

CONVERSACIONES

JOHN BANVILLE Y LA PALABRA QUE REVELA

ENTREVISTA

POR

JUAN JOSÉ DELANEY

Cuando en 2005 John Banville recibió el prestigioso Man Booker Prize por su novela *The Sea (El mar)*, hacía ya treinta y cinco años que había iniciado una lenta y prolija producción literaria iniciada con un volumen de cuentos –*Long Lankin*– que continuó con una serie de novelas –recordemos *Birchwood* (1973), *Dr Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Setter: An Interlude* (1982), *Mefisto* (1986), *The Book of Evidence* (1989), *The Untouchable* (1997), *Eclipse* (2000) y en 2006, bajo seudónimo, el policial *Christine Falls*– que mereció numerosos premios y por la que la crítica lo juzga uno de los mayores estilistas en lengua inglesa. Tal es lo que afirmó alguna vez George Steiner. Pero ratificando aquello de Jorge Luis Borges según lo cual los mejores escritores ingleses son irlandeses, Banville nació en Wexford, en 1945, y desde hace años escribe en la hoy ecuménica Dublín.

Pese al premio Booker, no es él un escritor popular ni aspira a serlo; en la tradición de Joyce y de Beckett, su compromiso es con la palabra y sus posibilidades expresivas más allá del mercado. Su compatriota Colm Tóibín –traducido también a nuestra lengua– escribió que el autor de *Birchwood* “representa un punto de inflexión dentro de la escritura irlandesa contemporánea (...)” y que “(...) una sensación de perplejidad

ante la naturaleza del universo llena sus páginas". Por sobre su condición de irlandés –identidad que le provee temas y constituye la columna vertebral de su narrativa– la crítica ha destacado "el barniz de un cerebral experimentalismo europeo" y lo ha juzgado un novelista filosófico preocupado por la naturaleza de las percepciones, el conflicto entre lo imaginario y lo real y la soledad existencial del individuo.

Llegué a John Banville por un amigo común de University College Cork, Dermot Keogh, con quien se inició en el periodismo, allá por la década del setenta, en *The Irish Press*. Después, entre 1988 y 1999, Banville fue editor literario del *Irish Times*. Nos encontramos en la capital irlandesa donde el escritor vive con su mujer y dos hijos. La cita fue en *Dunne & Crescenzi*, un restorán italiano situado a un paso del efervescente Trinity College, cuyos nombres simbolizan la conjunción de gentes en que, de a poco, se está convirtiendo la sociedad irlandesa, otrora importante foco de emigración hacia latitudes varias, Argentina incluida. En cuanto a la literatura de nuestro país, previsiblemente John Banville sólo conoce a Borges.

Usted fue educado por los Christian Brothers. Supongo que esa formación debe de haber pesado en su escritura.

Sí, fue educado por los Hermanos Cristianos y también por curas diocesanos en St. Peter's College. La educación religiosa es importante para un escritor porque lo llena a uno de mucha culpa y el sentido de culpa es bueno para un narrador de ficciones. Me dieron una educación, un sentido del deber, un mandato categórico sobre el trabajo bien hecho: insistir hasta lograrlo. Fue una buena influencia. Y por supuesto que también nos pegaban y maltrataban, pero como no conocíamos otra cosa eso no nos importaba, estaba aceptado, era lo normal, ni siquiera les contábamos a nuestros padres porque la respuesta hubiera sido: "¿Por qué te quejas? Seguramente hiciste algo malo". Todo

eso dio lugar a abusos. Para los irlandeses católicos la religión es muy maniquea: las cosas son blancas o negras. Si te castigaron fue por algo. Si te maltrataban, seguramente lo merecías. Era lo lógico.

¿Hasta qué punto se siente usted un escritor irlandés?

Bueno, ésta es una cuestión muy sutil. Los escritores nacen en ciertos lugares y escriben de acuerdo con la lengua de esos lugares. Lo que resulta particular en mi caso, y en el de otros escritores irlandeses, es que escribimos en inglés de un modo singular, escribimos en Hiberno-Inglés que es enormemente rico y distinto del Inglés-Inglés o del Inglés-Americano.

Pero usted no adapta su inglés para una audiencia británica o americana...

Cuando escribo, no. Pero es gracioso: cuando voy a Inglaterra o a los Estados Unidos hablo un inglés básico que no es el que escribo. El asunto no tiene que ver con el vocabulario sino con la actitud ante el lenguaje. La lengua irlandesa es oblicua: uno no se expresa de un modo directo. Creo que la lengua irlandesa es más una forma de evasión que de comunicación. Y si bien hemos perdido nuestra lengua, se puede afirmar que hay una gramática profunda en nuestro cerebro: hablamos y escribimos inglés sobre la base del hablante gaélico.

Ya que la menciona, ¿cuál es la situación de la lengua irlandesa o gaélica en la Irlanda actual?

Yo creo que el *Gaelic*, el *Irish* es una lengua moribunda, pese a que hay muy buena poesía escrita en *Irish*. Pero como forma de comunicación diaria, como *lingua franca*, me temo que está muerta y eso es una gran tragedia porque perder la lengua es perder cierta sensibilidad, y es también perder identidad.

¿Han traducido sus libros al irlandés?

¡No! Nadie lo haría. Yo estoy sindicado aquí como un *West Brit*, expresión peyorativa que alude a un irlandés cuya sensibilidad es, en realidad, inglesa. Y ciertamente creo que lo soy. Esto significa que yo no sería popular entre los hablantes de lengua irlandesa. No me disculpo por escribir en inglés o en hiberno-inglés: esa lengua ha sido un gran presente que los ingleses nos dejaron y que nosotros tomamos y transformamos.

Aquí Banville se detiene y me pregunta sobre las relaciones y diferencias entre el castellano de los españoles y el idioma de los argentinos. Agrega después: "Los ingleses leen mis libros y los encuentran ligeramente extraños, pero los entienden perfectamente, y con ocasionales excepciones no se encuentran con palabras incomprensibles... la cuestión tiene que ver, quizá, con el ritmo... Alguna vez alguien sugirió que el estilo de un escritor debía ser como un cristal a través del cual se ve lo que la escritura es; para los escritores irlandeses el estilo no es un panel de cristal sino una lente que distorsiona, y si, además, esa lente está suficientemente pulida, se esperará que el lector no sólo admire lo que se dice sino la belleza de la lente misma".

¿De qué otro modo, distinto del lingüístico, expresan sus ficciones lo irlandés?

No lo sé. No estoy en condiciones de decirlo, ya que yo no puedo leer mis propios libros. Soy la única persona que no puede hacerlo. Otros sí. Es la función del crítico, creo.

Long Lankin, su primer libro, es una colección de cuentos. ¿Abandonó el género?

En aquellos días todos empezábamos escribiendo relatos breves con la ambición de que fueran publicados en pequeñas

revistas literarias. Era una manera de empezar, aunque los escritores jóvenes sabíamos que los editores no querían cuentos porque según decían no podrían venderlos. Nosotros igualmente los escribíamos produciendo libros de relatos, y por supuesto que el gran modelo era *Dubliners*, de James Joyce. Todos habíamos leído esa obra. Finalmente abandoné el cuento porque esa forma no me interesaba, lo que me atraía era la novela. Aunque en realidad tampoco me interesan las novelas, no me gustan y, de hecho, no me considero un novelista. Me doy cuenta de que, a medida que envejezco, soy un poeta que escribe en prosa. Esto, por supuesto, aleja a muchos lectores porque la poesía, según se dijo, es la única obra de arte que uno toma o deja, a diferencia de lo que puede ocurrir al observar un cuadro o escuchar una sinfonía pasivamente al tiempo que se piensa en otra cosa. Yo trato de escribir prosa en ese sentido; los lectores no pueden relajarse mientras la leen, y a muchos eso no les gusta, no quieren esa literatura.

Sin embargo, su obra es conocida y The Sea llegó a ser una especie de best-seller...

Eso se debió al premio otorgado a ese libro relativamente simple. El anterior, *Shroud*, es un texto oscuro y difícil, y en la práctica nadie lo leyó... Probablemente sea mi mejor obra.

*Qué lo llevó a ocuparse de Copérnico, Kepler y Newton?
¿Qué relaciones encuentra entre la ciencia y la literatura?*

Cuando a principios de 1970 escribí mi segunda novela, *Birchwood*, que trata sobre Irlanda desde la época de la Gran Hambruna hasta el presente, me dije: "Bueno, éste es mi libro irlandés. ¿Qué voy a escribir ahora?". Pensé que tenía que alejarme de Irlanda y también recordé haber leído a Arthur Koestler durante mi adolescencia. Volví a él y a los argumentos que creó a partir de Copernicus y Kepler. Y eso fue una inspiración.

Aunque yo también quería escribir sobre la creación, sobre el proceso creativo, que me fascinaba. Y supongo que también estaba interesado en la ciencia y en las ideas. Copernicus y Kepler creían en un orden secreto que rige el mundo y eso es lo que los artistas buscan constantemente.

¿Es posible afirmar que la trilogía integrada por The Book of Evidence, Ghosts y Athena lo acercó al género policial?

No las concebí como novelas policiales aunque, en un sentido, todas las novelas lo son por cuanto buscan descubrir algo, resolver una cuestión, y rondan un enigma: el de la condición humana, el del comportamiento humano... Si pensamos en Samuel Beckett... él era un gran lector de literatura *noir*...

¿Chandler, Hammett?

No, no. Me refiero a las novelas policiales baratas que se adquirirían en las estaciones ferroviarias francesas, los *pulps*. El caso es que si uno analiza las novelas de Beckett, advierte que tienen la formalidad de un *thriller*; por ejemplo Molloy quien de alguna manera es un detective que finalmente no encuentra lo que busca. Y hay también una sorpresa final en la página última de la novela homónima cuando leemos que Moran volvió a la casa y escribió: "Es medianoche. La lluvia golpea las ventanas. Pero no era medianoche ni estaba lloviendo". Todo se derrumba como un castillo de naipes. Al término de *Company*; tras largas peripecias, el narrador termina diciendo: "Y tú, como siempre, solo". Siempre hay un remate inesperado como en los relatos policiales. Por eso es que Beckett me entusiasma tanto: al leerlo uno no sabe hacia dónde va.

¿Y en cuanto a su propia producción?

Y sí, *The Book of Evidence* trata de un crimen, pero este aspecto es el que menos importa. Hace algunos años necesité

tomar otra dirección y pensé en probarme como autor de novelas policiales. Ocurría, además, que había empezado a leer a Georges Simenon. No tanto las historias protagonizadas por Maigret, que casi nunca pude terminar porque me resultaban previsibles, sino el tipo de narración que él denominaba *roman dur*, las novelas *hard*.

¿El gato, por ejemplo?

Sí, y una media docena de narraciones que está entre lo mejor que se escribió en el siglo XX, dentro del existencialismo, como el que Camus y Sastre practicaron: *El hombre que miraba pasar los trenes*, *La nieve estaba sucia*, *Luna tropical*, *Monsieur Monde desaparece...* Hay en Simenon estilo, vocabulario... y una economía que pensé que yo nunca podría lograr y que le permitía a él concebir escenas de gran efecto mediante recursos mínimos. Otro narrador de temas criminales que me interesó fue James M. Cain con *El cartero siempre llama dos veces*, que es magnífica y que escribió durante un fin de semana: una historia carente de sentimentalismo, oblicua, veraz y sombría. Tiene otra novela titulada *Serenade* que trata de un americano, cantante de ópera, que es asaltado en México y que se involucra con una prostituta con quien se dirige en auto a Acapulco. En el camino, cerca de una iglesia, los sorprende una tormenta y el personaje atraviesa con su automóvil la entrada del templo, estaciona en medio de la nave, cierra las puertas y junto con la mujer vive dentro del automóvil por tres días. ¡Es increíble! Una situación auténticamente crítica. Imaginemos lo que puede hacer el cine con eso... ¡*Serenade* es un libro maravilloso! También, Richard Stark que escribió una serie con un personaje llamado Parker, criminal sobre el que se hicieron varios *films*; la gente aún recuerda *Point Blank*, dirigida por John Boorman en 1967, sobre la novela *The Hunter*. Es una película asombrosa, sombría y económica en sus recursos. Los

argumentos de los libros de Stark son como partidas de ajedrez... Leí mucho a Cornell Woolrich.

Volviendo a su propio trabajo, ¿por qué Christine Falls, policial ambientado en el Dublín de los años cincuenta, aparece firmado con el seudónimo de Benjamin Black?

Mediante ese recurso procuro que mis lectores sepan que se trata de otra clase de literatura y que no es, por ejemplo, una posmoderna broma literaria. Por supuesto que no pretendo esconder que soy el autor de la obra (de hecho, en la contratapa se me identifica: sólo busco indicar que se trata de algo diferente.

Por sus intereses y por su preocupación estilística alguna vez se ha vinculado su obra con la de Paul Auster. ¿Está de acuerdo con eso?

¡No!

Esta contundente respuesta se extiende a la cuestión acerca de la literatura contemporánea sobre la que, en general, y por lo menos al principio, prefiere no opinar, exceptuando las menciones a Beckett, Nabokov y Borges. Aún así no se priva de evocar la cita de Nabokov sobre el argentino: "Cuando leí a Borges por primera vez pensé que había descubierto una catedral, pero en realidad era sólo un zaguán". Sigue Banville: "Cuando sus historias comenzaron a ser traducidas *-Labyrinths, Fictions-* quedamos tan sorprendidos... y no sé, ahora me parecen carentes de sangre, de sensibilidad... porque la ficción necesita, creo yo, la confusión y el caos de lo cotidiano, y no encuentro eso en Borges. Su escritura es hermosa y placentera, pero ya no leo a Borges. Quizá deba volver a hacerlo".

¿Y los otros escritores latinoamericanos?

Últimamente me ha interesado la obra de Roberto Bolaño, leí tres o cuatro de sus libros y es auténtico. Desprecia la moda del realismo mágico; él es realista aunque con una mirada distinta, su obra tiene un giro extraño. García Márquez fue la causa de que la literatura latinoamericana de algún modo se estancara. T.S. Eliot dijo sobre *Finnegans Wake* que un solo libro como ése era suficiente. Lo mismo puede decirse, creo, sobre *Cien años de soledad*... el realismo mágico, que por otra parte es una receta muy fácil, ha sido incesantemente repetido. Por otra parte, la gente cree que García Márquez fue el primero y se olvida de Alejo Carpentier que treinta años antes impulsó la novelística latinoamericana.

¿Qué está ocurriendo en la literatura irlandesa actual?

En los últimos años, he leído muy poco. No estoy muy al tanto. Y en cuanto a ficción, escribo mucho más de lo que leo. La poesía irlandesa siempre fue muy fuerte y veo que lo sigue siendo. Tenemos excelentes poetas: Seamus Heaney, Derek Mahon, Paul Muldoon... estos y muchos otros siguen trabajando. Los narradores de algún modo han dejado de lado la voluntad estilística, la cuestión del lenguaje... es como si dijeran: "tuvimos ya a los estilistas, tuvimos a los wildes, a los joyces, a los becketts, a los mcgaherns, a los banvilles... vamos a comprometernos con el presente, con la vida real". La actual generación está mucho más interesada en cuestiones sociales, políticas y religiosas que lo que estábamos nosotros. Y eso es bueno si logran hacer una literatura permanente, cosa que se sabrá en veinticinco, treinta años, porque a la literatura de ficción le lleva mucho tiempo establecerse.

Detrás de su formidable trabajo con las palabras debe de haber, ciertamente, una filosofía del lenguaje...

En la década del sesenta el debate sobre las palabras, sobre sus posibilidades estaba muy de moda. Estuve junto a ciertos

filósofos clásicos pero ahora soy como un americano pragmático y estoy con Emerson, Thoreau, esa gente. En este momento, estoy leyendo a James. Y estoy infectado con la idea según la cual pensar no es negocio para un artista, y trato de no pensar demasiado. Tengo, por cierto, mis recelos en cuanto al lenguaje, aunque no lo desprecio. Cualquiera que se sienta a escribir una carta, a su asesor financiero o a su novia, por ejemplo, sabe exactamente lo que siempre ocurre: al finalizar, la lee y piensa "yo no quise decir esto". Es que imaginamos que este instrumento de uso diario, el lenguaje, es simple y directo y que no tiene voluntad propia. Pero la tiene. No soy tan escéptico como para afirmar que las palabras son meros símbolos detrás de las cuales nada hay. Creo, sí, que el lenguaje expresa su significado y encuentra su expresión tanto mediante el vocabulario como a través del ritmo y de las inflexiones.

