodernos") al referirnos a los autores que siguen las nuevas corrientes imperantes en las últimas décads del siglo XX. Este calificativo parece mucho más conveniente cuando aludimos a escritores que reconocen su influencia joyceana, aunque a veces sea a regañadientes y con un manifiesto resentimiento.

John Banville y William Trevor, como su obra demuestra, están inmersos en la Modernidad. Aunque ambos son irlandeses, han buscado inspiración más allá de las fronteras de su país, sin olvidarse por ello de las posibilidades literarias y sentimentales que su nación les ofrece.

[39] *Vid.* Hederman, Mark Patrick & Richard Kearney eds. 1982: "Novelists on the Novel. Ronan Sheehan talks to John Banville and Francis Stuart". *The Crane Bag Book of Irish Studies*. Dublin: Blackwater. 408-416.

Los dos han mostrado algunos de los aspectos más negativos de la sociedad de nuestra época, ocupándose de la violencia y la maldad que pueden tener su procedencia en una situación socio-política indeseable. Ambos han explorado los posibles orígenes de la locura que parece ser la plaga del individuo que se enfrenta a la angustia del fin del milenio y busca respuesta a la duda ontológica por antonomasia: la indefinición del mundo que habitamos. Al mismo tiempo, no han dejado por ello de hacer gala de un sutil sentido del humor, ese rasgo tan irlandés. Su preocupación por el arte les ha hecho también experimentar con los géneros literarios, encarnando ese cambio de actitud al que no pueden ser ajenos. Lo de menos es cómo se les califique. Si queremos huir de etiquetas, podemos olvidarnos de su adscripción a uno u otro movimiento. Abandonemos las controversias e investiguemos aquello que realmente nos interesa. Por fortuna para los lectores, John Banville y William Trevor siguen escribiendo y forjando dos de las carreras más brillantes de la ficción irlandesa contemporánea. Comencemos por identificar cuáles son los universos que ambos artistas han creado para nosotros. Sorprendentemente, tal vez tengamos que volver a Irlanda...

CAPÍTULO II

OTROS MUNDOS, OTRO TIEMPO

> . . . Now, when a reader tells me how well I captured the Swabia of the seventeenth century, I smile politely, and hear a ghostly Wexford weasel-voice saying, *Oh him? –sure I knew his oul fella.*
>
> (John Banville: 'Wexford' en *32 Counties – Photographs of Ireland*)

La búsqueda de nuevos horizontes ha impulsado a John Banville y William Trevor a plasmar otras realidades fuera del ámbito de la nación que les vio nacer. Sobre todo en el caso de Banville, sus obras se mueven con absoluta libertad a través del espacio y el tiempo, creando realidades que, en apariencia, se encuentran a años luz de la Irlanda de nuestros días. A pesar de este hecho fácilmente constatable, Irlanda aparece tarde o temprano como referente inevitable, como una idea imposible de eludir y que mediatizará la manera en que ambos autores darán forma a otros espacios geográficos y temporales.

WILLIAM TREVOR: EL MUNDO Y SU ESPEJO

Durante las primeras etapas de su producción literaria, William Trevor desarrolla la mayoría de sus obras en escenarios urbanos ingleses, siendo sus protagonistas igualmente británicos. Es éste el caso de *A Standard of Behaviour* (1958), *The Old Boys* (1964), *The Boarding-House* (1965) y *The Love Department* (1966). Incluso su primera colección de cuentos, *The Day We Got Drunk on Cake* (1967) presenta personajes y ambientes casi exclusivamente ingleses. Todas estas novelas y la mayor parte de las narraciones breves poseen un carácter eminentemente cómico y una inclinación hacia lo grotesco mucho más acusada que en obras posteriores[1].

A partir de la década de los setenta, Trevor suaviza gradualmente los elementos humorísticos, al mismo tiempo que los personajes y escenarios irlandeses van adquiriendo mayor importancia. Esta evolución alcanzará su punto álgido en los años ochenta, cundo el tema irlandés será claramente el preferido por el autor. Paralelamente, William Trevor abandona todo matiz de comicidad a la hora de tratar los acontecimientos narrados, dotando a sus novelas de un tono rayano en lo trágico. Sucede así en *Fools of Fortune* (1983) y *The Silence in the Garden* (1988), en las que Trevor utiliza incluso el género de "big house", tan genuinamente irlandés. Ya en la década de los noventa, sus obras muestran

[1] *Vid.* Schirmer 1990: 12-38; Morrow Paulson, Suzanne 1993: *William Trevor. A Study of the Short Fiction.* New York:Twayne.83-102.

una mayor tendencia aperturista. Sucede así en *My House in Umbria,* una de las dos *novellas* que conforman *Two Lives* (1991) o *Felicia's Journey* (1994), cuyo título evoca precisamente el viaje desde Irlanda a Inglaterra que el propio autor había comenzado en sus primeras publicaciones. Su última novela hasta la fecha, *Death in Summer* (1998), retorna al paisaje inglés y a algunos de los temas más queridos por el autor, y de los que hablaremos más adelante: la soledad, las tragedias familiares y la influencia de las vivencias infantiles.

Volviendo a sus primeras novelas, *A Standard of Behaviour* es una obra profundamente cómica a pesar de incluir elementos tan serios como pueden ser la violación o el suicidio. Narrada en primera persona, su protagonista elabora la historia de forma episódica, mostrando siempre un cierto alejamiento con respecto a la misma, merced a una sutil ironía que favorece la complicidad del lector. La evolución personal del narrador tiene lugar en una ambientación genuinamente inglesa, entre personajes también ingleses que recrean la vida despreocupada y algo bohemia de la capital. Las únicas referencias a Irlanda que aparecen en la novela se limitan a un personaje no identificado que no respeta su turno en la cola para apostar en las carreras (35) y a una botella (curiosamente no una pinta) de Guinness que se bebe el narrador (41); apenas unos guiños que, por lo tópicos, ayudan a reforzar los numerosos elementos humorísticos.

The Old Boys sólo menciona a una doncella irlandesa casi al principio del texto (35). Esta referencia refuerza aún más si cabe el carácter puramente inglés de la obra: la narrativa inglesa siempre ha adjudicado papeles subalternos a los personajes irlandeses. William Trevor anticipa en esta novela uno de sus motivos preferidos, al considerar las comunidades sociales y los reductos aislados en que se mueven (en este caso el colegio al que asistieron los antiguos alumnos del título) como una metáfora del mundo real. El Londres que retrata *The Old Boys* actúa como elemento unificador de una serie de personajes que nada parecen tener en común, salvo el hecho de que comparten el mismo espacio vital. En un pasaje que merece la pena reproducir, William Trevor utiliza el recurso de la lluvia para descubrir las conexiones ocultas que vinculan a todos aquellos que habitan en el mismo entorno:

> The rain spread from the west. It fell in Somerset in late afternoon; it caught the evening crowds unprepared in London. A woman, glad to see it, walked through it in a summer dress. A man in Putney, airing his dog, lost his dog on the common and died in October of a cold that had become pneumonia. The umbrellas of the cautious, a handful only, moved smugly through Knightsbridge. Seagulls darted on the river; elderly tramps huddled around a tea-stall near Waterloo Bridge, talking of winter doss-houses. Women whose place was the streets

> stared at the rain morosely from windows in Soho, wondering how the change would affect their business and guessing the worst. People with rheumatism said it would affect their bones and recalled the pain that the damp air presaged. (184)

Aparte de las evidentes reminiscencias joyceanas, el rasgo más llamativo de esta descripción lo constituye el éxito alcanzado por el autor a la hora de crear un verdadero mundo en miniatura. Todos estos londinenses parecen existir, vivir (y morir) de la forma en que lo hacen sólo porque Trevor ha elegido imaginarlos relacionados entre sí a través de algo tan trivial como un chaparrón veraniego. Este fragmento, y su posterior desarrollo a lo largo del capítulo, parece confirmar que el colegio, el atardecer lluvioso, la ciudad y, en suma, la novela, no son sino un microcosmos representativo de ese otro mundo infinitamente más amplio del que todos somos partícipes.

The Boarding-House es también, tal vez en mayor medida, un pequeño mundo poblado por excéntricos y desarraigados. Aunque los personajes son altamente grotescos y el argumento poco plausible, William Trevor consigue dotar a esta novela de una estructura clara y equilibrada dentro del caos aparente, aspecto que redunda en la credibilidad de la obra. El escenario vuelve a ser Londres, pero la relación entre los personajes parece a priori bastante más casual. Lo único que une a este variopinto

grupo es el hecho de que el propietario de la casa de huéspedes, Mr Bird, siente un interés casi patológico por observar ciertos rasgos que todos ellos comparten: la soledad y la incapacidad de decir la verdad. Mr Bird es un coleccionista que, desde ese punto de vista, desempeña un papel muy similar al del autor de una obra de ficción, al fijar los criterios que han de dominar el universo que ha creado. La estructura episódica aparentemente caótica junto con el comportamiento obsesivo de los personajes permite la elaboración de una imagen especular de la realidad, donde nada es previsible y sólo la repetición de las pequeñas actividades cotidianas parece poder salvarnos de una locura y un caos aún mayores.

En *The Boarding-House*, por primera vez nos encontramos un personaje irlandés que adquiere cierto protagonismo: S. J. Studdy. Se trata de un estafador de poca monta que William Trevor nos describe de manera muy poco halagüeña, haciendo uso de todos los tópicos (algunos bastante peyorativos) habitualmente asociados al pueblo irlandés. Studdy es pelirrojo, católico, pendenciero, supersticiosos y poco amigo del agua. Si todos los personajes de la novela exhiben aficiones un tanto anómalas, la obsesión de Studdy es intentar pinchar a otro de los huéspedes -la enfermera Clock- en la rodilla, para lo que siempre lleva un alfiler en la solapa. La relación entre ambos proporciona algunos de los momentos de mayor hilaridad, pero también introduce el juego de contrarios a que tan aficionado

será William Trevor. En apariencia, la enfermera Clock es el reverso de la medalla del personaje de Studdy: caritativa, práctica e inmaculadamente limpia. No obstante, tras su profesionalidad se esconde un profundo sentimiento de inferioridad (54-55) que sólo puede mitigar gracias al poder que ejerce sobre sus pacientes ancianos e incapacitados. Las motivaciones de la enfermera Clock hacen su comportamiento casi tan deleznable como los manejos del timador irlandés. Por eso, que Mr Bird decida legar la casa de huéspedes a tan extraña pareja parece un caso de un peculiar sentido de justicia poética.

The Love Department también se desarrolla en Londres, volviendo a presentar acontecimientos de índole negativa desde una perspectiva humorística. La galería de personajes de nuevo está formada en su inmensa mayoría por ingleses, con la excepción de Septimus Tuam, que es irlandés. Junto a individuos extravagantes en grado sumo, William Trevor introduce personajes cuya actuación se ciñe a las más convencionales normas de comportamiento. Esta mezcla de caracteres excéntricos y ordinarios favorece la representación de un mundo de contrastes que vuelve a insistir en la naturaleza plural de la realidad. Como *The Boarding-House*, la novela trata de la soledad y las pequeñas fantasías que intentan aliviarla. El nexo de unión entre las diversas historias es en este caso la oficina desde la que Lady Dolores Bourhardie responde a las cartas

enviadas al consultorio sentimental de su revista. Este consultorio es un tanto peculiar, puesto que las remitentes son siempre mujeres en busca de consejo para solucionar sus problemas conyugales. A través de varias consultas, Lady Dolores conoce la existencia de Septimus Tuam, un timador profesional a la caza de casadas afligidas, con la sana intención de despojarlas de su dinero. Desde ese momento, Lady Dolores dedicará todos sus esfuerzos a intentar desenmascarar a tan nefando personaje. Para ello, contratará los servicios de Edward Blakestone-Smith, con lo que el triángulo protagonista quedará definitivamente constituido, siguiendo una línea similar a *The Boarding-House*. Lady Dolores, Septimus y Edward no participan de las vidas triviales de los otros personajes, aunque interactúen con ellos. Los tres son símbolos de la lucha entre el bien y el mal que a veces tiene lugar en el interior del mismo individuo. En el caso de Lady Dolores, su afán –sin duda loable- de paliar la soledad ajena y proteger la sagrada institución del matrimonio la impulsa a utilizar métodos expeditivos y poco respetables: su violento odio obsesivo hacia Septimus Tuam causará la muerte de éste. A su vez, Edward y Septimus repiten el patrón de elementos opuestos que encontrábamos en *The Boarding-House* con Studdy y la enfermera Clock. Edward es descrito como un ángel, con sus ojos azul pálido, sus mejillas sonrosadas, su pelo dorado y su sonrisa inocente (15); Septimus es moreno y feo... como un demonio. Aunque su apariencia física apunta hacia diferencias irreconciliables, ambos comparten profundas

carencias en sus personalidades: Septimus es un misógino patológico porque nunca ha conseguido mantener una relación normal con una mujer (238) y Edward es incapaz de comportarse como un adulto debido a una ligera deficiencia mental que intenta disimular (8-16). Los dos son seres unidimensionales, abocados a un fracaso del que no pueden escapar pero que les resulta imposible prever por culpa de la firmeza, un tanto ingenua, de sus convicciones. Después de todo, tal vez no sean tan diferentes. Si exceptuamos, claro está, un rasgo que William Trevor destaca sobre los demás: pertenecen a mundos contrapuestos porque Edward es inglés y Septimus, irlandés.

Precisamente por haber nacido en Inglaterra, Edward Blakestone-Smith es alguien con derecho a pertenecer a la sociedad que le rodea. Cuando un paseante manifiesta su desprecio hacia los extranjeros, especialmente los que no aparentan serlo, Edward se limita a contestar que él es inglés, lo que inmediatamente le convierte en una persona digna de confianza para su interlocutor. Éste no se recatará en afirmar: "You cannot trust a soul . . . The Irish brought an empire down." (94). Los extranjeros –los extraños en general- son intrusos peligrosos de los que hay que protegerse. Este prejuicio redundará en contra de Septimus Tuam, al que ningún personaje se refiere directamente como irlandés, pero en el que todos encuentran ciertas peculiaridades, particularmente en su acento y forma de

expresarse. El sentimiento de superioridad de los londinenses con respecto a lo que consideran una raza inferior queda patente a lo largo de toda la novela[2]. Pero estas referencias a Irlanda no pasarían de ser algo meramente anecdótico si no fuera por una imagen conjurada por Lady Dolores y que Edward recordará con frecuencia, cobrando así mayor importancia frente al lector: "Love falls like snow-flakes, Mr Blakestone-Smith; remember that." (37) He aquí la suprema ironía de William Trevor. La nieve cae sobre toda Inglaterra, igual que James Joyce imagina a Gabriel Conroy contemplando la nieve que cae sobre Irlanda en "The Dead". El manto de nieve que cubre por igual a vivos y muertos en la obra joyceana envuelve a todos los seres que habitan el Londres que Trevor describe en su novela. Los problemas matrimoniales de Gabriel originados por la nostalgia de Gretta hacia su amor perdido encuentran un paralelismo irónico en las parejas rotas por las malas artes de Septimus Tuam. En palabras de Kristin Morrison:

> (But) to associate Septimus with "The Dead" by repeated reference to the snow that falls all over England, to imagine him in the bedroom scene or even at the party, is to show him both for the caricature he is, both as a lover and as an Irishman.

[2] Una carta remitida a Lady Dolores por Mrs Sweeney, una de sus corresponsales, es considerada por Edward como digna de *two Irish labourers in a pub* (22); Harold, el tabernero, es irlandés (197); los nativos de las Indias Occidentales y los irlandeses son habitantes indeseables de las colonias, y se les margina claramente en una lista de otros trabajadores de la construcción –lista que incluye a londinenses y hombres de Yorkshire y Gales (181).

> Pitting Edward against Septimus is to pit England against Ireland, but not in any serious political sense. Septimus is a shallow cad, but Edward is an infantile fool . . . That Edward finally "kills" Septimus is no victory but rather the climax to a comedy of errors . . . Trevor's narrative once again shows the profound, hidden, and sometimes comic consequences of contiguity in time and space. (Morrison 1993: 52-53)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Otro aspecto interesante de *The Love Department* es que el intercambio epistolar, que en este caso desencadena la trama argumental, adquirirá una gran relevancia en novelas posteriores, junto con la reproducción de la información tal y como es difundida por los medios de comunicación –y no olvidemos que ambas circunstancias coinciden en esta obra -. La verdad queda así sesgada para el lector, al ser aprehendida a través de las declaraciones *escritas* por los personajes. Éstos están dando sus propias versiones (más o menos plausibles) de la realidad y son conscientes de que utilizan un medio más permanente que la transmisión oral, lo que a su vez condiciona su forma de expresar sus preocupaciones. A menudo, los medios de comunicación de masas convierten este recurso en un eficaz instrumento al servicio de la deformación de los acontecimientos, en busca de hacerlos más atractivos para el público. William Trevor es consciente de este juego de verdades a medias, y lo plasma muy convincentemente en *The Love Department*: las cosas no siempre son lo que parecen.

Mrs Eckdorf in O'Neill's Hotel (1969) y *Miss Gomez and the Brethren* (1971) guardan numerosas similitudes entre sí, sirviendo como puente con novelas posteriores del autor, en las que argumento y escenarios miran hacia Irlanda cada vez con mayor frecuencia. Ambas se desarrollan en grandes urbes que conforman un microcosmos encerrado dentro de sus límites. Ambas están protagonizadas por mujeres obsesionadas por la religión hasta el fanatismo. Ambas protagonistas hacen de la verdad (su propia verdad) un lema de vida que intentarán transmitir a sus semejantes. Tanto Mrs Eckdorf como Miss Gomez están tan ofuscadas en su afán de poner orden en su vida, las vidas ajenas y el mundo en general, que siembran el caos en la parcela de ese mundo que pretendían organizar.

La ciudad que contempla las peripecias de los personajes que pueblan *Mrs Eckdorf in O'Neill's Hotel* no es otra que Dublin. Por primera vez en la obra de William Trevor, los personajes irlandeses son mayoría. De hecho, todos lo son excepto Mrs Eckdorf y Mr Smedley. Sin embargo, su nacionalidad no es una rasgo fundamental a la hora de arrojar luz sobre los acontecimientos que conforman el argumento de la novela. Aun cuando la protagonista es inglesa, Trevor no plantea un enfrentamiento cultural. Los problemas de Mrs Eckdorf que la llevarán a la locura y a su confinamiento voluntario en un manicomio (265) son el motivo principal de la trama.

Dublin es relevante porque proporciona un marco adecuado en una novela que tiene mucho que ver con la búsqueda de algo que elude a los personajes. Particularmente Mrs Eckdorf y Mr Smedley (el vendedor de Liverpool que intenta, infructuosamente, contratar los servicios de una prostituta) se mueven por Dublin como si de una recreación de *Ulysses* se tratase:

> Using the city as a grid for the action is reminiscent of *Ulysses*, even in some particular details, and it is at times as comic: both involve quest for a parent, references to hospital confinement and birth, pub scenes, brothel scenes, significant juxtapositions (who is where when), failure to cross paths, and eventual climactic meeting, and both end with references to a woman's mind –Molly postorgasmically contented in bed that for her is all the world; Ivy insanely contented in an asylum that for her is all the world. (Morrison 1993: 100 n.16)

No nos atrevemos a calificar la novela de parodia de la obra de Joyce. Las similitudes están ahí y no pueden ser obviadas, pero los personajes difieren en exceso de los que serían sus antecedentes en *Ulysses*. Los elementos humorísticos presentes en la obra de Joyce están tan logrados como para no admitir una re-elaboración que no sea una mera burla –y pierda así todo valor literario-. En nuestra opinión, *Mrs Eckdorf in O'Neill's Hotel*, al igual que sucedía con algunos aspectos de *The Love Department*, es heredera de la obra joyceana, a la que tiene como referente. El mayor

logro de William Trevor ha sido, de nuevo, integrar a sus personajes en los límites impuestos por la ciudad que les proporciona un espacio donde relacionarse entre sí.

Con *Miss Gomez and the Brethren*, este espacio vuelve a ser Londres. La novela exhibe un argumento más compacto y elaborado que sus predecesoras. Aunque abundan las referencias a las diferentes historias y antecedentes de los diversos personajes, la trama gira en torno a un falso delito que constituye la principal línea argumental. El estilo episódico utilizado por Trevor en otras obras queda aquí difuminado; el planteamiento de un misterio (que no es tal) favorece la construcción de un argumento en el que el suspense aumenta de forma gradual hasta llegar al esclarecimiento de los hechos. Todo ello está aderezado con altas dosis de humor, pero también de compasión y comprensión de las debilidades humanas.

Los personajes irlandeses de esta novela alcanzan por fin no sólo un mayor protagonismo, sino que también logran salir triunfantes frente a sus oponentes[3]. Miss Gomez, tal vez por no pertenecer a ninguno de los dos grupos, es la desencadenante de un malentendido que está a punto de terminar en tragedia. Jamaicana de raza negra, Miss Gomez aúna en su persona los rasgos necesarios para convertirse en objeto de las suspicacias

[3] Esto sucede incluso con aquellos personajes que, como Atlas Flynn, no dejan de ser estereotipos cómicos (*vid. Miss Gomez and the Brethren* 96-101).

de sus vecinos. Su fanatismo religioso la lleva a convertirse en presa fácil de una organización sectaria jamaicana que acabará despojándola de sus ingresos. Como todo buen ateo converso, el encuentro con la fe la conduce a un estado obsesivo que se refleja en las interminables cartas que, desde Londres, remite a los miembros de su "congregación" para que éstos recen por los que sufren y pecan. (18) La congregación no existe: es sólo un invento de un inglés cultivador -y, previsiblemente, fumador- de cáñamo que, como descubre Miss Gomez a su vuelta a Jamaica, ha terminado huyendo de la justicia. (242-45). Así, la novela termina como empezó: Miss Gomez retorna al lugar donde se desarrolló su triste infancia de huérfana para contemplar pensativamente el anuncio de otra iglesia que también puede prometerle la salvación. (248)

El Londres que William Trevor elige como escenario fundamental en *Miss Gomez and the Brethren* es un reducto devastado dentro de la gran ciudad. El "pub" de los Tuke y la pequeña tienda de mascotas de Mrs Bassett, donde Miss Gomez prestará sus servicios como asistenta por horas, se encuentran en una zona en plena remodelación. El carácter provisional de las vidas de sus habitantes, que habrán de encontrar otro acomodo, queda de esta forma subrayado. En una literalización de la afirmación en *The Love Department* acerca de la culpabilidad de los irlandeses en la caída del imperio, son precisamente trabajadores irlandeses

los que están acometiendo las obras de demolición. Crow Street es ese pequeño reducto de existencias aparentemente triviales que se verá afectado irremediablemente por las fantasías de Miss Gomez:

> One afternoon she walked through a great desolation. Unlike the pleasant London parks and the tidy suburbs where she had knocked on doors, it was an area of demolition, a wilderness of wastelands in which hundreds of houses had already been destroyed. There were acres of hard, flat earth on which nothing moved, and streets that were not yet quite demolished. Rubble covered what pavements remained, paper and old cigarette packets lay thickly in the gutters, bottles rolled about. The houses that remained were shells, doors were gone, and windows; glass lay everywhere, crunched beneath the wheels of lorries. In the houses workmen shouted, and brown dust rose in clouds as walls fell thunderously down. Elsewhere, corrugated iron surrounded and separated building sites already allocated, and painted signs were rich in promises of all that was to come. Multi-storey blocks would rise from all the nothingness, and blocks of modern flats, maisonettes for families, with central heating and garage facilities. (26)

Trevor nos está descubriendo un mundo aparte, confinado, abocado a la desaparición. Un mundo que Miss Gomez cree el reflejo de la sequedad de alma de sus pobladores. Un mundo en el que nada bueno

puede suceder. Ciertamente, todos sus habitantes, en mayor o menor medida, han pasado por situaciones difíciles. Algunos, incluso, tienen su infierno particular. Pero nada que pueda justificar la furia sensacionalista que desata la prensa amarilla, basándose en las "visiones" de una mujer con problemas aún más serios que los de la mayoría de sus semejantes.

Fools of Fortune y *The Silence in the Garden* suponen la vuelta de William Trevor a Irlanda, junto con un interesante cambio de perspectiva por parte del autor. El marco literario elegido por Trevor para su reencuentro es, como ya apuntábamos anteriormente, la novela de "big house", género de enorme relevancia en la literatura irlandesa contemporánea. Ambas obras marcan también el desplazamiento hacia temas de un alto contenido trágico, en los que los elementos humorísticos son mucho más escasos.

La incursión en este género comienza para William Trevor con la publicación de narraciones breves como "The Hotel of the Idle Moon", "The Distant Past", "Last Wishes" y "Matilda's England"[4]. En todas ellas, el motivo de la "big house" sirve al autor no sólo para representar la decadencia de la "Ascendancy" protestante –por otra parte, algo habitual en el género-, sino también para examinar los hechos desde un punto de vista

[4] Todas estas narraciones están incluidas en Trevor, William 1993 (1992): *William Trevor: The Collected Stories*. Harmondsworth: Penguin.

histórico más amplio, explorando las diferencias culturales y religiosas entre protestantes y católicos y los conflictos originados por tales desavenencias.[5]

Es precisamente una historia corta publicada en *Atlantic Monthly* en enero de 1981 ("Saints") el germen de *Fools of Fortune*. El narrador en "Saints" es un anciano caballero de origen protestante que regresa a Irlanda después de haber pasado gran parte de su vida en Italia. El motivo de su regreso es un telegrama que le informa de la muerte inminente de una de las sirvientas de la mansión de su familia, Kilneagh en el condado de Cork. El viaje del protagonista, tanto físico como interior, permite a William Trevor reflexionar sobre temas como la violencia, el arte, la locura o la santidad. Este narrador será el William Quinton de *Fools of Fortune*, donde descubriremos que tras el exilio del protagonista se esconde un terrible acto de venganza. El título de la novela hace referencia a la exclamación de Romeo en la obra shakespeariana al verse también abocado al exilio.

[5] *Vid.* Rauchbauer, Otto 1992: "The "big house" in the Irish Short Story after 1918: A Critical Survey ". *Ancestral Voices. The "big house" in Anglo-Irish Literature.* Ed. Otto Rauchbauer. Dublin: The Lilliput Press. 159-95. 177.

Max Deen Larsen, en su estudio "Saints of the Ascendancy: William Trevor's Big-House Novels", nos proporciona las claves para interpretar la novela de Trevor dentro del contexto de violencia que ha azotado la historia de la nación irlandesa. Una violencia y odio ancestrales que tienen dramáticas consecuencias para el individuo:

> Young Willie Quinton in *Fools of Fortune* might have echoed Romeo's sentiments when a violent act of revenge sends this lover, too, into exile. Trevor's novel, like Shakespeare's play, relates the fortunes of two houses whose bonds of marital union are tried by the ancient curse of factional hatred. Reconciliation comes for the families of Romeo and Juliet through their deaths; reunion for Willie and Marianne in the fool's paradise of a reduced idyll. The title of the novel suggests a view of history that is fatalistic, again recalling the "misadventured" love of the rival houses of Verona, but the "fools of fortune" formula attributed to the elder William Quinton . . . expresses none of the passion to be found in Shakespeare's tragic lovers; it is rather the good-humored sigh of a kind man confronted with an unkind world. For Trevor's book is not shaped by the precise ironies of malicious cosmic powers, but is rather controlled, in structure and in diction, by an enveloping sentiment of passive suffering, by an elegiac tone that laments lost wholeness. *Fools of Fortune* is a novel

> of sensibility, whose characters instinctively resist the personal communications that could lead to action and renewal[6].

La historia de amor entre ambos protagonistas, su posterior separación y el triste destino de su hija Imelda, tienen un testigo de excepción: Kilneagh, la casa solariega de los Quinton. Si en otras novelas William Trevor había situado a sus personajes en atmósferas cerradas representadas por ambientes más impersonales, la relación entre los habitantes de Kilneagh y su entorno es mucho más evidente y decisiva. En un lapso temporal que comienza en 1918 y termina en 1982, el progresivo deterioro de Kilneagh refleja la decadencia de la familia que había contemplado su esplendor. El punto álgido de esta historia de destrucción lo constituye el incendio de la mansión (43-44) perpetrado por los "Black and Tans" durante los disturbios de 1922.[7] Tan trágico suceso se salda con el asesinato del padre y las hermanas del protagonista, sumiendo a su madre en una profunda desesperación que desembocará en el suicidio (104). Es en ese momento cuando William Quinton decide hacer efectiva su venganza, matando al soldado que destruyó todo aquello que más amaba. Su huida tiene consecuencias aún más graves, puesto que su prima Marianne está embarazada y habrá de hacer frente a la soledad y la incomprensión de los

[6] Larsen, Max D. 1992: "Saints of the Ascendancy: William Trevor's "big house" Novels". *Ancestral Voices. The "big house" in Anglo-Irish Literature.* Ed. Otto Rauchbauer. Dublin: The Lilliput Press. 257-77. 257.
[7] *Vid.* Foster, R.F. ed. 1993: *The Oxford History of Ireland.* OUP. 203-15.

que la rodean. La única forma de mantenerse cerca de su amado, cuyo paradero desconoce, es volver a Kilneagh:

> Mr Lanigan went on talking. He made a final effort to persuade me to return to England, but after a time I heard no more than the sound of his voice, a rush of words without comprehension. More than ever, Kilneagh was a fearsome place and yet there was nowhere else I wished to be. No matter how grim that half-ruined house was, no matter how much nobody there wanted me, it was where I belonged because you had belonged there also. Every detail of my existence, every vein in my body, every mark, every intimate part of me, loved you with a tenderness that made me want to close my eyes and faint . . . At Kilneagh I would wait for you. I would exist in whatever limbo faith intended, while you wandered the face of the earth. (148)

Como queda patente en este fragmento, Marianne Woodcombe es inglesa. La larga historia de alianzas entre ambas familias encierra también un mensaje acerca de la relación entre Irlanda e Inglaterra, a través de Kilneagh y Woodcombe Park. No es pues casual que William Trevor haya decidido empezar su novela estableciendo un paralelismo entre ambos espacios:

> It is 1983. In Dorset the great house at Woodcombe Park bustles with life. In Ireland the more modest Kilneagh is as quiet as a grave.
>
> To inspect the splendours of Woodcombe Park and to stroll about its gardens, visitors pay fifty pence at the turnstiles, children twenty-five. The descendants of the family who built the house at the end of the sixteenth century still occupy it and are determined to sustain it . . . The sense of the past, so well preserved in the great house and the town in Dorset, is only to be found in echoes at Kilneagh, in the voices of the cousins. (9-10)

Esos ecos que menciona William Trevor en el preámbulo de *Fools of Fortune* son la mejor descripción de un mundo que ha quedado anclado en el pasado. Kilneagh es una casa encantada por los fantasmas de una época que sus habitantes no han podido superar. La historia de Kilneagh es la que *narran* los que en ella han sufrido, una recreación de la realidad. Tal reinvención encuentra un poderoso aliado en una metáfora frecuentemente usada por Trevor en su obra: el jardín como representación de Irlanda.

Ya mencionábamos que, aunque Trevor inició su carrera literaria escribiendo sobre Inglaterra desde la posición ventajosa de aquel que se siente ajeno al tema de su narración, más tarde volverá su vista a Irlanda tras haber pasado algunos años viviendo en Inglaterra, Suiza e Italia.

El alejamiento físico de su país de origen le proporciona el necesario distanciamiento para reflexionar sobre los acontecimientos de una forma más objetiva. Tampoco es casual que, como también indicábamos en las primeras páginas de este capítulo, el comienzo de su progresiva utilización de personajes y temas irlandeses coincida con la década de los setenta. La fascinación de William Trevor por la historia irlandesa se vería probablemente renovada por los disturbios ocasionados por la discusión de los derechos civiles de los católicos en Irlanda del Norte a partir de 1968[8]. Como ya hemos visto en *Fools of Fortune*, las cuestiones políticas adquieren una mayor relevancia en sus obras publicadas en los ochenta.

Los jardines que aparecen en las novelas y narraciones de William Trevor representan la evolución de una nación cuya historia puede equipararse a la de un Edén perdido con su implícita esperanza de Paraíso futuro. El jardín desolado puede recobrar su esplendor, aunque ello suponga el sacrificio de los que dediquen sus vidas a intentar recuperarlo. Kristin Morrison encuentra un sistema de correspondencias apoyado por la imagen recurrente del jardín:

[8] *Vid.* Foster 1992: 225-29.

> . . . According to the concept that dominates his work, past and present are actually the same moment; apparently separate realms (the public and the private, the political and the domestic) inevitably overlap. The various elements of space and time are intrinsically interrelated, together constituting an elaborate and powerful set of relationships, a system of correspondences that shapes his world.[9]

The Silence in the Garden lleva a sus últimas consecuencias la metáfora del jardín. La mansión de los Rolleston, Carriglas, está situada en una pequeña isla frente a la costa del condado de Cork[10]. El tema principal de la novela son las secuelas que los sentimientos de culpa dejan en el alma humana. No obstante, la isla, la finca y la casa de los Rolleston conforman un entramado de escenarios cuya carga histórica es inseparable de la parálisis que afecta a la última generación de sus moradores. Inexorablemente, las silenciosas piedras del pasado profetizan el silencio del jardín futuro y el final inevitable de una dinastía. Restaurar el orden puede significar volver a la naturaleza y dejar que ésta siga su curso, que el jardín se convierta en desierto. La culpa acumulada a lo largo de generaciones no puede ser redimida por los actos de expiación de unos pocos. La larga historia de crueldad e invasiones de Carriglas es un espejo de la historia

[9] Morrison, Kristin 1987: "William Trevor's 'System of Correspondences'". *Massachussets Review* 28. 489-96. 490.
[10] El significado de Carriglas ("green rock") es ofrecido por el Coronel Rolleston en la página 15 de la novela.

irlandesa[11]. De nuevo, Trevor ha conseguido crear un espacio simbólico a través del cual intenta explicar las consecuencias del mal. Al contrario de lo que sucedía en *Fools of Fortune*, *The Silence in the Garden* no nos obsequia con un "final feliz" (aunque éste estuviera teñido de una profunda melancolía). La reunión de Willie y Marianne tras cinco décadas de separación ofrecía cierto alivio a pesar de la lamentable situación de Kilneagh. No hay esperanza para Carriglas:

> Carriglas will be a place to stroll to on a summer's afternoon . . . as we have strolled to the fallen abbey and the burial mound. Absence has gathered in the rooms, and silence in the garden. They have returned Carriglas to its clay. (204)

El primer volumen publicado por William Trevor en la década de los noventa, *Two Lives. Reading Turgenev and My House in Umbria*, ofrece un interesante contraste entre las dos *novellas* que la forman. *Reading Turgenev* se desarrolla íntegramente en Irlanda y narra una triste historia de amor abocada al fracaso. Las novelas de Turgenev en las que se recrea su protagonista, Mary Louise Dallon, son el único refugio para escapar de un matrimonio de conveniencia y mantener vivo un amor no consumado.

[11] Carriglas es una isla, igual que Irlanda. Para encontrar las diversas connotaciones que las islas tienen en la literatura irlandesa, *vid.* Sheerin Nolan, Patrick H. 1996: "Lough Derg, or Station Island, in Irish Literature". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX (3)*. Universidad de Valladolid: SAE. 321-26.

Aspectos como la esterilidad, la soledad y la locura vuelven a cobrar importancia en una obra de una sensibilidad exquisita.[12]

My House in Umbria también tiene una protagonista relacionada con los libros, en esta ocasión las novelas románticas que Mrs Delahunty escribe con gran éxito comercial, y que le han permitido comprar una villa en Italia para transformarla en hotel. Aunque la acción tiene lugar en este país mediterráneo, Trevor recurre otra vez a un espacio limitado para crear un mundo aparte en el que situar a sus personajes. La *novella* presenta un grupo heterogéneo compuesto por diversas nacionalidades (americanos, ingleses, irlandeses, italianos y alemanes) que han sobrevivido a un atentado terrorista en Milán y se recuperan en la villa de Mrs Delahunty, también herida en el atentado. Esta comunidad de extraños forzosamente reunidos pronto se convierte en una familia cuando deciden aunar sus esfuerzos para plantar un jardín que sirva de agradecimiento a su anfitriona. El jardín de *My House in Umbria*, a pesar de las dificultades por las que atraviesa y que corren parejas con los daños físicos y psíquicos sufridos por los personajes, es capaz de sobrevivir y mantener así una puerta abierta a la esperanza:

[12] Para una lectura postmodernista de esta obra, *vid.* Sänger, Wolfgang R. 1997: "The 'favourite Russian novelist' in William Trevor's novella *Reading Turgenev*: a postmodern tribute to realism". *Irish University Review* 27, 1. 182-98.

> There had been a terrible evil . . . but in this little corner of Italy there was, again, a miracle . . . Three survivors out of all the world's survivors had found a place in my house. One to another they were a source of strength. Again I referred to the garden . . . 'Dare we turn our backs on a miracle . . .?' (355)

El problema que se nos plantea como lectores es que Mrs Delahunty no es una narradora fiable. Tal vez el jardín no sea más que otra de sus historias inventadas. Como Miss Gomez y Mrs Eckdorf, se trata de una mujer incapaz de desligar realidad y fantasía. Pero William Trevor sí ha elegido conscientemente una metáfora que, como hemos visto, moldea su narrativa de forma determinante. Los jardines están ahí para ofrecer consuelo en la desesperación o ser abandonados, para contemplar glorias y miserias, para unir presente y pasado, para vincular –y separar- naciones y seres humanos... El jardín es donde el mundo creado por Trevor alcanza su más trascendental significado. El jardín es donde otros lugares y otros tiempos se convierten en uno solo.

JOHN BANVILLE: EN BUSCA DE LA ARMONÍA PERDIDA

Antes de abandonar las fronteras de su país y lanzarse a la exploración de otras épocas históricas, John Banville elige para su primera obra publicada una serie de nueve narraciones breves y una *novella* que

recogen sus primeros experimentos como escritor. *Long Lankin* (1970) posee una clara definición espacio-temporal, puesto que se desarrolla en la Irlanda contemporánea a su creación. Sin embargo, tanto el título como la ubicación de las historias resultan engañosos, ya que ninguna de ellas trata explícitamente sobre el personaje extraído de la balada escocesa[13] ni se centra en la problemática sociocultural irlandesa de los setenta. El proceso creativo de John Banville comienza, pues, de forma diferente al de William Trevor: en lugar de buscar un alejamiento de su entorno, Banville empieza escribiendo desde aquello que le es más cercano. La razón de esta elección podemos encontrarla en el hecho de que *Long Lankin* es una obra de juventud, en la que el autor aún está experimentando formal y temáticamente en busca de un vehículo adecuado para expresar sus intereses. Algunas de las narraciones fueron concebidas cuando John Banville tenía diecisiete años, por lo que el mayor interés de la colección consiste en la contemplación de la gestación de un artista en ciernes. El nexo de unión entre las historias que conforman esta primera publicación es el papel desempeñado por la figura de Long Lankin, que el propio Banville explicará en una entrevista aparecida en *Irish University Review*:

[13] En la balada tradicional, Long Lankin es un albañil que construye un castillo para Lord Wearie. Cuando éste se niega a pagarle por sus servicios, el artesano se introduce en el castillo con ayuda de una falsa niñera, asesinando al hijo y a la esposa del conde (*vid.* Kinsley, James ed. 1971: *The Oxford Book of Ballads*. OUP. 313 y ss.)

> The stories, all nine stories, have each a cast of two characters closely involved with each other –they are in love, they are married, they hate each other, whatever- whose relationship is destroyed, or disturbed in some radical way, by the interference of a third character, the Long Lankin, or interloper, figure. (Imhof 1981: 9)

Todas las narraciones poseen por tanto un carácter eminentemente psicológico y plantean temas que serán cruciales en la obra posterior del autor. Por citar un ejemplo, es éste el caso de las relaciones fraternales delineadas en "Summer Voices", o la magia y la pérdida de la inocencia en "The Visit" (dos historias cuyo argumento gira en torno a la infancia). Desde un punto de vista formal, la agrupación de los personajes en unidades bimembres también encuentra un paralelismo en las propias historias, ya que éstas se relacionan dos a dos. "A Death" puede considerarse una continuación de "Island", al explorar la destrucción de la historia de amor de los amantes protagonistas de ésta; lo mismo podríamos afirmar de "Persona", aunque en este caso su relación con "Island" se encontraría en las coincidencias entre los protagonistas masculinos de ambas; a su vez, "Persona" presenta paralelismos temáticos con "Sanctuary", al tratar la fragilidad de la confianza mutua en las relaciones humanas. Tal estructuración de la obra adelanta otra de las características fundamentales de la ficción de John Banville: la mayoría de sus novelas no son entidades aisladas, sino que constituyen una sutil red de conexiones. Los

lazos de unión entre las novelas pasan por retomar personajes y/o temas de obras anteriores, recreándolos y descubriendo nuevas facetas. El resultado de esta organización encuentra su materialización más evidente en la tetralogía dedicada el pensamiento científico y la trilogía que arranca con *The Book of Evidence*, articulada en torno a su protagonista, Freddie Montgomery. En una entrevista previa a la publicación de *The Untouchable* (1997), John Banville explica las razones de esta manera de ordenar sus novelas:

> . . . I planned to do a tetralogy with the science books, I planned that from the start. I didn't think there would be two more books, after *The Book of Evidence*; and in fact when I began to write *Ghosts*, I wrote the first chapter but I didn't realize the voice of Freddie Montgomery from *The Book of Evidence* was going to come back into it. I had a lot of trouble. I couldn't get past the first chapter. And then... that voice just began to speak again. And when I finished the book I realized there had to be a third one. It had to be an arch shape, with *Ghosts* as a kind of central stone. But I'm not sure I was right; maybe *Athena* was one book too many[14].

[14] Schall, Hedwig 1997: "An Interview with John Banville". *The European English Messenger* vol. VI/1 (Spring). 13-19. 13.

The Possessed", la *novella* que constituye la segunda parte de *Long Lankin*, obedece también a este patrón de variaciones sobre un tema. Su protagonista, Ben White, es en este caso el intruso, con lo que la historia se narra desde el punto de vista de la figura "lankiniana". Siguiendo un esquema que recuerda los ambientes concebidos por William Trevor en sus primeras obras, los personajes de "The Possessed" constituyen un grupo cerrado sobre el que se elabora la tensión dramática, con la excusa de la fiesta que el matrimonio Gold ofrece a sus amistades. Ben White es el mismo que aparecía en "Island", Liza y Morris Gold son los protagonistas de "Nightwind", Jacob y Norman Collins figuraban en "Persona", Helen y Julie en "Sanctuary"... La última sección de *Long Lankin* es también para el autor una reunión de sus creaciones y una justificación del título del volumen, puesto que uno de los personajes recitará unas estrofas de dicha leyenda como preludio al clímax de la historia. El origen del punto álgido de la *novella* puede asimismo rastrearse hasta otra de las narraciones, ya que Ben y Flora guardan numerosas similitudes con los hermanos protagonistas de "Summer Voices". Con un Dublin nocturno pintado con tintes surrealistas como fondo, Banville hace en "The Possessed" un alegato a la decadencia frente a la más acomodaticia burguesía. En obras posteriores, este enfrentamiento entre el individuo y su entorno cobrará aún mayor relevancia; hasta cierto punto, todos los protagonistas de las novelas de John Banville son intrusos en su entorno, bien por alejarse conscientemente de las

posturas de sus semejantes, bien por ser visceral o patológicamente incapaces de adaptarse.

Para su autor, la narración que cierra *Long Lankin* constituyó un absoluto fracaso que no dudó en calificar con adjetivos tan sonoros como *ghastly* o *dreadful* (*vid.* Imhof 1981: 9 y ss.), y que excluiría –junto con "Persona", sustituida por "De Rerum Natura"- en la reedición de 1984. Sin embargo, Ben White será el personaje principal de su primera novela y sus afirmaciones en "The Possessed" parecen otorgarle dotes adivinatorias con respecto a lo que serán metáforas y temas recurrentes en la obra de John Banville:

> . . . I think I might write a book. I could tell a story about the stars and what it's like all alone up there. . . And anyway there are all kinds of things I could do. Join a circus maybe. (188)

Antes de hacer efectivas tales metáforas, Banville nos trasladará a la Grecia contemporánea para contarnos una curiosa historia de espías en *Nighspawn* (1971). Como acertadamente señala Joseph McMinn:

> The thriller genre offers a plot involving some of Banville's favoured motifs –mystery, pursuit, confusion of identities and the need to find a solution to the patterns of events described. The exotic setting of the

> Greek islands allows a superficial exploitation of mythology, mostly that of names for characters, in order to provide some philosophical and literary structure to the tale. Stylistically, a certain degree of superficiality is attractive to such a playful formalist as Banville. This is especially true of a writer who distrusts the purpose and conventions of a more realistic fiction. In this case, as in later fictions, Banville aims at psychological, not social realism. The chosen genre plays the part of a dramatic metaphor. (McMinn 1991: 21)

Al utilizar las convenciones propias de la novela de espionaje, la intención de John Banville no es otra que la de subvertir un género sólidamente establecido y que goza del favor general del público. *Nightspawn* es, en última instancia, una novela sobre el arte de narrar. De tal cualidad metafictiva se derivan interesantes consecuencias con respecto al espacio físico en que se desarrolla la obra: el lector es consciente de que se enfrenta a una invención del narrador-protagonista, quien presenta una realidad a menudo inverosímil y que por tanto proporciona al escenario elegido un aspecto de irrealidad. La primera novela de Banville posee pues un claro carácter postmodernista debido a sus rasgos autorreflexivos y paródicos. Ben White, siguiendo los postulados de la ficción postmodernista –que ya comentábamos en el capítulo anterior-, proyecta un mundo a la medida de sus necesidades creativas. Abundando en los comentarios de Joseph McMinn, el espacio en torno al que se articula la construcción

narrativa de *Nightspawn* no es sino un pretexto estilístico al servicio de una intencionalidad más profunda: la representación de las obsesiones de su protagonista.

La siguiente novela de John Banville, *Birchwood* (1973), evoluciona desde una perspectiva epistemológica hacia cuestiones ontológicas. A partir de la búsqueda de un conocimiento más profundo del mundo que le rodea, Gabriel Godkin, de nuevo a la vez protagonista y narrador, forja un universo en que realidad y ficción se conjugan en términos equivalentes. Banville vuelve aquí a hacer uso de las convenciones de un género plenamente consolidado, la novela de "big house", para elaborar su propia visión de la decadencia y el arte. El propósito subversivo del autor queda patente desde la categórica declaración con que se abre la obra, una inversión de la aseveración cartesiana "cogito ergo sum -I am, therefore I think" (11). Si tal enunciado se relaciona convencionalmente con el inicio de la Modernidad, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que *Birchwood* se aleja de toda objetividad inherente a la certeza cognitiva postulada por el pensamiento moderno. El protagonista es a la vez arcángel anunciador y miembro del linaje de los dioses. Como arcángel, Gabriel se limita a dar testimonio de unos acontecimientos de los que no participa. Como perteneciente a la estirpe divina, la existencia de Godkin es anterior al producto, e incluso al propio ejercicio, de su acto creativo. Al aunar en sí

mismo ambas facultades, Gabriel Godkin no es sino una metáfora del artista que plasma una realidad que quedará modificada por el mero hecho de ser narrada. De ahí que la aparente ubicación de *Birchwood* en un lugar -Irlanda- y un tiempo -el siglo XIX- determinados obedezca más a esas convenciones genéricas que antes mencionábamos que a una intencionalidad histórica más o menos rigurosa.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Es cierto que "Birchwood" es la mansión de los antepasados del protagonista (15). Como sucedía en las novelas de William Trevor, *Fools of Fortune* y *The Silence in the Garden*, la casa solariega es algo más que el entorno en que se mueven sus habitantes. La "big house" alcanza en la obra de Banville la categoría de ser animado, dueño de los destinos de sus moradores. La prosopopeya se lleva hasta tal punto que se insinúa la participación de la casa en la muerte de la abuela Godkin, producida como consecuencia de una combustión espontánea (80). Es también la historia de "Birchwood" el elemento que propicia el peculiar tratamiento temporal con que Banville da forma a su obra: la novela da cuenta de la caída y ascenso de la hacienda, en una inversión del devenir cronológico habitual. Y es que la narración de *Birchwood* está planteada como un patrón circular, en el que partiendo de la subversión cartesiana, Gabriel Godkin llega al desaliento wittgensteniano al concluir: ". . . and whereof I cannot speak, thereof I must

be silent." (175)[15] De la autoafirmación existencial a la reivindicación del silencio. Del poder de la palabra para exorcizar viejos demonios a la aceptación de que es mejor que algunos secretos permanezcan guardados. Un eterno retorno que hará dudar al protagonista de la veracidad de sus apreciaciones y de su propia cordura: "Am I mad, starting again, and like this?" (11).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Resulta asimismo perfectamente constatable que la acción se desarrolla en Irlanda. Sin embargo, las referencias a hechos históricos exhiben una total falta de concreción, enfatizada ésta por las reflexiones de Gabriel Godkin desde la primera página de la novela. El tiempo carece de sentido en un universo que se mueve más allá de las fronteras de lo razonable. Así, el protagonista afirma: "I feel I have already lived for a century or more." (11). Ciñéndose al esquema circular de la obra, la distorsión temporal adquiere una especial relevancia, en la que Rüdiger Imhof encuentra aspectos simbólicos:

> The reference to a famine may lead to the assumption that *Birchwood* was concerned with a particular period in the history of Ireland, namely, the famine of the years 1845-48. It is a misguided assumption. For the social as well as political background remains

[15] *Vid.* Wittgenstein, Ludwig 1971: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt: Suhrkamp. 115.

