

© *De esta edición:*
CONSEJERIA DE CULTURA,
EDUCACION Y TURISMO.
Editora Regional de Murcia.
C/. Isaac Albéniz, 8, bajo.
30009 - MURCIA
Telf.: 29 82 93

Dirección Editorial:
Javier Marín Ceballos

Diseño de colección:
M.ª José Del Sol y Manuel Portillo

Primera edición:
1 de junio de 1992

Depósito Legal:
MU-1.054-1992

I.S.B.N.:
84-7564-133-4

Impreso por:
A.G. Novograf, S.A.
Puente Tocinos (Murcia)

Impreso en España / Printed in Spain

Distribuidores:
En la Región de Murcia:
Miguel Sánchez Libros, S.A.
Representaciones Editoriales.
C/. Mayor, 55. Polígono industrial CampoSol
30006 PUENTE TOCINOS (MURCIA)
Telfs.: 24 73 31 / 24 73 92 Fax: 20 03 19

Resto de España:
Siglo XXI
C/. Plaza, 5. Apdo. nº 48023
28043 MADRID
Telfs.: 759 48 09 / 49 18 / 45 57

LOS DOS HORIZONTES

Trabajos presentados al
Primer Congreso Internacional sobre Ibn al-^éArabī
(Murcia, 12-14 de noviembre de 1990)

Edición a cargo de:
ALFONSO CARMONA GONZALEZ

ABDEL WAHAB MEDDEB

LA IMAGEN Y LO INVISIBLE

Ibn 'Arabī: Estéticas

UNA de las cuestiones principales planteadas a la mística se refiere a la imagen. ¿De qué manera formular lo que nos rebasa? ¿Según qué criterios se puede traducir en los términos de lo visible la experiencia que tiene como horizonte lo invisible? ¿Cómo dar cuenta de lo irrepresentable? ¿A partir de qué analogías describir al Todo-Otro? Todo ello remite a la experiencia de la visión, al ejercicio de la imaginación, a la entrada en escena de la imagen mental. Y se prolonga a través de la instancia estética, y la manera de ofrecer tal irrepresentable, mediante los instrumentos de la imitación, es decir, la pintura y la escultura, soportes que acogen las imágenes tangibles. Acerca de la legitimidad o no de anunciar al dios sobre tales soportes: he ahí la cuestión central que obsesiona en teología.

El Islam tiene reputación de ser iconoclasta. Si bien el ejercicio mundano de la imagen ha podido ser constatado, sin embargo no hay ni rastro de algo que parezca remitirnos a la representación de la divinidad y a su función cultual. Pero, removiendo en algunos textos escritos en medio islámico, podemos hacer más problemática semejante constatación, y los textos que interrogamos son los que han abierto brecha, los que revelan que las fronteras que encierran el pensamiento común han sido traspasadas, textos que se extralimitan sin dejar de permanecer activos en la razón islámica.

Antes de hurgar en esos textos, demos a conocer los términos de la problemática general que ha colaborado al nacimiento de tales textos. Se trata de presentar los conceptos que han guiado la reflexión sobre la cuestión de la representación. Nos referimos a los *muqābil*, o

correlativos de oposición, designados con los vocablos *tašbīh* y *tanzīh*, traducibles por antropomorfismo y abstracción.

Tašbīh y *tanzīh* son dos vocablos contrarios. Si *tašbīh** implica el acercamiento, *tanzīh* evoca el alejamiento. Si uno juega con la similitud y el parecido, el otro instauro la distancia, el alejamiento. He traducido *tanzīh*, esa *via remotio*, por abstracción pensando en el sentido antiguo, el que procede del bajo latín: *abstractio*, que indica lo que separa, aísla, aleja. Recordemos también que *tašbīh*, que designa el antropomorfismo en teología, remite a la figura de estilo que se vale del acercamiento o paralelismo, la comparación. Lo que convierte en funcional nuestro duelo de contrarios, *tašbīh/tanzīh*, es la manera cómo uno y otro recorren la distancia que separa. El *tašbīh* procede a un movimiento de acercamiento que anula la distancia; mientras que el *tanzīh* aparta lo que separa, para fundamentar a Dios en oscuridad, incognoscible, impenetrable.

