



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“THE FAILING EVENING OF THE SELF”:
REPRESENTACIÓN, REESCRITURA E IDENTIDAD EN *THE*
INFINITIES, DE JOHN BANVILLE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

ALEJANDRO DE LAS FUENTES ZERÓN

ASESORA:
DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Esta tesina es, sin duda, el cúmulo de todas las personas que han formado parte de mi vida académica y personal en los últimos años. Para mí es claro que, sin su influencia, sus aportaciones y las experiencias que he compartido con cada uno de ustedes, este trabajo no habría podido ser.

Estoy infinitamente agradecido con la Doctora Aurora Piñeiro, por su paciencia y motivación constante desde que aceptó fungir como mi asesora hasta los últimos pasos de este proceso. Sin tu guía, cuestionamientos, comentarios iluminadores, palabras de aliento y ejemplo de arduo trabajo, esta tesina no vería la luz. No puedo no mencionar la importancia de tus seminarios, puesto que fue en ellos que nació mi amor por la literatura angloirlandesa y mi interés por la investigación. Siempre te agradeceré la confianza que me tuviste al incluirme en el proyecto de investigación que me acercó a esta tradición literaria, me introdujo a la belleza de la prosa de John Banville, y que plantó la semilla de mi proyecto de titulación.

Gracias a David Pruneda por su atención a cada detalle de cada capítulo; sus consejos, organización, y forma de trabajo son la piedra angular de esta tesina. Gracias, David, por aguantarme en todas tus clases desde cuarto semestre; fue en ellas que aprendí a analizar, a pensar sobre el acto mismo de pensar, a diferenciar entre “afecto” y “efecto”, y dónde comprendí la importancia de los estudios culturales y literarios como herramienta para discernir el mundo.

Agradezco a mis sinodales: a la Doctora Irene Artigas, por haber aceptado formar parte de este proyecto y por haber dado lectura y correcciones puntuales a cada capítulo de este trabajo. A la maestra Argentina Rodríguez por su disposición y pronta respuesta para colaborar en la revisión de mi tesina. Al maestro Maximiliano Jiménez, por la lectura detallada y por la estimulante conversación relacionada con este trabajo. Además, por supuesto, por mostrarme el

enigmático primer párrafo de *The Infinities* en aquel, ya lejano, 2019. Mi gratitud para ellos tres es únicamente igualada por mi admiración a su trabajo y labor docente.

En un trabajo que representa la culminación de mis estudios de licenciatura, me parece imperativo agradecer a todos los profesores y profesoras con quienes tuve la fortuna de tomar clase, especialmente a Francisco Finamori, Isabel del Toro Macías, Ariadna Molinari, Rodrigo Cano, Mario Murgia, Luis Antonio Becerra, Rocío Saucedo, Sofía Sarabia, Noemi Novell y Antonio Alcalá, por compartir su amplio conocimiento acerca de sus distintas áreas de experiencia. Atesoro numerosos recuerdos de cada uno de ustedes, recuerdos que, con el paso del tiempo, se han convertido en los pilares de mi carrera. Agradezco además a la doctora Kundalini Muñoz y a la maestra Berenice Ortega por su apoyo durante mi Servicio Social en la Coordinación de Letras Modernas.

Gracias a María Esther Zerón, mi mamá, por impulsarme y creer en mí en todo momento. Gracias por ser tú quien me enseñó a leer y disfrutar del mundo de la literatura; no tengo recuerdos de mi infancia en los que no tuvieras un libro cerca de ti. Definitivamente gracias por hacerme tomar clases de inglés desde que tengo memoria, ¿qué sería de mí de no ser por ti? Tu apoyo, tu crítica constructiva, tus opiniones y comentarios acerca de lo que pienso y escribo son fundamentales en la construcción de este trabajo y de quién soy.

Agradezco muchísimo a Estéfany Liconá, sin cuyo amor, paciencia y motivación me habría costado mucho más encontrar la fuerza y las palabras para terminar lo que empecé. Gracias por estar desde el principio de este camino, por acompañarme al examen de admisión y brincar conmigo al saber el resultado, por las noches en vela, leyendo y escribiendo, por ser la primera en leer cada ensayo, por llevarme comida a la facultad cuando no había tiempo para salir a comer. Gracias por crecer conmigo, por la fe que tienes en lo que hago, por todo.

Gracias a Karo Ulloa, por mostrarme el rigor que requiere el estudio de la literatura, por ser una excelente profesora y crítica literaria, y por ser la última gran amiga que encontré en la Facultad. A Miguel Ángel Valverde por compartir su inigualable saber y capacidad de análisis en todas las clases que tuve el honor de tomar junto con él y en los proyectos que hemos emprendido después. Tengo claro que ustedes dos van a llegar muy lejos.

Por supuesto necesito agradecer a Guillermo Tenorio y Constanza de Esesarte porque no hubo un semestre en el que no nos acompañáramos. Avanzamos, crecimos y tropezamos juntos a lo largo de cuatro años. Gracias por las pláticas, las risas, el cansancio compartido y por leer todos los avances de este trabajo. Aunque ustedes ya lo saben, son los dos mejores amigos que hice en la carrera y estoy muy agradecido por poder haber vivido tanto con ustedes.

Finalmente, gracias a mi tío Sergio Isunza por el ejemplo de superación, trabajo y generosidad que es todos los días.

The bouquet stands in a jar, as metaphor,
As lightning itself is, likewise, metaphor
Crowded with apparitions suddenly gone

And no less suddenly here again, a growth
Of the reality of the eye, an artifice,
Nothing much, a flitter that reflects itself.

Wallace Stevens

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Capítulo I. “—An infinity of infinities”: la representación del multiverso, realidades múltiples y la crisis identitaria del narrador	10
Los infinitos.....	13
El multiverso	16
Hermes: sus identidades como narrador y personaje	21
Capítulo II. “Like something out of one of those old melodramas”: la reescritura de la <i>Anglo-Irish Big House</i>	31
La tradición literaria de la <i>Anglo-Irish Big House</i>	33
Cambio de paradigma.....	36
La amenaza del exterior	41
La casa en decadencia	46
Capítulo III. “To slip fully into character”: máscaras, actores e identidad	54
Máscaras y dioses.....	57
El entramado identitario de Helen.....	65
Teatralidad e intertextualidad.....	70
Helen y la <i>über-marionette</i>	74
Conclusiones	81
Bibliografía	90

Introducción

Pocas interrogantes han acompañado las etapas del pensamiento humano como lo han hecho aquéllas sobre el origen del universo, su composición y el lugar que ocupamos en él. En distintos momentos históricos, la mitología, la religión, el arte y la ciencia han jugado papeles centrales en la interpretación y configuración de aquello a lo que denominamos “realidad”. En múltiples culturas, la literatura otorgaba, por medio de mitos y leyendas, una explicación a los fenómenos que se cernían sobre la Tierra. La creación de los elementos, la aparición de cuerpos celestes y la existencia humana eran sucesos atribuidos a la acción de los dioses o eran considerados la consecuencia de antiguos eventos extraordinarios. Con el paso del tiempo, la ciencia ha ganado protagonismo y actualmente pretende revelar, con el uso de leyes y teorías, cada uno de los misterios que se ocultan más allá de la mirada del ojo humano.

Tanto la ciencia como la literatura, sin embargo, constituyen distintos sistemas de representación, es decir, mecanismos artificiosos configurados para dar un sentido de orden al mundo. Con el llamado “giro copernicano”, proclamado por Immanuel Kant,¹ el filósofo aseguró que, contrario a lo que se pensaba, la existencia, la realidad y el ser son productos de la interpretación humana. De acuerdo con el filósofo Richard Kearney, “[Kant’s] aim was to remove the human mind from its peripheral role and place it at the very centre of the universe. Being would henceforth be conceived not as the transcendent origin of meaning, but as a representation of the human subject—or, more precisely, as a *production* of the human imagination” (157-8). La imaginación se convierte, entonces, en la pieza central de los sistemas

¹ Por medio de esta metáfora, el filósofo tenía la intención de generar un cambio de paradigma similar en el área de la metafísica al logrado por Nicolás Copérnico en la astronomía. En su *Prolegomena*, Kant declara: “matters stand here just as they did for the first thoughts of Copernicus...The same kind of thing can now be tried in metaphysics, with respect to the intuition of objects. If intuition had to conform itself to the constitution of objects, I do not see how anything could be known of that constitution a priori; but if the object (as object of the senses) conforms itself to the constitution of our faculty of intuition, then I can very well imagine this possibility” (144).

de representación y, por lo tanto, de la composición de lo real. La realidad es, pues, inestable, ya que se encuentra limitada por la percepción de quienes la configuran, ya sean autores literarios o científicos.

La representación crea una estrecha relación entre el individuo y aquello que se representa. Por lo que “representation always mediates between subjective thought on the one hand, and some form of reality on the other. It [installs] a relation between inner and outer world, mind and matter, or quite simply, self and world” (D’hoker 3). Las relaciones establecidas a partir de la representación sugieren una interacción dependiente entre lo representado y quien ejerce la representación, de modo que, si la realidad es inestable, lo es también la perspectiva que la sustenta. Si la realidad y sus representaciones dependen de nuestra visión del mundo, ésta se encuentra conectada, al mismo tiempo, con nuestra visión de nosotros mismos. Al considerar las ideas de Kant y D’hoker, se crea una relación casi simbiótica entre realidad e identidad: nuestra visión del “yo” está condicionada por nuestra visión del mundo y viceversa.

En su conocido libro, *A Treatise of Human Nature* (1739), el filósofo y economista David Hume ya establecía la relación entre la imaginación, la realidad y la identidad. Para el autor, “the illusion of the identity and endurance of the self is based on the relations of contiguity and resemblance that we experience among our perceptions” (260). La identidad es una ilusión creada a partir de nuestra percepción sobre el mundo, una ficción nacida de los sistemas con los que damos forma a la realidad. Con el advenimiento del posmodernismo, este tipo de visión se llevó hasta sus últimas consecuencias y el concepto de identidad se convirtió en parte de las “pequeñas narrativas” —*petit récit*, en palabras de Jean François Lyotard—,² que componen las diferentes versiones de la realidad y las múltiples formas de entender el mundo.

² El filósofo francés establece que éstas se encuentran en oposición a las metanarrativas o “grandes narrativas”, teorías como el Marxismo o el psicoanálisis que intentan ofrecer una explicación única y totalizadora de la realidad.

El posmodernismo reniega de la posibilidad de dar una explicación contundente de la realidad y elimina el concepto de identidad como algo inherente al ser. Dado que definir la realidad en términos absolutos es imposible, lo es también delimitar una noción estable de identidad. Por el contrario, el posmodernismo propone la existencia de un “yo narrativo” (*narrative self*) que se altera de manera constante en conjunto con las representaciones de la realidad. El individuo, por tanto, es capaz de (re)configurar su identidad cada vez que su percepción se altera y de rediseñar su propio sentido de lo real. Así, “the identity of the narrative self is, consequently, one that cannot be taken for granted. It must be ceaselessly reinterpreted by imagination” (Kearney 395). La identidad es resultado de un proceso creativo constante; “narrative identity is a task of imagination, not a *fait accompli*” (Kearney 396). En este sentido, el posmodernismo exhibe la relación entre el “yo” y el mundo como una composición de pequeñas ficciones interdependientes en las que la imaginación desempeña un papel fundamental a la hora de representar el mundo y nuestro lugar en él.

Son autores como John Banville —catalogado en sus inicios como escritor posmoderno, pero relacionado en tiempos más recientes con el “pos-posmodernismo” o “metamodernismo”³—, quienes han ido más allá de la mera exhibición de las pequeñas narrativas que nos constituyen, para proponer una participación más activa en el proceso de la construcción del mundo y celebrar la artificialidad y fluidez de la identidad. Desde 1970, el galardonado autor irlandés ha publicado

Además, Lyotard afirma que “the little narrative [*petit recit*] remains the quintessential form of imaginative invention” (60).

³ En su ensayo ““The unbounded power of eloquence”: John Banville, Joseph Conrad, and Metamodernism”, Doug Battersby declara: “Banville’s novels give us fiercely articulate narrators who describe their affective experiences in intensely compelling ways, only to show us that sometimes such language is only performance, and so involving readers in worrying about the possibilities and dangers of moving language. These intricate entanglements illustrate the degree to which metamodernist engagements can be more affective than conceptual—an insight that should guide our approaches to them”. Así, si decidimos injertar el trabajo de Banville dentro de la corriente del metamodernismo, es posible encontrar propuestas ideológicas que sobrepasan la denuncia de los artificios de representación e invitan al lector a tomar un papel activo en su propia sistematización de la realidad.

dieciocho novelas, seis obras de teatro y cinco guiones para cine y televisión, así como numerosos artículos, reseñas y ensayos en distintos medios. Banville es reconocido a nivel mundial por la profundidad filosófica que permea en sus textos, la belleza de su prosa y la calidad estética de su escritura. El autor recibió el Premio Booker en 2005, el Premio Franz Kafka en 2011, el Premio del Estado Austriaco de Literatura Europea en 2013 y el Premio Príncipe de Asturias de Literatura en 2014. Fue electo miembro de la Real Sociedad de Literatura en 2007 y nombrado caballero de la Orden de la Estrella de Italia en 2017. Desde hace varios años, Banville es uno de los autores a considerar en la antesala del Nobel.

La obra de John Banville se encuentra fuertemente relacionada con la configuración de la identidad. Un claro ejemplo es el autor mismo, quien desde 2006 ha publicado once novelas de detección bajo el seudónimo de su famoso *alter-ego*, Benjamin Black. En entrevista con Sheila Langan, Banville declaró que

sometimes, in the middle of the afternoon if I'm feeling a little bit sleepy, Black will sort of lean in over Banville's shoulder and start writing. Or Banville will lean over Black's shoulder and say 'Oh that's an interesting sentence, let's play with that.' I can see sometimes, revising the work, the points at which one crept in or the two sides seeped into each other. (1)

Lo anterior deja entrever la visión del autor con respecto a los procesos identitarios móviles a los que él mismo se somete y que acompañan a sus personajes. Además, la identidad autorial de Banville se ha desdoblado dos veces más en los últimos años con las publicaciones de *The Black-Eyed Blonde* (2014) y *Mrs. Osmond* (2017). En estas novelas, el autor da nueva vida a Philip Marlowe, famoso detective creado por Raymond Chandler, y a Isabel Archer, la protagonista de *The Portrait of a Lady* (1881) de Henry James. Banville retoma las historias de estos personajes y captura los distintivos estilos de ambos autores.

Ya sea como Banville, Black o la figura autorial que decida personificar, la identidad y sus múltiples (re)configuraciones desempeñan un papel central en la obra del autor. Elke D’hoker declara acertadamente que “the relation of the subject to the concerns of self, world, art and others runs indeed through all of Banville’s novels... From an interest in the representation of the world in art and science, Banville’s work moves to an investigation of the relations between self and other, and self and self, as negotiated in representation” (11). La obra de John Banville está repleta de personajes que pretenden dar orden al mundo y resignificarlo de tal forma que sean capaces de crear una noción de identidad y un sentido de lugar en el universo. Se ha afirmado que “the ultimate goal of each of Banville’s protagonists is to define, or rather, redefine themselves. In order to do so, they turn to the world around them and attempt to impose order on its chaos in a bid to impose order on what they themselves are” (George 5). Ya sea por medio de la creación artística, las ciencias o un ejercicio de memoria, los personajes recurren a diversas herramientas para confeccionar su propia visión del mundo y de sí mismos.⁴ Los textos de Banville evidencian las distintas estrategias que desarrollamos para “imponer orden” en el mundo y determinar las nociones de identidad y realidad que enmarcan nuestra existencia.

Banville ha explorado la relación entre identidad y representación desde distintas aproximaciones. A lo largo de su obra, el autor presenta “a vision of a world of human ordering systems, linguistic, scientific, moral and artistic, which he perpetually probes and reveals to be mere systems which man has invented so that he might arrange his landscapes” (Murphy, *Irish Fiction* 105). En su tetralogía científica, compuesta por *Dr Copernicus* (1976), *Kepler* (1976), *The Newton Letter* (1982) y *Mefisto* (1986), el autor muestra las características de la ciencia

⁴ Ejemplos de lo anterior son novelas como *Birchwood* (1973), *Doctor Copernicus* (1976) o *Eclipse* (2001). En estos textos, el personaje principal es un escritor, un científico y un actor, respectivamente. Cada uno de ellos hace uso de los recursos de su gremio para establecer los límites de su realidad e intentar autodefinirse como parte de ella.

como sistema de representación y sus implicaciones con la edificación de la identidad, así como la artificiosidad que la compone. Banville también ha manifestado un amplio interés en el arte como forma de representación. En la trilogía conocida como *The Frames Trilogy* —*The Book of Evidence* (1989), *Ghosts* (1993) y *Athena* (1995)— el escritor expone las semejanzas entre el uso de la imaginación en la creación artística y en el proceso de representación que supone diseñar la identidad. Si bien la mayor parte de la obra de Banville lidia con diferentes formas de representación, ésta parecía poder agruparse por temas, específicamente aquellos textos que tratan sobre el pensamiento científico y aquéllos que examinan la relación del individuo con el arte. Esto cambió con la publicación de *The Infinities* en 2009.

En esta novela es posible encontrar alusiones a diversos sistemas de representación, tanto científicos como artísticos y literarios. Christopher Tayler de *The Guardian* la llamó “a catalogue of [Banville’s] favourite themes and props” (1). Si bien el texto no es precisamente un catálogo, sí es posible hallar una variedad temática mucho más amplia que en trabajos anteriores. La trama de esta novela obedece a una reescritura de la obra teatral *Amphitryon* (1807) de Heinrich von Kleist, en la que los dioses griegos Zeus y Hermes descienden a la Tierra y toman la apariencia de los personajes principales, dejando en ellos vacíos existenciales con respecto a su “esencia” e identidad. El texto de Banville retoma los puntos centrales de la obra de Kleist: la aparición de las deidades clásicas, la usurpación de la identidad y las constantes crisis existenciales de los personajes. Banville, por supuesto, toma distancia del texto del dramaturgo alemán, puesto que la presencia de los dioses es consecuencia de un descubrimiento científico y el espacio en el que la trama se desenvuelve corresponde al de una importante tradición literaria irlandesa.

The Infinities es una reescritura múltiple. Mientras que el texto de Kleist establece las bases de la trama y se convierte en el hipotexto más evidente para la novela de Banville, ésta presenta reconfiguraciones de la teoría matemática de los infinitos, el subgénero literario de la

Anglo-Irish Big House, el concepto de “actor” y numerosos elementos relacionados con el teatro y las artes escénicas. Es necesario aclarar que, a lo largo de esta tesina, hago uso del término “reescritura” como lo define Matei Calinescu en su ensayo “Rewriting”. En primer lugar, es importante establecer que dicho término se enlaza con “the view that the world, and not only the literary work, can be seen as text”, por lo que “the general *literary* effect of such a pantextualist view of both literature and the world... is, among other things, a blurring of the distinction between language and reality, fiction and fact, thought and action” (245). Así, es posible elaborar una reescritura de distintos conceptos y no sólo de textos literarios en el sentido estricto, lo cual permite establecer una distancia crítica con aquello que se reconfigura y su forma inicial.

Calinescu explica que la reescritura contiene alteraciones en el nivel estructural de aquello que se pretende rediseñar: “rewriting would involve a reference of some structural significance (as opposed to a mere mention or passing allusion) to one or more texts” (245). La presencia de intertextualidad —ya sea por medio de alusiones o referencias citadas de forma evidente—, no se considera una reescritura como tal; ésta debe estar siempre acompañada de una recontextualización o reestructuración más ambiciosa del texto en cuestión. Por tal motivo, tal y como declara Ulrich Broich con respecto a la intertextualidad, “intertextuality... generally has a deconstructive function. If a text employs the genre conventions of, for instance, detective literature, the author does not want to fulfill his readers’ genre expectations and he does not want to stabilize the meaning of his text by making it appear as part of an accepted literary genre” (253). De manera que la reescritura implica una nueva construcción de los elementos que componen al texto. Aunque el autor haga uso de ciertas convenciones, éstas se emplean para generar un sentido de distancia con el texto o género a reescribir. Este recurso confiere al autor la posibilidad de exhibir aquellos componentes falibles o que evidencian la ideología detrás de la creación del texto base.

Esta tesina tiene como propósito analizar las distintas reescrituras en *The Infinities* y la manera en que Banville las entreteteje y sostiene una postura crítica por medio de ellas. Es necesario recalcar que la distancia establecida por medio del acto de reescribir permite al lector y al autor definir posturas con respecto al texto base y confrontar las estructuras “originales” con aquellas que han sido transformadas. La base que supone la reescritura de *Amphitryon* permite a Banville situar la identidad como tema central del texto. No obstante, es por medio de las reescrituras de las teorías científicas ligadas a las matemáticas y la física cuántica, así como de la *Anglo-Irish Big House*, subgénero literario inscrito en el realismo, que el autor es capaz de resignificar la representación y asentar una postura ante la artificiosidad detrás de ambos sistemas. Finalmente, la reconceptualización de “actor”, la presencia de elementos teatrales y la intertextualidad que permean la novela ofrecen una visión de la identidad como una estructura inestable y movable.

En el primer capítulo, realizo un análisis de la reescritura de la teoría de los infinitos. Hago una comparación entre los postulados matemáticos y científicos de Georg Cantor y Max Tegmark y las modificaciones de estos conceptos elaboradas por Banville a lo largo de la novela. También, reviso cómo las alteraciones de los sistemas científicos de representación afectan la identidad del narrador. En el segundo capítulo, analizo la manera en que Banville reformula las convenciones de la *Anglo-Irish Big House* y la crítica por parte del autor a la clave realista en la que este subgénero está inscrito. En este capítulo tomo como fundamentos teóricos el trabajo de Vera Kreilkamp para revisar las similitudes y diferencias entre la novela banvilliana y esta tradición literaria, así como los postulados de Gaston Bachelard con respecto a la relación entre el espacio y la conformación de la identidad. Finalmente, en el tercer capítulo hago un análisis de la teatralidad e intertextualidad que acompañan la obra, al mismo tiempo que reviso la reescritura del término “actor”. En esta última parte, me baso en las diferencias históricas entre actores

clásicos y contemporáneos, la metodología actoral de Bertolt Brecht y el extrañamiento, así como en el concepto de *über-marionette* insinuado en los textos de Heinrich von Kleist.

