

LUIS GOYTISOLO

Luis Goytisolo nació en Barcelona en 1935. En 1958 publicó *Las afueras*, obra que ganó el Premio Biblioteca Breve. A ella le han seguido *Con las mismas palabras* (1962), *Antagonía*, tetralogía compuesta por *Recuento* (1972), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981), *Estela del fuego que se aleja* (Premio de la crítica, 1984), *La paradoja del ave migratoria* (1987) y *Estatua con palomas* (1992). A su producción novelística se suman dos libros de fábulas, *Ojos, círculos, búhos* (1970) y *Devoraciones* (1976) que más tarde se recogieron con un tercer texto en *Fábulas* (1981), y una colección de relatos, *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985).

En líneas generales, el cuento es un anacronismo. Iba muy ligado a la prensa escrita y al aparecer otros medios de comunicación, sobre todo en España, lo que hace cien años se leía ahora no se lee. No le veo un porvenir especialmente bueno.

Tengo escasa confianza en el género. Frente a la novela, al cuento le falta precisión, aunque tiene a su favor la brevedad.

Hay pocos cuentos buenos. España no es un país de cuentistas. En el pasado, Clarín fue un gran escritor de cuentos. Entre los autores de lengua inglesa mencionaría a Conrad, aunque lo suyo son *short-stories*, Faulkner, y Hemingway, lo mejor de él son los cuentos.

Joyce al fin superado

Confío en que nadie vaya a interpretar el presente texto como un ataque a Stanislaw Lem, un escritor que merece todos mis respetos y al que, en definitiva, debo el descubrimiento de la obra de Hannahan. Sin su ayuda, por casual que parezca, ni siquiera estaría ahora redactando estas líneas que sólo un espíritu malintencionado o sencillamente corto de alcances, puede interpretar de manera aviesa. Mi propósito no es el de polemizar con Lem sino, muy al contrario, el de aportar mis propias consideraciones al caudal bibliográfico que gracias a Lem y a tantos otros exégetas (exégetas mejor que críticos) se ha ido desarrollando en torno a la obra de Hannahan. Si menciono a Lem en primer término es sólo porque a él debo la primera noticia relativa a la existencia de la obra del irlandés.

Hacerme con un ejemplar de la obra ya tuvo en sí mismo algo de novelesco. Inútiles resultaron todos mis intentos de conseguirlo a través de la Librería Francesa de Barcelona; al igual que en el caso de una guía del *Finnegans Wake*, el distribuidor pareció desentenderse de un pedido a su juicio extravagante. Tuvo que ser en Londres, y no precisamente en la librería a la que normalmente suelo dirigirme, debido a la amplitud de su fondo de existencias. O tal vez sí, tal vez también en Foyles la tenían, sólo que no en la sección donde yo había estado buscando. Porque, a pocos pasos y casi sin buscarla, descubrí la obra sobre el mostrador de saldos de una de tantas librerías de la zona. Y, no un ejemplar, sino toda una pila: *Gigamesh*,

Gigamesh, Gigamesh, Gigamesh, los que uno quisiera o pudiera llevarse.

La sorpresa inicial se desvanece no bien uno ha leído la novela o incluso antes, apenas iniciado el prólogo. Lo normal es que una obra de las características de *Gigamesh* corra esta suerte, lo mismo, no ya que la guía del *Finnegans Wake*, sino que el propio *Finnegans Wake*, de no ir precedido por el prestigio del autor de *Ulysses*; el mundo literario es así. Y se explica que el volumen de la bibliografía existente, aunque ya considerable, sea insignificante en relación a la magnitud de la novela: el crítico se asusta. Lo que ya encuentro menos justificado es que escritores y críticos de primera fila —el polaco Lem a la cabeza, junto con H. G. Wilson y Scott Durham, por ejemplo— hayan pasado por alto en sus magníficos trabajos tantos aspectos a mi entender fundamentales de la novela, como inhibida su pluma por el gigantesco despliegue de niveles significativos que *Gigamesh* representa. ¿Puede haber influido en ello el hecho de que el propio Hannahan, con su prólogo de 847 páginas para una novela de 395, se haya convertido en el principal exégeta de sí mismo? Yo me atrevería a responder afirmativamente. No resulta fácil atreverse a enriquecer o modificar con observaciones personales lo ya dicho exhaustivamente por el autor respecto a una obra como *Gigamesh*. Nada tiene de extraño, así pues, que yo mismo me lo haya pensado dos veces antes de desarrollar el presente trabajo, ni que Lem, como Wilson, como Durham, hayan centrado sus respectivos estudios más en el prólogo que en la novela propiamente dicha, ya que ésta no parece sino el resultado final del prólogo y no al revés, como es habitual.

