

## MAKBARA: Viaje errático al centro del universo-mundo

### Mito y antitópico en un relato de Juan Goytisolo

MANUEL RUIZ LAGOS \*  
Universidad de Sevilla

Para quien se atreva a estudiar el universo complejo, ambiguo y polivalente de la novela **MAKBARA** de Juan Goytisolo, quizás le sea preciso exponer brevemente cuáles sean aquellas motivaciones que le alientan a efectuar un análisis —que desea creativo— y cuáles estima que —sin duda— vayan a resultar sus limitaciones a la hora de hacer una correcta interpretación.

En verdad, esta reflexión surge como vivencia de lector y quiere prescindir —en lo posible— de todo el vano aparato con el que, tradicionalmente, se adorna una pseudo-crítica literaria a la que más le valdría respetar el texto, tal cual, y no forzar la obra bella en aras de un prestigio retórico sólo válido para élites de eruditos a la violeta.

Desde una relectura presente —ya— en el recuerdo, parto —pues— del asombro. De un pasmo visual que emerge de esta palabra poemática y que, como magia de alquimista, al igual que ocurriera con el viejo cuento del mago don Yllán del infante don Juan Manuel, transmuta en la aventura sin fin, prisión y liberación interior del errante protagonista de este suceso, la realidad de un espacio de libertad humana que se recrea en el caleidoscopio viviente del mercado de la Xemáa-el-Fná de Marrakesch, a la sombra de esbeltas palmeras, siluetas lejanas de cumbres nevadas, tuteladas en el tiempo por ese péndulo de alminar de la Kutubía, reloj de arena rosada en un horizonte infinito.

Conocer —vivencialmente— el lugar de los hechos de este nuevo cuento oriental, aparente o «perversamente» deformado por la visión violadora del espejo cóncavo del autor —antiesperpento humanizado—, ayuda bastante a comprender esta sorpresa literaria, génesis verbal de una continua serie de imágenes visuales motivadoras, cadena

---

\* Doctor en Filología Románica. Catedrático de Filología Española y Profesor de Sociología Literaria de Andalucía de la Escuela Universitaria de Magisterio. Universidad de Sevilla.

secuencial de un discurso narrativo de infinitas superposiciones, combinaciones y transformaciones de **recuerdos** patrimoniales, subyacentes en la memoria colectiva, bien por la recreación de la fuerza histórica de los mitos literarios o fijados por el novísimo impacto del influjo audiovisual, al que no es ajeno la máquina de los sueños, el cine.

Esta pequeña y nueva novela «bizantina» —mudéjar, la llama L. López-Baralt— también, a su modo, es la escueta historia de un naufrago, sacado de raíz de su patria feliz, y arrojado a la playa acantilada del mar furibundo de la vida. Errante y diáfano personaje en soledad que, como evocación gongorina, surge en la mente de su creador, Juan Goytisolo, desde el peñón africano, cuando la afectividad de un «antiamor» a sus orígenes le aferraba a la apasionada relectura de **Soledades**:

«...Medineo ritual después de atisbar desde la ventana la llegada del mensajero con nuevas de Saint-Tropez o el cáncer de Eulalia, acompañado no sólo del manual de conversación y el plano paulatinamente enmendado, sino también de un modesto y sobado ejemplar de **Soledades**. La lectura atenta, ceñida, casi obsidional del texto, de sus arborescencias y sinuosidades, se entrevera provechosamente con pausas y ensoñaciones de kif. Sentado en alguno de los cafés que frecuentas, interrumpes el asedio al poema para levitar a tu aire, atalayar alminares, terrados y cúpulas blancos, escudriñar la esfuminada cicatriz de una patria repudiada y hostil. Góngora indisolublemente aunado en tu memoria al cielo versátil, caprichoso de Tánger como Juan Ruiz años más tarde al foro bullicioso de Xemáa-el-Fná: versos y versos trabados entre sí como cerezas, metáforas de alevé e insidiosa belleza, goce, beatitud sutil. Despertar a medianoche con su cita en los labios, como si hubieras encomendado tu sueño al Poeta: inmediatez, trasvase, impregnación de una escritura que suplanta ventajosamente el mundo, le sirve de punto de referencia y, como un faro, te dispensa sus señas en medio del caos...»<sup>1</sup>.

Pero, en cualquier caso, nuestro análisis tiene que limitarse a sugerir, a transmitir vicinias que aparecen como tal lector y que —indudablemente— pueden no ser válidas para otros intérpretes. Concebido su discurso como «juego de luces con las sombras» y como relato transmisor de «un conocimiento fragmentario de los hechos», consigue Goytisolo —tal como teorizaba Paulina Crusat— que este texto no pueda someterse «a juicios inapelables ni verdades absolutas», sino delimitarse en la parcialidad, la ambigüedad y el relativismo<sup>2</sup>.

Esta es la gran baza que nosotros podemos jugar y que, aún, nos puede disculpar de profundizar en exceso sobre un mundo tan polisuggerente y versátil.

---

1. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, págs.305-6, Barcelona, 1986.

2. P. Crusat, «Las dos vertientes», *Destino*, 10-noviembre-1956. Art. cit. por J. Goytisolo en «Los límites de la novela», incluido en *Problemas de la novela*, pág. 40, Barcelona, 1959.

Si Goytisolo, tal como proponía Gide en *Journal des faux monneyeurs*, ha conseguido no **contar** los acontecimientos de sus erráticos personajes, sino **exponer** desde distintos ángulos, de modo que «los acontecimientos aparezcan ligeramente deformados», nos debe permitir a nosotros la liberación de «esa especie de interés» que espolea al lector por el simple hecho de **restablecerlos**, provocando, por tanto, la necesaria colaboración a la hora de cerrar su discurso total.

Al fin y al cabo, ésta será una consecuencia de la metodología objetiva de la novela que, como bien decía José M.<sup>a</sup> Castellet, no puede prescindir del **tiempo del lector**<sup>3</sup>.

Y es —también— un uso tradicional que se impone por los maestros de **Makbara** que, al igual que en el **Libro de buen amor**, reivindican el precepto de «obra abierta», tal —como aquí— la propia palabra declara:

«...lectura en palimpsesto: caligrafía que diariamente se borra y retraza en el decurso de los años: precaria combinación de signos de mensaje incierto: infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío, negrura, quedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco...»<sup>4</sup>.

## 1.—EL VIAJE ERRÁTICO HACIA EL CENTRO DEL UNIVERSO-MUNDO

Se constituye en una necesidad imperiosa, como acto previo a un estudio posterior, trazar —en síntesis— el argumento de este relato «bizantino». Luce López-Baralt, en su esclarecedor ensayo sobre la problemática de **Makbara**, lo resume así:

«...Un emigrante marroquí, desorejado por las ratas y poseedor de un miembro viril enorme, siembra el horror a su paso por las calles de París. Este grotesco «Tarik», que «invade» no ya España, sino la mismísima capital de Francia, usa como «aposentos de invierno» las cloacas de una urbe industrial arquetípica, que unas veces parecería ser París y otras la moderna Pittsburgh. En este dédalo subterráneo el **paria** hace —literalmente— vida en común con las legiones de ratas que reinan en las profundidades y que, cual «zarabanda de oseznos golosos», lo masturban y luego dan buena cuenta de su semen.

El emigrante africano o **muhaxir** ha tenido una niñez pobre y andariega en su Marruecos natal, amén de una juventud igualmente miserable en las tenerías y en las guarniciones coloniales de la Legión Extranjera. Sólo parece haber escapado de su perenne miseria cuando ejercía sus talentos de **halalquí** en el **islote de libertad** del zoco de Marrakesch. Su vida se entrecruza con la de un enigmático personaje andrógino, convenientemente bautizado con el nombre neutral de **Angel**, que ha sido expulsado del «paraíso» socialista de un país que nunca se identifica.

3. J. Goytisolo, *Problemas de la novela*, ed. cit., pág. 41.

4. J. Goytisolo, *Makbara*, pág. 222, Barcelona, 1980.

Este **Angel**, que parecería haberse sometido a una operación transexual en Marruecos, viaja extensamente (New York, París) y mantiene correspondencia erótica con el **paria** cuando éste cumplía condena en Targuist.

Se suceden escenas de «amor» entre la pareja. El **Angel** sigue al marroquí hasta la cárcel de Targuist, donde se topa con una contrincante lituana; le practica una **fellatio** en el cine a oscuras; se asesora en un «salon du mariage» parisino, donde irrita a todos por su atuendo de travesti y su desenfado homosexual; ejerce la prostitución en Marruecos y es también, al parecer, bailarina de cabaret; hace el amor con el meteco en un **makbara** o cementerio marroquí y luego, sustituyendo a los ratones y ya anciana decrepita, en las cloacas que sirven de guarida a su amado. Allí los sorprenden los periodistas de **PB News** que desean entrevistar a la singular pareja que, renunciando a la vida al aire libre, ha «optado» por las profundidades de la tierra como vivienda.

El **Angel** huye, pero el **muhaxir** «cavernícola» es retenido como centro de la curiosidad académica de un congreso celebrado en la Catedral del Saber de la Universidad de Pittsburgh. A todo esto, las autoridades diplomáticas del país marxista recuperan a su **Angel** «caído» y tratan infructuosamente de reintegrarlo al régimen. En este punto el **halalqui nesraní** o narrador «europeo» de la **halca**, que nos ha estado refiriendo la historia, nos da noticia de que hay opciones posibles abiertas para el final del relato: 1) El **Angel** vuelve a Marruecos como prostituta; 2) se dedica a rondar la tenería de Bab Debbagh en busca de su antiguo amante; 3) vive felizmente con él...»<sup>5</sup>.

Ciertamente, esta exposición lineal se ofrece como una necesidad didáctica para la mejor comprensión analítica de un texto que se ha elaborado en su totalidad bajo el signo de la **fragmentariedad** como técnica estructural del relato. Una serie de materiales acumulados en el **recuerdo** del **halalqui** o narrador va a producir una cadena de secuencias visuales, hábilmente distribuidas por un montador de factura cinematográfica que, en este caso, es el propio autor Goytisolo.

Este **fragmentarismo** que implica el contrapunto y la simultaneidad, como sagazmente ha señalado J. Lázaro, supone —ciertamente—: «una concepción del mundo... Ante la incapacidad de los personajes para aprehender globalidades, el mundo y su vida se presentan fragmentarios e inconexos...»<sup>6</sup>.

Agregaríamos que —aparte de la presencia y reelaboración de la propia experiencia y tradición literarias por el novelista—, gran lector y crítico, nos parece que en la novísima técnica predomina la transposición de los mecanismos psíquicos del **recuerdo**, como fenómeno creacional. Ello se objetiva en unas secuencias de discursos narrativos elaboradas sobre tres experiencias: Impactos impresionantes de **recuerdos** audiovisuales que en un espacio real —la urbe/metrópolis— condicionan y dirigen el comportamiento huma-

---

5. L. López-Baralt, «Hacia una lectura **modéjar** de Makbara», en *Huellas del Islam en la literatura española*, págs. 183-4, Madrid, 1985.

6. J. Lázaro, *La novelística de Juan Goytisolo*, pág. 79, Madrid, 1984.

no; presencia secuencial-visual de **recuerdos literarios**, tópicos reelaborados, que se transforman, contradicen, se recrean e invierten en una actitud desmitificadora; y asunción del patrimonio de **Imágenes del filme** como soporte —intermediario cultural— impresor de mentalidades y comportamientos. Todo ello amalgamado por un uso lingüístico en el que el instrumento/lengua ayuda a construir o destruir la **imagen**, según las necesidades del autor con una práctica libérrima del orden sintáctico-narrativo.

En una experiencia creativa comenzada hace años: «Su lenguaje novelístico —subraya J. Lázaro— se aleja del razonamiento lógico tradicional para convertirse en una constante traición».

Se ataca, en primer lugar, la estructura mental del lector. La obra se ordena de acuerdo con reglas desconocidas, alejadas de los esquemas tradicionales y con temas procedentes de una nueva visión del cuerpo humano. El enfoque único es sustituido por la variedad de perspectivas... La novela es un discurso que se desarrolla ante los ojos del lector, no una historia de hechos acaecidos. Esto le acerca a la poesía en el proceso de descubrimiento y creación progresiva del objeto tratado, que es, fundamentalmente, el cuerpo y la libido en una libertad ociosa: «erotismo no, acto procreador; derroche no, economía; juego de escritura, barroquismo, figuras retóricas, **vade retro!**: pura información, lenguaje denotativo»<sup>7</sup>.

Partiendo de la idea de que la concepción de la estructura hace del discurso narrativo una suma **secuencial** que se desarrolla ante los ojos del lector, la **función del recuerdo** crea las imágenes sucesivas provocadas por la actitud del autor que es un **contemplador**, alguien que relata su viaje cíclico encadenando secuencias visuales memoriales.

Recientemente, el propio Goytisolo ha definido de esta manera tal experiencia:

«...El recuerdo de un recuerdo de un recuerdo, ¿es todavía recuerdo? Enterrado en los estratos más profundos del olvido, ¿cómo y por qué medios ha logrado abrirse paso a la luz e imponer una imagen dudosa a través de filtros, embudos, acumulaciones de material muerto, mecanismos mentales dormidos e inertes, todo ese magma viscoso y oscuro en el que nuestra lábil memoria infantil parece enviscarse y se borra definitivamente?...

El recuerdo del cuadro, ¿es un recuerdo auténtico o el producto aleatorio de una superposición o colisión con imágenes posteriores? ¿Viví la escena o sólo la soñé? Como una almendra o huevo envueltos en un capullo algodonoso, como una burbuja, larva, hálito de vida rescatados de la opacidad

---

7. J. Lázaro, op. cit., pág. 259. Cita **Dialécticas**, pág. 23. Cfr. J. M. Castellet, «Juan Goytisolo contra la España sagrada» en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, 1976.