De este modo, la hipótesis que esta tesina tiene como objetivo demostrar es que, además de presentar una denuncia de los sistemas de representación (científicos y literarios) que pretenden formar un retrato definitivo de la realidad y, en consecuencia, fijar una identidad individual y/o colectiva inalterable, Banville deposita en el individuo la capacidad de abrazar la inestabilidad, la movilidad identitaria inherente al ser, por lo que éste no se ve obligado a transitar por crisis existenciales interminables sino por una reconstrucción constante de sí mismo. Al tomar la reescritura múltiple como hilo conductor de este trabajo, intento probar que Banville enaltece lo ficcional y aboga por la creación de una identidad mudable que puede transformarse a voluntad, un “yo narrativo”, un *collage* de elementos con posibilidades infinitas.

Capítulo I. “—An infinity of infinities”: la representación del multiverso, realidades múltiples y la crisis identitaria del narrador

Para John Banville, los dos campos culturales de los que partimos a la hora de intentar estructurar el mundo son el arte y la ciencia. El autor menciona que “science and art are different ways of looking at the same thing, namely, the world” (“Beauty” 1). Es cierto que ambos enfoques tienen propósitos distintos: mientras que el arte plantea una forma de explorar los fenómenos que rodean nuestra existencia por medio de estrategias estéticas, la ciencia pretende brindar una explicación contundente de los hechos y eventos que componen la realidad. No obstante, ambos se asemejan, puesto que, como he mencionado, resultan ser sistemas de representación contruidos y delimitados por la percepción humana.

Tanto la ciencia como la literatura requieren de la creación de elementos que permitan establecer conexiones entre lo creado y el mundo que habitamos. Uri Margolin declara que:

both mathematical systems and literary narratives as symbolic systems belong in the realm of stipulation or free creation, free from the constraints of the empirical and material. Of both it can be said that they involve the creation of imaginary worlds, conjured into intersubjective being through signs... Truth by correspondence to the actual world is not excluded, but is not criterial in either... mathematical creation is the activity in which the human mind seems to take the least from the outside world, acting, or seeming to act, only of itself and on itself... mathematics creates a universe from nothing.

On the most basic level, one can set up an analogy between the creation of worlds in literature and the construction of sets in math. (469)

Los roles del autor literario y el matemático/científico se asemejan en tanto que ambos deben ser capaces de abstraer los fenómenos que les rodean y traducirlos en relatos o teorías. Es cierto que

ninguno se encuentra atado a “[the] truth to the actual world”, puesto que cuentan con la libertad de moldear la realidad, ya sea con palabras o con cifras, a partir de sus propias ideas. No obstante, las creaciones generadas en ambos rubros —el matemático y el literario—, tienen la capacidad de desestabilizar conceptos que parecían haber quedado fijos con anterioridad.

En sus textos, Banville reflexiona acerca de las implicaciones que tiene la ciencia en relación con nuestra concepción de la realidad y la manera en la que ésta se altera cada vez que un nuevo avance científico es revelado. Para el autor irlandés, la ciencia y las matemáticas son “a thing invented by men in order to explain and, therefore, make habitable a chaotic, hostile and impossible world” (citado en Myers 69), por lo que “what we consider reality is only that stratum of the world that we have the faculties to comprehend” (Banville, “Beauty” 2). La noción de realidad está arraigada en los límites de nuestra percepción y, por lo tanto, también lo está la forma en la que construimos nuestra identidad. En *The Infinities*, el sentido de identidad de los personajes se altera de forma drástica una vez que la ciencia descompone la idea de una realidad única.

En la novela, Adam Godley, uno de los personajes principales y narrador secundario, no sólo reordena el mundo, sino que descubre (así lo cree él) la configuración del universo por medio de una serie de ecuaciones. De acuerdo con la “Teoría Brahma”, como Godley la llama, el universo se compone de una cantidad infinita de mundos que se intersecan, lo que da como resultado la existencia de realidades múltiples que interactúan entre sí. Este descubrimiento, sin embargo, no genera estabilidad ni certeza y desencadena una sensación de incertidumbre que invade a Godley y se extiende a Hermes, el narrador principal, y el resto de los personajes de la novela. Una crisis tanto epistemológica como ontológica se desata. Esto ocurre “when some established overarching framework, theoretical vocabulary or procedure of thought is perceived as inadequate in an essential way, or not meaning what we think it means” (Mazur citado en

Margolin 470). Por tal motivo, los personajes tienden a reflexionar acerca de algunos fenómenos como la naturaleza del universo, de la humanidad en general y la de ellos mismos, sin poder llegar a un resultado concluyente que les permita fijar el significado de su existencia.

The Infinities es un entramado de diversos elementos. En el aspecto científico, la novela toma como fuentes o hipotextos tanto la teoría de los infinitos de Georg Cantor como la del multiverso de Max Tegmark, discursos que, de manera hipertextual, sustentan el descubrimiento revolucionario de Adam Godley acerca de las realidades múltiples.⁵ Dicho descubrimiento lleva a los personajes a reflexionar sobre la forma artificiosa en la que está construido el conocimiento y desestabiliza sus nociones de orden e identidad al punto en que las líneas que los separan se vuelven difusas, en especial las de los dos narradores: Hermes y Adam Godley. Este capítulo tiene como objetivo explicar la reescritura que Banville realiza de ambas teorías, así como la manera en que los narradores experimentan la multiplicidad de realidades. Pretendo demostrar que el intercambio que surge entre el discurso científico y el novelístico permite visualizar la manera en que las ciencias funcionan como un mecanismo de representación del mundo, y cómo este mecanismo sustenta o resquebraja la interpretación que tiene el ser (humano o divino) acerca de sí mismo.

En la primera parte de este capítulo, explico brevemente la teoría de los infinitos y reviso cómo es que Banville reformula dicha teoría. Del mismo modo, hago una comparación entre las perspectivas de los personajes que experimentan la multiplicidad de realidades y las ideas de Max Tegmark, a partir de algunos de los niveles en los que éste divide el multiverso. En la segunda parte, presento un análisis de la figura de Hermes como narrador y el proceso por el cual las

⁵ Menciono la hipertextualidad, a pesar de que ninguna de las dos teorías es mencionada como tal en la novela; sin embargo, los argumentos que presenta la teoría del personaje de Adam Godley son los mismos que se encuentran en los trabajos de Cantor y Tegmark.

líneas que establecen su identidad se desdibujan hasta el punto en el que es casi imposible distinguirlo de Adam Godley.

Los infinitos

Al pensar en una reescritura científica en la novela, es necesario revisar los orígenes del título. Éste proviene de la teoría matemática de los infinitos de Georg Cantor, una propuesta que obligó a la comunidad científica a reformular los preceptos que fundamentaban su entendimiento de la realidad. En 1883, Cantor publicó *Fundamentos para una teoría general de conjuntos*. En ese trabajo, el matemático realiza su aproximación fundamental con respecto al concepto de infinito. El autor no establece la existencia del infinito sino de “los infinitos”, conjuntos interminables de distintos tipos de números que se relacionan entre sí y que, además, son de distintos tamaños. Cantor separa estos grupos de números en clases y les otorga distintos niveles de “poder” o tamaño y establece la presencia de conjuntos infinitos dentro de otros de mayor extensión.

El primer conjunto es el de los números contables. Estos son: 0, 1, 2, 3, etcétera. Aunque, estos números pueden extenderse hasta el infinito; éste se delimita por la cantidad de elementos que componen al grupo. Este conjunto se cuenta a la derecha de una gráfica imaginaria, por lo que sólo se consideran los números positivos. Ahora bien, si pensamos en un segundo conjunto, el cual se cuente tanto a la derecha como a la izquierda, tendríamos un infinito del doble de tamaño, puesto que también consideraríamos a los números negativos. Aunque ambos conjuntos son infinitos, el segundo es mayor que el primero. Existe un tercer conjunto, en el que se agrupan los números decimales. Éste es mucho más amplio que los anteriores, ya que entre cada número contable existe una cantidad infinita de cifras: entre el 0 y el 1 existen el 0.080952, el 0.240695,

el 0.281215, etcétera. Así, los infinitos no sólo son de diversos tamaños, sino que éstos pueden estar también contenidos dentro de otros.⁶

Con el tiempo, estas divisiones se convirtieron en los conjuntos de los números naturales, los reales, los complejos, etcétera. Éstos son la fundación de la teoría de conjuntos que constituye uno de los principios básicos de las matemáticas modernas. No obstante, a finales del siglo XIX, la teoría de los infinitos no fue muy bien recibida y Cantor tuvo que alejarse de la comunidad matemática. Pasó el final de su vida en el encierro y con episodios severos de depresión. Sus ideas significaron una ruptura con la tradición y los hábitos cognoscitivos de sus colegas, por lo que constantemente debía defender su postura. El matemático, sin embargo, parecía comprender que su descubrimiento estaba relacionado con nuestra forma de entender el mundo. “As limited as human nature may in fact be”, menciona el matemático, “much of the infinite nonetheless adheres to it, and I even think that if it were not in many respects infinite itself, the strong confidence and certainty regarding the existence (des Seins) of the absolute, about which we are all in agreement, could not be explained” (76). Tal parece que Cantor sabía, o al menos sospechaba, que el entendimiento de la realidad estaba ligado a nuestra comprensión del infinito, algo que Banville retrata de forma contundente en *The Infinities*.

En la novela, los infinitos no son conjuntos compuestos por números, sino la multiplicidad de mundos que componen el o los universos. Los infinitos están constituidos por partículas diminutas e invisibles llamadas “*chronotron*” que constituyen “the little bits of everything in the universe all pulling against each other” (Banville, *The infinities* 37). En principio, estas partículas son la materia prima que constituye nuestro universo. No obstante, existe una suma infinita de ellas y, por lo tanto, hay un sinnúmero de universos que coexisten en

⁶ Para una explicación más detallada y técnica, sugiero la lectura de la traducción del texto de Cantor, *Grundlagen*, por parte de Uwe Parpart y el libro *Contributions to the founding of the theory of transfinite numbers (1955)*, Traducido por Philip E.B. Jourdain.

distintos tiempos y espacios de forma simultánea. La teoría de Adam Godley “posits our existing in the midst of multiple, intertwined worlds” (32), de la misma manera que lo hacen los números en la gráfica imaginaria de la teoría de Cantor.

La evidencia principal de la presencia de los infinitos y de las relaciones entre los distintos mundos es la aparición del dios griego Hermes y su voz como narrador principal. Hermes no sólo narra, sino que, gracias a sus declaraciones, podemos atestiguar que él y los otros dioses que aparecen en el texto provienen de un mundo alterno al nuestro. El dios menciona que “since there are infinities, indeed, an infinity of infinities... there must be eternal entities to inhabit them... and [Godley] takes it that the hitherto unimagined realm beyond time that he discovered is where we live” (133). Además de establecer que él pertenece a un infinito distinto, Hermes da fe de la teoría de Godley, puesto que avala el descubrimiento y le da legitimidad, no sólo dentro de nuestro mundo, sino también en el mundo de las deidades al que pertenece.

El fragmento anterior es relevante debido a que, además de establecer la (ilusión de) veracidad de la teoría dentro de la diégesis, presenta un comentario irónico por parte de Banville, relacionado con la ambición científica de desarrollar una “Teoría del Todo”, una teoría unificadora que logre explicar el universo. No sólo el fragmento, sino la novela en su totalidad remite a una cita de Stephen Hawking en un artículo publicado por Banville en 1998: “we shall all... be able to take part in the discussion of the question of why it is that we and the universe exist. If we find the answer to that, it would be the ultimate triumph of human reason for then we would know the mind of God.” (Banville, “Beauty” 2). Banville retoma la idea de conocer “la mente de Dios”; sin embargo, la mente a la cual accedemos en esta novela no es la de la divinidad judeocristiana a la que Hawking hace referencia, sino la del dios griego de las fronteras y de la transgresión de las mismas (*Cf.* Burkert 158). Banville reitera que lo que la ciencia pretende establecer como conocimiento permanece atado a nuestras limitaciones de perspectiva.

El autor sugiere que es posible que las verdades (si es que las hay) detrás de los misterios del universo no coincidan con lo que nuestra percepción espera encontrar. Así, Banville retoma algunas teorías que pretenden esclarecer la compleja estructura del universo y las desarrolla a lo largo de la novela.

El multiverso

Banville presta especial atención a la teoría del multiverso explicada por Max Tegmark, quien lo separa en distintos niveles. Banville sitúa a algunos de los personajes en escenarios muy similares a los que el científico propone. El primero en enfrentarse al multiverso es el hijo de Adam Godley, con quien este último comparte nombre. Al inicio, el joven Adam reflexiona acerca de las características del universo y los componentes de la identidad tras observar a través de la ventana a un niño que, al mismo tiempo, lo mira desde un tren que se detiene frente a Arden, la casa en la que se desarrolla el relato: “he thinks again of the child on the train and is struck as so often by the mystery of otherness. How can he be a self and others others since the others too are selves, to themselves? He knows, of course, that it is no mystery but a matter merely of perspective. The eye, he tells himself, the eye makes the horizon” (Banville, *The infinities* 8). El autor demuestra que tanto identidad como realidad dependen de la perspectiva del sujeto que observa debido a que “the eye makes the horizon”. Además, el hecho de que ambos individuos, el niño y el joven Adam, se miren por una ventana sugiere que las miradas se encuentran enmarcadas y, por lo tanto, limitadas, de forma que su realidad se constituye únicamente a partir de lo que pueden ver.

Aunque la cita anterior parece tratar un tema filosófico sobre la construcción de la identidad, el fragmento está relacionado con lo que Tegmark denomina el primer nivel del multiverso. Este nivel está compuesto por distintas esferas que inician en donde nuestra visión

termina. Todo lo observable en nuestro universo se encuentra dentro de un radio de 4×10^{26} metros. Esta esfera es conocida como “horizonte Hubble” y es, de acuerdo con Tegmark, el universo en el que habitamos (Cf. “Parallel Universes” 1). Una vez que el horizonte de todo aquello que podemos observar termina, inicia un nuevo universo con características similares al que conocemos. De tal forma que “if space is infinite and the distribution of matter is sufficiently uniform on large scales, then even the most unlikely events must take place somewhere... there are infinitely many other inhabited planets, including not just one but infinitely many with people with the same appearance, name and memories as you” (3). El horizonte Hubble determina, entonces, todo lo que percibimos como realidad, incluida nuestra noción de identidad, debido a que en cada universo existe un individuo con las mismas características que nosotros.

Tanto en la novela como en la teoría “el ojo crea el horizonte”. Reitero que el incidente entre el joven Adam y el niño sucede en las primeras páginas de la novela, por lo que la sugerencia de universos múltiples es sutil y no tan evidente como lo son el resto de los momentos descritos en el texto. No obstante, es importante revisarlo, debido a que introduce una de las preocupaciones principales de los personajes y sienta las bases temáticas del relato. Hermes afirma en varios momentos que cada personaje cuenta con numerosos “yos” (*selves*), que se encuentran en distintos mundos o secciones del universo y Tegmark señala que “there are indeed many copies of ‘you’ with identical past lives and memories” (4). Es relevante, por lo tanto, considerar la idea de Tegmark con respecto a la existencia de distintas versiones de cada individuo repartidas en el multiverso, puesto que, en el segundo capítulo de la novela, Adam Godley padre recuerda que en su infancia solía mirar con atención la gran casa desde la ventana del tren de la misma manera que el niño en el capítulo anterior (Cf. Banville, *The Infinities* 30).

La infancia de Adam Godley resulta ser de particular importancia debido a que brinda detalles del nacimiento de su interés por la composición del universo e indicios de la misma.

Godley recuerda un momento en el que, al batir la harina para un pastel, nota la aparición de burbujas en la mezcla y se pregunta por cuánto tiempo es necesario batir para que los componentes se combinen al grado de crear una sustancia nueva en su totalidad: “was everything in the world so intricately linked and yet resistantly disparate?” (Banville 63). Este momento podría parecer trivial, pero tiene una estrecha relación con lo que Tegmark denomina el nivel 2 del multiverso. De acuerdo con el científico, la expansión del universo crea una cantidad infinita de esferas que se inflan de manera similar a las burbujas de aire que se generan en una pieza de pan mientras se hornea: “in essence, one inflating bubble sprouts other inflationary bubbles, which in turn produce others in a never-ending chain reaction” (5). Cada burbuja contiene un universo independiente de los demás y la expansión crea otras burbujas de manera continua.

Ursula, la esposa de Adam Godley y madre del joven Adam, experimenta esta forma del multiverso. Mientras ella cree estar en presencia del fantasma de su suegra, vigilándola en el cuarto de su esposo, Hermes explica que lo que Ursula observa es a uno de sus tantos “yo”: “they think it is the dead that haunt them, while the simple fact is... they live amidst interpenetrant worlds and are themselves the sprites that throng the commingling air. For all she knows it might be one of her countless selves that she is meeting, drifting from another plane into this one all unawares” (Banville 20–21). Al considerar las ideas de Tegmark junto con el fragmento anterior observamos que la relación entre los distintos universos de la novela es similar a la que describe el físico: la expansión de burbujas infinitas genera una cantidad infinita de individuos cuyas existencias tienden a entrar en contacto. Tegmark agrega que “each such bubble is infinite in size, yet there are infinitely many bubbles since the chain reaction never ends... There will be an uncountable infinity of such parallel universes (the same infinity as that assigned to the set of real numbers, say, which is larger than that of the [countably infinite] set of integers)” (5–6). De manera que Ursula, aun si no es consciente de ello, interactúa con uno o varios de los incontables

universos que se entrelazan con el suyo. No obstante, sus miedos y prejuicios acerca de su suegra la llevan a malinterpretar lo que ocurre. La realidad se encuentra limitada por los alcances de la percepción del personaje.

Tanto *The Infinities* como la teoría del multiverso de Tegmark remiten de forma frecuente a las ideas de Cantor sobre el infinito. Para ambos textos es necesario establecer la idea de espacios infinitos en el que perspectivas múltiples desarrollan realidades alternas que se relacionan de distintas formas. Las perspectivas juegan un papel fundamental en la forma en la que los individuos se desenvuelven dentro del o de los universos que habitan. Tegmark señala que en el tercer nivel del multiverso existen dos perspectivas dominantes, la del ave y la de la rana: “from the bird perspective, the Level III multiverse is simple: there is only one, and it evolves smoothly and deterministically over time without any sort of splitting or parallelism... From [the] frog perspective, however, each observer perceives only a tiny fraction of this full reality” (10). De acuerdo con Tegmark, los individuos están representados por la perspectiva de la rana, puesto que perciben fragmentos limitados de su realidad debido a que se encuentran dentro de un universo que se expande o multiplica más allá del horizonte demarcado por la visión. Mientras tanto, el ave representa a una entidad en un nivel superior, cuya visión no se encuentra limitada y es capaz de percibir todas las fracturas y ramificaciones del multiverso como un *continuum*. Para Tegmark, un matemático capaz de desarrollar la Teoría del Todo estaría representado por la perspectiva del ave, ya que sus ecuaciones le permitirían observar la totalidad del universo.

En la novela ambas perspectivas están representadas, la de la rana por medio de los personajes, quienes ignoran algunos aspectos de su realidad, y la del ave, por medio de Hermes, el narrador principal y Adam Godley, el matemático a cargo de la Teoría del Todo. No obstante, Banville da un paso más y decide representar ambas perspectivas de forma literal. En primer

lugar, el autor presenta a Benny Grace, la encarnación del dios Pan. Al final de la primera parte de la novela, Benny Grace decide visitar Arden con el objetivo de experimentar el mundo desde su interior, es decir, no desde las alturas como lo hace Hermes, quien aparentemente sólo observa sin vivir de primera mano el universo humano. Grace toma una apariencia curiosa. El personaje es descrito como un hombre gordo con ojos saltones que “from the breast pocket of his suit mops his brow and the pendulous bag of grey, froggy flesh under his chin” (Banville, *The Infinities* 128). Su apariencia es relevante, puesto que el dios parece querer alejarse de la imagen con la que suele ser representado. Además, el adjetivo “froggy” establece un contraste importante entre su forma divina (de cabra) y su forma humana (de rana). Benny Grace, pues, representa de forma evidente las limitaciones de perspectiva de las que habla Tegmark, mismas que invaden al joven Adam y a Ursula, así como al resto de los personajes en torno a Adam Godley padre.

Por otra parte, se encuentra el mirlo (*blackbird*), quien vigila constantemente el actuar de los personajes sin emitir algún juicio o interactuar con ellos. Esta ave está presente a lo largo de la novela, desde las primeras páginas hasta las últimas: “an early blackbird flies across at a slant swiftly from somewhere to somewhere else” (5); “There is a blackbird on the grass... the very one as I can attest, that young Adam at the window this morning spotted flashing across in the dawn light. How all things hang together, when one has the perspective from which to view them” (218). En el primer ejemplo, el mirlo vuela al mismo tiempo que el joven Adam observa al niño del tren, de tal manera que, mientras éste se cuestiona acerca de su realidad con respecto a la del niño, el mirlo es testigo de ambos horizontes como un complejo único de realidades. En el segundo ejemplo el mirlo se encuentra en tierra y Hermes menciona que todas las cosas pueden agruparse cuando “uno tiene la perspectiva para verlo”, lo cual hace énfasis en la perspectiva del ave; sin embargo, éste es un comentario irónico, puesto que ahora el ave no tiene la capacidad de observar todo desde un nivel superior.

Para Tegmark el ave representa a una entidad superior o al matemático capaz de observar todo a partir de su trabajo científico. El papel del ave pertenece a “an infinitely intelligent mathematician [who] given the fundamental equations of the cosmos could in principle compute the frog perspective, i.e., compute what self-aware observers the universe would contain, what they would perceive, and what language they would invent to describe their perceptions to one another” (Tegmark 12). Esta descripción del matemático es relevante por dos motivos. En primer lugar, es muy similar a lo que Cantor sugería después de descubrir los infinitos: una mente limitada que, sin embargo, tuviera la capacidad de comprender el infinito podría, de esa manera, establecer la existencia de una estructura absoluta que explicara la realidad. En segundo lugar, la cita parece describir a Adam Godley y su trabajo relacionado con la revelación del universo y sus componentes. Es importante notar que si el ave se encuentra en el nivel del suelo es porque su perspectiva ha sido alterada. Para la segunda mitad de la novela, la situación en Arden es caótica. Los dos narradores, Hermes y Adam Godley, ignoran varios eventos y se ven despojados de las cualidades que les brindaban una perspectiva absoluta del universo. Las identidades que parecían haber fijado, por medio de la divinidad y la ciencia respectivamente, se transforman, puesto que la Teoría del Todo, aquella verdad única que se ha buscado tanto en el universo de la novela como en el nuestro, elimina cualquier rastro de certidumbre en el narrador principal y lo lleva a cuestionar su propia identidad para verse obligado a reconfigurarla por sí mismo.