> teasingly vague, opaque. The salient socio-political features are established as recurrent phenomena. A famine was also depopulating Ireland during the days of Gabriel's namesake, great-great-grandfather Godkin. There are, moreover, repeated references to a famine throughout Part I, and since Gabriel, on his quest, is also troubled by a potato shortage, the famine and, together with the famine, the social picture of Ireland is generalised, or universalised. It is an Ireland permanently plagued by shortage and want. (Imhof 1989: 69)

Puesto que la primera parte de *Birchwood* ("The Book of the Dead") está a priori dedicada a la infancia del protagonista y a la narración de sus vicisitudes familiares, esta indeterminación histórica obedece, en nuestra opinión, a un intento deliberado de fundir presente, pasado y futuro en una dimensión atemporal que pone de manifiesto el relativismo que impregna la novela. La fusión de elementos históricos refuerza la impresión de que el relato de la crónica de la familia Godkin es equiparable a la universalización de la historia irlandesa, abarcando un lapso temporal más amplio que las vivencias experimentadas por Gabriel. Las consecuencias del principio de incertidumbre que rige la obra y que provoca la sensación de hallarnos ante una estructura caótica son descritas por Sean McMahon en los siguientes términos:

> . . . bicycles and telephones are in quite common use, the Molly Maguires figure in the plot and the British soldiers have rifles and refer to the Irish as 'Fucking Micks'.[16]

Birchwood no ha de interpretarse pues como una novela histórica, sino como una exploración alegórica de la naturaleza de la imaginación artística, un aspecto clave que volveremos a considerar en capítulos posteriores.

Conclusiones análogas pueden extraerse de la tetralogía de novelas que John Banville dedica al pensamiento científico, especialmente en lo que se refiere a *Doctor Copernicus* (1976) y *Kepler* (1981). Bajo la apariencia de obras de carácter histórico, ambas novelas sugieren cuestiones más profundas relacionadas con una particular visión del universo, la génesis de las ideas y la búsqueda de la armonía cósmica. *The Newton Letter* (1982) vuelve a hacer uso de los parámetros de la novela de "big house", mientras que *Mefisto* (1986) se desplaza a la Irlanda contemporánea para insistir en la importancia del orden en un mundo dominado por el caos.

[16] McMahon, Sean 1973: "John Banville's *Birchwood.* A Review". *The Irish Press.* 4 August. 8.

Los hechos históricos que subyacen tras *Doctor Copernicus* son, como es lógico, los relacionados con la biografía del famoso astrónomo nacido en Thorn, en la Polonia prusiana, en 1473. Banville reconoce en el prefacio de su novela la inspiración proporcionada por dos obras acerca de la historia de la astronomía: *The Sleepwalkers. A History of Man's Changing Vision of the Universe* de Arthur Koestler[17] y el estudio de Thomas Kuhn *The Copernican Revolution.*[18] Ambas ofrecen valiosas interpretaciones sobre la relevancia del único volumen publicado por Copérnico, *De Revolutionibus Orbium Mundi*, que vería la luz en 1542, un año antes de la muerte de su autor. En palabras de Joseph McMinn:

> Like most of Banville's central characters, Copernicus is a writer. But this famous astronomer's relation to his solitary publication is based on a pattern of intrigue and betrayal which begins to suggest some of the dramatic and artistic possibilities that attract Banville. According to Koestler, Copernicus was terrified of publishing his work, largely because such a theory might not be verified by observation. It might, he feared, turn out to be a complete fantasy. Secondly, in a time of political and religious upheaval, the appearance of a revolutionary theory might exacerbate social disorder and weaken respect for traditional authority. Yet the book was finally published and nobody

[17] Koestler, Arthur 1977: *The Sleepwalkers. A History of Man's Changing Vision of the Universe*. Harmondsworth: Penguin.
[18] Kuhn, Thomas 1957: *The Copernican Revolution.* Harvard University Press.

> was scandalised. . . Copernicus was a failure who, through the intervention of others, became a legend. His vision of the universe succeeded, not because his facts were consistent with observed reality, but because of their suggestive power. The sums were hopelessly wrong, but the idea was vital: words and signs may have failed him, yet the perception behind the disaster was inspired. (McMinn 1991: 47)[19]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Las intrigas y traiciones a las que hace referencia McMinn son también una parte importante del contexto histórico que sirve de soporte a la novela de John Banville. La tercera parte de *Doctor Copernicus*, "Cantus Mundi", está narrada de forma subjetiva por el discípulo y colaborador del astrónomo, Rheticus, que ya aparecía en una de las cartas con que finaliza la segunda parte:

> I, Georg von Lauchen, called Rheticus, will now set down the true account of how Copernicus came to reveal to a world wallowing in a stew of ignorance the secret music of the universe. (159)

[19] *Vid.* también Warren, Wini 1993: "The Search for Copernicus in History and Fiction". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. Summer – Fall 76: 2-3. 383-406.

La figura de Rheticus ha quedado oscurecida por la grandeza de su maestro. La voz que le presta John Banville en su novela está henchida de rabia, puesto que sus propios estudios jamás alcanzarían reconocimiento; ni siquiera es mencionado por Copérnico en *De Revolutionibus* a pesar de haber hecho todo lo posible por que se imprimiese el libro, supervisando el proceso en sus primeras etapas. Como suele suceder, la carrera personal del alumno refleja la del maestro, ya que sus investigaciones serían publicadas por Valentine Otho, su alumno durante los últimos años de su vida:

> I am at peace at last, after all the furious years. An old man now, yes, a forlorn and weary wanderer came to the end of the journey, I am past caring. But I don't forgive them! No! *The devil shit on the lot of you.* (159)

La razón por la que Rheticus había sido apartado de la publicación definitiva de *De Revolutionibus* se encuentra en su expulsión de la Universidad de Wittemberg por conducta deshonesta, debido a su supuesta homosexualidad. Así, sería el teólogo luterano Andreas Osiander quien se ocuparía de los procedimientos. Sin embargo, este personaje haría un flaco favor a la teoría copernicana, al incluir un prefacio en el que explica los descubrimientos de Copérnico como una mera ficción, incluso cambiando el término *mundi* por *coelestium* en el título de la obra (*vid.* Kuhn 1957: 187 y ss.). De esta forma, la investigación científica queda

reducida a la categoría de urdimbre fantástica y, como tal, de especulación carente de fiabilidad. Las palabras que Banville pone en boca de Copérnico en su última conversación con Rheticus parecen proporcionar al mismo tiempo las claves para la interpretación de la novela:

> You imagine that my book is a kind of mirror in which the real world is reflected; but you are mistaken, you must realize that. In order to build such a mirror, I should need to be able to perceive the world whole, in its entirety and in its essence. But our lives are lived in such a tiny, confined space, and in such disorder, that this perception is not possible. There is no contact, none worth mentioning, between the universe and the place in which we live. (206)

La impotencia que transmiten las reflexiones de Copérnico se convierte en esperanza en *Kepler*, la segunda obra de la tetralogía. De nuevo, los descubrimientos científicos de uno de los astrónomos más reputados de la historia sirven a John Banville para elaborar una novela plagada de referencias al poder de la imaginación y al deseo de descubrir los principios que han de regir un universo armónico. La novela se centra en la figura de Johannes Kepler (1571-1630), heredero de la teoría heliocéntrica copernicana y el primero en demostrarla en términos matemáticos (*vid.* Kuhn 1957: 209-19) Los cinco capítulos en los que Banville divide la novela rinden tributo a las obras publicadas por el astrónomo, al llevar los

mismos títulos que éstas: “Mysterium Cosmographicum”, “Astronomia Nova”, “Dioptrice”, “Harmonice Mundi” y “Somnium”. Formalmente, *Kepler* posee un complicado patrón cronológico que Banville desarrolla de forma elíptica, como las órbitas planetarias descubiertas por el científico. Siguiendo dos planos temáticos complementarios, John Banville presenta al protagonista no sólo como una figura fundamental en el campo de la física moderna, sino también como el hombre corriente que se enfrenta a una realidad cotidiana a menudo poco halagüeña. Sus eternos problemas financieros y los sinsabores que le depararon sus creencias religiosas se entremezclan con sus interminables pleitos con la familia de Tycho Brahe, el excéntrico astrónomo danés, y sus conflictos domésticos se yuxtaponen a los acontecimientos políticos que dieron origen a la Guerra de los Treinta Años en Europa (cuyos comienzos se gestan, curiosamente, cuando Kepler ha finalizado en 1618 su obra sobre la armonía cosmológica *Harmonice Mundi*). Esta visión ambivalente permite a Banville crear uno de sus personajes más creíbles y sólidamente construidos, puesto que posee una calidad humana de la que carecen otros de sus protagonistas, sin alejarse por ello del rigor histórico. La novela pone de manifiesto al mismo tiempo otra dualidad basada en la contraposición entre el mundo real y el onírico, puesto que se abre con Kepler soñando la solución matemática al problema de la órbita de Marte:

> Johannes Kepler, asleep in his ruff, has dreamed the solution to the cosmic mystery. He holds it cupped in his mind as in his hands he would a precious something of unearthly frailty and splendour. O do not wake! But he will. Mistress Barbara, with a grain of grim satisfaction, shook him by his ill-shod foot, and at once the fabulous egg burst, leaving only a bit of glair and a few coordinates of broken shell.
>
> And 0.00429. (3)

El lector se enfrenta así a un misterio cuya explicación encontrará en páginas sucesivas, adentrándose en el esquema circular que nos propone el autor. Este mismo diseño con que se concibe la novela en su totalidad se reproduce en la primera parte ("Mysterium Cosmographicum"). Aunque los acontecimientos a los que se refieren sus seis capítulos abarcan un período de siete años, la acción comienza y termina en 1600 prácticamente en el mismo punto: el sueño de Kepler y la críptica mención a la cifra 0.00429. Sin embargo, la narración de los sucesos no sigue un orden cronológico, y el capítulo central, dedicado a la solución del misterio cosmológico en julio de 1595, está a su vez estructurado de forma circular. No obstante, la verdadera forma geométrica delineada por la narración no es un círculo, sino una elipse: la acción se acelera de manera claramente perceptible según vuelve a aproximarse al "punto focal", en este caso el año 1600. Como John Banville afirma:

> . . . time in each of the sections moves backward or forward to or from a point at the centre, to form a kind of temporal orbit. But no section comes back *exactly* to its starting point, since as Kepler discovered, the planets do not move in circles, but in ellipses. (Imhof 1981: 6. Cursiva nestra)

Cada una de las secciones así organizadas ofrece a su vez nuevos elementos simbólicos; el número de capítulos en cada una de ellas es el mismo que el número de caras de los polígonos regulares que Kepler inserta entre las diferentes órbitas planetarias. La primera parte, con sus seis capítulos, equivale al cubo. "Astronomia Nova" se divide en cuatro capítulos, correspondientes a las caras del tetraedro o pirámide regular. El dodecaedro es el sólido que representa "Dioptrice", y en esta sección encontramos el punto central de la novela, al unificar en su quinto capítulo nociones sobre la muerte y la vida fetal. "Harmonice Mundi" está compuesta por veinte epístolas que hacen referencia al icosaedro, colocadas de tal manera que las diez primeras tienen su imagen especular en la segunda mitad (relacionándose la primera con la última, al estar escritas en el mismo año y con el mismo destinatario, la segunda con la penúltima, y así sucesivamente). La última parte, "Somnium", regresa al tema onírico utilizado en la primera y responde a la geometría del octaedro. La construcción narrativa de John Banville adquiere con esta organización la

magnificencia de las leyes formuladas por Johann Kepler. El mundo de la novela reproduce la armonía con que el astrónomo pretendía explicar los misterios del cosmos. En un hábil giro de los acontecimientos, Banville pone en boca de su protagonista la razón de ser de su propia obra:

> . . . in the beginning is the shape! Hence I foresee a work divided into five parts, to correspond to the five planetary intervals, while the number of chapters in each part will be based upon the signifying quantities of each of the regular & Platonic solids which, according to my *Mysterium*, may be fitted into these intervals. Also, as a form of decoration, and to pay my due respect, I intend that the initials of the chapters shall spell out acrostically the names of certain famous men. (148)

Ciertamente, si la forma es el principio de todas las cosas, Banville ha sido más que coherente con sus intenciones. Pero sobre las implicaciones de esta obsesión por el equilibrio hablaremos más adelante.

The Newton Letter y *Mefisto* se alejan hasta cierto punto de las propuestas –y las formas- de sus predecesoras en la tetralogía. La primera,

una *novella* que Banville subtitula "An Interlude", retoma los motivos de la novela de "big house" trasladándolos a la Irlanda contemporánea[20].

No es éste el único aspecto que la diferencia de *Doctor Copernicus* y *Kepler*. La obra está narrada desde el punto de vista de un historiador anónimo que intenta completar una biografía de Newton durante su estancia en Ferns, una mansión arruinada en el condado de Wexford. Así, aunque basada en hechos históricos a través de las investigaciones del narrador, *The Newton Letter* carece del marco sociopolítico que vertebraba las dos primeras novelas.

La carta que aparece en el título de la *novella* hace referencia a un episodio en la vida de Isaac Newton (1642-1727) cuando, en septiembre de 1693, escribe a su amigo el filósofo John Locke acusándole de haberle traicionado. A pesar de que más tarde se reconciliarían, a partir de entonces Newton abandonaría sus investigaciones científicas[21]. La obra de Banville parte de ese incidente para abrir interrogantes acerca de la crisis del talento creativo, estableciendo un paralelismo entre Newton y su anónimo biógrafo.

[20] *Vid.*Imhof, Rüdiger 1983: *The Newton Letter* by John Banville: An exercise in literary derivation. *Irish University Review* 13. 162-67.
[21]*Vid.* Westfall, Robert S. 1980: *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton.* CUP. 532-41

Lo que Copérnico, Kepler, Newton y el protagonista de esta *novella* tienen en común es que todos ellos han pretendido que el mundo se adapte a un concepto de orden y armonía que ellos mismos han ideado, sin darse cuenta de que sus deducciones son equivocadas y en realidad el universo no puede constreñirse a los límites de lo humanamente aprehensible.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Puesto que se trata de un "interludio", *The Newton Letter* no podría servir como colofón a la serie iniciada con *Doctor Copernicus*. Tal denominación parecería apuntar a una recuperación temática y estilística de los elementos presentes en las novelas dedicadas a los astrónomos. Nada más lejos de la realidad. Tras el contraste entre el siglo XVII de Newton y la Irlanda decadente que contempla el desconocido historiador, *Mefisto* se desarrolla exclusivamente en la Irlanda de nuestro tiempo, como si el regreso fuese algo inevitable. No obstante, el paisaje que contempla el protagonista, Gabriel Swan, posee una cualidad fantástica que convierten el escenario en una atmósfera onírica que llega a adquirir tintes de pesadilla. *Mefisto* guarda así en apariencia más similitudes con *Birchwood* que con ninguna de las obras anteriores de su autor:

> (*Mefisto*). . . was returning to what one might call the realm of pure imagination out of which *Birchwood* was produced. No more history, no more facts!.[22]

Es cierto que Gabriel Swan es también, a su modo, un científico. Un prodigio de las matemáticas desde la infancia, Gabriel intenta comprender el mundo que le rodea a través de la confianza que le proporciona el dominio de los números:

> . . . Always I had thought of number falling on the chaos of things like frost falling on water, the seething particles tamed and sorted, the crystals locking, the frozen lattice spreading outwards in all directions. . . But marshal the factors how I might, they would not equate now. . . Zero, minus quantities, irrational numbers, the infinite itself, suddenly these things revealed themselves for what they really had been, always. (109)

Su obsesión por el orden absoluto y el descubrimiento de su incapacidad para mantenerlo le equipara entonces con los protagonistas de las otras novelas dedicadas al pensamiento científico. Pero el hecho que demuestra la validez de *Mefisto* como conclusión a la tetralogía es que todas ellas constituyen interpretaciones encubiertas del mito de Fausto. Los

[22] Imhof, Rüdiger 1987: "Q & A with John Banville". *Irish Literary Supplement*. (Spring). 13.

protagonistas de las cuatro novelas se esfuerzan por conseguir unos fines y ese proceso les lleva a extraer conclusiones erróneas. Felix, la figura mefistofélica de *Mefisto*, es la confirmación de que, en términos nietzscheanos, si Dios no ha muerto, al menos no presta demasiado atención a lo que sucede en el mundo.

Tras la constatación de la existencia del mal, John Banville muestra en *The Book of Evidence* cuáles son las trágicas consecuencias del ejercicio de la maldad. El asesinato de un inocente que conforma el episodio central de la novela es un hecho atribuido a la carencia de imaginación. Y es justamente la imaginación el tema fundamental en las dos siguientes obras que conforman la trilogía: *Ghosts* (1993) y *Athena* (1995). Precisamente por ser éste el argumento primordial de las tres novelas, pospondremos su discusión más detallada hasta capítulos posteriores, en los que trataremos en más profundidad el concepto de arte que John Banville pretende transmitir. Sin embargo, cabe mencionar que *The Book of Evidence* se desarrolla en Dublin prácticamente en su totalidad, un escenario que Banville recuperará en *Athena*. *Ghosts*, como su título indica, abandona todo intento de concreción, trasladando al protagonista de la primera obra de la trilogía -cuyo nombre no aparece- a una isla indeterminada a la que llega un grupo de náufragos. En un planteamiento que despierta ecos de *The Tempest*, la acción se mueve por derroteros insospechados, en un entorno claustrofóbico

en el que el tiempo parece haberse detenido. Frente a la especulación de orden científico que servía de fundamento explícito a la tetralogía, será el arte pictórico el motivo que unificará estas tres novelas.

Las dos últimas novelas publicadas por John Banville hasta la fecha, *The Untouchable* (1997) y *Eclipse* (2000), difieren en gran medida en cuanto a la elección de los escenarios en los que se desarrolla la ficción. Mientras que *The Untouchable* se mueve entre localizaciones tan variadas como Londres, París, Moscú y, muy brevemente, Irlanda, *Eclipse* traslada a su protagonista al hogar de sus antepasados, de nuevo en la campiña irlandesa. Sin embargo, no son los aspectos espacio-temporales los más llamativos en estas obras, por lo que pospondremos su estudio hasta capítulos posteriores.

Hasta aquí, hemos intentado presentar una panorámica de las obras de William Trevor y John Banville, ciñéndonos a aquellas que, a nuestro juicio, plantean con mayor claridad la exploración de mundos alternativos. Nos hemos limitado a dar cuenta de aspectos geográficos y temporales; pero los universos, reales o ficticios, son susceptibles de ser habitados por seres que poseerán unos atributos como individuos y como integrantes de una comunidad. Según las premisas planteadas en el capítulo anterior, una de las tendencias más fácilmente detectables en la ficción

irlandesa contemporánea es la exploración y representación de las consecuencias de la violencia y la locura en el ser humano. Investigar tales cuestiones en la obra de los autores que nos ocupan será nuestra tarea en las páginas que siguen.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO III

WILLIAM TREVOR Y EL ORIGEN DEL MAL

> It is easier to write about what people call 'evil'. Goodness is more interesting
>
> (William Trevor. Entrevista con Dolores MacKenna, primavera 1998)

Los microcosmos creados por William Trevor no pueden sustraerse a la acción de las mismas fuerzas que operan en el mundo que pretenden representar. Sus ficticios habitantes tampoco son ajenos a la eterna lucha entre el bien y el mal que a menudo se desarrolla dentro del propio individuo. El posible origen de este mal, así como sus efectos, ocupa un lugar destacado en la narrativa de un autor cuya sensibilidad hacia las debilidades humanas ha quedado patente a lo largo de su extensa producción literaria. Esta preocupación por representar el mal y explorar sus orígenes es, por otra parte, y como ya mencionábamos en nuestro primer capítulo, una de las tendencias más claramente detectables en la ficción irlandesa contemporánea.

Los personajes de las obras de Trevor, como miembros de una comunidad, deben enfrentarse a las demandas impuestas por un entorno sociocultural que muestra los inconvenientes de la aplicación de unas normas cuyo carácter consuetudinario las convierte frecuentemente en un código vacío de contenido real. La supervivencia de estos personajes depende por tanto de su capacidad de adaptación, y cuando ésta falla, las consecuencias pueden ser trágicas. Paradójicamente, la asunción de tales preceptos también puede constituir una fuente de conflictos que desembocarán en la aniquilación del individuo o de su estirpe. Para Kristin Morrison, las obras de William Trevor muestran de qué forma el mal ejercido por un solo miembro de la sociedad afecta necesariamente a los otros, a pesar de que entre ellos puedan existir barreras temporales o espaciales. Cualquier acto de maldad, por insignificante que parezca, persiste como una lacra que minará progresivamente los cimientos sobre los que se sustentan los destinos de los demás (Morrison 1993: 18). Sin embargo, no podemos contemplar el mundo como un entorno formado por dos grupos excluyentes: inocentes e infractores. De algún modo, nadie está libre de culpa:

> Trevor's analysis of the evil permeating human history does not simply link adult suffering with childhood misfortunes or trace twentieth-century blight back through the ages to an original sin in a garden of Eden. Such commonplace chains of evil are transformed by

> the revelation that his characters participate in their own wounding, that the originator of sin is not one man only in the past but each person along the way. Childhood trauma is never merely something inflected from without, something inherited, some physical or psychic mutilation in which the child is simply an innocent victim. The trauma often involves a game in which the child is a significant player. (Morrison 1993: 19)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La simbología judeocristiana a la que hace referencia Kristin Morrison -y que ya habíamos mencionado al descubrir las implicaciones de los jardines en nuestro capítulo anterior- es utilizada por William Trevor con un sentido eminentemente paródico en una de sus primeras narraciones breves, "The Original Sins of Edward Tripp" (Trevor 1993: 168-80).[1] El protagonista de la historia lleva una existencia totalmente anodina en compañía de su hermana Emily, soltera como él. Ella fue precisamente la destinataria de las pequeñas maldades perpetradas por Edward en la infancia, unas nimias transgresiones llevadas a cabo en la residencia familiar que los personajes aún habitan en su madurez:

[1] La historia apareció publicada por primera vez en Trevor, William 1967: *The Day We Got Drunk on Cake and Other Stories*. London: The Bodley Head.

> . . . From her own private flowerbed he had pulled her pansies, roots and all, when he was five years old; and with a pair of scissors he had cut through the centre of the buds of her roses. 'I have played a trick on you,' he used to say, sliding close to her. He had given two of her books away to an old woman who came seeking alms at the door. He had lit a fire in a fireplace of her doll's house, and had been punished because it was, so they said, a dangerous thing to do. He had taken one of her guinea-pigs and put it in her bed, where by mischance it had died. 'I have played a trick on you': he had said it repeatedly, bringing out her temper and her tears and running away himself. . . (171)

El castigo recibido en la niñez se refleja en su edad adulta en las obsesiones desarrolladas por Emily, angustiada por peligros acechantes y delitos imaginarios cometidos contra sus vecinos. La tarea de Edward no es otra que, a instancias de su hermana, advertir a los habitantes de Dunfarham Avenue de las calamidades que se les aproximan, aun a sabiendas de que todo es un producto de la mente calenturienta de Emily. La consecuencia de su malevolencia infantil es, como lo fue para Adán, experimentar la vergüenza de saberse expuesto –desnudo- ante sus semejantes. Lo que en el primer hombre desencadenaría la caída del género humano adquiere en Edward Tripp un carácter anecdótico y lo convierte en un ser ridículo. El castigo del protagonista es su incapacidad de rebelarse frente a una situación

que cree merecida, a pesar de que ha llegado a la dolorosa conclusión de que su hermana no está loca en realidad; su expulsión del Paraíso es metafórica, condenado a habitar un jardín que ha dejado de ser idílico para convertirse en una pesadilla recurrente. Su confesión es escuchada con incredulidad por una de las supuestas víctimas de un asalto inexistente, negándole con ello el perdón de sus faltas:

> 'My sister is not unwell. My sister pretends, exacting her revenge. God has told me, Mrs Mayben, to play my part in her pretended fantasies. I owe her the right to punish me, I quite understand that . . . I have never told anyone else . . . Years ago I said to myself that when I had to come to your house I would tell you the truth about everything. How I have grown up to be an understanding man, with the help of God. How the punishment must be shared between us – well, she has had hers. D'you see?. I have never told anyone because it seemed to be a family thing . . . It is all pretence and silence between my sister and myself. We play a game . . . Not an hour passed in my early childhood, Mrs Mayben, but I did not seek to torment her into madness. I don't know why I was given that role, but now I have the other since I've been guided towards it. She is quite sane, you know. She plays a part. I am rotten with guilt.' (176-77)

La locura fingida de Emily ha conducido a Edward al borde de la demencia. Hasta cierto punto, ambos hermanos han permanecido en la adolescencia marcada por la muerte de sus padres: juntos, solteros y repitiendo su juego hasta la saciedad, recreándolo e intercambiando sus papeles en él[2]. La esterilidad de los Tripp parece, paradójicamente, el fruto lógico de una estirpe dañada. El "pecado original" no podrá transmitirse a sus descendientes. Al competir por el dominio de su pequeño territorio privado, sus actos reflejan las luchas internas que continuamente atormentan a los pobladores de ámbitos más extensos. El jardín del número diecisiete de Dunfarham Avenue puede muy bien ser otra vez una representación de Irlanda. William Trevor vuelve a ofrecernos así una perspectiva más amplia desde la que contemplar lo cotidiano. Su especial interés en los individuos que se hallan bajo presión se refleja en otras narraciones cuyos protagonistas, al igual que Edward Tripp, intentan sobreponerse a sus crisis comunicando sus traumas a los desconocidos. Como explica Suzanne Morrow:

[2] *Vid.* Cunningham, Valentine 1975: "Sinking Fund". *The Times Literary Supplement*. (24October). En este artículo, Cunningham califica a los personajes de Trevor como ". . . survivors, remnants, dregs."

> . . . The protagonists in these stories talk through the trauma, exactly the sort of process the psychiatrist encourages. But lines of communication that might heal the wounds from tragic loss fail to develop. The stories in this vein amount to studies of apathy in the face of suffering, the inadequacy of talk to comfort those in distress, the impotence of language, and the vulnerability of victims . . . [3]

"A School Story" (Trevor 1993: 69-80)[4] constituye uno de los ejemplos más desgarradores de esta temática que acabamos de mencionar. William Trevor presenta aquí uno de esos personajes malignos que tardan en borrarse de la memoria del lector: Williams, el quinceañero que atormenta a su compañero de internado hasta conducirle a la locura. La narración se articula en torno a un trío de protagonistas formado por Markham, el anónimo narrador y el propio Williams. Markham representa la figura de la víctima, el adolescente atormentado que repite compulsivamente la historia de la muerte de su madre, y que más tarde sufrirá la desaparición de su padre y su madrastra. El narrador personifica la lealtad del verdadero amigo que intenta aliviar los padecimientos de su compañero, pero que, sin embargo, acabará sucumbiendo al clima de apatía que le rodea. Williams encarnaría al falso amigo, el sádico adolescente que

[3] Morrow Paulson, Suzanne 1993: *William Trevor. A Study of the Short Fiction.* New York: Twayne Publishers. 3.
[4] "A School Story" pertenece también al volumen *The Day We Got Drunk on Cake and Other Stories.*

convence a Markham de que es el responsable de la muerte de su padre y la esposa de este.

La popularidad de Markham en el internado está simplemente motivada por la insistencia de sus compañeros de dormitorio en que les cuente una y otra vez cómo falleció su madre. Para su audiencia, se trata de una historia real, y por ello mucho más interesante que cualquier invención. El hecho de que Markham esté convencido de que en realidad no se trató de un accidente de caza, sino que fue su padre quien perpetró un asesinato, no hace sino añadir más pimienta a la historia. Lo de menos es la auténtica tragedia que subyace tras las palabras; los internos asisten aliviados a acontecimientos luctuosos que siempre suceden a los demás. Cuando, después de la muerte de su padre y su madrastra, Markham cae en el más absoluto mutismo, el adolescente pierde todo el interés para sus compañeros:

> When he did return, Markham was changed. He no longer smiled. Waiting expectantly in the dormitory for a new and gory story, his companions received only silence from Markham's bed. He spoke no more of his mother; and when anyone sympathized with him on his more recent loss he seemed not to know what was being spoken of. He faded into the background and became quite unremarkable. (74)

Ese aislamiento es lo que motiva, primero el final de la breve amistad con el narrador, y, en segundo lugar, el acercamiento de Williams. La relación que se establece entonces entre el atribulado Markham y el insidioso personaje de Williams precipita el ominoso desenlace: todo el mundo piensa que Markham está loco. El narrador intenta previamente denunciar una relación que considera viciada, pero su tentativa resulta vana ante la incomprensión de los profesores, que malinterpretan sus palabras imaginando una relación de carácter homosexual entre los adolescentes. Williams sólo reconocerá su siniestra participación en los hechos ante el narrador:

> Neither Williams nor I spoke as we walked away from the headmaster's door. Then, as our ways were about to divide, I said:
>
> 'You know he didn't. You know it is not true.'
>
> Williams did not look at me. He said: 'That's right. Why didn't you tell Bodger that?'
>
> 'You've made him believe he did it, Williams.'
>
> 'Markham's all talk. Markham's a madman, eh?'
>
> 'You're an evil bastard, Williams.'
>
> 'That's right. I'm an unhealthy personage.'(78-79)

Tras este diálogo, en el que Williams no demuestra sentir ninguna clase de arrepentimiento, el narrador tratará de volver a explicar lo

realmente sucedido al profesor Bodger, director del internado; pero un momento de duda le hace desistir. En cualquier caso, ya no hay nada que hacer: esa misma tarde, Markham es conducido a su reclusión en un hospital psiquiátrico, convencido de su culpabilidad en el asesinato de su familia. Cuando el narrador abandona a su amigo, deja de parecer un ser humano sensible al sufrimiento ajeno; la campana que anuncia la reanudación de las clases, y que hace que olvide su propósito de contar la verdad, le convierte en un autómata (79). Como indica Suzanne Morrow:

> Admittedly, the narrator's failure to help his friend may not seem as serious a crime as William's aggression, but this story about murder and madness clearly implicates bystanders who are indifferent to suffering as well as aggressors who actively harm others. (Morrow 1993: 9)

En "Beyond the Pale" (Trevor 1993: 749-72)[5], los acontecimientos públicos invaden el ámbito de las relaciones personales, y la despreocupada audiencia a la que se enfrenta la víctima recibe algo más que el testimonio de conflictos estrictamente privados. Durante unas vacaciones veraniegas en un enclave turístico irlandés, la narradora del relato contempla estupefacta el ataque de histeria que sufre su amiga

[5] Publicada por primera vez en Trevor, William 1981: *Beyond the Pale and Other Stories*. London: The Bodley Head.

Cynthia Strafe, con cuyo marido está manteniendo una relación ilícita. El desencadenante de tal arrebato es la historia que Cynthia escucha de boca de un desconocido que terminará suicidándose. Según su propia confesión, el hombre había matado a su amante, consternado ante la implicación de esta última en los atentados del IRA que asolan la nación durante ese verano. Cynthia no es en este caso una oyente indiferente, sino que comprende perfectamente la desesperación del desconocido, que relaciona con sus propias desdichas. Cuando intenta transmitir a sus oyentes, entre ellos su propio marido, la amante de este (supuesta mejor amiga de Cynthia, y elegida por Trevor para narrar "Beyond the Pale" en primera persona) y varios huéspedes del hotel, todo el horror de la revelación del extraño, sólo consigue que crean que se ha vuelto loca. Lo que empieza siendo una enumeración de los errores históricos que han conducido al clima de violencia que padece Irlanda –ante la apatía de los turistas británicos- termina siendo una abierta acusación de traición a la pareja de adúlteros.

En general, muchas de las narraciones breves publicadas por Trevor a partir de los años setenta están caracterizadas por una creciente preocupación del autor acerca de los acontecimientos políticos e históricos. Refiriéndose precisamente a ese cambio de enfoque llevado a cabo por William Trevor, y que tan claramente se detecta en "Beyond the Pale", Robert Towers afirma en su artículo "Gleeful Misanthropy":

> Violence, terrorism, melodrama – these are new elements in the work of a writer who had hitherto tended to subordinate the political to the personal.[6]

En estas narraciones, los personajes aparecen como víctimas de la historia, atrapados por fuerzas que no pueden controlar. Para Gregory A. Schirmer, no es casual por tanto que el escenario elegido vuelva a ser Irlanda:

> Ireland provides the most dramatic stage for the working out of this view, and it is no accident that some of Trevor's most psychologically convincing stories have to do with Ireland, particularly with the sectarian violence in contemporary Ulster (Schirmer 1990: 88).

Sin embargo, William Trevor no permanecerá siempre fiel a los argumentos con trasfondo político, y las historias de carácter más intimista vuelven a cobrar importancia con el paso de los años. Trevor retoma el motivo del mal infligido a y por los niños en otra narración significativamente titulada "Child's Play", recogida en su colección *After Rain*, publicada en 1996. El divorcio de sus respectivos progenitores y un matrimonio posterior convierten a Rebecca y Gerard en hermanos tras lo

[6] Towers, Robert 1983: "Gleeful Misanthropy". *New York Times Book Review* (2 oct.). 22.

que se califica como "a turmoil of distress" (53). Haciendo uso de una espléndida economía de medios narrativos[7], William Trevor centra su historia en la relación que se establece entre ambos, basada en unas circunstancias que ninguno de los dos ha provocado. Lo que diferencia claramente "Child's Play" de su predecesora "The Original Sins of Edward Tripp" (aparte de la edad de los protagonistas, respectivamente nueve y diez años, junto con las referencias a un tema tan actual como el de la separación conyugal) es el punto de vista adoptado por el autor. Es la voz de los niños la que se oye a través de los diálogos que constituyen el juego al que hace alusión el título. Para el desarrollo de su entretenimiento favorito, Rebecca y Gerard eligen la buhardilla de la casa en las que se han visto obligados a convivir:

> They did settle. Thrown together as helpless parties in the stipulations of the peace, they became companions. They missed the past; resentment and deprivation drew them close. They talked about the two people whom they visited on Sundays, and how those two, once at the centre of things, were now defeated and displaced.
>
> At the top of the house, attic space had been reclaimed to form a single, low-roofed room with windows to the ground and a new parquet floor that seemed to stretch for ever. The walls were a shade

[7] Para Trevor, la narración breve contemporánea ha de dar sólo un atisbo de la realidad, ocultando deliberadamente cierta información. *Vid.* Trevor, William 1981: "Frank O'Connor: The Way of a Storyteller". *The Washington Post* (September 13)

> of washed-out primrose, and shafts of sunlight made the pale ash of the parquet seem almost white. There was no furniture. Two bare electric light-bulbs hung from the long, slanted ceiling. This no-man's-land was where Gerard and Rebecca played their game of marriage and divorce. It became a secret game, words fading on their lips if someone entered, politeness disguising their deceit. (54)

Diversos elementos temáticos de gran importancia, ya delineados en "The Original Sins of Edward Tripp", surgen a lo largo de estos dos breves párrafos. En primer lugar, Trevor elige para sus protagonistas un ambiente a la vez cerrado, claustrofóbico en su vacuidad, y abierto en lo que tiene de luminoso; un entorno que, no obstante, es asumido como propio. La misma utilización del vocablo "reclaimed", unida a la denominación "no-man's-land", despierta ecos de la lucha por dominar un terreno hostil que ha de ser conquistado. En segundo término, la presencia del pasado, cercana en este caso, es un parámetro que se une al resentimiento y la privación: el ayer les ha sido arrancado de cuajo convirtiéndose en un tiempo que añorar. Finalmente, como sucedía en "The Original Sins of Edward Tripp", el juego que practican es un secreto entre estos dos hermanos forzosos, algo que mantener en la intimidad de una familiaridad impuesta.[8]

[8] Los secretos familiares son también el argumento principal de "Family Sins" en Trevor 1993: 1101-18. (publicada previamente en Trevor, William 1990: *Family Sins and Other Stories*. London: The Bodley Head)

Sin embargo, el planteamiento de Trevor en esta narración es mucho más novedoso que en otras narraciones anteriores. La única manera factible de recuperar el pasado es recrearlo, vengándose al mismo tiempo de la afrenta recibida. El juego al que con tanta fruición se entregan ambos niños es una imitación teatral de las reyertas de sus padres y del adulterio que motivó el actual estado de las cosas. Para ello, no dudarán en inventar los sucesos que sólo parcialmente conocen, ni en adornar con toda suerte de detalles morbosos una verdad que únicamente comprenden a medias:

> 'Let's do the time she caught them,' Rebecca suggested when she'd gone through the rigmarole for Gerard.
>
> 'OK.'
>
> Gerard lay down on the parquet and Rebecca went out of the room. Gerard worked his lips in an imaginary embrace. His tongue lolled out.
>
> 'This is disgusting!' Rebecca cried, bursting into the room again . . . 'I've known for ages.' Real tears spread on Rebecca's rounded cheeks. Quite a gush she managed. She'd always been good at real tears.
>
> 'I'm sorry.'
>
> 'Sorry, my God!'
>
> 'I know.'

> ‘She forgot her panties. She left her panties by the wastepaper basket when she scurried out . . . She’s on the street without her panties. Some man on the tube –‘ (62-63)

Como resultado de su excursión en el mundo de los mayores, todo rastro de inocencia parece perdido. Es su delectación en lo inaceptable lo que les hace partícipes de la maldad que les repele. Cuando el padre de Gerard forma una nueva familia y la madre de Rebecca le pide a esta que regrese a su lado, la vida se encarga de repetir en ellos la historia de los adultos: su castigo será separarse y aprender a desenvolverse sin un apoyo mutuo que nunca dejó de ser sólo un juego de conveniencia. El contraste entre realidad y fantasía, tan del gusto de William Trevor, arroja un balance positivo a favor de la primera. Por desgracia, no siempre podemos moldear el mundo a nuestro capricho.

La cuestión de cuál es el origen del mal no queda clara en estas narraciones. Los supuestos éticos que se derivan de estas historias parecen apuntar a una cadena de acontecimientos que van engarzándose entre sí, propiciada por una proclividad innata en el ser humano a practicar la maldad como consecuencia del ejercicio del libre albedrío. Sin embargo, es evidente también la existencia de una visión fatalista: los hijos son herederos de los

pecados paternos, pero no por ello menos culpables[9]. La reacción que estas historias despiertan en el lector es, a nuestro entender, asimismo ambivalente. Por una parte, no podemos dejar de experimentar un sentimiento de compasión hacia los protagonistas. Por otro lado, una cierta repugnancia suavizada por la innegable comicidad de algunas situaciones se manifiesta como una molesta presencia. La culpabilidad que reconocemos como una parte de nuestra condición humana produce un regusto agridulce en nuestro ánimo.

La teoría elaborada por William Trevor en sus novelas profundiza en lo expuesto en las narraciones breves que acabamos de discutir. Pero ya en su segunda novela, *The Old Boys*, publicada en 1964 –tres años antes, por lo tanto, que su primera colección de relatos- el autor nos presenta uno de esos personajes siniestros que tan productivos resultan en la ficción: Basil Jaraby. Lo que diferencia *The Old Boys* de novelas posteriores es el tratamiento eminentemente humorístico de la trama. La novela se desarrolla en torno a una situación que parece puramente anecdótica; Mr Jaraby (el padre de Basil) está dispuesto a hacer prácticamente cualquier cosa para asegurarse su elección como presidente de una asociación de antiguos alumnos.

[9] *Vid.* Kemp, Peter 1981: "Cosiness and Carnage". *The Times Literary Supplement* (16 October). Para Kemp, los personajes de Trevor son incapaces de resistirse al influjo que el mal ejerce sobre ellos.

Puesto que tales esfuerzos parecen excesivos para tan nimia recompensa, la novela emplea una gran variedad de recursos cómicos, desde la más burda comedia hasta el humor más sofisticado de la ironía o el juego de palabras. Las primeras críticas a la obra hicieron énfasis precisamente en esos aspectos, destacando sus elementos dickensianos[10]. Es cierto que Charles Dickens es un claro antecedente, pero la cualidad surrealista de algunos de los diálogos conduce a detectar influencias más inmediatas como Samuel Beckett (Schirmer 1990) o, según el propio Trevor reconoce, Ivy Compton-Burnett.[11] A pesar de la superficie cómica de la novela, que podría considerarse una sátira sobre las "public schools" inglesas y el sistema de valores sociales que han favorecido, *The Old Boys* muestra una visión mucho más cruda de la realidad y más interesada en aspectos morales. Hay una soterrada corriente de violencia que permea toda la novela, y cuyo agente principal es Basil Jaraby. Como otras muchas de las figuras perversas que aparecen en la obra de William Trevor, Basil está caracterizado con un considerable realismo psicológico. Tal verosimilitud se logra mostrando reacciones ambivalentes; como ya indicábamos anteriormente, nada puede tomarse en términos absolutos, ni siquiera la maldad.

[10] *Vid.* al respecto el artículo publicado por James D. Scott en el *New York Times Book Review* del 29 de Marzo de 1964, titulado "School Days that Never Ended".
[11] *Vid.* Ralph-Bowman, Mark 1976: "William Trevor". *The Transatlantic Review.* No. 53/54. 11.

Durante la primera parte de la novela, Basil Jaraby parece sólo un individuo excéntrico completamente inofensivo, un solitario cuya obsesión es criar periquitos. En realidad, su fijación es otra mucho más deleznable: se trata de un corruptor de menores. Trevor elige el punto de vista del propio personaje para revelar al lector tan repulsivo crimen:

> As he stood in the centre of his room, his stomach twitching with anxiety, he remembered the purloining of the nail. He was thinking that he should have told the woman about it. He should have tried to explain to her that bringing her little girl to see his birds was another action of the same kind; that his life had been constructed of actions like that; that he meant no harm at all. And the little girl hadn't been frightened. She had done what he had asked her to do, and only afterwards – when he had led her back to the playground in the park, fearing that she might not know her way; when her mother had shouted at her and at him – only then had she said that she was afraid. (126)

Al acercarnos a un punto de vista tan próximo al personaje, el autor consigue que el lector sienta una cierta compasión hacia Basil, a pesar de la repugnancia producida por su delito. *The Old Boys* plantea así un interrogante que aparecerá de nuevo a lo largo de la producción literaria de William Trevor: ¿acaso los verdugos no pueden ser también víctimas?. Tal

vez la sociedad contemporánea sea culpable de haber olvidado lo que significa la compasión. Para lograr que el lector retome ese principio a la hora de comprender el verdadero sentido de la novela, Trevor utiliza una estructura formal organizada en torno a múltiples centros de conciencia. Gregory Schirmer explica tal recurso en los siguientes términos:

> The novel is written from a number of different perspectives that are connected, ultimately, by the reader. This network of varying points of view also tends to generate that balance between sympathy and irony, intimacy and distance, assertion and qualification so crucial to Trevor's dramatization of a vision that both sees the need for compassion and connection, and has serious doubts as to their efficacy. (Schirmer 1990: 22)

Esta multiplicidad de perspectivas desde las que contemplar la realidad dotará a la obra de William Trevor de una innegable cualidad experimental. Como técnica narrativa, será también la elegida por el autor en *The Children of Dynmouth* (1976), la primera novela en la que William Trevor cede el protagonismo a la infancia. En ella, al desasosiego de contemplar la maldad operativa se une el hecho de que ésta procede de un adolescente.

Timothy Gedge, a la edad de quince años[12], es considerado un extraño entre sus semejantes, tanto por parte de los adultos como de los más jóvenes. La historia que sirve de base a esta novela es hasta cierto punto similar a la planteada en "Children's Play"; los otros dos niños a los que hace referencia el título plural de la obra son Stephen y Kate, convertidos en hermanos tras el matrimonio del padre del primero con la madre de la segunda. Mientras la pareja se halla ausente en su luna de miel, Mrs Blakey se encarga de cuidar a los dos menores, y es ella precisamente quien nos ofrece su peculiar visión de un ser que parece no encajar en su entorno:

> The boy looked strange, loose-limbed and broad-shouldered, with his very fair hair. The children seemed quite tiny beside him, Stephen even frail. He kept grinning at them as though they were all three the very best of friends, but clearly that wasn't quite so. He was so very familiar on the streets of the town, with that zipped yellow jacket and his jeans, yet he looked like something from another world in the garden. He didn't quite belong in gardens, any more than he belonged in the company of two small children. His presence puzzled her beyond measure. (120-21)

[12] Williams, uno de los protagonistas de "A School Story", podría considerarse hasta cierto punto un antecedente de este personaje.

La conclusión a la que llega Mrs Blakey mientras contempla a los niños es suficientemente reveladora: Timothy es una presencia siniestra, un ente cuyo lugar no es el jardín, un invasor parangonable con la serpiente que se desliza en el Edén. La naturaleza de la tentación que Timothy despliega frente a sus oyentes menores está relacionada con su obsesión por contarles todo tipo de enredos sexuales entre los miembros de la comunidad. Su osadía llega hasta el extremo de insinuar el asesinato de la madre de Stephen, perpetrado por su padre para poder así unirse a la madre de Kate.

Timothy es un *voyeur* cuyo pasatiempo favorito consiste en espiar a través de las ventanas de sus vecinos. Tal afición le será extremadamente útil a la hora de solicitar pequeños favores a cambio de no divulgar los secretos de sus convecinos. Esa tendencia le transforma en un monstruo a los ojos de los demás, aunque es sólo un síntoma más de un desorden patológico que se manifiesta en su carencia de compasión y en su carácter de mentiroso compulsivo. Lo que convierte a Timothy en un ser monstruoso no es sino la percepción que los otros personajes tienen sobre él. A lo que podríamos añadir que la respuesta por parte del lector también está mediatizada por la asunción de una serie de normas ético-sociales a las que Timothy no se ajusta. En cualquier caso, su monstruosidad sería entonces relativa, como muy bien descubre Andrew Gibson en su discusión sobre las teorías de Foucault y la narrativa contemporánea:

> For Foucault, then, monstrosity is the otherness that undermines any concept of man as unitary, knowable being. The monstrous in this sense is only a given space that is repeatedly filled, a category that is actually empty. Foucault repeatedly demonstrates that the forms of the monstrous are actually reversible as epistemic shifts take place . . . The idea of monstrous only ever exists in relation, like the idea of madness . . . In the absence of epistemic constants, the human and the monstrous are always likely to exchange masks.[13]

La imaginería utilizada por William Trevor nos da una clara pista de cuáles son esas constantes epistemológicas que Gibson menciona: las de la sociedad occidental, formadas por igual por la tradición judeocristiana y la psicología moderna. Trevor ofrece en Dynmouth, como es habitual en su obra, un reflejo de un universo más amplio poblado por una serie de personajes que viven sus propias verdades y mentiras, en busca de una redención que ha de estar necesariamente basada en la reconciliación con el mundo que les rodea. Timothy no es del todo culpable, puesto que aquellos que le acusan tampoco están libres de culpa. Lo que es más: su entorno familiar también coadyuva a fomentar las peculiaridades de su comportamiento.

[13] Gibson, Andrew 1996: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh University Press. 239. *Vid.* Foucault, Michel 1991: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Harmondsworth: Penguin.