Esta problemática dividió al Islam. No entremos en los detalles de los debates que suscitó entre *mu'tazilīs*, *hanbalīs*, *aš'arīs*. Digamos simplemente que está asumida en el texto que nos interesa, el del andalusí Ibn 'Arabī (siglo XII/XIII), tras múltiples avatares teológicos y políticos cuyos comienzos se vislumbran a finales del siglo VIII.

Recordemos también que tal problemática parece encontrarse como en su casa cuando se expresa a lo largo del texto de Ibn 'Arabī. El pensamiento de este autor actúa a favor del dúo de oposición como principio metodológico. La lógica de su escrito se despliega a través de un paisaje que dispone en orden los conceptos contrarios y que piensa a través del filtro de éstos. Su especulación no se inscribe en la identidad aristotélica. Ibn 'Arabī instauro la unión de los contrarios (*al-ḡam' bayna ad-diddayn*) como procedimiento de razonamiento, a la vez que como referencia ontológica. Llega a esto después de haber meditado el pasaje coránico compuesto de versículos contrarios. Los sentidos opuestos no se excluyen, uno no anula al otro: constituyen dos momentos diferentes y necesarios, colaborando en el seno de una misma verdad. Para extender su captación de la verdad en su integralidad conviene interiorizar y vivir simultáneamente ambos momentos

* *Tašbīh*, literalmente: "comparación, equiparación"; en sentido figurado: "alegoría, metáfora", "antropomorfismo". *Tanzīh*, literalmente: "Alejamiento (del mal)"; en sentido figurado: "carencia en Dios de atributos humanos". (Nota del traductor)

en el impulso de un mismo movimiento. La contradicción no se resuelve en el recinto clausurado de la síntesis. La unión de los contrarios ayuda a descubrir el parecido en lo diferente.

El *tanzīh* y el *tašbīh* constituyen en Ibn 'Arabī los dos vectores que distribuyen los medios de representar la pareja de oposición que rige al Ser: el Uno y lo múltiple; el Uno, que descarga partes de él mismo en la pluralidad formal a través de la cual se manifiesta el mundo; el Uno, en sí irrepresentable; y el mundo como profusión de seres particulares, visibles, que llevan la huella del Uno, invisible; el Uno, que se despliega según la pulverulencia de los seres particulares, que se disemina en la heterogeneidad del mundo. *Tanzīh* y *tašbīh* se revelan ágiles para actuar cuando se mueven sobre semejante relieve.

Que *tanzīh* y *tašbīh* intervienen para regular la cuestión de la representación parece como explícito en Ibn 'Arabī, quien asocia tal problemática a los atributos de Belleza y de Majestad (*ḡamāl / ḡalāl*), que fundamentan el criterio del juicio estético (véase el *Kitāb al-ḡalāl wa-l-ḡamāl*, p. 5).

Al analizar el *tanzīh*, Ibn 'Arabī se apoya en el fragmento del versículo que la tradición ha consagrado a tal problemática (Corán 42:11): *Laysa ka-miṭli-hi šay'un* "Nada es como El" (que indica el *tanzīh*), *wa-Huwa s-Samī'u l-Baṣīru* "y El es el Oyente, el Vidente" (que ilustra el *tašbīh*). Así pues, en una frase coránica se expresa ese encadenamiento de los contrarios, esos correlativos que oposición que son *tašbīh* y *tanzīh* y que cohabitan en el seno de una misma verdad, que hace problemática la legitimidad de la representación.

Tal pasaje coránico dice en efecto lo que tiene que decir: afirma la infranqueable distancia que separa a Dios de toda apariencia, de toda semejanza. Pero, proclama el *tanzīh* de modo negativo: según los términos negados del *tašbīh*. Para preservar del *tašbīh* a Dios, para ponerlo al amparo de la comparación, el Corán propone una frase que comienza con una conjunción de negación (*Laysa*), a la que siguen inmediatamente dos conjunciones destinadas a introducir la comparación, el paralelismo, la similitud (*ka-*, *miṭl*). Constatamos que la forma que introduce al *tanzīh* utiliza una rara figura retórica que procede a una aproximación, un paralelismo, para fundamentar una negación, una distancia, y no para revelar en modo alguno una igualdad, una equivalencia. Es una comparación que instauro relaciones de separación, de disimilitud, de diferencia.

