

adaptador de la prosa científica alfonsí<sup>12</sup>, pero la amplía y diversifica al adaptarla como *tour de force* estilístico desde pies a cabeza en *Makbara* y también en los pasajes más líricos de *La cuarentena*. Su efecto no es en ningún momento arqueológico, porque el principio de yuxtaposición es uno de los más irreductiblemente básicos de la sensibilidad beduina y carece en rigor de validez fuera de ella. Goytisolo continúa manejando, por lo demás, una sintaxis compleja y cien por cien clásica. Bajo dicho encuadre la parataxis termina por recordar más bien al versículo de los poetas ingleses, de oído hecho no, por supuesto, a lenguas semíticas, sino a la sobria musicalidad de la *King James Bible*. Auxiliada por metricismos, el punto final de la escritura neoparatáctica de Goytisolo es por eso una clara apertura al poema en prosa y, bajo un símil de acercamiento a la pintura, no recordaría tanto al puntillismo impresionista de Seurat o del joven Matisse, como al toque salpicado o en chorreo de un Pollock.

Lejos de reproducir la monotonía de los textos medievales, la cascada de unidades separadas cada dos puntos (*Makbara*) contribuye al realce de un concepto narrativo basado en la perplejidad y la sorpresa. El lector de Goytisolo es de continuo provocado a no dar por descontada la respectiva identidad del personaje, el narrador e incluso la suya propia. El *yo*, el *tú* y el *él* se entremezclan bruscamente como sujetos de una acción basada, no se olvide, en la amorfa lógica sobrenatural de Ultratumba. En el primer epígrafe, sin ir más lejos, de *Makbara*, el hilo narrativo se desliza sin transición alguna por una serie de unidades enumerativas lanzadas a partir de infinitivos como «proseguir...», «andar...», «escudarse...», al monólogo interior en primera persona del sujeto también paratácticamente enunciado como «el paria, el apestado, el negro»: «Si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas: nada tras de mí: incendio, puro incendio...» (M 16). Teniendo en cuenta que el nervio soterrado en esta obra es en realidad un guadiánico poema de amor entre la carne de cuartel franco-marroquí y la ya ajada mujer galante, el texto pasa a simplemente superponer de un modo binario los sujetos «que tú, que ella» (M 41) o las formas conjugadas correspondientes, «mirándole, mirándome» (M 47), «estás, estoy» (M 73), «topó, topaste» (M 105) en procesión incontable. El juego a bruscos tránsitos pronominales (incluyendo el *mi* y el *tu* posesivos) así como el deslizamiento de las categorías verbales de reflexión, impersonalidad o reciprocidad hacen de cada página una fantástica danza de significados. Goytisolo

<sup>12</sup> A. Millás Vallicrosa, «El literalismo de los traductores de la corte de Alfonso el Sabio», *Al-Andalus I* (1933), pp. 155-187. Alvaro Galmés de Fuentes, *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana* (Madrid: Gredos, 1956).

añade de su cosecha la confusión de género: «Ella se ha alejado de ti y, sin su presencia guía, te sientes de pronto seca y desamparada» (C 21), se predica en cierto pasaje al semidifunto divagante entre la vida y la muerte. Deseosa de dejar las cosas claras, *La cuarentena* hace además una defensa explícita del procedimiento:

¿Quién es dice, quién es digo? ¿Quién habla en masculino y quién en femenino? La distinción de sexos, ¿no se anula en el ámbito de la sutileza? ¿Qué hacer con las leyes de la gramática? ¿Por qué referimos a él y no a ella? (C 26).

Goytisolo elige, pues su campo, pero cuida también de acotarlo, para claridad, a la vista de todos. El viaje al más allá islámico impone la necesidad de «desestabilizar al lector multiplicando los niveles de significación y los registros de voces» (C 85) porque, se ha dicho antes, «el sello de una inteligencia de primer orden estriba en su capacidad de fijarse en dos ideas opuestas, sin perder por ello la posibilidad de funcionar» (C 59). El efecto final ha de ser para dicho privilegiado lector un sentirse transportado a una lengua extraña y recién inventada en que la susodicha «sutileza» postanática asume la palabra. No lo está haciendo por supuesto en árabe, pero se le aproxima en cuanto fantaseado desarrollo de ciertas características morfológicas de éste, como ocurre con la pobreza e imprecisión (para una perspectiva indoeuropea) de la noción de tiempo en su verbo conjugado. Dicha labilidad inestable del sujeto en primera persona responde, en efecto, a una característica de la narrativa árabe, que Goytisolo incorpora con deliberación a la retórica de su lenguaje de Ultratumba. Sólo que no es tampoco el primer poeta que la maneja en España: recuérdese el trueque deslizado sin explicación ni previo aviso del Arcipreste de Hita en don Melón de la Huerta en ese *Libro de buen amor* cuya «continua permutación de identidades, sexo, edad, persona gramatical»<sup>13</sup> han sido de siempre un motivo de admiración para el autor.