Desde un punto de vista estrictamente argumental, la novela recoge los últimos momentos de G. I. J. Maesch, un gángster de temperamento primitivo que, mientras cumple su servicio militar en la base de Norfolk, es condenado a la horca por el asesinato del ginecólogo Cross B. Androids. Es decir: un hombre en capilla con la sombra de una sogá como telón de fondo. Pero si el Leopold Bloom de *Ulysses* es al mismo tiempo el Odiseus homéri-

co, Maesch es Gilgamesh, el héroe asirio-babilónico de una epopeya del 2500 a. C., curiosa mezcla —y antecedente— de Aquiles, Hércules y Adán entre otros. Bien, pero ¿por qué entonces *Gigamesh* en lugar de Gilgamesh? Porque la L es la letra omitida en la medida en que Lucifer es el principal personaje omitido del libro (y Lilith, añadiría yo). La L es además el principio (Logos) y el fin, Laocoonte estrangulado por la serpiente (la sogá). Las significaciones del nombre reseñadas en el prólogo, de la palabra *Gigamesh*, leída así del derecho como del revés se remontan a 2.912 en las más diversas lenguas vivas y muertas; las conexiones de la L omitida son 98.

A partir de ahí, como el lector habrá comprendido, la obra nos remite a la totalidad de lo existente y, casi me atrevería a decir, de lo no existente (ver *Hora de Poesía*, núm. 34, pág. 14: «lo que significa y lo que no significa»); en palabras de Lem, «una obra que contiene todo el bagaje idiomático, histórico y cultural del universo». Pero no se trata sólo del Mal, del infierno, como parecen sugerirnos los *graffiti* de la letrinas de la cárcel. *Gigamesh* es asimismo una intrincada urdimbre de alusiones de gran trascendencia. Fausto en sus diversas versiones, Nôtre Dame (con su Quasimodo), la Pasión de Cristo, Roma (es imprescindible disponer de un plano de la Roma actual), el Juicio Final, el atentado contra Hitler en el refugio de Berchtesgaden, las Cruzadas, Giordano Bruno (Boecio, añadiría yo), Freud, el Arca de Noé, los albigenses, la quema de brujas, las danzas de la muerte de Holbein, la música, el símbolo Pi, y tantos otros que Lem —al igual que Durham y Wilson— desiste de enumerar, como si del propio interminable número Pi se tratase. Y es que, en última instancia, observa Lem (por encima de todo, diría yo), hay un gigantesco *game* (juego) inscrito ya en el título: *GiGAMEsh*. Un juego realizado, añade con mal disimulada amargura, con ayuda de la casa IBM y de un sistema de computadoras conectadas con los 23 millones de volúmenes de la Biblioteca del Congreso. Y aunque parezca preguntarse (siguiendo a Cherchi y a Halley) si tras todo eso no hay un problema esquizoparanoico, no puede

menos que admitir que si *Finnegans*, superación de *Ulysses*, es un monumento literario, *Gigamesh*, superación de ambos, no puede ser tenido en menos.

Con lo cual vuelvo al principio: la perplejidad que me produce el que a Lem, como a Ralley, como a Cherchi, como a Wilson, por citar sólo los más importantes exégetas, se les hayan escapado tantas claves y tantos niveles significativos del libro que yo, con un bagaje crítico y lingüístico muy inferior, creo haber captado, desde luego no sin esfuerzo. Y sería un acto de falsa humildad excluir, excusar de semejante falta a Hannahan, autor de ese prólogo de 847 páginas que en teoría lo explican *todo* acerca de las 395 del texto, ya que tampoco el prólogo del irlandés carece de lagunas.