Como señala E. Koehler en general, la obra narrativa de J. Goytisolo, en particular, parece expresiva del siguiente fenómeno: «...Cuando a raíz de las transformaciones de la infraestructura las contradicciones internas de la sociedad se han agudizado en tal grado que la superestructura literaria no es ya capaz de contenerlas, las antiguas cantidades se transforman repentinamente en nuevas cualidades, lo que equivale a decir que nuevas formas y nuevos temas sustituyen a los antiguos...» (E. Koehler, en colectivo, *Literatura y sociedad*, págs. 55-6, Barcelona, 1969).

nocturna, entre miríadas de visiones, escenas, susurros, besos, voces, llantos definitivamente anulados, así la incierta realidad del niño y su fisgoneo impune: yo, el contemplador.»<sup>8</sup>

Cabría suponer que este relato desarrolla, en esencia, el viejo mito del eterno retorno, travesía errática hacia un **centro** del universo, donde el ser humano se libera en el amor de todo tipo de ataduras.

La historia del paria mogrebí, describiendo un perfecto círculo, desde: «el aroma penetrante de las montañas al otro lado del Mare Nostrum, en tu remota y añorada Numidia...», hasta desembocar en ese eje del mundo, espacio feliz y equidistante entre el averno y el paraíso —mercado de la Xemáa-el-Fná—, es un viaje de la luz a la oscuridad y de la negritud a la luminosidad, en donde la simbología de aquella y de su carencia pasa por las valoraciones más contradictorias pero, sin embargo, coherentes. La luz es luz en la libertad y la oscuridad se hace llama en la esclavitud.

La oposición luz/oscuridad —como ha señalado J. S. Bernstein— actúa, también, sobre el cambio de polaridad de la pareja, «los valores de los términos opuestos también se invierten. En este nivel de las oposiciones podemos entender que los términos pivotantes son reversibles y que comportan un doble mensaje. Esta cualidad realza su plenitud como signos y se corresponde con la perfección del relato en cuanto caudal cíclico e infinito...»<sup>9</sup>.

La historia paralela de Angel —el referente femenino— es una simple respuesta alternativa para otro ser humano que busca en el opuesto su complementariedad. El hecho del amor y de la libertad será el único, válido y universal para ambos.

Toda la preocupación del novelista —y probablemente la de sus personajes— radica en la búsqueda de un **espacio real**. Visualmente, está ubicado en el mercado de la Xemáa-el-Fná hacia donde concurren un complejo de referencias literarias recordatorias de Juan Ruiz o Rabelais. Pero ello no es más que la necesaria imagen que desea traducir al profano un profundo simbolismo. Sería una ingenuidad situar la trascendencia del relato en una casualidad localista, restándole toda su amplitud universal, a pesar del propio impacto deslumbrante que —por sí misma— tiene esta plaza-mercado de Marrakesch.

El Adán/Ingenuo y este Angel/Caído, yuxtapuestos en una concepción **sui géneris** del bien y el mal y de la sexualidad sagrada, han dedicado toda su vida a la búsqueda o al reencuentro de una nación/país/reino propio o de adopción que suponga una concepción e interpretación de la vida y de la naturaleza del ser humano totalizadoras, una visión «a lo humano» de la **patria celestial**:

---

8. J. Goytisolo, «El Contemplador», *Culturas*, XI, *Diario-16*, 15-marzo-1987.

9. J. S. Bernstein, «Reivindicación del conde don Jullán y su discurso eliminado», en *Voces*, n.º 1, pág. 63, Barcelona, 1981.

«...Mejor escribir —dice Angel al final del relato—, manchar el papel, sacar ozono del recuerdo, inventar, para confundirlas, algún burlón juego de palabras

marruecos, patria(s) de adopción en el doble sentido del término: combados, fulgurantes, ubérrimos, poderosos imanes: reserva inagotable de divinas sorpresas!  
rompecabezas?  
y otra cosa mejor!  
quien lo(s) cató que me entienda!...»<sup>10</sup>

Se ha señalado el uso del *símil del juego del laberinto* —¿por qué no otra «rayuela»?— como tema reiterativo en la *novelística* de Goytisolo. Entrecruzado de calles, medina imprevista que conduce al descubrimiento sorprendente de una isla de luz, tras un nomádeo aparentemente estéril: «laberinto cretense?: estructura elaborada por Dédalo?: posible residencia de algún resucitado, fabuloso Minotauro?...»<sup>11</sup>. En cualquier caso, esta adaptación vivencial del mito clásico afecta a la línea del discurso y **obliga** a un determinado ritmo lingüístico y secuencial. El orden tradicional narrativo se sustituye por un fragmentarismo sorpresivo y la sintaxis oracional concluye —con un juego amplio de recursos— por producir un relato único y polivalente, concebido como un mosaico mudéjar de elementos equilibrados en un sabio desorden, admirable belleza de contrastes y perspectivas.

La imagen proyectiva que se produce en el lector —reflejo de lúcidos **recuerdos**— se asemeja en sus interferencias a los rayos de luz, temblorosos y oscilantes, tras los cristales multicolores de una lámpara arábigo/andaluza.

En este experimento total literario la lengua se somete a la visión conceptual y se dobla, en su disposición sistemática, a una primaria exposición de una experiencia de vida.

El **centro-espacio** hacia el que se dirige este paria se hace presente en el relato en distintas secuencias, bien en el **cementerio** —Makbara—, donde triunfa el amor; o en las cloacas —«Campos Elíseos de la metrópolis deshumanizada»—, para rendir trayecto final en el recinto luminoso de la Xemáa-el-Fná. Es un viaje en soledad, al ritmo del vaivén del rechazo del «sistema» que organiza, mientras tanto, su alternativo «recorrido» estandarizado resuelto en el texto secuencial denominado «Sightseeing-tour».

Nacen, así, dos planos narrativos que se interfieren en superficie o en profundidad. En unos casos, la descripción de los espacios aéreos de luz artificial, la vida ficticia de la metrópolis (capítulos: «Del más acá venido»/ «Radio Liberty»/ «Le salon du mariage»), entre otros, se contraponen a sus antípodas de la oscuridad, planos inferiores —vuelta a los

---

10. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 195.

11. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 97.

orígenes, ascensión o descenso a los infiernos— (capítulos: «Aposentos de invierno»/ «Eloisa y Abelardo»), creando una dialéctica en la que lo aparentemente positivo o progresivo no es tal y, sin embargo, sí lo es lo inverso.

Sólo en las secuencias de «Cementerio marino» y «Lectura del espacio en Xemáa-el-Fná» se provoca el hallazgo del punto **ceró** de encuentro, del equilibrio de la felicidad:

«...al fin estás aquí —dice Angel- te aguardaba desde hace largo tiempo, horas días semanas meses años, sabía que vendrías, volverías a mí, al **punto** mismo donde nos encontramos, amémonos como posesos, no importa que otros nos miren, calentaremos los huesos de las tumbas, los haremos morir de pura envidia, todo el makbara es nuestro, lo incendiaremos, arderá con nosotros, perecerá, pereceremos, vivos, convulsos, abrasados...»<sup>12</sup>

El desarrollo de este simbolismo iniciático del viaje errático parece coincidir con la interpretación que da Mircea Eliade a los mitos que explican el tópico del **centro** del mundo:

«En la geografía mítica, el espacio sagrado es el **espacio real** por excelencia porque refiere las manifestaciones de la realidad verdadera: lo **sagrado**. (En este caso, diríamos lo «humano divinizado»). En las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas —cielo, tierra, infierno—, el **centro** constituye el punto de intersección de estas regiones. Aquí es donde resulta posible una **ruptura** de nivel y, al mismo tiempo, una comunicación entre estas tres regiones.

La creación del hombre, réplica de la cosmología, ha tenido lugar paralelamente en un punto central, en el **centro** del mundo. Según la tradición mesopotamia, el hombre fue hecho en el «ombilgo de la Tierra», allí donde también se halla **Dur-an-ki**, «lazo entre el cielo y la tierra»<sup>13</sup>.

En este viaje nómada e iniciático el signo de la **ascensión** o del **descenso** que realiza el protagonista por una escala, es condición imprescindible en el rito de la **iniciación**.

«Iniciación —prosigue M. Eliade— significa, ya se sabe, muerte y resurrección del neófito, o, en otros contextos, descenso a los infiernos seguido de ascenso al Cielo... La escalera tiene un simbolismo extremadamente rico, sin dejar de ser perfectamente coherente: figura **plásticamente** la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro; o bien desde un plano cosmológico, que hace posible la comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno... Se sabe que el simbolismo de la ascensión y de los peldaños aparece con bastante frecuencia en la literatura psiconalítica, lo cual significa que nos hallamos ante un comportamiento arcaico de la psique humana.»<sup>14</sup>

---

12. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 53-4.

13. M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, pág. 43 y ss. Madrid, 1983.

14. M. Eliade, op. cit., pág. 53.

«Aposentos de invierno», secuencia narrativa de **Makbara**, desarrolla una revisión del mito y establece los tres niveles del viaje: «infierno de ellos», «tierra propia del paria» y «ensueño del paraíso»:

«...embocarse con cautela por el portillo: simple abertura o trampa presuntamente custodiada por hosco, aterrador cancerbero... agacharse, deslizar el ardid ingenioso que cela la entrada, tantear los peldaños de la escalera metálica, hundirse hasta llegar a nivel del suelo... a salvo ya: soberano del reino de la noche infinita: confundido con ella en indulgente Averno...: caminar, caminar como un ciego, sin auxilio de perro, lazarillo, bastón: satisfecho de olvidar por unas horas la crepuscular civilización de las luces... abolido el infierno, el mundo de ellos: olvidar la ciudad, las calles, el gentío: no verles, no acatar su presencia...: alumbrar un último rollo de hojas de cáñamo, levitar por la tiniebla amiga en un caliginoso estado de dicha: errancia, hospitalidad, nomadismo, la vasta latitud del espacio, en medio de ellos, su lengua, mi dialecto, vivo, soy, me muevo, libre al fin, camino del mercado...»<sup>15</sup>

A la luz de estas palabras, la reiteración continuada de la «imagen del mercado» hace del capítulo/secuencia final —«Lectura del espacio en Xemáa-el-Fná»— algo muy lejano a un mero adorno coyuntural en el periplo errático del Paria y Angel. Para nosotros, supone la explosión visual y jubilosa del término del viaje iniciático. Es el final de peregrinación no a un templo cualquiera, sino a un **espacio sagrado** vivido en la propia interioridad de este paria-Adán de aparente aspecto tántrico.

«...No sólo los templos —afirma M. Eliade— se consideraban sitios en el **centro del mundo**, sino que todo lugar sagrado, todo lugar que manifestaba una inserción de lo sagrado en el espacio profano, se consideraba también como un **centro**. Estos espacios sagrados también podían construirse. Pero su construcción era en cierto modo una cosmogonía, una creación del mundo; lo cual no puede ser más natural, puesto que el mundo fue creado a partir de un embrión, de un **centro**...»<sup>16</sup>

Para Goytisolo, la Xemáa-el-Fná —núcleo alegórico de un mundo nuevo de sexualidad sagrada— es tanto como:

«...supervivencia del ideal nómada en términos de utopía: universo sin estado ni jefe, libre circulación de personas y bienes, territorio común, pastoreo, pura impulsación centrífuga: abolición de propiedad y jerarquía, rígida acotación espacial, dominio fundado en razones de sexo y edad, torpe acumulación de riqueza: asumir la fecunda libertad del gitano transgresor de fronteras: acampar en un vasto presente de búsqueda y aventura: confun-

---

15. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 97-102.

16. M. Eliade, op. cit., págs. 54-55.

dir mar con tierra y navegar por ésta con grácil tesitura de pescador: auspiciar estructuras de hospitalidad vagabunda, puertos francos de trueque y discusión, zocos, mercadillos de ideas...»<sup>17</sup>

Toda la plaza —tal como ocurre en su admirado **Libro de buen amor**— asemeja el diseño **ritual** de un **centro**. Si se nos apurara un poco, casi nos atreveríamos a afirmar que —simbólicamente— *Xemáa-el-Fná* simula y adquiere en el discurso narrativo la **función** de un **mandala** mental y real.

Este término —señala Mircea Eliade— significa «círculo»; las traducciones tibetanas lo vierten tanto por **centro** como por «lo que rodea». En realidad, un **mandala** representa una serie de círculos, concéntricos o no, inscritos en un cuadrado. El **mandala** representa, pues, una **imago mundi** y al mismo tiempo un panteón simbólico.

La iniciación consiste, entre otras cosas, para el neófito, en penetrar en las diferentes zonas y en acceder a los diferentes niveles del **mandala**. Este rito de penetración puede considerarse equivalente del tan conocido rito de la marcha alrededor de un templo, o de la elevación progresiva, de terraza en terraza, hasta las «tierras puras» del plano superior del templo...»<sup>18</sup>.

Ciertamente, la «Lectura del espacio en *Xemáa-el-Fná*» se oferta como reflexión sobre un **mandala** —si se quiere profundamente humanizado, pero **mandala** al fin— y, como en el rito tántrico, su meditación, su visualización interior, «viene a ser, a la vez, una práctica reservada, un signo de pertenencia a una fraternidad fuera de lo común, una visión mitológica y metafísica del mundo y una técnica individual de progreso espiritual...»<sup>19</sup>.

La plaza es algo mágico soñado y vivido por el Paria y el Angel, presente continuamente en el trasfondo del viaje errático y purificador y emergente —al final— como una llama de amor viva, tal como la define el narrador **halalqut**: «este minúsculo islote de libertad y fiesta en un océano de iniquidad y pobreza»<sup>20</sup>. El paraíso perdido o no encontrado en el que se resume la única verdad:

«...Ahora que conozco el quid, ya sé: pero entonces, mi amor, te lo juro, noches y noches de duda y angustia, ovillada en su mísero cuarto de hotel, dando vueltas y vueltas al asunto: sin llegar a distinguir la mórbida, esplendente fantasía de la realidad prosaica y vulgar: oscilando de un extremo a otro con la pregunta sin cesar repetida: Dios mío, Dios mío, dónde está la verdad?...»<sup>21</sup>.

---

17. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 205.

18. M. Eliade, op. cit., pág. 56.

19. J. Varenne, *El tantrismo*, pág. 106, Barcelona, 1985.

20. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 200.

21. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 42.

Al fin, para todos y para ellos, Paría y Angel, hay una promesa de felicidad. Toda la dificultad consiste en superar la aparente barrera que ofrece un posible y deseado acceso a la plaza/mandala: «pillarla de flanco sin prevención ni aparato»<sup>22</sup>; superar la fascinación de esa araña que «como un pulpo, como un ciempiés se desliza y escurre, bulie, forcejea, elude el abrazo, veda la posesión...»<sup>23</sup>.

Toda la purificación ascética conseguida en la lucha frente al mundo hostil de ellos —los otros— queda gratificada con un: «ágora, representación teatral, **punto** de convergencia: espacio abierto y plural, vasto ejido de ideas»<sup>24</sup>.

El proceso iniciático de traspasar los círculos del **mandala** imaginado se nos describe en un espléndido texto:

«...pasear lentamente, sin la esclavitud del horario, siguiendo la mudable inspiración del gentío: viajero en un mundo móvil y errático: adaptado al ritmo de los demás: en gracioso y feraz nomadismo: aguja sutil en medio del pajar: perdido en un maremágnum de olores, sensaciones, imágenes, múltiples vibraciones acústicas: corte esplendente de un reino de locos y charlatanes: utopía paupérrima de igualdad y licencia absolutas: **trashumar de corro en corro**, como quien cambia de pasto: en el **espacio neutral** de caótica, delirante estereofonía: panderetas guitarras tambores rabeles pregoneros discursos suratas chillidos: colectividad fraterna que ignora el asilo, el ghetto, la marginación: orates, monstruos, extraños campan a sus anchas, exhibir *orgullosamente muñones y lacras*, *increpan con ademán furioso* a los transeúntes: savonarolas ciegos, mendigos reptantes, recitadores coránicos, posesos, energúmenos: cada uno con su tema a cuestras, escudado en su locura como un caracol, a contrapelo de un público indiferente, burión, compasivo...»<sup>25</sup>.

Levitar, pues, de círculo en círculo, una vez dentro del núcleo del **mandala** encantado.

La final aspiración del vagabundeo, de la errancia, ha aparecido como una constante desde el principio del relato: un referente continuo —lleno de dificultades— para conseguir el **centro**, el objetivo de felicidad.

En el —ahora— comprensible y revelador primer capítulo: «Del más acá venido» —título de alusión motivadora para quien tiene un origen simbólico— expresa su deseo el paría:

«...recorrer otros lugares, otros ámbitos, levitar sobre un tapiz, continentes y océanos, otro país, errancia, hospitalidad, nomadismo, la vasta latitud

---

22. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 203.

23. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 203.

24. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 203.

25. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 204.

del espacio, otras voces, su lengua, mi dialecto, como antaño, en medio de ellos, vivo, soy, me muevo, libre al fin, **camino del mercado...**»<sup>26</sup>.

Pero será —posiblemente— en el capítulo titulado «Dar Debbagh» —visión apocalíptica de una tenería marroquí— en la que el paria yace sometido a la ergástula del trabajo oprobioso: «pagar, pagar, siempre pagar, techo, lumbré, comida, pagar, pagar, para eso venimos al mundo!: de nuevo el pozo»<sup>27</sup>, donde la proyección del esperado paraíso se fije como imagen recurrente en el fingido **mandala** de la ciudad libre. Es ésta una ocasión en la que Goytisolo recrea con impresionante simplicidad poemática su respuesta a uno de los círculos del infierno dantesco:

«...absortos en la contemplación de los réprobos sujetos a aquella vivida ilustración del minucioso, geométrico delirio de Dante... Patrocinio subrayado por la condescendencia del ademán con que señala a las almas protervas de aquel lucrativo infierno en el que te pudres: a ese lasciate ogni speranza, voi ch'entrate que tácita, oscuramente preside su destino ya escrito: voici le quartier des tanneurs, messieurs-dames, the old, local color tannery...»<sup>28</sup>.

Atraído por la mirada de la belleza ingravida —visión sajonizada— de una inalcanzable Beatriz: «la belleza rubia, primorosamente vestida de blanco, cuchichea con su vecina, le enfoca con sus prismáticos, parece abismarse en cavilaciones profundas: pelo ahuecado, en ondas... ojos azules y cívicos, presbiterianos...»<sup>29</sup>, el paria se exalta fascinado, modula deseos encubiertos, da riendas sueltas a su fogoso ímpetu perturbador, destroza en cinco líneas el mito trovadoresco del amor cortés.

La contemplación platónica —falsa creación de un sistema que estima caduco y erótico— cede a la posesión creadora:

«ofrecer su mano servicial a la mujer, ayudarla a bajar al lecho suntuoso de la maqsura: sumirla en el fango a la altura de las rodillas, ceñirla en tus brazos sucios y ansiosos, imponer mi violenta figura a la suya, profanar el candor de sus vestiduras, besar vorazmente sus labios rojos: paralizada todavía de sorpresa cuando la sofaldas, palpas con manos torpes la delicia del pubis, los muslos convergentes y lisos, el sutil triángulo negro...»<sup>30</sup>.

Pero todo es sueño. Un instante para imaginar la huida y vuelta al viaje al «centro de la tierra»:

«...huir, huir de allí con los demás compañeros de cuitas, jurar no volver jamás, caminar como autómatas por la extensa ciudad libre y ajena, orientar-

26. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 22.

27. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 69.

28. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 67-69.

29. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 70.

30. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 71.

se hacía la airosa silueta de la Kutubía, tender al alminar las palmas de las manos abiertas, invocar la justicia de Alá, suplicarle que te acoja en su reino, refugiarme en la certeza superior de la fe, evocar su precisa descripción del xiuná: dulzura del reposo, fresco lugar para dormir en los calores del día, jardín sembrado de viñedos y árboles, glorietas umbrosas, sedas exquisitas, riachuelos de miel, frutos abundantes... recrear: arroyos lentos, agua incorruptible, leche cuyo delicioso sabor no se altera nunca, doncellas en la flor de la edad, pabellones nupciales, vino que no embriaga...»<sup>31</sup>:

Para llegar —finalmente— al oasis de paz, **mandala** espacial e interior de un naufrago herido:

«la Kutubía, square de Foucauld, Club Méditerranée, taxis ocre, agentes de tráfico, bullicio, exhibiciones, discursos, danzas, proezas gimnásticas  
fresco gallardo joven  
milagrosamente roto el embrujo  
le llevan, estás, estoy en el **polígono irregular** de la plaza»<sup>32</sup>.

Esta peregrinación al **centro** de la tierra, sustitución cualificada de cualquier lugar sagrado por excelencia, rebasa la creación literaria y simbólica. Esta Xemáa-el-Fná no es sólo un **lugar** significado por una hierofanía o construido ritualmente —aun cuando el alminar de la Kutubía podría cumplir esa función—, sino una geografía mítica, la única **real**, configuración teórica de un espacio y de un mundo que se desea habitar y que tan sólo se intuye o «reconoce».

La realidad del **espacio** —de lo «acotado mágico»— es más bien interior que, incluso, exterior o ajena. Supone en el novelista y —por tanto— en su criatura, Paria, el esfuerzo de necesidad de una **experiencia personal** para reanimar en su conciencia ciertos símbolos primordiales.

Desde el punto de vista de una meditación realizada sobre un diagrama místico o **mandala**, éste, como escribe Mircea Eliade: «puede ser a un mismo tiempo, o sucesivamente, el soporte de un ritual concreto o de una concentración espiritual; incluso, de una técnica de fisiología mística. Esta plurivalencia, esta capacidad de manifestarse en planos múltiples aun cuando homologables, es característica del simbolismo del **centro** en general. Lo cual se comprende fácilmente, porque todo ser humano, incluso inconscientemente, tiende hacia el **centro** y hacia su propio **centro**, el cual le confiere realidad integral, **sacralidad**. Este deseo, profundamente enraizado en el hombre, de hallarse en el propio corazón de lo real, en el Centro del Mundo, allí donde tiene lugar la comunicación con el Cielo, explica el uso desmedido de “centros del mundo”...»<sup>33</sup>.

31. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 68.

32. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 73.

33. M. Eliade, op. cit., pág. 57.

El despertar de este neófito, su arribo de náufrago al gran círculo del **espacio sagrado**, supone el gran descubrimiento de la Verdad, imagen de las tres regiones cósmicas enlazadas por un eje en un **centro**:

«El visitante o asiduo a Xemáa-el-Fná disfruta en verdad —dice el novelista— de una prerrogativa singular: la de zambullirse en las postrimerías del milenio, en un mundo extinguido entre nosotros desde hace varios siglos; un mundo en el que el hombre medieval, tanto en el ámbito cristiano como el islámico, disponía soberanamente de su tiempo, se abandonaba a sus instintos de juego y aficiones al espectáculo, acudía al **círculo abierto** y fraterno de los narradores públicos, absorbía incansablemente sus historias, edificaba con éstas los rudimentos de su propia sociabilidad... Allí, como en tiempos de Ibn Quzmán y Juan Ruiz, la plaza pública, el espacio efusivo y plural de la **halca**, promueven un «contacto inmediato entre desconocidos, olvido de las coacciones sociales, identificación de la plegaria y la risa, suspensión temporal de jerarquías, gozosa igualdad de los cuerpos...»<sup>34</sup>.

Ciertamente —subraya Goytisolo—, «**Makbara** apunta a una liberación del ser humano a través del amor» y, en verdad, el centro del mundo de la plaza «preserva una **brecha alegre** en un **futuro más lejano**, que volverá irrisorios el carácter progresivo **relativo** y la verdad **relativa**, accesibles a su época y al futuro **visible, inmediato**»<sup>35</sup>.

Así, el relato espacial de la Xemáa-el-Fná hace bueno; en su apoteosis de universalidad del ser humano, superando —como diría G. Sobejano, «la presencia de su raíz solitudinaria»—<sup>36</sup> el sabio aforismo de Ibn Arábi:

«El que permanezca aprisionado en una dimensión definida estará completamente triste cuando deje la tierra»<sup>37</sup>.

Sin embargo, en este viaje errático, ¿qué papel es asignado a ella, al Ángel caído?

A diferencia de otras novelas anteriores de J. Goytisolo, no se nos hace tan fácil aplicar a este relato el esquema de **laberinto**, como hilo conductor de una estructura, que Annie Perrin y Françoise Zmantar supieron perfectamente describir en otras ocasiones.

«Tradicionalmente —decían— el laberinto consiste en circunscribir en el espacio más reducido posible la amalgama más compleja de senderos para retardar la llegada del viajero a su **centro**. Mientras que el hilo de Ariadna conduce al hallazgo del camino, el laberinto permite el acceso a un lugar, al mismo tiempo que obstaculiza la llegada. El diseño del laberinto une el motivo cerrado del trazo generador de angustia y el trazo abier-

34. J. Goytisolo, «Vicisitudes del mudejarismo», en *Crónicas Sarracinas*, págs. 53-54, Ruedo Ibérico, Barcelona, 1982.

35. J. Goytisolo, «De don Julián a Makbara: una posible lectura orientalista», en *Crónicas Sarracinas*, pág. 45, Ruedo Ibérico, Barcelona, 1982.

36. G. Sobejano, «Valores figurativos y compositivos de la soledad en la novela de Juan Goytisolo», págs. 30-31, en *Voces*, I, Barcelona, 1981.

37. Ibn Arábi, *El núcleo del núcleo*, pág. 19, trad. J. Aguado, Málaga, 1986.

to dinámico de la espiral, en la que el ritmo vertiginoso conduce a un centro. En el centro del laberinto el Minotauro devora a los jóvenes, pero, a su vez, es abatido por Teseo, con lo que se convierte así en víctima y verdugo al mismo tiempo. Ir al encuentro del Minotauro es recorrer como Teseo el camino que conduce al interior de sí mismo; asesinar al Minotauro en un abrazo mortal, sacrificar una parte de sí para que renazca la otra, reencontrarse aún la perdida unidad del ser... Según Goytisolo, es preciso destruir el mito en el cual se ampara la ideología, para así convertirlo en instrumento de su poder exclusivo, tras mutilarlo de parte de sí mismo...»<sup>38</sup>.

Pero es claro que sí, en esta ocasión, parece no existir Minotauro interior —esa es una batalla ya descrita—, personalmente, en **Coto vedado**<sup>39</sup> y, más recientemente, en **En los reinos de taifa**<sup>40</sup>, coexisten, sin embargo, dos planos mentales que se confrontan y superponen, casi imposibles de mezclar. La **alteridad** de la opción vital elegida, ganada en la interioridad por el **orientalismo** —para el autor y sus personajes—, es una conquista imposible de ser subyugada si no es por violencia.

El **otro** mundo es una realidad frente a éste, el de ellos. «Metrópolis» frente a nomadismo y errancia en el edén de Xemáa-el-Fná.

Llegados a este punto, Angel no es realmente Ariadna, es ella la que se adapta a la búsqueda de un amante que aparece y desaparece en calimas de desierto o entre los humos de la gran y enorme ciudad, más bien se configura como **complementariedad** de la sexualidad sacralizada. Jamás entró en el **paraíso** prometido si no fue en sus encuentros con el paria. Abjuró de su origen, prostituyó su **sistema**, porque intuí el delicioso jardín más allá de las dunas del desierto.

Angel, como luego veremos, al parecer imagen-flash recurrente de una Marlene Dietrich, vivificada en el recuerdo del viejo filme «Marruecos», se descalza su zapato de tacón para elegir la errancia del paria, enrolado en la Legión o en el Tercio. Acepta la ambigüedad y la inseguridad-segura de la firmeza de un Gary Cooper transformado en grotesco beduino, uno de esos **badauls** en los que «la altivez aristocrática y su amor a una independencia sin trabas —escribe Goytisolo— encuentran su cauce en una vida libre y errátil —barrida hoy, como sabemos— por la acción combinada del progreso, sequía y regimentación forzada tanto en Arabia como en el Sahara...»<sup>41</sup>.

