

Marisol Morales Ladrón

Universidad de Alcalá

***Metaficción joyceana: el gran juego de Finnegans Wake en "Joyce al fin superado" de Luis Goytisolo<sup>1</sup>***

One of the main concerns of postmodernism is the blurring of boundaries with regard to the binaries fiction/reality, author/reader and creator/creation through a variety of metafictional devices. In most cases the purpose is to re-write or re-use old assumptions from a juridical and/or ironical stance. This is the case of the writer Luis Goytisolo, in his collection of short narratives *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985), mainly through the invention of an alternative fictional writer, Claudio Mendoza, whose fictional realm includes that of his "real" creator. My concern with this paper is to analyse one of the stories included here, "Joyce al fin superado", whose principal objective is to surpass the geniality of Joyce's word games and complexity in his masterpiece *Finnegans Wake*. The result is a humorous text that parodies Joycean aesthetics and arises questions related to authority and creativity.

"Joyce al fin superado" es un relato incluido en el libro de Luis Goytisolo *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985)<sup>2</sup> en el que, a partir de un discurso metafictional de corte postmodernista, el autor se propone comentar la obra de un escritor ficcional llamado Hannahan que, imitando al *Finnegans Wake* de Joyce, dice haber conseguido finalmente superarlo. Esta colección está formada por seis relatos, cuatro de los cuales se habían publicado antes de forma independiente,<sup>3</sup> mientras que los dos inéditos se presentan a modo de introducción y conclusión para dar unidad a la obra. Goytisolo sólo se reconoce como autor de los cuatro primeros textos, renunciando a la autoría de los demás en favor del escritor ficcional Claudio Mendoza que, en sus funciones de narrador, protagonista y crítico literario comenta el origen de la historia de las narraciones y algunos detalles sobre la vida de su propio creador. Los múltiples niveles discursivos que se despliegan en esta obra remiten a una curiosa relación entre Joyce y Goytisolo, a través de la cual el escritor español hace uso de los juegos verbales, parodia y humor que caracterizan la tradición heredada del irlandés, convirtiendo la referencia intertextual en un recurso no sólo explícito, sino objeto de constante recreación.<sup>4</sup> Desde estos presupuestos, el objetivo del presente trabajo es analizar los recursos literarios metafictionales que emplea Goytisolo en su re-escritura y revisión de la fuente joyceana, que plantean

toda una serie de cuestiones relativa al quehacer literario, a los límites entre realidad y ficción, a la tradición literaria y a la originalidad.

*Investigaciones y conjeturas* se abre con el relato "Tres hallazgos", supuestamente escrito por el ente ficcional Claudio Mendoza quien, bajo el encargo del profesor Rí o Manrique, se dispone a comentar la producción del mismo Luis Goytisolo. La intención de Mendoza es explicar y contextualizar la obra de su autor con el fin de corregir las confusiones y falsas interpretaciones que ha originado.<sup>5</sup> Nadie mejor que él para llevar a cabo este propósito, pues dice conocer personalmente al autor desde la adolescencia a í cmo la totalidad de su obra, además de presentarse como "lector privilegiado" (19: 5:8 y 19).<sup>6</sup> A lo largo de la narración, sin embargo, Mendoza se convierte en blanco de toda parodia, al cuestionar su misma capacidad para la crítica literaria ya que su especialidad son las religiones del mundo romano. Más aún, la alusión a su condición de lector privilegiado no remite a otro relato de la colección, "Acotación", donde Goytisolo describe la postura con respecto a este tipo de lectores, refiriéndose al ensayo de su mismo hermano Juan Goytisolo, *Lectura familiar de Antagonía*, en el que él mismo termina como tal. Para Luis, no existen lecturas privilegiadas, y menos si éstas vienen evidenciadas por los familiares del autor pues aunque "el hecho de ser hermanos y de cuanto eso conlleva, le daba acceso al substrato real de determinados episodios, forzadamente ignorados por cualquier otro crítico", el resultado "como era de esperar, fue que la lectura familiar de un libro se convirtió en la lectura familiar de sí mismo" (1985:81).<sup>7</sup>

Mendoza comienza enumerando una serie de datos biográficos sobre Goytisolo —de quien dice haber sido compañero en el colegio Lasalle de Barcelona y durante el servicio militar— resaltando su atracción por los libros "prohibidos", su compromiso político y su posterior encarcelamiento. Realidad y ficción quedan así perfectamente engarzadas en un maravilloso juego de hechos reales que se trasladan a una realidad ontológica distinta —la del texto mismo— y son contempladas desde una perspectiva distinta: nada, pues la admiración de Mendoza por su creador es tan obsesiva que bordea lo enfermizo. No dudando en admitir que Luis le evita en sus encuentros y que resulta siempre inaccesible, Mendoza excusa su comportamiento justificándolo irónicamente como un olvido patológico (1985:23). Como narrador, cree conocer todas las claves de la interpretación y manifiesta no sentir resentimiento por los desaires de su autor aunque, a lo largo de su discurso, irá proporcionando diferentes versiones contradictorias de la personalidad de Goytisolo, repitiendo que su función es la "interpretar y calibrar el alcance de los textos" (1985:2). Desde este segundo plano narrativo, Mendoza se erige en autor de la obra y acusa a su creador de revelar "inexactitudes históricas" en relatos de esta misma colección, como "El encuentro entre Marx-Lenin" o "Diario de un gentleman", que él ha podido descubrir después de haber seguido las mismas investigaciones, relegando a su autor a la mera condición de observador. Para mayor recre-



ación de este divertimento metaficcional, Mendoza relata cómo ha comunicado por teléfono a Goytisolo la existencia de este ensayo, "por si tenía la intención de introducir algún cambio o añadir algo" (1985:14). Puesto bien, este intento de corregir los posibles "errores" del autor plantea cuestiones de veracidad y autoridad literaria que son aplicables al relato: "Joyce al fin superado", como veremos más adelante, y en última instancia en la relación Joyce-Goytisolo.