Así, por ejemplo, el nombre de pila (bautismal) de la víctima, el ginecólogo asesinado, es *Cross*, Cruz, en su sentido cristiano (Pasión de Cristo), detalle que, naturalmente, nada tiene de casual y que el polaco subraya en su prólogo. Pero también es la cruz del protagonista que, como se dice explícitamente «he... (Maesch)... wears his cross», carga con su cruz. Más aún: es la cruz que uno dibuja al santiguarse y que se corresponde con la cruz cardinal, la cruz que uno forma con su propio cuerpo, los brazos extendidos lateralmente, a fin de orientarse sin necesidad de brújula. Arriba, al frente, el N (eje, guía). Abajo (detrás) el diafragma que separa el tórax del abdomen, el S. A la izquierda, poniente, el ocaso, O (W en inglés), mientras que el brazo derecho señala el este, E, el sol naciente, el nuevo día. ¿Y cuál es el valor de esa cruz cardinal? Pues ni más ni menos que el de ofrecernos una representación iconográfica de la estructura del libro, a la vez inmóvil y rotativa en el sentido de las agujas del reloj (N = 12; E = 3; S = 6; O = 9).

Lem y otros críticos han observado, asimismo que *Gigamesh* leído al revés suena *Shemagig*. *Gig* hay que vincularlo a *Gog* (Papini) y a *GIGolo*, que es lo que era además de gángster. Y *Shema* corresponde al «¡Shema Israel!» (el ¡Escucha Israel! del Pentateuco). En lo que no se había caído es en que, añadiéndole la «c» omitida, tene-

mos *Schema* (esquema, el esquema de la obra). La crítica tampoco parece haber caído en la cuenta de que también Israel puede y debe ser leído parcialmente al revés: *Is Lear* (Lear, el rey destronado). Algo similar podría decirse de determinados juegos de palabras y ambigüedades idiomáticas: *engravescent*, por ejemplo, adición o síntesis de *engraving* (grabado), *ingravescent* (engravescente) y *grave* (sepultura). O de *pregnant*, embarazada (la chica de Maesch que fue atendida por el ginecólogo) y, al mismo tiempo, preñado de alcohol (Maesch borracho). De ahí que, perdidos tantos matices, ni tan siquiera haya sido considerada la máxima latina *acommodare corpore vestum*, ya que, en este caso resulta obvio que el vestido es precisamente el cuerpo.

Ni que decir tiene que no todos mis descubrimientos me resultaron tan relativamente sencillos; los hay que me han traído de cabeza durante semanas y obligado a consultar bibliografía de todo tipo. Me refiero, por ejemplo, a lo que para mi buen gobierno terminé por llamar «el enigma de Lewis Elm». ¿Quién es Lewis Elm? El compinche y rival de Maesch, aunque quien lo delató fue *ffiddy*; el fracasado, el frustrado, el sempiterno perdedor: novillero en España, cronista taurino, piloto de carreras y de lanchas fuera-borda, aviador acrobático, navegante solitario, montañero. Un currículum rico, sí; sólo que en todo acababa fallando. Pues bien, a este *loser*, a este perdedor nato, Hannahan le dedica dos palabras en castellano a las que hasta el momento, que yo sepa, nadie ha prestado atención: «delgado carrero» (*sic*). Con lo de «carrero» —excluida la acepción «carretero»—, está claro que el irlandés se refiere a su condición de corredor automovilístico («carro» equivale a coche en diversos países hispanoamericanos), de piloto de carreras. ¿Y lo de «delgado»? Desde luego Elm es descrito como un hombre físicamente delgado, pero igualmente cabe en lo posible que Hannahan confunda el valor significativo de «delgado» con el de «fino», o mejor «finolis», otro rasgo que, como a tanto gilipollas maduro de aspecto amariconado, también caracteriza a Elm y, en este sentido, no menos válido en su