Angel —al igual que el paria— insiste constantemente en huir hacia la plaza, repite —como salmodia— su gran deseo del reencuentro, iluminado con la imagen persistente de la acción de traspasar la barrera prohibida del desierto:

«...Tenía que huir de allí, correr el riesgo de una compleja, alambicada ope-

---

38. A. Perrin y F. Zmantar, «El mito del laberinto», en *Voces*, n.º 1, págs. 33-34, Barcelona, 1981.

39. J. Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, 1985.

40. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, Barcelona, 1986.

41. J. Goytisolo, «Sir Richard Burton, peregrino y sexólogo», en *Crónicas Sarracinas*, pág. 158, Ruedo Ibérico, Barcelona, 1982.

ración, probar fortuna por ásperos, remotos parajes: el decorado de un viejo filme de amor era el escenario ideal donde armoniosamente se insertaban los protagonistas de mi antiquísima violación frustrada: hombres de una pieza como tú, investidos de brusco y convincente sexapil, armados de una herramienta soberbia, única, insoslayable: **acudí, corrí, volé, cruzó el océano, traspasé la alta sierra, llegué al llano**: un renombrado transformista confeccionó para ti un florido jardín, un huerto acogedor, dulce y ameno en el que el denso, cautivo fervor de un hombre azul pudiera amansar sus ansias ancestrales, atávicas: lo demás lo sabes ya, mi amor: la realización del diferido sueño concebido en el ámbito de la ciudad maldita, abrogada: uncirte al yugo de peroleras y busconas de los áscaris y soldados del Tercio, arrojar los inútiles zapatos de tacón, **hollar descalza la fina ondulación de las dunas, caminar, caminar, perderse en el desierto...**<sup>42</sup>.

La prosificación del verso de Fr. Luis de León: «acudí, corrí, volé, cruzó el océano, traspasé la alta sierra, llegué al llano»<sup>43</sup>, sitúa la cuestión en su punto: la desmitificación de un «cosificado» y «pecaminoso» concepto del amor.

De nuevo, Goytisolo remite a confrontar por medio de la tradición literaria —la violación de La Caba por el rey don Rodrigo— los dos mundos, las dos cosmovisiones contrapuestas: Oriente/Occidente, España/Islam.

Al referirse el autor a su relato anterior, **Reivindicación del conde don Julián**, afirmaba: «...En mi novela me propuse una tarea de sicoanálisis nacional a través de la lectura del discurso colectivo tradicional sobre el Islam en nuestra literatura y en nuestra historia... La satisfacción de los apetitos carnales de don Rodrigo es la causa directa de un castigo —la conquista islámica— que afrontará a España por espacio de ochocientos años. Tal leyenda, y su aceptación general por espacio de siglos, se integra en un discurso sistemático o, si se quiere, en una «visión textual» en la que los creadores sucesivos ilustran o escenifican un conjunto de anhelos, frustraciones, angustias, fantasías, animosidad, prejuicios entreverados con una masa de clichés e **ideas recuas** sin ninguna conexión con la historia real...». Y prosigue: «...Estamos ante una variante de la fábula del pecado original y el paraíso perdido en la que, en vez de la manzana, el señuelo del Maligno habría sido la belleza de una doncella y el papel de Adán correspondería al último rey visigodo: por culpa de éste, los españoles habrían perdido para siempre su inocencia y, a sus ojos, el moro invasor simbolizará el mal, el pecado, el castigo...»<sup>44</sup>.

Pero en este relato **Makbara** hay —ciertamente— una conversión.

Angel, ese personaje ambiguo, huído de una sociedad consumista y feroz, situado no

---

42. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 44.

43. Fr. Luis de León, «Profecía del Tajo», vs. 61-65, en *Fr. Luis de León y la escuela salmantina*, ed. C. Cuevas, págs. 97-99, Madrid, 1982.

44. J. Goytisolo, «De don Julián a Makbara», en *Crónicas Sarracinas*, pág. 32 y ss. Ruedo Ibérico, Barcelona, 1982.

ya en España, sino en el contexto del llamado mundo occidental capitalista o socialista real, ha elegido la opción **oriental**, quiere recobrar el paraíso-edén que sólo le ofrece el errante y náufrago beduino. Hasta en su lenguaje rechaza también —al igual que los personajes de novelas anteriores— «un elaborado código lingüístico, un metalenguaje de control», por el uso de una provocativa «obscenidad» que no es más que un instrumento rompedor de «rigideces conceptuales y ocultamientos», como señala Bernstein.

Una lectura **reconvertida** de la «Profecía del Tajo», aquella en la que «folgaba el rey Rodrigo con la hermosa Cava en la ribera», no le induce a ella —Angel— a actuar «fulminando el hierro insano», sino a acudir presurosa: «acude, acorre, vuela», al reencuentro de la heterodoxia, de la «herejía». Angel es La Cava redimida por un ejercicio de libre voluntad. La transgresora hispana que —ahora— en la «comunidad europea» adopta otro nombre singular para relacionarse con su paria grotesco:

«...votre nom?  
je vais vous l'épeler, car c'est difficile:  
ele-a-ef-o-double ele-a: comme **la folle**, mais  
avec une a à la fin...»<sup>45</sup>.

«Lafolla», un nombre sugestivo que, como refiere L. López-Baralt, alude a su posible «locura de amor» (?).

Así lo señalaba el propio novelista: «Únicamente el **ángel** caído, al invertir la escala de valores al uso, será capaz de amar y correr en pos de este puro sexo sin voz ni orejas...»<sup>46</sup>.

Pero hay más, como en los ritos tántricos, el paria procura utilizar todas las energías físicas y anímicas para lograr la máxima felicidad en las relaciones terrenas y «espirituales». Al igual que en el tantrismo se proclama que todos los placeres terrenos de la unión con la pareja son un modelo de la armonía de la creación y constituyen un paso previo a la unión con dios<sup>47</sup>, el nuevo dios total del cuerpo, la palabra y la idea.

Angel otorga una **complementariedad** que —posiblemente— la domina y se diluye en el universo erótico del Paria mogrebi.

En el fondo del túnel siniestro, sometido al hierro industrial de «Metrópolis» —la ciudad deshumanizada que creó para la historia la ardiente imaginación de F. Lang—, el náufrago relata un sueño sin fin en el que Angel mimetiza la esencia del comportamiento femenino en la vida eterna para el creyente del Corán: «...mujeres de ojos rasgados,/ parecidos a la perla semiculta,/ en recompensa de lo que hayan hecho/ no oirán ruido ni incitación al pecado,/ sino el dicho: Paz! Paz!...»<sup>48</sup>.

45. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 79.

46. J. Goytisolo, «De don Julián a Makbara», art. cit., pág. 44.

47. A. Elliot, M. Eliade, J. Campbell, *Mitos*, Barcelona, 1976.

48. *Corán*, Azora LVI, 23/26. Ed. J. Vernet, Barcelona, 1983.

«dunas, palmeras, ganado trashumante la muchachita con ojos de gacela con la que un día deberás casarte: canto música, invitaciones, regalos, tres días encerrado en la jaima con la doncella, pañuelo embebido en sangre de la desfloración, yuyús exultantes del mujerío, amarla, amaros sin tregua mientras dure la fiesta...»<sup>49</sup>.

¿A dónde conduce, pues, este viaje errático y simbólico? ¿Qué signo se oculta en la memoria fingida de la experiencia literaria? ¿Qué vivencia aguarda en la contemplación del simulado **mandala** y en el uso «mántrico» de este discurso novelesco?

Este viaje al **centro** del universo/mundo no es sino experiencia personal que desea proyectar la reconversión de mitos y normas, un ejercicio de «mitoclastia».

Volver a la *Xemáa-el-Fná* es «sentirse vivo», resucitado y transformado. Supone —por parte del novelista— la elección de la opción alternativa cultural, posiblemente sujeta a una difícil comprensión por los más, pero —indudablemente—: «no se trata meramente, como a primera vista pudiera creerse, de un ejercicio de nostalgia sino de una apuesta a lo por venir». «Abrupto descubrimiento... no desconocer la ígnea realidad del centro: sondear cautamente la entraña de la que brota a borbotones el magma de escorias...»<sup>50</sup>

## 2.—MITO Y ANTITÓPICO: LA DESTRUCCIÓN COMO FUERZA CREATIVA

En las páginas que anteceden —siempre desde el punto de vista de la función de complementariedad que desempeña el lector— se ha intentado esbozar lo que —para nosotros— es el hilo conductor de la estructura de este entramado mudéjar de la novela **Makbara**. Se impone, ahora, el análisis de los materiales que han servido para dar forma a esta compleja e, intencionadamente, ambigua construcción sureña.

Hay que partir de la afirmación de que este relato se ha concebido como una historia de amor, cuya final traducción sólo puede ser obtenida en una clave enigmática similar a la del «bueno o loco amor» del Arcipreste de Hita.

«La serie de croquis y anotaciones —dice Goytisolo— que inicié entonces para una eventual «Lectura del Arcipreste de Hita en *Xemáa-el-Fná*» tomaron, en verdad, rumbo muy distinto del que me proponía: escapando a mi primitivo designio, adquirieron poco a poco vida autónoma y se transformaron paulatinamente en el contexto de otro libro o li-brillo de **buen amor**: mi novela o poema **Makbara**...»<sup>51</sup>.

Pero advertimos, de entrada, que será prácticamente imposible separar el puro ejercicio literario de una experiencia personal global que el autor intenta que sea transformadora hasta en el uso de sus códigos lingüísticos.

49. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 155.

50. J. Goytisolo, «De don Julián a Makbara», art. cit., pág. 45. «Siempre he procurado vivir —dice el autor— como una persona y no como un personaje, porque toda mi vida he sido un «mitoclasta», incluso en lo que se refiere a mi persona» («ABC», Sevilla, 12-IV-1987). cfr. *Coto vedado*, pág. 230, Barcelona, 1985.

51. J. Goytisolo, «Vicisitudes...», art. cit., pág. 52.

Tratar de descubrir cuáles sean las vivencias biográficas que se transmutan en el relato, es una tarea que sólo la propia confesión del autor puede apenas desvelar. Las hay, no obstante, como las que aparecen en su último libro **En los reinos de taifa**.

Recomponer el uso de tópicos, las reconversiones de mitos y la destrucción de cierta mentalidad y tradicionalidad literarias nos puede resultar más fácil, aun cuando —siempre— sea conveniente contar con esas **precisiones** que el novelista eventualmente ofrece en su preocupación por lograr una comunicación más completa con el lector.

Un pasaje esclarecedor, incluido en las últimas páginas de **En los reinos de taifa**, revela cuál va a ser la actitud de Goytisolo ante su nuevo reto creador.

Nacida esta reflexión para sus dos novelas anteriores, muy en especial para **Reivindicación del conde don Jullán**, nada impide que sea aplicada a la fabulación de **Makbara**, aunque en ésta el final de la batalla emprendida haya superado, en parte, los límites de la confrontación anterior entre el autor, el Islam y España:

«...Encerrado en tu habitación del hotel, entre la Kutubia y Xemáa-el-Fná, vivías momentos de soledad, exaltación y de rabia, consciente de haber roto la corteza de tu **centro** ardiente, llegado a la entraña de la que brota a borbotones el magma de escorias, materias abrasadas. La brusca y violenta jubilación, el nítido ramalazo destructor presentidos desde la infancia habían dejado de ser una visión sigilosa, acechante para hacerse reales: fuerza ligada a tu vivencia peculiar del sexo, gravitación animal de los cuerpos que debías asumir e integrar en tu **conjunto textual** con la misma desengañada lucidez y tranquila fatalidad en las que el bachiller de la Puebla de Montalbán fundó, para los amantes de la tragicomedia, las leyes recónditas de su Intima, sustancial vulcanología... Más allá de la esfera personal, diafaniza y revela los mecanismos latentes en la sociedad, exhuma y rescata de lo medular la energía que propulsará la vandálica invasión que proyectas: esa obra no escrita aun en nuestra lengua, contra ella, a mayor gloria de ella, destrucción y homenaje, profanación y ofrenda, agresión alienada, onírica, esquizofrénica, alianza integral de imaginación y razón, como dice del Gran Sordo Malraux, bajo la apariencia mendaz del delirio. Resoluciones en serie forjadas vertiginosamente a partir de tu huida a la ciudad en donde hoy evocas y fijas por escrito lo sucedido: calar en la historia auténtica del país del que te sentías inexorablemente proscrito; embeberte en el baño lustral de sus clásicos: espulgar la totalidad de su **corpus** literario con la misma frenética minuciosidad con la que rastreabas a diario el caos tangerino: poner el acervo humanístico de la época —lingüística, poética, historiografía— al servicio de dicha empresa: llegar a las raíces de la muerte civil que te ha tocado vivir; sacar a la luz demonios y miedos agazapados en lo hondo de tu conciencia. Días, horas, instantes privilegiados, de riqueza y envidia inigualadas después, rumiando tu cólera, agravios, sed de venganza contra esos molinos o gigantes llamados religión-patria-familia-pasado-niñez...»<sup>52</sup>.

Se hacía imprescindible esta extensa cita porque ella descubre el proyecto de acu-

52. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, ed. cit., págs. 304-305.

mulación de materiales que Goytisolo decide utilizar. Con estos antecedentes y para una recreación «mitoclástica» de una «historia de buen amor» se van a suceder en la elaboración de **Makbara**, al menos, los dos grandes mitos literarios de «Dante y Beatriz» y el de «Eloisa y Abelardo».

Puestos a elegir, nos parece el segundo determinante y sustentador de la estructura del viaje errático, mientras el primero pudiera ser más coyuntural e inserto en otras reminiscencias tópicas, aunque coadyuvante en la experiencia total.

Para empezar, hay una voluntad de fijar la referencia a esta historia medieval en la propia titulación del capítulo que podría considerarse cenit expresivo de la complementariedad del Paria y Angel: símil del gran encuentro de las dos culturas que se hacen transgresoras en la oscuridad de tinieblas del túnel metropolitano.

Decidido a forzar el mito, a sodomizar el mito, tal como al novelista le gusta decir, las imágenes secuenciales de una Eloisa y Abelardo, transmitidas, —probablemente—, por la recreación imaginativa del recuerdo literario y del grafismo decimonónico, se sitúan en un microuniverso invertido en su totalidad en relación con la historia tópica tradicional.