Si el *tanzīh* es afirmado por la negación del *tašbīh* es porque es

imposible expresarlo nada más que en él mismo, con términos que le sean propios. Según Ibn 'Arabī, la abstracción absoluta (*tanzīh muṭlaq*) no puede ser formulada. Ninguna palabra, revelada o no, puede realizar tal proyecto. La abstracción, el *tanzīh*, que corresponde a lo infinito y a lo indefinido, no puede adquirir forma nada más que entrando en unos límites, en unos contornos (*ḥadd*).

Antes de volver al comentario del fragmento coránico que nos preocupa, Ibn 'Arabī se remonta muy lejos. Recorre las etapas que jalonan la ficción de la Creación. Al comienzo, Dios moraba en el mundo de la ceguera (*al-'amā*), allí donde ninguna brisa sopla ni por debajo ni por encima. Luego, para hacer llegar al Ser su Creación, Él se ilustró, testimonio de sí mismo por medio de versículos donde hay engastadas fórmulas antropomorfas que le limitan dentro de formas finitas, lo encierran en el orden del contorno: Él se sienta recto en el trono; desciende hacia los cielos, que están suspendidos sobre el mundo; está presente en los cielos y en la tierra. Dice que está *con* nosotros en cualquier parte en que estemos. Nos informa de que Él es nuestra esencia. Todas estas designaciones son limitaciones. Nosotros mismos somos limitaciones, y Él no se describe a Sí mismo nada más que encerrado en límites. El fragmento que dice: *nada es como Él*, es también una limitación, un recinto. Y "*el que se distingue de todas las limitaciones, es Él mismo una limitación que es diferente de las limitaciones de las que se distingue*".

Distinguirse de una manera absoluta de toda forma constituye a su vez una traba. Lo absoluto es la determinación de lo absoluto. Si consideramos que la expresión *Nada es como Él* supone la negación de toda forma, de toda imagen, de todo modelo, de todo parecido (*naḥy al-maṭal*), eso quiere decir que Él es la esencia de todas las cosas. *Nada es como Él*, puesto que todas las cosas se le asemejan. Él se encuentra determinado por los contornos de toda determinación. Toda cosa que comporte un límite contiene los límites de Dios. Él circula en toda criatura; es lo que confirma y autentifica al Ser. Mediante tal retorno sutil se opera una inversión entre el *tanzīh* y el *taṣbīḥ*: el exceso del primero constituye la carencia del segundo. Estamos en el tiempo en que los contrarios se ponen, a pesar de su diferencia, a circular uno dentro de otro. (*Fuṣūṣ*. P. 110-111).

Pero los lugares de la experiencia donde *tanzīh* y *taṣbīḥ* permanecen, dos momentos, separados preparando dispositivos diferentes, no dejan de ser frecuentados. Cada una de las dos instancias, conside-

radas como escenarios independientes permanece marcada por el decorado ausente del otro escenario, percibido como una carencia. Cada uno de los dos escenarios permanece obsesionado por el otro, el ausente. El que Lo conoce sólo mediante el *tanzīh* no Lo conoce verdaderamente. Y el que pretende verlo a través de los procesos de *taṣbīḥ* no puede acceder a Su visión: Lo habrá limitado y encarcelado en un contorno definitivo. Mientras que quien procura alcanzarlo "*entre tanzīh y taṣbīḥ*", de una manera global, puede gozar de su visión de una manera global también. Es imposible que Él sea conocido detalladamente, sino de una manera fragmentaria, puesto que Él es el ilimitado contenido en todo límite, el indefinido que cabe en toda definición, el indeterminado que actúa en toda determinación, el amorfo depositado en toda forma, el oculto yacente en toda manifestación. Él rige las apariencias según la relación de un espíritu que "*programa*" la forma. Ahora bien, para conocerlo, en todos sus pormenores, es preciso haber conocido todos los detalles del Ser, lo cual está fuera de la capacidad del hombre. El único conocimiento posible de Dios, que favorecería su representación, consiste en maridar en un movimiento de oscilación el *tanzīh* y el *taṣbīḥ*, la trascendencia y el antropomorfismo, la abstracción y lo figural. (*Fuṣūṣ*. p. 69)

