

LITERATURA, PASIÓN SAGRADA
HOMENAJE AL PROFESOR ANTONIO GARCÍA BERRIO

Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano,
Juan Felipe Villar Dégano (eds.)

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
FACULTAD DE FILOLOGÍA UCM
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización expresa de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Todos los libros publicados por Editorial Complutense a partir de enero de 2007 han superado el proceso de evaluación experta.

© Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano
y Juan Felipe Villar Dégano de la edición y cada autor de sus textos

© Editorial Complutense, S. A.
Donoso Cortés, 63 - 4.ª planta. 28015 Madrid
Tels.: 91 394 64 60/1. Fax: 91 394 64 58
ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomplutense.com

Primera edición: abril de 2013

ISBN: 978-84-9938-147-3

Depósito legal: M-12613-2013

Imagen de cubierta: Antonio García Berrio

Imprime: Safekat

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España - *Printed in Spain*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	15
EL LEGADO DE ANTONIO GARCÍA BERRIO	
González Alcázar, Felipe.....	17
BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO GARCÍA BERRIO.....	33

ESTUDIOS

FILOLOGÍA E HISTORIA DE LA LENGUA LITERARIA	
Abad Nebot, Francisco.....	51
LA POÉTICA LINGÜÍSTICA EN EL PENSAMIENTO TEÓRICO-LITERARIO DE ANTONIO GARCÍA BERRIO	
Albaladejo, Tomás.....	65
ADAM SMITH'S TWO KINDS OF COMMUNICATION	
Alonso-Cortés, Ángel.....	77
DE CHARLES BAUDELAIRE A SYLVIA PLATH: MUJERES Y HOMBRES, POEMAS DE ENCUENTROS O DE BÚSQUEDAS	
Ávila, Francisco Javier.....	95
EL MITO DE LA POESÍA (ORFISMO Y MODERNIDAD A TRAVÉS DE LA POÉTICA DE ALTOLAGUIRRE)	
Bacna, Enrique.....	115
ENTRE EL CAPÍTULO Y EL CUENTO	
Baquero Escudero, Ana L.....	131
<i>VILLALOBOS Y LA CAMARERA DE LA REINA (1533): DIÁLOGO LITERARIO</i>	
Baranda Leturio, Consolación.....	143

LA REFLEXIÓN PRÁCTICA SOBRE EL GÉNERO NARRATIVO EN EL ÚLTIMO AZORÍN: <i>CAPRICHOS</i> Y <i>LA ISLA SIN AURORA</i> Barrero Pérez, Óscar.	155
EVIDENCIA Y LATENCIA: EL PENSAMIENTO DE ANTONIO GARCÍA BERRIO Beltrán Almería, Luis.	165
LA AMADA INMÓVIL Y DINÁMICA EN JORGE GUILLÉN: A PROPÓSITO DE UNAS PÁGINAS DE ANTONIO GARCÍA BERRIO Carnero, Guillermo.	179
CARÁCTER ESENCIAL Y/O EXPRESIVO DEL ADJETIVO EN EL ESPAÑOL ACTUAL Cervera Rodríguez, Ángel.	187
EL AMOR EN <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> : VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA Cifo González, Manuel.	213
CARÁCTER NACIONAL E HISTORIA LITERARIA Coenen, Erik.	227
CLASICISMO GRECOLATINO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS ÚLTIMOS TIEMPOS Cristóbal, Vicente.	237
UNA LECTURA DE <i>POEMAS PAGANOS</i> (1896), DE MANUEL REINA Cuenca, Luis Alberto de.	257
RETÓRICA Y POÉTICA DE JAVIER DEL PRADO. A PROPÓSITO DE <i>LA PALABRA Y SU HABITANTE</i> Delgado Cobos, Inmaculada.	269
KAFKA EN ESPAÑA: UNAS NOTAS SOBRE CARMEN MARTÍN GAITE Y ENRIQUE VILA-MATAS Díaz Navarro, Epicteto.	279

NECESIDAD Y DIFICULTAD DE LA BIOGRAFÍA: EL CASO DE ANTONIO MACHADO Fernández Cifuentes, Luis.....	295
GRAMÁTICA Y NORMA. A PROPÓSITO DEL GERUNDIO ADJETIVAL Fernández Lagunilla, Marina.....	305
NOTAS SOBRE <i>ESTATIVIDAD</i> Fernández Leborans, María Jesús.....	317
DIMINUTIVOS Y NEOLOGÍA García Gallarín, Consuelo.....	339
<i>CALOLOGÍA</i> FRENTE A <i>ESTÉTICA</i> : NOTAS SOBRE UNA POLÉMICA DECIMONÓNICA EN TORNO A LA BELLEZA Y LAS BELLAS ARTES García Tejera, María del Carmen.....	355
<i>VANITAS</i> Y DOCTRINA. FRAY LUIS DE GRANADA Garrido, Antonio.....	371
METAMORFOSIS DE LA AUTOBIOGRAFÍA (A PROPÓSITO DE J. M. COETZEE) Garrido Domínguez, Antonio.....	383
SOBRE LA HISTORIA DE <i>CUAL</i> CON ANTECEDENTE IMPLÍCITO Girón Alconchel, José Luis.....	399
CRÍTICA LITERARIA SOSTENIBLE Gómez Alonso, Juan Carlos y Martínez Moraga, Consuelo.....	415
EL SENTIMENTALISMO Y LA CREACIÓN LITERARIA Hernández Guerrero, José Antonio.....	423
EL PROBLEMA DE LA LENGUA EN EL <i>AUTO DE LOS REYES DE LOS MAGOS</i> Hernando Cuadrado, Luis Alberto.....	433