Es necesario destruir el mito para que su perversidad esencial no surta efecto y éste sea válido por sí mismo. Es ésta una actitud varias veces manifestada por el autor: «...Vivimos rodeados de mitos, mitos del 36, mitos del 98, estamos asfixiados por esos mitos y mi libro es un intento de hacer tabla rasa, de saber donde estamos, porque mientras no sepamos donde estamos no podremos crear una novela, no podremos hacer un arte válido. En este aspecto, mi novela es un esfuerzo desmitificador, un esfuerzo de situar el problema en términos actuales...»<sup>53</sup>.

Si puntualizamos de nuevo el hilo conductor de la historia de amor, observaremos que Angel-Eloisa y Paria-Abelardo vivieron, —especialmente, por parte de ella—, prendidos en el deseo del reencuentro. Contactos furtivos, correspondencia perdida, prisión en Targuist, trabajo en las profundidades del averno metropolitano, distancia en el mundo lúdico, erótico y persuasivo de las variedades, el cabaret y la casa de prostitución, unión final yugulada por los emisarios radiofónicos del sistema.

Todos los elementos transgresores que devuelven a su verdad, —pensamos que este es el objetivo de Goytisolo—, la historia sexual fallida de los tradicionales Abelardo y Eloisa se hacen, pues, presentes.

La blanda, aunque, en cierto sentido, erótica versión que de esta leyenda consagró A. Pope al exotismo medievalista prerromántico, describe así la historia, —cuyo paralelismo nos parece, ahora, resucitar transformado—, encubriendo la auténtica tragedia de estos enamorados que es resuelta y reconvertida por nuestro novelista:

«Abelardo y Eloisa vivieron en el siglo XII. Fueron ellos dos personas distinguidas en

---

53. J. Goytisolo, en E. Rodríguez Monegal, «J. Goytisolo: Destrucción de la España sagrada», *Mundo Nuevo*, nº 12, junio de 1967, pág. 56, citado por P. Gil Casado en *La novela social española*, pág. 501, Barcelona, 1975.

su época, tanto en sabiduría como en belleza, pero por nada tan famosos como por su infortunada pasión. Tras una larga historia llena de calamidades se retiraron ambos a sendos conventos, y consagraron el resto de sus días a la religión.

Sucedió mucho después de esta separación qu una carta de Abelardo a un amigo, en la cual se contenía la historia de este drama, cayó en manos de Eloisa. Esta, como despertara toda su sensibilidad, ocasionó las dichas celebradas cartas que dieron tan vivo cuadro de la pugna entre gracia y naturaleza, virtud y pasión...»<sup>54</sup>.

Pero la traducción de M. Aranda Sanjuán de las **Verdaderas cartas de Abelardo y Eloisa**, aparecida en Barcelona en 1875, descubre otros pormenores que, no por menos conocidos por vía tradicional, dejan de ser sustanciales para nuestra tesis.

Abelardo, maestro de retórica en Melún, -en el texto de **Makbara** es un desarraigado meteco—, «cada vez más dominado por la ardiente pasión que le inspiraba aquella doncella, buscó una ocasión oportuna para entablar con ella relaciones íntimas y diarias que le hicieran ceder fácilmente a sus deseos...»

«En suma —relata el personaje medieval—, no hubo nada que coartase la libre emisión de nuestro cariño ardiente, hasta el punto de que gustamos todos los deleites que puede imaginar la más exigente y refinada pasión. Cuanto menos conocidos eran para nosotros estos goces, con tanta mayor vehemencia los hacíamos durar y menos hastío nos causaban».

Pero las intrigas de ambas familias, puntillosas en problemas de honor, hicieron que los parientes de Eloisa, aprovechando el sopor del sueño de Abelardo y la complicidad de la noche: «cortáranle las partes del cuerpo con que había cometido la falta de que se lamentaban»<sup>55</sup>.

Abelardo se refugia en un convento, avergonzado, porque, —como dice el Deuteronomio (XXIII): «el eunuco, de majados o cercenados testes y tajada viril parte, no entrará en la Iglesia del Señor»<sup>56</sup>, mientras Eloisa, sublimando su deseo reprimido, vierte en su correspondencia un encendido deseo amoroso a un amante que encuentra pasivo.

Recordando el antiguo y renacido amor se declara así: «...Y si el nombre de esposa parece el más santo y válido, para mí siempre fue más dulce el de amiga, y, si no lo llevas a mal, el de concubina o manceba, creyendo que cuanto más me humillara ante tí, me haría más acreedora a tu gracia...»<sup>57</sup>. Para proseguir: «No habría vacilado en considerar más dulce y digno llamarme meretriz contigo que emperatriz con él... Nada he reservado para mí, como no sea el derecho de ser siempre tuya... Mientras nos entregábamos a los

---

54. A. Pope, *Pope's poetical works*, «Eloisa to Abelard», 2 vols. London s/a. Traducción libre de Alberto M. Ruiz Campos.

55. M. Aranda Sanjuán, *Verdaderas cartas de Abelardo y Eloisa*, págs. 21-23-32, Barcelona, 1875.

56. M. Aranda Sanjuán, *Verdaderas...*, ed. cit., pág. 34.

57. M. Aranda Sanjuán, *Verdaderas...*, ed. cit., pág. 79.

placeres carnales, el cielo no nos hizo sentir el peso de su severa justicia... De tal modo está grabado en mi imaginación, no ya lo que hicimos, sino el sitio, la ocasión en que lo hicimos, que me parece hallarme en cada momento contigo disfrutando las mismas delicias; delicias que ni aun durmiendo me permiten el menor reposo...»<sup>58</sup>.

Tanto expansivo amor para obtener tan sólo de su desgraciado amante esta respuesta lacónica, entre otros consejos dirigidos a quien ya ilustra y dirige como virgen conventual: «Era justo que el órgano que había pecado expiara con sus padecimientos sus delincuentes placeres...»<sup>59</sup>.

No deja, pues, de ser esta historia una variante muy apropiada, aplicada al mundo occidental en general, de la leyenda y castigo de don Rodrigo y La Cava que, antes, sirvió de soporte a otras novelas de Goytisolo.

Pero no es tanto esta versión medieval la que probablemente vaya a «reconvertir» el novelista, sino la posterior visión mítica, —áptera—, que se difunde a partir de Pope.

La imagen temblorosa de Eloisa, —recordando lejanamente comportamientos de Melibea o doña Endrina—, ardiente de deseos, vacilante ante su deber y su amor, se agita y perfila en la sombra húmeda de trazos góticos. Ese recuerdo secuencial es el que se inserta en una mitología literaria en la que la historia de la Beatriz dantiana añadiría un dato más.

Así dibuja Pope a Eloisa, insinuando al sagaz lector más que descubriendo con palabras los deseos contenidos:

«En estas profundas soledades y horribles celdas  
donde la divina y pensativa contemplación habita  
y la siempre cavilante melancolía reina,  
¿qué significa esta ebullición en las vírgenes venas?  
¿Por qué vagan mis pensamientos más allá  
de esté mi último retiro?  
¿Por qué siente mi corazón su por largo tiempo  
olvidado latido?  
¡Todavía, todavía amo!. De Abelardo vino,  
y Eloisa aún debe besar el nombre...

.....  
Esconde, corazón mío, dentro, ese secreto fingimiento  
donde, mezclada con la de Dios, su amada idea yace...  
.....

---

58. M. Aranda Sanjuán, *Verdaderas...*, ed. cit., págs. 83-104.

59. M. Aranda Sanjuán, *Verdaderas...*, ed. cit., pág. 125.

No todo es del cielo mientras Abelardo posea una parte.  
Todavía una rebelde naturaleza ocupa la mitad de mi corazón.

.....

Tan pronto tus cartas yo temblorosa abro  
ese bien conocido nombre despierta todas mi aflicciones.  
¡Oh nombre por siempre triste! ¡Por siempre querido!

.....

¡Cálida, ahora, en el amor, me marchito en mi lozanía,  
perdida en la oscura soledad de un convento!  
De unos labios como esos, ¿qué mandato no se había de cumplir?  
Demasiado pronto me enseñaron que no era pecado amar,  
por el contrario, corría yo por los senderos del placer sensible.  
Amaba a un hombre, no deseaba un ángel.  
Vagas y remotas veo las alegrías de los santos,  
ni les envidio ese cielo que pierdo por tí...

.....

¡Ay, cómo cambió todo!  
¡Qué inesperadamente surgen las desgracias!  
¡Un desnudo amante, acabado y sangrante, yace!  
¿Dónde, dónde estabas Eloisa? La voz de ella, su mano,  
su puñal, se habría opuesto a la horrible disposición...

.....

Déjame yacer, todavía, en ese pecho enamorada,  
beber de tus ojos un delicioso veneno,  
desear tus labios y ser apresada por tu corazón

.....

Ven tú, padre mío, hermano, marido, amigo!  
y deja hacer a tu doncella, hermana, hija,  
y todos esos nombres cariñosos en uno solo: tu amor!

.....

Ven Abelardo! ¿De qué asta tienes miedo?  
La antorcha de Venus luce pero no para el muerto.  
La naturaleza comprobada permanece en pie;  
la religión desaprueba.  
Tú eres, incluso, frío. Eloisa aun ama.

.....

Ven, todo encanto, como tú eres!  
Oponte tú mismo al cielo; disputa mi corazón.  
Ven. Con una mirada de esos engañosos ojos  
borra toda brillante idea de los cielos;  
devuelve esa gracia, esos dolores y esa lágrimas.

.....  
Si alguna vez la suerte trae a dos amantes errantes  
a los blancos muros de Paracleto de plateadas primaveras,  
sobre el pálido mármol unirán sus cabezas  
y beberán uno del otro las lágrimas que, al verterse, caigan,  
y dirán tristemente, movidos por la mútua pena:  
Oh, nunca hemos de amar como ellos se amaron...»<sup>60</sup>

Era necesario trasladar párrafos de la famosa carta con vistas a poder contrastar, de una forma más clara, los ritmos antinómicos del desarrollo del mito en la versión **transgresora** de J. Goytisolo.

La aparición de Angel-Eloisa ocurre ya, —desde el principio—, situada en un círculo humano cerrado y críptico, al parecer el relativo a un partido totalitario marxista. Sin embargo, la lectura del discurso remite continuamente a unos códigos lingüísticos **eclesiales** que recuerdan la frustración de la Eloisa medieval en su convento obligado, del que no se atreve a escapar. Dos paraísos semejantes que se complementan y contraponen en el juego de contrastes del uso del tópico literario. Lectura de una religión laica imitadora de los ritos y liturgias de la iglesia tradicional:

«...todo le aburría allá arriba: la empalagosa atmósfera de paternalismo, el celo servil de los colegas, la inaguantable esclavitud del horario: plenitud transmutada en vacío, perfección en estado opresivo, asfixiante: descuidaba deberes y ritos, bostezaba ruidosamente en los oficios, interrumpía asambleas y actos con bruscos falsettos, expansivas, contagiosísimas carcajadas: y su mal ejemplo cundía, amenazaba con relajar la disciplina y, lo que es todavía más grave, minar la vigencia y solidez de los mismos estatutos fundacionales: vuestro acervo sagrado, intangible, legado imperecedero del Padre...»<sup>61</sup>.

Esta forzada profesa de una religión laica adopta, —igualmente—, el sentido reformista que la tradición medieval añade a la aventura inconclusa de Abelardo y Eloisa:

«...Las asambleas de base previstas en las reglas se convertían en un ceremonial huero, reducido a la salmodia de algunos eslóganes soporíferos o a

---

60. A. Pope, *Pope's poetical works*, «Eloisa to Abelard», 2 vols. London s/a. Trad. libre de este texto por Alberto M. Ruiz Campos.

61. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 37-38.

un fútil parloteo de salón con los validos y deudos de la autotitulada Intercesora y Medianera de Todas las Gracias...»<sup>62</sup>.

Pero todo fue en vano. Al final, la enfermedad de esta monja civil, asaetada por la interrogante de la pasión y el amor, hace crisis:

«recitaba a desgana las preces canónicas, sintonizabas a escondidas emisoras de radio extranjeras, se embebecía secretamente en la lectura de revistas de modas... denuncias... como lo de haber agregado al salmodiar Fiat Lux ese Item Volkswagen que corrió de boca en boca hasta llegar a los escandalizados oídos del brain-trust de la Madre...»<sup>63</sup>.

Para concluir, aceptando el decreto de secularización:

«condenada: y agarré el billete, el pasaporte, et exit permit de mi paraíso gris y áptero con una sensación regeneratriz, bautismal que todo aquel que ignore esta experiencia podría siquiera imaginar: las tinieblas exteriores al edén, el proceloso mundo libre al que me habían arrojado eran para tí, para ella promesa y símbolo de una presentida dicha corporal...»<sup>64</sup>

Como si se tratase de una continua pesadilla, en el fondo de su subconsciente subyace el recuerdo de la historia medieval. Aquella imposibilidad, carencia física de vivir el amor, se proyecta en la búsqueda de un Abelardo-Paría, grotesco nómada, ignorante e inculto, pero poseedor de un signo de vida, asombro o pavor para unos y otros.

Por oposición a Eloisa a quien, evidentemente, en su historia no es necesario realizar una operación transexual, el Angel transgresor del mito literario sí ha de pasar por esa experiencia para agudizar los aspectos discordantes:

«Llegado el momento de la verdad, el vencimiento irrecusable de la hora hache, el homo faber exhibía en el coso un compungido pedúnculo, tímido, luctuoso, retráctil: tenía que huir de allí, correr el riesgo de una compleja, alambicada operación, probar fortuna por ásperos, remotos parajes...»<sup>65</sup>

Mientras tanto, el anti-Abelardo/Paría, coadyuvante en una iniciativa erótica, se describe como el antitípico de un héroe meliflúo y sublimador místico de carencias y apetencias carnales:

«Desorejado: joven y airoso como entonces, agraciado incluso con la liberadora sección de engorrosos e inútiles pabellones auditivos...