El desdoblamiento ficcional del autor, que crea una nueva imagen de sí mismo como si de un juego de espejos se tratara, permite a Goytisolo romper con las fronteras entre realidad y ficción tan propias de la estética postmoderna. Pero la elección del nombre Claudio Mendoza no es fortuita. En *La cólera de Aquiles*, tercera novela de la tetralogía de Goytisolo *Antagonía*, la protagonista Matilde Moret redacta sus memorias e inserta en el texto la relectura de una pequeña novela, *El Edicto de Milán*, que dice haber escrito hace unos años bajo el seudónimo de Claudio Mendoza. Curiosamente, también Moret alude a su condición de "lectora privilegiada" por el mero hecho de ser la autora del texto (1987b:81). En cuanto a las razones de su travestimiento, ella misma explica que utilizó un nombre masculino como autor ya que se trataba de:

*... una broma en forma de trampa que tiendo al crítico avezado para que, recogiendo algunos cabos que dejo sueltos con malignidad calculada, analizando algunos lapsus, alguna que otra incoherencia, pueda llegar a la aguzada conclusión de que Claudio Mendoza es una mujer y, por añadidura, lesbiana. De ahí que cualquier hipotético lector de las presentes líneas pueda concluir a su vez, no menos sagazmente y en virtud del mismo juego de compensaciones en que mi nombre, Matilde Moret, encubre un varón; cosa, por otra parte, acaso más cierta de lo que a primera vista pueda imponerse. (1987b:174).*

Para añadir más humor al juego, esta ficción de ficciones -incluida de forma metafictiva en la novela de Goytisolo- ha cobrado entidad autónoma al publicarse el texto apócrifo de *El Edicto de Milán* en una edición de cien ejemplares "para bibliófilos" (1987b:173), por parte de Ediciones Originales, bajo el seudónimo ficcional de Claudio Mendoza. Este es además un dato al que nos remite el texto, *La cólera de Aquiles*, en dos ocasiones (1987b:81n1 y 173).

En general, la obra de Goytisolo se caracteriza por el empleo del recurso del desplazamiento del escritor por un narrador que, cumpliendo las funciones de un autor ficcional, incide en la vida del creador original, transformándola y produciendo diferentes niveles de realidad y ficción. Se trata de una relación especular de la que el autor se mira a sí mismo a través del narrador, produciendo una visión distorsionada de sí mismo, pero que es a su vez una creación hecha a su imagen y semejanza. Por esta razón, el recurso del desdoblamiento del yo del autor, en un narrador que comenta sobre su propia obra, se convierte en una reflexión autocrítica y autoperó-

dica del proceso creativo, ya que el autor no sólo se permite la libertad de mirar al espejo cómo y cuándo quiere, sino que puede manipular el resultado de la visión creando otra desde la artificialidad de la "realidad" del discurso literario. En esta ocasión concreto, Mendoza es un autor ficticio que se sitúa en un plano real con respecto a otros personajes, como el mismo Luis Goytisolo y lo compañero de estudios de ambos. Esta transformación del autor verdadero lo convierte así en acontecimiento textual, quedando sometido a las leyes ficcionales del discurso literario, según García Fernández:

*El estatus ontológico del escritor biográfico y el del autor creado dentro del marco de la ficción remiten a planos ontológicos diferentes: el primero (real) queda en suspenso al surgir el segundo (plano ficticio)... La situación a la que remite es fictiva, textual, y no debe ser confundida con la personal del escritor histórico, que es extratextual, y como tal, virtual. (1994:95).*

Como es de esperar, en lo comentario de Mendoza hay una clara obsesión por enfatizar el carácter de autenticidad que poseen los documentos y hechos que Goytisolo muestra en su cuarto relato, para lo que relaciona constantemente su vida personal con su narración. Los binomios realidad/ficción, texto/contexto y creador/creación quedan así difuminados en la obra de Goytisolo convirtiéndose en convenciones literaria arbitrarias, fácilmente violable.<sup>8</sup> Nunca más cerca que ahora estuvo Oscar Wilde de Mendoza cuando éste último afirma que "la naturaleza imita al arte" y no el arte a la naturaleza, como han hecho la mayoría de los escritores en la línea de Proust, Joyce o Faulkner (Goytisolo, 1985:20).