aplicación. Válido, sí; pero ¿suficiente? ¿Era eso todo? Pues yo intuía unas cuantas alusiones inexplicadas a las que no podía dejar de darles vueltas y más vueltas. Hasta que opté por adoptar la interpretación que mi instinto me dictaba aunque sólo fuera como hipótesis operativa: Hannah se estaba refiriendo *además* al asesinato del almirante Carrero Blanco. Una hipótesis que parece haber escapado a todo el mundo pese a las alusiones explícitas que el texto contiene respecto al accidente sufrido por Elm: *the car was blown up in the air* (el coche fue lanzado por los aires). Estas fueron las palabras decisivas que me pusieron sobre la pista: el navegante Elm (almirante Carrero Blanco), pilotando su coche (la nave del Estado), vuele por los aires (el atentado). ¿Eran precisas más pruebas? Pues sí, lo eran, ya que tal hipótesis interpretativa me planteaba un problema de fechas. La traducción inglesa de la obra de Lem (Penguin, 1981), el libro que me permitió seguir el rastro de la novela del irlandés, señala que la edición original polaca data de 1971. En este caso, ¿cómo era posible que un estudio relativo a una obra forzosamente anterior hiciera referencia a un hecho sucedido en 1973? Sólo el recurso a otras fuentes bibliográficas me permitió detectar la errata tipográfica existente en mi edición inglesa de la obra de Lem: la versión original polaca era del 77, no del 71 (un 7 en lugar de un 1: ésta era la errata). Y mi ejemplar de la edición de *Gigamesh* —primera y sospecho que única— está fechada en 1976. Ahora sí que todo cuadraba.

Otro aspecto en torno al «enigma Elm» al que nadie parece haber concedido especial relevancia es el de los nombres de los hampones y compinches tanto de Maesch como de Elm. Empezando por el propio Elm, cuyo nombre finge a veces olvidar Hannah —nadie imaginará siquiera que la confusión es involuntaria— llamándole Aspen (álamo) y Linden (tilo), evidente alusión esta última a Berlín, como *aspen* a los Países Bajos. El delator Kiddy, por su parte, es llamado *fainted willow*, desmayado sauce, en el relato de su agonía. Todos nombres de árbol, en efecto; un dato que me limito a mencionar, ya que no

alcanzo a encontrarle una explicación coherente. Los demás componentes de la banda también llevan nombres que parecen esconder algo, un acto, una cosa, cuyo significado alusivo debo confesar que se me escapa igualmente. Así, Hillock (altozano, lugar elevado), Rivers (ríos o del río), Belvedere, Turned, Savehome, etc. Los nombres de la pareja de proxenetas soplonos —Iruam y Arreis— son sencillamente insólitos y faltos, a mi entender, de cualquier clase de resonancia. Caso distinto es el del verdugo Knot (nudo) o el del policía Natow, que lleva el nombre del dios supremo germánico Wotan escrito al revés; peregrina, en cambio —en mi opinión— la alusión a la Nato y a Occidente (W de *West*) que cierto crítico ha creído descubrir ahí. En el mismo contexto, cabe señalar la frecuencia con que se repite la palabra *lute*, laúd. Si al comienzo del libro era la *jiga*, la *giga* italiana (de GIGAmesh), ahora es el laúd lo que se nos propone como instrumento musical por excelencia. Pero, ¿cómo ignorar las casi explícitas referencias a Eleuterio Sánchez, alias El Lute (*melodic jailbird, lute into a cage*), modelo de delincuente que se autorregenera hasta el punto de convertirse en abogado, llegando a inspirar en su día una canción mundialmente famosa?

Las referencias musicales son constantes. Especial entidad —destacada por el propio irlandés— tiene la referencia a una tonadilla musical de dieciséis tiempos. Lo que nadie, en cambio, ha observado en relación a este detalle, es el hecho de que Joyce sitúe la acción del *Ulysses* un dieciséis de junio. Ni que el tiempo real de *Gigamesh*, el tiempo que precede a la ejecución, sea de treinta y seis minutos, esto es, un altanero doble dieciocho. Pues si *Ulysses* se compone de dieciocho capítulos que corresponden aproximadamente a las dieciocho horas que se prolonga el relato, los treinta y seis minutos de *Gigamesh* valen por esas dieciocho horas; dos minutos por hora.