De su figura arqueada, espalda quemada por el sol, cráneo cubierto con pobre turbante, calzón negligentemente ceñido a los muslos: vana tentativa

---

62. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 38.

63. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 39-40.

64. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 41-42.

65. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 44.

de ocultar a los otros el rico, señero regalo que Dios te ha dado: as de bastos sobrio y pulsante, motivo involuntario de escarnio, envidia, estupefacción: sumiso en apariencia, pero díscolo, insurrecto, reacio, listo siempre a asomar la cabeza por el borde inferior de la tela a la menor incitación o dis-cuido: tus compañeros de condena lo saben, y aluden a él con perfrasis cada vez que inadvertidamente lo muestras al reponerte de una flexión: homenaje discreto a las dimensiones de un arma que suscitara codicias y espanto en los cercanos y ya remotos días de tu breve, efímera juventud...»<sup>66</sup>

Este Angel-Eloisa, obligada a largas separaciones, crecida en su amor por encuentros fortuitos, consagra, como la heroína medieval, su vida «conventual» a mantener un amor «versus-platónico» que se deshace en una continua ansiedad:

«pura envidia, de mí, de tí, de nuestro amor, el lazo irrompible que os une, vencedor del espacio, incólume del tiempo: de haber sido yo la predilecta, escogida y bendita entre todas las mujeres, gracia, don, favor celestial que la alienta y sostiene, la ayuda a sortear dificultades y obstáculos, miseria, incomprensión, mezquindades: rehacer una y otra vez tu itinerario, dedicada a culto exclusivo, combatiente, aguerrida, monja soldado, siempre en la brecha...»<sup>67</sup>

No parece necesario, pues, subrayar una vez más la paráfrasis ambivalente de un lenguaje que vuelve al revés los códigos puritanos de creencias y mentalidades.

Pero no cesan aquí los paralelismos transgredidos. El capítulo secuencial titulado «Andrólatra» es todo un magnífico esperpento que revisa a la inversa el **género epistolar** que sustenta la historia tradicional de Eloisa y Abelardo.

Las cartas decimonónicas de las versiones en prosa son sustituidas por discursos que parodian el lenguaje publicitario, el de las relaciones públicas o el de los fotogramas y avisos de las revistas del «corazón».

Ella, Angel-Eloisa, que supo de él por el anuncio propaganda de un circuito artístico que celebraba la exhibición de Abelardo-Paría en un circo: «tu celebrada exhibición en los circos», ahorró: «...atesoré como una hormiga para venir aquí, **monja de clausura**, consagrada exclusivamente a tu culto, de espaldas al mundo, meditación castidad, vanidad de vanidades...»<sup>68</sup>

Para recibir, finalmente, la antirretórica y analfabeta epístola que fija una entrevista en la prisión de Targuist. Una carta que, —como en el relato tradicional—, también da intervención a un tercero, a un compañero de desdichas: «compañero de calabozo, adicto a una ortografía rigurosamente fonética...».

66. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 48 y 69.

67. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 57.

68. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 105.

Lejos queda ya el Abelardo culto y humanista que —al fin de sus años— aconseja a sus hermanas en religión y, por tanto, a Eloisa: «estar lavadas con leche, esto es, resplandiciendo con el puro brillo de la castidad, residís como palomas junto a estos ríos, a fin de que, bebiendo copiosamente la sabiduría, no sólo podáis aprender, sino enseñar...»<sup>69</sup>

He aquí, por contra, el que pura y llanamente dicta a su escriba de «otra sabiduría», el doble lunático de la oculta personalidad:

«mi an ablaod dusté kes una gran artista i disea echarse nobio formal...la tingo mui larga, mas de vintisei sintimetro, se me be kuando yebo el pantalón de jinnasia i el tiniente Garsía me yama er fenomeno si biene a berme akí a Targis diga uste al sarjento de guardia kes mi nobia i la dijaran berme a sola i gosaremo lo dos deuna gran filisida i disfrutasion si dios kiere...»<sup>70</sup>

Entrevista fallida, algarada con la esposa competidora desconocida, para afirmar que «nos volveríamos a encontrar» y proseguir el instintivo y errático itinerario que conduce: «al regio y sombrío cubil, tus aposentos nupciales... grutas, averno, albañales, nocturna espeleología, iluminada por la fe que me inspiras, risueña, animosa, tenaz, aguerri-da, incansable...»<sup>71</sup>: la novela de amor de los nuevos Eloisa y Abelardo.

La ubicación de esta secuencia clave del relato, titulada «Eloisa y Abelardo», se desarrolla en la catacumba-subterráneo, cloaca de la gran ciudad, una nueva visión de la «cueva sagrada». El inframundo de la gran metrópolis es el símbolo de la alternativa de vida que sus oscuros habitantes eligen y ofrecen.

Los Periodistas de la PB News se encargan de calificar la aventura radiofónica: «un verdadero scoop: la vida en el subsuelo»; una experiencia alucinante que podría titularse «Los Nuevos Trogloditas», «En el subsuelo del Golden Triangle» o mejor aun, «Una jornada en el Averno».

Graban para la emisora en su cinta magnética:

«...nuestros trogloditas han preferido la tiniebla a la luz, la suciedad a la limpieza, el roedor al humano, una opción difícil de comprender señoras y señores, pero a la que el equipo especial de PB News se esforzará en dar una explicación pausable con ayuda de los propios interesados.

El mito de la caverna, la vuelta al feto, eh Ben, qué te parece si invitáramos a venir al señor Freud?...»<sup>72</sup>

Es claro que la aparición de la imagen de la **caverna** ha sido relacionada en la última

---

69. M. Aranda Sanjuán, *Verdaderas...*, ed. cit., pág. 342.

70. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 111.

71. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 117.

72. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 147.

narrativa de Goytisolo con un código esencialmente sexual. Bernstein la vinculaba, —en su análisis de **Reivindicación del conde don Julián**—, con «...la gruta custodiada represivamente por la tradicional costumbre hispánica que no deja de tener sus raíces en los setecientos años de dominio moro sobre España. La gruta/cueva/caverna es una constante en la narración, el objetivo de la culebra siempre presente...»<sup>73</sup>

Identificar la caverna con la imagen de la propia España en la que penetra la serpiente/falo de la traición regeneradora, o —en este caso— con el propio espacio del mundo occidental, parece un recurso un poco más complicado en **Makbara**.

Sigue perviviendo, ciertamente; el inframundo del Hades, recinto de dolor, ese tenebroso túnel donde Abdelli, Abdellah o, tal vez, Abdelhadi o Ahmed-Paria, mercurial nombre, —como diría L. López-Baralt—, se reúne con los demás compañeros de penas en las galerías, pero —ahora— creando su propio espacio de supervivencia: «feliz cuarenta palmos bajo tierra... concluir por añorar la sedativa oscuridad de la mina...» Porque, acaso, las tinieblas sean la verdad, mientras la luz encubre, —como en el soneto de Blanco White—, la realidad infinita: «...amanecer, augurio de nuevas calamidades, caja de Pandora de mil imponderables, luminosidad engañosa...»<sup>74</sup>.

Pero, ¿cómo prescindir —también— de una posible y —quizás— no lejana influencia coránica? El texto profético de «La caverna de los siete durmientes» propone la huida al inframundo como un acercamiento al mandato de Dios:

«Cuando os hayais apartado de ellos y de lo que —prescindiendo de Dios— adoran, refugiaos en la caverna. Vuestro Señor extenderá sobre vosotros parte de su misericordia y dispondrá vuestro asunto favorablemente»<sup>75</sup>.

La ruptura del mito de Eloisa y Abelardo, bañado por las aguas estigias del averno, como antes ocurriera con la reconversión del de Beatriz en el infierno dantesco de la tenería, supone un ejercicio similar al que el novelista realizó, previamente, en sus relatos anteriores con otros tópicos hispánicos.

Hay, simplemente —ahora—, una ampliación en el campo de operaciones. El patrimonio cultural europeo, representado por Beatriz, Abelardo o Eloisa, cruje ante la nueva heterodoxia. La alternativa de los metecos, de los desheredados, de los pobres del mundo, se abre paso en la caverna del bajo vientre de la desarrollada metrópolis.

Rompiendo el maleficio contenido en la versión tradicional y en la romántica, ella —Eloisa— reencuentra a su amado en un nuevo «Paracleto» que no es —precisamente— cenáculo aséptico de hechos y palabras:

«...era ella, soy yo, eres tú. Tardabas en venir... vestida siempre con tus me-

---

73. J. S. Bernstein, art. cit., pág. 60.

74. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 182.

75. *Corán*, Azora XVIII, 15/16. Ed. J. Vernet, pág. 296 y ss. Barcelona, 1983.

jores galas... invulnerable tras baño lustral en aguas estigias... envuelta sutilmente en grácil aureola semántica: abrirse paso por el laberinto con un cirio pascual en la mano: fantasma aparición imagen sagrada: precedida, flanqueada, seguida de su prolífica corte de milagros: ratas, ratones, ratoncillos convocados en torno a la móvil burbuja de luz... parodiar sin querer las expresiones y ademanes de la omnífoda titular del Secretariado en sus breves y caprichosas levitaciones ante pastorcillos de zonas montañosas y rústicas... Madonna al fin, reina y señora de las cloacas... Cada vez más cerca de ti, con el cirio pascual en la mano, como si fuera a visitar a Mulay Brahim, implorarle la gracia de un marido rico y apuesto... soberana de una abundante corte ratonil, majestuosa y extática como una aparición, devorándote ansiosamente con los ojos antes de postrarse a tus pies como reina consorte en el acto de la coronación, penetrada de la grandeza y solemnidad del momento...»<sup>76</sup>.

Jugando a los contrastes, comunicando códigos ambiguos del lenguaje eclesial, transmutando imágenes sacralizadas por el sentir popular, a punto de transformar el mito o la creencia, la *caverna* de España se traslada a Francia y, bajo la luminosidad de la hiriente palabra, ella —Lafolle/Cava— se convierte a sí misma en signo y símbolo, emblema de un significado de amor inverso, destructor:

«estoy, estábamos en Tarudant: deslumbrada por tu apostura, mi amor: cantando el Magnificat, recitando mi Hosanna... Era virgen aún, mi amor: apenas recobrada de la sublime, portentosa intervención: buscando discretamente a quien ofrendar su cavidad, su recipiente, su tálamo: mi gruta milagrosa de Lourdes...»<sup>77</sup>.

La imagen espectral de la Eloisa de Pope, una tradición recreada en la conciencia y en la retina, como en montaje superpuesto de escenas tenebrosas, sucede ante nuestros ojos:

«El bendito cirio temblaba en tu mano.  
Presenta la cruz ante mi vista elevada.  
Enséñame una vez más y aprende de mí a morir...»<sup>78</sup>.

Lentamente se desvanece. El esperpento de la vejez, transido por la locura del placer, como el tópico, como el mundo antiguo, es ya un nuevo paisaje tras imprevista batalla. Desarmado y cautivo el ayer enemigo, esta guerra, oriente/occidente, también ha terminado.

76. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 151-156.

77. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 62-63. En cita de J. Lázaro, leemos: «según Eliade, el retorno a la matriz para nacer a una nueva vida se simboliza en los ritos mágicos mediante el encierro temporal en una cueva oscura. Así, la Tierra es la madre y la caverna el útero. A este sexo-gruta se encamina Alvaro como nuevo Eneas a los infiernos, para meditar y ser iluminado sobre su futuro...» (J. Lázaro, op. cit., pág. 140).

78. A. Pope, *Pope's poetical works*, «Eloisa to Abelard», ed. cit. Trad. libre de Alberto M. Ruiz Campos.

### 3.—RECREACIÓN SECUENCIAL: IMÁGENES Y RECUERDOS

#### 3.1.—Otro Angel Azul

Mientras que, a nuestro parecer, el eje estructural del relato se ha desarrollado sobre la inversión preferente del mito y tópico literario de Abelardo y Eloisa, los materiales que el novelista utiliza en la configuración de sus dos esenciales personajes, Angel y Paría, no sólo proceden del excelente conocimiento del acervo tradicional y patrimonial de la exclusiva literatura, sino de otros campos que se incorporan al discurso como elementos componedores de este mosaico multicolor que intenta envolver al lector con imágenes, vivencias y palabras.

Si hubiese sido nuestro propósito estudiar en esta ocasión las estructuras lingüísticas y no los procesos mentales de creatividad, habría que haber señalado la variedad y la polivalencia de los distintos registros. En parte, es un tema ya trabajado y conocido. «Todo ello —escribe J. Lázaro— unido a una variedad de registros estilísticos procedentes de fuentes diversas (periodísticas y epistolares, conferencias, discursos, telegramas y octavillas) que, además de burlescas, se destrozan mutuamente por su diferente planteamiento y el violento contraste léxico (así, el artículo científico y la carta obscena)...»<sup>79</sup>.

Hasta ahora, nos parece estar en buena línea de investigación pues, al fin, lo que intentamos hacer es constatar la propia definición que sobre la fabulación de la metanovela defiende el propio autor:

«Plasmar por escrito la realidad excluida por la codificación literaria implica, en consecuencia, una aventura liberadora, tanto en el campo de lo moral como en el del lenguaje... La subversión lingüística, inherente al progreso histórico de la literatura, se acompaña de una subversión en el campo de la percepción de la vida y nuestra experiencia concreta de ella...»<sup>80</sup>.

Pero, ¿cómo se construye literariamente la proyección visual y vivencial de un personaje como Angel? ¿A qué códigos recurre el novelista?

Sería curioso anotar las veces que en el relato **Makbara** aparecen referencias al cinematógrafo. No nos interesa ahora la valoración simbólica que la **sala de proyección** pueda cumplir en el universo de Goytisolo. Ya dijimos, antes, que toda bajada a un espacio de oscuridad, sala, túnel o caverna responde a un rito iniciático.