En "Joyce al fin superado", Mendoza asegura que los hallazgos de Goytisolo sobre la autoría de la obra que supera a Joyce son acertados, aunque asegura que todavía se pueden añadir más datos. Para dar veracidad a su discurso, Mendoza aporta pruebas, fuentes documentales, estudios y manuscritos, y se presenta como testigo de hechos apelando al carácter de no ficcionalidad de su narración. También en el último relato de la colección, "Un Jehová del siglo XX", Mendoza centra en el ensayo "Acotaciones" con el fin de ofrecer nuevas claves interpretativa sobre el interés de Goytisolo por la autobiografía, o por lo que Encinar y Perival definen como la "atracción por el narcisismo textual" (1994:32). En realidad, este texto se inscribe como respuesta al libro de memorias de su hermano Juan Coto Vedado, y a la discrepancia con respecto a los datos biográfico de ambos personajes, para Luis:

*En la medida en que Coto Vedado no es una obra de ficción sino un texto autobiográfico y en la medida en que la casa de Juan es en definitiva mi casa, su familia mi familia y su infancia me corresponde parcialmente con la mía, me ha parecido necesario exponer aquí las principales discrepancias interpretativas respecto a determinados hechos. No hacerlo supondría asumir, por extensión, una carga biográfica que yo no acepto como propia. (1985:83).*

Mendoza incide en las diferencias que existen entre los dos hermanos, simbolizadas por sus mismas iniciales "L.G." y "J.G.", que son "diamétricamente divergentes: curva y hacia la izquierda la J, recta y hacia la derecha la L" (1985:122). Asimismo, acusa a Luis de tener "*complejo de Jehová*", por su sentimiento de omnisciencia y omnipresencia constantes (1985:124). Este juego ficcional en el que Mendoza asegura conocer a Goytisolo mejor que él mismo sirve, como apunta Vázquez M del, para tratar "de distanciar al lector del autor a base de materializar reflexivamente la relación lector-autor" (1993a:16) y así ofrecer una lectura-escritura paródica sobre los mismos límites de la interpretación y una crítica contra el intencionalismo. Goytisolo, a través del recurso de este narrador que suplanta las funciones de su autor, presenta un dominio absoluto de los diferentes niveles de lectura y de las claves que giran en torno a su propia obra. De esta forma, se permite redirigir la interpretación hacia un mejor autopoicionamiento recurriendo a circunstancias reales, como es la polémica diferencia sobre los hechos biográficos que competen a su hermano Juan y a él mismo.

El primer aspecto que llama la atención de "Joyce al fin superado" es su carácter transgresor, al tratarse de un relato ficticio que se sitúa a caballo entre el artículo crítico y el ensayo interpretativo. En este relato Goytisolo recupera su voz autorial y ejerce funciones de crítico literario de la obra de Hannahan, autor ficticio de la novela *Gigamesh*.<sup>9</sup> Las primeras líneas orientan las expectativas del lector, a quien se le pide irónicamente que no interprete el texto como una crítica a Stanislaw Lem -gracia al cual Goytisolo ha llegado a la obra de Hannahan-, aunque el objetivo es uplir las lagunas de sus comentarios. Con estas pretensiones, Goytisolo remite constantemente a las similitudes entre *Gigamesh* y *Finnegans Wake*, pues ambas necesitan de "exégetas mejor que críticos" para su interpretación (1985:61). Aludiendo a lo difícil que le ha resultado adquirir un ejemplar de la obra de Hannahan y una guía de *Finnegans Wake*, se centra en los vacíos que ha dejado la crítica especializada pasando por alto aspectos fundamentales de este "gigantesco despliegue de niveles significativos". Añade, por otra parte, que no debe resultar extraño, pues:

*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. (1985:62).*

En el discurso de Goytisolo, este *Gigamesh* aparentemente ininteligible se ha creado a modo de copia paródica de *Finnegans Wake*, imitando los principios estéticos de composición fragmentada, los juegos verbales polisémicos, la imbricación de diferentes secuencias narrativas, la fusión de realidad y mito, el atrevimiento lingüístico y la explotación de la capacidad multirreferencial del lenguaje. Goytisolo comienza describiendo las características de *Gigamesh*, y alude a la desproporción que existe entre la exten-

sión del texto y su guía necesaria de lectura. Como el prólogo de Hannahan tiene 847 páginas y la novela 399, el autor se convierte en el primer exégeta de la obra que, al igual que hizo Joyce, anuncia las claves interpretativas de su creación con esquema y guías de lectura que puedan orientar al lector. Así, por un lado, los críticos no pueden añadir nada nuevo a lo mencionado por el escritor, por otra parte, el texto cuestiona la capacidad del autor como crítico de su propia obra. El efecto resultante es que los críticos se han centrado más en el prólogo de la obra de Hannahan que en la fuente primaria, al igual que el estado de la crítica de *Finnegan Wake* viene definida por las sucesivas reinterpretaciones de lo que Joyce anunció que pretendía llevar a cabo, más que por el resultado final de lo que realmente logró. De esta forma, las obras de Hannahan y Joyce convierten en los resultados finales de sus respectivas guías, prólogos y esquemas: "y no al revés, como es habitual" (1985:63). De hecho, en el caso de Joyce no hay que olvidar que antes de finalizar lo que más tarde se convertiría en *Finnegans Wake*, éste había invitado a un grupo de críticos de renombre para que publicasen una colección de ensayos sobre su "Work in Progress". Como resultado, en 1929, doce críticos, entre los que se encontraban Samuel Beckett, Marcel Brion, Frank Budgen y William Carl Williams, publicaron *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, adelantando los brotes de creatividad excepcional que iban conformando la obra, más por las orientaciones que les había dado Joyce, que por lo que ellos mismos podían sospechar de lo que eran todavía unos fragmentos a medio plantear.