Tal proceso te permite captar la imagen de Dios en el interior de ti mismo. El *ḥadīṭ* dice: "*Quien se conoce a sí mismo conocerá a su Señor*". Sábetelo que tú eres Su forma y que Él es tu espíritu. Tú eres para Él lo que la forma corporal es para ti; y El actúa en ti en tanto que espíritu que programa tu forma corporal. Tu propio contorno contiene lo aparente y lo oculto que hay en ti. La forma que queda, después de que el espíritu que la programa la haya abandonado, ya no es una forma humana; ya nada la distingue de una efigie de madera o de piedra. Se vuelve inanimada, como una estatua. Se encuentra en la carencia radical que caracteriza a la pintura y a la escultura; está privada de respiración y de movimiento. Es una osamenta vacía, sin alma. Valdría para el museo de la creación humana que contiene objetos de alta imitación, pero que están inanimados. Aquí hemos llegado a los aledaños platónicos de la carencia que es propia de la imitación humana. Carencia revelada por una serie de *ḥadices* consagrados a la pintura, donde el profeta lanza el reto al pintor de que anime la forma cuyo trazo domina. Dicho esto, el hombre, por medio de la introspección, puede encontrar dentro de sí mismo la imagen de Dios que en él circula. Es el primer jalón que nos permite adelantar la idea de *icono*

mental que el hombre capta en su interior, y del que disfruta desde el momento en que recibe los himnos inspirados por los efluvios divinos que perfuman lo más recondito de su interioridad (*Fuṣūṣ*, p. 69).

Icono mental que oscila entre *tanzīh* y *tašbīh*. Si entras por los caminos de la abstracción absoluta, pones trabas al icono mental, lo determinas, lo fijas, cuando él gana siendo móvil, cambiante, en creación permanente, sobre un soporte siempre dispuesto a la vacuidad. Y si intentas fijar tu icono por la vía del antropomorfismo, del *tašbīh*, corres el riesgo de tomar tu icono por un ídolo y regresar a la idolatría. Si quieres evitar confundir icono e ídolo es importante abandonar la creencia del Ser: de ese modo sabrás detectar el icono que está en germen en toda forma.

Ibn 'Arabī recapitula volviendo al versículo que es el emblema de nuestra problemática. Tal cita coránica ilustra en sus dos partes el análisis de Ibn 'Arabī, que demuestra, por una parte, la necesidad de ambas instancias y su ligazón orgánica; y, por otro lado, la presencia activa de una en otra. Si considerásemos superflua la partícula *ka-*, la primera conjunción que introduce la comparación, el versículo quedaría así: *Laysa miṭla-hu šay'un*, con lo que *miṭl* pierde toda ambigüedad, no asumiendo nada más que la introducción comparativa, y significaría: *Nada es a Su semejanza*; lo cual simbolizaría la abstracción pura y simple. Mientras que la continuación, *y Él es el Oyente, el Vidente*, designaría el antropomorfismo al atribuir a Dios cualidades animales. Pero si consideramos la partícula *ka-* como conjunción mayor y no como apéndice, *miṭl* puede apartarse de la función comparativa, asumida entonces sólo por *ka-*, y puede salir del circuito que instala la redundancia, para brillar en tanto que raíz semántica cuyo sentido giraría en torno a la noción de modelo. Por medio de tal operación, la parte de nuestro versículo podría significar: *Nada es como Él, a Su modelo*, es decir: Nada es a imagen de Su imagen. Tal sentido instaaura el antropomorfismo en el corazón mismo de lo que es símbolo de abstracción, puesto que ello concede a Dios una imagen original: y lo que deniega es la imagen de la imagen, es la imagen segunda, mientras que funda una imagen primera de Dios. Del mismo modo, la segunda parte de nuestra cita/emblema es interpretable en el sentido del *tanzīh*, pese a su apariencia antropomorfa. Sería suficiente imaginar que es Él, Dios sólo, quien oye y ve *verdaderamente* en todo el que oye y en todo el que ve: y la teoría general del Ser que sostiene Ibn 'Arabī hace plausible tal hipótesis. Por lo tanto, esta referencia co-

ránica contiene en sus dos miembros los dos estados conjuntamente: el *tanzīh* está en el *tašbīh* y viceversa (*Fuṣūṣ*, p. 70).