---

79. J. Lázaro, op. cit., pág. 254. Para otros aspectos de la novelística de J. Goytisolo señalamos los trabajos clásicos de: J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero, «El novelista Juan Goytisolo», *Papeles de Son Armadans*, XCV, febrero, 1964, págs. 125-166; J. F. Cirre, «Novela e ideología en Juan Goytisolo», *Insula*, n.º 230, enero, 1966; Linda Gould Levine, *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, México, 1976; Santos Sanz Villanueva, en *Historia de la novela social española (1942-1975)*, t. I, pág. 382 y ss., Madrid, 1980. Cfr. J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*. Ed. L. Gould Levine, Madrid, 1985. J. Goytisolo, *Catálogo*, Almería, 1987.

80. J. Goytisolo, «Una autobiografía marroquí», *El País*, Madrid, 19-3-1982.

Nos importa, ahora, analizar la función que el **recuerdo impresivo** de la imagen juega a la hora del diseño de una persona narrada.

En el caso de *Angel* el texto es esclarecedor y no admite dudas:

«...aparearse del bellissimo sueño, bajar, bajar, afrontar el asombro de quienes suben en sentido inverso, otra vez la cola, la taquilla, rehusar la realidad, evadirse del público, las apreturas, el tráfico, vivir la escena inolvidable de la película, **Morocco**, la puerta de la muralla, el magnate que espera en su Rolls y te mira con gesto desolado, pero seguir al amante militar, abandonar por él riqueza y status, uncirse al yugo de peroleras y busconas de los áscaris y soldados del Tercio, arrojar los inútiles zapatos de tacón, hollar con pies descalzos la fina ondulación de las dunas, caminar, caminar, perderse en el desierto...»<sup>81</sup>.

La referencia a la pervivencia de la imagen de Marlene Dietrich no parece ofrecer duda alguna ni, tampoco, la valoración de su excelente y equívoco filme **Marruecos**<sup>82</sup>. La secuencia final de la película aparece recogida en las líneas anteriores. La elección estilística de los contenidos semióticos que proyectan la imagen de la actriz cuadran perfectamente con el personaje literario.

Convendría —también— recordar que la propia Marlene representó, asimismo, el papel estelar del filme **El Ángel azul**<sup>83</sup>. Establecer aquí, como afirmación, una relación nominal del Ángel de **Makbara** con el recuerdo figurativo y secuencial de la famosa Lola-Lola, la cabaretera que seduce al digno profesor interpretado por Emil Jannings, es una tentación demasiado fuerte de la que —quizás— no queramos huir:

«yo trabajaba entonces en una revista lírica, en el teatro Cervantes, y tu carta, literalmente, me fulminó...»<sup>84</sup>.

Recordar, por otra parte, su interpretación en las películas de Lubitsch «El jardín de Alá» (1936) o «Ángel» (1937) complicaría aún más las cosas.

De todas formas, nos interesa subrayar que no tratamos de plantear las interrelaciones que se pudieran suscitar entre un posible lenguaje fílmico o literario sino la **visualización de imágenes** como creadora de mentalidad y de actitud creativa en el esfuerzo sugeridor del narrador. El concepto de imagen/soporte, como generador de una idea de **realidad**, nos parecería en esta ocasión válido.

Pero, he aquí un problema arduo que sólo puede quedar apuntado y que afectaría al estudio de las formas del contenido en el cine y en la literatura. Como escribe J. Urrutia: «Vista la literatura según la sintaxis narrativa, tropezamos con la duda de cuáles sean

81. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 94.

82. *Marruecos*, filme de 1930 (dur. 89 mts.), Dr. J. Strenberg. Intérop. Marlene Dietrich, Gary Cooper, A. Menjou.

83. *El ángel azul*, filme de 1931 (dur. 93 mts.), Dr. J. Strenberg. Intérop. E. Jannings, Marlene Dietrich, K. Fesson.

84. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 111.

los signos específicamente literarios. Serían necesarias las definiciones de **literariedad** y de **filmicidad**, nociones aún no claras...»<sup>85</sup>.

El paralelismo de la visualización literaria de Angel con la imagen fílmica de la heroína de **Marruecos** es notable por sus coincidencias ambiguas de actitudes y por la impresión de realidad exótica que transmite, esbozando y manteniendo el sentimiento de marroquinidad/orientalismo con la misma fuerza con que se produce en la clásica película dirigida por J. Von Sternberg.

En el relato, Angel —tal como aparece en la secuencia «Cementerio marino»— recuerda, siempre respetando la metamorfosis obligada por la propia originalidad de la novela, a la protagonista de **Marruecos** —Amy Jolly—, recién llegada a Africa en un decadente, atractivo y viejo transbordador de pasajeros:

«hemisferios frontales de insinuada turgencia, pezones sugestivos y eréctiles, hondo regazo de turbadora disponibilidad: el velo transparenta la golosa fruición de sus labios, los ojos te alcanzan como disparos a quemarropa: cejas recargadas de rimmel, escueto lunar en el pómulos, voz rauca y sensible, romántica interpretación de Morocco...»<sup>86</sup>.

El lenguaje de la insinuación y del equívoco —transmitido por el código interpretativo de Marlene— se reproduce fielmente en la secuencia «Le salon du mariage» del texto de Goytisoló, como la mejor comunicación del personaje Angel:

«esforzarse en mantener el equilibrio sobre el frágil talón del calzado...  
perplejos ante el enigma insondable de tu identidad...  
prodigar mohínes y gestos...  
aguardar turno alisándose mecánicamente el vestido, acechar en la vertiginosa sucesión de espejos la compostura cabal del peinado: fulminar las posibles expresiones de burla con gestos altivos...  
contemplar tu rostro en el espejo, corregir la línea de las cejas, acariciarme los cañones de la barba...  
ajustar la sortija más llamativa al anular, bajo la mirada censoria de tus vecinos, admirar su reflejo brillante en la huesosa mano extendida...  
forzar una sonrisa cómplice abrir el bolso: sacar un paquete de cigarrillos...  
sacar un cigarrillo del bolso, ponerlo en la boquilla de ámbar, pedir fuego a un hombre de edad madura, darle efusivamente las gracias, exhalar una bocanada de humo con delicada fruición...  
vivir la escena inolvidable de la película, Morocco...»<sup>87</sup>.

---

85. J. Urrutia, «Estructuras fílmicas en obras literarias», en *Imago litterae*, pág. 41, Sevilla, 1984. Cfr. M. Alvar, «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», en *Prosa novelesca actual*, 1968.

86. J. Goytisoló, *Makbara*, ed. cit., pág. 53.

87. J. Goytisoló, *Makbara*, ed. cit., págs. 77-78-81-84-89-94.

Si el filme de J. Von Sternberg hubiese tenido segunda parte, quizás, habríamos contemplado la transformación de Angel en la Eloisa posterior del relato, pero no fue así.

La Marlene de la transgresión, la que sigue al legionario del Tercio, arrojando el zapato de tacón y tirando con firmeza de los pertrechos del vivaque de la tropa, es la imagen de una decisión de juventud, la vivencia que planea en la imaginación solitaria y calenturienta del Parla-Abelardo, personaje desdibujado sobre el soporte físico de un latente y reconvertido Gary Cooper, un renovado soldado Brown.

Asistimos, pues, a la transformación —como en el filme— de una «estatua de mármol, fría, enigmática, fascinante y ambigua. Una diosa inalcanzable, desdefiosa con los hombres...»<sup>88</sup>.

He aquí, pues, una visión especial de la «mujer fatal», «e inaugura con ella —escribe R. Franco— el *mohín*, ese gesto de asombro, de incredulidad que nuestra pasión de amantes en la oscuridad quiere confundir con la expresión cínica de quien sabe que domina la situación... Los ojos muy abiertos, la boca entreabierta y levemente desnivelada, la sonrisa aún más incrédula que dominadora... Marlene soluciona el viejo dilema de los teólogos y padres de la Iglesia sobre el sexo de los ángeles. Es un sexo como los demás, con todos sus atributos fisiológicos y detalles anatómicos; es alcanzable. Lo que pasa es que los ángeles lo lucen —sorprendidos— en la cara...»<sup>89</sup>.

Una imagen revivida en un cine de barrio: «no sé si en Uxda o en Orán»

Sobre la visualización recordativa del personaje cinematográfico sospechamos que gravita —también—, como elemento imprescindible en la creatividad narrativa, el ejemplo alucinante de la famosísima Isabelle Eberhardt, «la aventurera del desierto, la nómada sin otra patria que el Islam, la dulce calma del pensamiento» que dijera Pierre Loti.

Un personaje vivo: «profundamente religiosa, estaba hecha de la materia de los místicos y los mártires. Vivía como un hombre porque casi era uno de ellos. Tenía una cualidad hermafrodita, apasionada y sensual, pero no a la manera femenina. Tenía sus vanidades, pero eran las de un dandy árabe». Su amigo Robert Randau ha descrito su voz nasal, su color lívido, sus ojos brillantes, sus pómulos mongoloides y su cara «suave, de adolescente, con sonrisa de niño...» Aprendió a vivir en la miseria, a comer poco, a dormir en el suelo y pagó un alto precio. Al final de su vida, y sólo tenía veintisiete años, el coronel Loustal la vio «estragada por la bebida, sin un solo diente», enferma de malaria y seguramente de sífilis. A veces, en los cuarteles, decía: «¡Quiero un fusilero, quiero un fusilero!...»<sup>90</sup>

Sea, pues, esta provocativa incitación, recordada por Lola Infante, un novedoso pun-

---

88. B. Andrada, «Marlene Dietrich: la Venus de hielo», en *Historia del Cine*, Diario-16, t. I, n.º 14, Madrid, 1986-87.

89. R. Franco, «El sexo de los ángeles», en *Historia del Cine*, Diario-16, t. I, n.º 14, Madrid, 1986-87.

90. L. Infante, «Isabelle Eberhardt, retrato de una leyenda», *Diario 16*, Madrid, 26-VI-1987. Cfr. Eglial Errera, *Isabelle Eberhardt, lettres et journaliers*, Actes Sud, Arlés, 1987.

to de partida de investigación sobre el que, en el futuro, profundizaremos sobre el ánimo ambigua e infinita de este Angel-Amazona de las arenas.

### 3.2.— Mono, monstruo, el enigma kafkiano

Como viene siendo habitual en el novelista, éste se ha preocupado de clarificar el origen y configuración de algunos de sus personajes. El caso del Paria-Meteco, de este Abdul o Mohamed, era tan importante que Goytisolo precisa sobre él extensamente:

«Un simple examen físico del interesado nos indica por un lado que carece de orejas (se las han devorado los ratones); por otro, que es dueño de un miembro cuyas escandalosas dimensiones impiden u obstaculizan su vida sexual (dicho falo, objeto de las ansias del ángel que vaga por el mundo con figura de mujer, significa para él una maldición). El «meteco» no es, pues, un emigrado norteafricano cualquiera. Abrevia también, de forma condensada y caricaturesca, la fantasmagoría occidental sobre el Islam y los árabes: extraño, opaco, sordo —en virtud de su condición de desorejado— al discurso lógico y «racional» de los europeos, se expresa para colmo en un idioma incomprensible para éstos. Simultáneamente, posee un sexo desmesurado, aberrante, que le hace objeto de mofa y de repulsión. A diferencia del héroe desdoblado de **Don Jullán**, no es una mera concreción de la fantasía hispano-cristiana, sino un personaje simbiótico, configurado por la mirada hostil y reprobatoria del prójimo con quien se cruza: espantajo por antonomasia, a la vez invisible (las ojeadas de los biempensantes le atraviesan) y amenazador (en cuanto asume, potenciándolas, las características negativas u odiosas que el eurócrata medio le imputa)...»<sup>91</sup>.

Ciertamente, las repeticiones llegan a ser reiterativas y, en algunos casos, complementarias:

«es feo, nadie me acaricia, la madre le destetó enseguida, ha medrado salvaje, todos rien de tus orejas...»<sup>92</sup>.

«Testa rapada, orejas de burro, orina como un mulo, cuelga-cuelga enorme: caminar envuelto en mugre y harapos...»<sup>93</sup>.

Que en la recreación literaria de este personaje haya estado presente la vivencia figurativa de Juan Ruiz o Rabelais, es algo que a nadie puede extrañar.

La idea de que bajo lo grotesco se encuentre la belleza y la ternura, es algo que forma parte de este relato concebido como alternativa en el siglo XX al **Libro de Buen Amor**:

«el ajemuz, por fuera, negro es más que caldera/ y por dentro muy blanco,

---

91. J. Goytisolo, «De don Jullán a Makbara...», art. cit., pág. 44.

92. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 179.

93. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 180.

más que la peñavera;/ blanca, la harina yace so negra tapadera,/ lo dulce y blanco esconde la caña azucarera»<sup>94</sup>.

La fisionomía del Paria no puede dejar tampoco de recordar a esas «buenas bestias salvajes», «gorilas gigantescos» que, en historias literarias o guiones fílmicos, sirvieron para presentar el juego erótico de la «bella y la bestia». A esa referencia, al recuerdo lejano de un King-Kong domesticado, apunta el referente memorial de este grotesco nómade que asusta al respetable público por las calles de París o que se convierte en objeto de estudio para «sapientes académicos».

Encadenado, como el oso de reclamo de Walt Disney en el cartel anunciador de la sala cinematográfica, todavía conserva una dignidad que el sistema no le ha arrebatado:

«...enfrentado de pronto al oso navideño que sirve de reclamo a la triunfal película de Walt Disney: objeto de la atención cariñosa de la chiquillería convocada a bombo y platillo al lugar: a lo largo de la cola zigzagueante de padres y madres de familia, con la prole risueña en los brazos: réplica agrandada de aquellos campechanos oseznos de felpa que adornan las camas infantiles en las tibias mansiones de la burguesía: mamífero carnívoro plantígrado, de cuerpo pesado y macizo, pelaje espeso, patas gruesas y fuertes, uñas recias, ganchudas: solitario morador de países fríos, inteligente, astuto, cuerdo, de proverbial arrojo y valor en momentos y situaciones de peligro: amuecado por obra de su artífice, con toques melifluos de hollywoodiano candor: ausencia total de cuelga-cuelga en la entrepierna hircina: privado de los más notables atributos de su robusta disposición: encarados los dos, con leve asombro mutuo: tiempo de intercambiar una mirada neutral, comedida, cuerpo domesticado también, sumiso a ellos: vergüenza, humillación, asco, a eso le llaman vida!...»<sup>95</sup>

Un modelo estético, en síntesis, reverso del estereotipado tipo masculino, programado por las máquinas de la nueva «Metrópolis»:

«Míster Love con su perro de lanas, acariciando electoralmente la cabeza de un niño, fumando Marlboro vestido de vaquero, tumbado a la orilla del mar con una botella de cerveza mediada... indumentaria ideal?... camisa Saint-Laurent, pantalones Cerruti, chaqueta Barney's, calzado flexible y suave gracia al modelo anatómico, transpirable de Yanko...»<sup>96</sup>.