El argumento de *Gigamesh* tiene como base los últimos momentos de G. I. J. Maesch, cuya iniciación remiten al protagonista de *Finnegan Wake*, H. C. E., que también representa al hombre común, padre de la humanidad, aunque convertido ahora en un gángster condenado por asesinato. Aquí no debemos pasar por alto que el sueño de Earwicker no revela un lado más negativo, acusado de varios crímenes por exhibir mismo, encarcelado y llevado a los tribunales. Esta historia se compara con la de Leopold Bloom, inversión del mito del Ulises homérico, ya que, según Goyticholo también "Maech es Gilgamesh, el héroe irio-babilónico de una epopeya del 2500 A. C., curiosa mezcla y antecedente de Aquiles, Hércules y Adán entre otros". A partir de esta ingeniosa comparación, los juegos verbales de tipo joyceano se multiplican. En primer lugar, la historia real del *Gigamesh* se transforma en *Gigamesh*, en "I". Esta letra representa a Lucifer, que es el "principal personaje omitido del libro" (1985:63) quizá debido a su incapacidad para la creación, y al Logos, como principio racional del universo a través del cual el ser humano se vincula a Dios. En ningún principio ni fin nos encontramos, de forma paralela a *Finnegans Wake*, frente a una creación circular que representa no sólo "la totalidad de lo existente" sino también de lo ausente. De igual modo, *Gigamesh* es "en palabras de Lem, una obra que contiene todo el bagaje idiomático, histórico y cultural del universo" (1985:64), como también *Finnegans Wake* representa "la circularidad

de la existencia del hombre en la tierra" (García Tortosa, 1992:42). Goytisol explica con profusión y detalle el engranaje de esta multiplicidad de planos en su...

... *intrincada urdimbre de alusiones de gran trascendencia. Fau. to en su. dive. as versiones, 'ótre Dame (con su Quia. imodo), 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, la Cruzada', Giordano Bruno (Boecio, añadiría yo), Freud, el Arca de 'oé, los albigenses, la quema de brujas, las danzas de la muerte de Holbein, la música, el símbolo Pi, y tanto: otros que Lem -al igual que Durban y Wil. on- desiste de enumerar, como si del propio interminable número Pi se tratase. (1987:64).*

La alusión al número infinito "Pi" no deja de ser ni irónica ni carente de sentido, ya que ambas obras siguen produciendo una interminable cantidad de interpretaciones debido a que cada crítico, o mejor dicho exégeta, ve lo que quiere ver. Y las razones encuentran en el mismo título, pues *Gigamesh*; como el compuesto indica, un "game" o juego, que además es "giga", ya que, al compararlo con el "Jabberwocky" de *Finnegans Wake*.<sup>10</sup>

Es precisamente el aspecto más lúdico del título de este monumento literario, el real *Finnegans Wake* y el ficcional *Gigamesh*, lo que según Goytisol se le ha escapado a la mayor parte de los exégetas que, buscando una justificación a la inexplicable complejidad, no han sabido apreciar la simplicidad del juego. De hecho, todo tiene explicación porque el gángster Maech asesina nada menos que a un ginecólogo llamado Cross B. Android; y del nombre "Cross" derivan cuatro elementos: la cruz que lleva Maech, esto es, Cristo; los cuatro puntos cardinales "que uno dibuja al santiguar"; la cruz del propio cuerpo; y finalmente la "representación iconográfica de la estructura del libro", que es "a la vez inmóvil y rotativa" (1985:65-66). Por lo tanto, en imitación al "riverrun" de *Finnegans Wake*, también circular o viciniana. De esta circularidad en la que todo es principio y fin -y donde la racionalidad del Logos está ausente- volvemos de nuevo al título de la obra. Si se lee "Gigamesh" al revés, la palabra resultante es "hemagig"; una lectura que sería porque echábamos de menos a los gemelos hem y haun de *Finnegans Wake*. Del compuesto "hemagig" surgen a su vez dos palabras: "Shm, the penman", que es el hermano artista Jerry; y "gig" o gigoló, "que es lo que era además el gángster" (1985:66), como también lo es Kevin transformado en haun. Esto es así porque si hay un "gig" necesariamente debemos tener un "Gog", que no es más que la obra del escritor italiano Giovanni Papini, de 1929. Además, "hema" con una "n" en medio se convierte en "schema", que nos sugiere el esquema de la obra y, de "hema" también nos vamos al "hemah Israel! o ¡Escucha Israel!, que aparece en el Pentateuco. Finalmente "Israel" se convierte al revés en "I Lear", el rey destronado (1985:66). La asociación que

olvida Goytisolo es que "Israel" se puede transformar asimismo en Isobel, Isabel, Iseult o Isobella, y ya tenemos a la **hermana** de los **gemelos de Finnegans Wake** pues, como señala **García Tortosa**, la hija de **Earwicker** Issy, "representa el impulso que mueve a los otros seres que vagamente hacen acto de presencia en la obra y es el motivo por el que se sueña el sueño" (1992:28). Si el título de la obra ficticia de Hannahan crece en una pluralidad de variaciones, el significado de *Finnegans Wake* de nuevo nos remite no sólo a los conceptos opuestos del despertar o velatorio de Finnegans, sino más aún al "fin"-again ("fin-egans"), porque del fin volvemos otra vez al principio y vuelta a **comenzar** iguiendo el *ricorso* o ciclo del resurgimiento de Vico.