El rico, saludable y vivacísimo castellano de *Makbara* y de *La cuarentena* puede ser entonces visto al mismo tiempo como un homenaje a la lengua árabe. Cabe decir que Goytisolo se lanza a la dignificación de ésta un poco con el mismo regusto de los viejos dómines por sus latines. Su tarea mira a invertir la marea inquisitorial de guerra al arabismo, que a partir del período clásico eliminó o hizo caer en el olvido a tantos de ellos, en trueque característico del *albéitar* por el *veterinario* y del *alfa-*

<sup>13</sup> «Vigencia actual del mudejarismo», p. 20.

yate por el *sastre*. La lengua de ultratumba revitaliza ahora arabismos como *alminar*, *almocrí*, *alkibla*, *kif*, *Gehenna*, *walí*, *medersas*, *zagüia*, junto a una nueva cosecha como *halca*, *gnaua*, *jaima*, *harira*, *halwás*, *zámilas*, *fuquias*, *maqsura*, *xinna*, *rahma*, *gaurís*, igual que propone adoptar *macabro* para ‘cementerio’ y neológicamente utiliza *jenízaro* como adjetivo. Capítulo especial es la reintroducción de arabismos de solera, como ocurre con *medina* para ‘ciudad’, y sobre todo el *habibi* ‘mi amigo’ (M 158), que reaflore en toda su lozanía iberorrománica tras el largo paréntesis abierto desde las *jarchas*. En un plano estilístico se da, paralelo, el uso de alguna que otra inconfundible imagen del repertorio beduino, como la comparación del planeta terrestre con «una pequeña anilla más de las que componen una cota de malla» (C 52), así como una variante arábica del cuento de don Illán el Mágico y el deán de Toledo (C 71) extraída de Ibn Arabi, no menos aficionado también a cuentos y anécdotas enjundiosamente preñadas.

Un texto de claras aficiones plurilingües incorpora voces y frases en árabe vulgar marroquí en pie de igualdad con otras francesas e inglesas. Aunque, a diferencia de estas últimas, sean escasísimos los lectores en condiciones de entenderlas, el autor no las pone en cursiva ni se brinda a ofrecer su traducción, abogando de un modo tácito por la necesidad de un conocimiento del árabe en un plano de virtual igualdad con otras lenguas cultas. No hay en esto más que una excepción y se da en la primera página de *La Cuarentena*, con la indispensable exégesis de un texto de Ibn Arabi de donde en realidad fluye toda la obra. La palabra de excepción es allí «barzaj»<sup>14</sup>, literalmente «pasaje» o «istmo», un tecnicismo arábigo para indicar el reino intermedio entre la vida y la muerte, todavía mixto de materia y espíritu, en que las almas de los que acaban de fallecer se mueven errabundas por espacio de cuarenta días:

Cuando los espíritus vuelan al mundo medianero o barzaj, continúan en posesión de sus cuerpos y estos adoptan la forma sutil en la que uno se ve a sí mismo en sueños. Pues el otro universo es una morada en la que las apa-

<sup>14</sup> En palabras del mismo Ibn Arabi «a barzakh is something that separates (fasil) two other things while never going to one side (mutarrif) as, for example, the line that separates shadow from sunlight. God says. He let forth the two seas that meet together, between them a barzakh they do not overpass» (Koran 55:19); in other words, the one sea does not mix with the other» (William C. Chittick, *Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination. The Sufi Path of Knowledge*, Albany: State University of New York Press 1989), pp. 117-118. También, en cuanto uno de los supuestos básicos (pulso dialéctico entre el ser y la nada) de la teología de Ibn Arabi, el apartado «The supreme barzakh» (Ibid., pp. 125-143). Adeudo la indicación a mi colega el Profesor Luis Girón.

riencias cambian de continuo, del mismo modo que los pensamientos fugitivos en la dimensión interior de éste.

*Dixit* (o no se sabría si decir *kalat*) el murciano Ibn Arabi, y ya se sabe cómo su idea pondrá en pie un mundo narrativo en que el autor «muerto» en el instante de iniciar la obra es guiado a través de los nuevos espacios por la amiga también fallecida, a modo de paródicos referentes islámicos de Dante y Beatriz (aquí muy aficionada a los *Gauloises Bleues*). Reino de la integral «sutilidad», donde todo puede transformarse en cualquier momento en su contrario y donde no rigen tampoco el espacio ni el tiempo, queda definido el barzaj como la oportunidad opuesta la organizada *dispositio* y rigidez genérica de la *Divina Commedia*, con «su concepción fría y geométrica del Más Allá» (C 13). Frente a ésta, un ámbito ahora privativo de la imaginación sin fronteras, sustraído por necesidad metafísica a toda ley, incluyendo las de la lógica, se vuelve garantía de la más absoluta libertad del poeta. La acumulación de acronías, dislates, mutaciones espacio-temporales e indecisión de la voz narrativa equivale por lo demás a una plenitud de vuelo para el concepto de *novela* y contrapone este reino del *satt* o «dislate» arábigo al de la *Poética* de Aristóteles, donde nunca hallara aquélla ningún reconocimiento ni hospitalidad. Se comprende, por el contrario, que «ignorar las leyes de la verosimilitud» (C 28) sea de este modo para *La cuarentena* una de las exigencias elementales del oficio de novelar.

Amplía y diversifica esta última obra el foco de *Makbara* al dejar el tema del vallado cementerio por una apertura a todos los vientos, que varían desde lo extático hasta el espanto, pasando a medio camino por una franja de zumba irónica. Sólo que el elemento de horror, como en general todo lo negativo, no procede del barzaj en sí mismo, sino de la porosidad de éste a la irrupción del tiempo de los relojes y la invasora realidad del mundo de los vivos. Bajo el conjuro heterodoxo de Ibn Arabi, Goytisolo recompone a su gusto la escatología islámica y elimina de ella toda noción de dolor para hacer de su obra una puesta al día del concepto coránico de *rahma* o clemencia divina. El ángel de la agonía, que a brazo partido extrae el alma del cuerpo es allí, por ejemplo, el bañero que administra en el *hamman* un masaje reconfortante. Los terribles jueces angélicos se metamorfosean en unos doctores Naquir y Muncar acreditados de concienzudos bromistas y el cementerio es la Ciudad de los Muertos de El Cairo, puesta allí para reconciliarnos en una paz cordial con la idea de nuestra propia muerte.

*Barzaj* queda de ahora en adelante agregada a los arabismos de circulación y uso reconocido en el español culto pero, como ya se ha dicho, no representa