<i>EL QUE SEA ESTO ASÍ, YO LO SÉ. APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LAS ORACIONES SUBORDINADAS SUSTANTIVAS PRECEDIDAS DE ARTÍCULO</i>	
Herrero Ruiz de Loizaga, Francisco Javier	445
 LUIS CERNUDA Y LEOPOLDO PANERO: DIVERGENCIAS IDEOLÓGICAS Y CONVERGENCIAS ESTÉTICAS	
Huerta Calvo, Javier	463
 ARRANQUE DEL LENGUAJE PERIODÍSTICO	
Lázaro Mora, Fernando	475
 ESENCIA Y EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO TAOÍSTA CHINO. SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL 中国道教思想, 本质及其西班牙文翻译	
Marco Martínez, Consuelo y Lee Marco, Jade	485
 UNIVERSALIDAD Y SINGULARIDAD: ANÁLISIS COMPARADO DE LOS POEMAS «EN LA ASCENSIÓN», DE FRAY LUIS DE LEÓN, Y «HYPERIONS SCHICKSALS LIED», DE FRIEDRICH HÖLDERLIN	
Martín Jiménez, Alfonso	499
 DEL DILETANTISMO Y LOS OBJETOS EN EL RELATO	
Martínez Arnaldos, Manuel	511
 LA CUESTIÓN DEL GUSTO Y LOS EFECTOS DEL DISCURSO EN ANTONIO LLULL	
Martínez-Falero, Luis	523
 LAS RELACIONES INTERARTÍSTICAS. POESÍA Y PINTURA EN LA OBRA DE JOSÉ LUIS PUERTO	
Martínez, José Enrique	535
 RAMÓN PIÑEIRO: UNHA VIDA PARA GALICIA	
Mejía, Carmen	545

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO, O DEL GOZO Y LA RECONVENCIÓN Morales Barba, Rafael.....	553
EL LENGUAJE ESTÉTICO DE <i>GIGAMESH</i> , DE PATRICK HANNAHAN, COMO TEORÍA DEL TODO Moreno Serrano, Fernando Ángel	559
VOCABULARIO DE LA COSTURA Y DE LAS PRENDAS DE VESTIR EN HUÉSCAR (GRANADA) Nuño Álvarez, Pilar y Alvar Ezquerro, Manuel	571
APOSTILLAS DE TASSO A LA <i>SOPHONISBA</i> DE TRISSINO Paraíso, Isabel.....	583
HIPÓTESIS CRÍTICA SOBRE LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO Paulino Ayuso, José.....	599
CONSECUENCIAS LITERARIAS (Y OTRAS) DE LA INFATUACIÓN DEL YO Prado Biezma, Javier del	619
ENFERMEDAD Y MELANCOLÍA EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE DEL SIGLO XX. EL EJEMPLO DE DAVID NEBREDA Pujante, David.....	631
LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI. UN DEBATE Pulido Tirado, Genara	641
SOBRE EL <i>NO SE QUÉ</i> O <i>AROMA</i> DE LOS <i>TEXTOS BELLOS</i> . A MODO DE ENSAYO PARA ANTONIO GARCÍA BERRIO, GRAN BUSCADOR Y SABOREADOR DE PALABRAS Ramón Trives, Estanislao.....	653
DE LA SINONIMIA RETÓRICA A LA SINONIMIA LINGÜÍSTICA Regueiro Rodríguez, María Luisa.....	667
CONVERSACIONES EN UN SALÓN CON PINTURAS Replinger, Mercedes	707

LA EXTRAÑA PERSPECTIVA DE <i>LUNA DE LOBOS</i> Rey Hazas, Antonio	729
CREACIÓN Y MUJER: LAS POETAS DEL 27 Romojaro, Rosa	743
LOS <i>DESTINOS</i> DE HELENA (SOBRE LA POESÍA DE MARTÍN VIVALDI) Ruiz Noguera, Francisco	755
EN BUSCA DE LA FORMA INTERIOR Rupérez, Ángel	767
LA LITERATURA EN EL ESCENARIO POSNACIONAL Saldaña, Alfredo	775
MAGISTERIO CRÍTICO DE TERESA HERNÁNDEZ EN EL POEMARIO CREPUSCULAR DE JUAN REJANO <i>LA TARDE</i> Sánchez Dueñas, Blas	787
LA <i>NUEVA GRAMÁTICA</i> ACADÉMICA A EXAMEN. LA DETERMINACIÓN DE LA VARIANTE DE LA LENGUA EJEMPLAR: EL PROBLEMA DE LA CORRECCIÓN IDIOMÁTICA EN ESPAÑOL Y SU ENSEÑANZA Sánchez Lobato, Jesús	797
UN ENFOQUE PLURAL PARA LA ENSEÑANZA DE LAS LENGUAS Séré, Arlette y López Alonso, Covadonga	817
<i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS</i> : REPLANTEAMIENTO CERVANTINO DE UN GÉNERO PERDIDO Sevilla Arroyo, Florencio	833
MUJER Y ESCRITURA EN LA POESÍA DE LAURA ANTILLANO. SEMIOSFERA, INTERPRETANTES Y RETÓRICA Vicente Gómez, Francisco	845