Goytisolo reconoce que la mayoría de estos juegos verbal no han sido más que descubrimientos sencillos aunque para otros más enrevesados ha tenido que consultar libros y reflexionar durante algún tiempo. Como ejemplo de este último caso reproduce lo que llama "El enigma de Lewi Elm", rival de Maesch, a quien Hannahan describe con los vocablos "delgado carrero", y que Goytisolo finalmente relaciona con el asinato del Carrero Blanco. Aunque naturalmente esta interpretación puede parecer exagerada, el autor la justifica remitiéndose a las fechas de la traducción de la obra del original polaco al inglés (1985:67-68). Igualmente significativo es que tanto en *Gigamesh* como en *Finnegans Wake* los nombres de los personajes sufren alteración, tejiendo y destejiendo sus iniciales a la vez que van variando sus identidades. Si en la obra de Joyce el protagonista Humphrey Chimpden Earwicker se convertía en Howth Castle and Environs, Here Comes Everybody o Haveth Childer Everywhere, en la de Goytisolo, Elm se transforma en "Aspen" y "Linden", Fiddy en "Kiddy" o "faint d willow", y lo mismo ocurre con los demás miembros de la banda que adoptan en general nombres de árboles o ríos. Esto a su vez nos lleva al árbol de la vida, como hac *Finnegans Wake*, ya que el antiguo nombre del río de Dublín Liffey era "life", vida, y, como tal, representa la fluidez y la vida en su sentido más universal. En el *Gigamesh* la multiplicidad de significados que adquieren las palabras en sus incesantes variaciones se manifiesta, por ejemplo, en el nombre del policía "Natow" que, al revés, se convierte en "Wotan", "nombre del dios supremo germánico"; y también al eliminar la "w" se transforma en NATO y OTAN, conirtiendo la "w" de "west" en la representación de Occidente. Pero más cómico resulta aún que del instrumento musical laúd y de la repetición constante de la palabra "lute" se sugiera la relación Eleuterio Sánchez, alias "El Lute" (1985:69-70).

Esta última interpretación conecta con otros dos aspectos fundamentales de ambas obras, que son la analogía musical y la simbología numérica.<sup>11</sup> Es el mismo Goytisolo quien relaciona una tonadilla musical de 16 tiempos con *Ulysses* y su Bloomsday el 16 de junio. También *Gigamesh* reproduce los 36 minutos anteriores a la ejecución de Maesch, que es el producto de la multiplicación de 18, los capítulos de *Ulysses*, por 2. Así, las 18 horas de la novela de Joyce forman un paralelo con los 36 minutos de *Gigamesh*, a



dos minutos por hora. El prólogo, además, está dividido en 36 unidades y cada una se refiere a un capítulo. Y de nuevo, *Gigamesh*, a modo de una nueva *Rayuela* de Cortázar, permite tres lecturas diferentes: siguiendo un orden lineal, primero el prólogo y luego la novela; al revés, primero la novela y luego el prólogo, ahora transformado en epílogo; y de forma alternativa, cada unidad del prólogo con un respectivo capítulo siguiendo los 36 minutos exactos del tiempo de la obra. Esta última lectura nos llevaría de nuevo a la cruz, como cruce de los ejes, el diacrónico de la novela y el sincrónico del prólogo-epílogo (1985:70-2). Y a í, otra vez nos encontramos frente a la circularidad de Vico.

Pero *Gigamesh*, más que *Finnegans Wake*, es una obra que en su propio narcisismo egocéntrico se mira así misma continuamente y se reescribe creando un gran acróstico, ya que la lectura de la primera y la última letra de cada página, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, respectivamente, repite su propio título *Gigamesh* (1985:72). Esto no lleva a otra analogía con *Finnegans Wake*, que es la de la imposibilidad de su traducción si se quieren preservar las implicaciones de todos los juegos verbales, homofonías y polisemia. Ninguna de estas obras puede ser editada con una paginación diferente de la del original, pues *Finnegans Wake* se cita convencionalmente haciendo referencia a la página y la línea del texto, no permitiendo ser repaginada de forma distinta en sus sucesivas ediciones. Así, tanto *Finnegans Wake* como *Gilgamesh* parecen invitar a un tipo de lectura aleatorio, al poder abrir la obra por cualquier lugar como si de una Biblia se tratara y descubrir que en cada página e incluso en cada línea hay un mensaje nuevo que descifrar. Por qué si no, Goytisolo alude a la necesidad de exégetas, nombre que designa a los intérpretes de las sagradas Escrituras —que a menudo un significado en cada detalle textual—, para estudiar el *Gigamesh*. Asimismo, Anthony Burgess define este tipo de lectura aleatoria como "a precursor of the new wave in the novel, which is quite capable of asking us to treat a work of fiction as if it were a dictionary or an encyclopaedia—something to be dipped into at any point we please, begun at the end and finished at the beginning, partly read and partly unread" (1982:177-78).<sup>12</sup> En un nuevo cruce de paralelismos, la crítica adversa también forma parte de la larga creación de *Gigamesh* que, al igual que *Finnegans Wake*, fue apareciendo en fragmentos de revistas antes de su publicación final en forma de libro. En ambos casos, los críticos, más que leer y comentar las obras, se leen a sí mismos reinterpretando constantemente lo que otros han descubierto anteriormente produciendo una verdadera bibliopatía.