Timothy Gedge es uno de esos niños víctimas de un tipo de abuso infantil, el psicológico, que no por ello es menos grave que otra clase de atropello. En una entrevista concedida e Jacqueline Aronson, Trevor afirma, sin embargo, que el daño causado a personas como Timothy (o como el Willie de *Fools of Fortune*) no tiene por qué ser permanente. Al fin y al cabo, los personajes pertenecen al ámbito de la ficción y la vida real es frecuentemente menos extrema:

> I think he would have recovered from his appalling experiences because I believe that *at that age*, most people would recover. I don't think that people are as easily damaged as we make out. They are damaged in other ways, but a child can go through what Timothy or Willie went through and can be perfectly normal.[14]

De hecho, la novela parece encaminarse hacia una conclusión más propicia para Timothy, que fantasea acerca de un futuro prometedor mientras se oye una optimista canción de Petula Clark a través de los altavoces de la feria: "How can you lose? . . . Things will be great." (188-89). Claramente, se trata de un final de marcado carácter irónico, puesto que nada en el desarrollo de los acontecimientos que preceden a la última escena del libro indica que las cosas vayan a cambiar. No todos los críticos

[14] Aronson, Jacqueline S. 1986: "William Trevor: An Interview". *Irish Literary Supplement* (Spring). 7-8.

supieron captar esta ironía[15], a excepción de Joyce Carol Oates, quien afirmará:

> And so there is the possibility of redemption; or if not redemption, at least a place in the community. But it is all very tenuous, very problematic. The novel ends abruptly and ironically, and nothing is really resolved.[16]

El argumento de su siguiente novela adquiere tintes aún más dramáticos . William Trevor plantea en *Other People's Worlds* (1980) la desoladora posibilidad de que, si el abuso por parte de los adultos se hace efectivo de forma física en el niño, a su vez éste se convertirá en autor potencial de actos repudiables. Esta inclinación puede acarrear la aparición de síntomas de carácter patológico en la edad adulta y desembocar en fatales consecuencias. El protagonista masculino de la obra, Francis Tyte, sufrió abusos sexuales perpetrados por un inquilino de sus padres cuando tenía sólo once años.

[15] *Vid.* Duncan Fallowell en su crítica "Time-wasting" para *The Spectator* del 19 de junio de 1976, o Russell Davies, en "Tiny Tim" para el *New Statesman* del 9 de julio del mismo año. Ambos acusan a Trevor de terminar su novela con un optimismo injustificado, de cara a la galería.

[16] Oates, Joyce Carol 1977: "More Lovely than Evil, review of *The Children of Dynmouth*". *New York Times Book Review.* 17 April. 36.

La agresión le transforma en un individuo egocéntrico e inhabilitado para comprender los sentimientos ajenos. Claramente, Francis no pudo recuperarse. Su existencia no es más que una serie de mentiras continuas, trasladando su profesión de actor a su vida privada y utilizando sus encantos para seducir mujeres a las que luego abandona[17] e introducirse en las vidas ajenas en busca de una estabilidad de la que carece. Su comportamiento es descrito como psicopático en la novela (142), puesto que se caracteriza por una total falta de empatía. Francis sabe que hace mal, ya que sus funciones mentales no están alteradas, pero su conducta social es anómala y destructiva. Las fantasías con las que intentó escapar a una niñez infeliz han pervivido hasta su madurez, un rasgo tipificado por los psicólogos como característico de esta clase de individuos. Así lo afirma Charlotte Kasl:

> For children . . . fantasies may become the only means to escape the harsh realities of pain or neglect. While being abused they may count repeatedly, hear music, fantasize being rescued, imagine the abuser dying – anything to get the body to detach from physical or emotional pain. But, like so many survival tools forged during a painful childhood, the fantasies that once served as a core to survival

[17] Las similitudes de este personaje con el Septimus Tuam de *The Love Department* resultan, desde ese punto de vista, evidentes.

> eventually become a destructive addiction and a block to intimate relationships.[18]

Su insensibilidad hacia las necesidades de sus semejantes se ve materializada, entre otras circunstancias, en la relación que mantiene con su hija Joy, fruto de una relación fugaz surgida de su repentino deseo de ser padre. La madre, Doris, se ha convertido en una alcohólica, y Joy es el paradigma de adolescente conflictiva. El rechazo al que se ven sometidas por parte del protagonista -que sólo las visita cuando necesita un lugar donde alojarse en Londres- ha marcado sus personalidades de forma indeleble, destruyendo toda posibilidad de llevar una vida familiar normal. Los pecados del padre, a su vez victimizado en su infancia, revierten sobre el vástago. Joy también presenta problemas de inadaptación social que quedan patentes en el hecho de que no puede leer correctamente a la edad de doce años. Aunque los personajes continuamente achacan esta incapacidad a los métodos utilizados por el colegio al que asiste, el nombre de la institución, Tite Street Comprehensive, relaciona estas carencias con el alejamiento de la figura paterna. No ha habido abuso sexual en el caso de Joy, pero el rechazo de Francis Tyte también ha producido sus secuelas:

[18] Kasl, Charlotte D. 1993: *Women, Sex and Addiction*. London: Cedar. 75-76.

> She dropped off to sleep and dreamed that she was back at Tite Street Comprehensive, where Clicky Hines had persuaded her to have the face of her father tattooed on her stomach. He'd even persuaded her that he could do the job himself . . . She woke up with a jerk because the drill thing he was using had got out of control and was cutting her open . . . (121)

Como suele suceder en las novelas de William Trevor, los términos absolutos no existen en los microcosmos creados por el autor. La esperanza para unos seres tan profundamente dañados surge a través de la intervención de otro personaje, Julia Ferndale[19]. Si hay un atisbo de redención en *Other People's Worlds*, éste proviene de la compasión y comprensión de las que esta mujer es capaz. Ella es también víctima de los manejos de Francis, que contrae un matrimonio bígamo con ella declarando cínicamente en la noche de bodas que lo ha hecho para cumplir sus deseos. Cuando la abandona, tras pedirle una importante suma de dinero y sus joyas, Julia accede a sus pretensiones sin dudarlo un momento. Lo injusto del comportamiento de su peculiar marido la llevará a perder su fe en Dios al mismo tiempo que busca combatir el mal que la rodea. Con una preclara intuición, Julia llega a la conclusión de que el mundo es cruel y absurdo, pero eso no puede nunca constituir una excusa para seguir propagando la

[19] El personaje de Julia proporciona el punto de vista más importante desde el que contemplar la historia. Para comprender mejor su relevancia, *vid.* Lively, Penelope 1980: "Lifescapes". *Encounter* 55, No. 5 (November)

maldad. Francis padeció un castigo inmerecido, pero tal incidente no le capacita para culpar de su desgracia y atormentar a todos los que se cruzan en su camino (163). Para Julia, la verdadera inocente que aún puede ser redimida es Joy la hija del desamor:

> The child was the victim of other people's drama, caught up in horror because she happened to be there . . . The child should not have been born but the child was there, her chapped face and plastic-rimmed spectacles. She was there in the garden and the house, while time went on and seasons unfussily changed. (219-20) [20]

De nuevo, el contraste entre la placidez del jardín y el sufrimiento que en él se desarrolla. Tal vez ese paso del tiempo pueda beneficiar a Joy, aún capaz de cambiar el curso de su propia historia. Como Kristin Morrison afirma:

> . . . Julia will return good for evil. Although this provides no philosophical answer to the problem of the origin of evil, it does indicate a possibility about the future of evil, suggesting as it does that a chain of evil connections could be replaced with one of good. Thus

[20] En la reseña del 20 de junio de 1980 de *Other People's Worlds* para *The Times Literary Supplement* firmada por Frank Tuhoy, "Seeing How the Other half Lives", este afirma que Joy es precisamente el único miembro de una clase social más desfavorecida que parece tener alguna oportunidad de redención. En su crítica de la misma novela para *The New Yorker* (23 de marzo de 1981), John Updike también discutirá el tratamiento de las clases sociales inferiores que Trevor lleva a cabo en su obra.

> even if a perfect Garden of Paradise cannot be regained, ordinary overgrown gardens can be weeded and perhaps reclaimed, offering pleasant refuge to motley groups of people whose altered fates . . . could change the course of nations. (Morrison 1993)

Desdichadamente, no siempre la redención de la culpa es posible merced a la benevolencia de los extraños. La cura puede hallarse en un olvido misericordioso, en un bloqueo mental permanente. En nuestro capítulo anterior revisábamos las premisas que daban origen al drama que conformaba el argumento de *Fools of Fortune*. La hija nacida del amor entre Marianne y Willie, Imelda, será otro de esos niños marcados por la desdicha que selló la vida de sus progenitores[21]. Lo que en apariencia es una infancia feliz, tan sólo ensombrecida por la ausencia de un padre desconocido, encierra -como pronto se hace patente en la novela- una verdad más profunda. Imelda es un ser incompleto, una niña eterna que se ha refugiado en sus fantasías para no tener que hacer frente a la realidad. El silencio es la impronta de su mente limitada; su locura es contemplada como santidad por sus convecinos: "Imelda is gifted, so the local people say, and bring the afflicted to her." (192).

[21] Sobre el año psicológico infligido a Imelda en particular, y al resto de los personajes de esta novela en general, *vid.* Morrissey, Thomas 1990: "Trevor's *Fools of Fortune*: The Rape of Ireland". *Notes on Modern Irish Literature 2*. 58-60

Lo que la ha precipitado en su insania es también en parte una construcción de su propio cerebro enfermo: la historia de la tragedia que tuvo lugar en Kilneagh le ha llegado a través de los detalles parciales que ha podido averiguar; el resto son retazos elaborados y transformados en pesadillas que pueblan sus sueños y terminan deslizándose en su vida cotidiana:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

> Imelda pressed her face into the nettles and did not feel their stinging. She pressed her fists into her ears. She closed her eyes as tightly as she could.
>
> But nothing went away.
>
> The screaming of children began, and the torment of the flames in their flesh. The dogs were laid out dead in the yard, and the body of the man in the teddy-bear dressing-gown lay smouldering on the stairs. The blood kept running on her hands, and was tacky in her hair.
>
> In the classroom Miss Garvey . . . asked for the blackboard to be cleaned and then, to her astonishment, she saw that Imelda Quinton had raised both her arms in front of her and was slowly moving away from the desk she shared with Lottie Reilly, as if walking in her sleep. With hesitant steps, occasionally stumbling, the child walked to a corner of the classroom. She huddled herself into it, crouching on the floor, pressed hard against the two walls that met there. She made a whimpering sound and then was silent. (174-75)

Las carencias infantiles no tienen por qué desembocar en la locura, pero sí producir otras lacras igualmente permanentes. Esa es la conclusión a la que llega William Trevor en *The Silence in the Garden*. Los hermanos Rolleston y su primo Hugh, que tan insensiblemente se habían entregado al juego de la caza humana en la persona de Corny Dowley, se encuentran marcados para siempre por la crueldad cometida en la niñez[22]. Lo que, a pesar de todo, podría considerarse sólo una temeridad infantil adquiere dimensiones desproporcionadas al permanecer como una herida oculta que irá minando sus conciencias. Su acto es el resultado de un impulso violento cuyo origen lo encuentra Trevor en la herencia genética de una casta corrompida por años de virulentos enfrentamientos: protestantes contra católicos; privilegiados contra servidores. La venganza de Corny no será física, puesto que su intento de asesinar a la familia resultará fallido años más tarde, muriendo en el atentado el mayordomo de los Rolleston. El joven Cornelius Dowley se convierte poco después en mártir de la revolución al ser abatido por los "Black and Tans", y su victoria moral se materializará cuando el puente construido para unir Carriglas con la costa es bautizado con su nombre(81).

El hijo ilegítimo del mayordomo, Tom, es también víctima de la sinrazón de la tragedia. La muerte de su padre se produce una semana antes

[22] *Vid.* Craig, Patricia 1988: "The Shape of Past Iniquities". *The Times Literary Supplement* (10 June)

de la fecha prevista para contraer matrimonio con su madre, y la sociedad contempla a Tom como una encarnación del pecado. Su impuesto aislamiento infantil le conducirá a la soledad en la madurez. Una soledad estéril, porque no se casará ni tendrá hijos. A esa misma esterilidad se verán abocados los hermanos Rolleston: John James mantiene una relación poco apropiada con una viuda dueña de la casa de huéspedes del pueblo (69-75); Villana rompe su compromiso con su primo Hugh y se casa diez años más tarde con su abogado, mucho mayor que ella, y con el convencimiento de que nunca tendrán hijos (141); Lionel ignora la secreta devoción de su prima Sarah y dedica su vida al mantenimiento de la hacienda familiar. De los cuatro niños que se habían entregado al macabro juego, sólo Hugh parece ser capaz de sobreponerse a las circunstancias; pero para ello tendrá que abandonar su país y formar un hogar lejos de la tierra testigo de su transgresión, entre desconocidos ajenos a su historia (55).

Como ya indicábamos en el capítulo anterior, Carriglas es un espejo en miniatura de la Irlanda azotada por inacabables luchas intestinas. La decadencia de la propiedad corre pareja con la de la estirpe que ha dejado en ella su huella. La nonagenaria Mrs Rolleston, en su lecho de muerte, expresa con profundo dolor lo que nadie se ha atrevido jamás a decir: la barbarie de un verano décadas atrás ha contaminado el jardín y lo ha condenado a volver a su primitivo estado de desolación.

> *'How often, that summer, did the thought of their game excite Villana while she recited her poetry for you in the nursery-schoolroom . . . Do you wonder about that, Sarah? Do you lie awake and wonder? . . . One of them drove him on to where another waited. His feet bled on the gorse he ran through. He stumbled and fell down . . . Exhausted among the rocks, his fearful tears, the shotgun aimed . . . have you heard the children's laughter? . . . What monstrousness was bred in him that summer, Sarah? . . . Your brother and Villana turned away from all they felt for one another, and perhaps they had to. For how could their children play in that same garden and not ever be told of what had festered so horribly in a wound?'* (186-87)

La inocencia perdida no puede recuperarse. El mal sólo puede engendrar maldad. Un verano de corrupción ha convertido el jardín en un yermo donde nunca volverá a oírse la risa de un niño. Sólo el paso del tiempo conseguirá terminar con la maldición, cuando aquellos que cometieron tan grave pecado hayan desaparecido de la faz de la tierra.

Las dos últimas novelas de William Trevor publicadas hasta la fecha, *Felicia's Journey* y *Death in Summer*, guardan evidentes concomitancias con sus obras anteriores. El abuso infantil y juvenil se halla presente en ellas; los protagonistas exhiben rasgos patológicos o, al menos,

taras en su personalidad; la locura puede conducir al asesinato, bien sea éste efectivo o frustrado; el suicidio aparece como la última e inexorable solución para unos seres incapaces de afrontar sus debilidades; la marginación social es una fuente de inspiración para el autor, contrastándola con la placidez de la vida burguesa. Lo que ambas novelas tienen en común es la utilización de un contexto sociocultural de la más candente actualidad, en el que el aislamiento del individuo alcanza proporciones preocupantes. El contraste entre un mundo exterior hostil y el refugio encontrado en el hogar -de nuevo, el jardín- relaciona también estas obras con el resto de la producción literaria de Trevor. La escritora norteamericana Brooke Allen ve así la relación entre ambas obras:

> What is human evil? Does it exist as an independent force or is it born from neglect, like a pernicious weed? This is a question that has occupied the Anglo-Irish writer William Trevor throughout the course of his long and distiguished career. Yet it is, perhaps, most apparent in his 1995 novel, "Felicia's Journey", and now in "Death in Summer", his latest one.
>
> An avid reader of thrillers when young, Trevor has borrowed many of the elements of that genre in these two books, using them to create a distinct sense of menace. His ways with atmosphere and plot have much in common, for example, with those of the master thriller writer Ruth Rendell. But while Trevor succeeds handily in chilling the

> reader, he also paints a more ambivalent and chilling landscape. His fiction repeatedly demonstrates that a person who grows up without love will be stunted and will harm those around him.[23]

Felicia's Journey comienza con el viaje de su protagonista en el *ferry* que la traslada desde Irlanda hasta las costas inglesas, en busca del padre del hijo que espera. Apenas una niña a sus diecisiete años, ésta ha sido la primera experiencia sexual para Felicia. Su relación con Johnny Lysaght ha estado marcada por la inocencia de su entrega a quien ella considera su primer amor. Al abandonar a su familia y embarcarse en la aventura de buscar a Johnny en el desolado paisaje de los suburbios industriales de las Midlands, Felicia está diciendo adiós a la seguridad de su infancia, pero también a un futuro incierto en una región en la que el paro es la previsible conclusión de una precaria situación económica. Irlanda e Inglaterra quedan así de nuevo enfrentadas. Irlanda es el país eminentemente rural en el que los esfuerzos por establecer un tejido industrial aún se hallan en sus primeras etapas. Inglaterra es la nación del bienestar al que tantos irlandeses se ven obligados a emigrar en busca de la anhelada prosperidad. Al mismo tiempo, Irlanda representa la edad de la inocencia, mientras que Inglaterra encarna la sociedad evolucionada y, por ende, despersonalizada.

[23] Allen, Brooke 1998: "Fatal Attractions". *The New York Times*. (6 September).

Tales aspectos quedan definidos a su vez en el contraste entre los ambientes en los que se desarrolla la vida de la protagonista en ambos países. El hogar familiar de Felicia está dominado por dos figuras que resumen los valores tradicionales de la cultura irlandesa: su bisabuela y su padre. La anciana es el emblema superviviente de las glorias revolucionarias de un pasado que no debe ser olvidado. Nacionalista furibunda, su mente errática, atrapada en un cuerpo prácticamente inservible, aún es capaz de rememorar y refocilarse en las hazañas de un marido mártir de la causa irlandesa setenta y cinco años atrás (25-27). El padre trabaja como jardinero en el convento de las monjas a cuyo colegio asistió Felicia (25). En él se unen, pues, el culto a la tierra y el respeto a la religión católica, dos de los pilares básicos de la tradición irlandesa.

Al abandonar a su familia, Felicia está diciendo adiós a lo que ésta representa; su alejamiento de Irlanda es tanto físico como moral. Un distanciamiento que comenzó en el mismo instante en que se entregó a Johnny, sospechoso de compartir con los tan odiados británicos algo más que su habitual lugar de residencia:

> 'Did you go out with young Lysaght?' . . . 'A while back?' her father went on, his tone suggesting that some further turn of the screw was in store for her. 'October?'
>
> . . . 'I know Johnny Lysaght' . . .

> ‘Did you go out with him, though?’
>
> ‘I did.’
>
> ‘I would avoid that fellow’, her father said. ‘I would go out with some other young fellow.’
>
> ‘What do you mean?’
>
> ‘You hear certain remarks made about Lysaght.’ . . . ‘I’m not saying it’s gospel. All I’m saying is there are certain statements made’ . . .‘That he joined the British army.’
>
> ‘Johnny works in a factory stores. Lawn-mower parts.’
>
> He nodded thoughtfully and slowly, as if agreeing. He was frowning a little, which he tended to when endeavouring to establish an accuracy. He liked to get things right.
>
> ‘It’d be a natural enough thing for him to keep it quiet about the army.’ (53)

A pesar de las insinuaciones paternas, Felicia permanece en la más inocente de las ignorancias. Cuando la conversación se da por terminada, todo lo que Felicia puede afirmar es que ambos están enamorados y no hay nada que pueda hacerse al respecto (54). Ni por un momento se despierta la más ligera sombra de duda en la mente de la protagonista; desconociendo la dirección de Johnny, su única salida es emprender su búsqueda. Una empresa que se revelará inabordable y condenada al fracaso. En su peregrinar por los polígonos industriales, nadie

puede indicarle con certeza la ubicación del supuesto lugar de trabajo de su amado (14-16). El lector pronto sospecha que, después de todo, es bastante probable que las apreciaciones de su padre sean ciertas y Felicia haya sido víctima de su buena voluntad. La sensación de soledad se aposenta paulatinamente en el ánimo de la joven; su mundo se está desvaneciendo poco a poco y la desesperanza va minando sus fuerzas. Ni siquiera es capaz de comprender sin esfuerzo el acento de unas gentes que no es el de su lugar de origen (14). Alojada en una pensión, no puede dejar de comparar su situación presente con un pasado que se le antoja remoto a pesar del escaso tiempo transcurrido (32-33). Felicia está a punto de rendirse. Es en ese momento cuando oportunamente entra en escena Mr Hilditch:

> Although he does not know it, Mr Hilditch weighs nineteen and a half stone, a total that has been steady for more than a dozen years, rarely increasing or decreasing by as much as a pound. Christened Joseph Ambrose fifty-four years ago, Mr Hilditch wears spectacles that have a pebbly look, keeps his pigeon-coloured hair short, dresses always in a suit with a waistcoat, ties his striped tie into a tight little knot, polishes his shoes twice a day, and is given to smiling pleasantly. Regularly, the fat that bulges about his features is rolled back and well-kept teeth appear, while a twinkle livens the blurred pupils behind his spectacles. His voice is faintly high-pitched.

> Mr Hilditch's hands are small, seeming not to belong to the rest of him: deft, delicate fingers that can insert a battery into a watch or tidily truss a chicken, this latter a useful accomplishment, for of all things in the world Mr Hilditch enjoys eating . . . Once an invoice clerk, Mr Hilditch is now, suitably, a catering manager. (6)

En apariencia un solterón que lleva una vida completamente ordinaria, Mr Hilditch esconde aspectos más profundos en su personalidad que pronto adquirirán tintes siniestros[24]. Único habitante del número 3 de Duke of Wellington Road desde el fallecimiento de su madre en 1979, el mundo que ha construido entre las paredes de su bien cuidada casa oculta el nido de la serpiente. Mr Hilditch siente una especial delectación en trabar amistad con jóvenes desconocidas (51-52) que, afligidas por diversas circunstancias, recibirán el apoyo de su desinteresada generosidad. Ellas son el refugio de su soledad y las receptoras de su inacabable simpatía. Son, durante los breves períodos de tiempo en que mantiene su casta relación con cada una de ellas, su familia. Lo que estas incautas no saben, a pesar de que algunas ya han vivido lo suyo, es que les aguarda un funesto destino: Mr Hilditch, el apacible director de abastecimientos, es un asesino en serie. Como la gran mayoría de estos individuos, Mr Hilditch lleva una existencia oculta que tiene buen cuidado en mantener separada de su faceta pública.

[24] De forma inmediata tras la descripción física del personaje, Trevor nos ofrece un indicio de lo que se revelará una mente enferma: ". . . But Mr Hilditch, in his lone moments, is often brought closer to other, darker, aspects of the depths that lie within him . . . " (7)

Para cada una de sus "amigas" inventa una historia diferente, y a todas escucha pacientemente aun a sabiendas de que ellas también están construyendo historias basándose en detalles ficticios. El no es consciente del monstruo en el que se ha convertido; para Mr Hilditch, simplemente, ellas le han abandonado. Su acto homicida coincide de manera sistemática con el momento en que las jóvenes deciden seguir su camino. Este es el ser con el que Felicia se encuentra de forma casual el primer día de su periplo:

> As he progresses on the tarmacadamed surface, taking his time while digesting, he notices a solitary figure ahead of him. It is a girl in a red coat and a headscarf, carrying two plastic bags. He notices when he is closer to her that she is round-faced, wide-eyed, and has an air of being lost. He doesn't recognize her; she doesn't belong. *Chawke's* it says on the plastic bags, bold black letters on green. He has never heard the name before; it doesn't belong, either.
>
> 'I don't know am I in the right place.' . . . Mr Hilditch smiles in his usual way. Irish, he says to himself. (11)

He ahí las premisas sobre las que se asentará la obsesión que Mr Hilditch desarrolla hacia Felicia. Ella está sola en un ambiente que le es extraño, necesita ayuda y parece desamparada. Cuando vuelven a encontrarse, de nuevo por casualidad, Mr Hilditch le indica dónde puede

encontrar alojamiento. La situación es demasiado tentadora para Mr Hilditch; desde ese instante, decide que Felicia será su próxima presa.

La estrategia urdida por Mr Hilditch es, cuanto menos, sofisticada. Con la excusa de la enfermedad terminal de una esposa inexistente (49), ofrecerá a Felicia la oportunidad de llevarla en su coche a visitar los polígonos industriales y los *pubs* supuestamente frecuentados por los jóvenes emigrantes irlandeses. Haciendo alarde de una ternura desmedida, Mr Hilditch consigue averiguar que tras la aflicción de Felicia se esconde el hecho de que está embarazada (71). Según él mismo afirma, su interés no es otro que cumplir la voluntad de su esposa de ayudar a una pobre niña desesperada y, al mismo tiempo, mitigar el dolor que le produce el inminente fatal desenlace que aguarda a su mujer (73). Sus atenciones consiguen que Felicia se rinda a la única persona que parece querer brindarle su ayuda. Poco a poco, la joven irá desgranando su historia, y la telaraña tan hábilmente tejida por Mr Hilditch irá cerrándose en torno a Felicia. En una de las ocasiones en que ella deja sus escasas pertenencias en el coche mientras solicita información en una más de las innumerables fábricas que visitan, Mr Hilditch no duda en registrar sus bolsas y apropiarse del poco dinero que le queda (63). Lo quiera o no, Felicia tendrá que depender de él. Para asegurar totalmente el éxito de su infame empresa, Mr Hilditch se cerciora de que las insinuacciones del padre de Felicia eran

correctas, y Johnny es en realidad un soldado profesional a las órdenes del ejército británico (82), una información que tendrá buen cuidado en no transmitir a Felicia.

Sin embargo, la trama tan hábilmente urdida por Mr Hilditch está a punto de irse al traste. William Trevor introduce en ese punto del desarrollo argumental un personaje, Miss Calligary, que pertenece a esa clase de seres obsesionados por sus creencias religiosas que siembran la confusión a su alrededor cuando pretenden ejercer el bien entre sus semejantes. Miss Calligary, como Miss Gomez en *Miss Gomez and the Brethren*, es una jamaicana empeñada en salvar al mundo a través de la intercesión de su "Iglesia"[25]. En este caso, nos encontramos con un variopinto grupo de individuos que habitan una casa de acogida y que se hallan dedicados a un culto evangélico que promete la salvación a través de la peculiar noción del paraíso que ofrecen de puerta en puerta en sus panfletos propagandísticos:

> *No iron bars are needed, for all the animals are at peace with the happy people. The lion and the lamb are friends. See those brightly coloured birds as they flit here and there! Hear their beautiful song and the children's laughter filling the air! Smell the fragrance of those*

[25] El tema religioso sigue siendo recurrente en Trevor. *Vid.* Fitzgerald-Hoyt, Mary 1995: "William Trevor's Protestant Parables" *Colby Quarterly* (30: 1). 40-45.

> *flowers, hear the rippling of the stream, feel the tingling warm of the sun! Oh, for a taste of the fruit in that basket, for it is the best that the earth can produce, the very best, like everything that is seen and enjoyed in this glorious garden . . .*
>
> The happy people, the flowers and animals and fruit, are brightly illustrated on the cover of the brochure. Flamingos stalk about, rabbits nibble grass but not the flowers. A child hugs a swan, yachts sail on a distant lake.
>
> 'That, now, is the paradise earth,' a black woman asserts, a long forefinger drawing Felicia's attention to a trickling waterfall, to giraffes and then to cockatoos. The black woman is tall and slender, with rings on several of her fingers, and earrings. 'That is the promise of the place,' she states, 'of the Father Lord.' (84)

La parafernalia con que el grupo rodea la buena nueva de la promesa divina nos devuelve la simbología del Jardín del Edén. El paraíso es la vuelta a la felicidad primigenia; la conexión entre todos los jardines y la Irlanda de la inocencia perdida de la protagonista queda así establecida. Por ello, y porque Felicia está demasiado cansada para pensar con claridad, el ofrecimiento de cobijo por parte de Miss Calligary es rápidamente aceptado. Tras pasar unos días en lo que los adeptos llaman "Gathering House", Felicia decide abandonar el refugio, consciente de que no puede abusar de los buenos oficios de unas personas con las que no comparte sus

creencias (92). Su agradecimiento queda patente en una breve nota de despedida, pero es entonces cuando se da cuenta de que su dinero ha desaparecido. Sumida en la desesperación, intenta recordar en qué lugar puede haberlo extraviado; Felicia vuelve a la casa de huéspedes en la que se alojó las primeras noches para recibir la fría respuesta de que la dueña no ha encontrado nada en su habitación. Avergonzada, regresa entonces al refugio de Miss Calligary para encontrarse con la suspicacia de sus habitantes, que se sienten injustamente acusados por una desagradecida que, por añadidura, ha tenido la osadía de rechazar su mensaje de salvación. Ni siquiera el socorro de los que le han dado amparo en nombre de sus creencias religiosas ha sido totalmente altruista. Una vez más, parece no haber salida para Felicia. La calle y los desarraigados que pululan por los reductos menos favorecidos de la ciudad se convierten en el hogar de Felicia durante dos días que se le antojan interminables: la vieja vagabunda coja del condado de Clare que reconoce en Felicia a otra compatriota sin suerte (103); Lena, que acaba de salir de la cárcel con su extraño tatuaje de montañas nevadas (105); el joven George, con su hermosa voz y su manía de enviar postales de cumpleaños a los obispos (110); drogadictos, borrachos, dementes... el paisaje de la desolación urbana de unos seres sin pasado ni futuro cuya única esperanza es sobrevivir un día más. Pero Felicia tampoco pertenece a ese ambiente; todavía no.

Mientras, Mr Hilditch ha sido testigo de los infortunios de la joven, sometiéndola a un discreto seguimiento. La araña sólo tiene que esperar a que la incauta mosca caiga en sus redes. Todo está preparado para el inevitable reencuentro: redecillas, medias y ropa interior femenina se alinean en los armarios junto a los zapatos de su madre que olvidó vender tras su fallecimiento; ésas serán las huellas dejadas por una esposa difunta que nunca existió. Porque Mr Hilditch sabe que Felicia volverá a él. Nunca antes el metódico asesino se había arriesgado tanto. Las predecesoras de la irlandesa jamás habían puesto un pie en el hogar-santuario de Mr Hilditch, pero Felicia es diferente. Ella es la más confiada, la más atribulada, la más indefensa. Las otras habitan los confusos recuerdos de Mr Hilditch; desde el principio, él sabe que Felicia es diferente:

> The Irish girl brings it all back, the way a new friend invariably does, stands to reason she should. Memory Lane is always there, always shadowy, even darkened away to nothing until something occurs to turn its lights on. Mr Hilditch likes to think of it like that; he likes to call it Memory Lane, not of course that he'd say it aloud; and certain things you don't even say to yourself, best left, best forgotten. Many a time he has lain awake at night and willed the glitter to come – the little floating snapshots of Elsie and Beth and the others: Elsie with her hand raised for attention, Beth in her yellow jersey, Sharon coming out of the Ladies at the Frimley Little Chef, Gaye waiting for

> him outside the electricity showrooms in Market Drayton, Jakki lighting a cigarette in the car. (42)

Cuando Felicia llama a la puerta de Mr Hilditch, éste sabe que por fin es dueño del destino de su protegida. Y no descansará hasta convencerla de que lo mejor en su situación es no tener el hijo que espera, la única forma de corregir un error (134). En ese momento, Felicia ha perdido ya toda capacidad de decisión. Como en un mal sueño, su existencia se ha transformado en una niebla que le impide discernir el camino a tomar. Una vez llevado a cabo el aborto (en una clínica privada que pagará Mr Hilditch y en la que se presentará como padre del nonato), parece que el asesinato al que aspiraba el protagonista ya ha sido perpetrado. Nada hace imaginar que las ansias de Mr Hilditch no han sido suficientemente saciadas. Por primera vez, éste se siente verdadero protector y cabeza de una familia, aunque ajena y truncada. Durante algunos instantes, el lector atisba una esperanza de redención para el asesino. Pero Mr Hilditch no es una persona normal; no tanto por el mal que ha infligido al segar la vida de tantas mujeres, sino porque su mente ha sido incapaz de recuperarse del sufrimiento que él mismo padeció en su infancia. El fantasma de su madre no le ha abandonado nunca, como tampoco lo ha hecho el recuerdo de la relación incestuosa que le obligó a mantener con ella (195). Cuando, todavía débil tras la intervención, Felicia desciende la escalera sin preocuparse de lo tenue

de su camisón, Mr Hilditch imagina descubrir en los ojos de Felicia el mismo desprecio que en los de sus predecesoras. Ellas vieron a un ser grotesco e incompleto que nunca les propuso un encuentro sexual por sentirse incapacitado para llevarlo a cabo. Se aprovecharon de su bondad hasta que se aburrieron de su presencia y decidieron volar por su cuenta. Por ello, merecieron morir. Felicia no se da cuenta del peligro hasta que Mr Hilditch hace alusión a la humillación que las otras le hicieron experimentar (153-55). A pesar de que, tras los reproches, le promete darle el dinero suficiente para que vuelva a Irlanda, Felicia comprende que debe intentar escapar. El jardín de Mr Hilditch es en realidad un cementerio.

Lo que diferencia esta novela de otras con un tema similar es la habilidad de William Trevor para despertar en el lector sentimientos de compasión hacia el personaje de Mr Hilditch. El origen de su mal está muy claro en esta obra: Mr Hilditch es otro de esos niños con una infancia truncada por los repetidos abusos, un adulto enfermo que se debate en un mundo en el que la realidad está siempre entretejida de fantasías inconfesables. Como Timothy Gedge o Francis Tyte, Mr Hilditch sólo tiene parte de culpa en una cadena de maldad que él no inició; en algún momento, él también fue un ser inocente. La fachada de bondad que mantiene frente a los demás está podrida en su interior, pero es asimismo otra faceta de su personalidad dividida. La huida de Felicia –cuyo desenlace el lector no

conoce hasta las últimas páginas de la novela- le precipita en una caída hacia la locura total en la que la insistencia de Miss Calligary jugará un papel primordial. Mr Hilditch se siente descubierto cuando Miss Calligary se refiere a la generosidad con que le ha visto tratar a la, para ella, desagradecida chica irlandesa (163). Su alarma es captada por la suspicaz predicadora, que empieza a darse cuenta de que hay algo irracional en lo que ella pensó que era sólo la justa indignación de un buen hombre engañado por una aventurera sin escrúpulos (174-75). Entretanto, la enfermedad de Mr Hilditch está comenzando a mostrar síntomas irreversibles. En su demencia, aún es capaz de reconocer que hay algo que no funciona en su mente:

> His days become an ordeal, and on returning each evening to 3 Duke of Wellington Road he faces in private his suspicion that he is being deprived of sanity. He searches through the time that has passed from the moment when his unease began, reliving the first of his worried nights . . . Why has he been picked out for attention by a black woman? Why cannot he eat? Why has he written false letters to his employers? Why do delusions now occupy his mind? Mr Hilditch has heard of such developments in other people's lives, he has read of them in the *Daily Telegraph*: the normal balance of the mind upset for no good reason. He visits a library, a thing he has never in his life

done before. He consults a number of medical books, eventually finding the information he seeks:

Delusional insanity is not preceded by either maniacal or melancholic symptoms, and is not necessarily accompanied by any failure of the reasoning capacity. In the early stage the patient is introspective and uncommunicative, rarely telling his thoughts but brooding and worrying over them in secret. After this stage has lasted for longer or shorter time the delusions become fixed and are generally of a disagreeable kind. (189-90)

Sus consultas, no obstante, no le aportan la solución de sus problemas. Prefiere desterrar de nuevo sus recuerdos a ese callejón oculto que sólo de tarde en tarde se atreve a visitar. La pertinaz testarudez de Miss Calligary, empeñada en aliviar su desazón, no hace sino empeorar las cosas. Agobiado por todos los horrores sufridos y perpetrados, convencido de que la amistad desinteresada no existe en un mundo en el que su magnanimidad no tiene cabida, Mr Hilditch decide quitarse la vida (200-201). El suicidio no es para Mr Hilditch un acto de contrición, sino el castigo autoimpuesto por el individuo atrapado en su locura.

El rosario de acontecimientos que conducen a tan fatal desenlace, no exento de cierto sabor a justicia poética, encuentra en *Felicia's Journey* una explicación basada de nuevo en esa genealogía de la

maldad tan del gusto de William Trevor. Las figuras maternas que aparecen en la obra demuestran todas, en mayor o menor medida, su incapacidad de hacer frente a las necesidades filiales. Así lo descubre Dolores MacKenna:

> None of the main characters in the novel has a satisfactory relationship with his/her mother. Felicia's dies when she is very young, Johnny Lysaght's who is 'Bitter as a sloe' because her husband abandoned her, is over-possessive of her son. The other mother figure, Felicia's great-grandmother representing Mother Ireland, is preoccupied by the past and has little to offer her great-grand-daughter.[26]

A esto cabría añadir, en nuestra opinión, que no podemos perder de vista el hecho de que Felicia se presenta durante la mayor parte de la novela como una futura madre, siendo esta circunstancia la que desencadena el hilo argumental. Su rechazo es el mayor de todos, puesto que ni siquiera permite el nacimiento del hijo que espera. Cuando Dolores MacKenna afirma que Felicia ha retenido su inocencia (MacKenna 1999: 187), a nuestro entender está pasando por alto esta transgresión. Si bien es cierto que Felicia expresa su más profundo arrepentimiento (148), desde el momento en que no impidió que se perpetrase el mal, se hizo partícipe de él.

[26] MacKenna, Dolores 1999: *William Trevor: The Writer and His Work*. Dublin: New Island Books. 185

No pretendemos entrar aquí en la controversia acerca de la validez moral del aborto, pero en la novela queda claro que la protagonista lo considera un acto deleznable. La purgación de ese pecado es lo que constituye el desenlace, hasta cierto punto inesperado, de la obra. El último capítulo nos descubre que la protagonista consiguió escapar de las garras de su benefactor-captor, un incidente al que el autor no había hecho referencia con anterioridad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Felicia ha abandonado su intento de encontrar a Johnny, al que cree haber traicionado al negarle su derecho a la paternidad. Sin posibilidad de conseguir el dinero para volver a casa, Felicia vaga por las calles en compañía de los mismos desarraigados con los que trabó conocimiento durante su breve estancia en el inframundo urbano. Y es en este sórdido ambiente donde Felicia conoce por fin la verdadera medida de la solidaridad humana. Frente a la indiferencia de la sociedad que los ha convertido en parias, los sin hogar poseen la grandeza de los que piden pero nada esperan. En cualquier momento, un extraño puede convertirse en un amigo: el empleado indio de la frutería, la mujer que le regaló cuatro rebanadas de pan (207), la dentista que atiende gratis a los pobres (211). Su vida ahora está entre ellos; la bondad es un misterio aún mayor que la perpetuación del mal (213). La redención le ha llegado a Felicia en forma de la resignación ante lo que la vida puede ofrecerle. Felicia no ha recuperado la inocencia, pero, a

su modo, ha encontrado la felicidad en las pequeñas bendiciones que jalonan la existencia:

> There will be other cities, and the streets of other cities, and other roads . . . There will be charity and shelter and mercy and disdain; and always, and everywhere, the chance that separates the living from the dead. Again the same people wander through her thoughts: the saint and the Little Sisters, Elsie Covington and Beth, Sharon, and Gaye and Jakki and Bobbi, her mother not aged by a day. Are they really all together among the fragrant flowers, safe and blessed? She might be with them if it had happened; but she reflects, in modest doubt, that the certainty she knows is still what she would choose. She turns her hands so that the sun may catch them differently, and slightly lifts her head to warm the other side of her face. (213)

La exploración del mundo marginal que Trevor delinea brevemente en *Felicia's Journey* adquiere mayor protagonismo en la que hasta el momento es su última novela, *Death in Summer*. Podemos encontrar los antecedentes de esta obra en dos anteriores; en primer lugar, en una

narración breve, "Miss Smith"[27], y, por otra parte, en una obra teatral en un solo acto: *The Girl*[28].

En "Miss Smith", William Trevor nos presenta otro de esos personajes marcados por un carácter siniestro desde la infancia. James Machen es un niño bastante torpe cuyos compañeros de clase desprecian, en gran parte debido a los comentarios poco halagüeños de su profesora, Miss Smith. Cuando la maestra se casa y abandona su puesto de trabajo, James piensa que ha conseguido librarse de ella para siempre; pero en las ciudades pequeñas es casi imposible no tropezarse con los conocidos a la vuelta de cada esquina, y Miss Smith se convierte en una presencia familiar empujando el cochecito de su hijo recién nacido. Debido al rechazo de ella, James se ha obsesionado con su antigua profesora:

> 'What a dreadful boy that James Machen is,' Miss Smith reported to her husband. 'I feel sorry for the parents.'
>
> 'Do I know him? What does the child look like?'
>
> 'Small, dear, like a weasel wearing glasses. He quite gives me the creeps.'

[27] "Miss Smith" se publicó por primera vez en 1967 en el volumen *The Day We Got Drunk on Cake and Other Stories* (*vid.* Trevor 1993: 133-42).

[28] Trevor, William 1968: *The Girl*. London: Samuel French. Aunque la producción dramática de William Trevor no es el objeto del presente estudio, las similitudes existentes entre esta obra teatral y *Death in Summer* nos obligan a mencionarla en este momento.

> Almost without knowing it, James developed a compulsion about Miss Smith. At first it was quite a simple compulsion: just that James had to talk to God about Miss Smith every night before he went to sleep, and try to find out from God what it was about him that Miss Smith so despised. (135)

Sus plegarias surten efecto, y James decide que la mejor manera de congraciarse con Miss Smith es dejarle todos los días un ramo de flores en la ventana. Por desgracia, las flores han sido arrancadas de los jardines de sus vecinos, y Miss Smith le acusará de querer causarle problemas cuando le sorprenda una mañana depositando su regalo. El incidente pasará a mayores cuando Miss Smith hable con el padre de James y éste tenga que pedirle disculpas. El niño no comprende lo que está pasando, pero los deseos de venganza empiezan a anidar en su corazón. Ya que no puede herir directamente a Miss Smith, una empresa que se le antoja demasiado arriesgada, convertirá al bebé en su objetivo, consciente de que es la mejor manera de hacer daño a la madre. Con una astucia y paciencia impensables en una criatura de tan corta edad, James va provocando pequeños accidentes que hacen plantearse a Miss Smith su validez como madre[29]. Su marido sugiere que tal vez deberían contratar a alguien que se ocupase del niño, pero la medida se hace innecesaria cuando éste desaparece del jardín el día

[29] El tema de los comportamientos secretos es recurrente en Trevor. *Vid.* Rhodes, Robert E. 1989: "'The rest Is Silence': Secrets in Some William Trevor Stories". *New Irish Writing.* Ed. James D. Brophy and Eamon Grennan. Boston: G.K. Hall. 35-53.

que cumple tres años. Al borde de la locura, Miss Smith llega a pensar que ha sido ella quien ha abierto la verja en un momento de distracción, que tal vez, en el fondo nunca había deseado a su hijo. La respuesta al misterio la proporciona James, afirmando saber dónde se encuentra el niño:

> 'I will pick you flowers' . . . 'You give people flowers,' James said, 'because you like them and you want them to like you.
>
> She carried the flowers and James skipped and danced beside her, hurrying her along. She heard him laughing; she looked at him and saw his small weasel face twisted into a merriment that frightened her . . . On the heavy air his laughter rose and fell; it quivered through his body and twitched lightly in his hand. It came as a giggle, then a breathless spasm; it rose like a storm from him; it rippled to gentleness; and it pounded again like the firing of guns in her ear. It would not stop. She knew it would not stop. As they walked together on this summer's day the laughter would continue until they arrived at the horror, until the horror was complete. (141)

La naturaleza de este horror parece clara para el lector. Con casi total seguridad, el niño está muerto. La revancha de James no ha podido ser más terrible. Lo que a los ojos de Miss Smith fue una serie de incidentes sin importancia ha transformado a James en un asesino. Las faltas de la madre han recaído sobre el hijo. Este tema de venganza sobre el inocente es

precisamente uno de los argumentos principales de *Death in Summer*[30]. El desencadenante de la tragedia en la novela no será un niño, sino una joven que el protagonista rechaza como eventual niñera de su hija recién nacida. Es en esta figura de la intrusa donde encontramos ciertos paralelismos con la obra de teatro antes mencionada.

The Girl[31] narra la llegada de Felicity al hogar de los Green, una pareja sin hijos. Para la consternación de ambos, la muchacha declara que es hija de Mr Green, como resultado de una infidelidad sucedida diecisiete años atrás. Felicity está buscando un padre y se siente fascinada por todo lo que le rodea, iniciando un juego de despropósitos en el que da la impresión de estar dispuesta a olvidar sus reclamaciones, para inmediatamente amenazar con lanzarse a la calle a buscarse la vida como prostituta, ya que no le dejan otra salida. Felicity parece la otra cara de la moneda de lo que, años más tarde, será el personaje de Felicia. Nada es inocente en ella y, sin embargo, son las mismas su indefensión y su ansia de hallar el amor que le ha sido negado.

[30] Para un estudio de esta temática, *vid.* Morrison, Kristin 1996: "Child Murder as Metaphor of Colonial Exploitation in Toni Morrison's *Beloved, The Silence in the Garden* and *The Killeen". International Aspects of Irish Literature*. Eds. Toshi Furomoto *et al.*. Gerrards Cross: Smythe. 292-300

[31] William Trevor escribió la obra originalmente para la cadena de televisión ABC, pero sería finalmente estrenada en "The King's Head", un pequeño teatro en el distrito londinense de Islington. (*vid.* MacKenna 1999: 91).

No sin esfuerzo, admitirá que su visita es parte de una especie de broma estúpida (19) que comenzó con la lista de nombres que le proporcionó su difunta madre. Cualquiera de los hombres que aparecían en la lista podría haber sido su padre, y su pasatiempo de fin de semana consiste en presentarse a cada uno de ellos un viernes por la noche, sabiendo que los servicios sociales no podrán hacer nada antes del lunes por la mañana.[32] Pese a todo, esta vez está convencida de que realmente ha encontrado a su padre.

Pero cualquier esperanza de permanecer con los Green se ve truncada con la llegada de sus amigos adolescentes, un puñado de irresponsables que deciden celebrar una fiesta en casa de la pareja y terminan cometiendo toda clase de actos vandálicos en la propiedad.[33] Felicity no tiene más remedio que marcharse tras los violentos reproches de Mr Green. Pero nada será igual para los Green tras la partida de Felicity. Mrs Green está convencida de que la chica es hija de su marido y la infidelidad pasada la perseguirá en el futuro. Dolores MacKenna lo explica así:

[32] El juego de Felicity también es similar al llevado a cabo por Francis Tyte en su juventud, quien se introduce en los hogares de familias supuestamente bienintencionadas con la excusa de su falsa orfandad.

[33] El mismo tema del vandalismo juvenil aparece en "Broken Homes" donde, curiosamente, se menciona también que los gamberros pertenecen a un colegio llamado Tite Comprehensive. (*vid.* Trevor 1993: 527)

> A homeless orphan, Felicity is a marginalised character, who is both victim and catalyst. She provokes trouble and at the same time engages sympathy. She exposes the weaknesses of others, but also reveals her own vulnerability –the quality that ultimately defines her. It is the pathos evoked in the play which dominates memory. Characters fail to connect and an opportunity for the development of human understanding is lost. (MacKenna 1999: 92)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta descripción de Felicity es perfectamente aplicable a Pettie, su álter ego en *Death in Summer*. Como mencionábamos anteriormente, la novela encuentra asimismo su más inmediato precedente (no sólo cronológico) en *Felicia's Journey*, puesto que la inocencia corrompida, la búsqueda del amor y el misterio de la bondad humana constituyen en gran medida la trama argumental. La novela se abre con el lacónico relato del funeral de Letitia Iveson, la esposa del protagonista, Thaddeus Davenant. La primera de las muertes que tienen lugar en *Death in Summer* ha sido consecuencia de un accidente absurdo -cuyos detalles se desvelarán más adelante (20)- cuando la pequeña hija de la pareja apenas acaba de cumplir cuatro meses. Thaddeus se siente abrumado por los remordimientos, puesto que pronto se informa al lector de que la razón por la que contrajo matrimonio con Letitia no fue otra que intentar preservar la propiedad de Quincunx House, gracias a la boyante posición económica de los Iveson (2-3). A pesar de que reconoce la bondad innata de su mujer y sus muchas

cualidades, Thaddeus nunca ha estado enamorado de ella. De hecho, Thaddeus se siente incapaz de amar a nadie hasta el nacimiento de su hija Georgina, aun cuando la paternidad había sido un deseo exclusivo de Letitia. Esta carencia en su personalidad es achacada por él mismo a una niñez peculiar (2), marcada por la indiferencia de su madre hacia nada que no fuese un marido estigmatizado por la guerra, en la soledad de una mansión que empieza a mostrar signos de decadencia (18)

Tras el funeral, la madre de Letitia aconseja a Thaddeus que redacte un anuncio solicitando una niñera. Ninguna de las aspirantes entrevistadas parece adecuada para el cargo, por lo que Mrs Iveson propone a su yerno ser ella misma la que se ocupe de atender a Georgina (19-26). Lo que ambos desconocen es que una de las solicitantes se ha quedado prendada de la casa y de su dueño (27-29). Pettie, ya entrada en la veintena pero con una complexión frágil que la hace parecer más joven (28), es una de esas víctimas de una infancia desgraciada, que en su caso adquiere proporciones desmesuradas. Hasta su mayoría de edad, Pettie había estado recogida en un orfanato irónicamente llamado “the Morning Star”. Su estancia en la institución estuvo dominada por la terrible experiencia de sufrir los abusos de carácter sexual a los que los supuestos benefactores sometían a los internos. En su inocencia, los huérfanos esperaban ansiosos la llegada de los visitantes dominicales, a los que llamaban “tíos”, y quienes

generalmente acudían cargados de pequeños regalos que ofrecían a cambio de ver satisfechos sus más bajos instintos (122-23). Tan devastadora experiencia dejaría en Pettie una huella permanente, presentando en su personalidad todas las características asociadas a los supervivientes de abusos infantiles –que ya mencionábamos con anterioridad-. Pettie es inestable, fantasiosa en extremo y, por añadidura, continuamente se obsesiona por hombres mucho mayores que ella. Convencida de que ella será la elegida, no puede soportar el fracaso de tener que renunciar al trabajo que anhela después de haber contemplado lo que a ella le parece el Paraíso, tras empleos similares pero bastante menos gratificantes (30-42). Lo peor, sin embargo, es la certeza de que no volverá a ver a Thaddeus. Su ofuscación crece por momentos, inventándose la excusa de una sortija perdida durante la entrevista para poder volver a la mansión (99-102). Es precisamente durante su segunda visita a Quincunx House cuando Pettie contempla a Mrs Iveson dormitando en el jardín mientras la niña juega a su lado sobre una manta (110-19). Entonces comienza a imaginar un plan para secuestrar a Georgina en un descuido de su abuela y devolvérsela al atribulado padre fingiendo un rescate heroico; sus dotes como ladronzuela experimentada serán una ayuda inestimable en la consecución de su objetivo y, ciertamente, Thaddeus no podrá dejar de mostrar su eterno agradecimiento. Los propósitos de Pettie se frustran cuando, una vez llevado a cabo el secuestro, el llanto de Georgina despierta la curiosidad de unos

niños que se cruzan en su camino (156). Pettie se ve atrapada y resuelve abandonar a Georgina en las ruinas de su antiguo orfanato, infestadas de ratas.