REALISMO INTENCIONAL EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO Villanueva, Darío	857
<i>FILOMENO A MI PESAR</i> DE GONZALO TORRENTE BALLESTER, BREVE RADRIOGRAFÍA DE UNA NOVELA Villar Dégano, Juan Felipe.....	871
DE LA SEGUNDA TRADUCCIÓN ALEMANA DEL <i>LAZARILLO DE TORMES</i> Zurdo, María Teresa y Santiago, Ramón	895
TABULA GRATULATORIA.....	911

EL LENGUAJE ESTÉTICO DE *GIGAMESH*, DE PATRICK HANNAHAN, COMO TEORÍA DEL TODO

FERNANDO ÁNGEL MORENO

Universidad Complutense de Madrid

«Aquel que vio todo...»

(Primer verso de la primera tablilla del *Poema de Gilgamesh*, en su primera versión babilónica conservada, de finales del II milenio a. C.).

1. LA AGONÍA DEL ARTE

La búsqueda de los nuevos lenguajes artísticos obsesiona a los artistas más que nunca. Al fin y al cabo, el arte se fundamenta en los principios filosóficos humanos y, cuando éstos se tambalean, el propio arte entra en el caos. La primera característica formal de esta reestructuración del concepto de «arte» —ahora como «lenguaje»— aparece como sabemos en su propio centro: la obra artística. A partir de esta crisis de pensamiento, en el arte ya no importa tanto el «artefacto» como el proceso que ha llevado al mismo y que se desarrolla a partir de su manifestación. El artista se convierte entonces en un agente, un accionador, alguien que pone en movimiento distintos elementos artísticos. Al artista ya no le interesa tanto transmitir un mensaje como dar cuenta del proceso que subyace en la obra. De ahí a considerar el arte como una actitud, casi como una forma de vida, no existe apenas distancia. Al final, todo ello se relaciona con una obsesión por la manera en que funcionan nuestros mecanismos de observación e interpretación.

¿Podemos argumentar que esta nueva concepción del arte ha aportado algo al pensamiento filosófico o no se trata más que de juegos metaartísticos? La solución, por extraño que parezca, no se encuentra en una obra de arte visual, sino en un objeto literario¹.

1. Para las características concretas de *Gilgamesh*, remito a los artículos de Lem y Goytisolo, así como a la biografía escrita por Durham o los análisis de Wilson, Halley y, en menor medida debido a su lectura extremadamente política, a Churchill.

2. GIGAMESH COMO OBJETO ARTÍSTICO

En primer lugar, debemos considerar lo extraño de que un libro tan conocido en los círculos del arte haya pasado desapercibido para la crítica. En parte se debe a la antipatía manifiesta de Hannahan contra la literatura, la cual viene de sus tiempos de estudiante en Oxford. «El autor quiere que su novela contenga todo el bagaje idiomático, cultural e histórico del universo, la omnisciencia y la omnitécnica (Pangnosis)» (Lem 1971: 54). Esto resulta imposible en una obra literaria. La imposibilidad se debe a la horizontalidad obligatoria del relato literario. Para un autor como él, obsesionado con reflejar *El Todo*, la literatura parecía el último de los posibles recursos. Por ello, Hannahan se opuso a que crítico literario alguno reseñara su libro y a que los medios de difusión literaria proclamaran su existencia. No obstante, se difundió por exposiciones y librerías especializadas en arte (Halley 1979: 67-68).

Esta falta de difusión demuestra que Hannahan en ningún momento consideró haber escrito una novela, sino una obra de arte conceptual en la línea de las instalaciones y las *performances* de la época. Solo empleó la palabra escrita como medio ^{al fin y al cabo}, sus estudios y sus clases se centraban sobre todo en los textos literarios—, buscando la solución a las limitaciones propias de la literatura en las corrientes del Simbolismo, en las propuestas de la novela posmoderna y en los estudios semióticos acerca de las connotaciones de los textos (Eco 1975: 367, he escogido la referencia por su claridad, pese a la divergencia cronológica).

De este modo, desde las estructuras de los grandes novelistas e intentando relacionar entre sí cada parte de la obra, se apoya en una estructura cíclica: las oraciones iniciales y finales de novela e introducción tienen la misma arquitectura, así como ambos textos están divididos en «archivos» (*files*) a los que el autor denomina: «Tablillas». Este término hace referencia a las superficies de arcilla donde fue encontrado el *Poema de Gilgamesh* original, uniendo su tiempo con el de la escritura del poema acadio.

A partir de esta primera relación, el resto de los elementos literarios siguen la misma línea. Todos y cada uno de los pasajes son autorreferenciales a un nivel mayor que el de cualquier otra obra literaria con la excepción, quizás, del *Finnegans Wake*. Las descripciones mantienen complejísimas relaciones entre sí, sean de una prisión, sean del despacho del instituto donde Hannahan asegura haber escrito la introducción. Los personajes, como han demostrado Lem y Goytisolo, soportan tal cantidad de referencias que ni el más culto de los seres humanos podría encontrarlas todas. De este modo, quedan unidos autor y obra, realidad y ficción, introducción y novela, mundo y fantasía.