Goytisolo concluye su relato señalando que "Hannagan ... pretendía inventar lo que Joyce había ya inventado con su *Finnegans Wake*" (1985:73) y que finalmente, "la presunta copia (*Gigamesh*) supura al modelo (*Finnegans Wake*), quedando para Joyce el papel de mero precursor" (1985:75). A través de este gran divertimento paródico e

ingenioso, Goytisolo parece sugerir que la obra de Joyce no es más que el producto de toda una serie de juegos verbales sin sentido, fácilmente imitable. Sin embargo, entre ambas creaciones existen diferencias insuperables, ya que el valor de los juegos verbales de Joyce no reside en su cualidad sugeritiva o alusiva sino en su capacidad para comprimir el máximo significado posible en el menor espacio. Esto es algo que no parece perseguir el *Gigamesh* ficticio del relato de Goytisolo, como mero retoricismo formal que es. Pero más aun, si Joyce fue el genio creador del gran juego de *Finnegan's Wake*, Hannahan ha sido ayudado por la casa IBM y su red conectada a 23 millones de libros de la Biblioteca del Congreso. Por eso, en este juego que Goytisolo califica de "esquizoparanoico" (1985:65), si *Finnegan's Wake* superó a *Ulysses* *Gigamesh* supera a ambos al retomar, acoger y recrearse en la burla y el juego de los dos. La broma de *Gigamesh* se acrecienta aún más, pues antepone un prólogo que dobla la extensión de la novela, pretendiendo hacer creer que contiene todas sus claves interpretativas. Como señala Goytisolo, las omisiones del prólogo, al igual que las múltiples interpretaciones subjetivas de Joyce sobre su propia obra, o son premeditadas o cuestionan no sólo la elaboración de IBM sino el grado de conocimiento del autor sobre su propia creación. Por esta razón, si se acepta el juego y se lee *Gigamesh*, hay que asumir que quedan todavía muchos más jeroglíficos por detectar, "habita el aturdimiento" y habita el infinito (1985:75), haciendo eco a la afirmación de Joyce de que su obra daría que hacer a lo crítico durante siglos. En la acotación al texto de Goytisolo, también Mendoza añade que:

... si *G*, tal vez por su condición de español, ha podido descubrir algún que otro detalle que había escapado a tantos ilustres colegas, ¿qué no iba a encontrar un lector tamil o islandés o, pongamos por caso, un egipcio de confesión copta? Cualquier intento de aprehender el conjunto de significados propuesto por Hannahan es similar al de pretender arrastrar con una red, no unos cuantos peces, sino el mar entero que los contiene. Y eso es, ni más ni menos, lo que *G* parece haberse propuesto. (1985:22).

Por esta razón, para García Tortosa, aunque *Finnegan's Wake* presenta una complejidad importante, "no se convierte en una meta inalcanzable rastrear las huellas que va dejando en el texto, hasta alcanzar la solución del enigma, y después de comprobar la certeza de nuestro hallazgo iniciar un proceso de duda que no lleve a empezar de nuevo la búsqueda" (1992:37). Goytisolo, sin embargo, se sitúa en el plano opuesto cuando nos informa irónicamente sobre "la perplejidad que me produce el que a ... los más importantes exégetas, se les haya escapado tantas claves y tanto niveles significativos del libro que yo, con un bagaje crítico y lingüístico muy inferior creo haber captado, desde luego no inefuerzo" (1985:65).

Las implicaciones de la creación de Goytisolo plantean cuestiones relativas a los límites de la interpretación y a la experiencia estética de la obra literaria, entre el artefacto y el absurdo. Dicho hecho, la teoría de la novela es

un asunto que preocupa al escritor y que suele integrarse dentro de su misma obra, como ocurre en *Teoría del conocimiento*—última novela de su tetralogía *Antagonía*— en la que se exploran “las relaciones entre la realidad y la literatura, autor y obra, novela y lector” (Asís Garrote, 1990:344). Gardiner define la relación de los textos de esta tetralogía como una en la que cada libro constituye un microcosmos de la dicotomía creador/creación y juntos representan cuatro transmutaciones mayores del proceso de la creación literaria: recuento, re-creación, releitura y reinterpretación (1991:1). En el texto que ahora nos ocupa Goytisolo recuerda a los lectores que se encuentran frente a una narración producto de la invención, pero el carácter de esta ficción se apoya a su vez en una realidad que se textualiza en la misma escritura: “Es decir, los enunciados mismos que declaran la ficcionalidad, al hacerlo, instauran una realidad integrada al menos por quien enuncia tal ficcionalidad.” (García Fernández, 1994:20). La crítica joyceana, como deseaba y predijo el mismo escritor, le va menos de un siglo interpretando su obra y aún le queda al menos otro para satisfacer los deseos del autor. Intentar superar a Joyce significa superar la crisis de la interpretación, pero Goytisolo parece decirnos que a Joyce sólo se le supera a través de la parodia; una parodia de algo que todavía no se ha escrito, como es este mismo *Gigamesh*, una obra ficcional resultado del sueño de un autor inexistente. Goytisolo, imaginando el sueño de Hannahan, interpreta esta obra ficticia producto de su misma creación para confabularse contra una historia literaria, que es la suya propia, y redirigir así su misma tradición.<sup>13</sup>

Si en última instancia “Joyce al fin superado” plantea cuestiones relativas al quehacer del escritor, a su capacidad de juicio como mero autor y a su dinamismo como confabulador del lector, la ingeniosidad del relato pone en tela de juicio la genialidad y originalidad de Joyce, al apuntar que los juegos verbales de *Finnegan Wake* son meros recursos que pueden ser no sólo aprendidos, sino también reproducidos y repetidos hasta la actualidad a través de un ordenador. Como si se respondiese al deseo de Raúl, el protagonista de *Recuento*, que sueña con realizar una obra “que fuera, no referencia a la realidad, sino, como la realidad, objeto de posibles referencias” (Sobejano, 1983:25), Joyce sí puede ser superado. El legado de Joyce parece no tener fin si, al enfrentarnos con este texto postmodernista de Luis Goytisolo,<sup>14</sup> encontramos no sólo las huellas o los ecos del irlandés, sino el deseo de superarlo por medio de la parodia. En este relato, el humor, la parodia y la ironía forman la base de un discurso en el que la realidad se superpone a la ficción creando un ingenioso juego metafictivo y autorreferencial, que refuerza el carácter de la literatura en su aspecto más lúdico. Como señala Sobejano, se trata de un “volverse la novela sobre sí misma para hacer sentir que no sólo se está leyendo la escritura de una aventura sino también la aventura de una escritura” (1983:12). Siguiendo a Harold Bloom en su estudio *The Anxiety of Influence*, el estudio de la historia de la literatura es inseparable de la relación de influencia y del principio de ansiedad, ya que los escritores conforman su historia a partir de las lecturas