Mayor entidad tiene para mí el hecho de haber logrado descifrar el sentido de dos frases que asimismo parecen haber escapado a la atención de otros analistas. Sentido, sí, mejor que significado, ya que, como en tantos otros ca-

tos, hasta leerlas al revés para que tan extrañas sentencias, que en un principio uno hubiera considerado pertenecientes a una remota lengua primitiva, se vuelvan diáfanas. Así veremos que *rehtona ron fleseno rehtien si elbuod eht* se convierte en *the double is neither oneself nor another* (*double* en el sentido de la persona que dobla a un actor en determinadas escenas; referencia a la relación especular Maesch-Gilgamesh). Y que *Idnum Airolg Tisnart Cis* no es ni más ni menos que la máxima latina *Sic Transit Gloria Mundi*, alusión al carácter efímero de los triunfos que Maesch creía tener en sus manos. ¿Y Gloria? ¿Quién es Gloria sino la esposa de Kiddy y amante de Maesch, una mujer sumida en el mayor desconsuelo ante el destino inexorable de quienes para ella seguían siendo sus héroes? Dos ejemplos no mencionados por el irlandés en su prólogo de 847 páginas pese a que, como es obvio, no son precisamente fruto de la casualidad.

Como tampoco es coincidencia que el prólogo esté compuesto por treinta y seis unidades o subdivisiones interiores. Esto es; una por capítulo. El silencio del autor a este respecto es tanto más llamativo cuanto que esta correspondencia entre capítulos de la novela y subdivisiones del prólogo, propone, de hecho, tres formas de leer *Gilgamesh*, cuya elección queda en manos del lector. Lectura A: siguiendo el orden natural de los números: primero el prólogo y luego la novela. Lectura B: invirtiendo ese orden: primero la novela y luego el prólogo, al que entonces habría que considerar epílogo. Lectura C: alternativamente: primer capítulo y primera subdivisión del prólogo, y así siguiendo hasta llegar al treinta y seis (¡el número exacto de minutos del tiempo real de la obra!). En este último supuesto, volveríamos a encontrarnos con el cruce (¡Cross, Cruz!) de dos ejes: diacrónico (la novela) y sincrónico (el prólogo/epílogo).

Más sorprendente aún, en razón de su importancia, es otra premeditada omisión del autor en su famoso prólogo, que afecta al conjunto de la novela desde la primera página hasta la última. Me estoy refiriendo al gigantesco acróstico que forman las primeras letras de cada página,

desde la primera hasta la 395, y que no hace sino repetir interminablemente la palabra *gigamesh*. De izquierda a derecha, claro. Pero es que, de derecha a izquierda, las letras finales forman la misma palabra, que recorre la obra empezando por la parte baja de la última página. Así, abriendo al azar el libro, nos encontramos con una G (de *Gad/get*) y una A (de *away*) si consideramos las letras iniciales de izquierda a derecha. Y una S (de *moths*) y una E (de *trifle*), si consideramos las últimas de derecha a izquierda. Las repeticiones de la palabra *gigamesh* tanto en un sentido como en otro se reducen pese a su apariencia interminable, a 48, ya que de las 395 páginas solamente son útiles a este efecto 386. Un acróstico, en suma, que se hace patente se abra por donde se abra el libro. ¿Cómo explicar entonces el silencio de Hannahan a este respecto? Especialmente si tenemos en cuenta que el acróstico, de no ser advertido, se perdería irremediablemente no ya en caso de una eventual traducción a otro idioma —imposible en la práctica— sino incluso en cualquier otra nueva edición que no respetase estrictamente la paginación de la primera.

Omisiones como algunas de las señaladas y, más en general, ese prólogo que en teoría, exhaustivo, abrumador como es, lo explica todo, pero —ya lo hemos visto— sólo en teoría, son elementos que sin duda han incidido de forma más bien negativa, diría yo, en la apreciación crítica de la obra. Lo nuevo, lo inexplorado, inspira siempre recelo. A lo que más teme el crítico es al ridículo y, antes que opinar, el crítico prefiere abstenerse de opinar. Las críticas adversas —una crítica adversa es ya una toma de posición— son en realidad escasas. La mayoría de ellas, por otra parte, fueron formuladas antes de la aparición de *Gilgamesh*, cuando de la novela no se conocía otra cosa que unos pocos fragmentos publicados en diversas revistas literarias: Hannahan —éste era su común veredicto— pretendía inventar lo que Joyce había ya inventado con su *Finnegans Wake*. El modelo indiscutible de este tipo de reseñas lo tenemos en el ensayo del también irlandés (del Ulster) H. G. Wilson titulado *Defensa de Joyce*