Las relaciones entre todos los niveles y elementos de este texto lingüístico sólo se explican desde la idea de «Armonía Estética». En este sentido, por poner algún ejemplo, tanto la ética como la filosofía son defendidos aquí como objetos estéticos que sirven para relacionar otros elementos, pues sólo funcionan para el ser humano cuando armonizan con la vida y los sentimientos del individuo. En definitiva, cuando terminamos la novela y descubrimos que «metafísica» y «envoltorios de caramelos» están a un mismo nivel, comprendemos que toda la realidad humana formaría parte de un mismo todo: la estética.

Observemos cómo desde las letras «L» de los nombres, tal y como señala Lem (1971: 50-1), hasta las vinculaciones del texto con la política de su tiempo, como desvela hábilmente Goytisolo en su comentario sobre el asesinato de Carrero Blanco (1985: 52), confluyen para defender este concepto. Sin embargo, por esta razón, tanto uno como otro autor quedan en exceso fascinados por las relaciones que el texto marca, pero sólo por las relaciones textuales. En mi opinión, tanto Lem como Goytisolo centran ahí demasiado sus comentarios. Ambos realizan básicamente análisis lingüísticos y flaquean en su debilidad como estudios estéticos, que deberían haber primado. Sólo Jesús Urceloy y Antonio Rómar apuntan en esta dirección (2010). Otros muchos estudios caen a menudo en lo historicista, lo esotérico y el uso de signos dispersos y sin relación entre sí para intentar demostrar casi cualquier cosa (Arranz 2004).

3. FORMAS INTERIOR Y EXTERIOR DE *GIGAMESH*

Hannahan se encontraba, como hemos visto, obsesionado con el inconsciente, el psicoanálisis y la antropología, pero también por la política, la sociología, las ciencias empíricas y, sobre todo, el arte. Entendía también que llevamos en nuestro interior toda la cultura humana y, aún más, todas las maneras de percepción de la realidad que la humanidad ha acumulado desde hace milenios. Es decir, todo aquello que no es poseído por el inconsciente individual, pero nos influye, existe como idea común para la imaginación universal antropológica a todos los niveles (Durand 1960).

Hannahan entiende que todo lo que existe, todo lo que percibimos es asumido por nuestro inconsciente individual o viene ya procesado por las simbolizaciones culturales, las cuales se contaminan unas a otras. Por eso, Hannahan explica la Realidad humana como el Todo, algo así como un *Dios*: Todo Lo Que Forma Parte De Nosotros Porque Lo Hemos Percibido E Interpretado. Esta idea pangeática explicaría para él toda la existencia humana y la justificaría: nuestra acumulación de saber a través del intelecto, de las sensaciones y de los sentimientos.

Tanto la ética como la idea de «mente» —todos nuestros pensamientos individuales— e incluso la idea del Yo —el principio que regula nuestros impulsos y nuestras represiones— formarían ese elemento divino, esa idea platónica a la cual se debe llegar: Hannahan quiere que entendamos que Todo es igual de importante para la humanidad y su posición en el Cosmos. Desarrollemos esta —en principio chocante— teoría.

Como primer paso, asumiendo dicho punto de partida, se justificarían las ideas de Goodman y de Dolezel (1997: 89) de que no puede haber diferencia alguna entre lo que entendemos normalmente por «realidad» y «ficción», pues somos incapaces de establecer dicha diferencia en nuestro cerebro: si toda interpretación es tan real como la percepción y como el universo, no cabe diferenciar «ficción» de «realidad». Goodman (1978: 37), por ejemplo, afirma que no existen diferencias ontológicas jerárquicas entre mundos ficcionales y mundos realistas, sino una diferencia de énfasis por nuestra parte en la consideración de los elementos de cada uno de ellos.

Las ideas iniciales sobre el todo y sobre el mundo que le hacen a Hannahan escribir *Gigamesh* vienen de esta concepción de la «Realidad» como una «construcción cultural» donde ningún elemento es más importante que otro, sino signos y símbolos de idéntico valor².

El texto aparece como signo referencial de una realidad al considerar que el símbolo literario es parte del propio mundo real. La consecuencia es que si escribo una novela donde se haga referencia a Todo, con todos sus elementos, no estaríamos hablando de un texto ficcional, sino de una parte del mundo que contiene Todo. En definitiva, ese texto es *Gigamesh* y no existe, según defiende Hannahan, *Gigamesh* como texto ficcional, sino como conclusión definitiva del ser humano. Por esto, aún queda el estudio del libro como texto sagrado, pues trasciende su mera forma material para alcanzar la naturaleza de algo mucho más trascendente: la trascendencia del ser humano a partir de un texto escrito.

Esto se debe a que el texto literario forma parte del mundo real. Con sus estudios, Goytisolo y Lem lo insinúan, lo intuyen, pero no lo terminan de cerrar; a ambos les falta sólo reconocer la conveniencia de ese último paso en la interpretación. Si *Gigamesh* es representación de todo, entonces *Gigamesh* da cuenta del Todo. Pero aún más: entonces *Gigamesh* lo es todo, porque encierra todo lo que merece la pena decirse. Y, por supuesto, supone la palabra definitiva acerca de la Modernidad, cerrando el círculo de la unión del ser humano con el mundo físico. No cabe duda de que la influencia de este principio en el arte debía ser impresionante, a pesar de que ya no cupiera decir nada más.