El escenario que acoge la experiencia de la visión en tanto que presencia (*ḥaḍrat al-baṣar*) está también claramente gobernado por la polaridad de *tanzīh/tašbīh*. La *Presencia de la Visión*, dice Ibn 'Arabī, implica la manera cómo el orante reza e invoca a Dios. Hay tres modos, para el servidor del Vidente, de convocar a su Dueño. En primer lugar, lo adora al modo del *como si*, en referencia al *ḥadīṭ* que recomienda el *iḥsān*, el bien obrar: *Adora a Dios como si lo vieses*. Lo que implica una buena postura para ilustrar el *tašbīh*. El orante tratará de imaginarlo según los medios de su combinatoria. Eso procede por analogía para fabricar un simulacro. Tú interpretas lo incognoscible en los términos accesibles, lo invisible en los términos sensibles. A continuación, el orante Lo adora según las condiciones del *tanzīh*, es decir, que al invocarlo sabe que Él, que es invisible, lo ve. De ese modo, pasamos de la oración antropomorfa, *mušabbaba*, a la oración abstracta, *munazzaba*. Finalmente, el orante adora a Dios por medio de Dios, *Allāha bi-llāhi*. Es así como Lo invocan y Lo convocan "*quienes saben por medio de Dios*", quienes no entran ni en una ni en otra de las vías reductoras. Estos últimos, que ven por medio de Dios, creen en la vía de la abstracción, *yaqūlūna bi-t-tanzīh*, sin dejar de contemplar al mismo tiempo la imagen que procura el conocimiento antropomorfo, aunque no creyendo en ella, *yaṣḥadūna t-tašbīh wa-lā yaqūlūna bihi*. Pues para ellos la representación antropomorfa, el icono mental, no constituye un acontecimiento, un atributo, un predicado que informa, *ḥabar*. Es simplemente la puesta en limpio de una creencia. Es una visualización, *iyān*: una manera de hacer manifiesto el objeto de la creencia, de hacer entrar el principio de la formalización. Pero tal visualización debe permanecer mental. No se divulga. Es una energía creadora, íntima. La imagen de Dios se propone en el curso de la experiencia, pero no se relata. La imagen de Dios, en el procedimiento antropomorfo, no puede ser asimilada a la fe, no puede garantizarla, ni ser su exponente, ya que la fe descansa sobre un acontecimiento que informa, *al-imān bābu-hu l-ḥabar*. El antropomorfo puro, el que asimila el icono a la verdad de la fe, está velado por su creencia; cree que tal icono es una cualidad que se basta a sí misma y puede ser relatada, que es una noticia que se difunde. Mientras que el maestro en visión da testimonio del icono; lo contempla como la visualización de una abstracción, lo mide, lo juzga, lo aprecia según el

ejercicio del juicio. Sabe que en tal lugar no está en la creencia. Así pues, todo separa a las dos posiciones: el antropomorfo asimila el icono a la creencia, y el maestro en visión pone en juego su propia capacidad de ver, su energía de videncia, como competencia ejercitada en la experiencia. El maestro en visión se atiene a la letra de su visión, no la relaciona con un referente, la transcribe como tal, nada más que en ella misma. *Nash*, he aquí la palabra que utiliza Ibn 'Arabī. Ahora bien, *Nash*, es en árabe un término ambivalente: quiere decir tanto la transcripción, la copia, como lo que borra, anula, abroga. La ambivalencia de este término sirve admirablemente al pensamiento de Ibn 'Arabī. El icono que nos llega en la instancia del *taṣbīḥ* debe ser vivido en su complejidad y su fragilidad: debe ser tomado al pie de la letra, transcrito como tal; es también coyuntural, variable, cambiante, presto a ser sustituido, revocado, anulado, invalidado, tachado, remodelado. Es un icono frágil, rescindible, errático. Por ello, es preferible que permanezca en el ámbito de lo mental, que no sea comunicado, que no tome la forma de un acontecimiento que enseñe. El icono no tiene por sí mismo nada más que la energía de la formalización. Es un signifiante puro. Sin embargo, el antropomorfo da al icono un referente, cree en lo que refleja: atribuye un significado al significante. Necesita tales prolongaciones, aun cuando se dé cuenta en el camino de que va hacia la incredulidad, trocando el icono por el ídolo.