Pettie, al igual que James Machen, ha llevado a cabo su venganza al perpetrar un acto tan repudiable. Pero al contrario que en el caso del protagonista de "Miss Smith", la intención de Pettie no es acabar con la vida de la que ella llama su "Georgina Belle" (36). Por eso, mientras se esconde del cerco policial, comunica a su amigo Albert el paradero de la niña. Albert Luffe es uno de los personajes más tiernos de todos los seres que pueblan los mundos creados por William Trevor. Su infancia, como la de Pettie, transcurrió en el orfanato. Algo mayor que sus compañeras, Albert se convierte en su ángel tutelar, buscándoles alojamiento para que puedan dejar atrás los horrores de "the Morning Star". Lo que es más: será Albert quien ayude a Pettie a encontrar trabajo, preocupado porque pueda terminar cayendo en las redes de la prostitución como tantas de sus compañeras. Su bendita obsesión es sembrar el bien a su paso, ocupándose desinteresadamente de ancianos y enfermos; su mayor ambición es llegar a convertirse en un miembro del Ejército de Salvación para poder ratificar formalmente sus buenos deseos. Albert es el auténtico inocente, tanto por su bondad como por su simpleza. Es un ingenuo maravilloso que, no obstante

su ignorancia, demuestra la sabiduría que le proporciona su sensibilidad ante el sufrimiento ajeno:

> Keeping company is the heart of looking after people, as Albert first experienced in his Morning Star days. 'Stay by me, Albert,' they used to say, a catchphrase it became. The time the youths laughed when the man with elephantiasis sat down to rest himself on the edge of the pavement he stayed with him until the youths went away, even though the man said he was used to abuse in the streets. (48-49)

Su trabajo parece ser un símbolo de su actitud ante la vida: el empleo de Albert consiste en limpiar las paredes del metro, en borrar las obscenidades escritas por innumerables manos anónimas. Albert es también quien, alertado por Pettie, evitará que la tragedia vuelva a teñir de luto Quincunx House. Su tarea irá más allá, puesto que intentará explicar a Thaddeus y Mrs Iveson que, en contra de las apariencias, Pettie no es sino otra víctima de las circunstancias:

> 'I come to tell you about Pettie, sir. So's you wouldn't think too badly of her, sir.'
>
> . . . 'Your friend stole a sleeping baby and left it where it could have been eaten by rats.'

> ‘I got there quickly as I could, Mrs Iveson. Soon’s ever Pettie told me . . . All Pettie was doing, sir, was putting it to you the baby could be taken . . . I come out to explain, sir, Pettie didn’t mean no harm. Time of the ring was like when she went to look out for the man at the tennis championships. . . ’
>
> . . . ‘We’re not concerned with these people. What we are concerned about is that this girl is unstable and should be put where she can’t cause distress like this again.’
>
> ‘Pettie’s dead, Mrs Iveson.’(206-208)

Esa es la triste conclusión a la historia de Pettie. Albert se esfuerza en hacerles comprender que, sea cual sea su resentimiento, nada importa ya. Pettie ha perecido entre las ruinas del orfanato al que había regresado en busca de refugio. Albert ha visto su cadáver lanzado al cielo por la pala de una excavadora, en una grotesca parodia de asunción (209). Nunca se sabrá si fue un suicidio u otro accidente absurdo como el que abre la novela. Dos de las mujeres que amaron al hombre que careció de amor en su infancia se han visto así unidas por la muerte[34].

[34] No son éstas las únicas dos muertes que suceden ese verano. Una antigua amante de Thaddeus, Mrs Ferris, también fallecerá después de haber intentado durante años que volvieran a reunirse. Casualmente, Georgina es secuestrada la tarde que Thaddeus ha ido a visitar a Mrs Ferris en el hospital, conmovido por fin ante su enfermedad. (170)

Él tendrá que seguir viviendo para su hija, porque el amor que siente por ella es su única posibilidad de redención. *Death in Summer* finaliza así con una puerta abierta a la esperanza. Si la naturaleza de la total conformidad de Felicia parecía difícil de comprender, teniendo que aprender a sobrevivir en un mundo que no era el suyo, la conclusión de *Death in Summer* parece mucho más satisfactoria. En esta obra, los mundos que representan Albert y Pettie por un lado y los habitantes de Quincunx House por otro, parecen no hallar punto de conexión. La mansión y su jardín vuelven a ser la imagen de un Edén en el que ya se gesta la semilla del mal. Pero las soledades y miedos de sus pobladores parecen carecer de importancia al confrontarlos con ese otro ambiente del que proceden Pettie y Albert. Sólo la narración de las tribulaciones de Pettie, puesta en boca de Albert, proporciona la conjunción de ambos mundos. Si bien Georgina es la encarnación de la vida futura, una vida en los que la rodean procurarán no repetir los errores pasados, la intrusión de Pettie es el factor que permite la reconciliación final. Mrs Iveson olvidará sus reticencias hacia Thaddeus, el hombre del que desconfiaba al descubrir su falta de amor por Letitia, cuando contemple su desesperación ante la desaparición de Georgina. Y será también la compasión que ambos sienten hacia la desdichada secuestradora lo que favorezca su unión. Aunque Pettie ha perdido casi por completo su discernimiento moral, aún sobreviven en ella pequeños atisbos de generosidad, representados en las mariposas de celofán que moldea para que

Georgina se entretenga (157) o en las flores que deposita en la tumba de Letitia (117).

Death in Summer es una digna representante de las últimas tendencias en la narrativa contemporánea. Su profundo sentido de la ética deja sin embargo un resquicio a la aleatoriedad. Los personajes se salvan o claudican sin razones aparentes. En su infancia, Albert y Pettie fueron igualmente inocentes; ambos fueron idénticamente corrompidos. Sin embargo, la bondad de Albert sobrevive y Pettie camina hacia un final funesto. En cualquier caso, la ficción de William Trevor permite poner de relieve la existencia de unos seres que también tienen derecho a expresarse. El discurso de Albert pone de relieve la necesidad de escuchar esas voces ocultas. Mark Ledbetter afirma:

> An ethic of writing is to discover and to make heard silenced voices; an ethic of reading is to hear those voices. No text, no human history, and there are few differences between the two, is without victims. Yet the stories of the powerful have become so strongly loud that little short of moments physically and/or emotionally violent and wounding allow silenced victims to speak above the imposing din we might aptly call the 'master plot' of most narratives.[35]

[35] Ledbetter, Mark 1996: *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing*. New York: Macmillan. 1.

La ficción de William Trevor es la historia de unos seres victimizados. Sus personajes son víctimas de las circunstancias, de sus propias fantasías, de la violencia, de la malevolencia de los otros. De ahí la validez de nuestra afirmación al inicio de este capítulo de que no podemos contemplar el mundo como un ámbito constituido por grupos excluyentes de inocentes e infractores. Todos, en un determinado momento, podemos pasar de víctimas a verdugos, sin perder por ello nuestra condición humana. La humanidad es pues el tema fundamental de la obra literaria de William Trevor. El bien y el mal son elementos contrapuestos que no obstante anidan en el interior de la misma alma, como facetas enfrentadas y a la vez inseparables. Ni siquiera la inclinación hacia uno u otro depende en la mayoría de las ocasiones de una elección personal, por mucho que intentemos convencernos de ello.

La capacidad de supervivencia se supedita entonces en mayor medida a la percepción que el individuo posea de su entorno que a la sumisión a una realidad pretendidamente objetiva y, como tal, inamovible. Conformidad y rendición no son términos equivalentes. He ahí donde radica la verdadera libertad, como muy bien descubrió Felicia en su viaje.

> Ultimately, Trevor's work demonstrates the Post-modernist idea that the world is as we perceive it, constructed in the mind to suit the needs

> of the individual . . . each one tells his or her own story and this is the only valid reality for the teller. (MacKenna 1999: 194)

Como conclusión, podemos afirmar que la verdad es por tanto una cuestión relativa. Descubrir cuál es la forma de presentar esas verdades múltiples nos ocupará en páginas sucesivas. Pero antes, volvamos al mundo de John Banville y observemos cuáles son las fuerzas que mueven a sus habitantes.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO IV

JOHN BANVILLE: OBSESIÓN Y VIOLENCIA

> I felt I had never until now looked at the ordinary world around me, the people, places, things. How innocent they all seemed, innocent, and doomed. How can I express the tangle of emotions that thrashed inside me as I prowled the city streets, letting my monstrous heart feed its fill on the sights and sounds of the commonplace?
>
> (John Banville, *The Book of Evidence*)

Como ya anticipábamos en el segundo capítulo de esta Tesis doctoral, *Nightspawn* constituye, no sólo cronológicamente, el germen de obras posteriores de John Banville. Dejando aparte la subversión genérica que el autor lleva a cabo en la novela, hay ciertos elementos temáticos que alcanzarán un carácter reiterativo a lo largo de su producción literaria. Ben White es un individuo obsesionado por el pasado, por hallar respuestas que le permitan dar forma al mundo que le rodea. Como el propio narrador reconoce, su condición de escritor atormentado le convierte en un ser incompleto que, sólo merced al ejercicio de su arte, es capaz de crearse una nueva personalidad:

> I am a sick man, I am a spiteful man. I think my life is diseased. Only a flood of spleen now could cauterize my wounds. This is it. Hear the slap and slither of the black tide rising. The year has blundered through another cycle, and another summer has arrived, bringing the dog rose to the hedge, the clematis swooning to the door. The beasts are happily ravening in the sweltering fields of June. How should I begin? Should I say that the end is inherent in every beginning?. (7)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Desde *Nightspawn*, todos los protagonistas de las novelas de Banville moldearán sus existencias en torno a diversas obsesiones. Gabriel Godkin en *Birchwood* reinventa el pasado para satisfacer su necesidad de hallar el verdadero significado de la armonía. Copérnico y Kepler trasladan ese deseo hasta más allá de los confines de lo inmediatamente cognoscible. El narrador de *The Newton Letter* se debate entre la desilusión que le produce su fracaso intelectual y la esperanza que le ofrece el poder de la imaginación. En *Mefisto*, Gabriel Swan pretende utilizar la matemática del caos como principio organizador de un mundo carente de sentido y dominado por fuerzas malignas. Freddie Montgomery, protagonista de la trilogía que se abre con *The Book of Evidence* es un personaje esquizoide en busca de la belleza suprema. Todos ellos hacen de las normas de la ciencia o el arte su único imperativo moral. Y cada uno de ellos sufre las

consecuencias de su particular fijación en su propia personalidad y en su relación con el entorno[1].

Las obsesiones de Gabriel Godkin se materializan en la invención de una hermana perdida, Rose, cuya búsqueda será el motor de su viaje iniciático. Sin embargo, la figura de Rose no es una entelequia totalmente urdida por la mente de Gabriel. Su aparición es propiciada por oscuros intereses que persiguen despojar a Gabriel de su herencia. Este complot empieza a sospecharse cuando su tía Martha llega a Birchwood con la tarea de convertirse en la institutriz del protagonista (45-46). La ignorancia de Martha Godkin acerca cualquier método pedagógico al uso, e incluso de los rudimentos de las materias más básicas, no sólo cuestiona su validez para el encargo que le ha sido encomendado, sino que también apunta hacia designios poco favorables para Gabriel. Su aprendizaje estará basado en la lectura indiscriminada, un hecho que no hará sino reforzar la ya de por sí calenturienta imaginación del muchacho:

> . . . She pushed open a sliding wooden panel in the wall and found a sunken bookcase.

[1]Para una discusión sobre la obra de Banville desde el punto de vista de una nueva aproximación al arte, las teorías científicas post-newtonianas y la psicología, *vid.* Zuntini de Izarra, Laura P. 1998: *Mirrors and Holographic Labyrinths: The Process of a "New" Aesthetic Synthesis in John Banville's Work*. International Scholars Publications.

> ‘Ah, now this is what we need. Let’s see, how about – poo! this dust. I suppose you’ve read all these already, have you? No? Well, we’ll see if we can find something exciting, something really...’
>
> . . . Aunt Martha at last chose a book, and pushed the desk beside me close to mine . . . The book was called *The Something Twins*, something like that, I barely glanced at it. She began to read, and I put a hand under my chin and considered the window, thinking what a glorious pleasure it would be to smash each of those pearly panes. Only a child knows what it is to be truly bored. *Gabriel and Rose lived in a* “big house” *by the sea. One day, when she was very young, little Rose disappeared, and Gabriel went away in search of her...* Crash went the glass, and daggers of crystal dropped down and stabbed Josie in the back of the neck as she came out into the yard below to feed the chickens. What fun! Slowly I became aware that the voice at my ear had fallen silent. Gabriel? Rose? *Rose?* (47-48)

Así se planta la semilla de la obsesión de Gabriel. Martha cultivará ese pensamiento insinuando que su sobrino seguramente ha padecido los inconvenientes de ser hijo único, un niño solitario en una casa llena de adultos (48). Pero la realidad es bien distinta. Martha ha llegado acompañada de su hijo Michael, cuya paternidad atribuyen las malas lenguas a Prospero, el director del circo al que más tarde se unirá Gabriel en el curso de su búsqueda. Michael es una criatura extraña (38) que parece desdeñar profundamente a su madre (43-44). Lo que Gabriel desconoce es

que el desdén de Michael está basado en que éste conoce la verdad. Ambos son hermanos, concebidos por Martha y fruto de la relación incestuosa entre ella y Joseph Godwin. Estos habían llegado al acuerdo de que Gabriel sería educado como heredero de Birchwood, mientras que la propiedad pasaría de hecho a manos de Michael en el futuro. Martha pronto sospecha que su hermano no va a cumplir lo pactado, por lo que su venganza será el desencadenante de la tragedia que aniquilará a la familia. El simbolismo de los nombres de ambos es evidente: los dos son arcángeles, pertenecientes a la estirpe divina (un origen que queda patente en "Godkin", su apellido); su enfrentamiento es consecuencia de sus dispares destinos. Gabriel es el ángel anunciador, el portador del mensaje de redención. Michael es el ángel vengador que impartirá justicia con su espada. La confrontación entre ambos adquiere tintes dramáticos:

> . . . I could have killed him then, with ease, I even imagined myself flying at him with the knife and plunging it down into his heart, but he was, after all, my brother.
>
> Yes, he was my brother, my twin, I had always known it, but would not admit it, until now, when the admitting made me want to murder him. But the nine long months we had spent together in Martha's womb counted for something in the end . . . He had not changed. His red hair was as violent as ever, his teeth as terrible. I might have been

> looking at my own reflection. Only his eyes, cold and blue as the sea, were different now. He disappeared. (168-69)

Gabriel no puede asesinar a su hermano, porque sería como matar una parte de sí mismo. El poder de la palabra, al repetir siete veces su nombre, otorga a Gabriel la fuerza necesaria para regresar a Birchwood (170). El maleficio se ha roto y ha llegado el momento epifánico de asumir la realidad.

La introducción de los personajes de Rose y Gabriel permite a John Banville la explotación de un recurso que utilizará ampliamente en obras sucesivas: la figura fantasmagórica del gemelo y, por ende, el desdoblamiento de personalidad. El autor recuperará esta técnica en *Mefisto*, donde la existencia del mellizo es real, y la llevará al extremo en *The Book of Evidence*, en la que no es sino una invención creada por el protagonista. Pero no son éstas las dicotomías de este tipo que aparecen en las novelas de Banville. El circo de Prospero en *Birchwood* también cuenta entre sus filas con dos parejas de gemelos: Ada e Ida[2], Justin y Juliette.

[2] No podemos dejar de reconocer las influencias de la Ada nabokoviana (Nabokov, Vladimir 1969: *Ada or Ardor. A Familiy Chronicle*. New York: McGraw-Hill). La protagonista de la obra de Nabokov también tiene un cierto carácter salvaje; el tema, al igual que en la novela de Banville, tiene mucho que ver con la reconstrucción del tiempo y con las relaciones entre hermanos.

Mientras Ada representa el lado salvaje y sádico, Ida es la personificación de cierta inocencia primaria y el objeto de las ansias románticas de Gabriel. Justin y Juliette componen una sola entidad andrógina, como si de dos cuerpos con una sola alma se tratase[3]:

> . . . They were an uncanny, disturbing couple. In spite of their difference in gender, which was minimal anyway, they were doubles in body and spirit, a beautiful two-headed monster, wicked, destructive, unfailingly gay. Magnus merged them into a single entity which he called Justinette. He had the right idea. I was afraid of them. (119)

La construcción de una tercera entidad independiente a partir de los rasgos de dos seres contrapuestos propone interesantes cuestiones acerca de la intencionalidad que subyace tras la ficción de John Banville. A este artificio se une la utilización de narradores dubitativos que carecen de la certeza necesaria para discernir la posible autenticidad de sus percepciones. La actitud crítica hacia la que nos conduce la mano de Banville a través de la intervención de sus narradores pasa por la exaltación del pluralismo y la relatividad de la verdad, un tema que nos ocupará en el próximo capítulo.

[3] En *The Newton Letter*, el narrador también confunde las personalidades de Charlotte y Ottilie Lawless, creando una tercera persona que bautiza como Charlottilie (57)

La obra de John Banville propone una visión más allá de la moralidad implícita en la toma de una postura única. Como queda patente en *Birchwood*, el narrador es un cronista, un relator de una forma condicional de conocimiento. Es el tercero en discordia que, como una especie de Justinette, reúne en sí numerosas combinaciones antitéticas. Para crear su propio universo, en lo Gabriel Godkin –y con él, John Banville- recurrirá a un proceso metafictivo[4], que quedará patente a través de la intertextualidad. *Birchwood* está plagada de referencias a otras obras literarias, a veces de citas textuales de las mismas. T. S. Eliot, W.B. Yeats, James Joyce, Wittgenstein, Descartes, Dante, Petronio... Todas estas voces parecen formar un interminable desfile cacofónico que proporciona una música de fondo preñada de reminiscencias. No obstante, la mayor apropiación por parte del autor es la que se refiere al género que este elige para su subversión. Puesto que se trata de una novela sobre el odio, los celos y la avaricia alrededor de la posesión de una heredad, nada mejor que aprovechar esos elementos enmarcándolos en el género de "big house". Como Brian Donnelly[5] hace notar, Gabriel da una descripción - casi al pie de la letra - de la decadencia de la "Ascendancy" tal y como se representa en las novelas publicadas tras *Castle Rackrent*.

[4] Dos veces afirma Gabriel Godkin su papel como creador de ficciones: "Be assured that I am inventing" (21); "I invent, necessarily" (174).
[5] *Vid.* Donnelly, Brian 1975: "The Big House in the Recent Novel". *Studies*. No. 64. 133-48.

Sin embargo, al hacer hincapié en los aspectos más negativos y oscuros de la trama, *Birchwood* estará más cerca de la vertiente gótica dentro del género (más concretamente, de la novela que Joseph Sheridan LeFanu publica en 1864, *Uncle Silas*) que de la obra de Maria Edgeworth. Esto es particularmente llamativo en la Segunda y Tercera partes, donde el tono eminentemente heroico-burlesco de la Primera se difumina a favor de un matiz mucho más terrorífico. Como sucedía con *Nightspawn*, *Birchwood* es una metaficción paródica. Linda Hutcheon delimita así la relación existente entre parodia y metaficción:

> The origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in *Don Quijote*, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring . . . From novels about the growth of the artist came novels about novels, apparently reflecting their own genesis and development, challenging, this time, the period-concept of nineteenth-century realism that threatened to become entrenched into the definition of the entire novel genre. If novels such as *At Swim-Two-Birds* seemed "arty" when they appeared, it may be for any number of ideological or social reasons, but art . . . has not changed: literature has always been an ordered fictive construct in language. And is not the urge to create coherent worlds, or even just to pattern or to organize the chaos of experience, as natural an impulse as the desire

> to "imitate" Nature? Aristotle was certainly of this opinion: for him *mimesis* was balanced by *harmonia*.[6]

Es cierto que la pretensión fundamental de Gabriel Godkin es aprehender el concepto de armonía que debe dar forma al universo. *Birchwood* es una novela sobre cómo la imaginación artística se enfrenta con la realidad[7].

Gabriel ha intentado dar forma a un mundo que pueda dominar como creación suya, y, para lograrlo, ha hecho uso de una serie de estereotipos. Como afirma Rüdiger Imhof:

> But the conventions and strategies did not stand up to the task. All they were suited for was to be parodied, in order that their exhausted nature may be discerned. At the end Gabriel resigns himself to the fact that there "is no form, no order, only echoes, coincidences, sleight of hand, dark laughter. I accept it". (Imhof 1989: 72)

Gabriel no ha conseguido su propósito porque, en el arte, no existe la perfección. Sin embargo, los personajes de John Banville no

[6] Hutcheon, Linda 1983: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Routledge. 18.

[7] Esta relación, trasladada al propio artista, es uno de los temas principales en Imhof, Rüdiger 1996: "In search of the Rosy Grail: the creative process in the novels of John Banville". *Irish Writers and Their Creative Processes*. Eds. Jacqueline Genet & Wynne Hellegouarch. Gerrards Cross: Smythe. 123-36.

cejarán en este intento. En la tetralogía de novelas sobre el pensamiento científico, los protagonistas pretenden alcanzar sus metas cultivando un alejamiento total de la vida ordinaria. Ese es el terrible dilema al que se enfrentan Copérnico, Kepler, el historiador de *The Newton Letter* y Gabriel Swan en *Mefisto*. Son, en palabras de Arthur Koestler:

> . . . high cold heroes who renounced the world and human happiness to pursue the big game of the intellect. (Koestler 1977: 382) [8]

Copérnico elige de forma consciente llevar una vida desligada de las preocupaciones que jalonan lo que entre sus semejantes se entiende por una existencia normal. Desde su infancia, ha sido incapaz de unirse a los juegos de los otros niños, actividades en las que su hermano Andreas ha desempeñado un papel entusiasta. Nicolas reconoce, sin embargo, que incluso el papel de víctima indignada sería más aceptable para su hermano que ese aislamiento que puede ser interpretado como desdén. Aventurarse fuera de los muros del reducto amurallado de la ciudad, uno de los pasatiempos favoritos de Andreas en contra de la prohibición paterna, es abrirse al miedo a lo desconocido, algo físicamente intolerable para el joven Copérnico:

[8] El énfasis en este carácter heroico es también el enfoque aportado por Swann, Joseph 1993: "Banville's Faust: *Doctor Copernicus, Kepler, The Newton Letter* and *Mefisto* as stories of the European mind". *A Small Nation's Contribution to the World: Essays on Anglo-Irish Literature and Language*. Eds. Donald E. Morse *et al*. Gerrards Cross: Smythe. 148-60.

> But he knew well where they were going. Their father had forbidden them to venture by themselves beyond the walls. Out there was the New Town, a maze of hovels and steaming alleys rife with the thick green stench of humankind. That was the world of the poor, the lepers and the Jews, the renegades. Nicolas feared that world. His flesh crawled at the thought of it. When he was dragged there by Andreas, who revelled in the low life, the hideousness rolled over him in choking slimy waves, and he seemed to drown. (11)

Copérnico intuye que, de alguna manera, hay una faceta oculta de su carácter que habrá de revelarse algún día, un momento en el que conseguirá reunir sus mitades separadas (17). Pero antes de hacer frente a tal eventualidad, su atención se desviará hacia la contemplación del cielo, en un movimiento metafórico que le elevará por encima de las miserias y el hedor de la humanidad (25). Ni siquiera las controversias políticas y religiosas de la época conseguirán algo más que un ligero interés por su parte (56-60). Cuando Novara le insta a involucrarse en el contubernio para reemplazar al Papa, rehuirá implicarse en la discusión con una afirmación lacónica: *I believe in mathematics, nothing more* (56). La ciencia es para Copérnico el refugio en el que esconderse de los horrores de la vida cotidiana. En el fondo, tal temor disfraza su falta de comprensión hacia el devenir de lo ordinario; su desdén no es sino una muestra de su incapacidad para comprometerse con el prójimo:

Word!

O word!

Thou word that I lack! (229)

La relación de amor / odio con Andreas ejemplifica a la perfección la existencia de esa mitad oculta que no llega a manifestarse. Como sucedía con Michael en *Birchwood*, Andreas es el otro yo de Nicolas. Es el ser que representa todo aquello de lo que Nicolas ha querido alejarse, el individuo apegado a la tierra. Sus pecados, no obstante, han dejado marcas indelebles en su aspecto. La prodigalidad de sus costumbres, como si de un perverso Dorian Gray se tratase, le han convertido en una caricatura de sí mismo, en un espectro corroído por la sífilis:

> "I'll have none of your pity, damn you," he said, "your mealy-mouthed concern. I am brought low, am I? You cringing clown. Rather I should rot with the pox than be like you, dead from the neck down. I have lived! Can you understand what that means, you, death-in-life, Poor Pol, can you? When I am dead in the ground I shall not have been brought so low as you are now, brother!". . . "Our lives, brother, are a little journey through God's guts. We are soon shat. Those hills are not hills but heavenly piles, this earth a mess of consecrated cack, in which we sink at the end . . . Is it not a merry

> notion? The world as God's belly: there is an image to confound your doctors of astronomy." (101-102)

Las burlas de Andreas encubren una profunda desesperación. Sus escatológicas blasfemias disimulan su inseguridad ante los misterios de una realidad que se ha limitado a experimentar sin intentar comprender[9]. Pero Nicolas tampoco puede proporcionarle una respuesta; ante la insistencia de su hermano, se ve forzado a admitir que el mundo es absurdo (103). He ahí lo doloroso del dilema al que se enfrenta el protagonista: ninguna de sus dos mitades es capaz de encontrar la clave que le permita desentrañar los misterios de la vida. El astrónomo ha buscado más allá de las estrellas, olvidando lo inmediato. El vividor ha descubierto la podredumbre que ahoga el mundo que le rodea, pero eso no le ha revelado cuál es el sentido de la vida. Cuando el espectro de Andreas se presenta ante el agonizante Nicolas en las últimas páginas de la novela, es para mostrarle el camino de la reconciliación consigo mismo:

[9] Para una visión de la obra como una crítica de las teorías de la Postmodernidad, *vid.* Lundén, Bo 1999: *Re-educating the reader: fictional critiques of post-structuralism in Banville's Doctor Copernicus, Coetzee's Foe and Byatt's Possession.* Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

> I was the one absolutely necessary thing, for I was there always to remind you of what you must transcend. I was the bent bow from which you propelled yourself beyond the filthy world. (240)

Andreas se aparece como ángel de redentor, según él mismo afirma (237). Un ángel de alas terriblemente dañadas, pero salvador al fin y al cabo. Su comparecencia parece obedecer a la duda que atenaza a Nicolas sobre si la redención aún es posible (228). Tras pasar revista a los hechos más sobresalientes de su vida, Copérnico llega a la conclusión de que siempre ha evitado comprometerse con lo verdaderamente importante: el amor y la compasión. Esa es la cruda realidad que ha hecho de su vida un desastre (232). La redención que Andreas ofrece pasa por la aceptación del mundo en toda su diversidad (241), una conclusión similar a la que William Trevor nos sugiere en *Felicia's Journey*. En palabras de Rüdiger Imhof:

> The vivid "thing" is the world, and any attempt at discerning its secrets can only be successful if it is firmly grounded in encumbering life. . . The world, then, is of the same utmost importance as are the attempts to come to grips with the chaos of life through systems of order and beauty. And little does it matter whether these systems represent supreme fictions. Perhaps supreme fictions are all we are capable of. The act of creation, of creating them, is the thing. (Imhof 1989: 91)

Johannes Kepler, figura central de la segunda novela de la tetralogía, también ha de hacer frente al conflicto de una naturaleza dividida. En este caso se trata del contraste entre el Kepler científico, obsesionado por el orden[10], y el hombre de azarosa vida pública y familiar. Como ya adelantábamos en nuestro segundo capítulo, la personalidad del astrónomo se mueve dentro del paradigma de una cruel paradoja: su creencia en el mundo como manifestación de la posibilidad de orden (7) no encuentra una realización satisfactoria en la evidente desorganización de su propia vida. Aunque su aislamiento no sea tan patente como el de Copérnico, en parte debido a que no se trata de una situación voluntariamente elegida como en el caso del astrónomo polaco, su incompetencia a la hora de desenvolverse en su entorno social le condena a fracasar en sus relaciones:

> For it has always been thus with me, that I find it hard, despite all my efforts, to make friends, and when I do, I cannot keep them. When I meet those I feel I could love, I am like a little dog, with a wagging tail & a lolling tongue, showing the whites of my eyes: yet sooner or later I am sure to flare up and growl. I am malicious, and bite people with my sarcasm. Why, even I like to gnaw hard, discarded things, bones & dry crusts of bread, and have always had a dog-like horror of

[10] Una vez mas, la obsesión por poner orden en el caos. *Vid.*, por ejemplo, McIlroy, Brian 1995: "Pattern in chaos: John Banville's scientific art". *Colby Quarterly* 31: 1. 74-80.

> baths, tinctures & lotions! How, then, may I expect people to love me for what I am, since I am so base? (146)

Tal descripción, tan poco halagüeña, no impide al protagonista perseverar en la búsqueda de un reconocimiento del que se considera merecedor. Kepler continuamente se debate entre la aceptación de sus limitaciones y el orgullo que le produce saberse un hombre famoso, acreedor del título de Matemático Imperial. Sus humildes orígenes contribuyen a mostrar aún más claramente la disparidad existente entre las dos facetas de su personalidad. Su madre y su hermano Heinrich no pueden valorar unos logros cuya naturaleza excede su capacidad de comprensión. Kepler es un personaje siempre al borde de precipitarse en el ridículo:

> "No, no", said Kepler, peering into his wine. "I am no good at stories. It is a new science of the skies, which I have invented." It sounded absurd. Heinrich nodded solemnly, squaring his shoulders as he prepared to plunge into the boiling sea of his brother's brilliance. "... And all in Latin", Kepler added.
>
> "Latin! Ha, and here I am, who can't even read in our own German." (94)

El fiasco de su primer matrimonio es también una muestra del complejo de inferioridad que sufre el protagonista. Las continuas disputas

con Barbara muestran el odio que ésta siente por su marido, fomentado por la incomprensión hacia su trabajo. Los años que pasaron juntos se describen en la novela como la relación entre dos seres que gradualmente se han ido convirtiendo en extraños (42). La prematura muerte de Barbara, víctima del tifus, tampoco consigue aliviar las preocupaciones de Kepler. Así lo declara en una carta a Regina, hija de un primer matrimonio de su fallecida esposa:

> I am gnawed by guilt & remorse. Our marriage was blighted from the start, made as it was against our wills and under a calamitous sky. She was of a despondent nature. She accused me of laughing at her. She would interrupt my work to discuss her household problems . . . Lately, due to her repeated illnesses, she was deprived of her memory, and I made her angry with my reminders & admonitions . . . Often I was more helpless than she, but in my ignorance persisted in the quarrel. In short, she was of an increasingly angry nature, and I provoked her, I regret it, but sometimes my studies made me thoughtless. Was I cruel to her? . . . *Post scriptum*. I have opened your mother's will. She left me nothing. (129)

La ambivalencia del carácter de Kepler queda patente en este fragmento. Por una parte, es capaz de reconocer que su propia actitud pudo ser el origen del desprecio de Barbara, lo cual le produce un hondo sentimiento de culpabilidad. Por otro lado, se ampara en la importancia de

sus estudios para disculpar su indiferencia. El añadido de la posdata justifica claramente su afirmación sobre las razones del fracaso de su alianza, un matrimonio de conveniencia del que ni siquiera ha obtenido la esperada recompensa pecuniaria. Kepler volverá a casarse, pero sus obligaciones le mantendrán alejado de su familia durante largos períodos, por lo que tampoco podrá conseguir la necesaria estabilidad. Esa incompetencia para llevar las riendas de su vida privada es lo que le relaciona en última instancia con Copérnico: ambos renunciaron a la felicidad de lo cotidiano en persecución de intereses más elevados. Pero al igual que le sucedió a su antecesor, Kepler no puede dejar de interrogarse acerca de si tales esfuerzos han merecido la pena. Sobre todo porque, al final de su vida, se plantea el error en que se han basado sus investigaciones:

> Everything is told us, but nothing explained. Yes. We must take it all on trust. That's the secret. How simple! He smiled. It was not a mere book that was thus thrown away, but the foundation of a life's work It seemed not to matter. (191)

El secreto que durante tanto tiempo se le ha escapado de las manos es el mismo que Andreas reveló a su hermano Nicolas: la aceptación. Esa tolerancia es lo único que puede salvarle del caos.

Como Geert Lernout afirma en su artículo "Looking for Pure Visions", *The Newton Letter* responde a los interrogantes temáticos planteados en *Birchwood*[11]. El argumento del interludio a la tetralogía se centra en el misterio de las auténticas relaciones familiares frente a las erróneas suposiciones del protagonista, retomando para ello el patrón de "big house". El historiador, un intelectual desencantado, es incapaz de darse cuenta de la verdadera dimensión que adquiere la vida real frente a sus elucubraciones metafísicas. El anónimo protagonista no puede terminar su estudio sobre Isaac Newton no sólo porque ha perdido la fe en sus capacidades deductivas, sino también porque descubre que la normalidad ha irrumpido en su camino, y ésa es la más esquiva de las incógnitas. Como el propio protagonista afirma: ". . . It wasn't the exotic I was after, but the *ordinary*, that strangest and most elusive of enigmas." (14). Al igual que sucedía con Copérnico y Kepler, el historiador se ha aislado del mundo, pero éste ha salido a su encuentro, una circunstancia que no podrá ignorar.

Tras el paréntesis de *The Newton Letter*, John Banville proporciona con *Mefisto* una singular conclusión a su serie de novelas sobre el pensamiento científico. Como indicábamos en el segundo capítulo de esta Tesis doctoral, el mito fáustico se trata de forma más explícita en esta obra, sugiriendo la importancia subyacente que había tenido en las tres novelas

[11] *Vid.* Lernout Geert 1986: "Looking for Pure Visions". *Graph.* (October). 12-16.

anteriores. Y, sin embargo, a pesar de que *Mefisto* constituye una resolución adecuada a los problemas planteados por las otras novelas del grupo[12], su más inmediato precedente se halla otra vez en *Birchwood*. Dejando aparte la coincidencia en el nombre de pila de ambos protagonistas, las dos secciones en que se divide *Mefisto* ("Marionettes" y "Angels") traen a la memoria la segunda parte de *Birchwood*, "Air and Angels". No sólo en la correspondencia formal del título, sino también en el hecho de que la cualidad onírica de la atmósfera de *Mefisto* se corresponde a la perfección con la naturaleza irreal de ese segundo apartado de *Birchwood*. Ya señalábamos asimismo que Banville vuelve en *Mefisto* al tema de la imaginación, lo que de nuevo emparenta esta novela con la protagonizada por Gabriel Godkin, mientras que la especulación científica gana la partida en *Doctor Copernicus* y *Kepler*. Las peculiaridades de *The Newton Letter* también apuntan hacia esa vuelta a la preeminencia de la imaginación, lo que refuerza su carácter interlúdico[13]. Según advierte Rüdiger Imhof:

[12] Conclusión evidente por el uso de los principios de la Teoría del Caos, hasta ahora el intento más exhaustivo de explicar los fenómenos naturales, basándose en ecuaciones de carácter no lineal.

[13] *Vid.* McIlroy, Brian 1992: "Reconstructing artistic and scientific paradigms: John Banville's *The Newton Letter*". *Mosaic* vol. 12, no. 1. 121-33.

> The parallels between *Mefisto* and *Birchwood* abound. The world of Ashburn very much resembles the world of Birchwood. Both are inhabited by Dickensian oddities. The characters in the first part of *Mefisto* are quite similar to those in Part I of *Birchwood*: the mothers and the fathers; Jack Kay and Granda Godkin, especially in the deathbed scenes; the two Gabriels each have twin brothers, Swan's dead, Godkin's very much alive . . . Part I of *Mefisto* reads like a blend between a big-house novel, the Biblical expulsion from Paradise and a Faust-story set in a Birchwood landscape. (Imhof 1989: 167)

A estos paralelismos cabría añadir la circunstancia de que ambos protagonistas son supervivientes en un entorno hostil, y su búsqueda de la armonía total da forma a sus vidas. El recurso del hermano gemelo, utilizado por John Banville en ambas novelas, es el aspecto simbólico más productivo en *Mefisto*, puesto que conduce al protagonista a plantearse la existencia de una personalidad dividida cuyo carácter dual le perseguirá con un determinismo aterrador. Como sucedía en *Birchwood*, Gabriel Swan es únicamente la mitad de un ser formado por él mismo y su hermano. En el caso de *Mefisto*, este álter ego ha muerto, por lo que se convertirá en una presencia espectral con la que no cabe una confrontación directa. Los recuerdos de Gabriel Swan se abren con la constatación de tal esencia binaria:

> I don't know when it was that I first heard of the existence, if that's the word, of my dead brother. From the start I knew I was the survivor of some small catastrophe, the shock-waves were still reverberating faintly inside me. The mysterious phenomenon that produced us is the result, the textbooks tell me, of a minor arrest in the early development of a single egg, so that the embryonic streak begins dividing by binary fission. I prefer to picture something like a scene from a naughty seaside postcard, the fat lady, apple cheeks, big bubs and mighty buttocks, cloven clean in two by her driven little consort. However, the cause is no matter, only the effect. The perils we had missed were many. We might have been siamese. One of us might have exsanguinated into the other's circulation. Or we might simply have strangled one another . . . I came first. My brother was a poor second. (8)

Cuando, en sus primeros años escolares, Gabriel descubre en su clase la existencia de una pareja de gemelos idénticos, se sentirá fascinado por las posibilidades que ofrece tal eventualidad: intercambiar sus respectivas personalidades o reivindicar sus individualidades a voluntad (17). Al mismo tiempo, su contemplación es un recordatorio de la trascendental ausencia de su hermano, con el que le une un invisible cordón umbilical que ni siquiera la muerte ha conseguido cortar. En su imaginación, la presencia de su hermano desaparecido es mucho más tenaz que la de

cualquier doble viviente (18). Su obsesión por desentrañar el misterio de la unidad le llevará a desarrollar un interés casi enfermizo por las matemáticas. En los números encontrará el sentido de la armonía, simetría y plenitud (19) del que su vida carece.

El incendio de Ashburn –cuyo nombre premonitorio parece abocar la propiedad a tal final-, episodio con que se cierra la primera parte, añade una nueva dimensión a la personalidad de Gabriel. A punto de perecer entre las llamas, el protagonista despierta en una habitación de hospital a la espantosa realidad de que se ha convertido en un monstruo:

> Scorched hands, scorched back, shins charred to the bone. Bald, of course. And my face. My face. A wad of livid dough, blotched and bubbled, with clown's nose, no chin, two watery eyes peering out in disbelief. Yes, they let me see myself. That was later. They gave me a hand mirror. (125)

Cual si de un juego de espejos deformantes se tratase, el verdadero Gabriel parece esconderse en una serie de imágenes complementarias: el gemelo, el adulto, el monstruo y su reflejo. Gabriel es todos ellos y ninguno, siempre una tercera entidad: "A riven thing, incomplete. I was neither this nor that, half here, half somewhere else. Miscarried" (130). Tras el lacerante dolor físico, la lenta recuperación. Y

con ella la consciencia de que nada volverá a ser igual. Gabriel está atrapado en su propio infierno, un abismo que primero toma la forma de las salas del hospital (135) para luego trasladarse a las calles de Dublin. Entre borrachos, mendigos y la multitud de seres sin hogar que pueblan la ciudad cuando cae la noche (140), Gabriel descubrirá un universo hasta entonces desconocido, en el que el poder de los números no puede imponer su reino[14].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Todo infierno que se precie tiene su príncipe de las tinieblas. Ese será Felix, la encarnación mefistofélica en la novela de John Banville. Este personaje hace su aparición en la primera parte de *Mefisto*, "Marionettes", para luego volver a comparecer en la segunda. Es pues el único que, junto con Gabriel, adquiere protagonismo a lo largo de toda la obra. "Marionettes" se desarrolla en su totalidad en el entorno de la pequeña ciudad natal de Gabriel, dominada por Ashburn. En uno de sus solitarios paseos por los alrededores, Gabriel se encuentra por casualidad con los nuevos habitantes de la "big house", un grupo que su tío Ambrose había descrito como un grupo peculiar (29). La reunión es en realidad un trío formado por Mr Kasperl, Sophie y Felix. Mr Kasperl trabaja para una compañía minera que aparentemente está realizando un estudio de viabilidad para reabrir la antigua mina de carbón.

[14] Esta representación de Dublin tiene mucho que ver con las premisas del realismo mágico. *Vid.* D'Haen, Theo 1996: "Irish regionalism, magic realism and post-modernism. *International Aspects of irish Literature"*. Eds. Toshi Furomoto *et al*. Gerrards Cross: Smythe. 59-68.

Ni la naturaleza de su relación con los otros dos miembros del terceto ni la verdadera índole de sus tareas quedan claras, en gran medida porque nunca dice una palabra, enfrascado en interminables cálculos matemáticos. Sophie es sordomuda, un hecho que fascina a Gabriel, quien inmediatamente se siente atraído por lo armonioso de su silenciosa forma de comunicarse. Felix es el tentador, el que convence a Gabriel para que se una al grupo en Ashburn, pasando tardes interminables en tan extraña compañía jugando a los naipes o simplemente vagabundeando por la propiedad (54-58). La descripción de Felix lo caracteriza como un individuo fuera de lo corriente, a mitad de camino entre un vagabundo y un villano de opereta:

> . . . Not ten yards from me, leaning against a riven tree, or twined about it, as it seemed at first, was a young man, who must have been there all the time, watching me, while I was watching the others. He was thin, with a narrow foxy face and high cheekbones and a long, tapering jaw. His skin was pale as paper, his hair a vivid red. He wore a shabby pinstriped suit that had been tailored for someone more robust than he, and a grimy white shirt without a collar. He detached himself from the tree and came forward, examining me with amiable interest.
>
> - What's your name, my man? He said
>
> - Swan, sir.
>
> He fell back a pace with an extravagant stare, pressing a hand to

> his breast . . . He took out a dented tin box half filled with cigarette butts, selected one with care, and lit it. He had bad teeth, and a tremor in his hands. He smoked in silence thoughtfully, his head tilted, looking at me with one eye shut. (35-36)

Felix se convierte en una presencia ubicua, siempre dispuesto a hacer algún sabroso comentario irónico, incesantemente utilizando un discurso plagado de juegos de palabras –a menudo blasfemos- y frases hechas. Gabriel pronto se da cuenta de que Felix es en realidad el alcahuete de Mr Kasperl, y Sophie un objeto para cubrir las necesidades sensuales de éste (97). Incluso el mismo Gabriel ha entrado a formar parte del grupo como resultado de las artes de Felix, en busca de un compañero intelectual para Mr Kasperl (69-71). Pero tales descubrimientos no parecen desanimar al protagonista, que ha encontrado en una terna tan sui géneris una cura para su aburrimiento y una fuente de continuas sorpresas. La conveniencia del arreglo resultará frustrada cuando se produzca una explosión en uno de los túneles de la mina, matando a dos trabajadores e hiriendo a una docena (95). La compañía para la que supuestamente trabaja Mr Kasperl ya había enviado a un inspector para investigar ciertas irregularidades que habían llegado a sus oídos (90). El trío no tiene más remedio que marcharse, y Gabriel está a punto de perecer en el incendio que devasta Ashburn, probablemente provocado por las iras de los lugareños.

Como ya señalábamos anteriormente, Felix también aparece en la nueva vida de Gabriel tras su horrible transformación (141-43). En una grotesca repetición de los acontecimientos, Felix le presenta al profesor Kosok (142), un investigador que utiliza de forma ilegal un potente ordenador para realizar un proyecto cuya finalidad no se desvela en la obra. A ellos se une Adele, una drogadicta que ofrece su cuerpo a Gabriel a cambio de su ración diaria de estupefacientes, una variopinta serie de píldoras que el protagonista consigue fácilmente en el hospital debido a los continuos dolores que padece. La existencia monstruosa de Gabriel se desarrolla así en una atmósfera de pesadilla: Adele no es la única que se beneficia de las drogas de Gabriel, ya que éste se ha convertido en un proveedor de la fauna nocturna a instancias de Felix (152); sus intentos de desvelar el misterio del ordenador de Kosok con ayuda de Leitch, el asistente del profesor, tampoco dan ningún fruto:

> . . . I would take the figures and sift through them for days, searching out intricate patterns of correspondence and repetition. Sometimes it was no more than a single value that we hunted.
>
> - Truffles, the professor would say, with a smile that twitched. And you are the pigs.
>
> It was his one joke.
>
> But he seemed to want only disconnected bits, oases of order in a desert of randomness. When I attempted to map out a general pattern

> he grew surly, and threw down his pencil on the console and stamped away, fuming. I turned to Leitch. He put on a pensive frown, pressing a finger to his forehead.
>
> - We're searching for the meaning of life, he said. (170)

La conclusión a la que llega Gabriel es que los números son un medio para obtener el conocimiento (185), pero no la finalidad del proceso epistemológico. Como antes Copérnico o Kepler, Gabriel comprende que el mundo le está esperando, el más hermoso y profundo de los secretos. Su alejamiento de las abstracciones matemáticas da paso a una condición paranoide en la que la ciudad parece transformarse en un ser animado que le persigue sin descanso (186). Como afirma Joseph McMinn:

> Gabriel's imagination, released from fact and abstraction, now animates everything he sees. This paranoid sensitivity to the malevolent personality of the city is the price of that release, as if the spirit, if not the person, of Felix was alive in the very brickwork of the seemingly inert city. Personal tragedy and pain revolutionise the familiar world, making it at once exquisitely precious and remote. *Mefisto* is a radical example of Banville's way of mythologising the ordinary through a perception heightened by suffering. (McMinn 1991: 106)

Adele, que resulta ser hija del profesor Kosok (233), muere de una sobredosis. El proyecto matemático es abandonado. Felix desaparece tras haber sembrado el caos en las vidas de los que se han cruzado en su camino, reconociendo -fiel a su naturaleza- que no puede seguir tentando a Gabriel, pero que siempre hay otra oportunidad (230). Gabriel deberá escribir un libro, no sobre matemáticas, sino sobre el misterio de su propia existencia. He ahí el medio de exorcizar sus demonios.