2. Para Hannahan, el arte es la expresión del universo aprovechando la tensión entre las valencias significativas de las formas en contacto.

De este modo, carece de sentido separar el análisis artístico del artefacto artístico: Hannahan debía escribir y publicar una introducción a su obra. La meta de este acto no estaría en facilitar al lector el acercamiento a la novela, sino al contrario: formaría parte de la obra.

¿Es por tanto la novela de Hannahan un objeto artístico? ¿La inmensa introducción es el proceso al cual tiende el arte visual o ejerce ya de «objeto» por estar unido a la novela? ¿Es parte de la novela? ¿Explica el objeto, tal y como podría parecer, o —al igual que la propia novela— es un objeto artístico más? De ser así, ¿representa la realidad —debe ser estudiado desde un punto de vista socio-literario— o se trata de otro objeto de ficción y por tanto debe ser ignorado? Estas preguntas ya fueron realizadas por Foucault al relacionar la naturaleza del prólogo de la obra de Hannahan con la más célebre obra de Magritte en su ensayo (1973: 56-59). Desde este punto de vista, ¿podemos calificar dicho prólogo como otra ficción o, al contrario, como verdadera declaración de principios del propio Hannahan? A la larga, no resulta indiferente tal diferenciación. Estudiado el prólogo como mera exégesis, nos aporta información acerca de la obra. Estudiado como principio de la novela, habría que realizar sobre él las mismas operaciones de interpretación que realizamos sobre la novela.

Por ejemplo, cuando se refiere al *Opera aperta*, de Umberto Eco, Hannahan comenta que coincide con el italiano en que cuanto más previsible es un mensaje, menos información te da, partiendo, como es evidente, del concepto formalista de desautomatización. En este sentido, este tipo de obra no tendría fin en cuanto a la cantidad de sentidos y significados que se puedan sacar de ella, pero el texto en concreto estaría acabado. Ésta es la idea que recoge Hannahan de Eco para explicar su propia novela. Como ejemplificación de esta teoría, escribe acerca de esa sogá final colgando sobre la cabeza de Maesch, en un intento de explicar cómo busca que el lector vaya más allá del texto literal. ¿Acaso el lector debe quedarse sólo con un hombre a la espera de su muerte por haber pretendido desafiar a los dioses? Al juego le falta el significado abierto de Maesch³ que viene de Beuys y de Eco; y aquí es donde debe intervenir el lector.

Hannahan está jugando en este momento con varios conceptos: por un lado, debemos recordar cómo el nombre de «Beuys» —el artista que introduce la acción en el arte— en inglés se pronuncia de manera muy similar a «voice», así como Eco

3. Observemos de nuevo el juego de palabras entre «game» y «Maesch» que parecía existir sólo en la novela y que, sin embargo, está también empleado en el texto introductorio.

es pronunciable como «echo»⁴. La referencia al lector plantea la subjetividad de su propio mensaje: Hannahan está sugiriendo que faltan la voz del intérprete —del exégeta— de la novela y todas las posibles derivaciones que parten de dicha voz. Con el término referido al «eco» —la transmisión continuada una y otra vez de un mismo sonido y ahora, metafóricamente, de una interpretación—, de nuevo nos encontramos con la idea de repetición, enfocada en esta ocasión tanto a las múltiples interpretaciones obtenibles como a su efecto de influencia en toda la sociedad: su eco. La voz —y el eco derivado de ella— son la acción; *Gilgamesh* no es nada sin la voz del lector, quien reinterpreta y repite y repite sus significados hasta construir una obra que trasciende el mero texto.

No ha influido poco este concepto de repetición en el arte actual. Se basa en la figura del *overlay*, tan común en el Cercano Oriente y que Hannahan emplea de manera magistral, sobre todo en las constantes repeticiones de los calificativos de Maesch, extraídos todos ellos de la versión acadia del *Poema* y reconvertidos a la sociedad del simulacro que reproduce. Las críticas a la saturación de los *mass media* en la obra de Hannahan son evidentes, como ha destacado Baudrillard (1978). Lo inaudito es la manera de criticar dicha sociedad de lo seriado, de lo repetitivo, enlazándolo con la manera salmódica de escribir, tan propia de la *Torah* hebrea y del *Enuma Elis* babilónico. De este modo, esta crítica de la sociedad, realizada a través de la repetición, sugiere inmersión en cómo nos introducimos en todo lo que es repetido, seriado —el rezo, las costumbres rituales de nuestra vida cotidiana, las canciones...— para huir de la propia consciencia: una autoalienación. Esta idea de cómo queremos alienarnos a través de la repetición sin pensamiento la refleja el irlandés magistralmente en el asesinato de Cross, el ginecólogo.