Ibn 'Arabī considera el ejercicio del icono como una escena íntima. Erotiza la relación entre el orante y el icono mental que le adviene en el curso de la experiencia. Muchos argumentos militan a favor de la difusión del icono, pero el decoro, *al-adab*, le obliga a callar su experiencia y a reservar tal imagen por pudor, *hayā*. El maestro en visión finge incluso ser incapaz de ver el icono, aparenta no darse cuenta de él, no verlo, ignorarlo, hacer caso omiso. Así pues, Ibn 'Arabī despliega todo un dispositivo para asegurar la reserva, la ocultación del icono: le atribuye un código, *al-adab*, una sicología, *al-hayā*, y una estrategia, la apariencia de impotencia (*Futūḥāt*, IV. pp. 233-235).

Ibn 'Arabī propone un argumento histórico que legitima tanto la presencia del icono como su reserva en el ámbito de lo mental. Como la ley de Muḥammad contiene las leyes que la preceden; como toda la ley anterior, la de Cristo o la de Moisés, por ejemplo, establece su especificidad bajo la extensión de la autoridad, *iḥāṭati*, de la Ley maḥammadiana, los musulmanes se han hallado frente a una paradoja en lo que concierne a la cuestión de la legitimidad o la prohibición de

la representación. Después de haber constatado que los primeros cristianos no exaltaban la práctica de las imágenes, generaciones posteriores celebraron la abstracta Unidad por medio de las imágenes. De ese modo, el culto a las imágenes triunfó en la comunidad de Jesús, hijo de María, más que en ninguna otra comunidad. Hay profusión de imágenes en sus iglesias. Esas imágenes orientan las oraciones de sus fieles. Cuando rezan en el interior de ellos mismos, se dirigen a esas imágenes que les sirven de intermediarios. Ibn 'Arabī legitima la práctica de las imágenes entre los cristianos, aduciendo el argumento decisivo de la encarnación. Por supuesto, en cuanto tiene que explicitar su pensamiento se aleja de la encarnación en el sentido cristiano y vuelve a la interpretación coránica del fenómeno. Pero le agrada permanecer, por un instante, vago, tanto con respecto a la verdad cristiana como a la autoridad coránica. Dice: "*La representación de un espíritu en la imagen de un hombre*". De todos modos, la continuación del texto precisará que se trata de la figura coránica de Gabriel, que se manifestó a María en tanto que espíritu representado en hombre. Aun así, Ibn 'Arabī legitima la práctica de la imagen entre los cristianos, "*pues como el origen de su profeta es debido a una representación, tamattul, por eso está difundida entre ellos tal verdad de la representación, hasta el día de hoy*". Ibn 'Arabī casi sintió el envite que suponía la Encarnación en la estética cristiana. Recordemos que el argumento decisivo de los partidarios de la iconodulía, a favor de la restauración de las imágenes y de su culto en el Imperio Cristiano de Oriente, fue extraído precisamente de las prolongaciones de la Encarnación.

Después de haber legitimado el uso del icono, como algo concordante con el espíritu de la verdad cristiana, Ibn 'Arabī dice que, a la llegada de la Ley muḥammadiana, el uso de la imagen fue prohibido, *nahā 'alā aṣ-ṣuwari*. Pero la Ley de Muḥammad corrobora las leyes aportadas por los profetas anteriores. La Ley de Muḥammad contiene la verdad de Jesús; está sujeta al "*pliegue de la ley de Jesús*", *intawā ṣar'u-hu fī ṣa'ri-hi*. La Ley de Muḥammad está envuelta en la de Jesús. Por ello había que resolver una paradoja: ¿Cómo conciliar, por una parte, la prohibición de la representación —el razonamiento habría ganado en precisión histórica si Ibn 'Arabī hubiera recordado la presencia de tal prohibición en el Decálogo— y, por otra parte, la sublimación cristiana de la imagen? En este estadio, Ibn 'Arabī cita el famoso *ḥadīṭ* del *iḥsan*: *Adora a Dios como si lo vieses...* En este *ḥadīṭ*, Muḥammad hizo entrar a Dios en tanto que icono "*en la imagina-*