Como conclusión a la tetralogía científica, *Mefisto* despierta ciertas reservas (*vid.* McMinn 1991: 107). Sus planteamientos parecen estar a años luz de sus predecesoras, más aún si tenemos en cuenta que incluso *The Newton Letter* utilizaba el artificio de un episodio histórico para moldear su argumento. Gabriel Swan no está tampoco a la altura de los grandes astrónomos, ni su obsesión es tan absorbente. En una entrevista con Fintan O'Toole publicada en el *Irish Times*, el propio Banville expresa sus dudas con respecto a la novela:

> A lot of things got into it that I didn't understand, but I let them stay. The book caused me terrible problems because I finished it with the

> technical problems unsolved. I didn't get the tone, but I was very proud of having finished it in spite of not solving the problems.[15]

Desde luego, Gabriel Swan tampoco alcanza la talla de los personajes que podían haber protagonizado esta novela, y que Banville adelanta cuando afirma: ". . . imagine a Nabokov novel based on the life of a Gödel or an Einstein!"[16]. Los comentarios del autor no restan valor a su creación. En nuestra opinión, *Mefisto* es una verdadera conclusión, puesto que temáticamente está íntimamente relacionada con las tres novelas precedentes, añadiendo la dimensión de explorar los vericuetos de la ciencia tal y como son concebidos en la actualidad. Es cierto que el argumento científico no es el motivo principal; por añadidura, formalmente carece de la amplitud de miras de una novela tan elaborada como *Kepler*. Pero John Banville ha escrito una obra sobre el caos, y los problemas técnicos a los que él mismo alude parecen un reflejo de la misma sensación de indeterminación que jalona la existencia de Gabriel Swan. Lo que es más: el personaje de Felix proporciona una explicación, aunque marcadamente irreal, de las razones por las que el mundo puede llegar a ser un lugar incomprensible.

[15] O'Toole, Fintan 1989: "Stepping into the limelight – and the chaos". *The Irish Times*. (21 October)
[16] Banville, John 1985: "Physics and Fiction: Order from Chaos". *The New York Times Books Review*. (21 April).

El mal es un potente instrumento al servicio del caos. Ceder a la tentación puede ser un imperativo tan fuerte como la voluntad de encontrar una solución al esquema oculto que rige el universo. Tal dualidad maldad / caos es el denominador común de todas las críticas aparecidas inmediatamente tras la publicación de la novela. Es este el caso de las de Ciaran Carty y Patricia Craig[17], insistiendo en la idea del orden en el caos, o la de Findlay Allen[18], que se centra en el traslado del mito fáustico a la literatura irlandesa.

Lo que Copérnico, Kepler, Newton y Gabriel tienen en común es que todos ellos fueron tentados por su ansia de conocimiento: la recompensa era demasiado grande como para ser ignorada. En un artículo publicado en *The Irish Times* con motivo del fin del milenio, y significativamente titulado "Pushed from the centre of creation", John Banville retoma las figuras históricas de los protagonistas de sus novelas sobre el pensamiento científico.

[17] Carty, Ciaran 1986: "Out of Chaos Comes Order". *Sunday Tribune*. (14 September); Craig, Patricia 1986: "A Rage for Order". *Times Literary Supplement*. (10 October)
[18] Allen, Findlay 1986: "An Irish Devil". *The Literary Review*. (November).

Como Banville relata en su comentario, Copérnico, Kepler y Newton fueron creyentes; incluso profundamente devotos en el caso de los dos primeros. Paradójicamente, sus descubrimientos coadyuvaron a que la humanidad dejase de serlo. Así, Banville nos hace notar:

> It was Freud who observed that after Copernicus, belief in a God which had created the world and kept it in his care was no longer tenable. Although four-and-a-half centuries after the great astronomer's death, there are many millions who have still not heard the bad news, one sees what the Viennesse magus meant. It is hard for us in our sceptical and hard-boiled age to appreciate what a shock to the belief-system of the 16th century was the announcement that the Earth does not sit supreme and immobile at the core of the universe, but is a satellite among other satellites of the sun. Suddenly, half-way through the second millennium, Man, the magnum miraculum, found himself unceremoniously pushed from the centre of creation.[19]

Ese desplazamiento del ser humano, que se ve arrojado lejos de su posición de privilegio, es el factor más determinante de la carencia de certeza que sufre el individuo en la actualidad. Gabriel Swan representa entonces con mayor exactitud al científico de nuestra era, puesto que se halla más cerca de un mundo en el que el mal predomina sobre la

benevolencia divina; por lo tanto, ha perdido la fe. Para Copérnico (siempre según Banville), un universo creado por Dios sólo podía basarse en la más sublime de las geometrías; de ahí el erróneo postulado de las órbitas circulares. Kepler, descubridor de la verdadera naturaleza elíptica de las órbitas planetarias, las hace sin embargo depender de un entramado en el que quepan los cinco sólidos perfectos: la imaginación divina ha de ser esencialmente perfecta. Newton, verdadero creador de la revolución que desembocaría en el mundo moderno, idea un universo que también pueda acomodarse al concepto de un Dios cristiano: puesto que sabe que el espacio y tiempo absolutos no existen en la práctica, declara que estos tienen su necesaria existencia en la mente divina. La ciencia que obsesiona a Gabriel Swan busca esa perfección en el caos; tal paradoja tal vez lleve al nuevo pensamiento científico a cuestionarse de nuevo la existencia de Dios. Y, como especula el propio Banville en su artículo, incluso aunque Dios esté muerto, continuaremos insistiendo en reinventarlo[20].

Caos y maldad vuelven a darse la mano en la siguiente novela de John Banville. En *The Book of Evidence*, el autor insiste en la exploración de la personificación del mal y en las derivaciones del aislamiento de un individuo con respecto a la comunidad en que se mueve.

[19] Banville, John 1999: "Pushed from the centre of creation". *The Irish Times*. (31 December)
[20] *Vid.* Lysaght, Seán 1991: "Banville's tetralogy: the limits of mimesis". *Irish University Review* 21: 1. 82-100.

Los parámetros de los que John Banville hace uso para caracterizar a Freddie Montgomery derivan de la concepción del personaje como un ser que se aleja de las estructuras normativas de la racionalidad. Cuando se confronta al lector con un comportamiento aparentemente irracional y carente de sentido, su primera reacción es de sorpresa ante la frustración de sus expectativas con respecto al orden que ha de moldear una personalidad y, por extensión, un texto. Se produce entonces un alejamiento del receptor con respecto al objeto, puesto que carece de las referencias necesarias -valores compartidos- para implicarse en la historia. Mientras, liberados a su vez de la esclavitud impuesta por códigos de conducta heredados, perdidos en un paisaje de indeterminación moral y hermenéutica, los individuos representados en la ficción contemporánea –al fin y al cabo reflejos de la realidad- se embarcan en una perpetua búsqueda del significado de un mundo vacío de toda seguridad.[21]

Tal es el dilema de los personajes de John Banville. Como veíamos en las páginas anteriores, la disyuntiva a la que se ven enfrentados estos personajes desemboca a menudo en la fragmentación del ser. Esa disociación se contempla frecuentemente en el ámbito de la teoría literaria contemporánea como una sublimación de la locura.

[21] *Vid*. el capítulo titulado "A Deviant Narrative: John Banville's *Book of Evidence*", en Worthington, Kim L. 1996: *Self as Narrative. Subjectivity and Community in Contemporary Fiction.* 197-235.

La descomposición psíquica provocada por la esquizofrenia es uno de los recursos más productivos a la hora de dar forma a esa disposición. Sin embargo, Donald Kuspit rechaza la exaltación postmoderna de la esquizofrenia postulada por teóricos como Jameson, Baudrillard, Deleuze o Guattari, para los que el enaltecimiento de la misma es un arma altamente efectiva a la hora de combatir las maldades de la ideología capitalista:

> . . . from a psychiatric point of view, this argument involves a preposterous misunderstanding and misappropriation of the concept of schizophrenic pathology –a facile application of it to advanced capitalist society.[22]

Ciertamente, *The Book of Evidence* desarrolla un tema de conducta esquizoide en la figura de su protagonista. Si se trata o no de un medio para hacer frente a los dictados de una sociedad represora es algo que no queda claro en la novela, dada la ambigüedad de la postura de Freddie Montgomery. En cualquier caso, John Banville nos obliga a plantearnos qué sucede cuando el individuo se sitúa de forma deliberada fuera de los protocolos sociales mediante la comisión de un acto tan radicalmente destructivo como el asesinato.

[22] Kuspit, Donald 1990: "The Contradictory Character of Postmodernism". *Postmodernism: Philosophy and the Arts*. Ed. Hugh J. Silverman. London: Routledge. 60.

La historia narrada en *The Book of Evidence* es una ficción autobiográfica, ya que el relato del protagonista es conscientemente selectivo. Freddie Montgomery escribe desde la celda donde ha sido encarcelado por el asesinato de una doncella, Josephine Bell[23]. El abogado de Freddie, Maolseachlainn Mac Giolla Gunna ha negociado un acortamiento de la pena a cambio de una declaración de culpabilidad por parte de Freddie (168-69). Tal autoinculpación evitaría el consiguiente juicio, por lo que nadie oirá la historia del protagonista y el lector ha de asumir el papel de juez y jurado que habrá de considerar los hechos tal y como los narra Freddie. En apariencia, éste se dispone a dar cuenta, de forma veraz, de las circunstancias que le llevaron a cometer su crimen. La historia contada por Freddie adquiere un carácter marcadamente reivindicativo, con numerosas alusiones a una niñez infeliz en la que ni siquiera falta la referencia freudiana a su complejo edípico (30), asociado al subsiguiente desprecio de la homosexualidad en la edad adulta (31). En un giro que recuerda hasta cierto punto el descubrimiento de la vocación de Gabriel Swan en *Mefisto*, Freddie hallará en su talento para los números el alivio de su infelicidad y el instrumento para hacer más tolerable la incertidumbre que detecta en su entorno (18). Su carrera como joven y brillante estadístico le llevará a Berkeley, donde se reencontrará con Anna Behrens, a quien había conocido en Irlanda a través de su afición común a la

[23] El estilo de *The Book of Evidence* recuerda inmediatamente a *Lolita*. Banville incluso utiliza los nombres propios con la misma prodigalidad y sentido de la ironía que Nabokov.

pintura (62). Anna comparte casa con otra irlandesa, Daphne, y la relación entre los tres personajes acabará convirtiéndose en un triángulo amoroso (67-71). Freddie se casará con Daphne, a pesar de estar enamorado de Anna. Poco después de su matrimonio, ambos abandonarán California y la carrera de Freddie para emprender una nueva existencia itinerante y desocupada en el sur de Europa (72). En su vagabundear por las islas mediterráneas, Freddie contrae una importante deuda económica con un siniestro personaje llamado Señor Aguirre[24] (21-23), quien amenaza con matar a Daphne si no recibe su dinero con prontitud. Freddie vuelve entonces a Irlanda, dejando como rehenes a su mujer y a su hijo autista, con la esperanza de sacarle a su madre la suma del préstamo. Esta se niega a dárselo y Freddie descubre que los cuadros que su padre había coleccionado a lo largo de su vida han sido vendidos para hacer frente al mantenimiento de Coolgrange, la hacienda familiar. El comprador de la mayoría de estas obras ha sido Binkie Behrens, el padre de Anna. Es en la mansión de los Behrens donde Freddie contempla por primera vez el retrato que desencadenará la tragedia (77-79)[25]. Incapaz de conseguir el dinero por otros medios, Freddie decide robar el cuadro. Tras comprar papel de envolver y un rollo de bramante para facilitar su

[24] Aparentemente, Freddie se encuentra en Ibiza, puesto que la isla ya había sido mencionada con anterioridad como uno de sus posibles destinos (8), y en su vuelta a Irlanda se hace referencia a un viaje por mar a Valencia para luego llegar a Madrid en un vagón de tercera. La opinión que Freddie tiene de España no es demasiado amable: "I hate Spain, a brutish, boring country." (23)

[25] La sensación de desorientación del protagonista en ese momento se representa por medio de un rompecabezas a medio resolver, algunas de cuyas piezas han caído al suelo. El rompecabezas –junto con el laberinto- es un recurso bastante habitual en la ficción

latrocinio –además de un martillo y unas cuerdas para los que, según declara, no había pensado ninguna finalidad (97)-, el protagonista alquila un coche[26] bajo un nombre falso y se encamina hacia su destino. El cuadro en cuestión es *Portrait of a Woman with Gloves*, una obra anónima que había sido atribuida en diversas ocasiones a Rembrandt, Frans Hals o incluso Vermeer (104). Mientras Freddie se halla enfrascado en ejecutar su acto delictivo, una de las doncellas de la casa –Josephine Bell- irrumpe en la habitación y Freddie decide tomarla como rehén para evitar que dé la alarma. Una vez en el coche, ante los gritos de la joven, Freddie la golpea con el martillo y la abandona agonizante en el interior del vehículo (112-19). El protagonista se refugia entonces en el domicilio de un amigo de su familia, Charlie French, donde permanece escondido sin intentar escaparse mientras la policía sigue la pista del asesino. Durante una semana, Freddie sigue con un interés enfermizo los informes de los diarios acerca de los progresos de la investigación policial. Cuando finalmente es arrestado (189-92), su sensación es casi de alivio: por fin podrá gozar de la notoriedad pública que le otorga su crimen. Como indicábamos con anterioridad, sus expectativas se verán frustradas al no poder contar su versión de los acontecimientos en un juicio público.

contemporánea para simbolizar la confusión. *Vid.* Taylor, Charles 1989: *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*.Harvard University Press. 47.

[26] De nuevo, ecos nabokovianos: el coche es un Humber Hawk (99); ¿cómo no pensar en Humbert Humbert, el protagonista de *Lolita*?.

Aunque Freddie admite la autoría de los hechos, niega su culpabilidad amparándose en circunstancias ajenas a su voluntad. Es un simple peón, víctima pasiva de unas fuerzas externas en un mundo en el que no existe el libre albedrío. Es absurdo disculparse e imposible defenderse cuando no ha tenido otra elección que actuar como lo ha hecho:

> I used to believe, like everyone else, that I was determining the course of my own life, according to my own decisions, but gradually, as I accumulated more and more past to look back on, I realised that I had done the things I did simply because I could do no other. Please do not imagine, my lord, I hasten to say, do not imagine that you detect here the insinuation of an apologia, or even of a defence. I wish to claim full responsibility for my actions –after all they are the only things I can call my own- and declare in advance that I shall accept without demur the verdict of the court. I am merely asking, whether it is feasible to hold on to the principle of moral culpability once the notion of free will has been abandoned. (15-16)

Pero Freddie incurre en una contradicción: mientras afirma ser una marioneta cuyos hilos maneja una mano invisible, el tono irónico de la mayoría de sus descripciones sugiere que es capaz de mantener una cierta distancia objetiva con respecto al personaje en el que él mismo pretende hacernos creer. Que realmente no existe una causalidad para sus actos es

una afirmación que mantiene de forma obsesiva. Cuando, en el curso del interrogatorio al que es sometido, el oficial de policía le pregunta por qué lo hizo, la respuesta de Freddie es: "I killed her because I could" (198). La existencia, contemplada como una serie de acontecimientos que simplemente suceden porque sí, carece de la posibilidad de realizar elecciones motivadas:

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

Freddie se da cuenta de que el peso de las evidencias que le acusan es demasiado grande, por lo que no tiene sentido negar su crimen. La posición que adopta es entonces declarar que nadie tiene derecho a juzgar sus acciones basándose en un código de valores caprichosamente establecido; sobre todo porque sus actos se llevaron a cabo de forma inevitable de acuerdo con su verdadera naturaleza. No se puede calificar la acción de un individuo como perversa simplemente porque se sitúe más allá

de los supuestos límites de un bien social arbitrariamente definido. Al insistir en implicar al resto de los miembros de la comunidad en las incertidumbres propiciadas por un universo a duras penas comprensible -su continua repetición de ese "like everyone else's"-, Freddie intenta testimoniar que, al fin y al cabo, él no es un ser tan diferente de los demás.

Sin embargo, su declaración no es lo suficientemente consistente como para convencer a su invisible jurado. La negación –igual que el desconocimiento- de la ley no exime de su cumplimiento. Para poder reclamar su exención de las leyes comunes, Freddie debe probar que, en el momento del asesinato, el sentido de su propia identidad personal se hallaba en suspenso. Debe alegar que se hallaba más allá de cualquier límite. En suma, lo que Freddie debe demostrar es que estaba loco:

> I stared through the windscreen in dreamy amazement. I might have been a visitor from another part of the world altogether . . . I did not know where I was going, I mean I was not going anywhere, just driving. I was almost restful, sailing along like that, turning the wheel with one finger, shut off from everything. It was as if all my life had been clambering up a steep and difficult slope, and now I had reached the peak and leaped out blithely into blue. I felt so free. (116)

Esa libertad es imposible dentro de los límites de lo que se considera una personalidad sana. La única forma de hacer creíble tan absoluta disociación de la realidad es reclamar la coartada de la demencia. Los días que siguen a su acto criminal son descritos por Freddie como un estado de pesadilla en el que se encuentra aislado del resto del mundo. Este aislamiento toma la forma de una progresiva incapacidad para expresarse e incluso para percibir lo que sucede a su alrededor. Se siente, como él mismo afirma, encerrado en una burbuja de cristal (115), flotando en un estupor anestésico (128), suspendido en mitad del aire en el centro de un frasco cerrado (149). De la misma forma que reivindica su locura, tiene buen cuidado en enfatizar el hecho de que ésta es temporal. Para ello, utiliza el recurso de compararla con una enfermedad somática:

> I think of that brief bout of ague as marking the end of my initial, distinct phase of my life as a murderer. By the morning of the second day the fever had abated. I lay in a clammy tangle of sheets with my arms flung wide, just breathing. I felt as if I had been wading frantically through waist-high water, and now at last I had gained the beach, exhausted, trembling in every limb, and yet almost at peace. I had survived. I had come back to myself. (159)

No obstante, la recuperación de su identidad no le garantiza la reintegración en el mundo cotidiano; su transgresión ha sido demasiado

violenta como para no haber dejado una huella. Freddie comprende que la mejor solución para él es un estado de cuarentena virtual (145), su delicada forma de denominar la cárcel. La alienación del protagonista no tiene lugar sólo con respecto a la comunidad que ha presenciado su acto transgresor, sino también con relación a sí mismo. El profundo sentido de dislocación que preside su relación con los demás es una proyección de su propia alma dividida. Freddie se describe a sí mismo como bifurcado (95), compuesto por dos personalidades diferentes que conviven en su interior. Por una parte, un individuo que mantiene sus actos bajo control; por otra, una terrible criatura que lucha por liberarse y se deleita en el deseo desordenado de nuevas experiencias (172). Durante la mayor parte de su vida, ese animal al que da el nombre de Bunter (29) ha permanecido subyugado, hasta que el día del asesinato es él quien domina la situación:

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

> bifurcate, that's it. Today, however, this feeling was stronger, more pronounced than usual. Bunter was restive, aching to get out. He had been shut up for so long, burbling and grumbling and taunting in there that when he burst out at last he would *talk and talk and talk*. (95-96)

Como se desprende de la declaración del protagonista, no está claro quién de los dos seres que habita su cuerpo es el yo real. La bifurcación de la que habla Freddie es un síntoma claro de la esquizofrenia que padece –o dice padecer. Otros indicios de la presencia de esta enfermedad también concurren en la descripción de las acciones del personaje: su estado de estupor tras el asesinato o la falta de habilidad para comunicarse. Lo que resulta claro es que la única forma de sentirse liberado de su lucha interna, como sucede en la mayoría de los pacientes esquizofrénicos con episodios de violencia física [27], es dar rienda suelta a las ansias de Bunter:

> Ever since I reached what they call the age of reason I had been doing one thing and thinking another, because the weight of things seemed so much greater than that of thoughts. . . Now I had struck a blow for the inner man, that guffawing, fat foulmouth who had been telling me all along I was living a lie. And he had burst out at last, it was he, the

[27] Es este un síntoma habitual en los pacientes esquizofrénicos, según se halla documentado en: American Psychiatric Association 1994: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. DSM-IV. Washington DC

> ogre, who was pounding along in this lemon-coloured light, with blood on his pelt, and me slung helpless over his back . . . To do the worst thing, the very worst thing, that's the way to be free. I would never again need to pretend to myself to be what I was not. (124-25)

El argumento de la locura de Freddie parece diluirse en este instante. El protagonista reconoce saber que lo que está haciendo está mal; de hecho, peor que mal. Y sin embargo siente que por primera vez ha encontrado su auténtico ser. Para afirmar que algo está mal, hemos de compararlo con respecto a una normativa que trace los límites de lo aceptable; así, Freddie comprende los valores morales de la sociedad, pero decide conscientemente rechazarlos. Lo que es más: al comprender que es, como casi todos, un hombre hecho a sí mismo (200), Freddie Montgomery sabe que posee la capacidad de crear su propia identidad social por medio de las representaciones de carácter externo. Ya que esa conformidad a su "personaje" creado según las normas requiere la represión de sus peores deseos, el deleitarse en su realización echa por tierra su alegato de locura. Paradójicamente, el egocentrismo de Freddie es lo que le traiciona a la hora de sostener la credibilidad de su ausencia de culpabilidad. Su insistencia en afirmar lo transitorio de su locura y su inmediata vuelta a la racionalidad demuestra la vanidad de quien busca el reconocimiento público de su inteligencia. Esta necesidad es el motor de su monólogo ficticio, de su demanda del derecho a contar su historia en sus propios términos. Freddie

desea desesperadamente alcanzar el reconocimiento, el respeto e incluso el miedo de los demás. Puesto que la aceptación de un destino que no puede controlar no despertará la atención de sus semejantes, la comisión de un acto repulsivo a los ojos de la sociedad le garantizará la notoriedad que anhela:

> Somehow I pictured myself a sort of celebrity, kept apart from the other prisoners in a special wing, where I would receive parties of grave, important people and hold forth to them about the great issues of the day, impressing the men and charming the ladies. What insight! They would cry. What breadth! We were told you were a beast, cold-blooded, cruel, but now that we have seen you, have heard you, why-! And there am I, striking an elegant pose, my ascetic profile lifted to the light in the barred window, fingering a scented handkerchief and faintly smirking, Jean-Jacques the cultured killer. (5)

El hecho de que esta proyección imaginaria de las consecuencias de su crimen aparezca casi al principio de la novela anticipa las verdaderas razones de su delito. Mucho más adelante revelará que desde el primer momento tuvo intención de llevar su propia defensa, y se ve a sí mismo impresionando a la audiencia con la elocuencia de su discurso (201). La narración del episodio del secuestro de Josephine Bell formalmente se asemeja a una representación teatral, con numerosas referencias a sentirse observado por una multitud que pronto le rodeará fascinada y horrorizada al

mismo tiempo (112). Cuando finalmente es arrestado, en una escena que parece sacada de una película barata con todos los tópicos asociados al género, Freddie cree que por fin ha logrado el reconocimiento que tanto ambiciona: "I had never in my life been so entirely the centre of attention" (193).

Freddie admite que ha construido un ser para que los demás lo perciban como el verdadero y juzguen de esa manera sus actos. Lo que condena a Freddie es que él sabe que posee la capacidad de inventar y actuar según diversas individualidades. El Freddie que comete el asesinato es también su propia creación. El último párrafo de la novela apunta hacia la suprema incertidumbre de la propia entidad de lo narrado. Freddie Montgomery, como John Banville –su último creador- es un escritor. Su historia no tiene por qué ser real:

> It is spring. Even in here we feel it, the quickening in the air. I have some plants in my window, I like to watch them, feeding on the light. The trial takes place next month. It will be a quick affair. The newspapers will be disappointed. I thought of trying to publish this, my testimony. But no. I have asked Inspector Haslet to put it into my file, with the other, official fictions. He came to see me today, here in my cell. He picked up the pages, hefted them in his hand. It was to be my defence, I said. He gave me a wry look. Did you put in about

> being a scientist, he said, and knowing the Behrens woman, and owing money, all that stuff? I smiled. It's my story, I said, and I'm sticking to it. He laughed at that. Come on, Freddie, he said, how much of it is true? It was the first time he had called me by my name. True, Inspector? I said. All of it. None of it. Only the shame. (219-20)

Freddie se ha colocado más allá de los límites de su comunidad, y la consecución de su libertad absoluta implica repudiar las normas dictadas por la sociedad. Fuera de toda ley, tampoco hay verdades. Todo son ficciones: la versión oficial, la declaración de Freddie, el libro que nos presenta Banville... Cada una de ellas es a su vez una pluralidad de historias que podrían haber sido narradas por otros agentes y bajo diferentes circunstancias. De forma aún más radical que los personajes de William Trevor, Freddie Montgomery nos recuerda una premisa que no podemos olvidar: no hay una sola versión de la verdad o, lo que es lo mismo, si la verdad absoluta es una falacia, entonces tal vez es que la verdad no existe.

Quizás sólo podamos guiarnos por nuestra percepción de la realidad, esperando que las versiones alternativas transmitidas por nuestros semejantes nos proporcionen una visión más ajustada del mundo; un mundo que, después de todo, puede que no sea el nuestro:

> I have never really got used to living on this earth. Sometimes I think our presence here is due to a cosmic blunder, that we were meant for another planet altogether, with other arrangements, and other laws, and other, grimmer skies. I try to imagine it, our true place, off on the far side of the galaxy, whirling and whirling. And the ones who were meant for here, are they out there, baffled and homesick, like us? No, they would have become extinct long ago. How could they survive, these gentle earthlings, in a world that was made to contain *us*? (26-27).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

TERCERA PARTE

CAPÍTULO V

EXPERIMENTOS: VERDADES RELATIVAS

"So, what's true, then?" I cry out.

"Nothing, Victor . . .There are different truths."

"Then what happens to us?"

"We change . . . We adapt."

(Bret Easton Ellis, *Glamorama*)

. . . an art which is honest enough to despair and yet go on; rigorous and controlled, cool yet passionate, without delusions, aware of its own possibilities and its own limits; an art which knows that truth is arbitrary, that reality is multifarious, that language is not a clear lens.

(John Banville. "A Talk")

Dedicábamos la segunda parte de esta Tesis Doctoral a la exploración de las fuerzas que operaban en los universos creados por William Trevor y John Banville. La violencia, un tema tan recurrente en la ficción irlandesa contemporánea, moldeaba en gran medida las relaciones existentes entre el individuo y su entorno. En nuestro estudio, llegábamos a la conclusión de que la verdad absoluta no podía considerarse un parámetro válido a la hora de explicar tal interacción. Las múltiples formas de representar esa heterogeneidad de puntos de vista bajo los que apreciar la

realidad será el tema que desarrollaremos en el presente capítulo. Dicha multiplicidad dará a la producción literaria de ambos autores un innegable sello de experimentalidad cuya índole trataremos de demostrar a continuación.

WILLIAM TREVOR: FORMAS DE COMUNICARSE, MEDIOS DE COMUNICACIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Para un autor que, como William Trevor, favorece una gran parte de sus obras la narración en tercera persona, mostrar las diferentes perspectivas desde las que puede contemplarse una historia requiere la utilización de una variedad de recursos estilísticos. Estos recursos deben permitir la introducción de voces diversas y, a menudo, discrepantes.

Una forma de expresar las inquietudes de los personajes de forma subjetiva es recurrir al intercambio epistolar para, de esa manera, tamizar la realidad a través del filtro de la composición escrita. Es ese el caso de la protagonista de *Miss Gomez and the Brethren.* Las obsesiones religiosas de Miss Gomez, materializadas en su deseo de redimir el pecado en los que la rodean, encuentran una válvula de escape en las cartas que redacta incansablemente con destino al supuesto Reverendo Patterson en

Jamaica[1]. El tono de tales misivas es altamente revelador, mostrando las aspiraciones de un alma solitaria en busca de consuelo a través del ejercicio del bien. Es en el contenido de esas cartas donde Miss Gomez logra una altura moral que de otro modo le habría sido negada por lo grotesco de su comportamiento. Las respuestas del falso reverendo son un acicate más para una mujer incapaz de darse cuenta del engaño de que está siendo víctima. El lector sospecha que el dinero enviado por MissGomez sirve para un propósito tan poco decoroso como engordar las arcas de una congregación inexistente, pero esa cruel verdad se disfraza conveniente de cara a la protagonista en las palabras escritas por el timador. Paradójicamente, esas cartas son para la protagonista su reivindicación como ser humano completo, capaz de encontrar un lugar en el mundo:

> *We do not fear the truth in Tacas,* the Reverend Lloyd Patterson had written in a postscript. *When the truth is clear before us, then only may we truly pray.* Reading his letters, Miss Gomez felt neither mad nor stupid, even though people were now increasingly to say that she was both. (17)

La prosa de Trevor es capaz de asumir un total cambio del punto de vista en tan breve espacio, consiguiendo que el lector reconozca la

[1] El estilo de Trevor en esta obra está al servicio de la representación de personajes tremendamente peculiares. *Vid.* Tomalin, Claire 1971: "A Gallery of Types". Review of *Miss Gomez and the Brethren. The Observer*. (17October)

coexistencia de diversos planos de realidad irreconciliables entre sí. Como Jonathan Raban afirma:

> . . . In *Miss Gomez and the Brethren* he (William Trevor) has created a full and dark landscape of abandonment; and he has learned to show the bewilderment and despair that lurks in the wide spaces separating word from word in his fustily elegant grammar.[2]

El contraste entre realidad y ficción, un binomio que en *Miss Gomez and the Brethren* está representado por la elaboración epistolar, puede hallar también otros medios de expresión igualmente válidos. En *Mrs Eckdorf in O'Neill's Hotel*, las imágenes visuales proporcionadas por las fotografías tomadas por la protagonista son un indiscutible reflejo de la realidad. La neutralidad inherente a las instantáneas de la vida cotidiana se diluye al verse mediatizada por la interpretación que la protagonista da a las mismas. La verdad desapasionada que captura el objetivo de la cámara permanece; es sólo merced a la contemplación subjetiva que las imágenes adquieren nuevas dimensiones. Como muy bien señala el Padre Hennessey en una conversación con Mrs Eckdorf:

[2] Raban, Jonathan 1971: "Crow Street. Review of *Miss Gomez and the Brethren*". *New Statesman*. (15 October). 514.

> You are making an ordinary thing seem dramatic when it is not that at all. The truth is simple and unexciting: you are twisting it with sentiment and false interpretations . . . (221)

Las fotografías a las que se refiere el párroco han sido hechas con motivo de la fiesta del noventa y dos cumpleaños de Mrs Sinnott, celebrada en O'Neill's Hotel. La distorsión que este menciona se relaciona con la obsesión de Mrs Eckdorf por dotar a Mrs Sinnott de cualidades rayanas en la santidad, contemplando el hotel como un reducto sagrado en el que las truculentas historias del pasado –un pasado intuido y reinventado por la protagonista- encontrarán oportunidad para la redención y el perdón en ocasión tan señalada. Pero Mrs Eckdorf es otro de esos personajes marcados de por vida por sus propios fantasmas personales. Mrs Eckdorf deforma la realidad[3] porque es incapaz de hacer frente a los recuerdos de una niñez desgraciada, atormentada por el abandono paterno, el desprecio de su madre y las insinuaciones de una profesora lesbiana... Como sucede con muchas de las creaciones de William Trevor, Mrs Eckdorf padece la mutilación psicológica de los que han sufrido y no pueden desarrollar una relación normal con sus semejantes; por la misma razón, ni siquiera es capaz de imaginar que tal normalidad pueda existir en lo que considera un mundo corrompido. El primer síntoma de una locura que la atacará de forma

[3] Es esa la aproximación que Claire Tomalin hace en su crítica para *The Observer*. *Vid.* Tomalin, Claire 1969: "An Intruder in Dublin". *The Observer*. (5October).

irreversible es esa falta de discernimiento a la hora de captar la realidad circundante.

El caso de Mrs Sinnott supone una interesante antítesis con respecto a la caracterización de Mrs Eckdorf, estableciendo otra de esas oposiciones tan del gusto del autor. La anciana se haya recluida en un perpetuo silencio, puesto que es sordomuda. Sin embargo, su comunicación con el entorno es mucho más efectiva que la propiciada por las delirantes percepciones de la protagonista[4]. Mrs Sinnott prefiere la escritura al lenguaje de los signos, obligando así a sus interlocutores a utilizar el mismo medio de expresión. A lo largo de los años, Mrs Sinnott ha recopilado cientos de cuadernillos llenos de conversaciones. Esas páginas han ido adquiriendo la dimensión de una verdadera crónica de las vidas de los seres con los que ha trabado conocimiento, convirtiéndose en la transcripción de innumerables instantes existenciales. Lejos de constituir una molestia para los participantes en tan peculiar intercambio, la costumbre de Mrs Sinnott ha conseguido crear un clima de sosiego a su alrededor:

> It was an excitement, spelling out a conversation, communicating in this formal way and watching Mrs Sinnott's face as she read the replies she received. Mrs Sinnott was never in a hurry . . .

[4] *Vid.* Sheppard, R.Z. 1970: "The Silence of Forgiveness". *Time* (January 26).

> It surprised Philomena that she didn't read people's lips, but afterwards she thought that perhaps she preferred not to know everything that was going on about her. There was a tranquillity about her face that might have come from the silence that held her: she made her condition seem almost a blessing. (51)

La consciente elección de Mrs Sinnott predispone a sus interlocutores a la introspección. Los pensamientos que éstos reflejan sobre el papel son verdades meditadas, si no más ciertas por esa causa, sí más auténticas en lo que tienen de reflexivas. Sus frases son la manifestación de sus sentimientos más íntimos, despojada de la turbación que a menudo implica la expresión de las emociones en voz alta. La tremenda ironía a la que William Trevor nos enfrenta en esta novela es que, como las palabras pronunciadas en una conversación, también estos fragmentos de realidad se perderán. Mrs Sinnott fallece la noche de su aniversario y con ella, la entidad física de los recuerdos:

> The exercise-books would now be destroyed. She would remain in each of their memories differently, and she would fade with varying degrees of swiftness . . . She had made her visitors enter her silent world, which now, as each of them regarded her face, seemed only a little more silent than it had been. (246)

En cualquier caso, los cuadernos de Mrs. Sinnott constituyen otra versión diferente de muchos de los acontecimientos que el autor –al fin y al cabo, transmisor de uno de los posibles planos de realidad- presenta en la novela[5]. Al anticipar su destrucción, esa posible verdad también será destruida.

Sin embargo, la formulación de las ideas no tiene por qué contar con un lector explícito en el momento de su composición. En *The Silence in the Garden*, Sarah Pollexfen utiliza su diario para verter sus impresiones acerca de los hechos que provocaron la decadencia de la familia Rolleston. Los fragmentos que reproduce la novela abarcan un lapso temporal que comienza el 14 de septiembre de 1904 y finaliza el 3 de noviembre de 1968. Cuando Sarah abandona este mundo en 1971, sus diarios son el relato más fidedigno de la versión de los acontecimientos que recogen en sus páginas. Trevor elige este recurso como un filtro de la realidad, dotado de la objetividad necesaria favorecida por la circunstancia de que su autora es un testigo hasta cierto punto ajeno al desencadenamiento de la tragedia. Es por ello que el lector conoce la verdad -oculta tras el comportamiento a menudo incomprensible de los personajes- a través de los ojos de Sarah, quien es consciente de que, tras su muerte, esas palabras serán el único relato completo de lo acaecido. Sus escritos serán también la única manera de

[5] Es esta la teoría adoptada por Gitzen, Julian 1979: "The Truth-Tellers of William Trevor". *Critique: Studies in Modern Fiction.* Vol. 21, no. 1. 68-70.

comprender los anhelos de una mujer que ha vivido en silencio su propia historia:

> 'I'll take them downstairs,' Patty says in the pink-distempered bedroom where Sarah's death has taken place and where her diaries are stacked beneath the window-shelf.
>
> 'Did she want them destroyed, Patty?'
>
> 'She only said we could when we had read them. If we wanted to . . . She had a lovely hand,' Patty remarks as she gathers up the diaries. Already some entries have been read. Patty has a picture in her mind that she did not have before: of the plain child growing up in a cheerless rectory, of a teacher in a boarding-school, of a woman painfully in love . . . It is odd, she thinks, that Sarah Pollexfen should have wanted all that to be known. (191)

En *Fools of Fortune*, no obstante, William Trevor concede a las voces individuales de sus personajes la capacidad de manifestarse sin intermediarios. Con la excepción de *My House in Umbria*, esta novela es la única en la que la pareja protagonista asume la responsabilidad directa de la narración. Esa inmediatez tiene su reflejo en la organización formal de la obra, dividida en seis secciones que se corresponden con los puntos de vista de Willie, Marianne e Imelda, respectivamente. Mientras los cuatro capítulos referidos a los dos primeros están escritos en primera persona, las

dos partes que recogen las percepciones de Imelda mantienen la voz de un narrador convencional, aunque aludan exclusivamente a las emociones de ésta. Tal peculiaridad obedece al respeto a la idiosincrasia del propio personaje, puesto que Imelda ha elegido voluntariamente permanecer en silencio[6].

Todas estas variaciones a la hora de recabar las diversas versiones de una misma realidad permiten al mismo tiempo la ramificación de los argumentos, adquiriendo la trama una mayor complejidad, una variedad que enriquece en gran medida el estilo del autor. Gregory Schirmer nos descubre cuál es la técnica utilizada por William Trevor para prestar voz a todos los posibles matices:

> By negotiating between a relatively distant, neutral tone and one highly colored by the qualities of certain characters, Trevor's narrators are able both to present a relatively objective surface and to indicate by suggestion subjective psychological and emotional currents running beneath it. (Schirmer 1990: 86)

[6] Para una aproximación al silencio como bendición, *vid.* Loughman, Celeste 1993: "The mercy of silence: William Trevor's *Fools of Fortune*". *Éire – Ireland* 28:1. 75-86.

Es cierto, además, que el grado de experimentación es mayor en los relatos cortos que en las novelas. La diversidad tonal se ejecuta, como resulta obvio, en el contexto de una construcción fictiva mucho más breve. Son también bastante más llamativas las elipsis en el curso temporal de la narración. En la introducción a la obra de Margaret Barrington *David's Daughter Tamar*, William Trevor afirma que el hecho de sentirse más cómodo en el marco de la narración breve tiene que ver con su condición de irlandés:

> . . . due to disaffection, poverty, and the confusion of two languages, Ireland was unable to provide the emergent nineteenth-century novel with the leisurely, stratified society which it nurtured so fruitfully in Victorian England . . . The Irish mood is psychologically better suited to the shorter form . . . we have, as a people, so inordinate a passion for gossipy anecdotes that we are led quite naturally to the shorter form.[7]

Los críticos han sabido reconocer la maestría de Trevor en este ámbito. V.S. Pritchett afirmará así que: "As his master Chekhov did, William Trevor simply, patiently, truthfully allows life to present itself, without preaching; he is the master of the small movements of conscience

[7] Barrington, Margaret 1982: *David's Daughter Tamar*. Dublin: Wolfhound Press. 7-8.

that worry away at the human imagination and our passions"[8]. Paul Theroux reivindica el estilo sobrio y preñado de sugerencias que caracteriza la prosa de William Trevor en sus relatos breves[9]. En opinión de David Harsent: ". . . the small quotidian horrors that afflict us and make us, finally, unknowable – the recollections, the gaucheries, the betrayals – float to the apparently placid surface of Trevor's prose without any frenzied stirring and lie there, unignorable."[10] Sin embargo, no existe una total unanimidad. La sordidez subyacente en algunos argumentos ha propiciado juicios como el de Robert Hogan:

> . . . in every aspect of life that Trevor has discussed – whether great or small, momentous or trivial – there is no respite from the seedy, the sordid, the disillusioning, the depressing, the ghastly, the horrible . . . in his low-keyed, business-like fashion he quietly proceeds, story by story, to transform the entirety of modern life into a gray, dank, commonplace asylum.[11]

[8] Pritchett, V.S. 1979: "Explosion of Conscience". *The New York Review of Books*. (19 April). 8.
[9] Theroux, Paul 1972: "Miseries and Splendours of the Short Story". *Encounter* 39, no. 3.70.
[10] Harsent, David 1975:" Tiny Tears". *New Statesman*. (24 October). 19.
[11] Hogan, Robert 1984: "Old Boys, Young Bucks, and New Women: The Contemporary Irish Short Story". *The Irish Short Story: A Critical History*. Ed. James F. Kilroy. Boston: Twayne. 185.

Tales comentarios pueden estar motivados, en nuestra opinión, por otro de los planos que William Trevor añade a su construcción literaria Puesto que las obras de William Trevor poseen un alto componente de contemporaneidad, el escritor no puede obviar una de las instancias más influyentes en el mundo de nuestro siglo: los medios de comunicación. De la prensa escrita a la televisión, las informaciones que estos proporcionan constituyen un elemento más en el intento de discernir una verdad fragmentada.

El problema es que los medios suelen presentar una realidad escandalosamente deformada. Es tarea del lector reconocer que los detalles más truculentos forman parte del juego sensacionalista característico de las sociedades que se muestran indiferentes ante las desgracias ajenas. De nuevo aparece en la ficción de William Trevor la audiencia displicente que mencionábamos en nuestro segundo capítulo.

De este modo, en las narraciones breves de William Trevor queda patente la asociación de la información con la comisión de actos violentos. Sucede así en "Attracta"(Trevor 1993: 675-91) donde la tensión dramática se desencadena tras la lectura por parte de la protagonista de una reseña en el periódico. La noticia describe el suicidio de Penelope Vade, una antigua alumna de Attracta. La joven ha puesto fin a su vida a la temprana

edad de veintitrés años tras haber sido violada repetidamente por siete hombres. Lo que añade aún más crudeza a una acción tan execrable es el hecho de que los violadores forman parte del mismo comando terrorista que había asesinado y decapitado a su marido, oficial del ejército en Belfast. Penelope había recibido un paquete conteniendo una caja de galletas con la cabeza de su esposo, y su respuesta había sido unirse al "Women's Peace Movement", lo que atrajo sobre ella la atención de los asesinos:

> *English Girl's Suicide in Belfast . . . From the marks of blood on carpets and rugs*, the item said, *it is deduced that Mrs Vade dragged herself across the floors of two rooms. She appears repeatedly to have fainted before she reached a bottle of aspirins in a kitchen cupboard* . . . A fortnight after Attracta had first read the newspaper item it still upset her. It haunted her, and she knew why it did it, though only imprecisely. Alone at night, almost catching her unawares, scenes from the tragedy established themselves in her mind: the opening of the biscuit-box, the smell of death, the eyes, blood turning brown. As if at a macabre slide-show, the scene would change: before people had wondered about her whereabouts Penelope Vade had been dead for four days; mice had left droppings on her body. (676)

La truculencia del estilo periodístico despierta el desasosiego de la protagonista, quien conjura imágenes igualmente atroces. Lo que para el

diario es sólo otra muerte relacionada con un clima de violencia generalizada alcanza en la mente de Attracta dimensiones más profundas. Para ella, la crueldad es una transgresión repetida a lo largo del tiempo, una consecuencia de un devenir histórico marcado por el odio transmitido de generación en generación. Es la misma brutalidad que provocó la muerte de sus padres casi seis décadas atrás a manos de los "Black and Tans". El peligro de esta clase de noticias, transmitidas fuera del contexto que originó la tragedia, es la reacción desdeñosa de un lector hastiado por lo que ya no constituye ninguna novedad. Es precisamente esa la respuesta que recibe Attracta tras intentar explicar los hechos a sus alumnos, con la pretensión de que éstos comprendan la auténtica verdad (*vid.* Rhodes 1989)[12]:

> 'Sure, isn't there stuff like that in the papers the whole time?' one of the children suggested.
>
> She agreed that was so. 'I've had a good life in this town,' she added, and the children looked at her as if she'd suddenly turned mad . . . Obediently listening in their rows of worn desks, the children wondered what on earth all this was about. No geography or history lesson had ever been so bewildering; those who found arithmetic difficult would have settled for attempting to understand it now . . .

[12] Desvelar la verdad oculta es casi una obsesión para los personajes de las narraciones breves de Trevor. *Vid.* Ponsford, Michael 1988: "'Only the truth': the short stories of William Trevor". *Éire – Ireland* 23:1. 75-86.

> What on earth had this person called Penelope Vade to do with anything? (Trevor 1993: 687-88)

Al contrastar la terrible realidad con la frialdad de la geografía o la aritmética, queda patente la ironía implícita en "Attracta": la vida, al igual que las matemáticas, está plagada de lecciones mal aprendidas. La indiferencia ante la violencia es una de las consecuencias más sórdidas de la apabullante retahíla de información que desfila ante los ojos del público en nuestros días. En "Beyond the Pale", que ya discutíamos en nuestro tercer capítulo, las noticias vespertinas en televisión componen un muestrario de horrores que sólo molestan a los protagonistas en la medida en que pueden estropear la tranquilidad de sus vacaciones en un pequeño centro turístico irlandés. El vocablo "pale" que aparece como núcleo del título de la narración, magistralmente elegido por William Trevor, despliega sus varios significados a lo largo del relato[13]. De acuerdo con el sentido atribuido a la expresión "beyond the pale" -refiriéndose a algo inadmisible por hallarse fuera de los límites permitidos- el asesinato, el suicidio y el terrorismo se ponen al mismo nivel que el adulterio o, en general, cualquier desviación con respecto a la conducta socialmente aceptada, minimizando así la relevancia de tales sucesos. El tratamiento de la historia, que se apoya en un

[13] *Vid.* Stinson, John J. 1985: "Replicas, Foils and Revelation in Some 'Irish' Short Stories of William Trevor". *Canadian Journal of Irish Studies* 11, no. 2. 17-26, así como Holland, Mary 1981: "Codes. Review of *Beyond the Pale*". *New Statesman* (13 November).

recurso lingüístico para restar importancia a la barbarie, pone de manifiesto esa indiferencia generalizada ante el sufrimiento.

Por el contrario, "Events at Drimaghleen" (Trevor 1993: 1086-1100) plantea la deformación de la realidad a través de los medios, capaces de exagerar una historia simple, aunque trágica, hasta convertirla en un misterio teñido del más sangriento sensacionalismo. Cuando aparecen los cadáveres de Maureen McDowd, Lancy Butler y Mrs Butler en el remoto villorrio de Drimaghleen, dos periodistas de un suplemento dominical británico ofrecen una importante suma a los McDowd a cambio de que les cedan los derechos sobre la publicación de lo ocurrido. El resultado es una sarta de incongruencias en las que la redactora se mofa tanto de la versión oficial dada por la policía como de las opiniones de los lugareños, al fin y al cabo nada más que una pandilla de pueblerinos irlandeses:

> *. . . Everyone knows that Lancy Butler's mother was a sharp-tongued, possessive woman. Everyone knows that Lancy was a ne'er-do-well. Everyone knows that Maureen McDowd was a deeply religious girl. Naturally it was the mother who sought to end an intrusion she could not bear. Naturally it was slow, stupid Lancy who didn't pause to think what the consequences would be after he'd turned the gun on his mother. Naturally it was he who could think of no more imaginative*

> *way out of his dilemma than to join the two women who had dominated his life.*
>
> *The scenario that neither O'Kelly nor the Butler's neighbours paused to consider is a vastly different one.* (1096)

He aquí la interpretación sensacionalista, la escena que los lectores ingleses, ávidos de morbo, devorarán junto con sus desayunos el domingo siguiente:

> *Mrs Butler was standing in the yard shouting her usual abuse and Maureen shot her . . . He called out to her when it was too late, and she realized she could never have him now. She blamed him for never once standing up to his mother, for never making it easier. If she couldn't have this weak man whom she so passionately loved no one else would do either. She shot her lover, knowing that within seconds she must take her life too. And that, of course, she did . . . O'Kelly fell prey to the local feeling. Whether they knew what they were doing or not, the people of Drimaghleen were protecting the memory of Maureen McDowd, and the Superintendent went along with the tide . . . Had he publicly arrived at any other conclusion Superintendent O'Kelly might never safely have set foot in the neighbourhood of Drimaghleen again, nor the village of Kilmona, nor the town of Mountcroe. The Irish do not easily forgive the purloining of their latter-day saints.* (1097)

El relato periodístico continúa con diversas alusiones a la violencia endémica en las comunidades rurales irlandesas, reductos de matrimonios consanguíneos y fuente de toda clase de pecados más o menos confesados. La auténtica tragedia radica en el hecho de que los McDowd han sido partícipes involuntarios en la corrupción de la verdad, al abrir las puertas de su casa a los periodistas y aceptar un dinero que para ellos es una pequeña fortuna. Al dolor por la pérdida de una hija, el matrimonio ha de añadir la vergüenza de verla tratada como una asesina, siendo ellos descritos como unos seres mezquinos[14].