El crimen es repetido tantas veces de una manera tan sintética que acaba perdiendo su significado para el lector, como la religión salmodiada alienante de la liturgia católica —no olvidemos las raíces de Hannahan— pierde su significado en lo repetitivo al mismo tiempo que trasciende mediante la anulación. Todas las relaciones con los mandalas y con la idea budista de «nirvana» se encuentran representadas

4 Tanto Lem como Goytisolo extraen el significado a partir de los juegos fónico-semánticos y de los juegos referenciales. Pero la propia estructura de la novela va más allá, al jugar no sólo con el argumento del *Poema de Gilgamesh* como con la manera en que este relato ha llegado a nosotros. El hecho de que la novela parezca empezar varias veces no es más que una vinculación con las distintas tablillas que conservamos del *Poema*. De este modo, cuando Maesch y Kiddy se enfrentan a Cross dos veces con el mismo resultado, nos encontramos en realidad con la tablilla IV (vv. 80-188) de la versión babilónica antigua, recreación del original acadio. La simultaneidad de espacios en el tiempo aparece aquí tratado desde un punto de vista bergsoniano como tiempo reconstruido, independiente del tiempo cronológico.

desde esta anulación debida a la estructura repetitiva. Y, sin embargo, la existencia de un argumento eminentemente teleológico —la meta de la inmortalidad como parodia y al mismo tiempo glorificación del cristianismo y del judaísmo— deviene en lo que parecería una nueva contradicción de Hannahan.

No obstante, desde las interpretaciones de Lem y Goytisoló —y en menor medida la de Cherchill, pese a su neomarxismo— descubrimos que no existe más contradicción en *Gigamesh* que la que existe en la propia existencia humana en el Universo, con todas sus religiones, sociedades, símbolos antropológicos y consciencias individuales.

Hannahan extrae esta idea de cotidianidad-trascendencia-repetición del arte pop y especialmente de Warhol, como veremos, quien ya había unido trascendencia con cotidianidad a través de la repetición seriada de un motivo de la sociedad de consumo. El ejemplo más cercano son las series de Mao Tse Tung, representadas por Hannahan en el escalofriante episodio de la marcha a través del corredor de la muerte. Warhol, el Elohista, Marx y el Imperio chino se aúnan en las voces de los presos. De ahí la invocación de manera salmodiada de su nombre, confundido finalmente con el «Mao Sch» que abre cada renglón seguido de las luces rojas, amarillas, azules y verdes (en clara referencia a la obra de Warhol) de las linternas robadas para la ocasión por los compañeros de cárcel y concluido con los «Shema, Shema» de esos mismos presos invocando el «Escucha, Israel», al que hace referencia Goytisoló. El juego «Maesch» => «Mao Sch» => «Shema» producido en la mente del moderno Gilgamesh —al confundir los sonidos en el tumulto de gritos y pensamientos— vincula lo personal —identidad social más identidad intelectual—, lo político y lo religioso a través de dos ideas: la de texto sagrado, desde la bíblica figura del *overlay*, y la de texto artístico, desde la pugna entre referencialidad. Es de esta manera como Hannahan une la literatura y la religión con las inquietudes del arte postmoderno.

Sin embargo, trasciende esta unión al imponer la ambigüedad entre las importancias de «proceso» y «objeto»: ¿es realmente el prólogo la fe del proyecto o un nuevo juego de Hannahan? Consideramos que la ambigüedad ha sido plenamente intencionada y que tanto da poner en duda el prólogo como tomarlo como dogma para interpretar el texto narrativo. De esa fricción, surge una nueva propuesta de arte, al mismo tiempo que la cierra.

4. INFLUENCIA DEL ARTE EN *GIGAMESH* Y RECIPROCIDAD: DE LO DIVINO Y DE LO HUMANO

El artista visual Bruce Naumann habla con frecuencia de Hannahan al explicar por qué graba en vídeo el momento de creación de sus obras y lo expone como si fuera

la obra creada. Del mismo modo, Cindy Sherman se fotografía muerta —ya había realizado unos tímidos acercamientos en esta línea durante la segunda década de los setenta— uniendo cine, realidad, cotidianidad y universales antropológicos. Empieza, según sus propias declaraciones, una nueva serie de estas fotografías —«las más Hannahan»— en 1985 tras leer *Gigamesh*. En ellas representa la unión de todas las connotaciones simbólicas del ser humano, ahora trascendiendo la idea de símbolo —la imagen fotográfica de la propia artista como si estuviera muerta— a favor de la más general de signo: es Sherman realmente y nos obliga a entrar en un juego para disfrutar de la obra. Las fotografías muestran el funcionamiento de nuestro inconsciente en el momento de unir todos los aspectos de la vida en un mismo archivo mental: el que alberga nuestra percepción (Realidad) y nuestra inteligencia (Ficción). En esta línea, existen aún por exponer una serie de fotografías de Sherman mostrándose ahorcada como Maesch en la novela. No obstante, de ser por ella, estas fotos jamás saldrían a la luz: «Quise con ellas mostrar la unión entre universo, muerte, personaje, sociedad y cotidianidad, pero tras hacerlas vi que no aportaba nada al texto de Patrick» (citada por De Diego 1996: 102).

De esta declaración me gustaría extraer dos conclusiones: la primera se centra en cómo los artistas visuales jamás se refieren a la obra de Hannahan como novela o como texto literario. Para ellos, una vez más, *Gigamesh* es una obra de arte, una *performance*, una propuesta... Como queramos llamarlo, pero no un objeto literario.