Cómo no recordar la huella impresiva del anuncio televisivo, del cartel de la gran ciudad, del lenguaje codificado, martilleante y voraz que describió en las secuencias de «Radio Liberty» y «Sightseeing-tour».

---

94. J. Ruiz, *Libro de Buen Amor*, es. 17, ed. M.<sup>a</sup> Brey Mariño, Madrid, 1984.

95. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 14.

96. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 136.

En cualquier caso hay dos rasgos que se convierten en obsesivos en su descripción: la carencia o presencia de enormes orejas y el deforme sexo.

En ambos casos parece existir la misma intencionalidad que en el resto de toda la estructura y configuración de la novela: subvertir la tradición de figuras más o menos elaboradas literariamente.

Si este recuerdo nos lleva al retrato del Arcipreste de Hita: «la cabeza no chica, velloso, pescozudo, el cuello no muy alto, pelinegro, orejudo»<sup>97</sup>, la voluntad del novelista le hace prescindir de este apéndice, creando un enigma que, incluso, sirve para suscitar —posteriormente— el texto burlón en el que practica la sátira de la «sapiencia oficial»:

«etnológicamente hablando, el caso es muy simple, se trata de un sujeto perteneciente a la tribu de los linghas, originaria del Níger y hoy dispersa en diferentes Estados de la zona sursahariana, su cráneo, la disposición de los huesos, la robustez y longura de las extremidades coinciden exactamente con las de este pueblo singular al que he consagrado mi tesis doctoral... al visionar el programa de PB News, se vio corroborada con el hecho de que carecía de orejas...»<sup>98</sup>.

El extremo de necesidad alegórico que Goytisolo alega para explicar la carencia de orejas y la imposibilidad —por tanto— para «entender» el discurso del hombre occidental, parece llevarnos, quizás, a otra reminiscencia que —también— se encuentra en el **Libro de Buen Amor**.

Es curioso constatar cómo Juan Ruiz en la «fábula del asno sin orejas ni corazón» —no olvidemos que nuestro novelista dice del paria: «orejas de burro, orina como un mulo»— nos narra la aventura desgraciada de aquel asno que fue nombrado juglar y que por saña del león, con la colaboración del lobo, perdió el corazón y fue desorejado. Pagó con sus orejas atender los falsos halagos de sus encubiertos enemigos.

Si hemos de encontrar en este rasgo un valor simbólico, no estaría de más, tampoco, subrayar un recuerdo de lectura que —probablemente— estaría presente a la hora de la configuración definitiva del personaje.

Pero si esta referencia nos puede resultar un poco forzada, hay —sin embargo— otras que sí parecen haber impresionado a nuestro escritor.

En su ensayo «Cara y cruz del moro en nuestra literatura», en su afán de desmitificar el tópico y la visión del musulmán en la conciencia hispánica, escribe: «...Entre la masa de tópicos que envuelven la figura del marroquí en nuestra última guerra civil, espigaremos uno e intentaremos, con ayuda de algunos documentos, remontarnos a sus fuentes: me refiero al cliché tan difundido en la prensa y literatura republicanas sobre ese «moro

---

97. J. Ruiz, *Libro de Buen Amor*, es. 1485, ed. cit., pág. 208.

98. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 165.

cortacabezas» representado con innegable fuerza y talento en los dibujos de Quintanilla... En las *Memorias* de Abd el Krim, publicadas en París en 1927, figura la instantánea de unos legionarios españoles posando orgullosamente ante el objetivo con las testas de varios rifeños decapitados...»<sup>99</sup>.

A la brutalidad de la decapitación se suma, como «arte», desorejar al muerto para llevar el apéndice cual trofeo de lliador. La anécdota que recoge de la historiografía hagiográfica de la guerra civil: «apuntándole descarga sobre él su carabina y le corta la oreja que sube como trofeo...»<sup>100</sup>, completada —también— por la visión antagónica del otro bando que observa a los moros como «simiescos, sodomitas, violadores e inmundos y coleccionistas de orejas...»<sup>101</sup>, sí que la consideramos como un recuerdo latente y asumido a la hora de «desorejar» al Paria de **Makbara**.

En cuanto al otro atributo que distingue al Paria, no estaría de más establecer una relación literaria con los personajes de Rabelais. Mayor coincidencia puede existir con un Pantagruel que con las referencias antropológicas que los «sabios oficiales» exponen en la secuencia «Hipótesis sobre un avernícola». El tono de burla en ella es evidente, todo estaría resuelto —dicen— si «practicásemos una rigurosa lectura semiológica de los mismos, y sin ninguna concesión a la diacronía, procuráramos extraer poco a poco el código comunicacional, la subyacente estructura significativa...»<sup>102</sup>.

Este Paria que, en alguna ocasión, parece estar dispuesto para ser exhibido en un circo: «watch the freak, it would be perfect for the sketch, you could show him on the stage...»<sup>103</sup>, salió al mundo como Pantagruel: «cubierto de pelo como un oso... nacido con todo el pelo», propenso, como dice el texto francés: «a realizar cosas maravillosas y adquirir leyenda». Víctima —quizás— como aquellos primeros habitantes de la tierra que, al morder el níspero irreverente, prohibido e inventado por Rabelais: «se les presentó la excrecencia a lo largo del miembro que se llama operador de la naturaleza»<sup>104</sup>.

Nos quedan por hacer unas últimas puntualizaciones: ¿Hasta qué punto la redacción de la secuencia «Hipótesis sobre un avernícola» no recuerda el famoso texto de F. Kafka «Informe para una Academia», provocador de la imagen del «mono amable», reinversión del hombre carente de libertad y próximo protagonista de relatos y películas de ciencia-ficción?

Ciertamente, la disposición de la secuencia —técnicamente— invierte los elementos del desarrollo del relato kafkiano. Mientras en el texto de Kafka es «el mono civilizado»

99. J. Goytisolo, «Cara y cruz del moro en nuestra literatura», art. cit., pág. 21.

100. J. Goytisolo, «Cara y cruz del moro en nuestra literatura», art. cit., pág. 22.

101. J. Goytisolo, «Cara y cruz del moro en nuestra literatura», art. cit., pág. 23.

102. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 169.

103. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 72.

104. F. Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, págs. 142-146, Madrid, 1963. Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

—Pedro el Rojo— el que expone sus orígenes, peripecias, desgracias y su proceso de conversión, en el discurso de Goytisolo —«the freak», el monstruo— permanece en silencio, dispuesto e impaciente, mientras son los demás los que cumplen la descripción que en el texto de Kafka aparecía como monólogo:

«a la izquierda del sillón donde el fenómeno permanece con aire ausente, abstraído en la contemplación de un arrugado klinex, hace gestos incoherentes, amenaza al respetable con el puño...»<sup>105</sup>.

La similitud en algunos rasgos y comportamientos es evidente: «Soy originario de la Costa de Oro —dice el personaje kafkiano—. Para saber cómo fui atrapado dependo de informes ajenos... Dispararon: fui el único que hirieron, alcanzado por dos tiros. Uno en la mejilla. Fue leve pero dejó una gran cicatriz pelada y roja que me valió el repulsivo nombre, totalmente inexacto y que bien podía haber sido inventado por un mono, de Peter el Rojo...»<sup>106</sup>.

El Paría es identificado por Angel por una seña insustituible:

«tenía, tenías en la mejilla un chirlo o cicatriz y dijiste que te llamabas Abdelli, Abdellah, tal vez Abdelhadi: mira, aún, conservo tu foto...»<sup>107</sup>.

E, igual que Paría, perdido en la oscuridad del túnel, el mono Peter no desea ni tan siquiera la libertad, sino —simplemente— una **salida**: «No, yo no quería libertad. Quería únicamente una salida: a derecha, a izquierda, adonde fuera. No aspiraba a más. Aunque la salida fuera tan sólo un engaño: como mi pretensión era pequeña el engaño no sería mayor. ¡Avanzar, avanzar! Con tal de no detenerme con los brazos en alto, apretado contra las tablas de un cajón...»<sup>108</sup>.

Nos permitiremos, finalmente, dos atrevidas hipótesis que tan sólo el autor podría corregir. Sin embargo, es nuestra obligación, apoyados en el propio ejercicio de libertad que el autor otorga al lector: «...Siempre he dicho que el esfuerzo de una obra pertenece al autor pero el resultado es propiedad de los lectores. Por eso, lo que el autor diga de su obra, apenas tiene interés...»<sup>109</sup>, señalarlas:

¿Cuánto de recuerdo emotivo se esconde en este libro sobre dos personas que en su reciente libro **En los reinos de talfa** ocupan señalado lugar?

¿Qué juego encubre el equívoco en el uso de los distintos nombres del Paría, nunca precisado por Angel?: Abdelli, Abdellah, Ahmed o Mohamed<sup>110</sup>.

---

105. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 165.

106. F. Kafka, *Informe para una academia*, Obras, t. IV, pág. 1153, Barcelona, 1984.

107. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 62.

108. F. Kafka, op. cit., pág. 1156.

109. J. Goytisolo, *Declaraciones*, Telesur, abril de 1987. Ratificadas en «ABC», Sevilla, 12-4-1987.

110. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., págs. 59-62.

En el capítulo titulado «El territorio del Poeta» de su próxima autobiografía, Goytisolo expresa su admiración por Genet y aporta datos biográficos del mismo relacionados con la figura del argelino Abdallah.

La transcripción textual —pensamos— es reveladora y difícilmente podemos evitar no vincular este personaje real con el Paría juvenil, acróbata y narrador, feliz en la *Xemáa-el-Fná*:

«Tras una de sus frecuentes ausencias reaparece un día —dice de Genet— en Rue Poissonnière con un muchacho de una veintena de años. Abdallah es hijo de un argelino y una alemana, ha trabajado desde niño en un circo y hace números de acrobacia. Su rostro, de una gran seducción, presenta una mezcla armoniosa de rasgos viriles y femeninos. Su voz es suave, su porte gracioso y elegante y, al hablar, se expresa siempre con gran delicadeza y pudor.

La relación entre ambos es paterno-filial. Genet ha decidido convertirle en un gran artista e inventa para él suertes de saltimbanqui que exigen un paciente y riguroso entrenamiento... Abdallah se entrena ahora con Ahmed, un amigo de infancia que trabaja también en el circo...»<sup>111</sup>.

Saltemos, ahora, en el texto autobiográfico y fijémonos en la referencia que sobre sí mismo hace Goytisolo:

«Mohamed debía madrugar y, como nos despertamos con retraso, le llevé en taxi a la Porte de la Chapelle, en donde excavaba una galería subterránea por cuenta de una empresa de obras públicas con un equipo de mineros inmigrados...»<sup>112</sup>.

Pasemos, seguidamente, a la página de **Makbara**:

«no patrón, estoy apilando el material en una esquina, es una piedra muy jodida, hay que excavar todavía con el pico para poder usar la perforadora: someterse en apariencia, imitar el pulido discurso del esclavo modelo...: eh, tú, el Orejas, aún sigues dormido?...»<sup>113</sup>.

Tratemos de comprender la conjunción del factor vida/escritura: «...La tardía vocación de lingüista y etnólogo, que me ha hecho consagrar en los últimos años un tiempo y esfuerzos aparentemente absurdos primero al estudio del árabe mogrebí y luego del turco, fue resultado de una porfiada voluntad de acercamiento a un modelo físico y cultural de cuerpo cuyo fulgor e incandescencia me guiaban como un faro... Conjugando de golpe sexualidad y escritura, podía forjar en cambio un nuevo lenguaje alquitarado y decantado en la dura, pugnaz expresión del deseo...»<sup>114</sup>.

111. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, ed. cit., págs. 136 y 139.

112. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, ed. cit., pág. 225.

113. J. Goytisolo, *Makbara*, ed. cit., pág. 155.

114. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, ed. cit., págs. 225-26.

Las referencias que siguen en el texto sobre la aldea cercana a Uxda y su situación familiar; la historia confusa de Mohamed, pendiente de un proceso, encarcelado; sus descripciones como un ser «mezcla campesina de inocencia y astucia»; las continuas citas de calles y locales recogidas en la secuencia novelística; la suma literaria de un árabe —simbiótico— meteco y acróbata, son demasiadas casualidades para no pensar en la transliteración de una experiencia vivencial.

En cualquier caso y, con el máximo respeto que nos merece toda vida ajena, el triángulo Mohamed/Ahmed/Abdallah parece desvelarse tras la tiniebla de un ejercicio simbiótico que subyace en un texto «vívido en literatura».

Quizás, en este recorrido nuestro, profanando el silencio de **Makbara**, hemos intentado en vano penetrar por las rendijas de «esos recuerdos e imágenes que en una ordenación sintáctica —dice Goytisolo— palabra a palabra configurará un libro».

Muchas veces nos hemos preguntado a qué aspira la crítica, a dónde nos conduce el análisis de la palabra. Perdón, pues, por la osadía.

Al final, sólo nos quedaríamos con la lectura y el recuerdo. Seguir el consejo del novelista: «el silencio y sólo el silencio mantendrá intacta una pura y estéril ilusión de verdad»<sup>115</sup>.

---

115. J. Goytisolo, *En los reinos de taifa*, ed. cit., pág. 309.

**Nota final:** A los puros efectos de una mejor comprensión didáctica del argumento que sostenemos, en algunas ocasiones, nos hemos permitido subrayar determinada palabra incluida en cita de autor.