A pesar de la facilidad con que los medios pueden moldear a su antojo la realidad, su intervención a veces resulta determinante a la hora de desvelar comportamientos ocultos. En "Gilbert's Mother" (Trevor 1996: 116-31), el asesinato de Carol Dickson, del que se hacen eco las cadenas de televisión, despierta las sospechas de la madre de Gilbert Mannion acerca de la posible implicación de su hijo. Gilbert, un joven con evidentes problemas psicológicos de inadaptación, lleva una existencia aparentemente convencional sólo interrumpida por sus esporádicas desapariciones. La madre, que sabe que la frialdad de su hijo enmascara una enfermedad

[14] Las miserias humanas se hallan presentes de una u otra forma en todas las narraciones breves de William Trevor. *Vid.* Lasdun, James 1996: "A genius for misery: William Trevor and the art of the short story". *Times Literary Supplement* (27 September).

mental, vive permanentemente aterrorizada por cualquier noticia que pueda producirse en el curso de alguna de las ausencias de Gilbert:

> Rosalie turned the television off, not moving from where she sat, using the remote control. For the moment she couldn't even remember if Gilbert had gone out last night, then she remembered that he had come back earlier than usual. It was always the News, on the radio or the television, that prompted her dread. When a fire was said to have been started deliberately, or a child enticed, or broken glass discovered in baby-food jars in a supermarket, the dread began at once – the hasty calculations, the relief if time and geography ruled out involvement. More than once, before she became used to it, she had gone to lie trembling on her bed, struggling to control the frenzy. . . He had been away when a branch of the Halifax Building Society was held up by a gun-man who left his weapon on the counter, a water-pistol as it was afterwards discovered. He had been away when an old woman was tied to a chair in her council flat and only an alarm clock stolen from her . . . (123-24)

La duda, peor que la absoluta certeza, corroe la mente de Rosalie Mannion. La televisión se ha convertido en un instrumento de tortura, una pequeña pantalla que parece mofarse de su desgracia. Ninguno de los delitos que aparecen en las noticias ha sido resuelto. Como cuando escondía las cucharillas o el pelador de patatas en la cocina, Gilbert jamás se

arriesgará a ser descubierto. Quizás las sospechas de Rosalie sean infundadas, pero la obsesión permanecerá, como una llaga purulenta. Debatiéndose entre el horror de haberse convertido en una encubridora y el amor que siente hacia un hijo de cuyas taras se siente hasta cierto punto responsable, la madre de Gilbert no podrá nunca recobrar la paz. Y ahí está la fotografía de Carol Dickson que, desde la portada del *Evening Standard*, parece mirarla y acusarla en silencio.

Pero no es sólo en las narraciones breves donde Trevor hace uso de los medios de comunicación para mostrarnos lo engañoso de la supuesta verdad. En *Miss Gomez and the Brethren*, la intromisión periodística es un poderoso aliado de la calenturienta imaginación de la protagonista. Cuando Prudence Tuke desaparece del domicilio paterno, Miss Gomez está convencida de que el novio de la joven, Alban Roche, ha tenido algo que ver en el asunto. Los delirios de Miss Gomez, quien no duda en proclamar a los cuatro vientos sus aprensiones, sirven a la prensa para elaborar una historia con las necesarias dosis de efectismo. Lo que en realidad ha sido una desaparición voluntaria se transforma en un horrible crimen:

> *Sex Crime Prophecy*, they read. *Girl Disappears on Building Sites*.
>
> *Riddle of Crow Street*, they read. *Church Member Startles Police*.

> There were photographs of the Thistle Arms and of Crow Street, and of Mrs Tuke with a glass in her hand, and Mr Batt in his pyjamas, and Rebel, and Prudence. Alban Roche was not mentioned. In all the newspapers there were photographs of Miss Gomez.
>
> The people of London read the story with interest. Police had searched exhaustively, assisted by the lost girl's father and his Alsatian dog, called Rebel. *Miss Gomez believed that Prudence Tuke was a likely victim because of her kind and trusting nature and her habit of wandering the streets on her own. The development area around her home consists of acres of uncleared land, streets of empty houses, rubbles and the remains of old bonfires. Only yesterday morning Miss Gomez alerted Prudence's parents, dramatically stating that she had heard voices warning of her child's danger. 'We must pray', urged Miss Gomez* . . . (181)

Tal estado de los acontecimientos está a punto de arruinar la vida de Alban Roche. Aunque los periódicos no lo mencionan como sospechoso, el Inspector Ponsonby, a cargo del caso, pronto se interesa por él. Sin embargo, sus únicos delitos son ser irlandés, no desear hablar sobre su pasado y mostrar una total falta de entusiasmo a la hora de colaborar con los interrogatorios policiales. La consecuencia inmediata de la publicación de tan descabellada historia es, no obstante, la adquisición de una insólita notoriedad por parte de los habitantes de Crow Street (181-84). Unas vidas que no hubiesen despertado la menor curiosidad en circunstancias normales

pasan a hallarse en el centro de todas las miradas. La respuesta ciudadana, como suele suceder en estos casos, no hace sino sembrar una mayor confusión. Lo absurdo de una invención, magnificada por los medios, revela los prejuicios de una sociedad que siempre debe encontrar culpables sobre los que descargar sus frustraciones:

> 'Violence in this country,' pronounced a man who gave his name as Charles Spillman, 'is the direct result of weakness at the top. What we learn from our *Times* this morning underlines, yet once again, the wisdom of the late Herr Hitler.'
>
> 'I was physically sick,' a cultured lady whispered, 'to see a picture of this Gomez in a British newspaper. Isn't deportation for incitement surely possible?'
>
> 'The nig-nog done it,' another voice peremptorily accused. (184)

Curiosamente, nadie menciona la insensatez que permean las afirmaciones de Miss Gomez. Lo que ofende a los bienpensantes londinenses es el hecho de que ésta sea de raza negra, una particularidad que inmediatamente la convierte en acusada frente a la tribuna popular. Según afirma el propio Trevor en una entrevista concedida en 1976 a *The Transatlantic Review*, la raza, al igual que la clase o la religión, es uno de esos artificios que parecen estar pensados exclusivamente para dividir a los

seres humanos.[15] Miss Gomez tiene todas las papeletas para ser una delincuente; igual que Alban Roche, por su condición de extranjero, es el sospechoso preferido por la policía. Cuando se descubre la prosaica realidad, que Prudence había estado limpiando la casa que pensaba habitar junto con su novio, nadie se preocupa de divulgarla: los implicados prefieren olvidar el asunto, la policía no quiere una publicidad que les dejará en ridículo, y los medios, simplemente, no publicarán una verdad que carece de interés para la audiencia.

William Trevor nos demuestra en esta novela, una vez más, que nada es lo que parece y que la existencia es susceptible de muy variadas interpretaciones. En suma, la legitimidad de unos hechos no puede juzgarse basándose en percepciones fragmentarias. Proporcionar todas esas versiones posibles es una de las tareas más importantes del escritor quien, para ello, requiere la cooperación –y la complicidad- de sus lectores.

A pesar de la desfavorable opinión que William Trevor parece mostrar en sus novelas y narraciones breves con respecto a los medios de comunicación, el autor no ha dudado en utilizar estos resortes para hacer llegar su obra a un público más amplio. Puesto que la gran mayoría de estas producciones ha sido llevada a cabo por el mismo Trevor, tal adaptación le

[15] Ralph-Bowman, Mark 1976: "William Trevor". *The Transatlantic Review.* No. 53/54. 10.

ha obligado a un proceso revisionista de sus propios escritos. William Trevor se une así a una tendencia tan contemporánea como es la de versionar obras anteriores. Hasta la fecha, William Trevor ha realizado treinta y siete producciones para las diferentes cadenas de televisión, de las cuales sólo seis han sido especialmente escritas para el medio, mientras que las restantes son adaptaciones de sus narraciones breves. Asimismo, de los quince guiones radiofónicos elaborados por el autor, solamente dos no corresponden a versiones de sus historias cortas. Dos de sus novelas, *The Old Boys* y *Fools of Fortune*, han sido adaptadas para la televisión por otros autores, junto con "Office Romances", "Lovers of their Time" y "Mrs Silly". Finalmente, su novela *Felicia's Journey* ha sido llevada a la gran pantalla bajo la dirección de Atom Egoyan, y se presentó en la sección oficial a concurso de la Semana Internacional de Cine (Seminci 99) en Valladolid.

El medio preferido por William Trevor, fuera del ámbito de la publicación escrita, es sin duda la radiodifusión. Para un autor tan preocupado por cultivar un amplio rango de manifestaciones artísticas –no debemos olvidar que Trevor comenzó su carrera como escultor-, la radio implica una conexión con el oyente tan estrecha como la establecida entre escritor y lector, reconociéndolo así William Trevor:

> It seems to me that there is as much left to the imagination with radio as there is with the novel or a short story, and that's a feeling which is right for the writer because you have to have this relationship with your opposite number – the person who's receiving you. You have to have that contact even though you can't visualise these mysterious people. You have to have the feeling that there's a kind of thread, as it were, between you. (MacKenna 1999: 195)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esa relación de la que habla William Trevor es, efectivamente, similar en ambos casos. Lectores y oyentes pueden constituir un grupo ciertamente masivo, en última instancia la situación más deseable para el creador que desea ver cómo su obra alcanza el máximo reconocimiento. No obstante, la experiencia del oyente es equiparable a la del lector en lo que tiene de individual. La radio añade además una nueva dimensión al texto escrito, puesto que se apoya en recursos tales como la voz o el silencio, la música o los efectos de sonido, elementos que enriquecen el experimento comunicativo, dotándolo de nuevos matices. Es también la mejor manera de conceder capacidad de expresión individualizada a los personajes de una historia, haciendo efectiva la diversidad de puntos de vista que William Trevor pretende mostrar en sus obras. Como señala Dolores MacKenna:

> . . . there are several elements of the author's writing which facilitate the transition from one medium to the other. As a writer, Trevor's own

> voice is so unobtrusive in his stories that he is spared the trouble of eliminating it; the perspective of his characters always dominates . . . All drama includes certain amount of narrative, and radio drama is particularly suited to the soliloquy; the seclusion of the audience allows it to play the part of confidant quite naturally. As a master of short fiction, Trevor tends to concentrate on a small number of characters . . . Furthermore, although he . . . includes sensational incidents in his plots . . . the main focus of the plot is on the interior worlds which the characters inhabit in their minds. (MacKenna 1999: 200)

La perfecta caracterización de los personajes, uno de los puntos fuertes en la narrativa de William Trevor, les añade una corporeidad que parece solicitar la materialización de sus voces, así como de sus efigies. De ahí que la filmación de su obra no resulte nunca un proyecto descabellado. Es cierto que una imagen vale más que mil palabras, pero si esa imagen está apoyada en un texto previo que ha podido desarrollar todos los matices que modelan la creación de un ser ficticio, entonces tal representación es inmediata. La percepción visual, como sucedía en el caso de la auditiva, ensanchará los horizontes del público, al mostrar de forma explícita el ambiente en que se desenvuelven los habitantes de los microcosmos del autor. Aunque los argumentos y personajes sigan siendo los mismos que en la narración en que se basa la adaptación televisiva o cinematográfica, la

capacidad de visualizar los hechos narrados perfecciona la sensación general de proximidad y verismo. Incluso los elementos metafóricos pueden representarse con tanta o mayor escrupulosidad: una metáfora, al fin y al cabo, no deja de estar basada en una imagen. El proceso de reconversión de la palabra es explicado por el propio Trevor en los siguientes términos:

> All one is trying to do is to get the short story onto the television screen. It's not a question of dramatising it. I don't think of myself as a dramatist or a playwright. I just simply think that I've been asked to produce a number of sheets of paper which will get that story onto the screen and turn it into a mainly visual commodity. The big thing about it, the extraordinary and odd thing to me about it is that if I write a short story it will be read by quite a small number of people. If it is translated for television it will be seen by a very, very large number of people and yet I don't make any changes. (MacKenna 1999: 210)

Así pues, la fidelidad al texto original es fundamental para William Trevor. Sólo el soporte y la amplitud de la audiencia varían. Lo que es más: como sucedía con los personajes de sus obras, tal vez el público esté más favorablemente predispuesto a prestar atención a una realidad que puede ser contemplada. En una sociedad en la que los medios de comunicación parecen gozar de una total impunidad, resulta difícil sustraerse a los encantos de unos mágicos dispositivos que nos ofrecen el

universo entero al alcance de la mano. Que ese mundo sea el de William Trevor será siempre bienvenido. Y a pesar de las mínimas alteraciones realizadas por el autor a la hora de adaptar sus obras, esas pequeñas variaciones ayudarán también a comprender una verdad siempre relativa.

Cuando, en una entrevista con Dolores MacKenna, ésta le interrogó acerca de si pretendía transmitir algún mensaje en particular a lo largo de su obra, la respuesta de William Trevor no pudo ser más lacónica: "No" (MacKenna 1999: 231). ¿Cómo transmitir un solo mensaje cuando la realidad presenta tantos rostros diferentes?

JOHN BANVILLE Y EL NARRADOR MENTIROSO

Como ya indicábamos anteriormente, una de las principales características de la obra narrativa de John Banville es su preocupación por mostrar las diferentes caras de una realidad que se presupone plural. Su continua utilización de estructuras bimembres en la configuración de sus personajes, junto con la ubicación de los mismos en situaciones diversas, apunta a ese intento de descubrir los múltiples planos que conforman la naturaleza humana. Al contrario que en el caso de William Trevor, en cuyas obras se descubría una verdad subyacente tras las diversas versiones proporcionadas por los personajes, las novelas de John Banville proyectan

una sensación de incertidumbre al servirse de narradores que monopolizan la transmisión de los acontecimientos siempre bajo su propio punto de vista y, a menudo, sin atenerse a la verdad. La falta de sinceridad de estos protagonistas no es, sin embargo, una actitud solapada. Interpretando la realidad a su antojo, las creaciones de Banville terminan inventando un mundo a su medida, jactándose sin el menor pudor de su condición de narradores mentirosos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Una de las mejores muestras de la relatividad que impregna la ficción de John Banville la encontramos en la utilización de la voz de Freddie Montgomery como nexo de unión de las novelas de su trilogía. Descalificado como narrador fidedigno en *The Book of Evidence*, Montgomery sigue resultando un cronista poco fiable en *Ghosts* y *Athena*. Dejando aparte la cualidad irreal de la atmósfera que presentan estas últimas, la propia identidad del protagonista queda abierta a todo tipo de especulaciones[16]. Como ya sucedía en *The Book of Evidence*, casi nada de lo que cuenta Freddie Montgomery en estas novelas parece estar haciendo honor a una verdad objetiva.

[16] Esa indeterminación ya fue detectada por Joseph McMinn. *Vid.* Mcinn, Joseph 1993: "Naming the world: language and experience in John Banville's fiction". *Irish University Review* 23:2. 183-96.

En *Ghosts*, John Banville ni siquiera nos proporciona el nombre del narrador y, sólo tras conocer algunos detalles de su pasado, podemos inferir que se trata de la misma persona:

> An island, of course. The authorities when they were releasing me had asked in their suspicious way where I would go and I said at once, Oh, an island, where else? All I wanted, I assured them, was a place of seclusion and tranquillity where I could begin the long process of readjustment to the world and pursue my studies of a famous painter they had never heard of. It sounded surprisingly plausible to me. . . There is something about islands that appeals to me, the sense of boundedness, I suppose, of being protected from the world – and of the world being protected from me, there is that, too. . . They approved, or seemed to, anyway; I have a notion they were relieved to get rid of me. . . Perhaps it was just that I had confessed so readily to my crime, made no excuses, even displayed a forensic interests in my motives, which were almost as mysterious to me as they were to them. (20-21)

El relator de la historia ha estado en prisión tras la confesión de un delito cuya gravedad resulta evidente; su interés por el arte pictórico no parece sorprender a las autoridades carcelarias; las islas son su ambiente natural; el personaje muestra un claro desprecio hacia los que considera

intelectualmente inferiores... Si ésa no es una descripción del protagonista de *The Book of Evidence*, ciertamente podría tratarse de una versión clónica del mismo. El estilo de la narración también se ajusta a las características que presentaba la novela precedente, con sus digresiones y tonalidades autoindulgentes. Sin embargo, el proceso analítico que había comenzado Freddie Montgomery en *The Book of Evidence* alcanza una contundente conclusión en *Ghosts*: como el propio título indica, el protagonista es una sombra de su ser anterior.

> I was not at all the same person that I had been a decade before. . . A slow seachange had taken place. I believe that over those ten years of incarceration –life, that is, minus time off for good, for exemplary, behaviour- I had evolved into an infinitely complex organism. That is not to say that I felt myself to be better than I had been . . . nor did it mean that I was any worse, either: just different. (22)

El conflicto esquizoide tramado por el protagonista durante la confesión de su crimen en *The Book of Evidence* se amplía aquí hasta la insinuación de una individualidad aún más compleja. Como si de un renacimiento se tratase, Freddie adquiere una personalidad inédita, cuyo primer síntoma es la carencia de nombre. Un personaje distinto requiere un mundo diferente, y el aislamiento proporcionado por la isla en la que se encuentra voluntariamente recluido constituye un entorno adecuado para el

desarrollo de nuevas facetas. *Ghosts* es un verdadero interludio en el devenir vital de un ser que está experimentando una metamorfosis. En un período singularizado por los cambios, nada puede ser verdad ni mentira. Simplemente, la perspectiva es diferente. El anónimo narrador decide que esa fase estará marcada por una esplendorosa época de omnipotencia, en la que se convertirá en amo y señor de los náufragos que llegan a la isla:

> They have had to wade through the shallows to get to shore. Thus things begin. It is a morning late in May. The sun shines merrily. How the wind blows! A little world is coming into being.
>
> Who speaks? I do. Little god. (4)

Las cosas no son tan simples, ni siquiera para una deidad. El protagonista tiene la impresión de que el mundo que pretende haber creado no le pertenece, que las complejidades del entorno y sus moradores se escapan a sus poderes recién estrenados. Precisamente porque él mismo no es un ser monomorfo – "monad" (26) es el término utilizado por el narrador- no sabe cuál de sus posibles encarnaciones habita el mundo que acaba de concebir:

> The object splits, flips, doubles back, becomes something else. Under the slightest pressure the seeming unit falls into a million pieces and every piece into a million more. I was myself no unitary thing. I was

> nothing so much as a pack of cards, shuffling into other and yet other versions of myself: here was the king, here the knave, and here the ace of spades. Nor did it seem possible to speak simply. I would open my mouth and a babble would come pouring out, a hopeless glossolalia . . . When I tried to mean one thing the buzz of a myriad other possible meanings mocked my efforts . . .
>
> My case, in short, was what it had always been, namely, that I did one thing while thinking another and in this welter of difference I did not know what I was. How then was I to be expected to know what others are, to imagine them so vividly as to make them quicken into a sort of life?. (26-27)

Las declaraciones del narrador están teñidas de una cierta amargura. La merma de sus poderes se halla en relación directa con su carencia de definición. Ni siquiera el poder de la palabra, como sucedía en el caso de Gabriel Godkin en *Birchwood*, es capaz de conjurar la desaparición de los fantasmas. El desconcierto es absoluto. Incluso la terminología elegida en este monólogo se corresponde con una simplificación casi literal de la Teoría del Caos. Las posibilidades prácticamente incalculables que resultan de la fragmentación sucesiva de las anteriores, en un eterno flujo renovador, son un calco de lo que dicha teoría denomina fractales. Según los postulados de la Teoría del Caos, toda estructura es susceptible de dividirse en otras más pequeñas que retendrán

las características de la original, en un proceso que podría continuar, al menos hipotéticamente, hasta el infinito. Cualquier alteración dentro del espacio de fase en que se encuentran tales estructuras –esto es, en el plano complejo- dará como consecuencia la conformación de un universo completamente diferente. En el caso de la novela que nos ocupa, la asociación de las ideas del narrador con los fundamentos de una teoría matemática no resulta casual. No debemos olvidar que el protagonista *es* Freddie Montgomery –aunque, si se nos permite apropiarnos de la misma terminología, sería una nueva iteración del personaje-, quien, según sus manifestaciones en *The Book of Evidence*, en la juventud había desarrollado su vida académica como matemático. Por otra parte, el propio Banville ya había hecho uso de la matemática caótica en *Mefisto*. Sea como fuere, *Ghosts* se articula en torno a un principio de incertidumbre que diluye la posibilidad de configurar un texto monocromático.

Habremos de esperar hasta la publicación de *Athena* para encontrar otra traslación diferente de Freddie Montgomery. La flamante personalidad del narrador se ha materializado en la adquisición de una nueva identidad:

> Morrow: yes, that is my name, now; have I mentioned it before? I chose it for its faintly hopeful hint of futurity, and, of course, the Wellsian echo. Finding a first name was more difficult. (7)

Al parecer, la dificultad de encontrar un onomástico adecuado impulsa al protagonista a no desvelarlo de cara al lector. En cualquier caso, las posibilidades barajadas –Feardorcha, Franklin, Fletcher, Fernando, Fyodor...[17]- son todas igualmente exóticas y hacen coincidir sus iniciales con el nombre que ostentaba en su anterior existencia. De vuelta en Dublin, Morrow/Montgomery se ve envuelto en una trama de falsificación de obras de arte. Se trata supuestamente de una colección de óleos de temas alegóricos y mitológicos pintados por maestros del siglo XVII. Un extraño personaje llamado Morden pretende que el protagonista autentifique dichas obras, almacenadas en el desván de una siniestra vivienda en una callejuela del centro de la ciudad. En esa misma casa conocerá a una enigmática mujer con la que vivirá un apasionado romance, y a la que el lector conocerá como "A.". La novela es en el fondo una historia de amor hacia la desconocida dama, así como una declaración de adhesión incondicional al arte; en la forma, esta temática se disfraza como una intriga plagada de malentendidos

[17] El protagonista se presta amablemente a hacernos partícipes de su procedimiento de selección. Por ejemplo, Feardorcha es un nombre gaélico irlandés que significa "hombre de la oscuridad"; Fernando sugiere reminiscencias de los dramas españoles de capa y espada; Fyodor es rechazado por sus obvias implicaciones bolcheviques... *vid. Athena* (7).

y falsas apariencias. *Athena* es, ante todo, una demostración práctica de que la verdad no existe.

A lo largo de la trilogía, el protagonista ha ido experimentando paulatinamente un proceso de deconstrucción[18]. El ente resultante es un ser intermedio que, como afirmábamos en el capítulo anterior, permanece abierto a toda posibilidad. La representación tangible de tal indeterminación aparece en las primeras páginas de *Athena*. Morrow no está seguro de no estar implicado en la serie de asesinatos que se vienen produciendo en Dublin coincidiendo con su presencia y la de A.:

> The murders seem to have stopped. The police have not turned up a body for weeks. I find this disturbing. The killings started about the time we met and now that you are gone they have come to an end. It is foolish, I know, but I cannot help wondering if there was a connection. . . Foolish, as I say. I am convinced that I have seen him, the killer, without realising it, that somewhere in my prowlings I have stumbled across him and not recognised him. What a thought.
>
> My headaches too have stopped. Pains in the head, murders in the night. If I tried I could connect everything in a vast and secret agenda. If I tried. (3-4)

[18] Ciencia y arte, los hilos conductores que Banville proporciona a sus dos grupos de novelas, tal vez no sirvan para comprender el mundo. *Vid*. Jackson, Tony E. 1997: "Science, art and the shipwreck of knowledge: the novels of John Banville". *Contemporary Literature*. University of Wisconsin. 510-33.

La insistencia en una posible disfunción psíquica del protagonista es el único recurso que permanece inalterable a lo largo de la trilogía. Como ya veíamos al discutir *The Book of Evidence*, es muy probable que la enfermedad mental de Montgomery/Morrow no sea sino otro engaño por parte del mismo. Paradójicamente, una serie de novelas narradas en primera persona y con altas dosis de egolatría enfatiza una cualidad consubstancial al pensamiento contemporáneo –denominémoslo postmodernista o no-: la descentralización del ser. Que esta pérdida de una posición privilegiada en el universo por parte del individuo se enmascare como locura no es ni más ni menos que otra manera de ver las cosas. Al fin y al cabo, tal vez sea cierto que los locos siempre dicen la verdad.

Según declara el propio Banville en su entrevista concedida a al Profesor Hedwig Schall inmediatamente antes de la publicación de *The Untouchable*, el auténtico motor tras las experiencias del protagonista de la trilogía no es, evidentemente, la búsqueda de la verdad, sino el poder de la imaginación. En este punto de la discusión, nos parece altamente conveniente reproducir en su totalidad las palabras del autor con respecto a la intencionalidad de estas tres novelas:

. . . but which of the three do you like most yourself?

Ghosts, I think.

Why?

Because it is such a failure.

Why should it be a failure?

Because it had to be. Because the narrator, Freddie Montgomery, is trying to construct a world, and naturally he can't. Therefore the book has to fail. It couldn't be as neatly rounded as *The Book of Evidence* or *Athena*. It had to be open-ended. There is no reason for the book to start where it starts and there is certainly no reason for it to end where it ends. It could just go on forever, so it's kind of a bleeding chunk. The character of Flora faded out, because the narrator could not construct her. That's why there had to be *Athena*. He had to set a woman in the place of the one that he killed.

In discussing this book with friends and colleagues we came to the conclusion that A. was not a real woman, but an invention of the narrator, like Flora.

I think so. A. disappears every time other people appear. She literally disappears from a room that has only one door, so yes, I think she doesn't really exist.

On the other hand, it is a very physical relationship?

Well you see, if you look at *The Book of Evidence*, it is... a very physical book, I mean it *is* a book of evidence, everything he comes across he describes in great detail. Except the woman he kills. There is no description of her. All we know about her is that she has blue eyes.

> And when she speaks she speaks in a very stilted, unidiomatic way. So he has destroyed her by... virtually by the fact that he hasn't imagined her sufficiently enough to exist. In *Ghosts* he is trying to find ground to stand on. He's in purgatory, and he's trying to find a solid corner in it and he can't. You know Rilke's poem about the unicorn? [not the poem from the *Neue Gedichte*, but poem IV of *Die Sonnette an Orpheus*, Part 2] "This is the creature that never was." It is a beautiful poem... In the end, because of the maiden's concentration on him, the Unicorn begins to be. This is the way of *Athena*. It was quite difficult to do, because A. has to be physically palpable – but not present. She's even less present than the unicorn in the poem, for all the precise description... In a way all three books are about images, in Freddie's imagination. (Schall 1997: 13-14)

De acuerdo con las afirmaciones de Banville, la imaginación sustituye a la fidelidad a verdades más o menos elusivas. El mundo imaginado sustituye al real y alcanza la misma categoría corpórea que este último. La mente del protagonista es así fiel a su propia verdad, puesto que su percepción se basa en los límites eternamente fluyentes de su fantasía.

Tras la conclusión de la trilogía, John Banville publica *The Untouchable*, una novela que, en apariencia, constituye un cambio notable con respecto a obras anteriores. Aunque, como sucedía con algunas de sus

novelas precedentes, está basada en hechos reales, su argumento es mucho más lineal y recoge acontecimientos de la historia reciente. El personaje central de la novela, que toma la forma de una autobiografía, es Victor Maskell, trasunto a su vez de las figuras de Anthony Blunt –uno de los espías del grupo de Cambridge- y el poeta Louis MacNeice. En la entrevista a la que aludíamos anteriormente, Banville afirma que Anthony Blunt se esconde tras Victor Maskell, pero que, al mismo tiempo, muchos de los detalles biográficos que aparecen en la novela pertenecen a la vida del poeta. Blunt y MacNeice fueron buenos amigos en su época estudiantil, y ambos coincidían en su admiración por la obra del paisajista francés Nicolas Poussin (1594-1665) (Schall 1997: 13). La reseña crítica que William Trevor firma para *The Irish Times* incide asimismo en la relación existente entre los personajes de la novela y sus referentes en la vida real[19]. Hasta aquí los hechos objetivos. Sin embargo, pronto descubrimos que *The Untouchable* guarda ciertas concomitancias con la trilogía que abre *The Book of Evidence*. Patrick McGrath así nos lo hace notar en su crítica para *The New York Times*, al destacar el hecho de que el arte pictórico vuelve, como en *Athena*, a ser de capital importancia; incluso, existe también un Freddie en *The Untouchable*:

[19] Trevor, William 1997: "Surfaces beneath Surfaces". *The Irish Times*. (25April).

> . . . the narrator's imbecile brother, who, midway through the novel, is sent away to a private nursing home where, shortly afterwards, he dies. To the watchful Banvillean, the death of the idiot Freddie is charged with significance. Whether it marks the end of the Freddie Montgomery sequence we cannot yet know, but what we do know is that Freddie Maskell was not named carelessly: this is an author who is never careless with names . . . The point is that we come to Mr Banville's work with the expectation of encountering mirrored surfaces, of nothing and nobody being what they seem, with all attempts to depict the real clearly doomed to failure – the ideal conditions for a spy story with an unreliable narrator at the controls.[20]

Independientemente de la significación que posea el onomástico del hermano del protagonista (en nuestra opinión, las afirmaciones de McGrath en este sentido son un tanto excesivas), es cierto que nos enfrentamos de nuevo a un narrador que carece de fiabilidad, al ser el suyo el único punto de vista que se ofrece al lector.

La novela comienza con el primer día de lo que es para el protagonista una nueva vida. La deslealtad de uno de sus amigos más

[20] McGrath, Patrick 1997: "The Fourth Man". *The New York Times*. (June 8).

cercanos ha puesto al descubierto las actividades que Maskell ha llevado a cabo como agente doble al servicio de la Rusia comunista. Tras el anuncio oficial del Parlamento, la caída de Victor Maskell es reproducida por todos los periódicos, mientras a la puerta de su casa se agolpa una nube de periodistas –"that pack of jackals from the newspapers" (7). Su título de caballero le es retirado, así como su posición de conservador y catalogador de las obras de arte del Palacio Real. La revelación de sus operaciones se produce cuando el protagonista ya es un hombre de avanzada edad y se cree a salvo de todo mal:

> Bus thundering past with a grinning blackamoor at the wheel. What did he see? Sandals, mac, my inveterate string bag, old rheumy eye wild with fright. If I had been run over they would have said it was suicide, with relief all round. But I will not give them that satisfaction. I shall be seventy-two this year. Impossible to believe. Inside, an eternal twenty-two. I suppose that is how it is for everybody old. Brr.
>
> Never kept a journal before. Fear of incrimination. Leave nothing in writing . . . Why have I started now? I just sat down and began to write, as if it were the most natural thing in the world, which of course it is not. My last testament. (3)

Su recién comenzado diario pronto se llenará de las vivencias que han marcado una existencia plagada de traiciones y sinsentidos. Victor

Maskell ha extendido sus engaños hasta su vida privada: nunca ha confesado una homosexualidad que le hubiera despojado de su condición de caballero respetable; su matrimonio con la hermana del hombre del que siempre estuvo enamorado fue, por tanto, una enajenación que sólo duró lo suficiente para dejarle dos hijos con los que ya nada le une. Que ese hombre del que está enamorado sea precisamente Nick Breevort, el parlamentario que ha destapado el complot tanto tiempo oculto, es cuando menos una ironía del destino. La aparición de Serena Vandeleur, una periodista independiente a la que concede una entrevista porque le recuerda en cierto modo a su ex-mujer, es otro de los motivos que impulsa a Maskell a replantearse las razones que le llevaron a convertirse en un traidor a su patria:

> 'Why did you do it?' MissVandeleur said.
>
> I was in the process of rising creakily from that genuflexion, one hand on a quivering knee, the other pressed to the small of my back, and I almost fell over. But it was a not unreasonable question, in the circumstances, and one which, curiously enough, none of her colleagues had thought to ask. I slumped into my armchair with a laughing sigh and shook my head.
>
> 'Why?' I said. 'Oh, cowboys and indians, my dear; cowboys and indians.' It was true, in a way. The need for amusement, the fear of

> boredom: was the whole thing more than that, really, despite all the grand theorising? (22)

Serena Vandeleur no es una periodista en realidad, sino una escritora aficionada que pretende escribir la biografía del protagonista. Este sospecha que tal vez ni siquiera esa afirmación es cierta, y que se trata de otro truco de sus acusadores para obligarle a admitir todos los detalles de su infamia. Sin embargo, ya nada le importa. Miss Vandeleur y su diario serán de todos modos los testigos de su confesión. Una declaración que no será exculpatoria, pero tampoco muestra de un arrepentimiento que no siente. Victor Maskell es ante todo un "connoisseur", un experto en arte que incluso llegó a plantearse la posibilidad de convertirse en pintor él mismo. El arte es lo único que siempre le ha importado realmente. Por eso no le interesan los proyectos que Miss Vandeleur tiene con respecto a la planificación de su libro: sus teorías sobre la relación entre el espionaje y el ficticio concepto de caballero inglés –como el protagonista se apresura a declarar, aunque todo el mundo parece haberlo olvidado, él no es inglés, sino irlandés[21]- o la maligna influencia sobre la generación del protagonista del nihilismo modernista...

[21] La familia del protagonista era oriunda del condado de Mayo, en la costa oeste irlandesa. Sin embargo, la mayor parte de la vida de Victor Maskell se ha desarrollado en Londres, ciudad que considera su hogar, ante la incomprensión de su padre. Maskell nunca ha declarado abiertamente sus orígenes católicos, aunque, paradójicamente, su padre es un clérigo protestante que apoyó la causa independentista en su juventud. *Vid. The Untouchable* (69-77)

En realidad, la visión artística –y, por tanto, existencial- de Victor Maskell se halla mediatizada por otra teoría diferente, puesta de relieve por sus estudios sobre una obra del pintor que le ha obsesionado durante los últimos cincuenta años de su vida, y que es al mismo tiempo su más preciada posesión: "Death of Seneca", de Poussin. Maskell siempre se ha considerado a sí mismo un estoico:

> 'The Stoics denied the concept of progress. There might be a little advance here, some improvement there – cosmology in their times, dentistry in ours – but in the long run the balance of things, such as good and evil, beauty and ugliness, joy and misery, remains constant. Periodically, at the end of aeons, the world is destroyed in a holocaust of fire and then everything starts up again, just as before. This pre-Nietzschean notion of eternal recurrence I have always found greatly comforting, not because I look forward to returning again and again to live my life over, but because it drains events of all consequence while at the same time conferring on them the numinous significance that derives from fixity, from completedness.' (24)

Su generación, marcada de por vida por el cataclismo que supuso la Segunda Guerra Mundial, sintió la necesidad de expresar sus lealtades. Ante el desolador panorama de una Europa dominada por el nazismo, la juventud comprometida hubo de tomar partidos a veces un tanto

dudosos. Que esa toma de postura comenzase como un juego no evitó que más tarde les resultase harto difícil abandonar sus compromisos. Probablemente, el motivo último de tal fidelidad no fuera otro que el temor a volver a una existencia vacía de contenido. De nuevo encuentra Victor Maskell una justificación en sus creencias filosóficas:

> In a letter to his friend Paul Fréart de Chantelou in 1649, Poussin, referring to the execution of Charles I, makes the following observation: 'It is a true pleasure to live in a century in which such great events take place, provided that one can take shelter in some little corner and watch the play in comfort.' The remark is expressive of the later Stoics, and of Seneca in particular. There are times when I wish I had lived more in accordance with such a principle. Yet who could have remained inactive in this ferocious century? Zeno and the earlier philosophers of this school held that the individual has a clear duty to take a hand in the events of his time and seek to mould them to the public good. This is another, more vigorous form of Stoicism. In my life I have exemplified both phases of the philosophy. When I was required to, I acted, in full knowledge of the ambiguity inherent in that verb, and now I have come to rest – or no, not rest: stillness. (198)

La ambigüedad que Maskell encuentra en el verbo actuar apunta a uno de los rasgos más sobresalientes de su carácter: ante todo, el

protagonista es un gran actor. Las demandas impuestas por las dificultades de llevar una doble vida le han obligado a presentar ante el mundo un semblante diferente a su verdadero yo, una perfecta máscara de impasibilidad en la más espectacular representación del auténtico estoico – "Cool, dry, balanced"(7)[22]. Obviamente, John Banville ha elegido con todo cuidado el apellido del protagonista. Ahí es donde se halla, en nuestra opinión, la verdadera justificación de las manifestaciones de Patrick McGrath a las que hacíamos referencia anteriormente (". . . this is an author who is never careless with names.")

Al igual que otros personajes de Banville, siendo especialmente notorio el caso de Copérnico, Victor Maskell siente más apego por las cosas que por las personas. Si la ciencia lo era todo para el astrónomo, el arte es lo único que posee valor para el protagonista de *The Untouchable*. Cuando está a punto de ser hundido el barco en el que viaja de vuelta a Inglaterra tras la ocupación alemana de Francia, sólo es capaz de conjurar la imagen de su amado cuadro de Poussin colgado en su vivienda de Gloucester Terrace. Ni su mujer, ni sus hijos, ni su padre o su hermano retrasado mental, ni la muerte, el Juicio Final o la resurrección... nada puede despertar en él los mismos sentimientos de auténtica adoración que su amada "Death of Seneca" (219). He ahí otra de las posibles causas de su mentira existencial;

[22] En la misma página de la novela, Maskell no se recata en afirmar: "I am a great actor, that is the secret of my success."

en un universo que gira en torno a los objetos, la traición no es una cuestión personal. La compasión hacia las debilidades humanas tampoco está permitida, ni la conmiseración ante las desgracias ajenas. Esa es la conclusión a la que llega Victor Maskell tras contemplar a un pobre desgraciado sin hogar acurrucado en los escalones de su casa:

> What is it, I ask myself, what is it that everyone knows, that I do not know?
>
> This morning early, before some busybody should come and move him on, I went down to have a look at the wretch on the steps. He was awake, reclining in his filthy cocoon, his frightful eyes fixed on horrors in the air that only he could see. Indeterminate age, cropped grey hair, scabs all over, mouth blackly agape. I spoke to him but he did not respond; I think he could not hear me. I cast about for something I might do to help him, but soon gave up, in the glum, hopeless way that one does. I was about to turn away when I saw something stir under his chin, inside the collar of his buttoned-up overcoat. It was a little dog, a pup, I think, mangy brown, with big sad eager eyes and a torn ear. It licked its lips at me and squirmed ingratiatingly. . . A man and his dog. Good God. Everyone must have something to love, some little scrap of life. I went back up the steps, ashamed to have to acknowledge that I felt more sorrow for the dog than I did for the man. What a thing it is, the human heart. (257)

Las elucubraciones de Maskell también despiertan ecos de la obsesión de Copérnico por encontrar la verdadera esencia de las cosas. Su despego hacia los padecimientos ajenos no le permite compartir su vida en un lugar -todos los lugares- en los que se siente un extraño. La mentira que ha ido urdiendo a lo largo de toda una vida de fingimientos ha sido la única forma de ser fiel a sí mismo en una sociedad que no le habría permitido observar escrupulosamente sus propias verdades de cara al exterior. El problema de Maskell es que ha llegado a un punto en el que ni siquiera él mismo sabe cuál es su auténtico yo:

> Oh yes, Miss V., I am a myriad-sided man . . . soon I shall have no beliefs left at all, only a cluster of fiercely held denials. (327)

El intocable está empezando a experimentar el hastío ante una existencia que ya no le ofrece demasiados alicientes. La definitiva y suprema verdad no puede ser otra que poner fin a una vida plena de acontecimientos que, aun así, no han conseguido desvelar los misterios del alma humana. El diagnóstico de un cáncer en fase terminal y la constatación de que ha sido su adorado Nick Breevort el que le ha puesto al descubierto frente al mundo son las últimas gotas que colman un vaso a punto de rebosar. Tras una escena con este último, llena de reproches reprimidos

durante años, acusaciones, amenazas e insultos, Victor Maskell toma la que será su última y más sincera determinación:

> Some playwright of the nineteenth century, I cannot recall for the moment who it was, wittily observed that if a revolver appears in the first act it is bound to go off in the third. Well, *le dernier acte est sanglant...* so much for my Pascalian wager; a vulgar concept, anyway.
>
> What a noble sky, this evening, pale blue to cobalt to rich purple, and the great bergs of cloud, colour of dirty ice, with soft copper edgings, progressing from west to east, distant, stately, soundless. It is the kind of sky that Poussin loved to set above his lofty dramas of death and love and loss. There are any number of clear patches; I am waiting for a bird-shaped one.
>
> In the head or through the heart? Now, there is a dilemma. (405)

Su diario permanecerá como un verdadero libro de la evidencia. La diferencia fundamental entre *The Untouchable* y la trilogía de novelas que la precede es que Victor Maskell sí está contando una verdad con muchos visos de tratarse de una realidad constatable. Su historia no es un producto de su imaginación. Los seres que pueblan su mundo son reales. Aunque nos ofrece en exclusiva el punto de vista de un hombre que ha

hecho de la mentira un arte, su testamento debe por fuerza atenerse a las reglas de un juego que tan bien ha llegado a conocer.

La evolución de la obra de John Banville ha dado como resultado el reconocimiento de que la realidad puede ser tan fascinante como la fantasía. Poseemos toda la información, pero nada nos es explicado. La verdad de *The Untouchable* se erige precisamente sobre tal afirmación. Victor Maskell está intentando encontrar un sentido a su vida, pero tampoco él conoce todas las respuestas. Al contrario que la mayoría de los filósofos –al igual que los científicos-, que intentan que el mundo se adecue a sus ideas, a la estructura organizada que han creado, Maskell descubre, como Nietzsche, que tal vez no haya un sistema[23]. El universo no es abarcable; el ser humano es finito. La verdad es lo que cada uno de nosotros percibe, y nada podemos hacer para oponernos a las potencias que mueven el cosmos. Como el propio Banville declara:

> There is no absolute truth. And if there is it is of no interest or no use to us. (Schall 1997: 15)

[23] Sobre la relación de John Banville con la filosofía nietzschiana del eterno retorno, *vid.* Banville, John 1998: "Everything that was will be". *The Irish Times.* (27 June), así como Imhof, Rüdiger 1987b: "Swan's way, or Goethe, Einstein, Banville –the eternal recurrence". *Études Irlandaises* 12:2. 113-29.

La última novela de John Banville hasta la fecha, *Eclipse,* vuelve a estar narrada en primera persona por su protagonista, Alexander Cleave. Si comenzamos diciendo que Cleave es un famoso actor teatral, y que tal condición le parece al personaje connatural a su propia existencia[24], podemos sospechar que es muy probable que volvamos a hallarnos ante otro narrador mentiroso. En una entrevista concedida a *The Irish Times* el día anterior a la publicación de *Eclipse,* Banville nos descubre la correspondencia entre esta última obra y su producción literaria precedente:

> Since my so-called scientific books, my characters have all been people who are trying to discover some kind of authenticity. They're all the same voice; Freddie, Alexander, Victor. Although this guy seems more troubled and more lost – ironically, since he hasn't murdered anybody and he's not a major spy.
>
> Eclipse, more than any of my books, has the atmosphere of a dream. Cleave seems to have lost an essential connection with himself and with the world. He seems to live entirely within his own skull. And that's an interesting progression for me, because

[24] "Acting was inevitable. From earliest days life for me was a perpetual state of being watched." Banville, John 2000: *Eclipse*. London: Picador. 10.

> *The Untouchable* was such a big public mural, covering lots of time, lots of characters and so on. This is just one man.[25]

Ciertamente, Alexander Cleave es un personaje extraño. Tras quedarse en blanco en su monólogo durante el estreno de una producción del *Heracles* de Euripides, Cleave intenta escapar del deshonor abandonando a Lydia[26], su mujer, (14) y volviendo solo al arruinado hogar de su infancia. Allí intentará reconstruir su pasado y descubrir su propia identidad, tras largos años haber actuado dentro y fuera de escena. El narrador se abandona entonces a un doloroso estado de autoexploración: "Memories crowd in on me, irresistibly, threatening to overwhelm my thoughts entirely . . ." (55); "Here I am, a grown man in a haunted house, obsessing on the past." (57).

Cleave se halla perdido en una especie de limbo, pero la realidad también es capaz de abrirse paso hasta su confinamiento: Quirke, el guarda, se muda a la finca con su hija Lily (78); Lydia irrumpe en su soledad sin previo aviso (130); un circo llega a la ciudad(149). Sin embargo, sólo tenemos conocimiento de estos acontecimientos a través de la visión deformante del protagonista, que los transforma en escenas teatrales. Incluso

[25] Wallace, Arminta 2000: "A world without people". *The Irish Times*. (21 September)
[26] En realidad, como Cleave explica, su verdadero nombre es Leah. Simplemente, el protagonista lo entendió mal la noche que les presentaron, y decidieron dejarlo así (35). De nuevo, el juego con los nombres propios al que tan proclive es John Banville.

cuando la tragedia hace acto de presencia en su vida, todo parece reducirse a un drama con un argumento particularmente macabro...

> Tragedy always has its anonymous messengers, in sandals and robe they run in fleet-footed from the wings and fall to one knee before the throne, heads bowed, leaning on the caduceus. Or do I mean caducous? Words, words. (195)

La tragedia a la que se refiere el protagonista es el suicidio de su hija Cass en Italia. Lo más irónico del asunto es que esta tenía planeado visitar a su padre para contarle algo que reservaba como sorpresa: estaba embarazada. La novela termina con el protagonista intentando conjurar la imagen de su hija, convertida ya en otro de sus fantasmas(213-14). Como concluye Alex Clark:

> Paradoxically, words are all we have available to us to describe the indescribable . . . Yet just as Cleave is prone to portentousness, the novel is not without its message. At its close, the protagonist is summoned back to life by a vast, external event and the past, if not quite yet another country, is temporarily sidelined. Ghosts, it appears, can exist in the future

> as well as the past; whether or not we choose to respond to their beckoning is another matter.[27]

Eclipse carece casi por completo de un centro en torno al que articularse. La expresión de los distintos temas – la crisis existencial del hombre que se acerca a la cincuentena, el fracaso profesional, el poder subyugante de la imaginación – que aparecen en la novela acaba siendo más importante que los propios argumentos. Incluso Alex Cleave no es sino la narración de sí mismo. Jim Shephard parece vislumbrar no obstante la redención del protagonista, su conversión en una entidad corpórea, a través de la empatía que su desgracia provoca en el lector. Cleave deja de ser un narrador mentiroso para transformarse, simplemente, en un hombre que ha sufrido una desgracia:

> . . . the novel's triumph is to have contrived for us, by its finish, the piercing sadness of having connected to a man who can't connect to anyone, as he bears a punishment that turns out to be more infernally ingenious than he could have supposed. We grant him full attention and respect as he's forced to go on, bearing the mystery of himself before him.[28]

[27] Clark, Alex 2000: "Giving up the ghosts". *The Guardian.* (16 September).
[28] Shepard, Jim 2001: "Performance Anxiety". *The New York Times.* (March 4).

De todos modos, como acertadamente se pregunta Robert Mcfarlane: "With prose like this, who needs a plot?"[29]. Muy probablemente, la necesidad de un argumento se deba al afán de encontrar un punto de apoyo que nos libre de la indeterminación. Al igual que en el caso de los héroes del pensamiento científico, la última estrella de John Banville se da de bruces con la realidad. Y ese es un argumento que en ningún caso puede controlarse.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[29] Macfarlane, Robert 2000: "With prose like this, who needs a plot?". *The Guardian* (28 September).

CAPÍTULO VI

OTROS AUTORES. NUEVAS TENDENCIAS

> Oh yeah, the Great Irish Novel, Jesus man, a computer could write that. A bit of motherlove, a touch of suppressed lust, a soupçon of masochistic Catholic guilt, a bit of token Britbashing, whole shitloads of limpid eyes and flared nostrils and sweaty Celtic thighs, all wrapped up in a sauce of snotgreen Joycean wank.
> (Joseph O'Connor, *Cowboys and Indians*)

Como indicábamos en el primer capítulo de esta Tesis Doctoral, los cambios experimentados en la Irlanda contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo XX han propiciado el florecimiento de numerosos voces que han utilizado la literatura de ficción como vehículo para representar una realidad en perpetuo movimiento. En este momento conviven dos generaciones de novelistas que pretenden, de diversas maneras, prestar su voz a la nueva Irlanda. Por una parte, las figuras que surgieron en las décadas de los sesenta y setenta, como es el caso de John Banville, William Trevor o John McGahern. Por otro lado, aquellos autores que comenzaron su andadura en los ochenta y noventa – Roddy Doyle, Dermot Bolger o Patrick McCabe, entre otros – y que han llegado a su madurez artística en la actualidad.