En segundo lugar, en la obra de Sherman encontramos ya un testimonio, alguien que se confiesa incapaz de aportar nada al pangeísmo al pangeísmo humanístico de Hannahan. Es sólo un testimonio de los muchos que encontramos entre los artistas conocedores de la novela.

Poco a poco, hemos ido observando cómo el arte acaba en *Gigamesh*. Con todo ello, podemos afirmar que, tras la propuesta de este artista-escritor, Dios es la cultura humana. Evidentemente, muchos artistas se sienten incómodos con esta conclusión religiosa, aunque no pueden negar que acaban siempre llegando a ella cuando leen a Hannahan, quien siempre acaba tendiendo a la idea de un dios único.⁵

¿De dónde parte Hannahan? La falta de un sentido, tal y como se expone en el existencialismo, es relacionable con la repetición de una falta de sentido y una obsesión recurrentes a lo largo de la historia de la Humanidad. Para un postmoderno la conclusión habría sido sencilla: la historia del vano intento por parte del ser humano de domesticar la realidad indomesticable⁶.

5 Al fin y al cabo, es irlandés.

6 Hannahan no cree en una Postmodernidad, sino en el fin de las hipocresías éticas y filosóficas. Opina que los problemas existenciales existen desde las primeras civili-

Esto llama mucho la atención cuando se reflexiona acerca de Hannahan, para quien el tiempo está detenido porque todo está relacionado, y no existe evolución, y el tiempo y el espacio se funden. Los esquemas férreos sobre el arte serán quizás un esquema interno de funcionamiento de algunas constantes, pero en realidad la evolución humana está detenida, jamás ha cambiado⁷. Por ello, Hannahan no ve la historia del arte como la historia de los intentos del ser humano de expresarse, sino como el conjunto del arte expresando toda la realidad en cada época, cada vez, y participando cada momento del anterior y de los siguientes dentro del gran paradigma de la historia de la humanidad. No concibe el arte más que en absoluta paridad con cada una de las facetas del ser humano, espirituales y materiales.

Por otro lado, la aparición del arte pop fue fundamental en la formación de Hannahan. Era la pieza clave que le unía con la vida del hombre de a pie. La importancia que estos *enfants terribles* del arte pop daban a la importancia de los objetos cotidianos, al poder del objeto en la vida y la mente del individuo, le dio una salida a los rígidos esquemas de los intelectuales ingleses de Oxford y alrededores que tan elitistas le parecían y, por si fuera poco, le hizo replantearse la existencia del hombre cotidiano que no sabe de problemas filosóficos, que no ha oído hablar de Freud o de Heidegger. Hannahan cita varias veces su correspondencia con Warhol y su idea de que «Mejor es ir de compras al supermercado que tumbarse en el sillón del psicoanalista». A pesar de la ternura complaciente con que acepta al americano, lo cierto es que Hannahan entiende la importancia, en lo cotidiano, del superyó (la botella de coca-cola, los coches de carreras, aquello que nos produce placer inmediato en la vida cotidiana) junto al Yo (tal y como defendían los artistas pop). El superyó para Hannahan, a partir de ese momento, ya podía ser el Todo, el inmenso objeto que es la Cultura Humana⁸. Por esto, el papel del espectador que se siente abrumado por una saturación de significados y referentes se vuelve decisivo.

Patrick Hannahan representa en este sentido la cima del humanismo, de la tolerancia: acepta todo, entiende la importancia de toda faceta humana. De ahí que no pueda comprender que el arte continúe anulándose una y otra vez, que un movimiento lleve la contraria al anterior. Por consiguiente, su obra está repleta de una enorme cantidad de juegos lingüísticos con imágenes casi cinematográficas, pictó-

zaciones humanas y la prueba para él reside en el *Poema de Gilgamesh*, donde el héroe no se rinde ante los dioses, donde el héroe no entiende el sentido de la vida y lucha por encontrarlo.

7. Hannahan reconcilia a todos los teóricos del arte. Entiende el mundo como algo coherente, pero también acepta que el arte es un sistema de ordenación.

8. En una mezcla de *pop* y religiosidad, el Todo incluye la botella, la visión platónica del mundo y la muerte, por citar tres elementos entre ilimitadas posibilidades.

ricas, musicales y, a menudo, infantiles y humorísticas presentes tanto en la novela como en el prólogo⁹. Si el siglo xx ha servido de escenario para la tragedia de los sucesivos e infructuosos intentos de diálogo entre alta cultura (la espiritualidad relativa al ello) y baja cultura (la coca-cola de Warhol presente en el superyó), *Gigamesh* supone la reconciliación entre ambas¹⁰. Valgan como ejemplo los *graffitti* a lo Basquiat de la celda de Maesch, llenos de referencias respecto a ambos aspectos de la cultura.

5. CONCLUSIÓN: ALTURA DE GIGAMESH EN NUESTRO TIEMPO

Gigamesh se encuentra a la altura de una *Torah* o de un *Corán*, de un *Popohl Vuhl* e incluso de un *Ramayana*. Así como en aquellos textos la totalidad del ser humano se encuentra reflejada en una colección de cuentos y preceptos, se configura *Gigamesh* de una manera sagrada en el complejo, globalizado, virtual, simbólico y exhausto siglo xx. *Gigamesh* representa para nosotros el mismo tipo de libro sagrado que representó en su día el Nuevo Testamento: una síntesis y una guía¹¹.