Hermes: sus identidades como narrador y personaje

Si bien es cierto que en la mayoría de las novelas de Banville los protagonistas son quienes deben reordenar el mundo y a sí mismos, en *The Infinities* el efecto que tiene dicho reordenamiento en la noción de identidad se extiende a todos los personajes, incluidos los dos narradores. La nueva forma de concebir el mundo no genera una sensación de certeza en ninguno de los personajes.

Por el contrario, éstos pierden sus nociones de “centro”, orden e identidad, debido a que la existencia de mundos infinitos alberga también la posibilidad de una cantidad sin fin de “yos” alternos. La revolución epistemológica que pretendía ser el descubrimiento de Godley no trajo más que una crisis ontológica en él y el resto de los habitantes de Arden, humanos y divinos por igual.

En la tercera parte de la novela, Hermes y Adam Godley parecen haberse convertido en una sola entidad, puesto que es imposible distinguir el punto de vista desde el cual se narra. No obstante, podemos identificar varios momentos a lo largo del texto en los que este fenómeno se anuncia. Desde el inicio, la novela presenta el misterio de la identidad del narrador: “of the things we fashioned for them that they might be comforted, dawn is the one that works” (Banville 3). Las líneas de apertura establecen la existencia de al menos dos grupos, “we” y “they”, dos conjuntos que están separados por una frontera invisible; sin embargo, no establecen la identidad de sus miembros ni del ser que expone su existencia. Uno de los rasgos principales para identificar la identidad de quien narra recae “en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado” (Pimentel 136). En este sentido, las primeras líneas de la novela no ofrecen claridad con respecto a la relación que existe entre el narrador y el universo. El desconocimiento del narrador establece una relación con respecto al tema de la identidad y su importancia a lo largo del texto.

No pasa mucho tiempo, sin embargo, antes de que Hermes se muestre. Durante el primer capítulo, el narrador se dedica a presentar a los personajes que habitan en Arden: Adam hijo, Petra, Ursula, Helen y Adam Godley. Antes de exponerse, Hermes describe las situaciones en las que se encuentran los primeros cuatro personajes. No obstante, cuando llega el turno de Adam Godley, el narrador interrumpe su relato para darse a conocer. “It is shadowed too up in the Sky Room where Adam Godley at the centre of a vast stillness is going about his dying”, comenta Hermes, “yes, he too is Adam, like his son. By the way, apropos of names and the like, I suppose

I should before going further give some small account of myself, this voice speaking out of the void” (Banville 14). No es coincidencia que el momento preciso para presentarse sea el mismo en el que el narrador menciona a Adam Godley. Los dos se encuentran en universos distintos cuyas fronteras son porosas; mientras que Adam está “at the centre of a vast stillness”, Hermes “[speaks] out of the void”. Ambos personajes están en los límites entre un mundo y otro: Adam Godley se debate entre la vida y la muerte, al mismo tiempo que Hermes lo vigila tras haberse introducido en un mundo ajeno al suyo.

Hermes es la transgresión de límites en persona. Desde los orígenes etimológicos de su nombre, el dios griego ha estado asociado con los bordes entre áreas y su quebrantamiento. El nombre viene del término griego *Herma*, una pila de piedras que simbolizaba la demarcación entre terrenos. Así, “the immovable boundary stone is surrounded with tales about the transgression of boundaries and the breaking of taboos through which a new situation and a new, well-defined order is established” (Burket 157). Con el tiempo, este dios se convirtió en el patrón y protector de los límites y los caminos. Se dice que “he is described as moving freely between the worlds of the mortal and divine, and was the conductor of souls into the afterlife” (Burket 157). Hermes está ligado al rompimiento de barreras y la transgresión; su aparición se asocia con la movilidad entre mundos y el trastocamiento de las fronteras que enmarcan el contexto de la novela.

Al momento de presentarse, Hermes nos hace conscientes de la multiplicidad de identidades que se le han conferido a lo largo de la historia y de su construcción mitológica: “men have made me variously keeper of the dawn... have called me Argeiphantes... and Logios... have dubbed me trickster... have appointed me the guardian of crossroads... have conferred me the grave title Psychopompos, usher of the freed souls of men to Pluto’s netherworld. For I am Hermes, son of old Zeus and Maia the cavewoman” (Banville 14). Aunque la lista muestra el

conocimiento que Hermes parece tener sobre sí mismo, el hecho de que cada término venga acompañado de “men have made me”, “called me”, “dubbed me”, “appointed me” o “conferred me” evidencia que sus identidades son construcciones de las cuales Hermes no participó.

A lo largo de la novela los conflictos identitarios en Hermes se hacen mucho más evidentes. En varios momentos de la narración, el dios se encuentra ante situaciones en las que siente la necesidad de marcar distancia entre él y lo que narra. “But why do I say *an hour ago*?”, se pregunta Hermes, “I have—*he* has, *he*, I must stick to the third person—he has lost track of time... now the things that happen merge and flow through each other unresisted” (31). Hermes se obliga a separar su propia perspectiva de la de Adam Godley. Este momento ocurre aún dentro de las primeras páginas de la novela, por lo que a Hermes no le resulta difícil distanciarse. No obstante, el narrador nos advierte que “the things merge and flow through each other unresisted”, lo cual es un elemento proléptico que nos anuncia que Hermes y Godley fluirán cada uno dentro del otro.

Más adelante Hermes pretende hacer una distinción entre sus emociones y las de otro personaje. El narrador se cuestiona: “is this Duffy noticing these niceties of detail, or I? Or is there a difference?” (189). El dios está contrariado y parece ser consciente de la mediación que surge del pronunciamiento de su relato. Hermes parece dudar de su veracidad y reflexiona acerca del acto mismo de la narración. En este sentido, “the narration [is] revealed to be an effort on the part of a first-person narrator to recount a story from a point of view other than his own... these problematic attempts at third-person narration are instrumental in the narrator’s efforts to transcend [his] narcissism and advance towards a more empathic, less self-centred position in relation to others” (O’Connell 428). De acuerdo con O’Connell, Hermes renuncia al relato en primera persona para tomar una postura más empática con respecto al actuar de los personajes. La narración es problemática ya que el lector debe darse a la tarea de identificar si las emociones

pertenecen a los personajes o si éstas corresponden al lenguaje doxal del narrador. No obstante, Hermes no pretende ser más empático con los personajes; por el contrario, el dios intenta definir los ya transgredidos límites entre su mundo y el de la familia Godley.

En un principio, Hermes se apega a la tercera persona para asegurar que su identidad no se entrelace con la de Godley o la de alguno de los otros individuos a los que observa. Más adelante, sin embargo, él es consciente de que las diferencias entre los sentimientos de los personajes y los suyos son mínimas. Aunque al inicio le es fácil distinguirse del resto, Hermes lucha por definir su identidad conforme la diégesis avanza. Tras su estancia en Arden, sus identidades como narrador y divinidad se difuminan. En repetidas ocasiones Hermes pretende establecer diferencias entre sus cualidades como deidad y las del concepto judeocristiano de dios, al punto de sugerir que debimos haber permanecido con ellos, los dioses griegos, y venerarlos, puesto que ellos no ofrecen salvación o condena eterna, pero sí historias y mitos que tranquilizan el alma (Cf. Banville, *The Infinities* 83). No obstante, mientras la novela se desarrolla, Hermes pierde de vista las diferencias y mezcla ambos panteones: “I should not speak of this or that personage when speaking of the immortal gods we are all one even in our separateness” (131). Esta afirmación remite a la idea judeocristiana de la santa trinidad. A pesar de la insistencia, la imagen de Hermes, al menos en este punto, no está tan alejada de la del dios cristiano. El hecho de que no exista como una entidad individual enfatiza la posibilidad de que Hermes pueda combinarse o, al menos confundirse, con seres similares.

Ya he mencionado que Hermes y Godley comparten características que los asemejan; ambos se encuentran en las fronteras entre los mundos que componen el multiverso de la novela, áreas liminales que les permiten atestiguar múltiples eventos y narrarlos. Ahora bien, si consideramos la definición de relato que brinda Luz Aurora Pimentel, observamos que ambos personajes no sólo fungen como los narradores del universo de la novela, sino también como sus

creadores.⁷ Godley se describe como un “creador de mundos” (158), y en el último capítulo de la primera parte, Hermes reconoce que juntos inventaron Venecia (111). Cada uno obtiene su facultad creadora a partir de interpretaciones distintas: “for me, the gods; for him, the infinities”, menciona Hermes (132). En este punto Hermes puede definirse y distinguir a Adam Godley por medio de los mecanismos de representación que cada uno simboliza. Mientras que Hermes encarna la literatura, los relatos que dieron origen a su existencia en mitos y leyendas, Godley personifica a las matemáticas y el avance científico.

Es necesario recordar que, para Banville, los mundos científico y literario funcionan de forma similar, por lo que, una vez que el paradigma del conocimiento científico se resquebraja y los mundos de Hermes y de Godley colisionan, ambos sufren las consecuencias. Aunque casi todo el texto es narrado por Hermes, la segunda parte finaliza con la narración en voz de Godley. En dicho segmento, el personaje describe el origen de su teoría y las emociones que le invaden debido a su predecible muerte y el caos que reina en su hogar. La tercera parte inicia con Hermes preguntándose qué sucede ya que es consciente de su ausencia a lo largo del relato del matemático. Hermes comenta: “What? Um. Must have dropped off for a minute there. I am getting as dopily drowsy as my old Dad. Let me see, what has been happening in my absence?” (161). Hasta este punto Hermes parecía tener pleno conocimiento de los sucesos pasados y futuros. No obstante, reconoce no contar con información inmediata relacionada con las acciones de Godley. Durante las primeras dos partes de la novela, Hermes parecía un narrador omnisciente; sin embargo, sus dudas acerca de los eventos del capítulo anterior lo alejan de esa clasificación.

⁷ En la introducción de *El relato en perspectiva*, Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10).

Ya con anterioridad Hermes había perdido su identidad como dios griego al entrelazar su mitología con la judeocristiana. A partir de este momento, también se ve despojado de su identidad como narrador, puesto que su voz es interrumpida en repetidas ocasiones por la de Adam Godley al grado de llegar a ser complicado para el lector distinguir a uno del otro. En el siguiente ejemplo Hermes narra en tercera persona para ser interrumpido por el sentir de Godley en primera persona:

Adam comes forward and takes the plates she is carrying, firmly freeing them from her grasp... Dishes, sink, the sunlight in the window—how precious suddenly they seem, these perfectly commonplace things.

I used to yearn so for Ursula that even when she was in my arms it was not enough... I would have made her be a part of me... I wonder if my son is as abject in his desire of that lovely wife of his. Who could blame him, if he is?

When he leaves the kitchen now, padding soundlessly on those big feet of his, Ursula wishes she could go with him. (214)

A lo largo del primer párrafo del fragmento anterior, Hermes se limita a relatar las acciones del joven Adam sin dar lugar, hasta cierto punto, a su acostumbrado discurso doxal. Como si le diera pie, una vez que Hermes da su opinión con respecto a “these perfectly commonplace things”, la voz de Godley se hace presente. En contraste, el matemático da cuenta de los sentimientos que tiene por su esposa. Aquí, la narración de Hermes se limita al mundo de la acción y la de Godley al de las emociones. De manera similar a lo ocurrido al final del primer párrafo, el matemático dirige la atención a las actividades de su hijo, lo que permite que Hermes retome su relato en tercera persona.

Como el anterior, existen numerosos ejemplos en la tercera parte en los que ambas voces parecen competir por la atención del lector y se interrumpen de forma tan regular que es posible

encontrar momentos en los que uno termina las oraciones del otro. Desde la primera intervención de Adam Godley como narrador, él y Hermes se han unido de forma gradual para originar una narración colectiva. Cerca del final de la novela, los narradores tienen la intención de atormentar a Roddy Wagstaff, el aspirante a biógrafo de Godley, quien además mantiene una relación casi romántica con la hija del científico para acercarse a él: “for this we shall give him the cramps, side stitches, pinch him thick as a honeycomb” (260). En relación con este pasaje, Hedwig Schwall comenta: “The ‘we’ remains unspecified... which makes both Hermes, who has winged feet, and Adam, who devised the chronotron, coincide with the (all too quick) trickster figure” (98-99). Finalmente, los dos narradores han llegado a unirse (“merge and flow through each other”). Ambos hacen uso de sus cualidades como creadores para diseñar un castigo para el joven Wagstaff, lo que los lleva a personificar al *trickster*, una figura relacionada con Hermes, pero que en este momento de conjunción vocal representa tanto al narrador divino como al humano.

La intersección entre los mundos de Hermes y de Godley le ha llevado al primer narrador a confundir su existencia como dios del panteón griego, a perder su identidad como narrador omnisciente, e incluso a compartir su calidad de *trickster* con un ser humano. Este proceso viene acompañado de una crisis de identidad. “Who am I now?”, se pregunta Hermes, “where is my Dad? Enough, enough, I am one, and all” (Banville 221). Una vez más la falta de omnisciencia se hace presente. Cuando el dios se ve despojado de las características que lo definen no le queda más que dudar de su interpretación de sí mismo. Aunque Hermes se contesta y parece redefinirse, la insistencia en que es “uno y todos” hace eco con la imposibilidad de fijar un significado único, lo que remite a la multiplicidad de nombres y significados que se le han conferido. Los infinitos descubiertos por Godley tienen aún mayor relevancia de la que se menciona en la novela: además de conformar el núcleo de la composición de el o los universos, en ellos recae la esencia misma de la identidad.

La Teoría del Todo de Godley nos permite conocer la mente de un dios, aunque éste no sea el mismo sugerido por Stephen Hawking. Lo que encontramos, sin embargo, no es precisamente lo que se espera de un ser divino. Hermes está lleno de dudas, contradicciones y cuestionamientos. Aunque cuenta con rasgos deíficos, Hermes no es todopoderoso ni omnisciente; es un dios falible y se preocupa por su lugar en el mundo. Sin duda Hermes es mucho más humano de lo que a él mismo le gustaría aceptar. No es coincidencia que Banville eligiera a los dioses griegos para habitar el multiverso de la novela, puesto que la mitología los ha dotado de una significativa cantidad de rasgos humanos. El autor acorta las distancias entre lo mortal y lo divino para explorar las acciones que difuminan los límites entre los dos mundos: la creación, científica o artística —como reviso en los siguientes capítulos—, y las contradicciones y pasiones propias de los dioses.

En este sentido, “*The Infinities* can be seen as a novel concerned with the crossing of two sorts of boundary: that between life and death, and that between self and other” (O’Connell 440). La reescritura científica que permea a lo largo de la novela le otorga movilidad a todo tipo de fronteras, de tal forma que Hermes no sólo cruza los límites entre un mundo y otro, sino también entre sus características divinas y humanas. Lo anterior le permite redescubrirse y establecer una nueva manera de concebir su existencia: “this is where we seem to ourselves most really real, in these little lapses, these little creases in the fabric of our creation” (Banville 237). Es únicamente cuando reconoce estos “pliegues en el lienzo de la creación” que Hermes puede redefinirse y reorganizar el universo a partir de su experiencia en el mundo humano.

Por medio de la reescritura de la teoría de los infinitos y del multiverso, John Banville pone en evidencia la ficción sistemática que realizamos con el propósito de legitimar nuestra interpretación de la realidad. Por otra parte, la ambigüedad en la que Hermes cae preso refleja las consecuencias de las crisis epistemológicas y ontológicas que han traído revoluciones científicas

como las de Copérnico, Kepler o Newton. Para el final de la novela, Hermes logra reconstruir su sentido de la identidad debido a que ahora es consciente de que también su horizonte, su realidad, se compone de mecanismos ideados a partir de su propia perspectiva del universo. No obstante, en donde Hermes tiene éxito, al resto de los personajes no les va tan bien. Los habitantes humanos de Arden se encuentran contrariados debido a que no son capaces de generar nuevos mecanismos de representación o superar la caída del mecanismo anterior. En el siguiente capítulo analizo las diversas estrategias de algunos de los personajes para reorganizar el mundo y cómo es que la reescritura del subgénero de la *Anglo-Irish Big House* presenta una crítica al realismo literario y su afán por fijar nociones de realidad e identidad. Con esta otra vertiente, Banville yuxtapone o entreteje otros hilos o niveles de reescritura que tornan el arte de reescribir aun más complejo, expanden sus posibilidades en otras direcciones, lo cual contribuye a la densidad filosófica de su prosa y a lo ambicioso de su proyecto literario.

Capítulo II. “Like something out of one of those old melodramas”: la reescritura de la *Anglo-Irish Big House*

A lo largo de la obra de John Banville es posible encontrar una gran cantidad de referencias a textos y autores de diversas tradiciones literarias. No está de más decir que en sus escritos se asoman, en repetidas ocasiones, la influencia de Henry James, la poesía de Wallace Stevens o la filosofía de Friedrich Nietzsche, por mencionar algunos. Un elemento que permea en la mayoría de sus trabajos es la casa solariega irlandesa.⁸ Desde sus primeras novelas, como *Birchwood* (1973) y *The Newton Letter* (1983), hasta las más recientes, como la aclamada *The Sea* (2005), la gran casa en la campiña irlandesa ocupa un lugar fundamental en el relato y en el desarrollo general de la trama. Las casas en los textos de Banville tienen tal relevancia puesto que poseen la cualidad de ser una prolongación de los personajes. Los espacios otorgados por estas residencias se convierten en reflejos de los intereses y preocupaciones de quienes las habitan.

The Infinities no es la excepción. Las descripciones de la ya mencionada Casa Arden concentran en sí las distintas percepciones de los personajes con respecto a sus nociones de realidad e identidad. Mientras que la casa es inmensa para algunos, a otros parece constreñirlos. La figura de la casa como espacio central de la novela remite al subgénero novelístico de la *Anglo-Irish Big House*. Éste es de suma importancia para la tradición irlandesa, ya que se sitúa en un periodo histórico que modificó el concepto de identidad individual, nacional y cultural del país hibernico.⁹ Mientras que *Castle Rackrent* (1800) de Maria Edgeworth, sugiere el cambio que está por venir, la última novela de esta tradición, *The Last September* (1920) de Elizabeth Bowen

⁸ Denominada en inglés como *Big House*.

⁹ La firma del Acta de Unión (1801), la Gran Hambruna (1845-1849) y la aprobación de la Ley de Tierras (1881) fueron acontecimientos que llevaron a la aristocracia angloirlandesa a perder el poder que tenían en la región. Con la caída de la clase alta de la época, también conocida con el término *Ascendancy*, la clase campesina logró recuperar parte de sus derechos de posesión de la tierra y salir de la opresión económica que el antiguo sistema representaba. Este cambio de paradigma social ocurrió a lo largo del siglo XIX y parte del XX y es precisamente lo que las novelas de la *Anglo-Irish Big House* pretenden reflejar.

muestra la brutalidad por la que el país atravesó para llegar a la transformación aludida en el texto de Edgeworth. Estas novelas ofrecen un retrato en clave realista de las características sociales e históricas de Irlanda en aquella época. Ahora bien, Banville ha insistido en la poca fiabilidad de los sistemas (científicos o literarios) que creamos para dilucidar la realidad. Por lo tanto, no es de sorprender que el autor muestre interés por reconfigurar las características de un género inscrito en el realismo para evidenciar la falibilidad de los mecanismos con los que fijamos nuestra realidad.

En 1973, Banville publica *Birchwood*, su primera reescritura del subgénero y exhibe la imprecisión de la memoria y cómo el ser humano la manipula para crear su propio pasado. Casi cuarenta años más tarde, el autor retoma en *The Infinities* las convenciones de este subgénero para cuestionar las formas en las que creamos la identidad a partir de ciertos dogmas que funcionan como el centro de la realidad. Recordemos que “though Banville distrusts the form, he affirms that the novel is concerned ‘almost exclusively with the individual soul, with the individual consciousness’. His main focus throughout his work is the exploration of the inner self, ‘the inauthenticity of the so-called self’” (Izarra 182). Así, al igual que la reconfiguración de la teoría de los infinitos analizada en el capítulo anterior, la reescritura de esta forma literaria demuestra que nuestras maneras de retratar la realidad y a nosotros mismos son artificios delimitados por la percepción individual. Este capítulo tiene como propósito explicar la manera en que, tras apropiarse de las convenciones del subgénero, Banville altera los rasgos comunes del mismo para demostrar que el realismo que estas novelas pretenden retratar, así como la identidad que los personajes intentan formarse, provienen de mecanismos ficcionales de representación.

La tradición literaria de la *Anglo-Irish Big House*

Este subgénero se caracteriza por presentar personajes de clase alta con ascendencia británica y religión protestante que han llegado a heredar la gran casa solariega. Este suceso desata una serie de conflictos entre los nuevos dueños y los habitantes originarios de las tierras en las que se encuentra la propiedad. Aunque ambas facciones nacieron en territorio irlandés, los nuevos propietarios representan al poder colonizador de Gran Bretaña. Es posible afirmar que “because Anglo-Irish fiction emerges from a history of conquest and occupation, to study the genre of the Big House novel is to trace the gradual evolution of a literary symbol set against the political history of class and sectarian conflict” (Kreilkamp 5). Más que un edificio, la casa se vuelve el símbolo de las divisiones socioculturales entre quienes la habitan y las personas del exterior.

Estas novelas refieren a una significativa variedad de discursos e identidades dentro del territorio, por lo que resulta imposible distinguir un único concepto de lo irlandés. Vera Kreilkamp comenta que “set on isolated country estates, they dramatize the tensions between several social groups: the landed proprietors of a protestant ascendancy gentry; a growing, usually Catholic, middle class; and the mass of indigenous, rural Catholic tenantry” (6). La amplia segmentación social originó que cada grupo estableciera su propia noción de identidad individual, cultural y colectiva. Mientras que los habitantes de la casa se consideraban ciudadanos de un nivel superior, las personas del campo se concebían como irlandeses auténticos y a los propietarios de la casa como “a mercantile class which displayed the *hateur* and ruthlessness of a fake aristocracy” (Kiberd 50). La separación entre el interior y el exterior ocasionó que éstos se convirtieran en microcosmos opuestos en los que la realidad y la identidad eran interpretadas a partir de percepciones diferentes.