ción". Tal es el sentido de la representación en el Islam: Muḥammad prohibió a su comunidad hacer aparecer el icono en lo sensible, pero, al mismo tiempo, recomienda que se disfrute de él en el escenario de la imaginación, exactamente según el mismo principio que rige la representación entre los cristianos. Ibn 'Arabī añade un argumento escénico para justificar tal concordancia estética: recuerda que el personaje protagonista del *ḥadīṭ* del *iḥsān* no es otro que el Ángel Gabriel, el mismo que interviene en la representación primera, a partir de la cual nace el Cristianismo. Gabriel es la figura que en ambas leyes legitima el icono. De ese modo se podrá decir sin forzar el argumento que el icono destinado a hacer visible al Todo-Otro no es desconocido en el Islam. Ha sido pensado solamente como "*cosa mental*" (*Futūḥāt*, I pp. 222-223).

Ibn 'Arabī magnifica el "*como si*", ese modo que permite al musulmán disfrutar del icono. Noble y gloriosa es tal conjunción que abre para nosotros el stock de las imágenes sensibles contenidas en la reserva de la imaginación. Y como Dios no nos es sensible, como únicamente su Ser es inteligible, nos propone para el bien obrar, *al-iḥsān*, que hagamos entrar a Dios bajo la autoridad de la facultad perceptiva, por medio del "*como si*". De ese modo hacemos a Dios incorporarse a los sensibles mediante la imaginación, la fantasía, *wahm*. Por medio de ese artificio, nos acercamos a los que Lo han adorado en lo que grabaron y esculpieron, *fī mā naḥatū-h*. De ese modo, el legislador ha decidido legitimar en un lugar lo que ha prohibido en otro. Y nuestros sabios deberían legitimar tal práctica allí donde fue legitimada y denegarla allí donde fue prohibida. ¡Gloria al *como si* que instaura el modo del simulacro, de la circulación y el desplazamiento, permitiéndonos quebrantar la ceguera del dogma y facilitándonos el gozo estético en el laberinto de la paradoja! (*Futūḥāt*, I p. 366).

En el cuadro general de la teoría de Ibn 'Arabī, las prácticas humanas extraen sus energías de los 99 Nombres de Dios. Tales prácticas constituyen la prolongación de la espiración divina que emana del Nombre. El Nombre desborda sobre la práctica y le concede el flujo de su energía. Entre tantas actividades afiliadas a los Nombres se señala el ejercicio de la pintura. Esta procede del Nombre *al-Bārī*, el Innovador, que hemos de tomar en el sentido de la acción creadora, que guarda relación con el verbo *bara'*, compartido con el hebreo, que aparece en el primer versículo de la Biblia. Tal nombre preside también las actividades de los arquitectos, ingenieros, geómetras, maes-

tros que inventan figuras extrañas. A tal nombre, pues, acuden los pintores cuando, a fin de realizar las bellas formas que supone el principio de su arte, fundado sobre la teoría de las proporciones, destinadas a gestionar el parecido, en la conjunción entre la maestría técnica y la iniciación espiritual, a fin de participar en la élite que brilla alrededor del palacio de la ciudad islámica. Sin duda alguna, tal recensión de la pintura concierne sobre todo a su ejercicio profano, pero era interesante señalarla en el recorrido metafísico de Ibn 'Arabī. Ella relativiza, al menos, la suposición de iconoclasia radical que ha dado fama al Islam. Por añadidura, tal prolongación de la legitimidad de pintar, aunque nada más que fuera para el palacio, parece que tenía que ser evidente en un autor que pensó en sus dédalos el icono mental, según sus implicaciones religiosas (*Futūḥāt*, i II, 421-422).