Por desgracia, sólo los artistas visuales supieron ver y desarrollar esta idea.

No obstante, da cuenta de por qué pasó relativamente desapercibido hasta el análisis de Lem. ¿Está Occidente preparado para asumir que la divinidad para Occidente está formada por el propio Occidente? ¿Que tradición y presente forman un todo único? ¿Que la existencia del sistema supera el problema del propio sistema? Por este motivo los artistas actuales ya no pueden confiar en el objeto. Por este motivo los artistas modernos ya no pueden confiar en el proceso. Por este motivo el espectador actual, tras *Gigamesh*, ya no puede confiar en el artista.

Dios no deja de construirse a sí mismo: la acción cotidiana es la clave y Hannahan lo postula. El ser humano no debe ni deja de tener la obligación de manipular

9. Sería muy interesante un análisis de la manera en que los dos carceleros se burlan del fracaso de Maesch en su búsqueda. ¿Son fariseos o romanos, tal como defiende Halley, o monjes medievales hablando de la fugacidad de la vida, como pretende demostrar Wilson desde una lectura ingeniosa, pero improbable, de su infancia en un internado religioso de Dublín? Me gusta pensar que son dos niños padeciendo la salida del complejo de Edipo, al tiempo que colaboran en su juego con un condenado a muerte que ya se ha hecho familiar para ellos. Lem y Goytisolo, por supuesto, afirmarían que las tres interpretaciones son correctas.

10. Patrick Hannahan (hablando de Duchamp): *Marcel me hizo ver la importancia de borrar la barrera entre el arte y la vida* (correspondencia personal de Hannahan).

11. Escribe Hannahan: Si tuviera que elegir una visión clásica del arte, no escogería a los griegos, sino a los egipcios. Es una pena que nuestra tradición venga de la mimesis griega; los egipcios no imitaban la vida, sino que daban vida (correspondencia personal de Hannahan).

la naturaleza: tanto la manipulación como el respeto por todo cuanto existe forman parte de esa misma existencia de la realidad.

Ya en los años sesenta, Hannahan intuía lo que sería su obra. Ya estaba más interesado en los *Tres martillos* de Kosuth —donde el concepto y sus connotaciones se revelan como objetivo último del arte— que en los fáciles juegos formales. ¿Quizá por ello se le queda corto el arte visual comparado con la riqueza inagotable del lenguaje escrito? Podríamos defender que Hannahan no se sentía capaz de plasmar su idea del Universo con las limitaciones de las formas del mundo: en definitiva, acaba reconociendo que sólo el lenguaje humano sobrepasaba las limitaciones de los objetos. Le interesa el ser humano y debido a ello escoge el mayor canto a la tragedia de la voluntad y el poder de un ser humano: el *Poema de Gilgamesh*. Por eso funde en un solo objeto todas las variables del concepto postmoderno de Arte: importancia del objeto/importancia del proceso; realidad/ficción; lenguaje/mensaje; signo/símbolo.

De este modo, Patrick Hannahan cierra el arte, y en realidad la filosofía, así como la problemática de la Postmodernidad, al unir todas las paradojas del ser humano en un único texto artístico coherente. Liberados del arte y de la problemática de la Postmodernidad, deberíamos ahora ser capaces de disfrutar del carácter sagrado del Todo.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1993.
- ARRANZ, David Felipe (2004): «Miguel de Cervantes, Stanislaw Lem y los límites de la ficción: verosímiles averiguaciones sobre *Gigamesh*, de Patrick Hannahan». *Clarín. Revista de nueva literatura*, año 12, 71, 2007, pp. 15-23.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. Débats. Paris, Galilée.
- CHERCHILL, August (1989): *Freedom Numbers: Irish Fighting from a Cabalistic Study of Gigamesh, by Patrick Hannahan*. Belfast, Synn Fenn Publishers.
- DE DIEGO, Estrella (1996): *Arte Contemporáneo II*. Madrid, Historia 16.
- DOLEZEL, Lubomir (1997): «Mímesis y mundos posibles» en GARRIDO, Antonio (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, pp. 69-94.
- DURAND, Gilbert (1960): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, P.U.F.
- DURHAM, Emile Jr. (1984): *Vers Gigamesh, de Patrick Hannahan: le naufrage de la Modernité*. Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1973): *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1998): *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GOODMAN, Nelson (1978): *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.
- GOYTISOLO, Luis (1985): «Joyce al fin superado». *Gigamesh*, 2, pp. 49-54.
- HALLEY, Martin (1979): *Three Authors for a Postmodern Century: Pynchon, Cortázar and Hannahan*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HANNAHAN, Patrick (1971): *Gigamesh*. Dublín, Transworld Publishers.
- LEM, Stanislaw (1971): *Vacío perfecto*. Madrid, Impedimenta, 2008.
- RICOEUR, Paul (1976): *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1995.
- RÓMAR, Antonio y Jesús URCELOY (2004): «Sha nagba imuru: Breve aproximación a la poética en *Gigamesh*». *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 13, noviembre de 2010, pp. 24-42.
- WILSON, Hugh (1986): *Nor a Messiah, nor a Writer: Truth and Myth of Patrick Hannahan's Life*. Oxford, Oxford University Press.