En principio, la división entre los dos mundos es muy clara. Para los propietarios de la casa, la frontera entre una realidad y otra no debe cruzarse; sin embargo, las tramas de este tipo

de novelas apuntan al declive de la sociedad aristocrática y al alzamiento de la clase trabajadora. Por supuesto que, desde la perspectiva de los propietarios, a la cual se focaliza en estos relatos, la reorganización social es también una transformación de su realidad y de la forma de definirse. Razón por la cual, “social change in these novels is perceived not as organic process but as threatening disruption ushering in an order inimical to perceived notions of civilized behavior” (Kreilkamp 9). El desmoronamiento del orden establecido es también el derrumbe del mundo tal y como la clase alta lo conoce. Este género termina por mostrar a un grupo de colonizadores cuya identidad se vuelve ambigua. En palabras de Kreilkamp: “nations as well as individuals lose attachment to their identity (19), es decir, el reordenamiento sociocultural que se da en el nivel general implica una transformación en el nivel particular.

Al estudiar la *Anglo-Irish Big House* es necesario mencionar la importancia de *Castle Rackrent* de Maria Edgeworth, pues esta novela sentó las bases de dicha tradición literaria. El texto muestra el descenso de la familia Rackrent a lo largo de cuatro generaciones de propietarios. Lo anterior narrado por el sirviente de la familia, Thady Quirk, cuyo hijo termina por ascender en la escala socioeconómica y se apropia de la residencia. Podría parecer que este personaje proveniente del exterior es quien altera las condiciones del microcosmos al interior de la casa; sin embargo, “*Castle Rackrent* insists that power and position are lost from within, from internal rot, not through the stresses of political change or historical inevitability. History, alone, is never to blame for personal loss” (Kreilkamp 27). En otras palabras, la caída de la casa y del régimen que representa encuentra su explicación en los mismos personajes que la ocupan, y no en aquéllos que están afuera. La caída de la casa señala el deterioro individual de las figuras a las que encierra.

No es de extrañar que un subgénero literario que redefinió el concepto de identidad nacional e individual sea del interés de un autor como Banville. Como mencioné en el capítulo

anterior, los personajes de sus novelas se encuentran en una búsqueda constante por (re)establecer su noción de identidad. La casa no es sólo el escenario de la trama, sino una muestra de cómo la realidad es y ha sido interpretada. Kreilkamp señala que “by exploiting the conventions of a traditional form only to subvert them, John Banville examines the process by which such historical mythologies and illusions are created and sustained... In his works, fixed patterns of response engendered by conventions signal human misperception and distortion of a reality, which can never be known” (45). Banville enfatiza que nuestra historia cultural y personal es una ficción en la cual hemos decidido creer y, al mismo tiempo, crear. Las convenciones con las que Banville trabaja en *The Infinities* colocan el texto dentro del subgénero estudiado en este capítulo; sin embargo, la manera en la que las altera enfatiza las formas en las que los personajes distorsionan la realidad, lo que los lleva a enfrentar crisis de identidad similares a la sufrida por Hermes, es decir, el autor vuelve a la *Anglo-Irish Big House* con una actitud revisionista y no como una mera extensión del subgénero.

A lo largo de los más de cien años de tradición literaria que componen la *Anglo-Irish Big House*, es posible identificar numerosas convenciones comunes; sin embargo, yo me concentro en dos: el cambio en los paradigmas sociales por medio de una revolución en proceso y la aparición de un personaje ajeno a los miembros de la familia que amenaza con usurpar la propiedad y desestabilizar la tranquilidad de los habitantes. Dichas convenciones se encuentran enmarcadas por una casa que presenta importantes signos de decadencia, lo cual representa las adversas condiciones del clima social y el malestar emocional de los habitantes. Además, se enfatiza la intención de realizar un retrato puntual de las condiciones y el contexto histórico de la época. Estas características, si bien se encuentran en el texto de Banville, son alteradas de modo que demuestran la artificiosidad detrás de cualquier intento por presentar la realidad y reitera la fragilidad con la que se sostiene la construcción de la identidad.

Cambio de paradigma

El periodo histórico en el que se sitúan las novelas de la *Anglo-Irish Big House* es fundamental. De él se desprende el conflicto principal de la trama. El cambio de paradigma social que Irlanda atraviesa es descrito de manera acelerada y violenta: “the death—the execution, rather—of the three houses... occurred in the same night. A fearful scarlet ate up the hard spring darkness... it seemed that an extra day, unreckoned, had come to abortive birth that these things might happen. It seemed, looking from east to west at the sky tall with scarlet, that the country itself was burning” (Bowen 303). El fuego proveniente de las casas eclipsa la oscuridad de la noche y aparenta crear un nuevo día que toma por sorpresa a los personajes. En las novelas de este subgénero, “social change is portrayed not as a series of gradual shifts in the systems of economic distribution and social status, but as potentially radical and occasionally violent transformations” (Kreilkamp 75). Estas transformaciones en la esfera social destruyen el sentido de pertenencia de los personajes principales y desarticulan su sentido de identidad individual y colectiva.

Cuando los personajes se ven despojados de la gran casa y del estatus socioeconómico que ésta les otorgaba, pierden también aquello que les permitía reconocerse como individuos y distinguir a sus semejantes: “Sir Richard and Lady Naylor, not saying anything, did not look at each other, for in the light from the sky they saw too distinctly” (Bowen 303). En *The Infinities*, los personajes no se enfrentan a un cambio en las condiciones de la sociedad irlandesa, pero sí a una revolución epistemológica que reformula los paradigmas de comprensión del universo en su totalidad. Una vez que Adam Godley descubre la existencia del *chronotron* y devela la composición del universo y su relación con los infinitos, tanto él como el resto de los personajes llegan a la conclusión de no estar preparados para redefinir lo que creían conocer de su propia existencia. Estas transformaciones trastocan de manera radical la estabilidad de los personajes tal y como el cambio en el orden social lo hace con los personajes de Bowen.

Si bien la narración principal corre a cargo de Hermes, cuando se presenta la necesidad de expresar la contradicción en las emociones humanas, Banville opta por describirlas por medio de la voz de Adam Godley. El científico declara:

After us, certain possibilities were no longer possible. In our new beginning was an old end. I recall the atmosphere in the academics in those days, even in those early days of the revolution we had so fearlessly set going. Euphoria first, then the dawn of misgiving, then an increasing lassitude, an increasing jadedness... A savour had gone out of things, the air was that much duller, the light that much dimmed. We could not comprehend it... Somehow, extension brought not increase but dissipation... The sigh of dead, dank air that wafted back in our faces from the yawning doorway out of what had been our only world was not the breath of new life, as we expected, but a last gasp. I still do not understand it. The hitherto unimagined realm that I revealed beyond the infinities was a new world for which no bristling caravels would set sail. We hung back from it, exhausted in advance by the mere fact of its suddenly being there. It was, in a word, too much for us. This is what we discovered, to our chagrin and shame: that we had enough, more than enough already, in the bewildering diversities of our old and overabundant world. (*The Infinities*, 196-97)

Como podemos observar, el tan anhelado descubrimiento de la composición del universo no le trajo estabilidad ni control a la humanidad. Por el contrario, la oscuridad se hizo más profunda y las cosas “perdieron sabor”. En pocas palabras, la humanidad descubrió que es mucho más pequeña de lo que pensaba, que su lugar en el universo es incierto y que el papel que desempeña es insignificante. El mundo que creían conocer se volvió “sobreabundante”.

El descubrimiento ocasiona que, como vimos en el capítulo anterior, las líneas que separan a un narrador del otro se desdibujan al grado de no poder reconocer la voz de quien relata

la historia. Ahora bien, el resto de los personajes sufre un fenómeno similar toda vez que la nueva composición del universo les ha quitado su lugar en el mundo. Banville nos advierte de la presencia de estas emociones desde un momento temprano en la novela cuando el joven hijo de Adam Godley parece percatarse de las nuevas condiciones que gobiernan la realidad. “Adam feels light-headed, weightless, seeming to float an inch above the floor, *everything is different* when the world looks like an imitation of itself, cunningly crafted yet discrepant in small but essential details” (12). La sensación de ligereza por parte del joven no está relacionada con la tranquilidad que ésta podría suponer; por el contrario, sugiere la falta de integración con su entorno y la ausencia de conexión con un mundo que parece ser una imitación de sí mismo.

La falta de conexión con el mundo se evidencia aun más cuando el joven Adam cuestiona la composición del universo. El personaje intenta seguir los razonamientos de su padre; su percepción, desafortunadamente, es demasiado limitada para comprender la nueva construcción de la realidad. “How to conceive of a reality sufficiently detailed, sufficiently incoherent, to accommodate all the things that are in the world?”, se pregunta Adam, “He lives in that reality yet cannot fully conceive of it... This is the trick his father managed for himself, the trick he pulled off, making all the bits seem to cohere in a grand amalgam wrought by the mumbo-jumbo of mere numbers” (188). Adam no llega a una conclusión adecuada. Si bien la pregunta inicial está formulada por el propio personaje, es Hermes quien confirma que Adam no puede concebir la realidad de forma completa. Además, la palabra “trick” y la frase “mumbo-jumbo of mere numbers” —que, aunque dichas por Hermes, se encuentran focalizadas en Adam—, evidencian la pobre percepción que el joven tiene de las acciones de su padre y del mundo en general.

No es de sorprender que el joven sea incapaz de encontrar su lugar, puesto que Hermes nos advierte mucho antes que “he is condemned not to death, not yet, but to a life into which he feels he does not properly fit” (6). En contraste, Petra, hermana de Adam, parece tener un mayor

conocimiento del nuevo paradigma científico o, al menos, estar consciente de la artificiosidad que sostiene la construcción de la realidad. Banville comenta que “the things that to Petra seem perfectly ordered are for others all jumbled and strewn... She knows the world is not as she conceives it... Some parts are there only because she has put them there” (105). Petra reconoce la ficcionalidad de los sistemas de representación y es capaz de aceptar su papel como creadora de su propia realidad. Por supuesto, el adjetivo “jumbled” crea un eco con las palabras de su hermano y establece una comparación entre los dos. Mientras que Adam no puede terminar de entender lo que sucede, Petra está un paso adelante y define la realidad en sus propios términos.

Ahora bien, aunque Petra puede percibir el mundo de mejor manera, eso no significa que tenga una identidad definida o que pueda permanecer de forma estable en el universo en constante cambio de la novela. Petra tampoco tiene un lugar fijo en el mundo, ya que “it is as if she were written in a primitive script of straight lines and diagonals, a form of Ogham that no scholar has yet learned to decipher... The others do not realise that this is what so tires her, the endless effort of interpreting herself for their benefit. Everything she thinks must be translated into an approximation of their own language” (105). La comparación entre las emociones de Petra, su soledad y el Ogham, antiguo lenguaje de origen irlandés, parecen ser un comentario del propio Banville acerca de la futilidad del lenguaje, otro mecanismo humano cuya intención es nombrar, comunicar e interpretar la realidad. Si bien Petra es capaz de entender una mayor parte del universo y su composición, la falta de entendimiento entre los dos lenguajes no le permite ser comprendida por el resto de los personajes ni distinguir aquello que los otros tienen la intención de comunicar. A pesar de parecer entenderlo mejor, Petra no logra encajar con el mundo ni con el resto de los seres que lo habitan. Tal y como Adam Godley lo hace notar, el descubrimiento desestabilizó el sentido de pertenencia de los personajes y su manera de relacionarse con su entorno.

Una revolución científica no es igual que una revolución social; sin embargo, ambas son capaces de reconfigurar la manera en la que pensamos y formamos las ideologías que acompañan nuestro entendimiento de la vida y de nosotros mismos. Mientras que los cambios socioculturales de la *Anglo-Irish Big House* trastornan la comprensión del mundo de los personajes y transgreden las fronteras entre clases sociales, la revolución científica en *The Infinities* altera el mundo en su totalidad y establece la porosidad de los límites entre distintos universos. Banville parece, además, establecer una analogía entre el precipitado reordenamiento del universo y los violentos sucesos en la historia de Irlanda, puesto que en distintas ocasiones hace referencia al levantamiento social que acabó con la cultura de las casas de ascendencia. El autor declara que “the wonder of it is the place has survived so long and not been set fire to by lightning or rebel torch” (45). La alusión al trueno y las antorchas rebeldes nos remonta de forma sutil al fuego que emana de las tres grandes casas de la novela de Bowen y que ilumina de forma siniestra el cielo nocturno.

Los levantamientos en armas ocurridos durante el siglo XIX se manifiestan como una sombra dentro de la casa y se quedan en ella a lo largo de la novela, como si Banville intentara recordarle al lector que el texto trata con la misma sensación de incertidumbre que las historias situadas en aquella época. Con la llegada del extraño Benny Grace, la decoración de la casa cambia. Ahora, “on the walls are hung native weapons, fearsome things, axes, assegais, knobkerries, and immensely long, slender spears adorned with feathers blackened by age... Benny’s presence makes [Petra] see these things anew, or even as if for the first time” (134-5). Las “armas nativas” que describe el autor son las mismas con las que los campesinos y otros miembros de la clase trabajadora irlandesa ahuyentaron a la aristocracia y reclamaron sus tierras. Los cambios sociales trajeron con ellos a personajes extraños que amenazaron la existencia de los habitantes de la casa.

La amenaza del exterior

La aparición de Benny Grace se traduce en una amenaza a la ya trastocada estabilidad de los personajes y la casa refleja los violentos levantamientos de antaño. Esto sucede porque otra de las características comunes de la *Anglo-Irish Big House* es la llegada de personajes ajenos a la familia que reflejan las amenazas del contexto sociopolítico de la época. En *Castle Rackrent*, el usurpador toma la forma del ingenioso Jason Quirk, hijo del sirviente de la casa. Cuando éste logra apoderarse de la propiedad, los habitantes no se muestran tristes sino aterrados: “when the report was made known, the people one and all gathered in great anger against my son Jason, and terror at the notion of his coming to be landlord over them, and they cried, ‘No Jason! no Jason! Sir Condy! Sir Condy! Sir Condy! Rackrent for ever!’” (Edgeworth 87). Desde entonces, es común encontrar que “through devious economic manipulations and the power of cash, the figure of an outsider, usually a Catholic land agent or rising professional man, usurps control of the Big House” (Kreilkamp 15). Las novelas de esta tradición cuentan, por lo general, con un personaje similar que representa a la población oprimida en ascenso.

En la novela de Banville, hay dos personajes que podrían cubrir la figura del usurpador: Adrian Duffy y Roddy Wagstaff. El primero se encuentra al servicio de la familia Godley mientras que el segundo es el novio de Petra, quien está más interesado en entablar comunicación con el imponente Adam Godley que con su hija. Ambos personajes cumplen con los requisitos para amenazar el estilo de vida de la familia. El antecedente establecido por Edgeworth hace del sirviente una figura amenazadora que puede arrebatar la casa de manos de los herederos. Un caso similar es el del amante interesado en el legado de la familia. Banville, sin embargo, parece burlarse de estas convenciones, puesto que las acciones perpetradas por estos dos personajes son irrelevantes. Las únicas ocasiones en las que su presencia logra desestabilizar a la familia es cuando este par se encuentra controlado por alguien más.

Si pensamos en las convenciones del género, sentar a un sirviente a la mesa para compartir el almuerzo sería una clara señal de que las cosas en el ámbito social se han transformado al grado de igualar a las dos clases sociales. Esto ocurre en la novela cuando Duffy es invitado a almorzar con la familia. No obstante, la comida ocurre con toda normalidad y nadie parece intranquilo con la presencia del hombre. Hermes comenta que “he is a great anti-climax after all... Petra, of all people, rises from her seat and goes to him swiftly and takes him by the hand, yes, by the hand, which to the others, even to Ivy, and to their surprise, seems the most natural thing in the world, and leads him forward wordlessly to his place at the table” (Banville 184-5). Las condiciones sociales en las que se desarrolla la trama no son las mismas que las de las novelas clásicas del subgénero. Banville remarca el cliché del ascenso de la clase trabajadora como amenaza a la clase dominante, pero en esta novela es imposible que un hombre “anticlimático” como Duffy logre desestabilizar a personajes que tienen inquietudes mucho más profundas que su lugar en la mesa.

A diferencia de Duffy, Wagstaff parece imponente en primera instancia, un miembro elegante del exterior. “Tall and slender”, describe Hermes, “Roddy has the aspect of a film heart-throb of a former time” (87). Aunque déspota y engreído, la amenaza que Wagstaff podría representar desaparece de modo repentino. Para el final de la novela, el personaje deja la casa y pocos son los que se percatan de su ausencia. Estos dos personajes parecen estar en la novela para recordarnos que forman parte de las convenciones del subgénero que Banville reformula. Al igual que las armas en la casa, la presencia de estos personajes hace eco con la tradición literaria. Esto obedece a que, como ya he dicho, las transformaciones que embargan a los personajes no son del tipo social y, por lo tanto, la aparición de nuevos personajes de distintos estratos socioeconómicos es irrelevante. No obstante, Banville decide llevar esta convención al extremo. Debido a que la transgresión es entre fronteras que separan a los mundos que constituyen el

nuevo orden del universo, los personajes que amenazan y que, de hecho, alteran la estabilidad de todos los personajes son los tres dioses griegos que deciden interactuar con el mundo humano.

En contraste con los personajes usurpadores propios de la tradición como Jason Quirk en *Castle Rackrent*, los tres dioses griegos no se conforman con invadir la casa y deciden tomar las identidades de algunos habitantes para desequilibrar la situación aun más. La intersección de los mundos humano y divino permite que Zeus personifique al joven Adam para mantener relaciones sexuales con Helen. Hermes retrasa el amanecer por una hora, tiempo en el cual, el joven se levanta de la cama y deja el camino libre para que el padre de los dioses tome su lugar. De forma similar, Hermes representa al sencillo Duffy para hacer lo propio con Ivy Blount, la ama de llaves de Arden. Zeus, no conforme, decide tomar la identidad de Wagstaff para intentar seducir a Helen una vez más. El dios falla, pero logra besarla a manera de despedida.

Las acciones de los dioses tienen consecuencias importantes en los eventos que se desarrollan a partir de ellas. Los distintos encuentros entre Zeus y Helen dan como resultado un embarazo al final de la novela y las interacciones de Zeus, Hermes y Pan con los personajes humanos generan la sensación de caos que permea el texto. Como dije, Wagstaff y Duffy no tienen la habilidad de trastocar las cosas por sí mismos. Es hasta que sus identidades son usurpadas por los dioses que llegan a desestabilizar la situación. Petra, por ejemplo, es testigo del beso entre Wagstaff —Zeus— y Helen, lo que la orilla a cortarse la piel para sentir un tipo de dolor distinto al ocasionado por la traición que cree haber presenciado. La chica se cuestiona “does he [Wagstaff] at least feel ashamed, embarrassed?... Does he talk about her when he is with Helen—do they lie in bed smoking and laugh at her for being childish, stupid?” (251). Las preguntas que le invaden son evidencia del dolor emocional por el que atraviesa. Como al resto de los personajes, la incertidumbre la orilla a reordenar su trastocado mundo.

Petra encuentra un punto de apoyo en la violencia. Las autolesiones casi ritualistas a las que se somete le ofrecen una sensación de control. Cuando Banville describe la escena en la que Petra decide cortarse con una navaja, el autor presta sumo cuidado a los detalles. Aunque la narración se concentra en las violentas acciones de la chica, la escena no se muestra cruda ni excesiva; por el contrario, hay una clara propuesta estética que enmarca las intenciones detrás de este suceso:

The ivory handle is cool and smooth, like cold cream made solid... She takes the lovely thing and balances it lightly on her palm. There are raked shadows on the lawn, and birds, restless at the day's lapsing, whistle plaintively in the trees. She shrugs back the kimono's great loose sleeve. The underside of her arm is cicatriced all along its length, the crescents of healed skin brittle and shiny, like candle wax. She leans against the window-sill in a sort of anxious trance, all her flesh yearning for the kiss of the chill, steel blade. She draws in a breath, hissingly. When she cuts, the world suddenly has a centre, everything on the instant realigns itself and points to this edge, where the skin draws back its thin white lips and the first beads of blood make their shy début. She unties the belt and lets the kimono fall open and clasps her arm to her breast, and feels the ooze of blood against her skin; it is warm, and her own, and it comforts her.

(Banville 252)

La atmósfera casi onírica alrededor de este acontecimiento enfatiza los deseos y pulsiones detrás de la autolesión de Petra. Las palabras de Banville demuestran una gran precisión a la hora de representar los aspectos emocionales y sensoriales que acompañan el dolor físico experimentado por la chica. Puesto que “pain is a thoroughly embodied, multisensory experience...[and] the words that describe or the images that represent that multi-sensory experience of pain... attempt to ‘figure out’ or put into figurative shape the affective experience of pain” (Dillane *et al.* 3), los

colores, sonidos, luces y sombras que acompañan el relato resaltan las múltiples sensaciones que invaden el cuerpo de Petra y la mente del lector. Elaine Scarry declara que “physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human makes before language is learned” (citada en Dillane *et al.* 2-3). El comentario de Scarry nos remite necesariamente a las ya mencionadas declaraciones de Petra en las que asegura sentirse como un lenguaje antiguo e intraducible. Si bien el dolor no le garantiza acercarse a otros, la ausencia de lenguaje desdibuja algunas de las diferencias entre ella y el resto de los personajes, lo que le otorga cierto sentido de conexión con su propia versión del mundo.

Petra consigue, momentáneamente al menos, ordenar el mundo de forma que “everything on the instant realigns itself”. Las heridas autoinfligidas le permiten escapar del dolor emocional ocasionado por la traición de Wagstaff, y tomar el control de sus propias sensaciones. Lo anterior ocurre puesto que “self-flagellation... is not (as is often asserted) an act of denying the body, eliminating its claims from attention, but a way of so emphasizing the body that the contents of the world are cancelled and the path is clear for the entry of an unworldly, contentless force” (Scarry 34). Tras presenciar el beso entre Wagstaff —Zeus— y Helen, Petra atraviesa por una angustia insoportable. La sensación de abandono se intensifica. Si bien la conducta de Petra parece suicida, es una manera de experimentar un tipo de dolor que, en contraste con el dolor emocional, es manejable. El dolor físico y la temporal ausencia de sufrimiento permiten que Petra conecte con la materialidad de su cuerpo. Aunque le resulta imposible fijar una identidad, la navaja le recuerda que ocupa un espacio en el universo y le ofrece la capacidad momentánea de controlar el mundo.