Cada uno, según su propia idiosincrasia, ha procurado adaptar su visión de las cosas a los nuevos tiempos, haciendo frente a los cambios mediante experimentos de diversa índole. En páginas anteriores discutimos largamente la historia de acercamientos y desencuentros de Banville y Trevor con respecto a su Irlanda natal y a la tradición literaria que lleva aparejada. Esa dualidad al abordar la literatura de ficción puede detectarse también en otros novelistas, a menudo sin que tengan que abandonar las fronteras irlandesas en el curso de su narrativa. En cualquier caso, todos parecen estar de acuerdo en cuanto a la increíble evolución que puede detectarse en las últimas décadas de la historia irlandesa, unos cambios que John McGahern resume de esta manera:

> Ireland is a peculiar society in the sense that it was a nineteenth century society up to about 1970 and then it almost bypassed the twentieth century. . . It's a very interesting country: it has changed more in the last 20 years than it has changed in the previous 200. I feel I grew up in a different century that I live in. I think most of them are changes for the good.[1]

Para Dermot Bolger, tales cambios necesariamente han de reflejarse tanto en la forma de hacer literatura como en la difusión de la misma.

[1] McCrum, Robert 2002: "The whole world in a community". *The Observer* (6 January)

Puesto que Bolger es editor[2] además de novelista, no puede evitar plantearse cuestiones de índole más práctica, insistiendo en los aspectos negativos que una visión estereotípica de Irlanda ha tenido en los inicios de la carrera novelística de algunos escritores contemporáneos. Así lo expresa en una entrevista concedida a *The Guardian*:

> . . . it was interesting to see how Irish writing had changed in the 20 or so years since I started. . . In those days it was virtually impossible to do anything. I remember when Neil Jordan set up the Irish writers' co-operative they sold, literally, one copy of Jordan's first book in London. I spoke to an English publisher at the time about an Irish poet and he said the poet was as good as anything he published on his lists, but if he wanted to read about urban blight he reads a poet from Hull, and when he wants to read about the countryside he reads a poet from Ireland. We had a job to do as a tributary of English literature where the south was green and there was trouble in the north. There was no awareness of a whole new vibrant nation emerging.[3]

A pesar de lo pesimista de la visión a la que alude Dermot Bolger, la situación actual no parece haber supuesto una mejora con respecto a lo

[2] Bolger creó "The Raven Arts Press" en 1977, manteniendo el sello hasta su clausura en 1992; ese mismo año cofundaría "New Island Books", de la que es editor ejecutivo en la actualidad.
[3] Wroe, Nicholas 2000: "Always make sure you offend". *The Guardian* (4 March).

anterior. Da la impresión de que se ha producido un movimiento pendular, y la etiqueta de "irlandés" supone un marchamo de calidad o, al menos, una garantía de inmediato éxito comercial. Con la causticidad que le caracteriza, Bolger no duda en deplorar tales circunstancias:

> There were writers who, on the basis of a short story or two, had been given two novel deals. It was when the race was on to find the next Roddy Doyle and it frightened me. It makes you wish for an EC embargo on promising Irish writers for a couple of years to let us catch up. They should freeze them all and hang them on hooks in a big warehouse outside of Brussels.*(ibid.)*

Independientemente de que Dermot Bolger se sienta o no amenazado por las nuevas generaciones de escritores, es cierto que da la impresión de que las cosas están cambiando demasiado deprisa, y que el famoso "sense of place" del que hablaba Seamus Heaney en 1977[4] empieza a carecer de significado en la Irlanda del 2000.

[4] *Vid.* Heaney, Seamus 1980: *Preoccupations. Selected Prose 1968 – 1978.* London: Faber and Faber. 131-49.

Fintan O'Toole, en su artículo para *The Irish Times* expresivamente titulado "Writing the boom", afirma:

> Serious storytelling demands a sense of the inner rhythms of a place. The literary novelist has to have a feel for the hidden complexities, an ability to divine the buried springs. But most writers, like most of the rest of us, are too new to this odd island that has emerged from the Atlantic to know what lies beneath its creaking infrastructure. Not surprisingly, the temptation to write about a more familiar Ireland of the past is strong. This is not, for writers themselves, a serious problem. Good novelists and dramatists ultimately create their own worlds. The whole point of fiction is that it is free to ignore or distort or re-invent, as well as to be faithful to contemporary reality. But it is something of a problem for readers.[5]

El problema del que habla O'Toole en su artículo no es otro que la dislocación de una Irlanda contemporánea incapaz de hacer frente a la vorágine de un mundo que quiere avanzar demasiado rápido sin tener en cuenta las posibles consecuencias. De forma explícita, Fintan O'Toole denuncia los peligros de la globalización: intentar describir (escribir) el lugar donde habitamos, sea este Irlanda o cualquier otro país del ámbito civilizado, es hablar de todas partes y ninguna. Porque parece que todos nosotros sufrimos los

[5] O'Toole, Fintan 2001: "Writing the boom". *The Irish Times* (25 January).

mismos inconvenientes, y aunque agravado por circunstancias socio-políticas peculiares, el conflicto que vive actualmente la nación irlandesa no es privativo de esta. Ultimamente da la sensación de que todas las ciudades son iguales, con las mismas cadenas de tiendas, los mismos restaurantes y las mismas multinacionales en los mismos parques tecnológicos. Pero Irlanda también ha exportado algunos de sus rasgos distintivos más estereotipados, haciéndose cómplice de esa desenfrenada globalización: es imposible pasear por cualquier ciudad europea sin encontrarse con varios "pubs" irlandeses en las zonas más céntricas; San Patricio ya no es sólo el santo patrón de Irlanda, sino que se celebra en todo el mundo con no se sabe exactamente qué excusa[6]... ¿Cómo representar entonces la Irlanda del siglo XXI?. Ya vimos de qué manera John Banville abogaba claramente por abandonar una literatura de carácter nacionalista a favor de novela más concentrada en aspectos puramente estilísticos e imaginativos; William Trevor, por su parte, ha universalizado los conflictos que plantean sus obras, ampliando una genealogía del mal que no ha de pertenecer a ningún país en concreto.

[6] En el momento en que se estaba editando este capítulo, París veía la mayor celebración del Día de San Patricio que se recuerda. Según los comentaristas de las cadenas televisivas, lo más chocante no es que se hubiera desplazado a Dublín en la organización del evento, sino a Nueva York...

No obstante, si los novelistas contemporáneos aún quieren seguir reflejando la realidad de su nación, deberán adaptarse a un entorno mucho más variopinto que se adecue a los ritmos a menudo discordantes del mundo de hoy en día –denomínense estos "globalización", "Nuevo Milenio" o "Postmodernidad"... – En palabras de Fintan O'Toole:

> Throughout the 20th century, it was possible for Irish writers to tell stories which seemed in one way or another to relate to a bigger story of revival, revolution, repression and collapse. Early on, the big story was the creation in opposition to Britain of a new Irish political and cultural framework. Then it was the disillusioning failure of the promised utopia. Then the long-running struggle between tradition and modernity. At each stage, it was possible to tell a small, intimate story that gained a much larger resonance from its relationship to a much bigger national narrative.
>
> These days, it is by no means clear what the big story of Ireland actually is, or indeed that the whole notion of "Ireland" as a single framework has any validity. The boom itself has pushed the process of social fragmentation much further than ever before. . . The decline in religious practice makes the notion of a shared store of images and allusions increasingly tenuous. Both the peace process and the effects of immigration make it impossible to imagine a single, simple Irish identity which could underlie an individual story. *(ibid.)*

Veamos cuáles son los intereses de algunos de los autores irlandeses más reputados, fundamentalmente de aquellos cuya producción literaria comienza precisamente hace dos décadas. A través de sus novelas, veremos algunas de las posibles representaciones de esa identidad irlandesa multifacética. A pesar de los distintos modos de aproximarse a la realidad, seguirán estando presentes las líneas fundamentales de la tradición literaria irlandesa que enumerábamos en nuestro primer capítulo y rastreábamos a continuación en las obras de John Banville y William Trevor.

RODDY DOYLE Y DERMOT BOLGER: VISIONES DE DUBLÍN

Roddy Doyle fue uno de los primeros en darse cuenta de que la nueva Irlanda estaría mucho mejor representada si se abandonaba la prosa descriptiva a favor del discurso sin aditamentos. Un país es lo que son sus habitantes, y nada mejor que dejar que el lector se convierta en oyente, aunque para ello, el escritor ha de ser el primero en escuchar. Como el propio autor afirma: "I try and listen to people"[7]. Ese es el origen de su "Trilogía de Barrytown". Por añadidura, Roddy Doyle explora en su obra las complejas relaciones existentes entre el individuo y su entorno, fundamentalmente los

[7] Gerrard, Nicci 2001: "What keeps Roddy rooted". *The Observer* (15 April).

distintos colectivos a los que puede pertenecer. Sin lugar a dudas, el grupo que cobra más relevancia en la obra de Doyle – probablemente porque también se trata de uno de los más preeminentes en la sociedad irlandesa – es la familia. Y precisamente por ser una de las organizaciones sociales más importantes, la familia ha tenido que enfrentarse de forma más evidente a los cambios que han operado en la Irlanda de los últimos veinte años.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Aunque Barrytown no es más que una parte de Dublín, estilizada al servicio de las intenciones de su creador, sí que posee características que lo hacen inmediatamente reconocible. Barrytown es Dublín (es Irlanda) por el acento y los idiolectos de sus habitantes, por sus costumbres y sus hábitos; al mismo tiempo, Barrytown posee una cualidad universal más allá de los barrios del Norte de Dublín, que lo transforman en cualquier suburbio postindustrial a las afueras de cualquier gran ciudad de finales del siglo XX.

The Commitments (1987), primera de las novelas que conforman la trilogía de Barrytown, se convirtió enseguida en una de las obras más influyentes de la literatura irlandesa contemporánea; esto se debió en gran medida a la notoriedad comercial alcanzada por el hecho de llevarse al cine dirigida por Alan Parker. En esta empresa la seguirían los otros dos títulos de la

trilogía, puesto que tanto *The Snapper* (1990) como *The Van* (1991) llegarían a ser dos exitosas películas, en este caso bajo la dirección de Stephen Frears.

The Commitments plantea, como mencionábamos con anterioridad, la preeminencia de las voces de los personajes sobre la intrusión del narrador. Se trata de una novela muy breve: tan sólo 33.000 palabras según afirma el propio autor en una entrevista concedida a Gerry Smyth (Smyth 1998: 99). Sin embargo, da la impresión de que los acontecimientos abarcan mucho más que lo estrictamente narrado. Como en la vida real, no siempre encontramos aclaraciones explícitas de lo que acontece.

Formalmente, *The Commitments* también se hace eco del mismo intento de ser fiel a la realidad: el vocabulario es extremadamente sencillo e intenta reflejar las peculiaridades de la forma de hablar de los dublineses; no hay oraciones largas; la ortografía y la puntuación también se hallan al servicio de la reproducción de los modos de expresión de la comunidad. Yendo aún más allá, la novela carece de una división en capítulos, y los diálogos no están entrecomillados. Todos estos recursos abundan en la impresión de lograr una

ficción en apariencia carente de artificios, hacia un anti-intelectualismo que no deja de ser una complicación añadida para el escritor[8].

El Dublín que vemos representado en *The Commitments* – y en toda la trilogía de Barrytown – es el de la clase trabajadora. Más concretamente, la novela nos plantea un tema tan de actualidad como el del ascenso social a través del estrellato en la música popular.

Desde ese punto de vista, *The Commitments* es una obra sobre Dublín que trasciende las fronteras de Irlanda. Sin embargo, está claro que su reivindicación más importante se refiere exclusivamente a un tema irlandés; uno de los fragmentos más famosos y más citados de la novela es el discurso reivindicativo de Jimmy Jr. tras haber criticado el aburguesamiento de la música británica:

> -The Irish are the niggers of Europe, lads.
>
> They nearly gasped: it was so true.

[8] *Vid.* O'Connor, Joseph 1995: "Barrytown International: The World of Roddy Doyle". *The Secret World of the Irish Male.*London: Minerva. 139.

-An' Dubliners are the niggers of Ireland. . . An' the northside Dubliners are the niggers o' Dublin. Say it loud, I'm black an' I'm proud.[9]

El tema que sirve de argumento a *The Snapper* tampoco tiene en principio por qué considerarse exclusivamente irlandés: Sharon, la hija mayor de la familia Rabbitte, está embarazada y no quiere desvelar el nombre del padre de la criatura. Hasta aquí, nada nuevo; se trata de una situación que podría darse en cualquier entorno. No obstante, si pensamos en las implicaciones de que tal circunstancia se produzca en un barrio popular de la capital de la nación más católica del continente europeo, el tema ofrece un gran número de posibilidades.

Sharon no es otra que la hermana de ese Jimmy Jr. que tenía tan clara la condición marginal que le impone la Europa occidental. A partir de ahí, *The Snapper* se centra en torno a dos vertientes bien diferenciadas: por una parte, la relación de Sharon con su padre, Jimmy Sr; por otra, las reacciones de la comunidad de Barrytown ante el embarazo de Sharon, y los conflictos que se crean al descubrirse que el padre de su hijo no es otro que un vecino casado y con hijos de la edad de la protagonista. Ambas líneas argumentales están tratadas en clave de comedia, y dan lugar a divertidas reflexiones acerca de la

[9] Doyle, Roddy 1992: *The Barrytown Trilogy*. London: Secker & Warburg. 13.

evolución de los puntos de vista de la sociedad irlandesa contemporánea, tan centrada en el ámbito familiar. Esa evolución encuentra su más claro ejemplo en la personalidad de Jimmy Sr – magistralmente interpretado por Colm Meaney en la versión cinematográfica -, cuya creciente implicación en la defensa de los intereses de su hija le hace plantearse su papel como hombre, esposo y padre de familia.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como ocurría en *The Commitments*, Doyle nos presenta con *The Snapper* una novela formalmente basada en las voces de sus protagonistas, con mínimas incursiones por parte del autor-narrador. Volvemos a encontrarnos cara a cara con los habitantes de un Dublín en perpetuo movimiento.

The Van cierra la trilogía proponiendo, al mismo tiempo, una continuación natural y una mutación con respecto a las dos novelas anteriores. El protagonismo vuelve a ser para la familia Rabbitte – que, con la llegada al mundo del nuevo miembro en la novela anterior, parece más "rabbit" que nunca... -, más concretamente para Jimmy Sr. Sin embargo, tanto formal como, sobre todo, temáticamente, podemos detectar algunas diferencias si la comparamos con *The Commitments* y *The Snapper*. Para empezar, se trata de una obra considerablemente más larga; por otra parte, el tono humorístico va cediendo terreno a un carácter bastante más pesimista. Jimmy Sr ha perdido su

empleo, y con ello comienza a experimentar una de las situaciones más dramáticas a las que ha de enfrentarse un hombre de su edad. Para una sociedad tan patriarcal como la de Barrytown, un padre de familia en el paro empieza a ser algo prescindible que se siente incapaz de mantener su autoridad ante su familia. *The Van* se centra así en el drama personal de un hombre maduro que se muestra impotente para hacer frente a una situación que él no ha provocado. La tercera novela que retrata el universo de Barrytown exhibe así tintes más negativos que ayudan a reforzar la naturaleza realista de la trilogía como un todo.

Roddy Doyle no ha sido el único en proporcionarnos una nueva visión del Dublín de finales del siglo XX a través de su obra literaria. Como ya mencionábamos en nuestro primer capítulo, la novela de Dermot Bolger *The Journey Home* (1990) ha sido considerada una de las obras más emblemáticas que jamás se hayan escrito sobre Dublín. Igual que en las dos primeras novelas de la trilogía de Roddy Doyle, Bolger cede el protagonismo de la obra a los más jóvenes habitantes de la capital irlandesa. Aunque con un planteamiento formal menos novedoso que la narrativa de Doyle, *The Journey Home* también logra acercarnos a la realidad de sus protagonistas al presentar una focalización múltiple que nos permite escuchar lo que cada uno tiene que contarnos en primera persona.

The Journey Home es un retrato de la gran ciudad en sus aspectos más negativos. Una crítica corrosiva -a través de los ojos de una juventud desarraigada- de, por extensión, la Irlanda del paro, la droga y la corrupción política. Juventud inadaptada que, como sonámbula, se mueve en un ambiente hacia el que siente a la vez atracción y rechazo. La obra, desde tres puntos de vista diferentes, se centra en los intentos de rebelión de sus protagonistas, Hano, Shay y Cait, todos ellos entre los dieciséis y los veinte años.

Hano representa la indecisión y, por ende, el conformismo. Obligado por su responsabilidad familiar (primogénito de una familia en la que el padre fallecerá prematuramente), deberá aceptar un empleo que detesta. Entrará así en relación con los Plunkett, representantes de la clase política corrompida y manipuladora, una especie de caciquismo urbano dueño absoluto de los destinos de cuantos se cruzan en su camino. Shay, por el contrario, parece haber encontrado el equilibrio mediante el alejamiento de su entorno. Su fuerte personalidad le hace el compañero ideal para Hano. El tomará las decisiones que este último es incapaz de adoptar. Personaje anfibio, Shay puede moverse perfectamente en todos los ambientes, sacar partido incluso de aquellos a los que desprecia. Es, al menos en un principio, el “intocable” en

cuya sombra se convierte Hano. Para este, la ciudad adquirirá una nueva dimensión al contemplarla a través de los ojos de Shay:

> That evening was my first glimpse of Shay's Dublin. It was like an invisible world existing parallel to the official one I had known . . . I began to see how Shay survived the office without bitterness or hatred. To him it was just a temporary apparition, eight hours of rest before he entered his real world[10].

Por último, Cait, a "hard woman of fifteen" como es definida por Shay. Cait que se lanzará al vacío de unas largas noches dominadas por la necesidad de buscar algo -alcohol o droga- con lo que aturdirse. Cuando termina la novela sólo tiene dieciséis años y, sin embargo, es tal vez el personaje más escéptico, el más desgarrado.

> All the screaming and slagging stopped when we hit the shoreline, like we were at the end of a journey. When the wheels touched the sand there'd be the silence, all of us staring out at the sea. It belonged to nobody, no little bollox in a peaked cap could come along at midnight and turned it off . . . And you know, blokes who were half-animal in Dublin would talk to you about things they'd normally be ashamed of, mots they had fancied or

[10] Bolger, Dermot 1991: *The Journey Home*. London: Viking. 31.

> nightmares or the future stretching away before them. They were too thick to know how bleeding short it was.(41)

Esas noches salvajes de Cait, ese alejamiento de Dublín hacia la playa en medio del delirio alcohólico, nos dan una idea de cuál es el impulso común a los tres. Sus viajes, reales o imaginarios, les convierten en perpetuos exiliados. La huida es su única esperanza. Cada uno a su manera buscará su propio paraíso perdido, más allá de la paralizada ciudad. Su salida al mundo será su particular viaje iniciático, tanto más traumático puesto que estará marcado por la pérdida de la inocencia. Dermot Bolger lleva a cabo un claro alegato en su obra: la sociedad, merced al poder otorgado a unos pocos, no sólo está corrupta, sino que termina corrompiendo a los que intentan acercarse a ella. De forma simbólica -y he aquí una constante en la literatura irlandesa del siglo XX-, la única solución que se vislumbra es el exilio. Hano, atrapado en una espiral de creciente violencia, sumergido en el fango del acoso sexual al que se ve sometido por el todopoderoso Pascal Plunkett, se ahoga en un charco de inmundicia del que, sin embargo, no se atreve a salir. Hano es un exiliado interior; sus pesadillas, su asco, su miedo incluso son lo único que, paradójicamente, le separa de la locura.

Shay, hombre de acción por antonomasia, cifra sus esperanzas en el ansiado viaje al continente. El pasaporte es su salvoconducto hacia la libertad. Pero en las fábricas alemanas -sumidero de insolidaridad y xenofobia- o en su deambular por las calles de Amsterdam, tampoco encuentra su salvación. También hasta allí llegará la sombra ubicua de la familia Plunkett. Su aventura (y con ella, su inocencia) terminará arrancada de cuajo en un sórdido hotel holandés a manos de Patrick Plunkett. De vuelta en Irlanda, se convertirá en un correo al servicio de los intereses más oscuros de la familia, en un simple "camello" que aceptará el pago de su caída como una maldición.

¿Y qué decir de Cait, que a su edad sabe muy bien hasta dónde pueden llegar las ilusiones?. Perdida en el submundo de la droga, mendigando de Shay un amor que sabe nunca podrá lograr de forma absoluta. Destrozado el último atisbo de inocencia al alzar la vista y reconocer el semblante de Shay en la mano que le tiende la ración diaria de su billete al paraíso de los sueños.

El Dublín de *The Journey Home* no obvia ninguna de sus facetas más feas, y tal vez por ello caigamos en la tentación de pensar que es mucho más real que el que presenta Roddy Doyle. En realidad, los males que vemos en la novela de Dermot Bolger no son exclusivos de una sola ciudad, como descubre el propio Shay en sus carnes. Ese descubrimiento añade a la novela

una dimensión mucho más universal y redunda en una visión que ya habíamos detectado al inicio de este capítulo: la pérdida de la identidad de Dublín como entorno narrativo único.

Tras los éxitos de las obras que acabamos de discutir, las carreras literarias de Roddy Doyle y Dermot Bolger han seguido produciendo sus frutos. En *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993), ganadora del Booker Prize, y de *The Woman Who Walked Into Doors* (1996), Doyle retoma el entorno familiar como eje en torno al que articular sus novelas. En la primera, el autor se remonta hasta la década de los sesenta para presentarnos los antecedentes del Barrytown de su trilogía. Es en esa época cuando comienzan a construirse los barrios periféricos que se convertirían en una seña de identidad de las grandes ciudades europeas. La novela, narrada por un niño de diez años, nos hace asistir al inicio de la desintegración de los valores tradicionales de la sociedad irlandesa que corre en paralelo con la de la propia familia del protagonista. Con un estilo magistral, Doyle consigue que la historia tome preeminencia sin introducirse subrepticiamente en las percepciones infantiles. Lo que empieza siendo una comedia termina descubriendo la tragedia que se halla siempre a la vuelta de la esquina.

Esa tragedia se hace totalmente conspicua en *The Woman Who Walked Into Doors*, la desgarradora historia de una mujer maltratada. El título hace referencia precisamente a la excusa que, para disfrazar las señales de su maltrato, estas mujeres suelen dar a los médicos que las atienden. Frente a la violencia con mayúsculas que presentaba Dermot Bolger en *The Journey Home*, Doyle nos demuestra en esta novela de qué manera el terror puede surgir en los ambientes más íntimos, como una faceta más de la existencia doméstica ordinaria. Los personajes de *The Woman Who Walked Into Doors* no son básicamente buenos o malvados, ni siquiera Charlo, el marido maltratador. De forma muy parecida a cómo lo harían los caracteres de William Trevor, la protagonista llega a cuestionarse si el daño perpetrado es capaz de arruinar no sólo el futuro, sino también el pasado. En palabras de Mary Gordon:

> The tragedy of Paula and her husband, Charlo, is that they weren't always tragic. He was a handsome boy with Elvis lips; she was a lovely girl who could sit on her hair. Thay have a blissful honeymoon at the seaside. But when she becomes pregnant, he becomes abusive. The question for Paula is whether the end of things destroyed the beginning[11].

[11] Gordon, Mary 1996: "The Good Mother". *The New York Times*. (April 28).

Como sucede en muchos casos, Paula Spencer debe enfrentarse con una sociedad que culpabiliza a la víctima. Su defensa es escribir su historia, y así la novela se transforma en una obra metafictiva en la que se nos recuerda, con una frase muy banvilleana: "I choose one word and end up telling a different story. I end up making it up instead of just telling it."[12]

La última novela de Roddy Doyle hasta la fecha, *A Star Called Henry* (1999), es la primera de una trilogía que el autor pretende dedicar a recorrer la sangrienta historia de la Irlanda del siglo XX. Como señalábamos en páginas precedentes, la violencia parece ir irremisiblemente ligada a la imaginación literaria de los autores irlandeses contemporáneos, muy a menudo en su vertiente más puramente política. El peso de la Historia parece una carga difícil de rehuir. Aunque *A Star Called Henry* se ocupa de esos asuntos, Roddy Doyle se apresura a afirmar en una entrevista para *The Guardian*:

> It was not my intention to explain Irish history. It's not an interpretation of history. It's a fiction. Fiction doesn't make good history. If people don't understand that, then it's not my problem.[13]

[12] Doyle, Roddy 1996: *The Woman Who Walked Into Doors*. London: Secker&Warburg. 184.
[13] Younge, Gary 1999: "Little big man". *The Guardian*. (August 28).

El caso es que la novela sí narra acontecimientos que se desenvuelven dentro de un marco histórico fácilmente reconocible. La última ficción construida por Doyle contempla la etapa revolucionaria de la historia irlandesa entre 1916 y 1921. Henry Smart, el protagonista, nace en 1902 en un suburbio de Dublín, de una madre adolescente y alcohólica, y de un padre al que le falta una pierna, portero en un burdel. Con un arranque tan cercano a lo grotesco, Roddy Doyle consigue sin embargo una obra cargada de verosimilitud. Según Roy Foster:

> The novel's greatest triumph is to recreate this world in Doyle's distinctive shorthand, without any creaky historical set pieces, and make it utterly convincing[14].

Henry es un personaje inmenso, precoz y lleno de una vitalidad arrolladora. Durante los primeros catorce años de su vida tiene que robar y mendigar para sobrevivir en las calles de Dublín. El lunes de Pascua de 1916, se encuentra sin embargo a las puertas de la oficina de correos luchando contra los británicos en las filas del "Irish Citizens' Army". Pronto se convierte en un guerrillero famoso, en una leyenda de la causa republicana. Tras volver al frente de la acción a las órdenes de Michael Collins, Henry se da cuenta de que el país

[14] Foster, Roy 1999: "Roddy and the ragged-trousered revolutionary". *The Guardian* (29 August).

por el que ha luchado no parece encontrar un lugar adecuado para los seres como él, y se plantea abandonar Irlanda.

Según tiene planeado el autor, el propio Henry protagonizará las dos siguientes novelas, con lo que Doyle cubrirá todo el siglo XX. Este recurso hará de la figura del protagonista un personaje al estilo del Gabriel Godkin de John Banville, puesto que, salvando las distancias, dará la impresión de llevar sobre sus hombros todo el peso de la Historia. Así pues, la última novela de Roddy Doyle cambia de género, pero no de referentes: Irlanda, Dublín y la violencia vuelven a estar en la palestra.

Tras el enorme éxito de *The Journey Home*, Dermot Bolger continuaría utilizando Irlanda como fuente de inspiración para su narrativa, aunque se desplazará a los entornos rurales que apuntaba el final del viaje de los protagonistas de la novela. Sucede así en *A Second Life* (1994), donde un joven profesional que ha sido adoptado en la infancia intenta descubrir sus raíces en el pueblo natal de su madre biológica, o en *Father's Music* (1997), en la que de nuevo se trata el tema de la exploración del pasado, a través de la odisea de la protagonista que parte en busca de su padre, un músico ambulante de Donegal (del que sólo sabe que se llama Eoin MacSweeney). Tanto *A Second Life* como

Father's Music plantean asimismo interesantes cuestiones acerca de algunos prejuicios y lacras que aún siguen afectando a la sociedad irlandesa.

Antes de retomar su carrera literaria en solitario, Bolger se embarcó en una curiosa aventura: la edición, supervisión y colaboración en dos novelas escritas por varios autores. No nos estamos refiriendo a una colección de narraciones breves engarzadas entre sí – al estilo de variaciones sobre un tema – sino a verdaderas obras colectivas en las que cada escritor no ha firmado el capítulo con el que ha contribuido. La fascinación de Dermot Bolger por los hoteles y su faceta como editor son, pues, el origen de *Finbar's Hotel* (1997) y *Ladies Night at Finbar's Hotel* (1999). Los eventuales huéspedes de ese *Finbar's Hotel* son el propio Bolger, Roddy Doyle, Anne Enright, Hugo Hamilton, Jennifer Johnston, Joseph O'Connor y Colm Toibin. Las "damas" del segundo volumen fueron ni más ni menos que Maeve Binchy, Clare Boylan, Emma Donoghue, Anne Haverty, Eilis Ni Dhibhne, Kate O'Riordan y Deirdre Purcell. Al no saber qué ha escrito cada cual, las obras ganan en fluidez. El efecto que se produce es el de una verdadera multiplicidad, necesario para representar fielmente la mutante realidad de nuestros días.

Otro hotel, en apariencia mucho más tranquilo, le sugeriría su siguiente novela como autor en solitario. Dermot Bolger explica esta atracción

por los hoteles en base a su simbolismo como microcosmos en el que se dan a la vez continuidad y mudanza; la ficción está inspirada en la realidad:

> Continuity fascinates a writer almost as much as change does, possibly because it can provide the medium to measure and compare change. Over the years as I returned to Kelly's Hotel I found myself becoming increasingly conscious of the changes in my own life since I was last there . . . each year, as I walked in its gardens or rambling corridors with its famous art collection, I felt that a novel was waiting to be set within its walls, until I was eventually seduced by the temptation to write it.[15]

Nace así *Temptation* (2000), una novela de carácter mucho más intimista que obras precedentes. Bolger abandona temas como la violencia o la corrupción social y política para centrarse en la historia de una mujer de mediana edad. En un estilo narrativo muy hermoso, Bolger examina el conflicto interno de quien se enfrenta a un pasado que no ha olvidado por completo y está a punto de perder la estabilidad que ha ido ganando con los años. La heroína, Alison Gill, nos recuerda hasta cierto punto a las protagonistas femeninas de las obras más dramáticas de William Trevor, como la Julia Ferndale de *Other People's Worlds*. El cambio de registro también impone un nuevo escenario, y

[15] Bolger, Dermot 2000: "Seaside temptations". *The Guardian* (9 September).

la acción no se desarrolla en el Dublín de *Finbar's Hotel*, sino en un idílico enclave turístico.

Temptation supone un hito aislado entre las novelas de Dermot Bolger, puesto que su última obra publicada hasta la fecha, *The Valparaiso Voyage* (2001), parece un compendio de las preocupaciones temáticas del autor a lo largo de su carrera como novelista. Vuelven la corrupción política, la violencia más o menos explícita, la alienación social y la búsqueda de la propia identidad. Y, con todos los honores, vuelve Dublín; pero la ciudad ha cambiado mucho desde que Bolger escribió *The Journey Home*. Por primera vez, la capital irlandesa es también el escenario de los conflictos de una comunidad "gay" en alza o las dificultades de los inmigrantes que han de enfrentarse con el racismo de los que, según Roddy Doyle, eran los negros de Europa... *The Valparaiso Voyage* supone la vuelta al hogar para Brendan Brogan, su protagonista. Pero también es el retorno a casa para Dermot Bolger. Si el hogar de *The Journey Home* residía en el regreso a la Irlanda rural de los antepasados, tenemos la sensación de que el universo literario de Bolger ha fijado su residencia en Dublín. Como si de un hotel se tratase, Dublín es el escenario perfecto para representar la continuidad y el cambio.

LA LOCURA SEGÚN PATRICK McCABE

Fue precisamente The Raven Arts Press, la editorial de Dermot Bolger, quien publicó la primeras obra de un entonces desconocido Patrick McCabe: *The Adventures of Shay Mouse* (1985)[16]. Como podemos deducir fácilmente por su título, se trata de una historia infantil, muy alejada de lo que sería su primer gran éxito, *The Butcher Boy* (1992). Con esta última, McCabe alcanza el reconocimiento unánime del que sigue gozando en la actualidad.

Con muchas similitudes con respecto a *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, *The Butcher Boy* está narrada por su protagonista, Francie Brady, que a los trece años ha de hacer frente a una difícil preadolescencia en la Irlanda de la década de los sesenta. Como en la novela de Doyle, Francie debe alcanzar un compromiso con las diversas instituciones sociales – básicamente, familia e iglesia – que representan la autoridad para lograr su paso a la madurez. Ese pacto no siempre es posible, y el protagonista de *The Butcher Boy* fracasará estrepitosamente en su intento.

[16] En 1986, la editorial de Bolger también publicó su primera novela para adultos, *Music On Clinton Street*, que pasó bastante desapercibida para crítica y público.

Francie es a la vez sujeto y objeto de la maldad y las ansias de venganza que se ocultan tras los muros imaginarios de una comunidad sin esperanzas. La desintegración de los valores morales terminará haciendo enloquecer a Francie, que acabará convirtiéndose en un asesino, incapaz de reconciliar su mundo interior con la realidad. *The Butcher Boy* inaugura una línea narrativa en la obra de Patrick McCabe que rinde tributo a la tradición macabra en la literatura irlandesa (unos atisbos de cuya aparición ya se vislumbraban en *Carn*, su segunda novela publicada en 1989). El inicio de la novela se ha convertido en uno de los fragmentos más citados de la narrativa irlandesa contemporánea, por los ecos siniestros que despierta una afirmación aparentemente inocua, gracias a una magistral economía del lenguaje:

> When I was a young lad 20 or 30 or 40 years ago I lived in a small town where they were all after me on account of what I done on Mrs. Nugent.[17]

El poder iconoclasta del humor también permite minimizar sucesos escalofriantes. Deslizarse a lo largo de la tenue línea que separa lo trágico de lo cómico no parecía entonces demasiado descabellado, también a la más pura usanza irlandesa. McCabe empieza a cruzar la frontera en *The Dead School* (1995), pero alcanza su más grotesca culminación con *Breakfast on Pluto*

[17] McCabe, Patrick 1992: *The Butcher Boy*. London: Picador. 3.

(1998). Imaginemos el Londres de los años 70, escenario del "glam", padeciendo una inflación desorbitada y soportando la peor campaña de atentados del IRA... ¡demasiado para sobrellevarlo todo al mismo tiempo!. Ahora supongamos que en este cuadro se desarrollan las andanzas de un sentimental y jovencísimo travestido irlandés con un desequilibrio mental más que evidente. Ese es Patrick (Puss) Brady, desesperadamente en busca de un amor del que ha carecido desde su infancia al sufrir el abandono de su madre adolescente y no haber sido reconocido por su padre, el párroco de Tyreleen. Mientras coches y pubs explotan por doquier, Puss se niega a tomarse las cosas en serio, afirmando: "It's Bombing Night and I haven't got a thing to wear."[18] Irónicamente, la policía londinense terminará arrestando a Puss por terrorismo, y no por ejercer la prostitución. Es cierto que *Breakfast on Pluto* es fundamentalmente una novela cómica, en la más disparatada vena de las vertientes grotesca y macabra, una verdadera comedia de los horrores, como la califica Courtney Weaver[19]. Sin embargo, es también la crónica de la demencia de su protagonista, al mismo tiempo que su autor delinea de forma subyacente un reflejo de las contradicciones inherentes al conflicto político entre Irlanda y el Reino Unido.

[18] McCabe, Patrick 1998: *Breakfast on Pluto*. London: Picador. 59.
[19] Weaver, Courtney 1998: "A Comedy of Terrors". *The New York Review of Books*. (December 20). 8.

El siguiente volumen publicado por Patrick McCabe es una colección de diez narraciones breves articuladas en torno a dos hilos conductores: todas las historias conciernen a los habitantes de la imaginaria ciudad irlandesa de Barntrosna, y están supuestamente escritas por uno de sus lugareños, Phildy Hackball – acerca del cual MacCabe nos ofrece amablemente unas notas aclaratorias en el prefacio del libro, y un breve perfil biográfico al final -. Ambas tácticas pretenden justificar el hecho de que *Mondo Desperado. A Serial Novel* (1999) es en realidad lo que indica su subtítulo: una novela seriada... o, tal vez, como los asesinos, en serie. Volvemos a encontrarnos al McCabe más desaforado, oculto tras la personalidad y el estilo literario, en la más pura línea de serie B, de Philby Hackball. Este delito contra el buen gusto perpetrado por Patrick McCabe ha concitado, como era de esperar, opiniones muy diversas por parte de la crítica. Por citar dos puntos de vista completamente diferentes, Cahal Dallat admite abiertamente haber disfrutado de las peculiaridades de la Irlanda de McCabe:

> One of the joys of the collection is Phildy Hackball's literary style, veering suddenly from tough-talking Faulkneresque to a periphrasis worthy of the most pretentious Victorian hack-writer, taking on, *en route*, writing styles from McCabe's contemporaries as easily as those of George Moore and the great Irish gothicists, Sheridan LeFanu and Bram Stoker . .

> . This weird and wonderful collection of distinctly Irish oddities gives a compelling insight, not so much into the present distressed state of Ireland, as into one of the more excitingly eclectic and absurd minds working in contemporary fiction anywhere.[20]

Mientras, el escritor norteamericano Dean Albarelli manifiesta sus reticencias:

> . . . Other stories go in for even greater wackiness, featuring such curiosities as a devout little boy blown to pieces when his bullying schoolmates give him an air-hose enema, and the "misfortunate" creations of an Irish Dr. Frankenstein: part-human donkeys with wings. Every page of the book screams out its desire to be uproariously funny, to leave a reader choking with laughter, but even the inward smiles "Mondo Desperado" produces are too few and far between. And they are outnumbered by sighs of impatience. . . The residents of Barntrosna are very much cartoon figures, careering through arbitrary turns of plot, but they are not drawn with any particular affection or respect. They're props in the service of anecdotes, joke-butts with names attached, cardboard targets with heads and limbs.[21]

[20] Dallat, Cahal 1999: "Dingo Deery and friends". *The Guardian*. (4 September).
[21] Albarelli, Dean 2000: "Bruce Lee in Ireland". *The New York Times*. (April 9).

En nuestra opinión, los demoledores comentarios de Alabarelli responden a la desconfianza que cierto tipo de literatura provoca en la crítica y el público en general. *Mondo Desperado* es una obra tremendamente divertida, y con un propósito mucho menos elevado que el que parece vislumbrar Dallat. Como propició Dermot Bolger en *Finbar's Hotel*, la diversidad de argumentos favorece la representación de una realidad múltiple. En este caso, no se trata de diferentes puntos de vista, sino de un escritor que es a la vez creación del verdadero autor y que narra experiencias ajenas. El juego de focalizaciones, el uso de la intertextualidad y la constante parodia de los géneros, hacen de *Mondo Desperado* una ficción muy de nuestro tiempo, un catálogo de lo que es una obra postmodernista.

La última novela de Patrick McCabe hasta la fecha, *Emerald Germs of Ireland* (2000), narra la historia de Pat McNab (casi un calco del nombre del autor), un asesino en serie. El personaje se asemeja claramente al psicópata más famoso de la historia, Norman Bates, puesto que a la edad de 45 años aún vive con su madre, hasta que la mata – y utiliza la ropa de esta para disfrazarse mientras comete sus asesinatos. Como Bates, también consuma sus fechorías (un anónimo narrador nos informa de que puede haber matado a 50 o 55 personas) en una siniestra mansión alejada del núcleo de población más cercano. Al igual que la mayoría de los psicópatas (ya lo demostró William

Trevor con personajes como Francis Tyte o Mr Hilditch), ha tenido una infancia desgraciada. Como el propio McCabe describió en *The Butcher Boy*, la incapacidad de conjugar los sueños más maravillosos con una realidad espantosa desemboca en el descenso hacia el infierno de la locura y el asesinato. Comenzando por su padre, el protagonista se convierte a sus ojos en una especie de ángel vengador, enviando a sus adversarios a la eternidad "like they were the shite of fleas... a sack of good for nothing germs!".[22] Esos "germs" aparecen en un título que parodia un tipo de pintoresca publicación muy popular en la década de los sesenta y que, con el título de "Emerald Gems of Ireland", estaba dedicada a exaltar una visión edulcorada del pasado.[23]

Desde un punto de vista estrictamente literario, la última novela de McCabe presenta una estructura narrativa muy complicada, con numerosas elipsis en una historia carente de continuidad cronológica y al menos dos voces – aunque sospechamos que el anónimo narrador puede ser muy bien un desdoblamientoo de la personalidad del propio McNab. Si la pretensión del autor es inquietar e incomodar al lector mostrando la cara más fea de la demencia y los vicios de una comunidad rural en Irlanda, creemos que lo ha conseguido plenamente. Como siempre, la risa está a la vuelta de la esquina, y

[22] McCabe, Patrick 2000: *Emerald Germs of Ireland.* London: Picador. 237.
[23] *Vid.* Foster, Aisling 2001: "Germs, madness and murder". *The Guardian.* (27 January).

Emerald Germs of Ireland constituye otra vuelta de tuerca en la representación que Patrick McCabe nos ofrece de la locura en versión irlandesa.

JOHN McGAHERN: LA ELEGÍA COMO EXPERIMENTO

No quisiéramos terminar estas páginas dedicadas a la obra de otros autores sin referirnos a una de las figuras más preeminentes de la literatura irlandesa de la segunda mitad del siglo XX. Perteneciente a la misma generación de escritores que William Trevor y John Banville (aunque, por su fecha de nacimiento, se halla equidistante entre ambos), su escasa producción le ha valido no obstante el respeto y reconocimiento generales.

Aparte de su innegable calidad, nos sentimos impulsados a incluirlo en este capítulo por el hecho de que, tras casi doce años de silencio, ha publicado recientemente la que es su sexta novela. *That They May Face the Rising Sun* (2002) es una de las obras más esperadas de los últimos tiempos. Como Declan Kiberd afirma en su conversación con Nicholas Wroe:

> . . . he (McGahern) is undoubtedly the foremost prose writer since the death of Beckett, and also he is very unusual in that while he has absolute respect among the intellectuals, at the same time he is popular with the

> common reader. *Amongst Women* is seen by many ordinary Irish people as the essential chronicle of a whole phase of our nation's life. You'd find it in houses without all those many other books because of the extreme truthfulness, accuracy and demonstrable honesty of his writing.[24]

El novelista Colm Toibin, también en declaraciones a Nicholas Wroe, confiesa su admiración hacia McGahern, al que reconoce como una de sus mayores influencias:

> . . . he has established the notion of a small place becoming a whole world and sticking to that through a writing life without in any way lessening the power of his work or its appeal. When I was growing up in a provincial town there was nowhere more dreary than Ireland and nothing more dreary than Irish writing. The world you could describe was an outside world, a plavce we could find on our departure from Ireland and Irish subjects. But he disposed of the notion that the house I was brought up in, and the landscape he and I knew, was anything other than something to be brushed aside. (Wroe 2002: 3).

Ya comentábamos en nuestro primer capítulo que *The Dark* (1965) supuso para McGahern su exilio del país que le vio nacer. La novela, centrada

[24] Wroe, Nicholas 2002: "Ireland's rural elegist". *The Guardian*. (5 January).

en la Irlanda rural, trataba un tema tan comprometido – y, según hemos comprobado, recurrente en la ficción irlandesa contemporánea – como el abuso infantil. Ese fue el motivo de su prohibición y de la destitución de McGahern de su puesto como profesor a instancias del Arzobispo de Dublín. John McGahern había publicado su primera novela, *The Barracks*, dos años antes, pero no volvería a producir otra hasta 1975. Para entonces, ya se había levantado la prohibición que pendía sobre *The Dark*; más concretamente, en 1972. (*Vid.* Cahalan 1988: 275). Así, desde entonces, han visto la luz tres novelas hasta llegar a *That They May Face the Rising Sun*: *The Leavetaking* (1975), *The Pornographer* (1980) y *Amongst Women* (1990). Como comentaba Colm Toibin, Irlanda siempre ha sido una constante en la obra de McGahern, más concretamente, Irlanda rural. A través de un estilo elegíaco en el que se entrelazan muerte, deseo, fe, barbarie y desesperación, John McGahern ha ido experimentando progresivamente con el lenguaje para despojarlo de todo efectismo y lograr la perfección en la evocación de una atmósfera a punto de desvanecerse.

That They May Face the Rising Sun recoge tales premisas y las hace funcionar para la Irlanda de los años ochenta, en una novela sin división en capítulos; esta característica aumenta visiblemente la sensación de continuidad en las vidas de unos personajes que se van desgranando a diario y en cada

estación, siguiendo los ritmos de la cosecha y los ciclos naturales. A la vez, la novela recoge la concatenación de los sucesos históricos relacionados con el dinamismo de los cambios en el equilibrio de las fuerzas políticas y socioeconómicas que han actuado en Irlanda en un pasado todavía reciente. Así resume Seamus Deane tal cúmulo de sensaciones en su crítica de la novela para *The Guardian*:

BIBLIOTECA VIRTUAL

> This book is a strange and wonderful mixture of various genres of writing – narrative in the basic sense, but also a maditation, a memoir, a retrospect, an anthropological study of a community, a culminating and therapeutic reprise of the author's own career, a celebration of an Ireland that had formerly been the object of chill analysis as well as of loving evocation. All these aspects are contained within a capacious style that has all the lucidity and intensity we have become accustomed to in McGahern, but inflected by a tone of forgiveness and acceptance that adds an amplitude and serenity rarely achieved in fiction.[25]

[25] Deane, Seamus 2002: "A new dawn". *The Guardian*. (12 January).

El argumento de *That They May Face the Rising Sun* gira en torno al encuentro y confrontación de dos maneras de entender la vida: los que han permanecido en Irlanda y aquellos que regresan tras haber buscado una vida mejor más allá de sus fronteras. Todos tienen una historia que contar, pero pronto nos damos cuenta de que los retornados simbolizan la fuerza renovadora frente al aparente inmovilismo de unas existencias rutinarias. Una quietud paradójicamente constituida por diminutos segmentos de movimiento, como nos recuerda Patricia Craig:

> To read this novel is to find yourself immersed in a world of sodden fields, small-town peccadillos, uncouth old farmers and cattle, dreary evenings with the wind blowing through the reeds at the edge of the lake.[26]

Los que tuvieron que irse a Inglaterra en los cincuenta vuelven a su comunidad rural para percatarse de que la única diferencia son los postes telefónicos que no existían antes. Es posible que tengamos que esperar hasta la próxima novela de John McGahern para descubrir si el ritmo vertiginoso de los acontecimientos acaecidos durante los últimos diez años ha afectado a las sociedades rurales en la misma medida que a Dublín, o si, simplemente, estas

[26] Craig, Patricia 2002: "*That They May Face the Rising Sun* by John McGahern. The master of melancholy". *The Independent.* (5 January).

desaparecerán para siempre. Mientras, podemos quedarnos con las palabras que Declan Kiberd dedica al que fue su profesor en la escuela primaria: uno de los autores irlandeses estilísticamente más experimentales que prefiere ser el cronista de la decadencia de unos modos de vida.

> In a way I think he sees himself as an elegist. What he is interested in is that moment just before a culture dies away, when it achieves a kind of grace of utterance, a sort of swansong. . . and in some ways his writings are that swansong of a rural way of life ehich lasted for decades but is now almost gone. (Wroe 2002: 11)

CONCLUSIÓN

ENTRE TRADICIÓN Y POSTMODERNIDAD

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

> By all accounts, writing novels in and about Ireland has never been a straightforward business.
>
> (Gerry Smyth. *The Novel and the Nation*)

Comenzábamos esta Tesis Doctoral con una declaración de intenciones: rastrear las nuevas tendencias que aparecen en la ficción irlandesa de la segunda mitad del siglo XX, a través de la obra de dos de sus autores más emblemáticos, JohnBanville y William Trevor. En un primer capítulo, titulado "El estado de la cuestión" (y que, junto con el segundo, constituye la Primera Parte), hemos indicado la importancia de la novela en Irlanda, buscando explicaciones de carácter histórico para justificar la preeminencia del género. Encontramos a una nación en busca de su identidad como país independiente, más allá del tutelaje cultural y político de Gran Bretaña. Siguiendo las teorías de Bakhtin, veíamos la adecuación de la novela a las sociedades en plena

evolución, lo que nos conducía a continuación a estudiar el caso particular de este género en Irlanda.

Hemos mencionado así algunas de las temáticas más importantes que conforman la tradición novelística irlandesa. Por lo tanto, este primer capítulo incluye unos breves apuntes acerca de la novela de "big house", el contraste entre los ámbitos rural y urbano, la fascinación por los elementos fantásticos y terroríficos, la literatura humorística –con sus vertientes grotesca y macabra-, y la novela experimental, tal y como se concibe tras la revolución modernista. Todas estas tendencias tienen sus seguidores entre los autores contemporáneos, y hemos dedicado unas páginas a mostrar su obra.

Al hablar del grado de experimentalidad alcanzado por las novelas de algunos de estos autores, llegamos a la conclusión de que su narrativa guardaba evidentes concomitancias con lo que habitualmente se califica como ficción postmodernista. Encontramos el origen de este hecho en las tendencias aperturistas que se detectan en Irlanda a partir de la década de los sesenta. Ese aperturismo ha llevado a la crítica a contemplar con cierta reticencia a los escritores que no parecen adecuarse al estereotipo de autor irlandés, al no seguir al pie de la letra los dictados de la tradición. Es este el caso de John Banville y

William Trevor, a menudo considerados como pertenecientes a un contexto más europeo que irlandés.