contra sus discípulos, que convierte a su autor en el más encarnizado y despiadado detractor de *Gigamesh*; sospecho incluso que lo que los seguidores de Wilson han leído no es la novela sino la crítica de la novela. De ahí que casi todos repitan con Wilson el juicio que *Finnegans Wake* merecía a Vladimir Nabokov: uno de los fracasos más enormes (o grandes, cito de memoria) de la historia de la literatura. Y que, con palabras similares a las de Wilson, sus seguidores considerasen que Hannahan estaba consumiendo su vida en una empresa inane y disparatada en razón de que el experimento ya había sido hecho y, afortunado o no, volver sobre lo mismo era una tarea que carecía por completo de interés. Esta clase de ataques dejaron de producirse apenas apareció el libro, aunque aun ahora no falte quien se exclame con piadosa hipocresía ante el resultado de esa vasta labor desarrollada pacientemente, patéticamente, por ese febril creador que es Hannahan (pacientéticamente, hubiera dicho él) durante años y años. Por otra parte, tampoco han faltado críticos que criticaran desde el principio este tipo de críticas, argumentando que con tanto novelista mediocre como hay, no veían razón alguna para cebarse precisamente en alguien que se hallaba aplicado a una labor que como mínimo hay que considerar meritoria, incluso al margen del valor de los resultados obtenidos. Y si el tono de los juicios emitidos se ha ido modificando paulatinamente, las descalificaciones globales —mal que le pese al del Ulster— han cesado por entero. Ahora bien: lo decisivo no ha sido el progresivo favor de la crítica que se ha ganado Hannahan, ya que la plena aceptación de una obra de tal envergadura siempre toma tiempo. Lo realmente decisivo ha sido el hecho de que, con la publicación de *Gigamesh* la polémica ha sido obviada: la presunta copia (*Gigamesh*) supera al modelo (*Finnegans Wake*), quedando para Joyce el papel de mero precursor.

Llegados a esta conclusión, me parece no obstante imprescindible establecer una hipótesis explicativa de las numerosas omisiones y lagunas apreciables en las 847 páginas que preceden a la novela propiamente dicha. Pues

si tales fallos no son premeditados, no sólo habría que poner en tela de juicio la rumoreada colaboración de IBM en el desarrollo de la obra, sino que es el propio dominio del autor sobre su escritura lo que quedaría en entredicho. Pero, ¿y si son premeditados, puesto que muchos de ellos (el acróstico, por ejemplo) necesariamente tienen que serlo? En este supuesto, si hasta las conexiones significativas no reseñadas por el autor en su prólogo y que sin embargo yo he detectado son voluntarias, la explicación que se impone es otra: el juego, el gran juego (*great game*), varias veces mencionado en el curso de la novela, además de estar inscrito, como ya hemos visto, en el mismísimo título. Un juego que es también una gran broma (*joke*, palabra repetida asimismo con cierta frecuencia): anteponer un prólogo de 847 páginas a una novela de 395 con la pretensión de que en él se hallan contenidas todas las claves, cuando la realidad es que sólo contiene algunas, logrando así no sólo guiar al confiado lector sino también confundirle. Pues el hecho de que yo haya conseguido detectar alguno de sus triunfos ocultos significa tan sólo que existen muchos más por descubrir, en virtud del mismo principio que convierte a la pepita de oro en mero indicio del filón. Un ejercicio apasionante a cuya práctica invito a todo futuro lector de *Gigamesh*, aunque no sea más que por la fuerza creadora que es capaz de generar, de liberar, en la mente de todo aquel que acepte el juego. Una dinámica germinativa que, una vez cerrado el libro, persiste hasta el aturdimiento en las sugerencias más variadas de la vida cotidiana; algo así como ese tema musical que uno tararea inconscientemente por dentro a la salida de un concierto espléndidamente interpretado. Si ahora me resisto a decir, por ejemplo, que la musa inspiró mi afortunada lectura de *Gigamesh*; no es tanto por no caer en el tópico, cuanto por no dejarme atrapar en la dialéctica asociativa que tal palabra desencadena y que de inmediato me hace pensar en MUSA, una conocida marca de mayonesa, además de, alterando el orden de las letras, en «suma», adición. Y con sólo añadirle otra M, la *summa* latina y, en última instancia, Tomás de Aquino.