Esto se relaciona con su propia escritura.

Sí, porque me interesa muy poco lo que estoy diciendo. Lo que me importa es cómo lo digo. Curiosamente me doy cuenta de que si me concentro lo suficiente en mi manera de escribir encontraré la expresión, que no será necesariamente lo que yo buscaba transmitir. Quiero decir que el acontecimiento expresivo ocurrirá. Este fenómeno tiene que ver con la concentración: la cosa, lo que terminará siendo expresión, empieza a resplandecer, empieza a florecer. Esto es lo que la a los Estados que verdaderamente lo eran y entonces comprendíamos cuan privados de libertad habíamos estado siempre. Cuando, antes de 1989, visité los países situados detrás de la Cortina de Hierro, pensé: "¡Pero si esto es Irlanda!". De manera que yo no quiero volver a eso. Nadie lo querría. Ahora tenemos problemas con la droga, con la violencia... Y yo no culpo totalmente por esto al control de la Iglesia y a su posterior falta de control y colapso, yo hago responsable al IRA que destruyó en gran

medida la trama moral de este país al predicar que por la causa de la libertad se podía hacer cualquier cosa. La del Norte de Irlanda fue una guerra tribal, y los miembros del IRA estaban luchando por lo suyo, por sus exclusivos intereses. De hecho, ahora, en la nueva etapa, vemos que muchos de sus integrantes se pasan al mundo del crimen. Entonces yo culpo al IRA de ser en gran parte responsable de la actual desazón moral del país. Nadie nunca los menciona pero yo creo que ésta es la absoluta verdad. No los culpo de todo: la Iglesia tiene una terrible responsabilidad, y los políticos que no hicieron su trabajo, que tomaron dineros públicos y fueron perezosos, también la tienen. Esa guerra destruyó en Irlanda algo que nunca recuperaremos. ¡No los perdono y aún hoy me enfurezco! Y cuando ahora miro hacia el Norte de Irlanda y veo que el segundo hombre del gobierno es un terrorista, me digo: "¡Dios mío! ¿Esto fue lo que conseguimos?".

¿Sufrió la presión de la Iglesia o de la censura cuando empezó a publicar en 1970?

Oh, no. Llegué tarde para eso, lo cual fue desalentador para mí porque de haber sido censurado me hubiera hecho famoso enseguida. En realidad, perdimos porque el peor obsequio que nos pueden dar es la libertad. Si hay algo que no queremos es libertad. Gritamos, marchamos y nos matamos por ella y cuando la obtenemos no sabemos qué hacer. La libertad es algo que aterroriza. ¿Qué voy a hacer ahora que soy libre? ¿Quién me va a decir qué debo hacer? Los seres humanos no han nacido para ser libres. Por eso muchas veces pienso: "¡Traigan de vuelta a la Iglesia, traigan de vuelta a los obispos, devuélvanles el poder! ¡Dejen que nos vuelvan a atemorizar!". Por supuesto que ocurrieron cosas graves, pero había respeto, había decencia. Hasta hace diez, quince años, la gente aquí se comportaba de un modo cortés, pero ahora los irlandeses se están convirtien-

do en salvajes. Hasta las jóvenes escupen en la calle. Es verdad que se trata de una ofensa menor pero ¿eso es libertad?

Pese a la fría noche, y acaso porque es viernes, la ventana muestra el creciente ajetreo en las calles que James Joyce retrató para siempre. John Banville alza su copa de vino tinto italiano y, a punto de brindar, exhuma una de las pocas palabras gaélicas en mi haber: "Sláinte!" (¡Salud!). La reacción del novelista es inmediata: "¡Ni siquiera esa expresión ha quedado de la Vieja Irlanda!".