Existe una relación entre las armas blancas dentro de la casa, Petra y los dioses puesto que éstas no son visibles hasta que Benny Grace (Pan) aparece. Los dioses son la representación

física del perturbador descubrimiento de Godley y la verdadera amenaza proveniente del exterior. Como sabemos, “the Big House... is wrapped in divine powers: Zeus, Hermes, and Pan are present too and will have their impact on the events... As we can glean from the novel’s central metaphor, the Amphitryon myth with its doubling of personalities, *The Infinities* will focus on the baffling concept of ‘identity’” (Schwall 90). La presencia de los dioses y su relación con la identidad remite al hipotexto principal, el mito de Anfitrión. No obstante, el tema es enfatizado tanto por la reescritura científica como por la reformulación de las características de la *Anglo-Irish Big House*. Mientras que la revolución científica de Godley ocasiona la intersección de los mundos, la casa ilustra las consecuencias del intercambio entre figuras humanas y divinas, y su relación con la pérdida de la noción de identidad de los personajes.

La casa en decadencia

Tras el cambio en los paradigmas sociales, la gran casa perdió su propósito. Las casas de ascendencia parecen no tener un lugar definido en el mundo, lo cual se ve reflejado en su mal estado y su inevitable decadencia. La historia y el destino de estas propiedades se narran brevemente en la novela de Banville. Al principio de la novela, se menciona que Arden fue erigida en la Edad Media por la familia Blount y que llegó a ser tan importante que, a pesar de estar aislada, se construyó una estación de tren frente a ella. En la actualidad de la novela, el tren aún se detiene ahí, pero nadie desciende ni aborda. Sabemos que algunas de las grandes casas como Arden “survived as tourist attractions... as convents or nursing homes... or through purchase by new, often foreign, owners... A few remained in private hands but were generally rented out or turned into country hotels... other houses withstood the years of political crisis only to fall victim to the inability of their owners to maintain them” (Kreilkamp 5). Las casas de ascendencia dejaron de ser un símbolo de poder y estatus social, para volverse atracciones

populares. Aun aquellas que fueron compradas por agentes privados sucumbieron. Arden sufrió el mismo destino. Incluso antes de ser comprada por Adam Godley, la casa ya había perdido su propósito.

El estado de la propiedad refleja las condiciones del país y de los personajes que la habitan. Rackrent y Danielstown en la tradición irlandesa, así como Arden en el caso de Banville, son el mundo inmediato de los personajes. Gaston Bachelard menciona que “our house is our corner of the world... It is our first universe, a real cosmos in every sense of the word” (4). Por lo tanto, si el universo cambia, la casa y su microcosmos no tardarán en mostrar alteraciones propias. De modo que no es poco común que la *Anglo-Irish Big House* presente descripciones de casas defectuosas, con ventanas o techos rotos, tuberías que no sirven o paredes descuidadas y agrietadas que sugieren el irremediable descenso de la edificación. Kreilkamp declara que “in its solidity and big size even in its typically modest forms [the Big House] represents the authority of the dominant culture. Ordinarily isolated from the sprawling collection of huts and cabins constituting the tenant village, its demesne protects it from contamination by the alien countryside” (22). No obstante, “the actual Big House is memorable more for its filth and decay than for its elegance... it bespeaks poverty and decline, not wealth and prosperity. The crumbling walls, leaky roofs, and overgrown drives and gardens [portray] a culture of improvidence or despair” (23). Aunque la presencia de la Gran Casa sugiere poder y estabilidad, una vez en su interior, es posible observar la decadencia en la que la propiedad y sus habitantes se encuentran. La casa no es un símbolo de riqueza, sino de desequilibrio económico, social y mental.

El aspecto de la casa se relaciona con el estado del mundo. En la novela de Edgeworth, por ejemplo, “Castle Rackrent is a symbol of the disordered nation, of a gentry world that is slipping into decline and displaying dangerous improvidence” (Kreilkamp 23). Al igual que en ésta y otras obras del subgénero, Arden muestra una fachada despintada, tuberías llenas de aire, y

una fuente que no sirve. La casa es descrita como “an imposible sort of folly, square and mad-looking, with its yellow-painted walls and pale-blue shutters... Viewed from this perspective the entire structure seems to lean slightly to one side, drunkenly” (Banville 95-6). La palabra “folly” se relaciona con una suerte de torre sin un propósito definido. La edificación no tiene sentido y carece de un objetivo práctico. Por otra parte, el adjetivo compuesto “mad-looking” y el adverbio “drunkenly” remiten al estado mental de quien narra o es focalizado: “viewed from this perspective”, menciona Hermes al hablar desde el punto de vista del joven Adam, quien, como ya sabemos, no es el más cómodo dentro de la propiedad.

La perspectiva es, una vez más, fundamental para comprender la relación entre los personajes y la propiedad. Mientras que el joven Adam considera que la casa se inclina ligeramente hacia un lado, su esposa, Helen, percibe las cosas de forma diferente: “from here, there is a view of the house she has not had before. At this angle, the place looks crazier than ever” (228). Analizaré a Helen con mayor detalle en el siguiente capítulo, pero por ahora diré que, en su calidad de visitante, Helen tiene la posibilidad de comprender mejor la dinámica entre la propiedad y la condición de los habitantes. Kreilkamp afirma que, en este tipo de novelas, “the significance of the decaying house as the archetypal image of a declining social class dominates” (14). En el caso de *The Infinities* la casa no refleja una clase social en decadencia, pero sí el declive individual de los habitantes una vez que tanto su identidad como su realidad se ven desafiadas.

Ya sea que la casa se incline “drunkenly”, o que en un ángulo u otro la propiedad se vea “crazier than ever”, es evidente que no existe un sentido completo de “verticalidad”. Una noción que se relaciona de forma directa con nuestra construcción de realidad e identidad individual. En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard afirma que el cómo concebimos la casa que habitamos define nuestra percepción de la realidad. El filósofo establece que nuestras concepciones se dan

por medio de la verticalidad de la casa. Bachelard menciona que “a house is imagined as a vertical being. It rises upward. It differentiates itself in terms of its verticality” y, por lo tanto, “a house is imagined as a concentrated being. It appeals to our consciousness of centrality” (17). De tal manera que, si la verticalidad de la casa es alterada, ésta refleja la falta de centralidad en las ideas de los personajes. Cuando la concepción del universo cambia y los paradigmas científicos y sociales se transforman, el centro que la casa representaba se altera del mismo modo.

La verticalidad se establece por medio de la polaridad entre el sótano y el ático, los dos extremos de la casa. Bachelard dice que “verticality is ensured by the polarity of cellar and attic, the marks of which are so deep that, in a way, they open up two very different perspectives for a phenomenology of the imagination” (17). Mientras que el extremo superior se relaciona con la luz, la inteligencia y la razón, “in the cellar, darkness prevails both day and night, and even when we are carrying a lighted candle, we see shadows dancing on the dark walls” (Bachelard 19). En una casa estable, que funciona como un centro bien definido, es posible encontrar esta polaridad en la que el extremo inferior se relaciona con la oscuridad y el miedo mientras que el superior alude a la parte racional del ser. Por supuesto, esto no es lo que encontramos a lo largo de la novela.

Aunque tenemos los dos espacios definidos de manera física, es decir, hay una habitación funcionando como el ático en el extremo superior y otra como el sótano en el extremo inferior — “the Sky room” y la bodega debajo de la escalera—, sus funciones con respecto a la verticalidad han sido alteradas. Las sensaciones de miedo, incertidumbre y oscuridad propias del sótano han invadido la casa y llegado al extremo superior. El joven Adam tiene miedo de salir de un cuarto y entrar en otro, aun cuando ambos se encuentran en el mismo nivel: “he opens the door into the hall and stops short with a grunt of fright, his heart setting up again its slurred clamour, like an excited dog pawing to be let out” (Banville 8-9). El miedo de Adam está más relacionado con las

ideas de Bachelard con respecto al sótano que con un salón común en el nivel central de la casa; sin embargo, la verticalidad ha sido alterada desde las primeras páginas del texto.

Asimismo, “the Sky room”, la habitación superior de la casa y que fungía como estudio de Godley, es ahora su lecho de muerte. La figura racional y estable que Godley representa está casi extinta. Además, la iluminación propia del ático ha sido eliminada, debido a que las cortinas están cerradas de forma permanente y “the dark seems total, as if the world had been suddenly switched off” (18). El autor crea una sensación de inseguridad desde las primeras páginas de la novela. La habitación cuyo propósito es, de acuerdo con Bachelard, generar un sentido de racionalidad en toda la casa se volvió “uncanny” (19) y, a lo largo del texto, se convierte en “the sickroom”. El cambio de nombre refleja la transformación por la que atraviesa la casa, una metamorfosis relacionada con la “enfermedad” de los personajes. En el caso de Arden, es imposible comparar las emociones propias de cada extremo de la casa, ya que las emociones asignadas al sótano se han esparcido por toda la edificación. No existe un sentido de verticalidad y, sin él, es imposible delimitar de forma definitiva la realidad de los personajes.

La luz del extremo superior desapareció y la casa se sumió en la oscuridad. La identidad de la casa de los Godley cambió para ser una representación física de aquellos a los que alberga. Es lógico pensar que, si la polaridad se altera, aquello que se encuentra en medio tampoco será muy estable. La propiedad cuenta con numerosas habitaciones que no se usan o cuya descripción física contradice el propósito que les fue asignado. “The morning room”, por ejemplo, es una habitación cuyo nombre se relaciona con la iluminación propia de la mañana. Este cuarto, sin embargo, es “a gloomy and inhospitable place”; además, “people rarely come up here, at morning or at any time of the day—the house has many such unused rooms” (127). Al igual que la edificación, la mayoría de los cuartos que componen su interior carecen de sentido o han sido despojados de propósito. Lo mismo ocurre con “the music room”, una habitación en la que “there

is no sign of an instrument of any kind, not even a piano, and it is a very long time since anyone has made music here” (173). Nos encontramos ante una habitación sin identidad, es decir, una parte de la estructura que perdió su papel dentro del micro universo de la casa.

Estas habitaciones son relevantes no sólo por la relación que mantienen con la ausencia de identidad de los personajes, sino también porque nos permiten conocer a detalle la forma en la que la casa está construida. Dichos espacios se encuentran en las esquinas de la casa. Esto no sería de interés si no fuera por la cantidad de habitaciones en la trama. Las habitaciones de Adam, Petra y Ursula; la cocina y el comedor; y el resto de “many such unused rooms” mencionadas anteriormente; y hasta un conservatorio son escenarios relevantes de la trama. Hermes nos obliga a notar la incongruencia con la que Arden está construida: “for all that is built in a simple square the house seems to boast more than its share of corners, have you noticed?” (173). El texto no es muy claro con respecto a la organización de las recámaras, y cada capítulo establece la existencia de una nueva habitación que se suma y, al mismo tiempo, se traslapa con alguno de los cuartos que ya habían sido mencionados.

La manera en la que se construye la disposición de la casa crea una relación directa entre la teoría de los infinitos y la *Anglo-Irish Big House*. La reorganización del universo que permite que múltiples mundos y realidades se intersequen trastoca el micro universo de la casa y permite la existencia de un sinnúmero de habitaciones al interior. Es posible considerar que “a house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability” (Bachelard 17). Cuando el “cuerpo de imágenes” que constituye la casa es tan inconsistente como el exterior, es imposible que la construcción genere pruebas o ilusiones de estabilidad. Por el contrario, la casa enfatiza la incertidumbre a la que se enfrentan los personajes. Banville lleva un paso más allá la relación entre el aspecto de la casa y la identidad de los personajes. El autor configura un

microcosmos que se transforma dentro de la edificación al mismo tiempo que los infinitos resquebrajan el universo de la novela.

A lo largo del relato, la casa cambia tantas veces que parece convertirse en un personaje con vida y emociones propias. “The life of the house”, declara Hermes, “is a process of endless, painstaking filling in... a myriad-pieced jigsaw puzzle” (133). La casa es un personaje incompleto, un rompecabezas que se desarma constantemente por medio de las perspectivas de aquellos a quienes encierra. Estas perspectivas se han alterado debido al descubrimiento de Godley, de manera que “we are constantly re-imagining its reality: to distinguish all these images would be to describe the soul of the house; it would mean developing a veritable psychology of the house” (Bachelard 17). Cuando Bachelard habla de la psicología de la casa se refiere a la identidad que los habitantes le han conferido a partir de ideas como la verticalidad.

En *The Infinities*, el miedo e incertidumbre que invaden a los personajes y que delimitan sus perspectivas se vuelven parte de la casa. Poco antes de finalizar su relato, Hermes menciona “how silent the house is, holding its breath, as if it too had got a fright” (Banville 245). La casa se encuentra a la expectativa, aguanta su respiración como si no supiera qué esperar del desenlace que se avecina. Al final de la novela, la casa no es únicamente una representación de las emociones de los personajes, sino que se convierte en un organismo capaz de sentir las mismas sensaciones de inseguridad y temor con respecto al futuro que sus habitantes experimentan. Así, Banville toma una de las convenciones de la *Anglo-Irish Big House* y la reinventa de manera sutil. Recordemos que “Banville repudiates the concepts of personal, national, or realistic fiction. He tests the trusting relationship between author and reader established by the realistic nineteenth-century novel and challenges his audience to accept the fictionality of plot” (Kreilkamp 145). De modo que el autor se concentra en el origen de estos conceptos y, por medio

de la ficcionalidad de la trama y los personajes, expone la artificiosidad de las respuestas que la ciencia o la literatura perteneciente al realismo pretenden dar.

John Banville reescribe las convenciones de la *Anglo-Irish Big House* para dialogar con un subgénero interesado en definir nociones de identidad individual y colectiva. A diferencia de la tradición, Banville no se ocupa de establecer una nueva concepción de identidad; el autor se dedica a señalar los mecanismos falibles que utilizamos para crear nuestras propias concepciones, mecanismos entre los cuales se encuentra la tradición misma de la *Anglo-Irish Big House*. La revolución científica, la presencia de los dioses que amenazan la poca estabilidad al interior de la propiedad, y la casa que se convierte en una representación absoluta de las emociones de los personajes señalan la ficcionalidad de los elementos que componen el texto y reflejan lo artificioso de la realidad que pretenden representar.

Al final de la novela, los personajes no se sienten más seguros ni han recobrado su identidad. El mecanismo literario falló al igual que el mecanismo científico analizado en el capítulo anterior. Banville hace referencia a la propia artificiosidad de su texto cuando declara que todo lo que los personajes enfrentan parece haber salido de una vieja historia: “It is like something out of one of those old melodramas”, escribe el autor, “the paterfamilias on his deathbed, the family gathered, and below the servants squabbling” (*The Infinities*, 215). El comentario hace referencia a la tradición irlandesa para recordarnos uno de los componentes del entramado del texto. En la novela, aquellos que no logran distinguir la ficción dentro de sus sistemas de representación son quienes más sufren. Hay, sin embargo, algunos personajes que logran modificar su identidad a partir de un mecanismo más flexible: la actuación. En el siguiente capítulo analizo la forma en la que Banville trabaja con las figuras del actor clásico y contemporáneo y las enmarca por medio de la teatralidad y la intertextualidad para celebrar la creación del “yo narrativo”.

Capítulo III. “To slip fully into character”: máscaras, actores e identidad

La obra de John Banville se refleja a sí misma. Cada uno de los textos que la componen se encuentra en diálogo directo con sus antecesores. Aun cuando *The Infinities* está separada por una considerable cantidad de años de los primeros trabajos del autor, la novela comparte personajes, temáticas y espacios similares con escritos anteriores. Así como el interés por las ciencias y las matemáticas ya había hecho aparición en su famosa tetralogía científica¹⁰ y así como la *Anglo-Irish Big House* ha servido de escenario en la mayoría de sus novelas, personajes como Helen, relacionados con la actuación y las artes escénicas, se han hecho presentes en una significativa cantidad de trabajos del autor. No obstante, mientras que las relaciones de Banville con la ciencia y la tradición irlandesa han sido estudiadas de forma considerable, no se le ha prestado atención suficiente a la presencia de figuras histriónicas en sus obras ni a las múltiples interpretaciones y reconfiguraciones que Banville ha hecho del término “actor”.

Debido a que los actores y actrices, así como aquellos personajes relacionados con las artes escénicas dentro de la obra de Banville, poseen la destreza de reconfigurar su identidad de modo constante, éstos son capaces de modificar la realidad y su entorno. En *Birchwood* (1973), por ejemplo, la segunda parte de la historia de Gabriel Godkin se desarrolla mientras éste decide unirse a una compañía de circo que está de gira alrededor de Irlanda. La relación entre el circo y lo carnavalesco se hace evidente cuando los actores y otros miembros de la compañía distorsionan la realidad de Godkin y subvierten conceptos socioculturales e históricos que parecían estar fijos en las perspectivas del personaje y del lector. De forma similar, en *Mefisto* (1986), Felix, un enigmático y manipulador personaje, desestabiliza la vida del personaje principal, Gabriel Swan. Si bien Felix no es un actor, el título de la primera parte de la novela,

¹⁰ Por largo tiempo fue considerada por numerosos críticos como una trilogía compuesta por *Dr. Copernicus* (1976), *Kepler* (1981) y *The Newton Letter* (1982); sin embargo, el mismo Banville ha declarado que *Mefisto* (1986) también forma parte de esta colección.

“Marionettes”, hace referencia a la manera en la que el personaje “tira de los hilos” del joven Swan, de modo que logra distorsionar la realidad de éste a su antojo. Además de la evidente relación entre la novela y el Mefistófeles de Fausto, el texto de Banville es casi homónimo con *Mephisto* (1936), novela de Klaus Mann que sigue los pasos de un actor de teatro que “vende su alma” al régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que la novela banvilliana se carga de significados relacionados con lo actoral y lo escénico desde las primeras páginas.

Los actores en el corpus de Banville poseen un aura de misterio y se tornan difíciles de descifrar para el resto de los personajes. Debido a que “actors integrate internal and external psychological functions within layered contexts of social relations and flexibly employ multiple selves in their rehearsals and performances” (Walsh-Bowers 662), establecer una identidad única y definida en ellos se vuelve imposible. Personajes como Victor Maskell en *The Untouchable* (1996), crítico de arte, espía y homosexual padre de familia, cuyo casi alegórico nombre manifiesta su identidad cambiante y encubierta, se describe a sí mismo como un actor en una *performance* permanente en la que debe interpretar varios papeles con el propósito de sobrevivir, ocultar sus intenciones y enmascarar su personalidad.

Este tipo de personajes ha acompañado la carrera de Banville hasta su más reciente novela, *Snow* (2020), en la que los miembros de una familia sospechosa de asesinato dan la impresión de haber sido contratados para representar un papel. “She too, like everybody else Strafford had so far encountered at Ballyglass House, had the look of a character actor hired that morning, and fitted the part altogether too convincingly” (Banville, *Snow* 52), comenta el narrador, cuando el detective a cargo del caso se ve obstaculizado por las inescrutables identidades de los ocupantes de la casa. Hedda Fiberg-Harnesk ha comentado que “the masks and disguises of spy, actor, and impostor make opaque the worlds of John Banville’s novels... issues of duplicity, the instability of identity, the trickery of memory, and the uncertain nature of reality,

come to the fore” (71). Es necesario aclarar que, aunque los personajes enlistados en los párrafos anteriores no son actores profesionales, Banville los describe como seres histriónicos capaces de ocultar y alterar sus personalidades. Estos personajes poseen una multiplicidad de identidades o *selves* —yos— que les permite desenvolverse en una realidad inestable.

Aunque los seres relacionados con la actuación han rondado la obra de Banville desde sus inicios, sólo existen dos personajes que desempeñan esta profesión: Alexander Cleave,¹¹ de quien hablaré con mayor detalle más adelante en este capítulo, y Helen, la (velada) figura central de *The Infinities*. Al igual que los personajes mencionados anteriormente, tanto Cleave como Helen hacen uso de sus múltiples “yos” para enmascararse, identificarse y redefinirse de manera habitual en los trepidantes mundos que habitan. En una novela como *The Infinities*, compuesta por universos cambiantes y violentas revelaciones que niegan una noción de esencia individual de los personajes, únicamente aquellos capaces de desdoblarse en la ausencia de identidad —los actores—, pueden hacer un intento por mantener el equilibrio en un universo en el que las ciencias, la historia y la tradición han fallado a la hora de representar la realidad de manera definitiva.

Ahora bien, aunque Helen es la única actriz profesional en la novela, existen otros tres personajes que parecen tener una amplia experiencia en el área. Los dioses Hermes y Zeus disfrazan sus identidades y toman los cuerpos de Adrian Duffy, el joven Adam Godley y el incauto Roddy Wagstaff mientras que el satírico dios Pan se da a la tarea de crear el personaje de Benny Grace. Así, Banville realiza una comparación entre los dos tipos de histriones que habitan en la novela: los actores clásicos, representados por los dioses, quienes siguen la tradición griega del uso de máscaras, y la actriz contemporánea, Helen, quien parece apegarse a metodologías

¹¹ Uno de los personajes principales de las novelas conocidas como la trilogía Alexander and Cass Cleave: *Eclipse* (2000), *Shroud* (2002) y *Ancient Light* (2012).

actorales como la de Bertolt Brecht. En este capítulo, reviso a estos dos tipos de personajes histriónicos, la forma en la que construyen y reconstruyen sus identidades y los efectos que esta reconfiguración tiene sobre ellos.

Acompasada por la intertextualidad y la metatextualidad, la novela muestra los contrastes entre las personalidades de los dos tipos de actores. Por una parte, dioses que, en principio, parecen divertidos por las jugarretas que cometen contra los humanos, pero que terminan afligidos por la nostalgia y la melancolía de su inmortalidad. Por otro lado, Helen, la actriz humana quien define y redefine su propia personalidad por medio de las capas identitarias que toma de los personajes a los que interpreta, experimenta una cercanía con el concepto de *über-marionette*, un término que la posiciona como el único personaje capaz de lidiar con el inestable mundo que parece constreñir a los otros. Así, pretendo demostrar que la teatralidad se convierte en el elemento fundamental que sostiene una realidad en la que el uso de máscaras y la construcción de la identidad juegan un papel definitivo.

Máscaras y dioses

En la tradición clásica, los actores se distinguían de entre oradores y poetas por el uso de máscaras como parte de la indumentaria requerida para la representación de personajes frente a una audiencia. En la *Suda*, enciclopedia bizantina escrita en el siglo X acerca del mundo mediterráneo, se señala al dramaturgo griego Tespis como el primero en cubrir su rostro para interpretar un papel. El documento menciona que “Thespis at first disguised his face with white lead, but afterwards hung purslane over his face, and finally introduced masks of linen” (la *Suda* citada en Pickard-Cambridge 79). Lo anterior permitió que Tespis tomara la apariencia de un personaje determinado y que contara una historia desde su punto de vista. Tespis se alejó de la narración en tercera persona a la que el público solía estar acostumbrado, de modo que “the mask

was what gave Thespis his place as the founding father of drama” (Walton 11). El teatro y los actores clásicos, por lo tanto, mantienen una estrecha relación con el acto de enmascararse, lo que trae consigo la libertad del actor para representar un sinfín de personajes, pero también efectos relacionados con la represión de emociones y la alteración de los sentidos.

En *The Infinities*, los tres dioses parecen adherirse a esta tradición, puesto que nunca muestran su verdadero rostro ante los ojos del resto de los personajes. Los dioses actúan ya que su conocimiento sobre el mundo humano los invita a participar en una ficción de la que sólo ellos están conscientes. Al inicio de la novela, los dioses conciben el mundo como un lugar sustentado por mitos y otros elementos ficticios. A la mitad del primer capítulo, Hermes declara:

but what attention we lavished on the making of this poor place... planting in the rocks the fossils of outlandish creatures that never existed, distributing fake dark matter throughout the universe, even setting up in the cosmos the faintest of faint hums to mimic the reverberations of the initiating shot that is supposed to have set the whole shooting-match going. (Banville 17).

Tras enlistar a los dinosaurios, la existencia de la materia oscura y el *big bang* como seres, objetos y eventos fabricados por los dioses mismos, Hermes deja claro que, para ellos, el mundo humano, su historia y las teorías que lo sostienen forman parte de un escenario, un “operating theatre” (50), en el que los dioses mismos produjeron la escenografía que rodea la trama de la existencia mortal e incluso han fomentado potenciales explicaciones de dicha existencia. No es de extrañar, pues, que cuando los dioses interactúan con el mundo, lo hacen de la misma manera que actores dentro de una obra de teatro.

Cuando los dioses actúan, éstos deben disfrazar su identidad, y una máscara de lino como la de Tespis no es suficiente. Los dioses toman el cuerpo de aquellos a quienes pretenden interpretar y cuidan hasta el mínimo detalle para que su actuación resulte convincente. Cuando

Hermes, caracterizado como Adrian Duffy, está a punto de entrar en escena, hace un breve comentario sobre su situación y sus elecciones de vestuario:

it takes a moment to slip fully into character, even for a god... Anyway, there I was, incorrigible prankster that I am... in an old torn tweed jacket and corduroy trews, a calico shirt *sans* collar and a red kerchief knotted carelessly at my throat. I fancy a pair of leather gaiters would have rounded off the picture nicely, but at that, prudently, I drew the line, though with regret. (74)

Hermes se identifica como un actor al que le toma un momento “entrar en personaje” y cree que el éxito de su actuación radica en la caracterización del mismo, por lo que presta especial atención en no exagerar su apariencia por medio de utensilios u otros accesorios que puedan resultar ridículos a la vista. Debido a que “the earliest acting was of a stylized nature which crystallized emotions and tensions and held them static” (Walton 40), Hermes no parece preocupado por las emociones que el personaje, Duffy, debe mostrar. No obstante, Hermes sí demuestra, a lo largo de la escena, un interés por aquellas sensaciones que puede experimentar durante su escenificación. Ahora bien, su objetivo es igualar la apariencia del hombre y manipular la escena por medio de la imagen estilizada que presenta. Hermes sólo es consciente del aspecto estético de la actuación y el impacto visual que su disfraz puede tener sobre quienes le observan.

Tras beber un vaso de leche agria, Hermes escucha a Ivy hacer referencia al nuevo bigote de Duffy, el cual no es más que un rastro de leche en el rostro del dios; sin embargo, Hermes no puede evitar sentirse preocupado por la credibilidad de su representación. Hermes comenta: “I flew a finger to my upper lip, fearing I had made a blunder when getting into my disguise” (Banville 76). Este comentario reitera el interés del dios de mantener una apariencia congruente con la del Duffy auténtico. Además, la mención de la palabra “disguise” enfatiza el

enmascaramiento de Hermes. Éste reconoce que se ha disfrazado. Si su *performance* constara de una transformación o una posesión, el dios no tendría que preocuparse de detalles como la aparición de un bigote extra. Por lo tanto, Hermes acepta las implicaciones que el uso de una máscara de tan peculiares características tendrá sobre él, durante y después de su interacción con el mundo habitado por los humanos.

La primera consecuencia que se presenta es la posibilidad de experimentar sensaciones físicas de la misma manera que lo haría el mismo Adrian Duffy. De acuerdo con Hermes, “one of the incidental interests of taking on temporary mortal form is the opportunity it affords of sampling new sensations” (76). Hermes se refiere al sabor de la leche. Pero sus palabras obedecen a que el tener un cuerpo físico le permite estar en contacto con experiencias propias de lo humano. De esta manera, sería posible decir que el uso de la máscara le otorga un tipo de conocimiento que, de otra forma, sería ajeno a él. No obstante, sus sentidos se ven alterados o disminuidos, puesto que

when an actor puts on a mask, he or she immediately suffers loss of vision. This is not so severe as to be incapacitating, but is still sufficient to cause a certain amount of disorientation... Most of what is sensed, rather than seen in the corner of the eye, ceases to exist... By reordering the senses, the wearing of a mask alters the means of conveying and receiving information. (Walton 42)

Mientras se encuentra disfrazado y en escena, Hermes no es capaz de observar lo que pasa fuera de los límites sensoriales de la máscara que ocupa. En este sentido, la oración “only sometimes am I omniscient” (Banville 171), expresada por el dios momentos más tarde cobra un nuevo sentido. Durante su actuación, el personaje perdió la perspectiva omnisciente que su papel como narrador y divinidad le otorgaban.

Ya en el primer capítulo he mencionado que este incidente acerca a Hermes con su lado más humano. Esto sucede debido que el dios se hace consciente de sus propias carencias. El personaje es vulnerable, ignora eventos y puede cometer errores. Tiempo después de su aparición ante Ivy Blount, Hermes nota que sus acciones no tuvieron las consecuencias deseadas y que fracasó al intentar manipular los sentimientos de Blount y Duffy con su actuación. Ahora bien, la ambigüedad se hace presente debido a que no podemos dejar de lado el papel de Hermes como *trickster*. Si bien hay un reconocimiento de lo impredecible y de sentirse rebasado por la situación, no es posible asegurar en este momento si se encuentra agobiado o divertido por el desorden que ocasionó. Hermes se cuestiona de manera casi retórica: “is it all my fault for taking on Duffy’s form and giving poor Ivy the notion that she was being significantly spoken to in that moment over the milk jug?” (216). Es posible realizar una lectura cínica de la pregunta anterior y declarar que Hermes se mofa de los eventos que desencadenó. No obstante, también es posible pensar que el dios que aseguraba tener todas las respuestas del universo ahora duda de sus propias acciones y se interroga a sí mismo. Hermes continúa: “I thought it was all fixed... My name must not be Hermes after all. Oh dear, oh dear, how difficult are these matters of the heart, their hearts, I mean, I am an amateur in this arena” (216). Su breve interacción con los personajes lleva a Hermes a cuestionar su identidad y a replantear sus talentos. Si bien el dios no parece anhelar una humanidad completa, el reconocer la complejidad de las emociones e identificarse como “amateur” evidencian un cambio de perspectiva relacionado con el ya no tan predecible mundo humano.

Ahora bien, mientras Hermes replantea su identidad, el padre de los dioses sufre. Una vez más, como en incontables mitos, Zeus ha decidido enmascararse y montar una puesta en escena para la mortal en quien ha fijado sus ojos. Encantado por la belleza de Helen, Zeus decide tomar la identidad del joven Adam y sostener relaciones sexuales con ella. Mientras que Helen,

inconsciente de la presencia de Zeus, queda desconcertada por el inusual ímpetu de su esposo, “the father of the gods is in a sulk” (66). Aunque el gobernante del Olimpo consigue el objetivo inmediato de seducir a la joven, éste fracasa en obtener resultados permanentes: “What does he expect?”, se pregunta Hermes. “He comes to them [women] in disguise, tricks himself out as a bull, an eagle, a swan or, as in the present case, a husband, and thinks to make them love him... and not what or who he is pretending to be” (66). Para Zeus, al igual que para Hermes, el contacto con el mundo humano representa una confrontación con aquello que se le ha negado: el amor y la mortalidad.

Si bien Zeus experimenta una forma de amor por al menos un momento, el dios sabe que el sentimiento no es permanente ni real. Una vez que la puesta en escena termina, Zeus retoma su identidad y debe lidiar con el hecho de que cualquier expresión de amor hacia él estaba dirigida, en realidad, hacia la máscara que portaba. El contacto directo con un sentimiento de origen mortal —“this mortal love... is of their own making, the thing we did not intend” (67)— lleva a Zeus a observar cómo, a pesar de estar tan cerca de la humanidad, jamás podrá experimentarla de forma completa. Esto termina por convertirse en una obsesión debido a que “[love] drives him to distraction, for it is one of that pair of things our kind may not experience, the other being, obviously, death” (66). Desde el punto de vista de los dioses, el amor y la muerte son equivalentes. Ambas son experiencias propias de la humanidad, emociones y eventos que los dioses sólo pueden imaginar dado que no están dentro de su naturaleza.

Con el comentario anterior, Hermes revela de forma sutil que aquello que los dioses envidian en realidad es la muerte. De acuerdo con el narrador, “each time [Zeus] dips his beak into the essence of a girl he takes, so he believes, another enchanting sip of death, pure and precious. For of course he wants to die, as do all of us immortals” (67). Zeus parece pensar que, gracias a los pequeños contactos que tiene con la humanidad, puede impregnarse de ella y

acercarse a la mortalidad que anhela. No obstante, el uso de la máscara reprime cualquier lazo entre el actor (Zeus) y el personaje a representar (un mortal). Resulta imposible que el actor absorba alguno de los rasgos de su personaje, puesto que “the ancient formal theatre of masks and declaimed speech required great mechanical technique, but the actor’s major responsibility was to enter with all his faculties into the part without thereto adding anything peculiar to himself” (Carlson 194). La máscara es, entonces, una herramienta que permite al actor ingresar en el mundo de un sinfín de personajes, pero que suprime la posibilidad de una fusión real entre el histrión y el universo ficcional al que accedió.

Aunque versátil, la máscara es también un medio de represión y abstracción de emociones (Cf. Carlson 228). Por lo que, en el caso de Zeus, su medio de entrada al mundo humano es también su vehículo de salida. El dios atraviesa por una vivencia mediada. Zeus puede interactuar con los habitantes de Arden, pero nunca como él mismo. El padre de los dioses debe representar un personaje propio del universo al que intenta acceder, por lo que tomar la forma del joven Adam le ofrece un asomo de lo que es la mortalidad, pero lo confronta con sus propias limitaciones. Este roce con el mundo mortal le confirma, una vez más, que nunca podrá, debido a su identidad divina, experimentar la muerte ni el amor en su totalidad. Hermes comenta que “this is why he so fiercely persists, because he longs for it to kill him”; Zeus desea que “his *Liebestod* become[s] a *Götterdämmerung*” (Banville 73).¹² Hermes reitera que, si bien sus intentos parecen fútiles, Zeus busca la muerte por medio del amor. Además, la referencia al trabajo de Wagner enfatiza el hecho de que, para los dioses, todo intento de interacción con la humanidad es un acto escénico, una ficción de la que sólo pueden formar parte cuando disfrazan su identidad.

¹² “Liebestod” o “La muerte del amor” es como se le conoce a la sección final de la pieza *Tristan e Isolda* de Richard Wagner. Por otra parte, *Götterdämmerung* o *El ocaso de los dioses* es la última ópera que compone el ciclo *El anillo del nibelungo* del mismo autor. La primera obra muestra a Isolda mientras expresa entre llantos su amor incondicional al fallecido Tristan, mientras que la segunda remite al mito nórdico del *Ragnarok* y el fin definitivo de la existencia de los dioses. Banville retoma estas obras para resaltar los deseos de Zeus por experimentar tanto el amor como la muerte, sensaciones y eventos que se ven equiparados en el trabajo de Wagner.

Los actores clásicos han sido rodeados de comentarios críticos en los que son comparados con dioses, no por las cualidades de su interpretación sino por la calidad estética de su apariencia y la gracia de sus máscaras. El teórico Karl Mantzius declaró, a principios del siglo XX, que “these strangely equipped large figures with their immovable faces which seemed petrified with suffering, and in their gorgeous splendour, advancing slowly with solemn measured movements... must have appeared almost like living images of the gods” (187). John Banville nos ofrece lo contrario: dioses que pretenden imitar a seres humanos. No obstante, las características enlistadas por Mantzius enfatizan la división que se crea entre los dos tipos de seres por el uso de la máscara. Este instrumento resalta las características de los dioses: entidades marcadas por un elemento o un rango de cualidades limitadas. La máscara termina por alejar a los dioses aun más de la humanidad, puesto que no alcanza a cubrir el amplio y complejo espectro de emociones experimentadas por los mortales.

En tiempos más recientes se ha dicho que la estética del teatro clásico ayudaba a las personas de aquella época a satisfacer necesidades espirituales, a acercarlas de forma ficticia, como es evidente, a los dioses que adoraban y a los mitos que les dieron origen. En palabras de Marvin Carlson, “the theatre of masks would necessarily be a non-realistic imaginary theatre, a kind of temple where the religion of a poetical interpretation and symbolical celebration of life would be communicated to spiritually starved human beings” (363). Una vez más, Banville subvierte las ideas teóricas detrás del teatro de máscaras, puesto que, contrario a lo que sugiere Carlson, *The Infinities* nos ofrece dioses sedientos de humanidad. Cerca del final de la novela, Hermes confiesa que el dolor de los dioses, así como su crueldad y su melancolía, tienen origen en la ausencia de mortalidad. El narrador declara:

This is where we seem most really real, in these little lapses, these little creases in the fabric of our creation. For we do not come amongst you... to us your world is what the

world in mirrors is to you. A burnished crystalline place, sparkling and clear, with everything just as it is on this side, only reversed and infinitely unreachable... Hence our melancholy, our mischievousness, too—oh, to put a fist to that blank pane and burst through to the other side! (Banville 237)

Los dioses tienen el enorme deseo de atravesar hacia el mundo humano de manera definitiva. Una vez más, la máscara les permite ingresar, aunque sea por un momento y de forma artificial, al universo que añoran. No obstante, el instrumento acentúa las carencias de las divinidades y termina por mostrarles, como en un espejo, las cualidades y las emociones que no son capaces de comprender de manera natural.

Hermes comenta, en cierto momento cercano al final de la novela, que “Benny [Pan] pretends to be a man... though he is just like me, in his deepest heart. We are all alike, all we Olympians. We are supposed to be the celebrants of all that is vital and gay and light, and so we are but, oh, we are cold, cold” (238). Así, Hermes parece recalcar que, aunque los dioses intentan mezclarse con el mundo humano, no cuentan con más que pretensiones. El uso de disfraces les permite interactuar con el mundo, pero no de forma natural. De modo que la distancia creada por la máscara, ese alejamiento de lo humano y sus sensaciones, genera melancolía y los obliga, al igual que a personajes como el joven Adam, a renegar de su identidad y sufrir por la personalidad que poseen. Es evidente que la simple personificación no es suficiente para contender con los inestables escenarios del universo.

El entramado identitario de Helen

Aunque los dioses expresan un marcado interés por la mortalidad y, algunos de ellos, incluso fantasean con la posibilidad de experimentarla, es claro que no envidian una humanidad como la de Adam Godley o la de su hijo, llenas de crisis identitarias y falsas certezas. Por el contrario, su

atención está centrada en Helen. Es ella quien da pie a la novela, pues es por ella que los dioses deciden intervenir en Arden y poner en marcha los eventos que determinan el rumbo del texto. Si bien es Zeus quien tiene un interés erótico en ella y pretende conquistarla, Hermes es quien señala los motivos del interés que las divinidades tienen por ella. Al describirla, el narrador declara que “she is only human, after all, a human being like [young Adam]. But no, she is not like him. The beautiful ones, the rare ones as beautiful as she, are different... Theirs is another way of being human, if they are human at all” (Banville 46). Hermes parece extrañado pues en este punto la línea entre lo humano y lo divino se desdibuja como consecuencia de la belleza y no por acción de los dioses. Banville hace una celebración de lo bello y sugiere que la belleza contenida en el arte aproxima lo humano a lo divino. Por supuesto que el arte es un producto humano, pero debido a sus características relacionadas con lo bello, se encuentra mucho más cercano a lo divino que el resto de nuestras acciones. El arte, por lo tanto, se convierte en el mecanismo ideal para adentrarse en el terreno de los dioses.

Aunque Hermes enfatiza su belleza, la principal diferencia de Helen es su adaptabilidad. En contraste con otros personajes, Helen no se ve afectada por un universo en constante cambio, en evolución, puesto que es exactamente lo que ella busca. Como actriz, está acostumbrada a que su realidad se transforme de manera frecuente. Su identidad y su entorno deben alterarse para consolidar las exigencias de los papeles que interpreta. A diferencia de los dioses, Helen, actriz de una tradición distinta, no requiere de máscaras a la hora de estar en una puesta en escena. Ella hace uso de su propio rostro, de su cuerpo y de su psique para dar vida a cada uno de sus personajes. Comparado con el teatro clásico de máscaras, “the modern theatre, emphasizing the individual personality, demands more of the actor, not only to assimilate profoundly the spirit of the poet and the part he accepts, but then to supplement the part with his own creative insight, to fill in gaps, to discover modes of transition and generally, by his performance, to interpret the

poet” (Carlson 194). En este sentido, mientras que los dioses ocultan su identidad por medio de una máscara o un cuerpo ajeno que termina por crear una barrera inquebrantable entre actor y personaje, Helen asimila al personaje y lo funde con sus propias características físicas y psicológicas.

Helen atraviesa por un proceso creativo en el que actriz y personaje configuran y reconfiguran la realidad identitaria del otro. Si bien todos los personajes de una obra de teatro son escritos con ciertas características específicas dadas por el dramaturgo, ningún personaje es el mismo cuando es interpretado por actores o actrices diferentes. Esto es resultado de los múltiples “yo” empleados por los actores, en los que combinan sus contextos individuales, sociales y psicológicos (Cf. Walsh-Bowers 662). Cada personaje responde ante las características particulares de cada actor y se ve marcado por las características personales del histrión que le dio forma. No obstante, éste es un proceso mutuo, pues “in creating a character, theatrical actors infuse their social identity with their personal identity” (Walsh-Bowers 665), lo que tiene como consecuencia que la personalidad del actor se vea afectada cada vez que interpreta a un nuevo personaje.

La influencia de los personajes se refleja, al mismo tiempo, en futuras representaciones, por lo que tanto actor como personaje se construyen a partir de distintas capas en un proceso continuo de creación, construcción y reconstrucción de identidades. Puede afirmarse que “actors feel comfortable having many ‘selves’ within them, which paradoxically strengthens their personal sense of self” (Walsh-Bowers 678), por lo que se imposibilita la existencia de una línea que separe un “yo ficticio” de un “yo real”. En este sentido, se originan múltiples “yo”, entrelazados y en cambio constante. En cuanto a Helen, sabemos que “she has played Hedda, and Miss Julie. She has swept on in a matt-black gown and seduced and scorned... She had the whip

and the whip-hand” (Banville 55).¹³ Además, “[Helen] has two, quite distinct walks, one her own and the other that she must have learned when she was training to be an actress” (171). La mención de estos dos personajes, así como de las acciones que ha realizado en escena y las variantes en su caminar revelan la ambigua naturaleza que posee la actriz. Helen es capaz de recibir los golpes del látigo del mismo modo en el que puede sostener su empuñadura.

A la lista de personajes interpretados por Helen está por sumarse uno más. Hermes comenta: “now she will play Alcmena, the soldier’s wife, sweet and baffled and beleaguered” (Banville 55). Si bien es cierto que en la diégesis Helen se prepara para representar a Alcmena en una nueva puesta en escena de *Amphitryon*, este comentario tiene una función intertextual y metatextual, pues hace referencia a la obra de Kleist que funge como hipotexto de la novela al mismo tiempo que alude al papel que Helen juega a lo largo de la diégesis. La actriz no sólo se convertirá en Alcmena en el escenario, sino también en el universo que habita. Banville nos obliga a aceptar que actriz y personaje pueden fundirse y compartir una misma identidad. Helen y Alcmena se entrelazan a lo largo del texto para dar pie a una nueva visión del personaje, así como de la versátil identidad de la actriz.

Por contradictorio que parezca, la versión en la que Helen está por participar no es la de Kleist. En realidad “the version we are doing all takes place round Vinegar Hill, at the time of the Rebellion.” (Banville 175). La obra no puede ser otra que *God’s Gift*, una primera reescritura del texto de Kleist, publicada por Banville en el año 2000 y situada durante la batalla de Vinegar Hill, en el condado de Wexford (hogar de Banville) y no en Tebas como en la obra de Kleist. La influencia de *Amphitryon* en Banville no es de sorprender debido a que “a play in which many of

¹³ Las dos obras a las que se hace referencia en este fragmento son *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen y *Fröken Julie* de August Strindberg. En dichas obras, los dos personajes femeninos tienen personalidades opuestas, mientras que la primera es manipuladora y cruel, la segunda es inocente e ingenua. En ambas obras las dos mujeres optan por suicidarse; sin embargo, las razones por las que lo hacen son un reflejo de la identidad, diametralmente opuesta, de cada una.

the main characters are either acting, or being acted to, or are unsure of their own selves, is perfect subject matter for a novelist whose work has always been populated by fakes who live self-reflexive theatrical existences in worlds that are self-evidently staged” (Murphy, “Banville and Kleist” 148). Los temas que aparecen en la obra de Kleist son re-explorados por Banville. La ficción que sustenta el mundo de un personaje teatral es equiparada a la artificiosidad con la que se construye su identidad.

No es de extrañar, pues, que aquellos personajes capaces de actuar y de desdoblar sus identidades parezcan ser los más exitosos a la hora de sobrellevar la convulsiva realidad en la que residen. Antes de continuar con el análisis de Helen, es necesario revisar a su antecedente literario inmediato en el corpus narrativo del propio Banville: Alexander Cleave, en la trilogía “Alexander and Cass Cleave”. Este personaje también es un actor profesional; sin embargo, a diferencia de Helen, éste es mucho mayor y la red de personajes que sostiene su identidad es más amplia. No obstante, este hombre pierde la capacidad de actuar cuando, en una representación de *Amphitryon*, exclama “who if not I, then, is Amphitryon” (Banville, *Eclipse* 88) y olvida el resto de sus líneas. La posibilidad de interactuar con los múltiples “yos” que existen en él desaparece. Al igual que Helen, “Cleave has lived his life through his roles as an actor: ‘I would be anyone but myself’”; sin embargo, “the breakdown has deprived him of that possibility and... he is left with his awareness-self, which makes it impossible for him to act” (Wrethed 126). La pregunta “who if not I, then, is Amphitryon” hace eco con la idea de que “becoming rather than mimicking the character is the goal of acting” (Smagorinsky 234). Si el actor debe convertirse en el personaje, es claro que dicho personaje se vuelve, al mismo tiempo, una parte central de la personalidad del actor, quien, al perder la conexión con el ser ficticio, se pierde, también, a sí mismo.

Aunque Cleave atraviesa por una crisis, revisar la manera en la que solía construirse permite dilucidar la forma en la que vive Helen. A diferencia de Cleave, su juventud aún le permite crear identidades e interpretar el entorno por medio del teatro. Helen logra constituir un “yo narrativo”, una identidad móvil que cambia a la par de las circunstancias. Las capas que componen su identidad funcionan, también, como el filtro a través del cual da sentido a las circunstancias que le rodean al igual que a los personajes. La cantidad de personalidades que habitan en Helen la llevan a reconocer los mecanismos ficcionales que sostienen la realidad. La actriz reconfigura el espacio y sus significados por medio de la teatralidad con la que observa el mundo.

Teatralidad e intertextualidad

Mientras que para otros personajes la casa y sus alrededores son un símbolo de incomodidad y confusión, para Helen, el jardín es un espacio atractivo ya que en él ve un escenario con el que puede interactuar. Poco antes del final de la novela, Hermes nos hace notar que “it strikes her how like a lighted stage the sunlit garden seems, garish, innocent and faintly mad. ‘I’m going for a walk,’ she says” (Banville, *The Infinities* 227). En esta caminata hacia el interior del bosque, Helen protagoniza uno de los momentos cumbre de la novela junto con Zeus, enmascarado como el irritante Roddy Wagstaff. Es importante que Helen perciba el bosque como un escenario, puesto que, en él, los dos actores —Helen y Zeus—, se entrelazan en un instante caracterizado por la teatralidad.

Conforme Helen se interna en el bosque, éste cambia. La iluminación se transforma y, en efecto, ella se encuentra al centro de un escenario: “within the wood the day is suddenly different: it is dimmer, naturally, because of the shade, but it feels different, too, feels attentive, almost, watchful” (229). La oscuridad rodea el espacio y Helen se sabe observada por una audiencia

invisible para ella, tal vez Hermes que narra o el ojo atento del lector. Cuando Helen y Zeus interactúan, la luz juega un papel especial, puesto que es en ella que se refleja el montaje escénico fabricado por los dioses: “they sit down on the narrow bench... The beam of sunlight is fading, like a sword blade being stealthily withdrawn, and yet somehow leaves the air faintly glowing in its wake” (231). La imagen dibujada por Banville es la de un tenue espectro de luz que apunta a los protagonistas e ilumina la escena del mismo modo que lo haría un reflector. Joakim Wrethed señala que son momentos como éste en los que

the actor stands in and participates for a while in that strange flow of life, which ultimately does not bother about the distinction onstage versus offstage, but rather invites the mutual haunting that more accurately describes this connection. What takes centre stage is the creative moment, in terms of ... the actor and the text... in a world which is representational through and through. (128)

Una vez más, Banville parece confirmar que la línea entre lo ficticio y lo real es inexistente, pues en esta interacción entre mundos, actriz y personaje (Helen y Alcmene) existen como un mismo ser en un proceso de creación e interpretación constantes, al mismo tiempo que la distinción entre lo que reside “dentro” y “fuera” del escenario desaparece.

Este momento es descrito por un Hermes que, como mencioné anteriormente, presta demasiada atención a los detalles que componen la escena. Ésta se construye poco a poco para alcanzar el clímax: “[Zeus] says her name, his mouth is by her cheek; she turns to speak again but he kisses full her open lips, his tongue burning on hers. Surprise floods through her, a sort of whoop, like laughter” (Banville 233). La risa experimentada por Helen es un elemento relevante, pues esta escena, construida con la intención de generar un momento amoroso entre dos personajes termina con la actriz dando una bofetada al extrañado Roddy Wagstaff. La casi escena romántica acaba por convertirse en algo más cercano a una comedia marcada por la

intertextualidad, ya que, como declara Hedwig Schwall, “Kleist’s *Amphitryon* is shot through with references to Shakespeare’s *Midsummer Night’s Dream* —another play about metamorphoses and doubles (101). La escena descrita por Banville, situada durante un día de San Juan (*midsummer day*), nos remonta a la conocida obra de Shakespeare, en la que una chica, convenientemente llamada Helena, es pretendida en el corazón del bosque por un inesperado amante que se encuentra aturdido por los poderes de un ser divino. Otro de los factores que nos hace recordar a Shakespeare es el famoso recurso de “la obra dentro de la obra”. Si bien no existe una puesta en escena como tal, las alusiones escénicas de Helen y el aparente montaje descrito por Hermes refuerzan la impresión de una escenificación en curso durante el encuentro entre Roddy Wagstaff (Zeus) y Helen.

Lo anterior se enfatiza gracias a que Hermes, focalizado en Helen, declara que “the feeling of being watched is so much stronger now” (Banville 232). Ahora bien, los trabajos de Kleist y Shakespeare no son los únicos que convergen en esta escena. Es probable que el texto más relevante al que se hace referencia sea la obra del mismo Banville, *God’s Gift*. Poco antes del desafortunado beso entre los dos personajes, Zeus, en el cuerpo de Roddy, declara:

You will remember this when all else fades, this moment, here, together, by this well. There will be certain days, and certain nights, you’ll feel my presence near you, hear my voice. You’ll think you have imagined it and yet, inside you, you will catch an answering cry. On April evenings, when the rain has ceased, your heart will shake, you’ll weep for nothing, pine for what’s not there. For you, this life will never be enough, there will forever be an emptiness, where once the god was all in all in you. (233)

Ante lo que Helen reacciona de la siguiente manera: “she feels she might swoon and puts a hand on Roddy’s arm, laughing a little in confusion and blurred dismay. ‘Sorry,’ she says, ‘I thought—I was thinking—something from the—lines from the—’” (233). Helen parece

confundida, puesto que las palabras que Wagstaff emite son las mismas que ella ha escuchado en su propia versión de la obra:

But you've been tainted with divinity,
 And from that you will never quite be free.
 There will be certain days in summer when,
 In sunstruck groves, or walking by the sea,
 You'll feel my presence near you, hear my voice.
 You'll think you have imagined it, and yet,
 Inside you there will be an answering call.
 Some April evening, when the rain has ceased,
 Your heart will shake, though you will not know why.
 You'll weep for nothing, pine for what's not there.
 For you, this life will never be enough,
 Since there will always be an emptiness
 Where once *I* was— (Banville, *God's Gift* 71)

Banville decide retomar uno de los últimos parlamentos de Jupiter (Zeus en *The Infinities*) e introducirlo en la novela casi de manera exacta. Este uso de la intertextualidad entre dos de sus obras desempeña un papel significativo, puesto que “all of this intertextual play serves primarily to remind us of the essentially invented landscape that we inhabit and, again as a familiar mechanism in Banville, the world frequently appears to coalesce into that invented visual universe” (Murphy 152). Por medio de la experiencia de los personajes, Banville remite al lector a la artificiosidad detrás de la escena, del texto y, por tanto, de la construcción de la realidad.

Una vez que las múltiples referencias son captadas por el lector, la red intertextual que compone la novela le obliga a detenerse y reflexionar acerca de los métodos artificiosos por los

cuales se constituye el texto. Por supuesto que el lector sabe que se encuentra leyendo una obra de ficción; sin embargo, la numerosa cantidad de capas de significado impuesta por Banville nos exige replantearnos el origen del texto y leerle con una visión renovada. Al resultado logrado por el autor puede equipararse con el Efecto de Distanciamiento, una propuesta del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, que intenta “to make something look strange, to make us look at it with new eyes, [it] implies the antecedence of a general familiarity, of a habit which prevents us from really looking at things, a kind of perceptual numbness” (Jameson 39). Es posible afirmar que, con el uso de la metatextualidad y la intertextualidad, Banville pretende eliminar este “entumecimiento perceptivo” y llevar al lector a mirar los andamiajes del texto.

Helen y la *über-marionette*

El efecto de distanciamiento tiene como objetivo identificar estructuras históricas y políticas que aparentan estar fijas en la sociedad y cuestionarlas con el objetivo de reinventarlas o eliminarlas. Fredric Jameson establece que, como consecuencia del efecto, aquello que se etiqueta como “habitual”, “natural” o “eterno” se reidentifica como “made or constructed by human beings and thus able to be changed by them as well, or replaced altogether” (40). En *The Infinities*, Banville demuestra que la identidad es una estructura más que puede ser sometida al efecto de distanciamiento. De modo que Helen parece ser una personificación del efecto de Brecht, pues, mientras que el resto de los personajes tiene dificultades para aceptar que su identidad no es permanente, la actriz se transforma de manera frecuente gracias a los procesos que atraviesa durante la creación de sus personajes.

A lo largo de la novela, Banville deja en claro que Helen “conceived of the stage as a place of self-improvement, of self-fulfilment, and still sees it as such. She is convinced that by an accumulation of influence the parts that she plays, even when the characters are petty or wicked,

will gradually mould and transform her into someone else, someone grand and deep and serious” (227). Para Banville, la identidad es una estructura que puede cuestionarse y modificarse cuando se analizan los procesos que llevaron a su edificación. En Helen, el autor sugiere que es posible transformarse cuando se interactúa con otros universos, aun si estos son etiquetados como ficticios. En el escenario, Helen experimenta con los “yo posibles” —*possible selves*— que habitan dentro de ella. Podemos definir “‘possible selves’ as ideal selves that a person would like to become or avoid becoming. Possible selves are manifestations of enduring goals, aspirations, motives, fears, threats and fantasies” (Brown 8). Por tal motivo, el proceso de Helen no consta únicamente de absorber personalidades e imitarlas. Por el contrario, la acumulación de “yos” posibles demuestra el anhelo de la actriz de desechar cualquier idea de permanencia individual y mantenerse en un proceso de mejora identitaria continua.

Mientras que los habitantes de Arden intentan encontrar respuestas a las transformaciones que sufre su realidad, sin darse cuenta de que, en ocasiones, son ellos mismos quienes las propician, Helen las busca, las abraza e intenta definirse a partir de ellas. La actriz establece una comparación entre la manera en la que estructura su identidad y aquella con la que da vida a sus personajes, puesto que es consciente de que ambos son procedimientos artificiosos que dependen del contexto y sus decisiones. Para ella, este proceso “is like putting on makeup, but makeup of a magically permanent kind, that she will not take off, only continue adding to, layer upon careful layer, until she has achieved her true look, her real face” (227). Con esto en mente, Banville advierte que hablar de una identidad permanente o “esencia” es imposible, ya que la suma de diversas capas es constante e inevitable.

Una vez más, el autor parece aludir a Brecht y la forma en la que éste exigía a sus actores formar a sus personajes. El dramaturgo, al igual que Banville, se opone a la idea de “esencia”, puesto que “Brecht was unable to accept the concept of dramatic character as the ultimate,

absolute, and fate determining quality... because that concept is rooted in the religious and metaphysical idea of an indivisible and eternal soul” (Sokel 177). A lo largo de la novela de Banville, el autor demuestra que tampoco considera la existencia de un alma indivisible y eterna ni de una personalidad absoluta e inalterable. Además, “since deeds may be contradictory, we find permanent changeability in place of unity and consistency of characters” (Sokel 178). Lo anterior permite que una actriz como Helen, inmersa en el mundo de la experimentación y la creación continua de personajes, posea un entramado identitario compuesto de las múltiples personalidades con las que ha compartido rostro.

Debido a que Helen no intenta aferrarse a una realidad permanente o a una identidad inmóvil, ella se destaca de entre el resto de los personajes de la novela como el único que parece poseer un sentido de estabilidad interna. Helen está convencida de que el cambio y la evolución son parte de su porvenir: “this notion she has cherished since she began, the notion of being destined to become something more than she is” (227). Si bien éste es sólo un anhelo no comprobado en la novela, es cierto que esta noción le permite moverse de mejor manera que los otros personajes, incluidas las deidades clásicas. Esta noción remite a la controversial idea de la *über-marionette*, acuñada por William Gordon Craig en 1908. Basado en el movimiento de los títeres durante una representación, Craig señala que la *über-marionette* es un actor capaz de desapegarse de las ansiedades de su alma y dejarlas de lado a la hora de estar en el escenario. Así, “the *über-marionette* will not compete with Life—but will rather go beyond it” (Craig 12). Un histrión con estas capacidades puede, por tanto, atravesar las barreras de la ficción y la realidad por medio de su arte.

Para esclarecer el concepto, el teatrólogo Marvin Carlson comenta que “Craig condemns the art of acting... the actor, being flesh and blood, is always prey to emotion, and emotion introduces the accidental, which is inimical to art. Craig urges actors to reduce this element in

their work by renouncing impersonation and representation, and to seek a new form based on symbolical gesture” (304). Si bien Banville no hace uso del término en la novela, Helen puede aspirar a él, debido a que, a diferencia de los dioses, ella no finge ser otro personaje; ella renuncia a la personificación y la representación — “impersonation and representation”—. La ausencia de máscaras en su actuar y la adopción de las múltiples personalidades de sus personajes la alejan de emociones ajenas a ellos o preocupaciones no relacionadas con la escena. En este punto, es necesario recordar que los dioses consideran que ella posee “una forma diferente de ser humana”, por lo que, si retomamos la idea de Hermes de que, tanto escenario como mundo, pueden considerarse espacios similares, fabricados y sumergidos en la ficción, Helen es la única que puede desenvolverse de manera natural entre ellos.

Ahora bien, la *über-marionette* de Craig adquiere todavía más relevancia, no sólo porque funciona como un comentario acerca del desempeño de Helen en el mundo dentro y fuera del escenario, sino porque ésta implica una capa más de intertextualidad, pues, aunque Craig acuñó el término, fue el propio Kleist quien sentó las bases en su ensayo dialógico *Über das Marionettentheater* (1810). De acuerdo con el texto, “such a figure would never be affected. For affectation appears, as you know, when the soul (*vis motrix*) locates itself at any point other than the center of gravity of the movement” (24). Para el autor alemán, el actor que pretende igualar los movimientos orgánicos de la marioneta debe colocar su alma en el centro de gravedad del acto a desempeñar, es decir, sus emociones y su concentración necesitan estar alineadas con la situación que se desarrolla en el escenario.

Al aplicar el concepto dentro de la trama de la novela y considerar la idea de Hermes acerca de que no hay diferencia entre una puesta en escena y los distintos montajes que estructuran la realidad, una idea que Banville parece estar empeñado en demostrar y que remite necesariamente a la famosa frase de Shakespeare “all the world’s a stage” (2.7.146), es posible

afirmar que la *über-marionette* es aquel personaje que puede vivir sin estar al pendiente de sus propias ansiedades, sin buscar respuestas a preguntas formuladas por sí mismo. En su lecho de muerte, es el mismo Adam Godley quien lo sugiere: “dear life is what I could never quite get the hang of... perhaps that is the secret, not so much to live as be lived, let life itself do the work” (Banville 197). La *über-marionette* comprende que no hay una teoría científica unificadora o una forma literaria capaz de representar la realidad en su totalidad. Este ser vive el mundo como un escenario y no es afectado por la incertidumbre ni los cambios de paradigmas que le dan forma; se reconstruye y continúa actuando.

Por supuesto, Helen no es esta figura. Si bien ella es la que mejor se desenvuelve dentro del universo de la novela, es el anhelo de convertirse en la máxima versión de sí misma por medio de las identidades que edifica lo que la acerca a la marioneta de Kleist. Hermes afirma que “she is pure potential, in a state of perpetual transformation, on the way steadily to becoming herself, her authentic self” (228). Es evidente que, al permanecer en un estado de “transformación perpetua”, ese “authentic self” es imposible de alcanzar. No obstante, es claro que, para Banville, el secreto de la existencia yace en reconocer esta imposibilidad e intentarlo de todas formas. El autor abraza la falta de permanencia del conocimiento, el arte y la identidad. Banville propone redefinir de forma constante las estructuras que nos rodean de la misma manera que él ha reescrito *Amphitryon* en *God’s Gift*, *Eclipse* y *The Infinities*.

El mismo Kleist afirmó al final de su ensayo que el conocimiento necesario para convertirse en la *über-marionette* aún no ha sido alcanzado. En el último párrafo del texto, Kleist parece anunciar de cierto modo las bases de la trama de *The Infinities*:

just as the intersection of two lines from the same side of a point after passing through the infinite suddenly finds itself again on the other side—or as the image from a concave mirror, after having gone off into the infinite, suddenly appears before us again—so grace

returns after knowledge has gone through the world of the infinite, in that it appears to best advantage in that human bodily structure that has no consciousness at all—or has infinite consciousness—that is, in the mechanical puppet, or in the God. (26)

El conocimiento yace en la estructura del infinito y no es hasta que dos líneas se intersecan que se puede acceder a él. Kleist hace referencia a los espejos y a la forma en la que las imágenes viajan dentro de ellos, lo cual nos remite a la perspectiva que Hermes emite sobre el mundo humano, un mundo de espejos que no puede atravesar de forma definitiva. Finalmente, Kleist pone en el mismo lugar a la marioneta y a los dioses, puesto que la falta de afectación de la primera la coloca por encima del resto de los mortales, la hace poseer una forma de humanidad distinta.

Existe una estrecha relación entre las obras de Banville y Kleist. Las conexiones entre *The Infinities* y los textos del autor alemán no sólo se hacen evidentes en la reescritura de *Amphitryon*, sino también en la amplia cantidad de similitudes ideológicas y filosóficas. Neil Murphy, experto en la obra de Banville, ha declarado que “it is clear why Banville has always found in Kleist a kindred artistic and philosophical voice, a fellow champion of the idea that existence is defined, in its truest form, by the way we negotiate our ways through labyrinths of confusion, and not by seeking merely to resolve the confusion into order” (154). Pocos personajes en el trabajo de Banville, en especial en *The Infinities*, logran establecer estrategias individuales que les permitan existir en la incertidumbre de su realidad. Tal y como vemos en la novela, pretender forzar estructuras que den orden al mundo sólo atrae el caos al que los personajes deben enfrentarse página a página.

Helen es la única que logra establecer pequeños mecanismos individuales que le permiten sostenerse en la confusión del universo que habita. A diferencia de los otros personajes humanos que intentan aferrarse a certezas obsoletas, o los dioses que fingen poseer otras identidades para poder experimentar aquello que no son ni serán, Helen se transforma junto con el mundo. En ella

se personifica la existencia humana. En cierto punto, Hermes comenta que “[Helen] cannot think, she says, why the play is called after Amphitryon, since Amphitryon’s wife Alcmene, her part, is surely at the centre of it all” (174). Éste termina por convertirse en un nuevo comentario metatextual, pues Banville parece advertirnos que es Helen quien se encuentra al centro de todo. Es en ella donde reside la respuesta a las inquietudes del resto de los personajes y es ella quien logra sobrellevar el peso de su propia existencia.

Por medio de las constantes referencias a lo escénico y las múltiples capas de significación, Banville demuestra que la identidad no es un elemento inherente al ser; es un proceso. La repetida aparición de actores y personajes relacionados con lo teatral en sus textos evidencia los sistemas individuales por los que atraviesa el ser humano para redefinirse en distintos escenarios. En *The Infinities*, las diferencias entre los dos tipos de actores que presenta ejemplifican la visión de un autor que aboga por la construcción de identidades múltiples más allá de la mera representación. Aquellos actores que personifican, en vez de convertirse, establecen una distancia con aquello que pretenden ser y vuelven a su “yo” abatidos por la represión que experimentan en su propia personalidad. A lo largo de la novela, Banville demuestra que contener o determinar la identidad es imposible e intentarlo resulta tan fútil como pretender fijar la realidad en un mundo compuesto por la ficción y la teatralidad.

Conclusiones

Es claro que, para John Banville, la autenticidad no existe. El autor demuestra que la identidad se compone de ficción y la realidad es un artificio originado por el acto mismo de la representación. En *The Infinities*, Banville exhibe los distintos mecanismos de los que hacemos uso para sostener las construcciones que tienen como propósito dar un sentido de orden al mundo. En la novela es posible encontrar alusiones a distintas corrientes de pensamiento filosófico y científico, así como a textos de diversas tradiciones literarias. Además, existe una amplia muestra de autorreferencialidad, pues algunos de los nombres de los personajes, escenarios y situaciones que dan forma a la trama se han hecho presentes en trabajos anteriores del autor. Todos estos elementos intertextuales abren la puerta a múltiples lecturas posibles relacionadas con los procesos identitarios y de representación a los que se someten los personajes. No obstante, seguir la pista de cada concepto, tirar de cada hilo, referencia y perspectiva ideológica que se encuentra alojada dentro del texto es, sin duda, una ardua tarea que requiere de una considerable atención a los detalles y una extensión mayor a la proporcionada por esta tesina.

En este trabajo, me he propuesto desentramar al menos tres encarnaciones de la hipertextualidad en la novela, tres niveles de reescritura intensamente imbricados. El hipotexto más evidente es la obra de Kleist, pero ésta funge como punto de partida para desarrollar las inquietudes sobre los mecanismos científicos, literarios e identitarios con los que damos forma al universo y a nosotros mismos. En relación con la reescritura de *Amphitryon*, Neil Murphy establece que “Banville’s *The Infinities* doesn’t simply re-interpret and transplant the same story; it enlarges the metaphorical possibilities offered by Kleist’s dramatic model” (“Banville and Kleist” 151). Aunque el texto de Banville mantiene los conflictos identitarios característicos del mito clásico y la obra de Kleist, y aunque existen numerosos puntos de contacto entre las tramas

de esta última y *The Infinities*, la novela atribuye el origen de dichos conflictos a la imposibilidad de aceptar la inexactitud de los sistemas de representación que enmarcan nuestra existencia.

A diferencia del texto de Kleist, las crisis de identidad que asaltan a los personajes no provienen de la acción de los dioses, sino de la decepción que la falibilidad de los sistemas de representación genera en ellos. En este sentido, “*The Infinities* takes us beyond the confusion of self, it guides us through the maddening labyrinths of existence that offer context to our confusion” (Murphy 155). *Amphitryon* es, pues, la razón perfecta para exhibir los “laberintos” — en palabras de Murphy— que construimos y en los que decidimos creer ciegamente para ordenar el caos alrededor del ser. Banville no sólo presenta una trama acerca de la confusión y la pérdida de la identidad, sino que también expone los frágiles límites de la percepción, así como los miedos y las ansiedades originadas por el deseo fallido de fijar la realidad.

Las distintas reescrituras que componen *The Infinities* muestran un comentario por parte de Banville con respecto a la artificiosidad de lo que suponemos como real, del mundo y de nosotros mismos. Recordemos que Matei Calinescu establece que la reescritura aboga por una perspectiva del mundo en la que todo puede leerse como un texto y, por lo tanto, reescribirse. De esta manera, mecanismos matemáticos y literarios, así como otras formas de confeccionar la realidad pueden ser reformulados para asentar un juicio o una opinión acerca de los mismos. De acuerdo con el teórico, “critical consciousness is particularly sensitive to the phenomena of textual transformations or rewriting and shows a definite preference for rewriting as a frame for critical discussion” (248). De modo que los elementos analizados en esta tesina —la reescritura de la teoría de los infinitos, la del subgénero de la *Anglo-Irish Big House* y la reformulación del concepto “actor”, en conjunto con la teatralidad que acompaña al texto— contribuyen a articular y establecer la clara postura crítica de Banville en relación con dichos elementos.

La reescritura de la teoría matemática de los infinitos de Georg Cantor y su derivación en la teoría del multiverso explicada por Max Tegmark constituyen el primer comentario crítico (o nivel metanarrativo de la novela) relacionado con los sistemas de representación. A lo largo del texto, Banville demuestra la inestabilidad de los sistemas científicos y su dependencia de los límites de la percepción humana. Por medio de esta reconfiguración, el autor presenta un universo en el que múltiples realidades coexisten e interactúan entre sí. Neil Murphy afirma que “Banville’s work is characterised by an ontological dominant in that his work already accepts, as part of [its] essence, the epistemological uncertainty of human ordering systems” (*Irish Fiction* 106). Banville subraya la incertidumbre y las cualidades ficcionales y artificiosas de los sistemas científicos, puesto que de forma constante equipara a Adam Godley con el autor de un nuevo texto interpretativo de la realidad. Es necesario considerar que no es la primera vez que Banville presenta personajes dedicados a las ciencias o a las matemáticas, por lo que es posible mencionar que “Banville’s novels depict these figures as creators of scientific theories who use mathematical language as their systems... the creative process and various associated issues act as central narrative movements” (Murphy 116). Si bien los procesos creativos de Adam Godley no son la pieza central de la trama, éstos sí se mencionan y Banville se asegura de recordarnos que es necesario que tanto autores literarios como matemáticos sean capaces de abstraer los fenómenos del universo y representarlos por medio de relatos, teorías o modelos numéricos.

Banville acierta cuando equipara el trabajo de Godley con el de un artista, puesto que, desde un punto de vista teórico, las matemáticas comparten similitudes con la literatura. Ambas hacen uso de aspectos estéticos y creativos para fundamentar la composición de aquello que representan. De acuerdo con Uri Margolin,

aesthetic considerations play a major role in evaluating both mathematical and literary-narrative products. Proofs and story lines can both be enjoyed for their own sake, and

elegance, simplicity, clarity, brevity, powerfulness, coherence, inventiveness, originality, and insightfulness are laudatory terms in both contexts, with their opposites naturally acting as derogatory terms. (471)

Los términos calificativos utilizados por Margolin enfatizan la naturaleza artificiosa de los sistemas científicos. Sustantivos como “elegancia”, “inventiva” y “originalidad” retratan la subjetividad con la que la comunidad científica acepta o rechaza las hipótesis y modelos de posibles nuevas representaciones del universo, cosa que Banville no pasa por alto. Adam Godley describe su trabajo como “my final series of equations, a handful of exquisite and unimpeachable paradoxes” (*The Infinities* 196). Mientras que el adjetivo “exquisite” remarca las características estéticas del trabajo del matemático, la palabra “unimpeachable” denota el carácter absolutista que suele atribuirse a las ciencias. No obstante, la mención de “paradoxes” evidencia la condición ambigua y subjetiva que gobierna la representación matemática y científica.

Para Banville es importante evaluar nuestros métodos de representación y aceptar que se originan a partir de percepciones variables con tendencia a modificarse. Como hemos visto, “his work is a process of stripping away all epistemological systems until one is confronted with the essential mystery of imagination” (Murphy, *Irish Fiction* 106). La imaginación es la pieza central de cualquier sistema, ya sea científico o literario, que pretenda integrar una visión organizadora del mundo. Recordemos que nuestras visiones del mundo y del “yo” se encuentran conectadas, por lo que, si nuestra construcción del mundo no es sólida, es claro que el papel que nos asignamos en él tampoco lo es. Para Banville, el problema no radica en la ficcionalidad que sustenta la representación, sino en intentar olvidarse de ella, pretender que la realidad, el mundo y el ser son elementos naturales y no construcciones basadas en una perspectiva interpretativa.

Cuando Banville señala la ficcionalidad de los sistemas de representación no se limita a exponer la artificialidad de las ciencias; el autor hace lo propio con conceptos atados a la

literatura y a la historia. Cody D. Jarman declara que “Banville’s concern with representing reality can grow just as naturally from the relationship between Irish history and literature as any more cosmopolitan philosophical problems” (89-90). Como menciono en el primer capítulo, para el autor, tanto la literatura como la ciencia constituyen métodos distintos para observar y definir el mundo. De modo que ambas son susceptibles a estar atadas a las perspectivas del contexto individual y sociocultural del momento en el que se producen. “The eye makes the horizon”, nos repite Banville de diferentes formas a lo largo del texto. Además de exponer los artificios que sostienen los sistemas científicos, el autor revela que el realismo al que pretende apegarse la novela irlandesa del siglo XIX no escapa de los límites de la visión de las autoras y autores de la época.

La reescritura del subgénero de la *Anglo-Irish Big House* muestra la crítica central a los sistemas de representación literarios. Por medio de la adopción y subversión de convenciones de dicha tradición como el cambio de paradigma ontológico y epistemológico que enmarca la trama, la presencia de personajes ajenos a la casa o el decadente estado físico del espacio, el autor evidencia la ficción que se esconde detrás del realismo al que el subgénero se suscribe. A lo largo de la novela, “realism, with its expansive ambitions, is categorically dismissed. Because of the precise designating systems which man avails of, he creates fictions which do not reflect a real image of a chaotic world, but distortions of it” (Murphy, *Irish Fiction* 125). La recreación de Banville con respecto a los diversos temas que abundan en esta tradición literaria demuestra las “distorsiones” realizadas cuando se pretende retratar o fijar la realidad. Los personajes no son capaces de sostener sus propias ficciones y recurren a métodos como el aislamiento y la autolesión para acceder a un tipo de control que la representación ha dejado de garantizarles.

El autor se apropia de las ansiedades históricas e identitarias que han acompañado a la sociedad irlandesa, retratadas en el subgénero que se da a la tarea de reconstituir. Banville

reescribe las características del realismo de la *Anglo-Irish Big House* y las confronta con los elementos ficcionales que, necesariamente, enmarcan al género novelístico:

Banville creates a novel that is more than just an exploration of Famine memory, a Gothic tale, or a Big House novel. Rather, he engages with the philosophical and representational problems central to all three in his expansion of the Amphytrion myth, latching onto their implications for defining personal identity and its relationship to history. In doing so, he... show[s] an awareness of the ways that history can strain the bounds of literary convention, in much the same way that it can erode the boundaries of conventional notions of identity. (Jarman 93)

The Infinities cuestiona el concepto de historia y la manera en la que éste puede sustentar ideas de identidad individual y colectiva. A lo largo de la novela, el autor muestra una postura clara en relación con la historia personal y nacional de los personajes. La reescritura de la tradición literaria estudiada en esta tesina expone la inestabilidad de las nociones históricas que sostienen el concepto de sociedad. Éstas revelan sus características ficcionales cuando el autor las manipula para producir un marco referencial que el propio lector es invitado a cuestionar. La literatura, la tradición y la historia son también falibles para representar la realidad cuando se pretende fijarlas en el dominio de un realismo categórico o bajo perspectivas de historicidad.

Banville elige alejarse de los modelos científicos, literarios e históricos establecidos para acercarse a la intertextualidad y la hipertextualidad para cuestionar los mecanismos de representación que la humanidad ha creado a lo largo de su historia. Ahora bien, aunque las técnicas utilizadas por Banville ponen en evidencia la falibilidad de la representación científica o las limitaciones del realismo literario, el autor no condena los aspectos ficcionales detrás de ellos. Por el contrario, “the self-reflexive metafictional conventions employed by Banville throughout his career may have exposed the limitations of realism as a style but that does not

mean that he has rejected the real, rather he has reconstructed what is considered real” (Murphy, *Irish Fiction* 187). Reitero que lo que Banville considera el problema central de la representación de la realidad no es la ficción en sí, ni la limitada perspectiva por medio de la cual es configurada, sino el hecho de intentar evadirlas.

Más allá de denunciar la ficcionalidad, una de las principales contribuciones filosóficas de la novela es el celebrar la imaginación como recurso primario de la creación de realidades e identidades. En *The Infinities*, Helen es el único personaje que no pretende atarse a ningún sistema de representación específico. Ella es consciente de que tanto su visión del mundo como de sí misma dependen de sus propios métodos interpretativos. Banville hace uso de las cualidades actorales de Helen y la teatralidad que le rodea para demostrar la amplia cantidad de capas identitarias que el individuo es capaz de confeccionar. Ya en *Athena* (1995), el autor exponía sus ideas relacionadas con la configuración del ser por medio de las artes escénicas:

What we see up there are not these tawdry scenes made to divert and pacify just such as we: it is ourselves reflected that we behold, the mad dream of ourselves, of what we might have been as well as what we have become, the familiar story that has gone strange, the plot that at first seemed so promising and now has fascinatingly unravelled. Out of these images we manufacture selves wholly improbable that yet sustain us for an hour or two. (227)

En *The Infinities*, Helen personifica estas ideas, puesto que ella es capaz de crear una red infinita de entidades a partir de las historias que escenifica. Como mencioné con anterioridad, existe una relación inquebrantable entre los actores y los personajes que crean. El actor da forma al personaje a partir de sus propias experiencias y perspectivas, mismas que se modifican una vez que el personaje es encarnado.

Este proceso creativo es irremediabilmente recíproco. El actor, creador indiscutible de identidades, se ve influido —como actor, personaje e individuo— por las múltiples capas identitarias con las que carga a lo largo de su carrera. Cuando el actor da vida a un personaje, termina por crearse también a sí mismo. Para Banville, la figura del actor es la máxima representación de la idea de un “yo narrativo”, un grupo de identidades movibles y alterables que el individuo puede manifestar u ocultar para adaptarse a los cambiantes escenarios de la realidad que habita. En una novela caracterizada por la reescritura, es sólo aquel personaje que logra reescribirse a sí mismo quien, paradójicamente, puede aspirar a una especie de control o estabilidad que el resto de los personajes, aferrados a una idea de permanencia, han perdido. Helen no escapa de los sistemas de representación, pues habita en un mundo que pretende ser regido por ellos; sin embargo, es capaz de identificar los elementos ficcionales que los componen y los adopta en sí misma para configurar su propia versión, o versiones, del “yo”.

En un movimiento casi circular, la última reescritura dentro de la novela es otra reconfiguración de un texto escrito por Heinrich von Kleist. Por medio de Helen, Banville nos acerca a la figura de la *über-marionette*, entidad histriónica ideada en los escritos del autor alemán, capaz de separarse de las ansiedades del “yo” para adaptarse a los ritmos y vaivenes de la puesta en escena. Helen, el tejido de personalidades que reside en ella y el potencial identitario al que ella misma hace alusión resaltan ante la inestabilidad del resto de los personajes, quienes, en su intento por fijar sus identidades y sus enfoques acerca del mundo en una realidad alterable, pierden la capacidad de crear perspectivas acerca del universo y de asignarse un nuevo lugar en él. En contraste con las grandes narrativas y los sistemas de representación científicos y literarios suscritos al realismo, el histrionismo y la teatralidad presentes en el texto no intentan ocultar la ficcionalidad de la noción del ser, sino enaltecerla. La ausencia de un concepto de realidad único

permite la creación de múltiples visiones de ésta, perspectivas desde donde el ser logra crear su identidad (temporal) y configurar composiciones de su entorno.

The Infinities es una novela compleja que, de forma similar a Helen dentro de sus páginas, está compuesta por capas intertextuales que permiten que cada oración se cargue de distintos significados. La amplitud de temas que la componen permite realizar múltiples lecturas de la misma. Si bien yo propongo un análisis a partir de la reescritura, es posible hacer diversos estudios desde distintos puntos de vista. La multiplicidad de perspectivas que convergen en el texto hace de *The Infinities* una clara muestra de las formas en las que entretejemos la realidad a partir de las diversas redes de significados e interpretaciones del acto de la representación. Las conexiones intertextuales que componen la novela reflejan la amplia variedad de capas que constituyen la identidad. En las últimas páginas del texto Banville escribe:

this is the mortal world. It is a world where nothing is lost, where all is accounted for while yet the mystery of things is preserved; a world where they may live, however briefly, however tenuously, in the failing evening of the self, solitary and at the same time together somehow here in this place, dying as they may be and yet fixed forever in a luminous, unending instant. (272)

En este último fragmento, el autor finge ser categórico cuando declara “this is the mortal world”. No obstante, la oración subsecuente exhibe la ambigüedad con la que Banville construye su novela. El mundo es retratado como un breve atardecer en el que se entretejen los misterios del universo al mismo tiempo que son ignorados; un lugar en el que la vida y la muerte, el infinito y la efimeridad, comparten espacio. *The Infinities* demuestra que la imaginación, la creatividad y la inventiva constante del ser son absolutamente necesarias para sobrellevar las contradicciones de este “falible atardecer del ‘yo’” en el que vivimos.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Traducido por Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1964. PDF.
- Banville, John. *Athena*. Nueva York: Vintage Books, 1995. PDF.
- , "Beauty, Charm and Strangeness: Science as Metaphor". *Science*, vol. 281, no. 3, 1998, <https://science.sciencemag.org/content/281/5373/40.full>. 18 de diciembre de 2019.
- , *Eclipse*. Nueva York: Vintage International, 2000. Impreso.
- , *God's Gift. A Version of Amphitryon by Heinrich von Kleist*. Loughcrew: Gallery Books, 2000. Impreso.
- , *The Infinities*. Nueva York: Vintage Books, 2011. Impreso.
- , *Snow*. Toronto: Hannover Square Press, 2020. Impreso.
- Battersby, Doug. "'The unbounded power of eloquence': John Banville, Joseph Conrad and Metamodernism". *Modernism's Contemporary Affects*. Editado por David James. Web <<https://modernismmodernity.org/forums/posts/unbounded-power-eloquence>> 25 de noviembre de 2021.
- Bowen, Elizabeth. *The Last September*. Nueva York: Anchor Books, 1952. Impreso.
- Broich, Ulrich. "Intertextuality". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Editado por Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1997. 249-255. PDF.
- Brown, Gregory Hyppolyte. *Blurred Lines Between Role and Reality: A Phenomenological Study of Acting*. Ohio: Antioch University Repository and Archive, 2019. PDF.
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. PDF.
- Calinescu, Matei. "Rewriting". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Editado por Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1997. 243-248. PDF.
- Cantor Georg. "Foundations to a Theory of Manifolds". *The Campaigner*, vol. 9, no. 2, 1976. 69-97. PDF.
- , *Fundamentos para una teoría general de conjuntos*. Traducido por José Ferreirós Domínguez. México: Crítica, 2006. Impreso.

- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: a historical and critical survey, from the greeks to the present*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. PDF.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Über-Marionette". *The Mask*, Vol. 1, número 2, 1908. 3-15. PDF.
- Currie, Mark. *Metafiction*. Londres: Routledge, 2013. PDF.
- D'hoker, Elke. *Visions of Alterity: Representation in the Works of John Banville*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2004. PDF.
- Dillane, Fionnuala, *et al.*, eds. *The Body in Pain in Irish Literature and Culture*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016. PDF.
- Edgeworth, Maria. *Castle Rackrent*. Project Gutenberg, 1998. PDF.
- Friberg-Harnesk, Hedda. "In the Sign of the Counterfeit: John Banville's *God's Gift*". *Nordic Irish Studies*, Vol. 9. 2010. 71-88. PDF
- George, Tissima. *John Banville: Interpreting Reality Through Fiction*. Singapur: Nanyang Technological University, 2010. PDF.
- Hume, David. *A Treatise on Human Nature*. Nueva York: Oxford University Press, 1976. PDF.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1988. PDF.
- Izarra, Laura P. Z. "Disrupting Social and Cultural Identities: A Critique of the Ever-Changing Self". *Irish University Review*. Vol. 36, No. 1, 2006. 182-199. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. Londres: Verso, 1998. PDF.
- Jarma, Cody. D. "Famine Roads and Big House Ghosts: History and Form in John Banville's *The Infinities*". *The Brazilian Journal of Irish Studies*, vol 22, no. 1, 2020, 85-95. PDF.
- Kant, Immanuel. *Prolegomena to Any Future Metaphysics*. Traducido por Gary Hatfield. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. PDF.
- Kearney, Richard. *The Wake of Imagination*. Nueva York: Routledge, 1998. PDF.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland, The Literature of the Modern Nation*. Londres: Vintage Books, 1996. Epub.
- Kleist, Heinrich von. "On the Marionette Theatre". Traducido por Thomas G. Neumiller. *The Drama Review*, Vol. 16, número 3, 1972. 22-26. PDF.
- Kreilkamp, Vera. *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Nueva York: Syracuse University Press, 1998. Epub.

- Langan, Sheila. "Banville on Black". *Irish Central*. Web. <https://www.irishcentral.com/roots/banville-on-black-130730563-237414701>. Consultado el 28 de marzo de 2021.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976. PDF.
- Mantzius, Karl. *A History of Theatrical Art vol. 1*. Traducido por L. von Cossel. Londres: Duckworth, 1903. PDF.
- Margolin, Uri. "Mathematics and Narrative: A Narratological Perspective". *Circles Disturbed, the Interplay of Mathematics and Narrative*. Eds. Apostolos Doxiadis y Barry Mazur. Princeton: Princeton University Press, 2012. 463-84. PDF.
- Murphy, Neil. "From *Long Lankin* to *Birchwood*: The Genesis of John Banville's Architectural Space". *Irish University Review*. Vol. 36, No. 1, 2006. 9-24. Impreso.
- , *Irish Fiction and Postmodern Doubt: An Analysis of the Epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*. Nueva York: The Edwin Mellen Press, 2004. PDF.
- , "John Banville and Heinrich von Kleist—The Art of Confusion: *The Broken Jug*, *God's Gift*, *Love in the Wars*, and *The Infinities*". *John Banville*. Londres: Bucknell University Press, 2018. 139-159. Impreso.
- Myers, James. P., editor. *Writing Irish: Selected Interviews with Irish Writers from the Irish Literary Supplement*. Siracusa: Syracuse University Press, 1999. PDF.
- O'Connell, Mark. "The Emphatic Paradox: Third-Person Narration in John Banville's First-Person Narratives". *Orbis Literarum*, vol. 66, no. 6, 2011. 427-47. PDF.
- Pickard-Cambridge, Arthur. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Nueva York: Oxford university Press, 1962. PDF.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores / Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1998. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nueva York: Oxford University Press, 1985. PDF.
- Schwall, Hedwig. "An Iridescent Surplus of Style: Features of the Fantastic in John Banville's *The Infinities*". *Nordic Irish Studies*, vol.9, 2010. 89-107. PDF.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Editado por Barbara A. Mowat y Pauls Werstine. Washington D.C.: The Folger Shakespeare, 2022. PDF.

- Smagorinsky, Peter. "Vygotsky's stage theory: The psychology of art and the actor under the direction of Perezhivanie". *Mind, Culture, and Activity*, Vol. 18, número 4, 2011. 319-341. PDF.
- Sokel, Walter H. "Brecht's Concept of Character". *Comparative Drama*, Vol. 5, número 3, 1971. 177-192. PDF.
- Stevens, Wallace. "The Bouquet". *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1971. 448-452. PDF
- Taylor, Christopher. "The *Infinites* by John Banville". *The Guardian*. 2009. Web. <https://www.theguardian.com/books/2009/sep/26/john-banville-infinites-christopher-taylor>. Consultado el 29 de marzo de 2021.
- Tegmark, Max. "Parallel Universes". *Science and Ultimate Reality: From Quantum to Cosmos*. Eds. J. D. Barrow, P. C. W. Davies y C. L. Harper. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. PDF.
- Walsh-Bowers, Richard. "A Theatre Acting Perspective on the Dramaturgical Metaphor and the Postmodern Self". *Theory and Psychology*. Vol. 16, 2006. 661-690. PDF.
- Walton, J. Michael. *The Greek Sense of Theatre: tragedy and comedy reviewed*. Londres: Routledge, 2015. PDF.
- Wrethed, Joakim. "No Immanence for Old Men: The Art of Acting in John Banville's *Eclipse* and Philip Roth's *The Humbling*". *Nordic Irish Studies*, Vol. 11, número 1, 2012. 121-131. PDF.