e interpretaciones erróneas de los textos anteriores, creando su propio espacio imaginativo (1973:5-7). En esta línea, la creación de este texto se podría interpretar como un impulso freudiano por parte de Goytisolo que, en un deseo de deshacerse del padre-Joyce, aspira a convertirse en hijo único, original y liberado del peso de la tradición. La consecución de esta liberación de la figura patriarcal se materializa por medio del humor y de la repetición burlesca de los mismos juegos verbales joyceanos, desvalorizando su carácter genuino y, por lo tanto, superándolo. Pero no hay que olvidar que la misma originalidad de Joyce se basó en la recuperación consciente de toda una tradición anterior que, a través de la misma parodia ironía y sátira, hizo suya reescribiéndola a su propio modo. Y para terminar, sólo me queda citar a Anthony Burgess, quien, ante la publicación de su nuevo estudio sobre *Finnegan Wake*, se formuló la siguiente pregunta:

*ANOTHER book about James Joyce? Yes, and very far from being the last or anywhere near the last.... Joyce might as well, in his last great dense book, have left us twenty pages of possible titles (perhaps he did; I must look again). Twin heavens for scholars, Ulysses and Finnegans Wake are, because of the amount of research that already fences them round, being more and more regarded as mystical codices and less and less as masterly novels intended to entertain. (1982:13).*

## NOTAS

<sup>1</sup> La elaboración de este artículo ha sido posible gracias a la financiación de la DGICYT (Proyecto BFF2000-0° 56, titulado "Reescritura y géneros populares en la novela inglesa reciente (1975-2000)", y del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Almería (Proyecto H007/2000, titulado "La construcción de la identidad irlandesa en la literatura contemporánea").

<sup>2</sup> La forma posterior también lo recoge la edición de Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Cuento español contemporáneo* (1995:115-25).

<sup>3</sup> Como apunta Vázquez Medel, la crítica especializada ha mostrado escaso interés por esta obra tan singular, no sólo dentro de la trayectoria de Goytisolo sino con respecto a la novela de las dos últimas décadas. Aquí, Claudio Mendoza, como "instancia metatextual", se convierte en crítico de la obra de su propio autor, permitiendo a Goytisolo difuminar los límites que existen entre realidad y ficción (1995:15-16).

En una entrevista con Luis Goytisolo, Jack Finnigen le pregunta por los escritores que más han influido en su obra y éste señala que, aunque no se asoció a ninguna corriente de pensamiento, sus afinidades literarias se pueden encontrar en "Proust, Joyce, Nabokov, Faulkner, Tolstoi, Lewis Carroll, Stendhal y Cervantes" (1982:156). Véase también el trabajo de Herzberger y Rodríguez Margen (1988), que sitúa la tetralogía de Goytisolo dentro del paradigma del personaje-artista Stephen Dedalus, pues ambos protagonistas encarnan dilemas similares.

<sup>5</sup> Parece ser norma general de la obra de Goytisolo que éste sienta una constante preocupación por aclarar errores y malas interpretaciones, para lo que es habitual encontrar claves explicativas en los prólogos de sus libros. En la introducción a la segunda edición de su novela, *Las mismas palabras* (1962), por ejemplo, explica el proceso creativo, las influencias de su obra, su afinidad con el cine de Fellini, su peculiar uso del lenguaje, su autocensura y la estructura narrativa, entre otros aspectos (1987:11-22).

<sup>6</sup> La obra de Goytisolo, como la de Joyce, exige un tipo de lector extremadamente atento. Aludiendo al destinatario de *Antagonía*, el escritor español afirma que "está claro que no puede ser

otro que un lector con inteligencia y sensibilidad; su nivel cultural ya cuenta menos, así como clase social, país, etcétera. El que ese destinatario posea los rasgos del lector ideal no es motivo para que yo renuncie a su audiencia" (Sinnigen, 1982:153).

<sup>7</sup> Más adelante añade: "Hay peor lector de una obra, por lo general, que la esposa del autor y sus familiares más próximos, y la especial relación afectiva existente entre Juan y yo y el mutuo aprecio por nuestras respectivas obras no hace sino empeorar las cosas" (1985:81).

<sup>8</sup> En realidad, el recurso que Goytisoleta emplea en el discurso de Mendoza — lo que el protagónico de su novela *Los verdes de mayo hasta el mar* explica en los siguientes términos: "... l. intersección o incidencia de los distintos planos—real uno, ficticio el otro, ficticiamente real un tercero, y así siguiendo—, cuya confluencia constituye justamente el núcleo estructural de la obra que nuestro escritor se propone llevar a cabo, que está llevando a cabo, así, la realización de una obra de tal género no puede dejar de repercutir en la vida de su autor, modificándola igual que lo creado modifica la vida de los dioses creadores" (cit. por Anderson, 1987: 110).

<sup>9</sup> Se trata de una re-escritura de una versión del *Gilgamesh*. Como es sabido, el *Gilgamesh* es un poema asiático que hoy día se conserva en fragmentos babilónicos, hititas y asirios. Perteneció al género de la poesía heroica tradicional que celebraba las hazañas de los antepasados y las victorias del pueblo, y que narraba las incisiones, venganzas y luchas internas. En el relato que nos ocupa se compara al *Gilgamesh* con la tradición heroica de los poemas griegos *La Ilíada* y *La Odisea*, con la anglosajona del *Beowulf*, con la francesa de *El cantar de Rolán* y con la misma española del *Cantar del Cid*.

<sup>10</sup> La referencia a *Finnegans Wake* como un "jabberwocky" se establece a partir de sus analogías con el libro de Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*. Anthony Burgess define esta palabra como: "... a fantastic extension of the pun, suitable for depicting the matter of dreams or hallucination, which frequently takes an ambiguous view of the material provided by waking experience" (1973:135-36).

<sup>11</sup> También es el mismo Mendoza quien alude al valor del número siete en la introducción de la primera novela de Goytisoleta, *Las afueras*. Asimismo, la ordenación estructural de cada novela de *Autogonía* responde a 9 capítulos o círculos concéntricos, que producen un total de 36. Esta tetralogía a su vez se estructura en 12 bloques narrativos, y cada una de las novelas se divide en 3 partes que, multiplicadas por 4, dan 12. Así, por ejemplo, en *Recuento* hay 9 capítulos y el capítulo 9 se divide en 9 apartados.

<sup>12</sup> Más adelante Burgess añade que podemos leer *Finnegans Wake* así por su circularidad: "*Finnegans Wake* is cyclical like a river, and we can enter the river at any point we wish" (1982:219).

<sup>13</sup> El tema central de la obra de Goytisoleta es el de la reflexión sobre el acto de escritura, en un intento de superar la realidad a través de la ficción. Como explica Vázquez Medel: "El relato de ficción no es verificable ni falseable. No se puede contrastar con ninguna referencia ajena o externa, sino que él mismo, en este caso a través de la palabra, crea su propia referencia.... Luis Goytisoleta proclama la necesidad de mantener la corrección interpretativa. A través de ella se consigue, en su teoría metanarrativa y en su práctica de la escritura, no un alejamiento de la realidad, sino un perfeccionamiento de ella a través de la palabra" (1993b:26 y 33).

<sup>14</sup> Como bien señalan Encinar y Percival, estamos en "la era del metacuento, anticuento o <asi-cuento>," que hace difícil su clasificación pues "ya no pueden tener vigencia normas que se aplican a una categoría de cuento realista" (1994:17).

## OBRAS CITADAS

ANDERSON, Danny J. (1987). "Creativity and Convention: The Antagonism of *Los verdes de mayo hasta el mar*". *Revista de Estudios Hispánicos* 21,1. 101-16.

ASÍS GARROTE, María Dolores de (1990). *Última hora de la novela en España*. Madrid: EUEMA.

BECKETT, Samuel, et al (1929). *Our Examination Round bis Factification for Incamination of Work in Progress*. London: Falser and Faber.

BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.

BURGESS, Anthony (1973). *Joy's trick*. London: Andre Deutsch. (1982). *Here comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. Feltham, Middlesex: Hamlyn Paperback. 1965.

EN CÍANAR, Ángel, y Anthony PERCIVAL, eds. (1994). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra. (1994). "Contexto teórico-crítico, histórico y cultural". En *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra. 11-38.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Carlos Javier (1994). *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Júcar.

GARCÍA TORTOSA, Francisco (1992). "Introducción". En *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*, Francisco García Tortosa (ed.), 7-26. Madrid: Cátedra.

GARDINER DE ARIAS, Beckie S (1991). *Cosmogonic Myth in "Antagonía" by Luis Goytisolo: A Creation of Creations*. Ann Arbor, Michigan: UMI.

GOYTISOLO, Luis (1985). *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*. Barcelona: Anagrama. (1987a). *Las mismas palabras*. Madrid: Alfaguara, 1962. (1987b). *La catedral de Aquiles, Antagonía III*. Madrid: Alianza, 1979.

HERZBERGER, David y M. Carmen RODRÍGUEZ MAR E OT (1988). "Luis Goytisolo's *Antagonía*: A Portrait of the Artist as a Young Man". *Revista Canadense de Estudios Hispánicos* XIII, 1. 79-92.

IRIGUIEN, Jack (1982). *Narrativa e ideología*. Madrid: Nuestra Cultura.

SOBEJANO, Gonzalo (1983). "Teoría de la novela en la novela española última (Martín Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)". En *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, Dieter Kremer (ed.), 11-31. Hamburg: Busch.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1993a). "Introducción". En *Lectura e interpretación de "Estatua con palomas"*, de Luis Goytisolo, Manuel Ángel Vázquez Medel, Elena Barroso Villar y Miguel Nieto Nuño (eds.), 9-20. Sevilla: Fundación El Monte. (1993b). "Estatua con palomas: Ficción, realidad y narratividad". En *Lectura e interpretación de "Estatua con palomas"*, de Luis Goytisolo, Manuel Ángel Vázquez Medel, Elena Barroso Villar y Miguel Nieto Nuño (eds.), 25-50. Sevilla: Fundación El Monte. (1995). "La esencial unidad del universo creativo de Luis Goytisolo (A modo de introducción)". En *Luis Goytisolo: El espacio de la creación*, Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), 7-19. Barcelona: Lumen.