Las innovaciones presentes en la cultura europea contemporánea se agrupan generalmente bajo el epígrafe de Postmodernismo, por lo que hemos intentado dilucidar, entre las muchas teorías existentes, las líneas maestras de este fenómeno. Concluíamos entonces que la característica más descollante de este período es el cambio de dominante –en términos jakobsonianos- desde la perspectiva epistemológica del Modernismo a la puramente ontológica de los movimientos postmodernistas.

Irlanda es un terreno ideal para la materialización de tal realidad multifacética en la creación literaria de nuestro tiempo, fundamentalmente a causa de los cambios que la nación ha ido experimentando. La identidad individual que persigue ha de tener en cuenta no sólo su propia tradición, sino también la miríada de posibilidades que se le ofrece más allá de sus fronteras. John Banville y William Trevor encarnan tal dualidad en su obra, y por ello hemos examinado en un segundo capítulo ("Otros mundos, otro tiempo") la manera en la que ambos autores buscan nuevos horizontes para plasmar otras realidades.

En el caso de William Trevor, su obra se desarrolla en una primera etapa en escenarios urbanos ingleses, con personajes también británicos. Sucede así en *A Standard of Behaviour* (1958), *The Old Boys* (1964), *The Boarding-House* (1965) y *The Love Department* (1966). Incluso su primera colección de relatos, *The Day We Got Drunk on Cake* (1967) presenta casi exclusivamente personajes y ambientes ingleses. Todas estas novelas y la mayor parte de las narraciones breves poseen un carácter eminentemente cómico y una inclinación hacia lo grotesco más acusada que en obras posteriores.

A partir de la década de los setenta, Trevor va suavizando gradualmente los elementos humorísticos, a la vez que los personajes y escenarios irlandeses van cobrando más importancia. Esta evolución llega al culmen en los ochenta, con la publicación de dos novelas que constituyen su propia versión del género de "big house": *Fools of Fortune* (1983) y *The Silence in the Garden* (1988).

Ya en la década de los noventa, sus novelas muestran una mayor tendencia a la apertura, y en *Felicia's Journey* (1994) evoca precisamente el viaje desde Irlanda a Inglaterra que el propio autor había emprendido en sus primeras obras. *Death in Summer* (1988), su última novela hasta la fecha, retorna al paisaje inglés y a algunos de los temas más queridos por William

Trevor, como la soledad, las tragedias familiares y la influencia de las experiencias en la infancia.

En su totalidad, la obra de Trevor permanece sin embargo fiel a su origen irlandés a través de la figura recurrente del jardín, símbolo del paisaje idílico del Edén, pero también del rechazo y el abandono. Ese jardín es Irlanda, la isla esmeralda que es al mismo tiempo escenario de conflictos y tragedias.

Por otra parte, John Banville elige la Irlanda contemporánea como escenario de las nueve narraciones breves y la *novella* que conforman *Long Lankin* (1970), su primera publicación. Sin embargo, *Nightspawn* (1971) abandona Irlanda para trasladarse a Grecia y narrar una peculiar historia de espías. Es en *Birchwood* (1973) cuando Banville regresa a Irlanda para subvertir el género de "big house" y desarrollar las claves postmodernistas que habían empezado a vislumbrarse en sus dos primeras obras.

Seguirá una tetralogía dedicada al pensamiento científico y compuesta por dos novelas historiográficas, *Doctor Copernicus* (1976) y *Kepler* (1981), una nueva revisión del género de "big house" con *The Newton Letter* (1982) y una reinterpretación de la Teoría del Caos en *Mefisto* (1986). Curiosamente, esta ultima novela es la que devuelve protagonismo a la Irlanda

de nuestros días tras haberse movido libremente por países y épocas muy diversas en las tres anteriores.

Ya en esta tetralogía comienza a hacerse patente una de las constantes de John Banville como escritor: el intento de aprehensión de la armonía que debe regular el mundo. Tal orden puede lograrse mediante los recursos que la ciencia pone a nuestra disposición, o a través del arte, como sucede en la trilogía que inicia *The Book of Evidence* (1989). Con esta novela, el autor vuelve a Dublín, así como con la tercera, *Athena* (1995); *Ghosts* (1993), segunda de la tríada, abandona todo intento de determinación espacial para trasladar a los personajes al ambiente onírico de una isla desconocida, en un planteamiento que despierta ecos de la tempestad shakespeareana.

Las dos últimas novelas publicadas por John Banville hasta la fecha, *The Untouchable* (1997) y *Eclipse* (2000), difieren en gran medida en cuanto a la elección de los escenarios en los que se desarrolla la ficción. Mientras que *The Untouchable* se mueve entre localizaciones tan variadas como Londres, París, Moscú y, muy brevemente, Irlanda, *Eclipse* traslada a su protagonista al hogar de sus antepasados, de nuevo en la campiña irlandesa.

Como queda patente, Irlanda se encuentra siempre presente en la obra de ambos autores, a pesar de sus numerosos coqueteos con otros lugares y épocas. Pero lo que realmente determinará su compromiso con la literatura irlandesa será su decisión de ser fieles a las constantes que caracterizan la novela en Irlanda y que identificábamos en el primer capítulo. Ya hemos visto que tanto la dicotomía campo / ciudad -representada por sus incursiones en el género de "big house"- como el tratamiento humorístico de los temas aparecen en sus obras. Una vez que hemos delimitado los universos que los dos escritores han creado para nosotros, hemos querido investigar el papel que reservan en ellos para el ser humano. Es en ese punto donde hemos descubierto el tributo que rinden a otra de las tendencias más características en la historia de la ficción irlandesa: la vertiente terrorífica que representa la encarnación del mal.

William Trevor creará su propia genealogía de la maldad, y a explorarla hemos dedicado el tercer capítulo de esta Tesis, titulado "William Trevor y el origen del mal". Los personajes de sus obras –tanto en las novelas como en las narraciones breves- deben enfrentarse a las demandas impuestas por unas comunidades que se basan en normas consuetudinarias a menudo vacías de contenido. Cuando los personajes son incapaces de adaptarse, las consecuencias pueden ser trágicas. Lejos de una visión puramente maniquea de

la realidad, la obra de Trevor no plantea un mundo dividido en buenos y malos, inocentes e infractores, verdugos y víctimas; cielo e infierno pueden convivir en la misma alma.

Para John Banville, el mal se representa en caracteres patológicos con una evidente inclinación hacia la locura y la violencia. Desde su primera novela, todos los protagonistas de Banville tejen sus existencias en torno a diversas obsesiones. Todos ellos representan el dilema del hombre contemporáneo, perdido en la indeterminación y embarcado en la perpetua búsqueda del significado de un mundo vacío de toda seguridad. Si sus expectativas se ven frustradas, deben enfrentarse a una disyuntiva que puede desembocar en la fragmentación del ser, una disociación que se contempla a menudo en el ámbito de la teoría literaria contemporánea como una sublimación de la locura. Son éstos los temas que hemos tratado en "John Banville: obsesión y violencia". Freddie Montgomery, el protagonista de la trilogía que comienza con *The Book of Evidence*, es un claro ejemplo de esa inadaptación que terminará en asesinato. Con este cuarto capítulo cerramos la Segunda Parte de la Tesis.

En la Tercera Parte, hemos optado por reunir dos capítulos en apariencia dispares. En el quinto, "Experimentos: verdades relativas", hemos

querido estudiar las múltiples formas en que John Banville y William Trevor representan la heterogeneidad de puntos de vista desde los que puede apreciarse la realidad. Como su título indica, este capítulo hace hincapié en la parcela más experimental de la obra de ambos autores. En el caso de Trevor, hemos constatado el solapamiento de diversos tipos de discurso y la variación de los puntos focales a partir de los que proporcionar perspectivas diferentes o incluso discordantes. A pesar de tal cacofonía, el lector puede descubrir una verdad subyacente tras las diversas versiones. En cuanto a la obra de Banville, hemos recurrido a las figuras de los tres últimos protagonistas de sus novelas, narradores mentirosos que monopolizan la transmisión de los acontecimientos, manipulando a su antojo la realidad. De esa forma, el lector tiene la impresión de hallarse perdido en la misma incertidumbre que impone la propia indeterminación de los acontecimientos.

En la experimentalidad formal que requiere el tratamiento del tema de lo relativo de la verdad es donde William Trevor y John Banville entroncan con la última línea que identificábamos en la tradición literaria irlandesa, y que emanaba directamente del movimiento modernista en Irlanda. Por supuesto, como sucedía con las tendencias anteriores, la contemporaneidad de los argumentos proporciona un matiz distintivo a los experimentos realizados por ambos autores.

El sexto y último capítulo lleva por título "Otros autores. Nuevas tendencias". Una vez que hemos realizado un seguimiento de los itinerarios de John Banville y William Trevor, hemos creído necesario visitar los universos literarios de algunos escritores contemporáneos. Roddy Doyle, Dermot Bolger y Patrick McCabe son autores ya consagrados que iniciaron su andadura en la década de los ochenta, y que desarrollan su quehacer artístico en una época de cambios casi cataclísmicos para Irlanda. Los temas tradicionales irlandeses –tamizados por una innegable modernidad- siguen estando presentes. Volvemos a hablar del contraste entre lo rural y lo urbano, de Dublín como ciudad por antonomasia, de la locura de los inadaptados... y, cómo no, de la violencia de toda índole que parece inseparable de la civilización contemporánea igual que lo ha sido de la historia irlandesa desde hace siglos. Esa continuidad a través del cambio se demuestra de forma aún más patente en la obra de John McGahern, coetáneo de Banville y Trevor, que ha elegido el nuevo milenio para romper su silencio después de casi doce años.

Pasado y presente se dan la mano en una nación que ha buscado durante tanto tiempo su identidad que tal vez no se ha dado cuenta de que puede estar a punto de perderla. Uno de los símbolos de la postmodernidad, la tan denostada globalización, parece amenazar la singularidad de la sociedad

irlandesa. Sin embargo, ese mismo fenómeno hace que sea más fácil que nunca exportar la cultura propia. El equilibrio, siempre inestable, se halla en el potencial que ofrece el intercambio entre culturas diversas. John Banville y William Trevor, al igual que muchos representantes de las nuevas generaciones de escritores irlandeses, son autores europeos sin dejar por ello de rendir tributo al pasado que los contempla. La creación literaria irlandesa contemporánea debe vencer la tentación de dar un paso atrás con la idea equivocada de hallar así una seguridad que no dejará de ser ficticia.

Con esta Tesis Doctoral, hemos pretendido demostrar que las nuevas tendencias en la ficción irlandesa desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días han sabido aunar postmodernidad y tradición sin perder por ello un ápice de su originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

I.FUENTES PRIMARIAS

1. JOHN BANVILLE

Novela:

Long Lankin. London: Martin Secker & Warburg, 1970

Nightspawn. London: Martin Secker & Warburg, 1971

Birchwood. London: Martin Secker & Warburg, 1973

Doctor Copernicus. London: Martin Secker & Warburg, 1976

Kepler. London: Martin Secker & Warburg, 1981

The Newton Letter. London: Martin Secker & Warburg, 1982

Mefisto. London: Martin Secker & Warburg, 1986

The Book of Evidence. London: Martin Secker & Warburg, 1989

Ghosts. London: Martin Secker & Warburg, 1993

Athena. London: Martin Secker & Warburg, 1995

The Ark. Oldcastle: Gallery, 1996 (juvenil)

The Untouchable. London: Picador, 1997

Eclipse. London: Picador, 2000

Drama:

The Broken Jug. Translated by John Banville after Heinrich von Kleist. Oldcastle: Gallery, 1994

God's Gift. A Version of Amphitryon by Heinrich von Kleist. Oldcastle: Gallery, 2000

Miscelánea (prosa seleccionada):

"Major Achievements". *Hibernia* (20 February), 1970

"Artist as Healer". *Hibernia* (23 June), 1972

"Inutile Genius". *Hibernia* (25 May), 1973

"In the Monster House" (12 April), 1974

"Bread or Madeleines". *Hibernia* (30 May), 1975

"A Sweet Disorder". *Hibernia* (21 May), 1976

"Recent Fiction". *Hibernia* (30 September), 1977

"Enigma Variations". *Hibernia* (16 February), 1978

"End Game". *Hibernia* (20 April), 1978

"In Plain English". *Hibernia* (27 April), 1978

"Thirst for Blood". *Hibernia* ·(31 January), 1980

"Physics and Fiction: Order from Chaos". *The New York Book Review* (21 April), 1985

"Relics. Review of *Reading Turgenev* and *My House in Umbria". New York Review of Books.* (September 26), 1991

Introduction to *Ormond, a Tale*, by Maria Edgeworth. Belfast: Appletree Press, 1992

"How do we do it?". *Times Literary Supplement* (16 December), 1994

Introduction to *The Deeps of the Sea and Other Fiction*, by George Steiner. London: Faber and Faber, 1996

"*The Grotesque*, by Patrick McGrath". *The Irish Times* (25 May 1996)

"Everything that was will be". *The Irish Times* (27 June), 1998

"Sweet foretaste of journey's end". *The Irish Times* (25 July), 1998

"A subtle and playful business. *The Story Begins: Essays on Literature*, by Amos Oz". *The Irish Times* (12 June), 1999

"Pushed from the centre of creation". *The Irish Times* (31 December), 1999

"How to read a novel? Lovingly". *The Irish Times* (26 August), 2000

"Freud and scrambled egos". *The Irish Times* (18 November), 2000

"Warm hands, cold heart". *The Irish Times* (28 October), 2000

"A distinguished enemy of his time". *The Irish Times* (16 December), 2000

"Straight thinking, crooked issues". *The Irish Times* (13 January), 2001

"Speaks true who speaks shadows". *The Irish Times* (10 February), 2001

"The big book of writing. Review of *The Norton Antology of theory and Criticism*". *The Irish Times* (1 September), 2001

"The peacock who invented himself". *The Irish Times* (10 November), 2001

"Metaphysics as antidote to terror". *The Irish Times* (15 December), 2001

Traducciones de la obra de John Banville al castellano:

Copérnico. Trad. María Eugenia Ciochini. Barcelona: Edhasa, 1990

Kepler. Trad. Horacio González Trejo. Barcelona: Edhasa, 1990

Mefisto. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Península, 1990

El libro de las pruebas. Trad. Horacio González Trejo. Barcelona: Edhasa, 1991

El intocable. Trad. Juan Antonio Molina Foix. Barcelona: Anagrama, 1999

2. WILLIAM TREVOR

Novela:

A Standard of Behaviour. London: Hutchinson, 1958

The Old Boys. London: Bodley Head, 1964

The Boarding-House. London: Bodley Head, 1965

The Love Department. London: Bodley Head, 1966

Mrs Eckdorf in O'Neill's Hotel. London: Bodley Head, 1969

Miss Gomez and the Brethren. London: Bodley Head, 1971

Elizabeth Alone. London: Bodley Head, 1973

The Children of Dynmouth. London: Bodley Head, 1976

Other People's Worlds. London: Bodley Head, 1980

Fools of Fortune. London: Bodley Head, 1983

Nights at the Alexandra. London: Hutchinson, 1987

The Silence in the Garden. London: Bodley Head, 1988

Two Lives: Reading Turgenev and My House in Umbria. London: Viking, 1991

Felicia's Journey. London: Viking, 1994

Death in Summer. London: Viking, 1998

Narraciones breves:

The Day We Got Drunk on Cake and Other Stories. London: Bodley Head, 1966

The Ballroom of Romance and Other Stories. London: Bodley Head, 1972

*Angels at the Ritz and Other Stories.*London: Bodley Head 1976

Old School Ties. London: Lemon Tree Press, 1976 (narraciones y fragmentos de novelas)

Lovers of Their Time and Other Stories. London: Bodley Head, 1978

The Distant Past and Other Stories. Dublin: Poolbeg Press, 1979

Beyond the Pale and Other Stories. London: Bodley Head 1981

The News from Ireland and Other Stories. London: Bodley Head, 1986

Family Sins and Other Stories. London: Bodley Head 1990

William Trevor: The Collected Stories. London: Viking, 1992

Juliet's Story. London: Bodley Head, 1992 (infantil)

Matilda's England. Harmondsworth: Penguin, 1995

Making Conversation. Harmondsworth: Penguin, 1995

Ireland: Selected Stories. Harmondsworth: Penguin, 1995

Outside Ireland: Selected Stories. Harmondsworth: Penguin, 1995

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

After Rain. London: Viking, 1996

Cocktails at Doney's & Other Stories. London: Bloomsbury Classics, 1996

Death of a Professor. London: Colophon Press, 1997

The Hill Bachelors. London: Viking, 2000

Drama:

The Girl. London: Samuel French, 1968

Going Home. London: Samuel French, 1972

A Night with Mrs da Tanka. London: Samuel French, 1972

The Last Lunch of the Season. London: Covent Garden Press, 1973

Marriages. London: Samuel French, 1976

A Perfect Relationship. London: Burnham House, 1976

Scenes from an Album. Dublin: Co-Op Books, 1981

Ensayo:

A Writer's Ireland: Landscape in Literature. London: Thames and Hudson, 1984

Excursions in the Real World. London: Hutchinson, 1993

Miscelánea (prosa seleccionada):

"Some Notes on Writing Stories". *London Magazine* 8, no. 5, 1970

Introduction to *The Search Party,* by George A. Birmingham. London: Bodley Head, 1973

"A View of My Own". *Nova.* September, 1974

"A Writer's Day". *Society Magazine.* April, 1976

"Too Blasé for Rape". *Hibernia* (28 April), 1977

Review of *The Collected Stories of Elizabeth Bowen. Times Literary Supplement* (6 February), 1981

"Frank O'Connor: The Way of a Storyteller". *The Washington Post* (13 September), 1981

Introduction to *David's Daughter Tamar*, by Margaret Barrington. Dublin: Wolfhound Press, 1982

Introduction to *Through Connemara in a Governess Cart*, by Edith Somerville. London: Virago, 1990

"Child of the Century". Review of V.S. Pritchett's Stories. *New York Review of Books* (13 June), 1991

"Surfaces beneath surfaces". *The Irish Times* (25 April), 1997

Introduction to *Pride and Prejudice*, by Jane Austen. O.U.P., 1999

Traducciones de la obra de William Trevor al castellano:

Noches en el Alexandra. Trad. César Palma. Barcelona: Edhasa, 1988

Marionetas (Fools of Fortune). Trad. María Isabel Butler de Foley. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995

La historia de Juliet. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Madrid: Siruela, 1997

Leyendo a Turguéniev. Trad. María Isabel Butler de Foley. Barcelona: Edhasa 1999

El viaje de Felicia. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Madrid: Alianza Editorial, 1999

3. OTROS AUTORES

3.1.Roddy Doyle

Novela:

The Commitments. Dublin: King Farouk, 1987

The Snapper. London: Secker & Warburg, 1990

The Van. London: Secker & Warburg, 1991

Paddy Clarke Ha Ha Ha. London: Secker & Warburg, 1993

The Woman Who Walked Into Doors. London: Secker & Warburg, 1996

A Star Called Henry. London: Secker & Warburg, 1999

Drama:

War. Dublin: Passion Machine, 1989

Brownbread. London: Secker & Warburg, 1992

Traducciones de la obra de Roddy Doyle al castellano:

Paddy Clarke, ja, ja , ja. Trad. Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Espasa-Calpe, 1995

La camioneta. Trad. Antonio Resines y Hermimia Bevia. Madrid: Alfaguara, 1996

La mujer que se daba con las puertas. Trad. Antonio Resines y Herminia Bevia. Madrid: Alfaguara, 1998

La mujer que se daba con las puertas. Trad. Antonio Resines y Herminia Bevia. Madrid: Organización Nacional de Ciegos, 1998 (edición en Braille)

Una estrella llamada Henry. Trad. Miguel Martínez-Lage. Madrid: Círculo de Lectores, 2001

Traducciones de la obra de Roddy Doyle al catalán:

La dona que ensopegava amb les portes. Trad. Ernest Riera. Barcelona: Edicions 62, 1997

Una estrella que es diu Henry. Trad. Ernest Riera. Barcelona: Ediciones 62, 2000

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.2.Dermot Bolger

Novela:

Night Shift. Kerry: Brandon Books, 1982

The Woman's Daughter. Dublin: Raven Arts Press, 1987

The Journey Home. London: Viking, 1990

Emily's Shoes. London: Viking, 1992

A Second Life. Harmondsworth: Penguin, 1994

Father's Music. London: Flamingo, 1997

Temptations. London: Flamingo, 2000

The Valparaiso Voyage. London: Flamingo, 2001

Drama:

A Dublin Quartet (The Lament for Arthur Cleary, In High Germany, The Holy Ground, One Last White Horse). Harmondsworth: Penguin, 1992

Greatest Hits, One Act Plays. Dublin: New Island Books, 1997

Blinded by the Light. London: Nick Hern Books, 1997

The Passion of Jerome. London: Methuen, 1999

Poesía:

The Habit of Flesh. Dublin: The Raven Arts Press, 1980

Finglas Lillies. Dublin: The Raven Arts Press, 1981

No Waiting America. Dublin: The Raven Arts Press, 1982

Internal Exiles. Dublin: Dolmen, 1986

Leinster Street Ghosts. Dublin: The Raven Arts Press, 1989

Taking My Letters Back. New and Selected Poems. Dublin: New Island Books, 1998

3.3.Patrick McCabe

Novela:

Music on Clinton Street. Dublin: The Raven Arts Press, 1986

Carna. London: Audan Ellis, 1989

The Butcher Boy. London: Picador, 1992

The Dead School. London: Picador, 1995

Breakfast on Pluto. London: Picador, 1998

Emerald Germs of Ireland. London: Picador, 2000

Narraciones breves:

The Adventures of Shay Mouse. Dublin: The Raven Arts Press, 1985 (infantil)

Mondo Desperado. London: Picador, 1999

Traducciones de la obra de Patrick McCabe al castellano:

El aprendiz de carnicero. Trad. María sabel Buttler de Foley. Barcelona: Edhasa, 1997

Desayuno en Plutón. Trad. Montserrat Ribas Casellas. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2002

3.4.John McGahern

Novela:

The Barracks. London: Faber & Faber, 1963

The Dark. London: Faber & Faber, 1965

The Leavetaking. London: Faber & Faber, 1975

The Pornographer. London: Faber & Faber, 1980

Amongst Women. London: Faber & Faber, 1990

That They May Face the Rising Sun. London: Faber & Faber, 2001

Narraciones Breves:

Nightlines. London: Faber & Faber, 1970

High Ground. London: Faber & Faber, 1985

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II. FUENTES SECUNDARIAS

John Banville

Allen, Findlay 1986: "An Irish Devil" *The Literary Review* (November)

Berensmeyer, Ingo 2000: *John Banville. Fictions of Order: authority, autorship, authenticity*. Heidelberg: C. Winter

Booker, M. Keith 1998: "Cultural crisis then and now: science, literature, and religion in John Banville's *Doctor Copernicus* and *Kepler*". *Critique: Studies in Modern Fiction* 39:2. 176-92

Brown, Terence 1991: "Redeeming the time: the novels of John McGahern and John Banville". *The British and Irish Novel since 1960.* Ed. James Acheson. Basingstoke: Macmillan. 159-73

Burgstaller, Susanne 1992: ""This Lawless House" – John Banville's Post-Modernist Treatment of the Big-House Motif in *Birchwood* and *The Newton Letter"*. *Ancestral Voices: The Big House in Anglo-Irish Literature*. Ed. Otto Rauchbauer. Dublin: The Lilliput Press. 239-57

Canon-Roger, Françoise 1994: "De la grande syntaxe au lieu commun: histoire et métafiction dans *Doctor Copernicus* et *Kepler* de John Banville". *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des Iles Britanniques.* Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence: Pebs. De l'Université de Provence. 167-82

Carty, Ciaran 1986: "Out of Chaos Comes Order". *Sunday Tribune* (September 14)

Celyn Jones, Russell 2000: "Stage fright and the phantoms of the theatre". *The Times* (13 September)

Clark, Alex 2000: "Giving up the ghosts". *The Guardian* (16 September)

Craig, Patricia 1986: "A Rage for Order". *Times Literary Supplement* (10 October)

Deane, Seamus 1976: "'Be Assured I Am Inventing': The Fiction of John Banville". *Cahiers Irlandaises* 4/5. 329-39

Díez Fabre Silvia 1998: "The conventional approach to the big house novel called into question in the work of John Banville". *Cuadernos de Literatura Inglesa y Norteamericana.* Volumen 3, números 1-2. Pontificia Universidad Católica Argentina. 63-75

Freiburg, Rudolf and Jan Schnitker eds. 1999: *"Do You Consider Yourself a Postmodern Author?" Interviews with Contemporary English Writers.* Piscataway, NJ: Transaction Publishers

Gee, Maggie 1997: "Inside the insider. *The Untouchable* by John Banville". *Times Literary Supplement* (9 May)

Hederman, Mark Patrick & Richard Kearney eds. 1982: "Novelists on the Novel. Ronald Sheehan talks to John Banville and Francis Stuart". *The Crane Bag Book of Irish Studies.* Dublin: Blackwater. 408-16

Imhof, Rüdiger 1981: "An Interview with John Banville. 'My Readers, that Small Band, Deserve a Rest'". *Irish University Review* 11, 1 (Spring). 5-12

___ 1983: "*The Newton Letter* by John Banville: An exercise in literary derivation". *Irish University Review* 13. 162-67

___ 1986: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English Science since 1939.* Heidelberg: Winter

___ 1987: "Q & A with John Banville". *Irish Literary Supplement.* (Spring)

___ 1989: *John Banville. A Critical Introduction.* Dublin: Wolfhound Press

___ 1996: "In search of the Rosy Grail: the creative process in the novels of John Banville". *Irish Writers and Their Creative Process.* Eds. Jacqueline Genet & Wynne Hellegouarch. Gerrards Cross: Smythe. 123-36

Jackson, Tony E. 1997: "Science, art and the shipwreck of knowledge: the novels of John Banville". *Contemporary Literature.* University of Wisconsin. 510-33

Lernout, Geert 1986: "Looking for Pure Visions". *Graph.* (October). 12-16

___ 1988: "Banville and Being: The Newton Letter and History". *History and Violence in Anglo-Irish Literature.* Eds. Joris Duytschaever and Geert Lernout. Amsterdam: Rodopi. 67-77

Lundén, Bo 1999: *Re-educating the reader: fictional critiques of post-structuralism in Banville's Dr Copernicus, Coetzee's Foe and Byatt's Possession.* Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis

Lysaght, Seán 1991: "John Banville's tetralogy: the limits of mimesis". *Irish University Review* 21:1. 82-100

Mason, David 1998: "Forgiving the past". *Sewanee Review* 106, no.2. 298-316

Mcfarlane, Robert 2000: "With prose like this, who needs a plot?". *The Guardian* (28 September)

McGrath, Patrick 1997: "The Fourth Man". *The New York Times* (June 8)

McIlroy, Brian 1992: "Banville, Science and Ireland". *Studies* 81. 81-88.

___ 1992b: "Reconstructing artistic and scientific paradigms: John Banville's *The Newton Letter"*. *Mosaic* vol. 25, no. 1. 121-33

___ 1995: "Pattern in chaos: John Banville's scientific art". *Colby Quarterly* 31: 1. 74-80.

McMinn, Joseph 1988: "An Exalted Naming: the Poetical Fictions of John Banville". *Canadian Journal of Irish Studies* 14:1 (July). 17-27

___ 1991: *John Banville. A Critical Study*. Dublin: Gill & Macmillan

___ 1999: *The Supreme Fictions of John Banville*. Manchester U. P.

Molloy, Francis 1981: "The Search for Truth. The Fiction of John Banville". *Irish University Review* 11, 1 (Spring). 29-51

Moore, John Rees 1998: "Life and death, ghosts and spies". *Sewanee Review* 106, no.2. 317-29

O'Neill, Patrick 1990: "John Banville". *Contemporary Irish Novelists.* Ed. Rüdiger Imhof. Tübingen: Narr. 207-23

O'Toole, Fintan 1989: "Stepping into the limelight – and the chaos". *The Irish Times.* (21 October)

Sage, Victor 1996: "The Politics of Petrifaction. Culture, Religion, History in the Fictions of Iain Banks and John Banville". *Modern Gothic: A Reader*. Eds. Victor Sage and Allan Lloyd Smith. Manchester U. P.

Schall, Hedwig 1997: "An Interview with John Banville". *The European English Messenger* vol. VI/1 (Spring). 13-19

Shepard, Jim 2001: "Performance Anxiety". *The New York Times* (March 4)

Swann, Joseph 1993: "Banville's Faust: *Doctor Copernicus, Kepler, The Newton Letter* and *Mefisto* as stories of the European mind". *A Small Nation's Contribution to the World: Essays on Anglo-Irish Literature and Language*. Eds. Donald E. Morse *et al*. Gerrards Cross: Smythe. 148-60

Tayler, Christopher 2000: "The circus comes to town". *Times Literary Supplement* (29 September)

Wallace, Arminta 2000: "A world without people". *The Irish Times* (21 September)

Warren, Wini 1993: "The Search for Copernicus in History and Fiction. *Soundings: An Interdisciplinary Journal"*. Summer – Fall 76: 2-3. 383-406

Wondrich, Roberta Gefter 1997: "A great, sinister performer: John Banville, *The Untouchable"*. *Canadian Journal of Irish Studies* 23, no. 2. 123-29

Wormald, Mark 1995: "Adrift in Rue Street". *Times Literary Supplement* (10 February)

Zuntini de Izarra, Laura P. 1999: *Mirrors and Holographic Labyrinths: The Process of a "New" Aesthetic Synthesis in John Banville's Work.* London: International Scholars Publications.

William Trevor:

Allen, Brooke 1998: "Fatal Attractions". *The New York Times* (6 September)

Allen, Bruce 1983: "Irish Humanism". *Saturday Review* (October)

___ 1993: "William Trevor and Other People's Worlds". *Sewanee Review* 101, no. 1. 138-44

___ 1998: "Souls like any other souls". *Sewanee Review* 106, no. 2. 329-33

Aronson, Jacqueline S. 1986: "William Trevor: An Interview". *Irish Literary Supplement.* (Spring)

Bailey, Paul 1973: "Living Dolls. Review of *Elizabeth Alone*". *New Statesman* (26 October)

Becker, Alida 1991: "Two women: one mad, one bad, both wise". *The New York Times Book Review* (8 September)

Betts, Doris 1982: "William Trevor: Still Stories Run Deep". *Washington Post Book World* (21 February)

Blake, Robert 1983: Review of *The Stories of William Trevor*. *London News* (July)

Bradbury, Malcolm 1969: "Dubliners". *The New Statesman* (3 October)

Bramwell, Murray 1986: "Irish Eyes Have It. Review of *The News from Ireland*". *Adelaide Review* (18 September)

Butler de Foley, María Isabel 1999: "Irish Novels into Spanish". *New Hibernian Review / Írís Éíreannach Nua* (3: 2). 142-46

Campbell, Peter 1990: "People who love people who love somebody else". *London Review of Books* (January)

Clemons, Walter 1981: "Dickensian Evil". Review of *Other People's Worlds. Newsweek* (January)

Core, George 1993: "Belonging Nowhere, Seeing Everywhere: William Trevor and the Art of Distance". *Hollins Critic* (30: 4). 1-9

Craig, Patricia 1988: "The Shape of Past Iniquities". *Times Literary Supplement* (10 June)

___ 1990: "The Pressure of Events". *Times Literary Supplement* (1 February)

Cunningham, Valentine 1975: "Sinking Fund". *Times Literary Supplement* (24 October)

Davies, Russell 1976: "Tiny Tim". *The New Statesman* (9 July)

Dunne, Sean 1985: "The Old Boy". *The Sunday Tribune* (2 June)

Fallowell, Duncan 1976: "Time-wasting". *The Spectator* (June 19)

Eder, Richard 1990: Review of *Two Lives. Los Angeles Times Book Review* (20 May)

Firchow, Peter (ed) 1974: "William Trevor". *The Writer's Place: Interviews on the Literary Situation in Contemporary Britain.* University of Minnesota Press.

Fitzgerald-Hoyt, Mary 1992: Review of *Two Lives. Irish Literary Supplement* 2, no. 1

___ 1995: "William Trevor's Protestant Parables". *Colby Quarterly* (31: 1). 40-45

Flower, Dean 1991: "The Reticence of William Trevor". *Hudson Review* 43, no. 4

Fowles, John 1986: "The Irish Maupassant". *Atlantic* (August). 89-91

Gitzen, Julian 1979: "The Truth-Tellers of William Trevor". *Critique: Studies in Modern Fiction* 21: 1. 68-70

Harsent, David 1975: "Tiny Tears". *New Satatesman* (24 October)

Hogan, Robert 1984: "Old Boys, Young Bucks, and New Women: The Contemporary Short Story". *The Irish Short Story. A Critical History*. Ed. James F. Kilroy. Boston: Twayne

Holland, Mary 1981: "Codes. Review of *Beyond the Pale". The New Statesman* (13 November)

Kemp, Peter 1981: "Cosiness and Carnage". *Times Literary Supplement* (16 October)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Larsen, Max D. 1992: "Saints of the Ascendancy: William Trevor's Big-House Novels". *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Ed. Otto Rauchbauer. Dublin: The Lilliput Press. 257-77

Lasdun, James 1996: "A genius for misery: William Trevor and the art of the short story". *Times Literary Supplement* (27 September)

Lively, Penelope 1980: "Lifescapes". *Encounter* 55, No. 5 (November)

Loughman, Celeste 1993: "The mercy of silence: William Trevor's *Fools of Fortune"*. *Éire – Ireland* 28:1. 87-96

MacKenna, Dolores 1990: "William Trevor". *Contemporary Irish Novelists.* Ed. Rüdiger Imhof. Tübingen: Narr. 109-23

___ 1999: *William Trevor: The Writer and His Work*. Dublin: New Island Books

Morrison, Kristin 1987: "William Trevor's 'System of Correspondences'". *Massachussetts Review* 28. 489-96

___ 1993: *William Trevor*. New York: Twayne Publishers

___ 1996: "Child Murder as Metaphor of Colonial Exploitation in Toni Morrison's *Beloved, The Silence in the Garden,* and *The Killeen"*. *International Aspects of Irish Literature*. Eds. Toshi Furomoto *et al.* Gerrards Cross: Smythe. 292-300

Morrissey, Thomas 1990: "Trevor's *Fools of Fortune*: The Rape of Ireland". *Notes on Modern Irish Literature 2.* 58-60

Morrow Paulson, Suzanne 1993: *William Trevor. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers

Mortimer, Mark 1984: "The Short Stories of William Trevor". *Études Irlandaises* (9). 161-73

Nye, Robert 1976: "Trevor: Storyteller with a Poet's Feeling". *Christian Science Monitor* (16 June)

Oates, Joyce Carol 1977: "More Lovely than Evil, review of *The Children of Dynmouth"*. *New York Times Book Review* (April 17)

___ 2000: "On small farms from Cork to Cavan. *The Hill Bachelors* by William Trevor". *Times Literary Supplement* (29 September)

Ponsford, Michael 1988: "'Only the truth': the short stories of William Trevor". *Éire – Ireland* 23:1. 75-86

Pritchett, V.S. 1979: "Explosion of Conscience". *The New York Review of Books* (April 19). 8

Raban, Jonathan 1971: "Crow Street. Review of *Miss Gomez and the Brethren"*. *The New Statesman* (15 October)

Ralph-Bowman, Mark 1976: „William Trevor" . *The Transatlantic Review* No. 53/54. 11

Rhodes, Robert E. 1989: "'The Rest is Silence': Secrets in Some William Trevor Stories". *New Irish Writing.* Eds. James D. Brophy and Eamon Grennan. Boston: G.K. Hall. 35-53

Rodd, Candice 1998: “The last of their kind. *Death in Summer* by William Trevor”. *Times Literary Supplement* (4 September)

Samson, Ian 1999: “New fiction: reading Trevor”. *Salmangundi* 123. 32-40

Sänger,Wofgang R. 1997: “The ‘favourite Russian novelist’ in William Trevor’s novella *Reading Turgenev:* a postmodern tribute to realism”. *Irish University Review* 27, 1. 182-98

Scott, James D. 1964: “School Days that Never Ended”. *New York Times Book Review* (March 29)

Schirmer, Gregory A. 1990: *William Trevor. A study of his fiction.* London: Routledge

Sheppard, R.Z. 1970: “The Silence of Forgiveness”. *Time* (26 January)

Stinson, John S. 1985: “Replicas, Foils and Revelations in Some 'Irish' Short Stories of William Trevor”. *Canadian Journal of Irish Studies* 11, no. 2. 17-26

Thomas, Michael W. 1999: “Worlds of their own”. *Canadian Journal of Irish Studies* 25, no. 1. 441-82

Tomalin, Claire 1969: “An Intruder in Dublin”. *The Observer* (5 October)

___ 1971: “A Gallery of Types. Review of *Miss Gomez and the Brethren”*. *The Observer* (17 October)

Tumoy, Frank 1980: “Seeing How the Other Half Lives”. *Times Literary Supplement* (20 June)

General:

Albarelli, Dean 2000: "Bruce Lee in Ireland". *The New York Times* (9 April)

Allen, Walter 1981: *The Short Story in English.* O.U.P.

Aragay, Mireia 1997: "Reading Dermot Bolger's *The Holy Ground:* national identity, gender and sexuality in post-colonial Ireland". *Links and Letters* (4). 53-64

Bakhtin, Mikhail 1981: *The Dialogic Imagination.* Austin: University of Texas Press

Bartlett, Thomas 1988: *Irish Studies. A General Introduction.* Dublin: Gill & Macmillan

Bauman, Zygmunt 1992: *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge

Belfer, Lauren 1997: "Ireland Without Saints". *The New York Times* (February 9)

Bersani, Leo 1986: *The Freudian Body*. Columbia University Press

Bertens, Hans 1986: The Postmodern *Weltaanschauung* and its Relation to Modernism: An Introductory Survey. *Approaching Postmodernism.* Eds. Douwe Fokkema, Hans Bertens. Philadelphia: John Benjamins. 9-48

Bolger, Dermot 2000: "Seaside temptations". *The Guardian.* (9 September)

Brown, Terence 1985: *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-85.* London: Fontana

Butler, Sandra 1978: *Conspiracy of Silence: The Trauma of Incest*. San Francisco: New Glide Publications

Cahalan, James M. 1983: *Great Hatred, Little Room: The Irish Historical Novel*. Dublin: Gill & Macmillan

___ 1988: *The Irish Novel*. Dublin: Gill & Macmillan

Cleary, Joe 1996: ""Fork-Tongued on the Border Bit": Partition and the Politics of Form in Contemporary Narratives of the Irish Conflict". *South Atlantic Quarterly*, vol.95, no. 1 (winter)

Connor, Steven 1989: *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell

Corlett, William 1989: *Community without Unity: A Politics of Derridean Extravagance*. London: Duke University Press

Craig, Patricia 2002: *That They May Face the Rising Sun by John McGahern*. The master of melancholy. *The Independent* (5 January)

Cronin, John 1980: *The Anglo-Irish Novel. Vol. 1. The Nineteenth Century*. Belfast: Appletree Press

___ 1990: *Irish Fiction. 1900-1940*. Belfast: Appletree Press

Cronin, Anthony 1986: "Post-Structuralist, Post-Modernist, Post-Everything". *The Irish Times*. (1 April)

D'Haen, Theo 1996: "Irish regionalism, magic realism and post-modernism". *International Aspects of Irish Literature*. Eds. Toshi Furomoto *et al*. Gerrards Cross: Smythe. 59-68

Dallat, Cahal 1999: "Dingo Deery and friends". *The Guardian* (4 September)

Dawe, Gerald and Edna Longley 1985: *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Modern Ireland.* Belfast: Blackstaff

Deane, Seamus 1986: *Short History of Irish Literature.* University of Notre Dame Press

___ 2002: "A new dawn". *The Guardian* (12 January)

Derrida, Jacques 1990: *Of Spirit: Heidegger and the Question.* University of Chicago Press

Donnelly, Brian 1975: "The Big House in the Recent Novel". *Studies* No 64. 133-42

Ellmann, Richard 1988: *A Long the Riverrun. Selected Essays.* Harmondsworth: Penguin

Fanon, Frantz 1969: *The Wretched of the Earth.* Harmondsworth: Penguin

Finkelhor, David 1979: *Sexually Victimized Children.* New York: Free Press

Fokkema, Douwe 1984: *Literary History, Modernism, and Postmodernism.* Philadelphia: John Benjamins

Foster, Aisling 2001: "Germs, madness and murder". *The Guardian* (27 January)

Foster, R. F. ed. 1992: *The Oxford History of Ireland.* OUP

Foster, Roy 1999: "Roddy and the ragged-trousered revolutionary". *The Guardian* (29 August)

Foucault, Michel 1991: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Harmondsworth: Penguin

Fournier, Suzanne J. 1987: "Structure and Theme in John McGahern's *The Pornographer"*. *Éire – Ireland* 22, 1 (Spring). 130-50

Galván, Fernando, Aída Díaz Bild, Tomás Monterrey, Manuel Brito 1994: *Ensayos sobre metaficción inglesa.* Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna

Garfitt, Roger 1975: "Constants in Contemporary Irish Fiction". *Two Decades of Irish Writing.* Ed. Douglas Dunn. Chester Springs, Penn.: Dufour. 207-41

Gerrard, Nicci 2001: "What keeps Roddy rooted". *The Observer* (15 April)

Gibson, Andrew 1996: *Towards a Postmodern Theory of Narrative.* Edinburgh University Press

Gilling, Tom 2001: "Irish Lullabies". *The New York Times* (March 18)

González Casademont, Rosa 1994: "The Burden of the Past in Jennifer Johnston's Novels. Thematic and Stylistic Variations". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX (2).* Universidad de Valladolid: ICE. 117-23

Gordon, Mary 1996: "The Good Mother". *New York Times* (April 28)

Harte, Liam and Michael Parker eds. 2000: *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories.* Basingstoke: Macmillan

Haslam, Richard 1994: "Maturin and the Calvinist Sublime". *Gothic Origins and Innovations.* Eds. A. Lloyd Smith, V. Sage. Atlanta: Rodopi

Hassan, Ihab 1987: "Toward a Concept of Postmodernism". *The Postmodern Turn.* Ohio State University Press

Hunt Mahony, Cristina 1998: *Contemporary Irish Literature.* London: Macmillan

Hurtley, Jacqueline, Brian Hughes, Rosa M. González Casademont, Inés Praga y Esther Aliaga 1996: *Diccionario Cultural e Histórico de Irlanda.* Barcelona: Ariel

Hutcheon, Linda 1983: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* London: Routledge

___ 1987: "Beginning to Theorize Postmodernism" *Textual Practice* 1:1. London: Methuen. 10-31

Jakobson, Norman 1971: "The Dominant". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Eds Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska. MIT Press. 105-10

Jeffares, A. Norman 1982: *Anglo-Irish Literature.* London: Macmillan

Kasl, Charlotte D. 1993: *Women, Sex, and Addiction.* London: Cedar

Kennedy, Eileen 1983: "The Novels of John McGahern: The Road Away Becomes the Road Back". *Contemporary Irish Writing.* Eds. James D. Brophy, Raymond J. Porter. Boston: Twayne. 115-26

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Kenner, Hugh 1986: "Samuel Beckett: Putting Language in Its Place". *New York Times Book Review* (April 13)

Kiberd, Declan 1996: *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation.* London: Vintage

___ 1998: "Romantic Ireland's dead and gone". *Times Literary Supplement* (12 June)

Kilroy, James 1983: *Recent Research on Anglo-Irish Writers.* New York: Modern Language Association

Kilroy, Thomas 1982: "The Irish Writer: Self and Society". *Literature and the Changing Ireland.* Ed. Peter Connolly. Gerrards Cross: Colin Smythe

Kinsley, James ed. 1971: *The Oxford Book of Ballads.* OUP

Koestler, Arthur 1977: *The Sleepwalkers. A History of Man's Changing Vision of the Universe*. Harmondsworth: Penguin

Kuhn, Thomas 1957: *The Copernican Revolution.* Harvard University Press

Kuspit, Donald 1990: "The Contradictory Character of Postmodernism". *Postmodernism: Philosophy and the Arts.* Ed. Hugh J. Silverman. London: Routledge

LeClair, Tom and Larry McCaffery eds. 1983: *Anything Can Happen: Interviews with American Novelists.* University of Illinois Press

Ledbetter, Mark 1996: *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body: an Ethic of Reading and Writing.* New York: Macmillan

Lodge, David 1977: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Cornel University Press

Lubbers, Klaus 1985: "Irish Fiction: A Mirror for Specifics". *Éire – Ireland* 20,2 (Summer). 90-104

MacCarthy, Conor 1997: "Ideology and Geography in Dermot Bolger's *The Journey Home"*. *Irish University Review* 27, 1. 98-110

McCaffrey, Lawrence J. 1979: *Ireland: From Colony to Nation State.* New York: Prentice Hall

McElroy, Bernard 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. London: Macmillan Press

McHale, Brian 1994 (1987): *Postmodernist Fiction.* London: Routledge

McHugh, Roger and Maurice Harmon eds. 1982: *Short History of Anglo-Irish Literature, from Its Origins to the Present Day*. Totowa, N.J.: Barnes and Noble

Molloy, Francis C. 1977: "The Novels of John McGahern". *Critique: Studies in Modern Fiction* 19: 1. 5-27

Norris, Christopher 1990: *What's Wrong with Postmodernism.* Baltimore: The John Hopkins University Press

O'Connor, Joseph 1995: "Barrytown International. The World of Roddy Doyle". *The Secret World of the Irish Male*. London: Minerva

O'Toole, Fintan 2001: "Writing the boom". *The Irish Times* (25 January)

Paschel, Ulrike 1998: *No Mean City? The Image of Dublin in the Novels of Dermot Bolger, Roddy Doyle and Val Mulkerns.* Frankfurt: Lang

Piroux, Lorraine 1998: "'I'm Black an' I'm proud': re-inventing Irishness in Roddy Doyle's *The Commitments"*. *College Literature* (25: 2). 45-57

Potts, Robert 2001: "Crazed fantasist? Serial killer?". *The Guardian* (14 January)

Praga, Inés 1992: "James Joyce y la Tradición Cómica Irlandesa". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*. Universidad de Valladolid: ICE. 39-53

___ 1994: "El escritor irlandés y la ciudad". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX (2).* Universidad de Valladolid: ICE. 25-37

Rauchbauer, Otto 1992: "The Big House in the Irish Short Story after 1918: A Critical Survey". *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Ed. Otto Rauchbauer. Dublin: The Lilliput Press. 159-95

Richards, Shaun 1992: "Northside Realism and the Twilight's Last Gleaming". *Irish Studies Review* no. 2 (Winter)

Said, Edward 1993: *Culture and Imperialism.* London: Chatto & Windus

Sandel, Michael ed. 1987: *Liberalism and its Critics.* Oxford: Basil Blackwell

Serres, Michel 1972: *Hermès II: L'Interférence*. Paris: Éditions de Minuit

___ 1987: *L'Hermaphrodite: Sarrasine Sculpteur*. Paris: Flammarion

Sheerin, Patrick H. 1994: "Flann O'Brien, Myles Na Gopaleen, or Whatever he Called Himself". *Estudios de Literatura Irlandesa del Siglo XX (2).* Universidad de Valladolid: I.C.E. 51-59

___ 1996: "Lough Derg , or Station Island, in Irish Literature". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX (3).* Universidad de Valladolid: S.A.E. 321-26

Smyth, Gerry 1998: *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction.* London: Pluto Press

Taylor, Charles 1989: *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Harvard University Press

Theroux, Paul 1972: "Miseries and Splendours of the Short Story". *Encounter* 39, no. 3

Toulmin, Stephen 1990: *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. New York: Free Press

Virilio, Paul 1991: *The Lost Dimension.* New York: Semiotext

Weaver, Courtney 1998: "A Comedy of Terrors". *The New York Times* (December 20)

Weber, Katharine 1999: "Up in the Old Hotel". *The New York Times* (May 2)

Welch, Robert 1993: *Changing States. Transformations in Modern Irish Writing.* London: Routledge

Westfall, R. S. 1980: *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton.* CUP

Wittgenstein, Ludwig 1971: *Tractatus logico-philosophicus.* Frankfurt: Suhrkamp

Wollen Peter 1982: "Godard and counter cinema: *Vent d'Est".* *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies.* London: Verso

Worthington, Kim L. 1996: *Self as Narrative: Subjectivity and Community in Contemporary Fiction.* Oxford: Clarendon Press

Wroe, Nicholas 2000: "Always make sure you offend". *The Guardian* (4 March)

___ 2002: "Ireland's rural elegist". *The Guardian* (January 5)

Younge, Gary 1999: "Little big man". *The Guardian* (August 28)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES