

NARRAR DESPUÉS DE MORIR: LA CUARENTENA DE JUAN GOYTISOLO

كَأَلْرَحْمٍ ذَا اللَّهُ شَاءَ كُنْتُ

[Ke] *la vraħma de Allāh šeak kon ttú*
(*La Tafsira del Mancebo de Arévalo*).

بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِينَ.

*Entre ellos hay una barrera [barzaj]
que no pueden cruzar (Corán LV, 20).*

كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ

*Cada ser conoce el modo de oración y
glorificación que le es propio
(Corán XXIV, 41).*

En sus ansias por domesticar el espacio de la muerte, Juan Goytisolo se ha dado a un inquietante nomadeo por cementerios musulmanes a lo largo de muchos años. Su itinerar por estos macabros ha sido, importa decirlo, tanto físico como textual. En la novela *Makbara* los protagonistas marroquíes incendian la necrópolis cuando hacen el amor sobre las tumbas en una inaudita reescritura del eros y el tánatos, mientras que en “La ciudad de los muertos” es el propio autor quien nos da cuenta de su enigmática visita personal al cementerio del Cairo. La ciudadela inerte de tumbas es ahora ciudad viva merced al trágico desbordamiento de la empobrecida capital en el espacio del camposanto. Para Goytisolo, sin embargo, la ambigüedad de esta “frontera indecisa entre vivos y muertos” resulta “seductora e incitante”¹. Para tentar aún más de cerca el abismo del más allá,

¹ “La ciudad de los muertos”, en *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, Narrativa Mondadori, Madrid, 1990, pp. 71 y 78. Este libro de ensayos es a su vez muy significativo en el contexto de la literatura española de fin de siglo (esta vez, del xx). Estamos ante una reescritura de la paisajística de Machado y Azorín, sólo que lo que se describe amorosamente ya no es la estepa

el escritor se acoge a la hospitalidad de un mausoleo y pasa allí la noche al lado de un viejo anticipando su óbito definitivo. Es su manera particular de conjurar las amenazantes irrupciones tanáticas de las que se siente objeto en su vida diaria y de encontrar consuelo a unos temores que deben ser muy reales y muy antiguos en su vida psíquica personal².

Pero de súbito nuestro frecuentador de tumbas nos da la insólita noticia de que por fin ha muerto: “me desprendí de mí mismo, conocí de golpe levedad y fluidez”³. Goytisolo —o mejor, su *alter ego* literario— nos está narrando ahora desde la frontera del otro mundo, convertido en ingrátido espíritu errante⁴. Inmerso en este nuevo nivel de conciencia, lo vemos planear alígero sobre las mismas tumbas que recorriera antaño con tanto apremio emocional:

castellana sino las estepas y los paisajes de Oriente, desde Turquía hasta El Cairo y Marruecos. Los textos del ‘98 ya no podrán leerse de la misma manera después del diálogo fecundo que establece Goytisolo con ellos. Este diálogo comenzó cuando en *La reivindicación del Conde don Julián* el ensayista inundó metafóricamente la sequísima Castilla con agua: el agua es, como se sabe, sacra para los musulmanes, hijos seculares del desierto. Sólo que en sus *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, Goytisolo ya no inunda el paisaje castellano, sino que lo sustituye por el oriental. Pero, eso sí: lo describe muy “machadianamente” por cierto.

² Así nos lo confirma el propio autor: “...gracias a la hospitalidad de los vivos y a la inmediatez de los muertos, me sentí finalmente sereno, animado por una delicada conjunción de sentimientos de sosiego, armonía y benignidad” (“La ciudad de los muertos”, pp. 74-75). El propio GOYTISOLO nos recuerda también que, para los musulmanes —y él es casi musulmán honorario— “Como dice Michel Chodkiewitz... el espacio terrestre no es neutro... de la misma manera que existe una jerarquía de las moradas espirituales existe otra de las moradas corpóreas: los cementerios, ermitas y tumbas disfrutan de la inmediatez de los ángeles, geniecillos y hombres piadosos que vagan o descansan en ellos” (“El culto popular a los santos en el Islam magrebi” en *Aproximaciones a Gaudí...*, p. 107). Es el citado estudio CHODKIEWICZ quien también apunta al hecho de que Ibn’Arabī, tan admirado por Goytisolo, solía meditar en los cementerios: era, por lo tanto, otro frecuentador de macabros como nuestro novelista (cf. *Le sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d’Ibn’Arabī*, Gallimard, Paris, 1986).

³ *La cuarentena*, Narrativa Mondadori, Madrid, 1991, p. 18. Siempre citaremos por esta primera edición, aunque ha salido otra, con prólogo de Pedro Gimferrer y epílogo de Manuel Ruiz Lagos (Círculo de Lectores, Barcelona, 1991).

⁴ Se trata, naturalmente, de un narrador que se identifica muy de cerca con un Juan Goytisolo ficcionalizado. A este narrador-protagonista se le atribuyen en el texto vivencias y obras literarias que el lector reconoce en seguida como propias del Juan Goytisolo histórico. El propio novelista admite

Sesgas el aire vivo y estimulante como un cometa o ave, sorprendida por tu propia agilidad y ligereza, levitando sobre patios de baldosas decorados con aleyas, sepulturas rematadas en cipos, pórticos con tiestos de flores y plantas de hoja perenne, cenotafios con azulejos e inscripciones cúficas. Un fino instinto o la existencia secreta de un órgano dotado de funciones estabilizadoras y direccionales te concede la ingravidez rauda y embriaguez extática, el vuelo rasante de tumbas cubiertas de pencas de palmera, platos con semillas y cuencos de agua... (p. 19).

El narrador-protagonista nos ofrece otra información desconcertante que conviene tener en mente para la cabal comprensión de su reciente novela *La cuarentena* que venimos citando: se encuentra en el ámbito de “una paz venturosa, [levitando] fuera del espacio y del tiempo” (p. 27). Esta extraña morada ultraterrenal, que debe mucho a las teorías musulmanas de ultratumba, será el símbolo clave del nuevo texto goytisolano⁵. Conviene que lo exploremos de cerca.

LA ESCATOLOGÍA MUSULMANA DE *LA CUARENTENA*

Goytisolo, que parecería declararse islamizante hasta más allá de la muerte, crea en el espacio narrativo de su nuevo texto un tasmundo inusitado para el lector occidental, pues la contextualidad escatológica desde la que escribe es fundamentalmen-

a JAVIER ESCUDERO en entrevista que, en el caso de *La cuarentena*, “tampoco soy exactamente el narrador, pero, en fin, digamos que hay una afinidad entre el narrador y yo” (“Muerte, erotismo y espiritualidad: entrevista con Juan Goytisolo”, *REH*, 27, 1993, p. 128). Cuando ya estaban redactadas estas páginas, llegó a mis manos una copia de la tesis doctoral de Javier Escudero, cuyo envío agradezco vivamente al autor. El ensayo doctoral, titulado *Del cementerio al infierno de la misericordia: muerte, espiritualidad y mística erótica en el último Juan Goytisolo*, fue presentado a la Universidad de Virginia en mayo de 1992. Se trata de un estudio de veras importante para acceder al último período de la obra de Goytisolo, marcado por un interés espiritual y escatológico cada vez más acendrado. Referimos al lector en especial al capítulo cuarto de la tesis, “*La cuarentena*, culminación del nuevo Juan Goytisolo: muerte, espiritualidad y mística erótica” (pp. 196-261), donde Escudero explora en detalle el nuevo universo narrativo del barzaj goytisolano, sirviéndose de abundantes y utilísimos testimonios del propio autor. Esperamos que la tesis pronto vea la luz en forma de libro.

⁵ Ya no tan nuevo, por cierto: al momento de escribir estas páginas recibí la última novela de GOYTISOLO, *La saga de los Marx* (Mondadori, Barcelona, 1993).

te musulmana. Importa calibrar en todas sus consecuencias la intrigante españolización del espacio mortuorio musulmán que el novelista lleva a cabo, y que le servirá, como tendremos ocasión de ver, nada menos que de metáfora del hecho literario. Quien nos narra el texto es un *alter ego* de Goytisolo que acaba de morir: el relato de los hechos está pues a cargo de un espíritu desencarnado. Este espíritu, que admite en el Islam tanto los nombres de *rūh* como de *naís*⁶, es un cuerpo sutil acerca de cuya naturaleza, nos advierte el Corán, no debemos indagar demasiado: “Te preguntan por el *rūh* [espíritu]. Di: El espíritu es el asunto de mi Señor. No se os ha dado más que poca ciencia”⁷. Aunque sólo a Dios le incumbe el conocimiento de este misterio supremo, he aquí que vamos a osar hollarlo de la mano de Juan Goytisolo. Su *rūh* etéreo ha pasado al barzaj⁸ (mundo intermediario, intervalo o istmo: بَرْزَخ) y allí flota tanto por los espacios de su vida anterior como por los de su nuevo mundo imaginal. Este vagabundeo errante, concorde con las creencias populares musulmanas, habrá de durar exactamente cuarenta días, por lo que el lector comprende en seguida que los cuarenta capítulos de la novela constituyen un larvado homenaje por parte de Goytisolo a esta creencia tradicional islámica⁹. En lugar de las noches por las que la atemorizada Scheherezade cuenta sus relatos, aquí Goytisolo computa por días, pero por días de ultratumba.

⁶ Para una exploración de los diferentes matices de ambos términos, cf. JANE IDLEMAN SMITH & YVONNE YAZBECK HADDAD, *The Islamic understanding of death and resurrection*, State University of New York Press at Albany, 1981, pp. 18 ss. Juan Goytisolo añade otro término para traducir el cuerpo sutil preternatural: el *ka* de los egipcios. El novelista observa que en los macabros egipcios aún hay rastros de estas creencias faraónicas: “liberado el cuerpo, el difunto pasa a su *ka*, esa forma inmaterial o doble de sombra que prolonga su personalidad humana en espera de la reencarnación” (“La ciudad de los muertos”, p. 81).

⁷ Citamos la azora XVII, 85. La traducción al español es mía.

⁸ Creo que Goytisolo ha logrado españolizar el término árabe, por lo que evitaré ponerlo en bastardillas a lo largo de este ensayo. De otra parte, respeto siempre las variantes que ofrecen las transliteraciones del árabe de los distintos críticos, y aun del mismo Goytisolo. En mi propio caso me acojo al sistema de transliteración de la Escuela de Estudios Árabes de Madrid y de la antigua revista *Al-Andalus*.

⁹ Estos cuarenta días vuelven a estar asociados a la muerte en otra creencia popular islámica que sostiene que cuando faltan cuarenta días para la muerte de un individuo, cae una hoja con su nombre escrito del árbol situado justamente debajo del trono de Dios (SMITH & HADDAD, *op. cit.*, p. 35).

El narrador-protagonista de *La cuarentena* pasa suavemente de su cuerpo físico al plano sutil, cosa por cierto poco común en las creencias escatológicas musulmanas. Ahí está el *Al-durra al-fājira* (Ed. M. Gautier, Leipzig, 1877) de Algazel, donde leemos que cuando el Ángel de la Muerte logra arrancar al fin el alma al difunto por su boca o por sus extremidades, el espíritu emerge del tamaño de una abeja, temblando como si fuera mercurio en la mano del Ángel de la Muerte. Estas descripciones truculentas se repiten en casi todos los manuales islámicos que se ocupan del proceso del morir, y de ellas se hacen eco los moriscos españoles, que enseñaron a sus correligionarios criptomusulmanes a morir aterrados. (De seguro, para que obedecieran estrictamente los ritos de su religión, ya precaria en la España de los Felipes.) Lo cierto es que las versiones de la muerte en los códices aljamiados son invariablemente atemorizantes, y nos dan noticia de cómo el ángel arranca el *rūh* descoyuntando el cuerpo y las venas hasta que lo fuerza a salir por la garganta¹⁰. El *alter ego* de Juan Goytisolo, en cambio, muere instantánea y apaciblemente, con lo que acaso nos esté dando la irónica pista secreta de que muere como *mū'min* o fiel destinado a la bienaventuranza¹¹.

El Islam no provee una explicación clara de lo que le sucede al espíritu o *rūh* después de la muerte, aunque parecería haber un juicio particular que prefigura y anticipa el Juicio Final. Pero importa tener claro que teólogos de la talla de Algazel, Al-Suyūṭī e Ibn Qayyim al-ʿYawzīya, así como la prestigiosa cadena de *hadīces* o tradiciones proféticas, ofrecen cuadros muy diferentes del *aḥwāl al-qubūr* o “ciencia de lo que ocurre en la tumba”. Nos explica Algazel en su citada *Al-durra al-fājira* que algunos espíritus están destinados a merodear los espacios que vivieron en la tierra, tal como parecen hacer los llamados fan-

¹⁰ Mi alumno MIGUEL ÁNGEL VÁZQUEZ ha editado una de estas leyendas contenidas en el manuscrito Junta 55 (Biblioteca de Estudios Árabes Miguel Asín de Madrid) en su tesis del Programa de Honor de la Universidad de Puerto Rico (1991). Ha publicado varios ensayos sobre el tema, como “El sueño adoctrinador que soñó «Un salih en la ciudad de Tunes»” (*Actes du IV Symposium International d'Études morisques sur Métiers, vie religieuse et problematiques d'histoire morisque*, ed. A. Temimi, Zaghuan, Tunis, 1990, pp. 216-323). A este tema de la muerte en la literatura aljamiado-morisca dedica precisamente Miguel Ángel Vázquez su tesis doctoral en la Universidad de Indiana ahora bajo la dirección de Consuelo López-Morillas.

¹¹ “The soul of the faithful *mu'min*... slips quickly and easily from the body” (SMITH & HADDAD, *op. cit.*, p. 39).

tasmas o espíritus errantes del espiritismo occidental. Otras almas, en cambio, caen en un estado de semiinconsciencia semejante al sueño; mientras que aun otros despiertan rápidamente de este sueño astral para elevarse al Jardín del Paraíso sobre simbólicas aves prodigiosas. Otra teoría escatológica musulmana nos presenta al individuo desencarnado llevando a cabo una ascensión por los siete cielos de la mano del Ángel Gabriel, en obvia imitación del *Mi'rāy* (*Ascensión o Escala de Mahoma*). El réprobo intentará el mismo vuelo ascensional sin lograrlo. Al-Suyūṭī nos añade otro detalle relativo a la vida espiritual después de la muerte: algunas almas se reúnen en compañía de otras que les fueron afines en vida, y con ellas permanecen hasta el momento de la recompensa final. Goytisolo aprovechará, como habremos de ver, todas estas distintas interpretaciones del trasmundo islámico para su material narrativo. Habrá de ser una amiga recientemente fallecida, a manera de solícita Beatrice, quien habrá de guiar a su *alter ego* por el *dār al-barzaj* o morada de la muerte. A ella está dedicada la novela: "A. J. L., *in memoriam*".

Goytisolo es muy consciente de las extrañas particularidades del barzaj islámico, y las aprovecha para su prolongada meditación sobre las características, igualmente prodigiosas, del lenguaje literario. Lo primero que importa tener en cuenta es que, de acuerdo con la escatología musulmana, las dimensiones del tiempo y del espacio se anulan dentro de la experiencia del barzaj. Jane Idlemann Smith e Yvonne Yazbeck Haddad (*op. cit.*, pp. 6 *ss.*) nos recuerdan que la muerte implica para el musulmán el vínculo entre lo temporal y lo eterno, o, para usar el lenguaje coránico técnico, entre el *dunyā* y el *ājira*. El *dunyā* significa literalmente lo más cercano o más bajo, y se asocia a los eventos del mundo material tal como lo conocemos. El *ājira*, en cambio, es el trasmundo, que existe al margen de la medida del tiempo. Pero también al margen de la limitación espacial:

In the eschatological vision of Islam one finds repeated instances of the overlapping of temporal and spatial concepts. The manuals contain descriptions of the approach of the Fire on the Day of resurrection, for instance, measuring its distance from the community of the faithful in terms of years rather than in spatial units. The terms *dunyā* and *ākhira* themselves are related both to time and space: *dunyā* is the earth in the physical sense but at the same time refers to the period every individual spends on earth, related to its activities, as well as to the total time frame

continuing until the coming of the hour of judgement. *Ākhira* correspondingly refers both to the heavens, *samāwāt*, as the specific abodes of the angels and of the saved, and to the antithesis of *dunyá*, the hereafter or eternity. The very term used repeatedly in the Qur'ān for eternity is the *dār al-ākhira*, the “abode” of the hereafter, in itself illustrating the coincidence of the spatial and the temporal (*op. cit.*, p. 6).

La muerte del cuerpo implicaría la cesación del envolvimiento con el plano terrenal de la *dunyā*, y el ingreso forzoso al plano trascendente del *ājira*. Pero la teología islámica más tardía provee otra posible explicación para las circunstancias del espíritu desencarnado detenido en el barzaj a la espera del Juicio. Se trata de una explicación —y seguimos citando a las autoras Smith y Haddad— “which provides another instance of the coincidence of time and space. The name that eventually was applied to that circumstance was *barzakh*, taken primarily from S[ūra] 23: 100, which expresses the inability of the departed to return to earth... (behind them is a barrier [*barzakh*] until the day when they are resurrected)” (*op. cit.*, pp. 7-8). Este istmo o barrera (el término barzaj significa precisamente eso en árabe) incomunica y sin embargo a la vez también vincula a los muertos con los vivos, ya que éstos acceden a su esfera espacio-temporal sin dejar su nueva morada sutil. Pero es que hay más. De acuerdo con la escatología musulmana tradicional, el difunto experimenta esa misma anulación del espacio-tiempo al ingresar en la esfera del barzaj. Al-Suyūṭī nos advierte en su *Buṣṣā al-ka'ib bi-ligā' i al-ḥabīb* (El Cairo, 1969) que un espíritu puede estar simultáneamente en más de un lugar. Para ilustrar lo dicho el teólogo se sirve del *Mi'rāy* o *Libro de la escala* de Mahoma, en el que el Profeta ve a Moisés en el sexto cielo y a la vez en su tumba terrenal. De la misma manera, el espíritu individual se encuentra en su sepulcro escuchando las preces que le dirigen sus deudos, y, sincrónicamente, en las esferas celestiales. No cabe duda de que “the affairs of the *barzakh* and the hereafter are of a different mode from those of the world”¹².

El pensamiento islámico moderno vuelve a insistir en este poder de bilocación espacio-temporal del espíritu libre del lastre del cuerpo, que se encuentra más allá de la comprensión humana. Oigamos a Maulana Muhammad ‘Ali:

¹² *Ibid.*, p. 55.

All questions connected with the life of the other world are of an intricate nature, inasmuch as they are not things that can be perceived by the senses... The very ideas of time and space as relating to the next world are different from here, and therefore we cannot conceive of the duration of *barzakh* in terms of this world¹³.

Los misterios de la muerte son pues materia del *'ālam al-gayb*, es decir, materia del conocimiento de Dios vedado al hombre justamente porque sobrepasa su entendimiento¹⁴. Goytisolo, escritor audaz si los hay, va, sin embargo, a adentrarse en estos misterios trascendentes para hacer de ellos una poderosísima metáfora del hecho literario, capaz de subvertir las leyes del tiempo, del espacio y de la razón humana. Su novela baraja una constelación de espacios o imágenes que no se suceden en un orden lógico sino que parecerían concurrir en un solo punto temporal. Este prodigioso *aleph* novelístico que constituye *La cuarentena* nos persuade una vez más de que la literatura es la mejor metáfora de los misterios insondables de la muerte y de la trascendencia.

De acuerdo una vez más con esta visión islamizada del más allá, los ángeles Naquir y Muncar examinan la conducta del difunto en la fosa para determinar su suerte antes del Juicio Final. A menudo castigan al muerto en su sepulcro, en lo que se conoce como los *'ādhāb al-qabr* o “castigos de la tumba”. Ya veremos que nuestro novelista no escapará de ellos en su muerte literaria. Recrea, sin embargo, estos ángeles de la muerte con particular gracia, intentando tirar a broma la personalidad atemorizante que les ha otorgado la imaginación popular islámica. Numerosas leyendas tradicionales nos los presentan como negros de ojos verdes, dotados de voces de trueno, miradas de relámpago, y de largas garras que arrastran por el suelo. Ya veremos que el narrador a veces se hará eco de la risa escalofriante de estos ángeles tanáticos que son, a la vez, paradójicamente burlones. Estamos ante otra pista literaria irónica por parte del autor, ya que Naquir y Muncar tan sólo habrán de aparecer benévolos a los elegidos.

¹³ *The religion of Islam* (National Publication and Printing House, United Arab Republic, s.f., pp. 270-271).

¹⁴ Aunque los teólogos islámicos modernos insisten en este misterio fundamental, interpretan en términos simbólicos los tormentos de la ultratumba que la tradición popular pinta con matices tan escalofriantemente detallados. Conciben el paso a la trascendencia como un proceso paulatino de purificación del alma hasta que llega a su destino final. Para más detalles, volvemos a referir al lector al estudio *The Islamic understanding of death*.

Conviene advertir, a todo esto, que, por extraño que nos parezca, Goytisolo no es el primero en literaturizar el barzaj en lengua castellana. Los moriscos españoles, forzados a la clandestinidad durante el Renacimiento español, dedicaron numerosos manuscritos aljamiados a la tarea de describir a sus lastimados hermanos de fortuna no sólo el proceso del morir, sino también lo que les esperaba del otro lado de la muerte. Acaso sin saberlo, Goytisolo establece un diálogo estremecedor con los antiguos criptomusulmanes de su patria natural en lo que al tema de la muerte y del trasmundo se refiere. De ahí la inesperada legitimidad española de su experimento narrativo, que borra de golpe la interrupción temática de cuatro siglos y retoma el hilo literario donde lo dejaron los moriscos españoles. Algún día habrá que estudiar estos curiosísimos precedentes de nuestra novela, tan secretos, que es probable que ni siquiera el propio autor los haya tomado en cuenta en su proceso de escritura. Pero el barzaj musulmán ya era español antes de que Juan Goytisolo se encerrase en su cuarentena escatológica de difunto reciente —y, sobre todo— de escritor sin par.

La armazón intertextual sobre la que descansa *La cuarentena* no se limita, sin embargo, a este trasmundo que la imaginación popular musulmana ha trazado con atemorizado, vivísimo pincel. Goytisolo reescribe también la leyenda del viaje nocturno (*Isrāʿ*) y Ascensión (*Miʿrāj* o *Escala*) de Mahoma, de acuerdo con la cual el Profeta sube desde Jerusalén al séptimo cielo, pasando por los estratos infernales donde conoce de primera vista la trágica suerte de los condenados¹⁵. Conservamos por cierto numerosas recensiones aljamiadas de la hermosa le-

¹⁵ El origen de la leyenda es coránico: en el primer versículo de la azora decimoséptima leemos “Loado sea [el Señor] que hizo viajar, durante la noche, a su siervo [Mahoma] desde el templo sagrado [de la Meca] hasta el lejano templo [de Jerusalén] cuyo recinto hemos bendecido, para hacerle ver nuestras maravillas”. Toufic Fahd nos da noticia de que estas visiones ascensionales, que ya eran conocidas en Mesopotamia, tuvieron una larga fortuna en la literatura extática del Mediano Oriente. También Isaías viajó por los siete estratos celestiales, lo mismo que Moisés y Abraham. En el caso del Apocalipsis griego de Baruch, se trata de una subida por cinco cielos planetarios. Todo ello nos indica que Dante y Juan Goytisolo están en buena y antigua compañía. (Cf. TOUFIC FAHD, *La divination arabe*, Brill, Leiden, 1966, pp. 256-257; así como QASIM AL SAMARRAI, *The theme of ascension in mystical writings*, The National Printing and Publishing, Baghdad, 1968; y NAZEER EL-AZMA, “Some notes on the impact of the story of the *Miʿrāj* on Sufi literature”, *The Muslim World*, 63, 1973, 93-105.)

yenda, por lo que, una vez más, y posiblemente sin saberlo, nuestro novelista hace escuela con la literatura secreta de los últimos musulmanes de su patria¹⁶. Pero al hacer suyo el *Mi'rāṣ*, Goytisolo, que va siempre de la mano del insigne Miguel Asín Palacios, no puede evitar reescribir a su vez la *Divina comedia*. De acuerdo con el maestro arabista, Dante debe buena parte de su febril imaginación ultramundana¹⁷ precisamente a las leyendas escatológicas islámicas que dieron pie al *Mi'rāṣ*. Pero la complejidad intertextual de *La cuarentena* ni siquiera se detiene aquí. Al hacer literatura mística, los sufíes —como señalan Louis Massignon¹⁸ y Miguel Asín— “se apoderan de la leyenda y tienen la audacia de arrogarse el papel de protagonistas, en sustitución de Mahoma”¹⁹. Otro tanto Juan Goytisolo en su nueva novela. Entre los numerosos

¹⁶ Cf. al respecto REINHOLD KONTZI, “La ascensión del Profeta Mahoma a los cielos en manuscritos aljamiados y en el manuscrito árabe M 518”, *Actes du II Symposium International du C.I.E.M. sur Religion, Identité et Sources Documentaires sur les Morisques Andalous*, ed. A. Temimi, Tunis, 1984, pp. 45-54. Otra de mis alumnas aljamiadistas puertorriqueñas, TERESITA MORALES ARTEAGA, acaba de editar la leyenda contenida en el ms. T-17 de la Real Academia de la Historia de Madrid. Tiene en prensa en la *Revue d'Histoire Maghrebine* de Zaghouan de Túnez la ponencia que ofreció sobre la edición de su leyenda en el último Congreso Internacional de Literatura Morisca titulada “El regateo de Abraham y de Mahoma en un manuscrito aljamiado de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid”.

¹⁷ Véanse MIGUEL ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1961; JOSÉ MUÑOZ SENDINO, *La escala de Mahoma. Traducción del árabe al castellano, latín y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio*, ed., introd. y notas de J. M. Sendino, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1949; y ENRICO CERULLI, *Il “Libro della Scala” e la questione delle fonti arabo-spagnole della “Divina Commedia”*, Ciudad del Vaticano, 1949, y *Nouve recherche sul “Libro della Scala” e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Ciudad del Vaticano, 1972. Ha visto la luz recientemente una edición bilingüe arábigo-española del *Kitāb Šaṣarat al-Yaqīn* de Abū L-Ḥasan al-Aš'arī cuidadosamente preparada por Concepción Castillo Castillo (Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1987). Gracias a esta edición el lector occidental puede acceder a un magnífico ejemplo de un tratado de escatología musulmana representativo. Huelga decir, ante todo esto, lo mucho que la imaginación musulmana ha hollado el espacio de la ultratumba: ahí están las innumerables leyendas en torno al barzaj, al Juicio Final, al proceso mismo del morir, al paraíso, a los viajes por los confines del universo material y ultraterrenal, entre tantos otros. Frente a esta riquísima literatura escatológica, la imaginación de Gonzalo de Berceo como pintor del más allá resulta pobre y, sobre todo, aislada.

¹⁸ *La passion de Hallāj*, Gallimard, Paris, 1975, t. 3, p. 312.

¹⁹ *La escatología...*, p. 76.

contemplativos que reescriben el *Mi'ṛāy* en términos místicos privados —Bayāzīd al-Biṣṭāmī, Suhrawardī, el anónimo autor del *Libro de la certeza*²⁰— nuestro novelista elige asociarse con el más apasionado y esotérico de todos: su ilustre compatriota Ibn al-'Arabī de Murcia. El *Šejj al-akbar* o “Mayor de los maestros”, también llamado *Jatm al-awlyiā'* (“Sello de los Santos”) e incluso *Sultān al-ārifīn* o “Sultán de los gnósticos” es, exactamente como Goytisolo, un escritor altamente controversial, que ha sido reprobado una y otra vez por los doctores de la ley por ser, como señala Henri Corbin, uno de esos individuos que constituye “le norme de leur propre orthodoxie”²¹. En otras palabras, estamos ante un “escritor maldito” con el que no es extraño que Juan Goytisolo, que siempre ha habitado en el reino de las excepciones geniales²², se identifique de cerca. Salvando las diferencias, podemos decir que Ibn 'Arabī es el Blanco White o el Miguel de Molinos del sufismo islámico. Y, de la misma manera que San Juan de la Cruz presidió *Las virtudes del pájaro solitario*, ahora Ibn 'Arabī pasa a convertirse en la figura tutelar de *La cuarentena*²³. También el Sello de los Santos solía colocar sus obras (pensamos en el *Fuṣūṣ al-Ḥikam*) bajo el patrocinio de figuras espirituales paradigmáticas como Uzayr. Hasta en el caso de estos curiosos “padrinazgos” literarios Goytisolo hace escuela con la literatura mística musulmana.

La obra de Ibn 'Arabī que el escritor español va a canibalizar principalmente en su nueva novela es el *Futūḥāt al-Makkiyya* o *Revelaciones de la Meca*, una vasta enciclopedia de las ciencias islámicas concebidas dentro del contexto del *tawḥīd* o Unidad de Dios. El texto, que ha sido considerado como la “Biblia del esoterismo en el Islam”, consta de 560 capítulos, muchos de los cuales son libros por derecho propio. Sus temas

²⁰ Cf. nuestro estudio *San Juan de la Cruz y el Islam*, Hiperión, Madrid, 1990, pp. 236 ss.

²¹ *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabī*, Flammarion, Paris, 1958, p. 12.

²² Así precisamente titula GOYTISOLO un ensayo en el que medita sobre estos artistas “malditos” castigados por la oficialidad literaria de su país: Fernando de Rojas, Francisco Delicado, Goya, Gaudí, Blanco White, entre tantos otros. No cabe duda de que el novelista sabe que hace escuela precisamente con ellos. (Cf. “En el reino de las excepciones geniales”, *Diario 16*, 19 de octubre de 1986, p. vii.)

²³ Así lo establece Goytisolo en su citada entrevista con JAVIER ESCUDERO: “En cierto modo, *La cuarentena* está bajo el patrocinio benéfico de Ibn Arabi” (p. 126).

son variadísimos, y tocan desde el comentario coránico hasta la jurisprudencia islámica pasando por la estructura del cosmos y las características del espacio-tiempo²⁴. Pero, como tendremos ocasión de ver, a Goytisoló le interesa en particular la teoría de la imaginación de Ibn ‘Arabī²⁵, así como su reinterpretación de la *rahma* o compasión de Dios, en la que nos detendremos más adelante.

Importa que exploremos ahora la reinterpretación mística que Ibn ‘Arabī lleva a cabo de las concepciones escatológicas que son su herencia natural como musulmán creyente. Sobre todo en los capítulos 61 al 65 de esa “Summa Mystica” que son los *Futūhāt al Makkīyya*, Ibn ‘Arabī eleva la concepción esotérica del barzaj a planos mucho más complejos de interpretación, y asume, como dejamos dicho, un simbólico papel protagónico en el *Mi’rāy* o ascensión de su propia alma. Creo que todos los estudiosos del tema estaríamos de acuerdo en que el mejor intérprete del contemplativo murciano es Henri Corbin, y por ello le dejo la palabra para que nos explique lo que éste entiende por el mundo intermediario y sutil constituido de “materia inmaterial” que sus antecesores denominaron como barzaj:

Monde aussi réel et objectif... ou “le spirituel prends corps et le corps devient spirituel”... C’est un univers dont l’imagination active est l’organe, il est le *lieu* des visions théophaniques, la scène où *arrivent* dans leur vraie réalité les *événements* visionnaires et les histoires symboliques. Il sera beaucoup question de lui ici, sans que jamais soit prononcé le mot d’*imaginaire*, parce que ce mot, dans l’équivoque courante, préjuge de la réalité atteinte ou à atteindre, trahit l’impuissance devant ce monde à la fois intermédiaire et médiateur. Nous dirons *mundus imaginalis*²⁶.

²⁴ Véase en especial WILLIAM CHITTICK, *The Sufi path of knowledge. Ibn al-‘Arabī’s metaphysics of imagination*, State University of New York Press, 1989 y “Death and the world of imagination: Ibn al-‘Arabī’s eschatology”, *Muslim World*, 77 (1983), 51-82. Acaban de ver la luz, traducidas a lengua inglesa, importantes porciones de las *Futūhāt al-Makkīyya* en *Muhyiddin Ibn ‘Arabī. A commemorative volume*, eds. S. Hirtenstein and M. Tiernan, Element-Muhyiddin Ibn ‘Arabī Society, Rockport, MA, 1993.

²⁵ De ahí que prefiera la traducción del título de la obra como las “Iluminaciones de la Meca” (“Muerte, erotismo...”, p. 126). No cabe duda que las versiones del título varían, ya que WILLIAM CHITTICK prefiere “*Mecan Openings*” (*The Sufi path...*, p. xii), mientras que HENRI CORBIN hace hincapié en otras posibles traducciones adicionales como “*Las conquistas espirituales de la Meca*” (*op. cit.*, p. 239).

²⁶ *L’imagination créatrice...*, p. 12.

Este mundo donde lo espiritual deviene material y lo material se espiritualiza es el que la tradición islámica, como dejamos dicho, asocia con la morada o istmo de la muerte que el espíritu desencarnado percibe fuera del espacio-tiempo. Ibn ‘Arabī nos asegura que el místico también ejercita sus facultades en este plano intermedio sutil que existe entre el mundo sensible y el mundo absoluto del Espíritu. En *La cuarentena* Juan Goytisolo habrá de aludir al mundo “imaginal” de su compatriota murciano con pleno conocimiento de causa, por lo que conviene saber exactamente a qué se refiere²⁷.

Con su acostumbrada cautela, Corbin²⁸ considera que la imaginación con la que Ibn ‘Arabī y los místicos de su escuela perciben y operan en este espacio de los Arquetipos debe ser llamada “creatriz” antes que “creadora”, ya que se trata de una imaginación esencialmente activa y teofánica. Es decir, “creadora” en sentido estricto, no simple fantasía, como advierte a su vez William Chittick: “the «imaginal world» or *mundus imaginabilis* possesses an independent ontological status and must be clearly differentiated from the «imaginary» world, which is no more than our individual fantasies... «Imaginary» things possess a certain kinship with imaginal things, but only as a sort of weak reverberation”²⁹. De la misma manera que Dios creó el universo imaginándolo, así el visionario auténtico “imagina” y proyecta sobre este plano fluido simultáneamente material e inmaterial toda una constelación privada de imágenes significativas que extrae de lo más recóndito —y de lo más auténtico— de su propio ser. (Ya veremos la extraordinaria importancia que esto tiene en el caso del *alter ego* goytisolano.) Es tal el poder de la imaginación “creatriz” en este estado alterado de conciencia que los seres que “crea” el visionario se encuentran dotados de una existencia real e independiente del mundo intermedio donde nacieron. Aunque esta *‘ilm al-jayāl* o ciencia de la imaginación activa³⁰ opera más allá de los sentidos, los resultados parecerían sin duda tangibles: las Figuras-Arquetipo son, por así decirlo, a manera de pensamientos esculpidos autóno-

²⁷ Así lo ha advertido a su vez RUIZ LAGOS en su citado epílogo a la segunda edición de *La cuarentena* (pp. 154-155).

²⁸ *Op. cit.*, p. 13.

²⁹ Y continúa CHITTICK: “Nevertheless, we can gain help in understanding the nature of the World of Imagination by reflecting upon our own mental experience of imagination” (*The Sufi path...*, pp. ix y 15).

³⁰ Continúo citando a H. CORBIN, *op. cit.*, p. 167.

mos ya del ser que los pensó por vez primera. Ibn ‘Arabī prodiga los ejemplos de estas ideas hijas de su imaginación “creatriz”. La bella Nizām, a quien dedica el embriagado poemario erótico-místico del *Tarjūmān al-ašwaq* o *Intérprete de los deseos*, se le aparece bajo la forma teofánica de Sofía, y al Ángel Gabriel bajo la forma de Dahya al-Kalbī, un mancebo árabe célebre por su belleza. En ambos casos el contemplativo visionario explica que se trata de formas reales, sólo que pertenecen a un plano de realidad intermediario. “Et parece que intermédiaire, tout cela culmine en la notion de symbole, car l’intermédiaire «symbolise avec» les mondes qu’il médiatise” (*op. cit.*, p. 168). De ahí también la dignidad espiritual última de la belleza creada de los seres que amamos: “...c’est l’Imagination active qui réalise la mise en sympathie de l’Invisible et du visible, de spirituel et du physique. C’est par elle qu’il est possible, déclare notre shaykh [Ibn-‘Arabī], «d’aimer un être du monde sensible dans lequel on aime la manifestation de l’Aimé divin»” (*ibid.*, p. 124). Estamos pues ante símbolos en el sentido más profundo del término, y serán igualmente importantes en el mundo narrativo de *La cuarentena*. No cabe duda de que Ibn ‘Arabī, contrario a otros maestros místicos implacables ante toda representación imaginativa, lleva a cabo una valoración extraordinaria de la imagen y de la imaginación en el contexto de la experiencia espiritual³¹. Esto no quiere decir, sin embargo, que no sea consciente de que en los niveles supremos del éxtasis transformante toda imagen y toda representación simbólica cesa.

Pero volvamos a las *Revelaciones de la Meca*. William Chittick nos aclara todavía más la particular tesitura de existencia que tienen estas imágenes epifánicas del *mundus imaginalis* o barzaj de Ibn ‘Arabī:

The term *barzakh* is often used to refer to the whole intermediate real between the spiritual and the corporeal. In this sense the term is synonymous with the World of imagination (*khayāl*) or Images (*mithāl*). From this perspective, there are basically three kinds of existent things: spiritual, imaginal or *barzakhī*, and corporeal. The imaginal world is more real than the corporeal world, since it is situated closer to the world of Light, though it is less real than the spiritual and luminous realm of the angels. “Imaginary” things possess a certain kinship with imaginal things, but only as a sort of weak reverberation (*The Sufi path...*, p. 14).

³¹ *L’imagination créatrice...*, p. 14.

Este *imaginal realm* es precisamente el plano donde opera el visionario místico, pero también es el mundo al que acudiremos después de la muerte: “it is here, [Ibn ‘Arabī] says, that the friends of God have visions of past prophets or that, after death, all the works of a person are given back to him in a form appropriate to the intention and reality behind the work, not in the form of the work itself” (*loc. cit.*). Salta a la vista que el *mundus imaginalis* o *‘alam al-miṭāl* del Sello de los Santos guarda parentesco con el bardo de los orientales o el plano astral de los modernos. Pero es que incluso las interpretaciones del barzaj de la teología musulmana contemporánea parecerían coincidir de cerca con los postulados esotéricos de Ibn ‘Arabī:

Intellects are clearer and more productive in the *barzakh*; in fact all apparently “physical” surroundings are actually the result of thought-projection. The general environment in which one finds himself is in this way the creation of one’s own mind, and commonality of experience is caused by like-mindedness of all inhabiting one plane or level³².

Como era de esperar, también el sueño guarda una estrecha relación con el mundo intermedio imaginal. Nuestra conciencia (o subconciencia) proyecta imágenes mentales sobre el telón del mundo onírico, pero las percibimos como entes corpóreos y densos, no como “ideas” exclusivamente inmateriales. El mundo del sueño, como el plano del barzaj, no es sino la experiencia de uno mismo. Ya lo sabían los pensadores musulmanes desde antiguo: “A single dreaming subject perceives a multiplicity of forms and things that in fact are nothing but his own single self. Their manyness is but the mode that the one consciousness assumes in displaying various facets of itself”³³. La diferencia real entre la dimensión del sueño y de la muerte no resulta tajante en la tradición esotérica musulmana, que le atribuye a Mahoma la enseñanza de que “el sueño es hermano de la muerte”. El Corán mismo, en su azora XXXIX, 42-43, enseña que Dios retiene el alma del individuo durante el sueño de la misma manera que durante la muerte: “Dios llama a las almas en el momento de su muerte y, durante su sueño, a aquellas que no mueren. Retiene a aquellas para

³² SMITH & HADDAD, *The Islamic understanding...*, pp. 125-126.

³³ CHITTICK, *The Sufi path...*, p. 15.

las que se ha decretado la muerte, y remite las otras a un plazo señalado”³⁴. (Según algunos teólogos lo que Dios retiene es el *naís* o alma sensitiva; según otros, retiene el *rūh* o espíritu³⁵.) Hay sueños que parecen más vívidos y “reales” que otros, y es mediante ellos que el espíritu errante del dormido puede allegarse a la morada del barzaj y “visitar” allí a sus parientes o amigos fallecidos, que entonces dice ver “en sueños”. Sobre este espíritu translúcido que camina alrededor del cuerpo dormido escribe por cierto el Mancebo de Arévalo en su códice aljamiado de *La Tafsira*³⁶ unos pasajes tan misteriosos como inquietantes. Una vez más, los moriscos españoles son los antecesores ocultos de *La cuarentena*, que también se va a ocupar del parentesco existente entre los planos del sueño y la muerte.

Todo lo dicho nos permite entender mejor la reinterpretación mística y personal que Ibn ‘Arabī hace de la ascensión de Mahoma al séptimo cielo, que resulta simbólica o imaginal en el sentido más profundo del término³⁷:

...the *barzakh* is comprised of seven basic levels (in line with the Qur’ānic suggestion of seven levels of reality)... [but] these are not to be understood as posing anything like the geographical, social or political barriers encountered on earth. They are areas of “spiritual space” appropriate to the degree of readiness of each spirit³⁸.

Al morir, los espíritus acuden al estadio más concorde con el grado de comprensión moral y espiritual que hayan alcanzado en vida. De ahí las versiones variables del barzaj que nos ofre-

³⁴ Citamos el Corán por la versión española de JUAN VERNET (Planeta, Barcelona, 1963, p. 487).

³⁵ Cf. SMITH & HADDAD, *op. cit.*, p. 119. Aún otros teólogos sostienen que el barzaj es un estado de semiinconciencia en la que el difunto aguarda el Día del Juicio. Según el grado de iluminación espiritual del individuo, sin embargo, así de consciente estará en el istmo de la muerte previo al final de los tiempos (*ibid.*, p. 49).

³⁶ Referimos al lector a la edición completa del extenso códice que llevó a cabo MARÍA TERESA NARVÁEZ en su tesis doctoral (inédita) para el grado de Doctor en Filosofía de la Universidad de Puerto Rico en 1988. Confiamos en que la edición, con su estudio preliminar, pronto vea la luz en forma de libro.

³⁷ Para una bibliografía relacionada con estas ascensiones o *Mi’rā’* simbólico de los místicos musulmanes, cf. M. CHODKIEWICZ, *Le sceau des saints*, p. 182; así como los citados estudios de QASIM AL SAMARRAI y de NAZEER EL-AZMA (cf. nota 15).

³⁸ SMITH & HADDAD, *op. cit.*, p. 123.

cen los distintos visionarios: es que de hecho visitan diferentes planos o estratas del trasmundo imaginal, que les resultan, tanto a ellos como a las almas desencarnadas que las habitan, unas veces “celestiales”, otras “infernales” e incluso otras “purgativas”. En el fondo estos diferentes planos no son otra cosa que la proyección del propio ser del visionario (o del difunto) sobre el fluido mundo intermedio en el que sus ideas o estados de ánimo adquieren cuerpo. Los espíritus que han alcanzado las esferas más luminosas y elevadas, sin embargo, se encuentran dotados de un movimiento raudó como la luz y pueden visitar esferas inferiores a la suya, e incluso regresar al plano terrenal³⁹. Esto explica el que Mahoma pudiese ver a Abraham simultáneamente en el mundo visible y en el sexto cielo. Acaso también por ello Beatrice pudo descender varios grados en la escala celeste para ayudar a que su rendido poeta accediera a la elevadísima comprensión de la Belleza Última. Es que para los espíritus más perfectos el final de la ascensión no es el fin del viaje espiritual. Dejemos una vez más la palabra a Chodkiewicz: “Le *mi'râj*, en arabe, est un mot qui peut se traduire par «échelle»: mais il s'agit, en l'occurrence, d'une échelle double. Parvenu au sommet, le *walî* doit redescendre par des échellons distincts mais symétriques de ceux qu'il a gravis” (*op. cit.*, p. 215). El *walî* o santo que repasa en orden inverso la simbólica jerarquía de los cielos no hace otra cosa que volver a contemplar las cosas que antes veía “par l'œil de son ego” (*bi ayn nafsihî*) ahora “par l'œil de Son Seigneur” (*bi ayn rabbihî*)⁴⁰. Es decir, entiende por fin la belleza creada a la luz de la Trascendencia. No se trata pues de una regresión sino del llevar perfectamente a término el camino espiritual, que resulta, como vemos, circular. Tendremos ocasión de ver que la simbólica ascensión del narrador de *La cuarentena* por las estratas del barzaj —y de su conciencia profunda— habrá de ser igualmente esférica. Y es que, entre otras cosas, el *alter ego* goytisolano volverá a ver con nuevos ojos espiritualizados la belleza sensible que más imantó su pasión cuando aún vivía en la tierra.

Pero insistamos en lo que es más importante para la novela

³⁹ Añaden SMITH & HADDAD: “In this sense barzakh might well be seen not so much as a barrier as a bridge, linking our lives and actions on earth with the final dispensation at the escathon” (*op. cit.*, p. 48). MICHEL CHODKIEWICZ, por su parte, indica que el istmo o barzaj, en sentido esotérico, es el hombre, en quien confluyen los espacios superiores e inferiores (*op. cit.*, p. 221).

⁴⁰ CHODKIEWICZ, *op. cit.*, p. 215.

que nos ocupa. Este barzaj o espacio trascendente intermedio en el que las imágenes se suceden unas a otras en vertiginoso caleidoscopio, y en el que sombras etéreas libres del peso de la materia y del espacio-tiempo nomadean errátiles es a su vez una prodigiosa metáfora del espacio de la escritura. El *locus* literario, como sabemos, es una de las pocas dimensiones de la existencia en las que se pueden violar las leyes del tiempo, que a menudo “da vueltas en redondo”; así como las del espacio, que gira caleidoscópicamente a su vez, sin orden ni concierto. La imaginación “creatriz” del escritor, por otra parte, proyecta sobre el papel (su barzaj simbólico) las ideas, imágenes y pulsiones más auténticas de su ser y les otorga un nuevo modo de existencia, mucho más permanente que la de la materia percedera. Como en el plano fluido del barzaj de las almas o del *mundus imaginabilis* de los místicos, estas ideas o personajes literarios se encuentran a salvo de la corrupción de la materia y de los avatares del espacio-tiempo. Vivirán más largamente que el autor mortal que los soñó, y volverán a repetir su forma fresca e intacta —e incluso enriquecida— en la conciencia de los lectores que vuelvan a ingresar en el espacio narrativo del novelista. Tan poderosa es la categoría ontológica de estas ideas literarias que parecerían, exactamente igual que las sombras del istmo imaginal de Ibn’Arabī, adquirir existencia autónoma. Lo supo bien Miguel de Unamuno, que consideró que la idea “barzaj” de Don Quijote —permítaseme acuñar este nuevo término— tenía más vida propia que el oscuro Miguel de Cervantes que le dio ser. Acaso por eso la lucha entre el malhumorado profesor salmantino y el vivísimo Augusto Pérez adquirió sobretonos tan violentos en *Niebla*: es que Unamuno sabía que luchaba contra un ser autónomo en el sentido más cabal de la palabra. Y eterno mientras volviéramos sobre las páginas de su “nivola”. También Francisco Delicado, persuadido de la inquietante realidad de sus entes de ficción, llegó al extremo de beber vino con ellos y de pedirle a la Lozana andaluza, ya debidamente “alegrada” por los efluvios de una buena guarnacha de Candía, nada menos que le hiciera un hijo. (Cabe pensar cómo sería el “hijo” de un autor de carne y hueso con un personaje literario.) Todo escritor interesado en estas técnicas narrativas (mal llamadas “pirandellianas”⁴¹) reco-

⁴¹ Y lo digo porque Luigi Pirandello se sintió “buscado” por sus seis personajes mucho después de que Unamuno insultara a Augusto Pérez, de que Sancho amenazara con ir personalmente en busca de Cide Hamete Benengeli y de que Delicado se fuera de farra con Rampín y Lozana. (Por

noce la inverosímil fuerza ontológica del pensamiento corporeizado que es su personaje de ficción. Goytisolo es sin duda uno de ellos. Situado en el abismo del hecho literario, explora sus últimos límites y redescubre, de la mano de Ibn ‘Arabī pero también, como veremos, de la mano de Cervantes, su desasosegante parentesco con el sueño, con la locura, con la embriaguez, con la imaginación, con el éxtasis. Ya sabemos que es palmaria la asociación de la literatura con muchos de estos estados alterados de conciencia. Pero Goytisolo es el primero en novelar el espacio esotérico de la muerte a la vez que lo convierte en metáfora de su propio novelar. Inscribe conscientemente su obra narrativa dentro del símbolo del barzaj o *mundus imaginalis*, mundo fluido, a-temporal, a-espacial, y ontológicamente superior al espacio material en el que se mueve el mismísimo autor del texto. Ya dejamos dicho que el *dār al-barzaj* que reclama nuestro novelista como símbolo del espacio narrativo es también un plano superior al de la fantasía y al sueño, que son tan sólo débiles reverberaciones de éste. Ibn ‘Arabī nos enseñó, como dejamos dicho, que la “imaginación activa” o “creatriz” no equivale a la simple fantasía, y que el *mundus imaginalis* de los cuerpos sutiles es el plano intermedio donde precisamente lo espiritual toma cuerpo y lo corpóreo deviene espiritual. Estamos pues en una dimensión inquietantemente poderosa, mucho más “real”, repito, que los estados alterados de conciencia de la fantasía, el sueño, la locura o la embriaguez. Y ésta es precisamente la nueva metáfora con la que Goytisolo celebra la literatura, enmendándole la plana en su ardiente elogio de la escritura al mismísimo Miguel de Cervantes. *La cuarentena* implica pues una contribución muy importante a la historia de las ideas literarias. Juan Goytisolo nos ha dado en este sentido una de las lecciones más abismalmente profundas de que tengo noticia en tiempos recientes.

Ya vemos cuánto ha aprovechado el novelista español la materia prima de la cultura árabe de la que se siente tan cerca. Es evidente que *La cuarentena* constituye un nuevo *Mi‘rā‘y* hispanizado o una *Divina comedia* orientalizada⁴². Acaso más: unas *Revelaciones de la Meca* españolas. Nuestro autor, inusitado *pélerin d’Orient* —y

cierto que WILMA NEWBERRY no incluye a Francisco Delicado en su estudio *The Pirandellian mode in Spanish literature. From Cervantes to Sastre*, State University of New York at Albany, 1973.)

⁴² O vuelta a orientalizar, ya que, como dejamos dicho, Asín Palacios demuestra las profundas deudas que Dante tiene contraídas con las leyendas escatológicas musulmanas.

usurpo el término a Henri Corbin— ha vuelto a regalarnos una obra mudéjar justamente en los albores del tercer milenio. *Spain is different*, y todavía se encuentra en el fecundo proceso de repensar su mestizaje cultural y su profunda deuda con Oriente.

LA CUARENTENA COMO MANDALA NARRATIVA

Antes de hacer nuestro ingreso al espacio inestable del barzaj de *La cuarentena* importa decir que el lenguaje en el cual el narrador dicta su diario escatológico traduce admirablemente estos estados alterados de conciencia de contornos esfumados y de trémulas irisaciones luminosas. Huésped de las nieblas, Goytisolo intuye agudamente la existencia de una realidad oculta a los sentidos, de un inquieto mundo indefinible que se metamorfosea continuamente siguiendo unas reglas que nos parecen insólitas por no estar regidas por la razón ordinaria. El novelista sumerge en este espacio sonámbulo al lector, quien, merced a un lenguaje aureolado de sugerencias oníricas, logra penetrar lo innombrable. Imposible no acceder al imperioso reclamo de la pluma visionaria de Goytisolo, y contemplar con él “la visión de los pisos helicoides, cielos astronómicos, círculos de la rosa mística, mundos sublunares derivados de la virtud informante que ilustra e inflama al verdadero sol” (p. 16). Pocas veces el trasmundo ha sido descrito tan sugerentemente en la lengua española. El lector, despojado por un corto lapso de tiempo de su “cansina identidad”, es arrastrado una y otra vez a este “reino de lo impreciso y opaco” y para convertirse en testigo directo de cómo “la bruma desdibuja contornos, esfuma planos, confiere un aura de acechante peligro al recorrido de suelos resbaladizos, entre espectros que circulan con cautela y siluetas exangües, de miembros y extremidades confusos” (p. 45). No es arriesgado decir que hemos visitado anticipada y vicariamente el espacio fluido de la muerte, en el que las imágenes oscilan arbitrariamente y la identidad carece de peso físico y aun de sexo. Desconozco si Goytisolo es consciente de que las descripciones del bardo de los orientales y el plano astral que tantos contemporáneos aseguran haber hollado antes de la muerte coinciden muy de cerca con las de su barzaj⁴³.

⁴³ Cf. las descripciones vívidas de los moribundos en el estudio de RAYMOND MOODY, *Life after life*, Bantam Books, New York, 1975 y *Reflections on*

Sólo que ninguna de estas descripciones tiene la avasallante fuerza persuasiva de la escritura de nuestro autor “cuando inesperadamente accede a la gracia” y se convierte en “ronda vertiginosa, danza beoda, levedad esencial”⁴⁴.

En otros pasajes de la novela, sin embargo, la palabra se torna diamantina, cortante como el acero por la fuerza de sus constantes esdrújulos. Es la verba incomparable con la que el narrador-halaiqui⁴⁵ describe, por ejemplo, la “visión extática” del *zur-hané* del Irán⁴⁶, antigua tradición atlética en la que los “jayanes bien puestos de mostachos”, “de robustez plantigrada”, “cuerpo sólido, estampa indómita y trabazón maciza”, “ejecutan una serie de flexiones, elevando el torso y tensando los músculos, mientras ondulan el cuerpo mimando el flujo y reflujo de las olas, el ondeo suave de las corrientes marinas” (p. 55). La contemplación de los “miríficos reyes de bastos, de bíceps arqueados y tendones férreos” hacen estallar al narrador en un grito jubiloso: “Éxtasis, raptó, júbilo, exultación...” (p. 56). No es arriesgado decir que estas piezas narrativas constituyen auténticos poemas en prosa y que nuestro novelista va desembocando sigilosamente en poeta. Justamente por su apretada brevedad y por su sugestivo, vehemente lenguaje, no dudo en afirmar que *La cuarentena* es la más lírica de las obras de ficción que haya escrito Juan Goytisolo hasta la fecha.

Dada su complejidad narrativa y sus numerosas deudas con textos árabes que hace muchos siglos dejaron de ser moneda común del lector occidental, conviene que reconstruyamos en detalle el viaje del islamizado protagonista por las regiones de ultratumba. El narrador, claro *alter ego*, como dejamos dicho, del Juan Goytisolo histórico, abre su relato haciéndonos partícipes del vasto panorama literario en el que se va a inspirar su próxima escritura: la obra de Ibn al-‘Arabī⁴⁷, los libros de Mi-

life after life, Bantam Books, New York, 1975, así como ELIZABETH KÜBLER-ROSS, *Death: The final stage of growth*, Prentice-Hall, New York, 1978.

⁴⁴ Hago mías las propias palabras de GOYTISOLO, que compara la sensación que le produce la danza embriagada de los derviches con la que le produce una escritura dotada de “ángel” o “duende” (“Los derviches giróvagos”, en *Aproximaciones a Gaudí...*, p. 43).

⁴⁵ Devuelvo al novelista los elogios que éste depara al narrador de la plaza de Xemaá al-Fná en *Makbara* (Seix-Barral, Barcelona, 1980, p. 48).

⁴⁶ Goytisolo se refiere a esta tradición atlética en su citada entrevista con JAVIER ESCUDERO (p. 134).

⁴⁷ Aquí Goytisolo no hace claro que se trata de las *Revelaciones de la Meca*, pero por la cita que hace del Sello de los Santos es obvio que se trata de esta obra.

guel Asín, la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, los poemarios sufíes, la *Divina comedia* de Dante, *La escala de Mahoma*. En el momento preciso en que se dispone a componer el texto, fallece. Y he aquí que lo acompañamos en los primeros cuarenta días de su óbito, contenidos en las cuarenta unidades o capítulos de la novela, que son muy breves. La primera palabra del texto de nuestro difunto autor es de por sí muy significativa: “Allí”. Este deíctico señala, irónicamente, un lugar que muy pronto se nos va a revelar como no-espacial: la morada misma del barzaj, que es también —ya lo sabemos— a-temporal⁴⁸. Vemos pues cómo nuestro personaje asciende a este innombrable “allí” en un holgado ascensor que a su vez se le transforma, en la inconstancia característica de la dimensión de la muerte, en avión de las líneas aéreas turcas. Parecería que estamos ante versiones paródicamente modernas del fabuloso *burāq* en el que el Profeta asciende al séptimo cielo, una criatura que tenía cuerpo de caballo y rostro de mujer. Importa retener en la memoria este simbólico ascensor porque en él, paradójicamente, volverá a subir el narrador al final de su cuarentena escatológica de regreso a la muerte misma.

En este *locus* medianero y sutil del plano astral, en el que las apariencias seguirán cambiando de continuo, y en el que se escuchan los acordes de una agridulce “música de las esferas” modernizadas en el Concierto de Aranjuez, una novel Beatrice va dirigiendo al narrador, que se siente aturdido ante el cambio súbito que su ser y su entorno han experimentado. Se trata de un amiga innombrada, que ha fallecido en la realidad extraliteraria, y que solía acompañar a Goytisolo en sus viajes por los espacios literarios de Ibn ‘Arabī, de Dante, de Molinos, de Asín Palacios.

La visión tanto del viejo Lada o DKV de la niñez del protagonista como de escenas de la guerra civil de su infancia española dan paso rápido al sobrevuelo de las tumbas de la Ciudad de los muertos cairota, al que el narrador acude ahora como alígera entidad femenina. (La distinción de los sexos “se anula en el ámbito de la sutileza”, nos dirá más adelante, p. 26. Una vez más, la literatura es el mejor instrumento para traducir

⁴⁸ Otro tanto sucede con el dramático “¿Adónde?” que da inicio al “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz, que va a marcar el espacio del ser recóndito del emisor (emisora, en este caso) de los versos, donde, también más allá de las coordenadas del espacio-tiempo, se ha escondido el Amado.

estos prodigios del plano astral, ya que logra a su vez esfumar los lindes de la identidad genérica y dotar al individuo de una sexualidad intercambiable.) Los ángeles de la muerte Naquir y Muncar acuden al espacio de la tumba del *alter ego* goytisolano muerto con el propósito de examinarlo, pero éste advierte con alivio que no son tan temibles como los representa el folklore popular musulmán. Incluso, como dejamos dicho, se permiten el lujo de ser bromistas. El personaje siente a continuación que el espacio de su sepulcro se ensancha y que es impermeable al fuego: ambas son indicaciones inequívocas de que no será condenado. No es pues de extrañar que cuando Naquir y Muncar pasan juicio sobre la obra del protagonista “Goytisolano”, tan comentada y atacada en vida, comentan que tiene “al menos el mérito de la pasión contaminadora, el poder revulsivo de la imaginación y el dislate” (p. 24). Esta discreta autoglorificación literaria marca el comienzo de la identificación del novelista con la escritura libérrima de su mentor Ibn ‘Arabī. No nos extraña pues que éste haga en seguida su luminosa aparición con una de sus *risālas* o epístolas alegórico-místicas en mano. Susurra unas palabras misteriosas: “bebí la herencia de la perfección láctea”. La alusión es clave para la correcta intelección de la novela. Cuando Mahoma asciende en su *Escala* o *Mi‘rāy*, un ángel le ofrece tres bebidas —miel⁴⁹, vino y leche. El Profeta elige beber la leche, dando a entender con ello que pertenece al grupo de los musulmanes elegidos. Ibn ‘Arabī, al arrogarse el papel de “Mahoma místico” en su reinterpretación esotérica del *Libro de la escala*, bebe a su vez la simbólica perfección láctea, pero el sentido último de esta bebida sagrada es ahora mucho más complejo. De acuerdo con la exégesis simbólica mística o *ta’wīl*, beber la perfección láctea significa acceder al *‘ilm* o conocimiento trascendente de Dios. Algunos maestros zoroastrianos insistían en que esta sabiduría trascendente no era otra cosa que el entendimiento cabal de uno mismo⁵⁰. No deja de ser significativa esta contextualidad literaria persa, ya que la aceptación última de la propia identidad es, como tendremos ocasión de ver, eje pivotal de *La cuarentena*. Pero es que hay más. También de acuerdo con el esoterismo sufí, el místico que bebe la perfección láctea es capaz de

⁴⁹ En algunas versiones de la leyenda se trata de agua.

⁵⁰ Cf. *Le livre de Zoroastre (Zarātusht-Nāma)* de ZARTUSHT-I BAHRĀM IBN PAJDŪ (traducción de Fréd Rosenberg, San Petersburgo, 1914, p. 14).

comprender la correspondencia secreta entre lo oculto o espiritual (*bāṭin*) y lo visible o corpóreo (*zāhir*), ya que tiene acceso al *mundus imaginalis* o barzaj donde lo espiritual toma cuerpo y lo corpóreo deviene espiritual. El órgano de intelección de estos misterios es la imaginación creatriz, que Corbin distingue cuidadosamente, como vimos, de la imaginación creadora o fantasía⁵¹, ya que se trata de un mundo sutil pero absolutamente real desde el punto de vista ontológico. Ibn ‘Arabī traduce sus vivencias místicas del barzaj a través de una literatura embriagada y onírica de extrañas imágenes que a menudo han sido consideradas como “dislates”, para traducir con un término sanjuanístico los socorridos *ṣatt* de los árabes. Salvando las debidas distancias, nuestro novelista se acaba de reconocer como un Ibn ‘Arabī reencarnado que, merced justamente a una imaginación literaria libérrima, accede no sólo a la salvación de su alma y al conocimiento escatológico de la trascendencia, sino al don de la literatura auténticamente imaginativa. O “imaginal”.

No debemos dejar de advertir que el narrador anuncia que poco antes de acceder a la visión de Ibn ‘Arabī se había “despertado”. La curiosa noticia del narrador desencarnado tiene más de un sentido. No sólo nos hace ver que este mundo imaginal donde se le ha aparecido el maestro sufi es real y no ficticio, sino que nos advierte que la tesitura de este nuevo plano de imágenes en total estado de disponibilidad y en cambio perpetuo guarda parentesco cercano con la experiencia onírica. Nada más acorde —ya lo sabemos— con la escatología musulmana.

Después de la alusión a la bebida láctea que capacita simbólicamente al narrador para la creación literaria y para el uso pleno de “la imaginación y el dislate”, éste accede a una nueva visión imaginaria. Se trata ahora de la bulliciosa plaza de Xemaá al-Fná en Marraquech, y por ella nuestro espíritu volátil reemprende una vez más el recorrido que le fuera habitual en vida. Este *locus* marroquí fue asimismo el centro del espacio narrativo de su novela *Makbara*: salta a la vista que Goytisolo comienza a dialogar con sus textos literarios anteriores, ahora mágicamente insertos en el espacio fluido del barzaj cuaternario. Dicho de otro modo: el narrador observa desde la muerte

⁵¹ Siguiendo el ejemplo de HENRI CORBIN, utilizo “creatriz” y no “creadora”. Cf. su *L’imagination créatrice...*, pp. 186 ss.

los espacios que constituyeron sus más hondas querencias vitales y literarias. Y como nos obliga a recorrerlos con él, no podemos no estar “muertos” en el momento de llevar a cabo tan insólita lectura.

Pero sigamos nuestro inquietante camino de ultratumba. Ahora el narrador vuelve a evocar a su trascendida Beatrice, que recuerda su propia muerte por infarto cardíaco en el tramo de una escalera: “gratamente sorprendida por el cese del breve pero lancinante dolor en el costado izquierdo” (p. 25). Vuelven a acudir a su memoria (convertida también en su caso en memoria “creatriz” en el barzaj, donde recordar es re-crear en símbolos tangibles lo pensado) las visitas que hacía al protagonista “Goytisoló” en su casa. La amiga nos ofrece dos datos significativos de estos antiguos encuentros: se “achispaba” o embriagaba, y no estamos seguros si era por causa de la apasionante conversación que sostenía con el autor sobre temas escatológicos (Dante, Ibn ‘Arabī, Molinos) o por causa de bebidas alcohólicas que ingería en las visitas. (¿Se trata de un homenaje a Francisco Delicado, que también “achispaba” a su Lozana andaluza para que se comportara con más libertad como personaje literario?) Sea como fuera, sí es evidente que el estado de embriaguez de la amiga del narrador resulta paralelo al de la locura, que la había hecho ingresar en un hospital psiquiátrico en otro momento de su vida. Ambos estados alterados de conciencia, en los que la realidad difusa ya no parece regida por orden lógico, guardan, una vez más, parentesco con el plano onírico y neblinoso del barzaj que el personaje se encuentra experimentando. Pero también —y acaso sobre todo— guarda relación de parentesco con el espacio literario, capaz de anular los tiempos, los espacios y la lógica discursiva. Sospechamos que la Beatrice simbólica que se sigue adelantado en la dimensión de la muerte no hace otra cosa que insertarse en el espacio privilegiado, ingravido de la escritura en la que su antiguo compañero de camino la ha introducido para siempre.

Pero la meditación literaria de Juan Goytisoló está, como le es habitual, en clave sufí. La amiga del narrador no se “achispa” con una bebida prosaica, sino que experimenta simbólicamente aquella embriaguez más pura de la incorporeidad espiritual que tanto han celebrado los sufíes que otrora leyera con su amigo Juan. En el *Tarýumán al-ašwag* o *Intérprete de los deseos*, Ibn ‘Arabī nos enseña que la manifestación de Dios se da

en cuatro niveles representados por la imagen de la bebida, y el *sukr* (سكر o embriaguez) es precisamente la última y más elevada de todas las moradas místicas. Quienes no comprendían el simbolismo *à clef* del Sello de los Santos, sin embargo, tildaban de “locura” sus enseñanzas místicas. Su literatura contemplativa ha sido objeto pues de ambas interpretaciones: para algunos las imágenes inconexas y presurrealistas que caracterizan su obra no son otra cosa que producto de los desvaríos de un loco; mientras que para otros, se trata de los intentos conscientemente inútiles de un extático embriagado por comunicar el Amor Indecible⁵². (También San Juan de la Cruz nos dio la insólita noticia de que después de beber en la bodega de su Amado “ya cosa no sabía”: hablaba, curiosamente, el mismo lenguaje simbólico del sufí murciano.) La literatura es ambigua por definición y el parentesco entre los estados alterados de conciencia de la locura y la embriaguez es tal que ambos traducen literariamente de manera parecida. Es quizá por eso por lo que el narrador “embriagado” o “fuera de la razón” cierra el capítulo con una meditación acerca de la dificultad de distinguir qué personaje habla o a qué sexo pertenece. Parecería que las ambiguas leyes del barzaj violentan el lenguaje que trata de traducirlo. Pero no: el lector avisado entiende que es el lenguaje mismo el que puede remedar —o recrear— adecuadamente esa desconcertante imprecisión propia de la dimensión ultramundana. Por último, el protagonista y su etérea amiga observan una miríada de sombras que avanza a su vez en la cuarentena de la muerte, “confiadas en el

⁵² Ibn ‘Arabī es muy consciente del efecto que su literatura embriagada y suprarracional habrá de ejercer en el lector. JAMES WINSTON MORRIS se refiere a los dos niveles de intelección fundamentales que el propio místico propone para sus *Futūhāt al Makkīyya*: “...the Shaykh-s [Ibn ‘Arabī’s] rhetoric intentionally forces his readers to situate themselves—in relation to the text—in at least two ordinarily separate dimensions at the same time: the intellectual, discursive, ostensibly ‘objective’ dimension (what he calls *nazar*) by which the mind can attempt to piece together the many different theoretical disciplines juxtaposed in the *Futūhāt* and the somehow relate them all to the external cosmos and social world; and the inner, experiential, inevitably highly personal spiritual dimension (of *ahwâl* and *asrâr*) within which each serious reader must confront and act upon (rather than ‘understand’) the inspirations, exhortations and paradoxes which Ibn ‘Arabi repeatedly brings to their attention... those who take the time to re-read and reflect on that text will themselves provide the only commentary that Ibn ‘Arabi would have considered valuable” (“How to study the *Futūhāt*: Ibn ‘Arabi’s own advice”, en *Muhyiddin Ibn ‘Arabi. A commemorative volume*, p. 74).

perdón y la esperanza” (p. 26). Esta reiterada confianza en la *rahma* o misericordia de Alá también debe mucho a las reinterpretaciones místicas del Sello de los Santos a cuya sombra se escribe el texto. Habremos de volver sobre ello.

Nuestro narrador-protagonista continúa su extraño viaje zigzagante por el barzaj. Su guía le indica ahora que puede ajustar en el “programador” las nuevas imágenes que se suceden rápidamente ante su consideración. Se trata de torturas dantescas que fueron inspiradas, como demostró hace años Asín Palacios, en las leyendas musulmanas de ultratumba que constituyen el *Libro de la escala*. Surge en estos momentos un personaje amedrentador, la Dama de la Sombrilla, que se queja en francés de los problemas técnicos y de los anuncios publicitarios que interrumpen la atroz transmisión infernal. (Esta súbita y humorística irrupción de los anuncios de las multinacionales debe estar inspirada en la sorpresa que recibió Goytisolo ante los anuncios comerciales que interrumpían la paz del cementerio del Cairo: “un extravagante anuncio de Canada Dry pregona las virtudes del refresco a una vasta asamblea de cadáveres”⁵³.) A todo esto, Muncar ríe enigmática, sobrecogedoramente.

El difunto narrador holla una vez más el espacio —ahora, recordémoslo, imaginal— de la plaza de Xemaá al-Fná en Marraquech. Y advertimos que aquí viene muy al caso el nombre de esta plaza tan querida en vida por el novelista: *ġam‘ia al-fanā’* (جمعية الفناء) quiere decir, literalmente, “asamblea de cadáveres”. Pero *fanā’* también tiene el sentido místico de “aniquilarse, salir de sí; trasponerse; obliterar el ser”. Este término, que alude al dejamiento propio del éxtasis, y que es muy frecuente en la obra de Ibn ‘Arabī (pensemos una vez más en su *Tarġumān al-ašwaq*), no puede ser más oportuno en este recorrido por estados alterados de conciencia que vamos llevando a cabo de la mano del “difunto” autor. Pero Goytisolo juega con la plurivalencia del término *fanā’* y privilegia en este pasaje el sentido tanático de “muerte” o “destrucción” que también le es legítimo al vocablo. Es que antiguamente en la hoy abigarrada y festiva plaza marroquí se llevó a cabo una ejecución colectiva, y a partir de entonces fue conocida por el sobrenombre de “asamblea de cadáveres” o Xemaá al-Fná. El espacio narrativo y astral vuelve a ser una vez más una metáfora “asamblea de cadáveres” cuando el errante viajero ultra-

⁵³ “La ciudad de los muertos”, p. 82.

mundano concentra su atención en la trágica fecha del 17 de enero. Este día marcó, como todos recordaremos, el inicio de la Guerra del Golfo en el año 1991. De súbito, el polígono irregular de la plaza llena de feriantes y titiriteros se desborda de restos humanos, que pertenecen simultáneamente a los antiguos ajusticiados y a las víctimas iraquíes de los bombardeos norteamericanos. Dos espacios diferentes coexisten pues: Xemaá al-Fná y Bagdad. Asimismo, somos testigos de cómo tiempos muy distintos convergen en un solo punto temporal: el 17 de enero de 1991; el momento de la antigua ejecución colectiva que dio nombre a la plaza; la sucesión de visitas cotidianas del autor a la halca, que se evoca ahora desde la muerte; y —lo que es más sobrecogedor— el momento de nuestra lectura, que asume la muerte simbólica del novelista pero que algún día ocurrirá una vez éste haya muerto de veras. Gracias al poder milagroso de la escritura, Xemaá al-Fná vuelve a ser “asamblea de cadáveres”. Y esto, también en más de un sentido, ya que “asamblea de cadáveres” seremos a nuestra vez los lectores presentes de este texto —y, naturalmente, su autor— en el momento en que otros ojos futuros vuelvan a dar vida a la escena narrada, que es la única que sobrevivirá nuestra carne mortal.

La Guerra del Golfo, que dejó sumido al Goytisoló histórico en una cuarentena moral, entreverará obsesivamente los cuarenta capítulos de la novela. Ya habíamos visto cómo Xemaá al-Fná quedaba anegada por esta metafórica riada de sangre y de cadáveres en un artículo periodístico anterior de nuestro autor, por lo que advertimos que el novelista vuelve a dialogar una vez más con su propia escritura. Escritura que por cierto ponen en peligro inminente las oleadas sangrientas que suben por las escaleras de la casa amenazando empapar los libros de su biblioteca. (La casa, auténtica en la vida real, queda cerca de la plaza.) El narrador-protagonista teme por los textos de sus autores favoritos: los místicos musulmanes, cristianos y hebreos, Dante, Ibn ‘Arabī, el *Libro de la escala*, la *Guía espiritual* de Molinos. Pero el lector accede al vértigo cuando cae en la cuenta de que la sangre amenaza sobre todo el texto que vamos leyendo y que en ese momento constituye tan sólo borrador y notas⁵⁴. Sabemos que de alguna manera el

⁵⁴ Sobre el simbolismo de la sangre en la obra de Goytisoló, véase el reciente estudio de ABIGAIL SIX, “El impacto lustral de la sangre: Blood symbolism”, en *Juan Goytisoló. The case for chaos*, Yale University Press, New Haven, 1990, pp. 167-189.

manuscrito quedó a salvo porque ahora lo tenemos en nuestras manos. Pero retiene las huellas de la tragedia colectiva en la que se vio inmerso: el escritor nos deja saber que una hostil coalición de nubes cárdenas hace llover un denso turbión de sangre cuyas gotas revientan como frutos maduros sobre los trazos de su escritura. Lo que leemos pues es un texto tinto en sangre. La narración registra su propia factura y adquiere conciencia de sí misma: Goytisolo tiene aprendidas estas técnicas no sólo en el *Quijote* sino sobre todo en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado⁵⁵, y volverá a insistir en ello a lo largo de su extraño viaje por el barzaj.

Continúa la turbulencia en el espacio voluble del bardo y ahora volvemos a ver a “la capital de Harún al-Rachid iluminada por el fulgor de los bombardeos como un cariñoso y familiar árbol navideño” (p. 35). El narrador difunto quiere huir del holocausto y emprende una fuga pesadillesca en su “asmático coche amarillo” (*loc. cit.*). (Este coche tiene su contrapartida exacta en la vida real, y en él viajó la autora de estas páginas con Goytisolo desde Marraquech hasta la antigua Mogador en 1988.) El protagonista lo sigue conduciendo en el más allá, acosado ahora por imágenes sombrías y efímeras y por la sensación de percibir con intensidad desusada “la carrera exacerbada del tiempo” (p. 36). (Todo ello nos indica que en el barzaj no sólo coexisten distintos espacios y tiempos, sino que experimentamos también —y para mayor aturdimiento— el fluir temporal que nos fuera familiar en vida.) La súbita aparición de un pavo real de ostentosa cola iracunda hace temer al narrador que su anhelado “vuelo a Simorg” se disuelva en pesadilla. (Se trata de una nueva alusión sufí, esta vez a la historia alegórica del místico persa ‘Attār, que narra cómo miles de pájaros emprenden vuelo para buscar a su Pájaro Rey o Sī-murg. Los treinta pájaros [*sī-murg* en persa] que logran sobrevivir el arduo vuelo milenarío descubren que ellos mismos son el Sī-murg o Pájaro-Rey que buscaban con tanto anhelo⁵⁶.) Estamos, naturalmente, ante un símil del éxtasis transformante, pero también ante otra alusión intertextual por parte de Goytisolo. Esta vez está citando su propia novela *Las virtudes del pá-*

⁵⁵ Cf. su magnífico ensayo “Notas sobre *La Lozana andaluza*”, en *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 36-71.

⁵⁶ Cf. mi ensayo “Para la génesis del «pájaro solitario» de San Juan de la Cruz”, en *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Hiperión, Madrid, 1985/1989, pp. 59-72.

jaro solitario, en la que las avecillas se asocian también con los homosexuales de Cuba en anheloso vuelo hacia la libertad —y sobre todo hacia la dignidad— personal.

A todo esto, el narrador continúa avanzando en su vehículo fantasmal a lo largo de tierras devastadas por el invierno nuclear y la lluvia ácida hasta que topa con un camino sin salida. La carretera, como en una pesadilla, se borra a sus espaldas; el coche arde, y en medio de la geografía desolada surge un árbol gigantesco. Se trata del Loto del Término, y bajo el amparo de su sombra conversan animadamente su guía espiritual y la tenebrosa Dama de la Sombrilla. ¿Con qué árbol ha topado aquí el sobrevolador del trasmundo? Ha encontrado refugio bajo el *sidrat al-muntahā* (سِدْرَتِ الْمُنْتَهَى), aludido en el Corán (LIII, 14 y XXXIV, 16) como el árbol simbólico que marca el límite último del conocimiento divino revelado a los hombres, tras el cual ni las criaturas ni los ángeles pueden penetrar. Mahoma se encuentra a su vez con este Loto en el séptimo cielo de su *Mi'ra'y*, ya convertido por la imaginación popular en árbol de esmeraldas y perlas y toda suerte de frutas exquisitas. De él fluyen cuatro ríos que nos evocan tanto el Génesis (2, 9-10) como los mitos persas en torno a la creación y al Paraíso. Como era de esperar, Ibn 'Arabī nos habla también en su *Futūḥāt* de su propia ascensión al cielo de la contemplación suprema, que su Loto del Término, ahora convertido en símbolo privado, señala. Bajo este árbol escatológico suele aposentarse el Arcángel Gabriel, prototipo de la Inteligencia Primera. Curioso que Goytisoló lo transmute en la pareja de su “Beatrice” y la Dama de la Sombrilla. Sea como fuera, el narrador parece situado en la frontera misma del conocimiento último: recordemos que en la leyenda persa los treinta pájaros descubren que ellos mismos son el Símurg que buscaban justamente en la antesala del Palacio de su Pájaro-Rey. La escena sugiere también que a las aves representativas de la condición homoerótica no les estará vedado el consuelo eterno después de las sequedades holocáusticas de su perpetua persecución social.

Pero nuestro narrador ultramundano, por el contrario de Mahoma en el *Mi'ra'y*, no franquea este límite de conocimiento supremo celestial. Después de estas sequedades nucleares que se describen con terminología técnica mística, vemos cómo el protagonista conversa animadamente con su guía, que fuma uno de sus ubicuos Gauloises Bleues. Como otrora en vida, hablan de Dante, cuya morbosa crueldad literaria condenan, y de

Ibn ‘Arabī, cuya tendencia a la misericordia última exaltan. (Más adelante Goytisoló volverá a explorar el verdadero sentido de esta teoría de la *rahma* del místico murciano que celebra tan de pasada en este capítulo de la novela.) La amiga-guía le dice con ironía al protagonista incorpóreo que no puede ser su “Beatriz” en las regiones de la Gehenna que ahora, exactamente igual que Dante en el *Mi‘rāy* que Goytisoló reescribe, le toca visitar. Será la diabólica Dama de la Sombrilla la que sí tendrá acceso a las regiones infernales, de las cuales ofrece al narrador un irónico *sight-seeing tour*⁵⁷. Viajar por el barzaj —lo advertimos una vez más— no es sino leer, y las escenas horribles que iremos atestigüando no son otra cosa que pasajes de la *Divina comedia* que Goytisoló leyera otrora ilustradas por el Bosco y por Doré.

Es la primera vez que vemos de cerca el rostro pesadillesco de la misteriosa Dama de la Sombrilla, que se le insinúa sexualmente al narrador maquillada de colores chillones. Y nos preguntamos si no estaremos ante un avatar femenino de Mālik, el guardián de la Gehenna islámica. Las miniaturas turcas que ilustran el relato del *Mi‘rāy* (pienso en el ms. Supplément Turc 190 de la Biblioteca Nacional de París) lo suelen representar como un ser atroz que nunca sonríe, y que se encuentra dotado de un rostro y un cuerpo escarlata cubierto por exagerados atavíos dorados. A todo esto, la Dama se esfuma de súbito como en los sueños y en su lugar quien ofrece la excursión al averno es una azafata de rostro impreciso. En estas honduras infernales tendremos ocasión de ver cómo Goytisoló, Dante redivivo, se constituye en juez supremo de sus congéneres en el más allá. Sus condenados no habrán de sufrir, sin embargo, ni arpones ígneos ni azufre hirviente: sus torturas habrán de ser mucho más “exquisitas”. Los curiosos “condenados” del novelista son Ibn Taymiyya, Torquemada y Menéndez Pelayo. El primero es un fundamentalista célebre por sus ataques contra el esoterismo sufí representado en Ibn-‘Arabī⁵⁸; el segundo, como todos recordamos, pasó a la posteridad como el inquisidor por

⁵⁷ Siempre las excursiones guiadas merecen la irónica reprobación de Goytisoló. Recordemos el *sight-seeing tour* de los espermatozoides por la matriz en su novela *Makbara*.

⁵⁸ Ibn Taymiyya declara incluso “satánica” la pretendida inspiración de las *Futūḥāt al-Makkīyya* de Ibn-‘Arabī. (Cf. M. CHODKIEWICZ, *Le sceau des saints...*, p. 31.) El polemista también truena contra los *ziḥārāt al-qūbūr* o visitantes de tumbas (es decir, contra el culto popular a los santos) sobre el que tan apasionadamente ha escrito GOYTISOLO en su ensayo “El culto popular a los santos en el Islam magrebí”, en *Aproximaciones...*, pp. 101-122.

antonomasia; y el tercero, por su parte, resulta memorable no sólo por su vastísima obra erudita sino por pergeñar el insólito estudio de *Los heterodoxos españoles*. Su tormento será acceder al conocimiento de que sus perseguidos habrán de alcanzar los círculos de la gloria que a ellos les son negados. Encabeza la lista de los bienaventurados de Goytisolo el persa Al-Hallāy, que fuera crucificado en vida por fundamentalistas horrorizados por su agudo sentido de justicia social y por sus dislates místicos. (En su éxtasis exclamaba jubiloso *anā-l-ḥaqq* —yo soy Dios.) También alcanzan la gloria otros sufíes embriagados de Dios como Bistāmī, Suhrawardī e Ibn ‘Arabī; los *ṣāḍilīes* hispanomusulmanes, cuya delicadísima literatura espiritual dio a conocer Miguel Asín en Occidente; los alumbrados españoles, tan malditos como incomprendidos por sus proposiciones místicas extremas. Por último, se salvan el antiguo heresiarca Miguel de Molinos, que hoy comenzamos a admirar como hondísimo contemplativo de corte sanjuanista⁵⁹, y el exiliado español Blanco White. Estamos ante el *who’s who* de los autores predilectos de Goytisolo, y no podemos evitar la sospecha de que junto a ellos nuestro novelista también habrá de alcanzar la *rahma* o eterna misericordia de Dios. (¿O más bien de Alá?)

En los laterales del averno, otras figurillas se agitan condenadas a suplicios pintorescos como redactar a perpetuidad apócrifas notas de lectura: gracias a Pedro Gimferrer sabemos que se trata de burlonas alusiones crípticas a la Casa Seix Barral⁶⁰ por parte del novelista. Por último, los personajes de la Gehenna hacen al narrador una advertencia ominosa: son sombras soñadas. También Ibn ‘Arabī reflexionó sobre estas sombras paradójicamente luminosas, que no tenían para él ningún matiz peyorativo de tinieblas satánicas sino que eran el reflejo o proyección de la Divinidad sobre el espejo del universo. El mundo es la sombra de Dios, y el devoto es la sombra de la particular manifestación de Dios con la que se siente más identificado: “celui qui est le serviteur d’un Nom divin est *l’ombre* de ce Nom,

⁵⁹ Lo ha estudiado magistralmente su editor José Ángel Valente, y lo ha reivindicado teológicamente Eulogio Pacho. Javier Escudero nos recuerda en el capítulo cuarto de su citada tesis doctoral cómo la espiritualidad del antiguo heresiarca Molinos se vio peligrosamente asociada con el tema del erotismo: no es extraño pues que Goytisolo se sienta cerca de él en más de un sentido.

⁶⁰ Cf. su ensayo introductorio a la segunda edición de *La cuarentena*, p. 10.

son âme en est la forme épiphanique (*mazhar*)”⁶¹. Esto no implica en absoluto, continúa explicando el maestro de Murcia, la abolición o reabsorción de la identidad del espiritual, sino el modo particular en el que cada uno se relaciona con su Señor. Por eso Éste le dice: “Yo soy el oído por el cual él oye y los ojos por los que mira...” (*loc. cit.*). Goytisolo hace suyas idénticas palabras en *La cuarentena* y ya sabemos la contextualidad literaria de la que parte. Pero la consideración de estas sombras lumínicas que reflejan tan de cerca las distintas manifestaciones de la Divinidad y que somos nosotros mismos nos lleva una vez más al espacio de la literatura. De la misma manera que el mundo es la sombra de Dios, los personajes de ficción son la sombra de su autor, que proyecta sus pulsiones más apasionadas sobre el espacio en blanco de su mundo de papel. Por lo menos desde Virgilio, sabemos que estas sombras simbólicas en las que también tanto insistieron escritores como Unamuno, Borges y Pedro Salinas son los incorpóreos personajes literarios que revivimos al soñarlos una vez más en el proceso de la lectura⁶². Tienen, como aseguraba Augusto Pérez a Unamuno en *Niebla*, una tesitura de existencia superior a la del autor que los ha imaginado, ya que, al carecer de cuerpo físico, no están sujetos a las leyes del tiempo ni del espacio. De ahí que no habrán de morir, como su autor mortal y aun sus lectores. Al cierre del capítulo las sombras goytisolanas abandonan la Gehenna para hundirse en el silencio de *la Ciudad de los muertos*. Y con ello el novelista no hace sino insistir en su reflexión principal: es difícil hacer distingos tajantes entre la muerte, el barzaj, el sueño, la locura, la fantasía, la literatura.

Nuestro viajero ultramundano, acuciado por un deseo instintivo de purificación que le alivie la náusea moral que le produce la guerra —y, adivinamos, de seguro también la vida— acude ahora a un *hammām* o baño público de aguas termales al estilo musulmán. Da sus prendas de ropa a un “silente guardián de las ánimas purgativas” (p. 45) a cuyos pies acucillado un “joven de rostro enjuto fuma una pipa de kif, envuelto en su chilaba roída y tocado con un gorro de duende” (*loc. cit.*). Ya tendremos ocasión de volverlo a ver. El vapor brumoso y húmedo de esta Gehenna-aljama emborrona las formas exangües y espectrales de los espíritus, pero el narrador alcanza a vis-

⁶¹ *L'imagination créatrice...*, p. 149.

⁶² Sobre el caso específico de Jorge Luis Borges, cf. ARTURO ECHAVARRÍA, *Lengua y literatura en Borges*, Crítica, Barcelona, 1983.

lumbrar entre ellos la figura de otro joven, que irradia una discreta fosforescencia y que traspasa los espíritus inmateriales allí reunidos. Es alto, apuesto, y se encuentra agraciado por una sonrisa blanca bajo el bigote azabache. La lectura del *Tarjūmān al-ašwāq* o *Intérprete de los deseos* de Ibn ‘Arabī ayuda al narrador a interpretar la sutil aparición: se trata de la epifanía de un ángel semejante al que se le apareció a Ibn ‘Arabī mientras llevaba a cabo una circunvalación nocturna de la Kaba. El místico murciano recita unos versos que recibe inspirados y cuando termina de decirlos a viva voz una mano suavísima se apoya sobre su hombro. Se trata de una joven de indescriptible belleza, semejante a la Nizām que le inspirara el poemario. El poeta comprende que se encuentra ante una epifanía angélica bajo forma humana, ante la simbólica Sofía espiritual que lo va a investir de conocimiento trascendente⁶³. El ángel seductor que el protagonista de *La cuarentena* distingue entre las penumbras del aljama es en estos momentos, sin embargo, el Ángel de la Muerte, Naquir⁶⁴. Entre sonidos guturales y resoplidos salvajes, éste procede a frotar al protagonista-narrador en un lavado ritual purgativo tan violento que le descoyunta el cuerpo. La equívoca escena se disuelve en insinuaciones sexuales y el narrador duda si se trata de una epifanía angélica o de una tentación demoníaca. Pero el suplicio en el que acaso esté purgando sus instintos homosexuales cesa de repente y “despierta” como de una pesadilla, con el cuerpo rehecho aunque bañado de sudor.

En el próximo capítulo o día del barzaj sorprendemos al narrador criticando la fría exactitud geométrica con la que el rígido Dante concibe el más allá, tan distante de la misericordiosa e imaginativa versión ultramundana de Ibn ‘Arabī. Por la ventana de su cuarto-estudio nuestro personaje ve el telón irreal del nebluno de París, mientras su antigua amiga-guía, que fuma otro de sus Gauloises Bleues, le devuelve sus notas sobre la *Divina comedia*: de seguro se trata del capítulo que acabamos de leer. La Beatrice simbólica se encuentra inmersa en una paz perfecta, anclada al fin en su propio grado de conocimiento. Aunque esta teoría de un paraíso individual se le atri-

⁶³ Cf. *Tarjūmān al-Ashwāq. A collection of mystical odes*, ed. and trad. by R. A. Nicholson, Royal Asiatic Society, London, 1911 y H. CORBIN, *L’imagination créatrice...*, pp. 113 ss.

⁶⁴ Obsérvese la obsesión del autor con estos ángeles de la muerte. Otro “Ángel” hacía el amor en las tumbas del cementerio marroquí en la novela *Makbara*.

buye al contemplativo Molinos, enseguida veremos que la había preludiado Ibn ‘Arabī cuatro siglos antes. Al cierre del capítulo el escritor no se atreve a emerger del *room of his own* que constituye su estudio porque, en su actual condición incorpórea, teme asustar a su mujer. (Debemos estar ante la “idea imaginal” o “sombra luminosa” de su esposa Monique de la vida real, que ha devenido personaje literario en el mundo de *La cuarentena*.)

Continúa nuestro difunto narrador considerando aún más detenidamente las enseñanzas de su maestro espiritual murciano: cada individuo sabe instintivamente el propio grado de conocimiento que le es propio, la “sombra” particular que constituye frente a las distintas manifestaciones o Nombres de la Divinidad. Cada ser tiene una morada o *maqām* única, un camino espiritual irrepetible. Recibe en la medida en que puede comprender y aceptar, y recibe sólo aquello que conviene proponérsele⁶⁵. Reconocerlo es salvarse. Y, aún más, auto-estimarse. La doctrina, revolucionaria en el contexto del cristianismo occidental, la esboza, como adelantamos, Ibn ‘Arabī en sus *Futūhāt al-Makkīyya*. El *alter ego* goytisolano imagina el tipo de paraíso que le tocaría en suerte de acuerdo con su tradición teológica cristiana: acaso un “cielo” de literatos y gramáticos unidos en una impensable armonía en la que quedaría obligado a convivir con personas muy disímiles. Es decir, el infierno. El narrador rechaza la insoportable “visión paradisíaca” mientras evoca encuentros entrañables anteriores con otros escritores iconoclastas con los que sí ha tenido una entrañable cercanía vital. Los aludidos Manuel y Reinaldo no deben ser otros que los novelistas hispanoamericanos Manuel Puig y Reinaldo Arenas, víctimas ambos del sida, para quienes su amigo “muerto” imagina un espacio de paz, de gloria y de salvación. Ya en su cielo, habrán de haber encarnado en las jubilosas aves simbólicas del Paraíso de la libertad que el autor había evocado en su novela *Las virtudes del pájaro solitario*. Como el Sīmurǧ de los persas, estos antiguos parias sociales se encuentran cerca de Dios y participan de su propia Belleza. *Únete a ellos, Julián*⁶⁶. En seguida tendremos ocasión de ver cómo nuestro autor concibe su propio cielo personal.

Pero por lo pronto el Goytisolito ficcionalizado continúa sus ansiosas meditaciones en torno al destino final de su alma.

⁶⁵ *L’imagination créatrice...*, p. 76.

⁶⁶ Cito, naturalmente, *La reivindicación del Conde don Julián*, en la que el novelista se solidariza con los pueblos y las literaturas hispanoamericanas.

Contribuye a su desasosiego la ubicua Dama de la Sombrilla, quien, convertida en futuróloga o “televisionaria”, repasa el “librillo compendiado de su vida”. Como era de esperar, encuentra reparo en todos los aspectos de la vida del narrador: su matrimonio, sus relaciones familiares, su literatura. El siniestro personaje emblemático parecería constituir un símbolo de la conciencia inmisericorde propia de la tradición cristiano-occidental que juzga sin tregua al narrador-protagonista. Salta a la vista que en más de un sentido *La cuarentena* no es sino una estremecida súplica de misericordia, por parte del Goytisoló ficcionalizado, al Amor Infinito. El novelista parecería decirnos entre líneas que para obtener la aceptación compasiva de la Trascendencia y a la vez mantener su estima propia y su identidad verdadera tiene que recurrir al Dios de Ibn ‘Arabī y no al Dios de Dante.

Pero volvamos a nuestra cuarentena de lectores. El tiempo y el espacio parecerían dar marcha atrás porque de pronto nos volvemos a encontrar entre las brumas de la alhama que nos habían envuelto días (o capítulos) antes. Ahora el narrador las tantea mientras intenta escapar de la belleza equívoca del Ángel de la Muerte que terminó transformándosele en sayón de la Gehenna. Y he aquí que el *alter ego* goytisolano desemboca en una poderosa visión imaginal que no es otra cosa que su personalísima versión de la “visión beatífica”: la lucha de los jayanes o *zurhané* del Irán. El lenguaje con el que se accede a la experiencia, entreverado de poderosos esdrújulos, se torna afirmativo y viril, y la lengua celebra así desde su estructura profunda este grado de gloria que el narrador siente que le corresponde como propio.

Importa que veamos más de cerca las consoladoras teorías de la trascendencia de Ibn ‘Arabī bajo las cuales se ampara aquí el novelista. Para un místico de la sofisticación espiritual de Ibn ‘Arabī, Dios es *al-rahmān al-rahīm* (el Clemente, el Misericordioso) en un sentido muy hondo: no se trata de un código ético simple en el cual Dios muestra misericordia ante el pecador, sino de una altísima metafísica del amor. Nos la explicita acertadamente, una vez más, Henri Corbin: los Nombres o Manifestaciones de la Esencia Divina “n’ont donc de sens et de réalité plénière que *par et pour* des êtres qui en sont les formes épiphoniques (*mazâhir*), c’est à dire les formes en qui ils sont manifestés” (*op. cit.*, p. 94). Dios se describe a nosotros mismos por nosotros mismos, y por ello Se ama y Se conoce en nosotros. Entre Dios y su siervo de amor hay una correspondencia ín-

tima e indisoluble: “le pacte de ce *sympathétisme*... rendra à tout jamais solidaires la divinité et son fidèle, l’Adoré et l’Adorant, dans l’unité d’un dialogue *com-passioné*” (*ibid.*, p. 95). La compasión existente entre Dios y su devoto implica pues una simpatía y atracción recíproca porque nace de una esencia espiritual com-partida. Más que de unión mística hay que hablar aquí de *unio sympathetica*.

Según Ibn ‘Arabī, la verdadera oración no es sino la celebración profunda de esta co-rrespondencia que cada cual tiene con una manifestación de la Divinidad que le es propia y que actualiza en las honduras de su propio ser. Esta Manifestación Divina “aspire à être *par et pour* celui qui prie” (*ibid.*, p. 96). Siguiendo a Proclo, el *Seyj al-akbar* explica este particular tipo de oración en términos de la simbólica plegaria del girasol. De la misma manera que el heliotropo gira de acuerdo con el movimiento del sol, así toda criatura canta la alabanza de la Manifestación Divina particular a la que pertenece. Nuestra manera de alabar u orar depende de la medida exacta en la que nos hemos convertido en “capaces de Dios”, es decir, en reflejos íntimos de aquellos atributos divinos que manifestamos mejor. Somos, por así decirlo, “siervos” o “esclavos” (*abd*) de aquella manifestación particular de la Divinidad que nos rige y nos define. Se me ocurre que el término árabe que traduce la palabra “girasol” viene muy a propósito para la imagen que el místico murciano toma prestada de la escuela neoplatónica de Alejandría: ‘*abbād aš-šams* (عَبَادُ الشَّمْسِ = “siervo” o “esclavo del sol”). Somos pues “siervos” de la Belleza Última que manifestamos en nuestro ser profundo, y estamos nostálgicos de Ella y Ella de nosotros. En el contexto de esta ontología del Amor tan poética, Eva no fue otra cosa que la nostalgia de Adán.

Y también en este contexto particular es que entendemos mejor la afirmación extática: “vemos a Dios en Dios a través del ojo de Dios”. Esta locución teopática, que repitieron una y otra vez los discípulos de Ibn ‘Arabī, ya no es *anā l’haqq* (“Yo soy Dios”, como decía Hallāy) sino *anā sirr al-haqq* —“yo soy el secreto de Dios”. Es decir, “soy el secreto de Dios que coloca a la Divinidad en mi dependencia” (*ibid.*, p. 104). Cada cual, insiste el místico murciano, refleja a Dios según su propia posibilidad: “Dieu [se présente] dans chaque âme en la forme de ce que croit cette âme selon son aptitude et sa connaissance, sous le symbole qu’elle en actualise de par la loi de son être même” (*ibid.*, p. 101). Por modesta que sea la capacidad del gnóstico,

puede decir que su conocimiento de Dios es el conocimiento que Dios tiene de él. Este Dios com-pasivo se ama a Sí mismo en nosotros, que somos Su espejo o Imagen, la Imagen Divina escondida en lo íntimo de nuestro ser. De ahí que conocernos a nosotros mismos y aceptar plenamente la Belleza particular a la cual estamos más inclinados es amar a Dios y conocerlo: “Aquel que se conoce, conoce a Su Señor” (*ibid.*, p. 107). Chittick lleva hasta sus últimas consecuencias este simbólico narcisismo místico: “no one worships anyone but himself”⁶⁷. Ibn ‘Arabī tiene, sin embargo, la cautela de no caer en la idolatría de lo creado. Aquel que entiende que la belleza creada reflejada en la conciencia profunda de cada cual no es sino el reflejo sagrado de Dios se defiende “contre cette infirmité spirituelle à double face, qui consiste ou bien à aimer un object sans au-delà, ou bien à méconnaître cet au-delà en le séparant de l’object d’amour en qui seul précisément il s’annonce”⁶⁸. Es justamente la imaginación creatriz activa la que establece la correspondencia entre lo visible e invisible, y por ello es lícito amar un ser del mundo visible cuando lo que de verdad estamos amando no es sino la manifestación del Amor Divino en él. Esta imagen de belleza no es exterior al devoto, sino que radica en la más profunda interioridad de su ser: “mieux dit, il est son être même, la forme du Nom divin qu’il apporte avec lui-même” (*ibid.*, p. 125).

Ibn ‘Arabī nos da aún otra lección respecto a estas imágenes del mundo sutil que materializamos en nosotros mismos. Proyectarlas (“crearlas” o ser conscientes de ellas) no es sino una manera muy alta de meditación. Podríamos concebir nuestro muestrario privado de imágenes a manera de mandala (el término aquí es mío) que ilustra una vez más nuestra relación profunda con la Trascendencia. Lo sintetiza Corbin con su acostumbrada agudeza:

Dire que telle de nos pensées, tel de nos sentiments et de nos désirs, se concrétise sous une forme propre au plan intermédiaire des réalités *imaginables* de la matière subtile (*‘alam al-mithâl*), c’est même chose que de méditer devant une fleur, une montagne ou une constellation, pour découvrir non pas quelle force obscure et inconsciente s’exerce en elle, mais quelle pensée divine éclore au monde des Esprits s’épiphane en elles, “travaille” en elles (*op. cit.*, p. 182).

⁶⁷ *The Sufi path...*, p. 341.

⁶⁸ CORBIN, *op. cit.*, p. 108.

“Creamos” (en el sentido en el que Ibn ‘Arabī entiende el término) estas formas en las que se epifaniza lo mejor de nosotros mismos, que a la vez nos re-liga con la Trascendencia. La función de nuestra *himmā* o creatividad es precisamente hacer aparecer estas formas, darles ser.

Este sentido sagrado de la belleza sensible, típico del sufismo de Ibn ‘Arabī y de Yāllaludīn Rūmī, es precisamente el que intenta aclimatar Juan Goytisolo en su *Cuarentena*. Ahora podemos comprender mejor que la celebración por parte del novelista del *zur-hané* iraní como belleza creada suprema y círculo de gloria privado no es sino la puesta al día de las teorías metafísicas de Ibn ‘Arabī. El *alter ego* goytisolano no hace otra cosa que celebrar la inclinación más auténtica de su propio ser, admitir su gran verdad. Y esta su gran verdad se sitúa en correspondencia sagrada con una particular Manifestación de la Divinidad, cuya pasión com-parte en profunda armonía ontológica. Cuando Juan Goytisolo da vida literaria a las pulsiones más hondas de su ser lleva a cabo una actividad que siente como sagrada. Dentro de estas coordenadas metafísicas, escribir no es sino orar. Por eso mismo el paraíso de nuestro narrador no puede ser el rígido de Dante, sino el individualísimo y libérrimo de Ibn ‘Arabī. Sólo allí podrá encontrarse a sí mismo, y, por lo tanto, encontrar de verdad a Dios. Con un sentido de júbilo profundo y de catarsis moral, vemos cómo el *alter ego* de nuestro autor refleja sobre el barzaj las imágenes de lo que más amó en vida, que ahora contempla —conviene aclararlo— de forma trascendida⁶⁹. Bien podría repetir un emocionado *ḥadīṣ* o tradición profética ante los apuestos luchadores con los que tan hondamente se ha identificado: “He contemplado a mi Señor bajo la más hermosa de las formas”⁷⁰. El escritor sabe bien que su versión de la belleza manifiesta de Dios en su espíritu puede ser muy distinta de la de sus contemporáneos. Ya en sus “Aproximaciones a Gaudí en Capadocia” nos confesaba que “conforme entraba en posesión de su verdad, rechazó y se alejó de la de sus paisanos”⁷¹. La com-pasiva teología mística del Sello de los Santos, tan distinta de la rígida escatología de Dante, lo ha justificado al fin. *La cuarentena* va “corrigiendo” los postulados espirituales más importantes de la *Divina comedia* a medida que

⁶⁹ RUIZ LAGOS (*op. cit.*, pp. 168-169) también se refiere a este cielo iconoclasta que celebra la libertad de la imaginación en *La cuarentena*.

⁷⁰ Traduzco la cita de CORBIN, *op. cit.*, p. 49.

⁷¹ *Aproximaciones...*, p. 20.

avanza. Se trata de un viaje alucinado pero a la vez enormemente lúcido.

Pero la delicada metafísica del murciano le sirve al novelista una vez más —cómo no— en su meditación sobre el acto creativo literario. Las imágenes que proyecta el escritor sobre su universo cerrado de papel corresponden a sus emociones más auténticas, más entrañables y más obsesivas. Son su ser mismo. De ahí que leer a un autor es entenderlo de veras, acaso mejor de lo que se entiende él mismo. En el acto de escribir el autor celebra las honduras de una conciencia profunda que acaso no conozca ni controle del todo. El lector obtiene las claves más auténticas de esta psique escondida que queda expuesta en el telón del texto: es que las imágenes allí vertidas no hacen otra cosa que señalar, cual auténticos girasoles, el ser profundo del que nacen. Y con el que tienen una correspondencia íntima e indefectible.

Pero conviene regresar a la “apoteosis del foso y su ronda perfecta” que ahora sabemos depende tan estrechamente de las teorías metafísicas de Ibn ‘Arabī. El círculo del foso de luchadores se diluye con rapidez onírica y pasa a constituir otro círculo sagrado, esta vez descrito por derviches sufíes: “giróvagos que, con gracia y esbeltez de rueca desdibujan sus siluetas cruciformes como peonzas o ventiladores” (p. 56). El *alter ego* del novelista es consciente de que las imágenes, a pesar de que estuvieron inspiradas en una experiencia primaria en el plano material, son ahora ideas trascendidas hijas de su imaginación creatriz en el mundo mercurial del barzaj. No sé con cuánta conciencia de ello, el novelista celebra instintivamente la gloria de estas epifanías ultramundanas en forma de círculo: se trata, literalmente, de sus personalísimos círculos de gloria. El círculo es, como se sabe, símbolo de la eternidad, de la perfección y del éxtasis, y en él confluyen perfectamente el *alpha* y el *omega* de una experiencia que se vive más allá del espacio-tiempo. En la lengua árabe que le es tan cara al autor, el círculo o cerco (*muḥṣan*) se asocia al espacio simbólico de la psique profunda protegido por un castillo circular fortificado (*ḥiṣn*). Para los antiguos sufíes este círculo sagrado es el espacio de la conciencia interior donde el alma se une a Dios. El término árabe registra a su vez otros matices de significado: una persona satisfecha en amores (por ejemplo, casada) es también *muḥṣan*, ya que está instalada en su propio centro, protegida de toda distracción o tentación exterior. El místico traduce “a lo divino” este sentido

metafórico de la raíz trilítera que alude al amor y nos dice que al final de su itinerario espiritual se encuentra situado en el castillo interior fortificado y concéntrico de su alma en proceso de unión con la Divinidad. (Fue en el séptimo castillo simbólico de su alma que Nūrī de Bagdad se unió a Dios, y lo hizo, por cierto, siete siglos antes que Santa Teresa celebrara justamente allí su matrimonio espiritual⁷².) San Juan de la Cruz, por su parte, se sirvió de otra imagen circular cuando inscribió el lecho de su unión extática dentro de una esfera perfecta. En su caso, el alucinante “lecho florido” de la unión transformante se encuentra rodeado por todos los lados de cuevas de leones que lo protegen, y resguardado desde lo alto por un dosel abovedado de escudos o monedas (otra vez el círculo). Siempre he pensado que sólo el pincel de Salvador Dalí podría haber ilustrado este desconcertante lecho anular sanjuanístico. Nuestro novelista parecería reescribir con inspirada, novedosísima pluma esta circularidad del éxtasis perfecto del amor dentro de coordenadas fundamentalmente sufíes. (Curiosamente, los carmelitas no hacen otra cosa aquí que reincidir en las imágenes que los contemplativos del Islam reelaboraron a lo largo de muchos siglos.) Dada, sin embargo, la compleja propuesta espiritual en la que se está apoyando Goytisolo —la teoría de la *rahma* de Ibn-‘Arabī— y su concepción personalísima de la belleza sensible, la recepción literaria de estas peculiares imágenes circulares puede resultar desconcertante para un lector occidental.

Pero la intuición epifánica de estos amorosos círculos de gloria que se adecuan, libérrimos y compasivos, a la propia personalidad del narrador admite conflicto. De ahí que lo veamos aludir ambiguamente a la “ronda perfecta” de estas circularidades privilegiadas de incitante belleza como “cifra y tenor de tu dual recompensa y castigo”. La cara siniestra de la inflexible conciencia conservadora cristiano-occidental del autor ha vuelto a hacer su aparición. Y he aquí que el protagonista, mientras observa los objetos de su apasionada querencia inscritos en simbólicas helicoides, siente que el fuego de su paroxismo amoroso torna en sí todo su ser. Y de repente se incendia en-

⁷² Abūl-Ḥasan al-Nūrī propone la imagen simbólica de los siete castillos concéntricos del alma en contemplación en sus *Maqamāt-āl-qūlūb*, o *Moradas de los corazones*, que hemos traducido del árabe y tenemos en vías de publicación. Cf. nuestro estudio “El símbolo de los siete castillos concéntricos en Santa Teresa y el Islam”, en *Huellas del Islam...*, pp. 73-98.

vuelto en “corona de llamas”, exactamente igual que las incitantes imágenes que con tanta pasión se encuentra contemplando. Advertimos con desasosiego que el círculo beatífico ha devenido círculo de fuego. El *alter ego* goytisolano descubre con sorpresa, sin embargo, que su nueva condición de criatura ígnea no es dolorosa y que el infierno de su tradición cristiana es, paradójicamente, “llama que consume y no da pena”. Y he aquí que nuestro curiosísimo bienaventurado se inserta en un nuevo círculo simbólico: “girando en el foso de la diafanidad, para ti epifanía divina, comprobarás ígneo y tenue la extinción de la pena inherente al castigo y la de tu propia individualidad” (p. 57). El condenado es a la vez bienaventurado, muy de acuerdo con la obsesiva armonización de los contrarios del sufismo esotérico de las *Futūḥāt al-makkiyya* y del *Tarjūmān al-ašwaq*. Es el mismo Juan Goytisolo quien explica, en la entrevista que le concede a Javier Escudero, la desconcertante reinterpretación que hace su predilecto Ibn ‘Arabī del fuego del infierno en el que, como buen musulmán, no puede no creer:

Ibn ‘Arabī... encontró la manera genial de hacer compatible la “rahma” —la misericordia— con el infierno... Él dice en un determinado momento una frase extraordinaria: “todo dolor prolongado se transforma en placer”. Y en segundo lugar, es cuando establece esta distinción: de la misma forma que hay seres aéreos, como los pájaros, y acuáticos y terrestres, hay seres ígneos y viven en el fuego la felicidad y sacarles del fuego sería su castigo. De esta manera logra hacer compatible la idea del infierno con la felicidad en el infierno. La idea es de una audacia y una belleza que si Dante la hubiera conocido habría cambiado toda la visión occidental del infierno⁷³.

Salta a la vista que Goytisolo quiere enmendarle la plana a Dante con una visión del trasmundo más misericordiosa (aunque igualmente islamizada) que la del vate florentino. También resulta evidente que el narrador, una vez más bajo la tutela ideológica del compasivo *Šej al-akbar*, ha encontrado al fin su grado en el concierto universal de las ánimas. Dicho de otro modo: el narrador-protagonista ha alcanzado la privilegiada esfera de su estima propia y del conocimiento de sí mismo, que es el conocimiento de Dios. Acaso por eso la combustión eter-

⁷³ *Op. cit.*, p. 125.

na de estas “venas que humor a tanto fuego han dado” y “estas médulas que han gloriosamente ardido” admita un nuevo sentido adicional, esta vez más benévolo. Los condenados no son los únicos seres ígneos del trasmundo: de acuerdo con la angeología musulmana, también los ángeles están hechos, simbólicamente hablando, de luz y de fuego⁷⁴. En árabe los términos para la luz (*nūr*) y el fuego (*nār*) son raíces emparentadas, que a su vez admiten el significado de “florecimiento” en el sentido de iluminación mística. Las ilustraciones musulmanas del *Mi'rāy* presentan a los ángeles, los profetas y los elegidos (sobre todo a Mahoma) circundados precisamente de una llamarada crepitante que simboliza su aura de santidad y su bienaventuranza celestial⁷⁵. De manera que nuestro narrador “condenado” podría devenir ángel o bienaventurado si lo “leemos” una vez más dentro de las coordenadas literarias y teológicas musulmanas en las que tan repetidamente elige insertarse. Ya hemos insistido cuánto celebran los sufíes la abolición de los contrarios en su lenguaje dúctil y en su libérrima filosofía mística. No cabe duda que nuestro incandescente narrador ha sido uno de sus discípulos más originales.

Pero la meditación sobre el esoterismo de Ibn 'Arabī va a alcanzar nuevas calas en la novela. El narrador y su Beatrice vuelven al espacio del estudio del autor, donde se preguntan ahora si en la visión “beatífica” del grado de gloria del *alter ego* goytisolano no habría habido una involuntaria “divinización de la criatura, encarnación de lo trascendente” (p. 59). Los tranquilizan, una vez más, las sofisticadas enseñanzas místicas de Ibn 'Arabī, para quien, como ya sabemos, la multiplicación de las formas de la belleza creada no es sino “la modulación compleja de una misma Presencia” (*loc. cit.*). Goytisol está celebrando la posibilidad de intuir al Motor Último del Universo en sus criaturas —la idea teológica es también cristiana, por cierto, y la postulan, salvando las diferencias esperables, desde Francisco de Asís hasta Teilhard de Chardin. Pero su articulación particular en *La cuarentena* es islámica, e implica la cuidadosa salvaguarda del *tawhīd* o Unidad de Dios, imprescindible

⁷⁴ Cf. W. CHITTICK, *The Sufi path of knowledge...*, p. 13.

⁷⁵ Cf. la reproducción del manuscrito iluminado del *Mi'rāy* contenida en el Manuscrit Supplément Turc 190 de la Biblioteca Nacional de París, y editada en el hermoso libro *The miraculous journey of Mahomet (Mirāj Nā-meh)*, introduction and commentaries by Marie-Rose Séguy, George Braziller, New York, 1977.

para la mentalidad profundamente monoteísta de los musulmanes. Aunque Dios se manifiesta en la diversidad, es un Creador único cuya Esencia trascendente no admite compañía de criatura alguna. No empece se encuentre en com-pasiva armonía ontológica con ellas.

Los amigos “fenecidos” continúan reflexionando sobre las implicaciones que esta armonización de los contrarios tiene en la obra de Ibn ‘Arabī. El compasivo espiritual concluye que todo el universo, infiel o creyente, glorifica a Dios aunque no lo sepa. Él es el adorado en todo lo que se adora. La conclusión, a la que nos habíamos adelantado, se pone en boca de la “guía espiritual” del narrador: “¡el foso circular, colmo y meta de tus deseos, es una manifestación de Su Presencia y tu entrada en el coro un acto de sumisión!” (p. 60)⁷⁶. Es comprensible entonces que los dialogantes deploren la actitud vengativa y anti-cristiana de Dante, quien hunde en el infierno a su maestro Brunetto Latino por su condición de homosexual. No le fue dado entender a Latino en el contexto de la com-pasión divina: el genial florentino eligió hacer escuela con los aspectos menos misericordiosos de la imaginativa escatología musulmana. Pese a la inmensa admiración literaria que le tiene, Juan Goytisolo no quiere seguir sus pasos.

Un golpe de la pequeña aldaba de bronce de la puerta interrumpe el coloquio fantasmal de la guía y su dirigido, quienes se asombran de que alguien sea capaz de penetrar en su mundo de sutileza. Sienten que el ascensor se pone sigilosamente en marcha y que un anónimo mensajero deja al autor una “carta de la muerte” firmada por los “doctores Naquir y Muncar”. Goytisolo parodia aquí una costumbre muy socorrida en el folklore mortuorio musulmán. Los deudos solían colocar dentro de la misma fosa del muerto una carta escrita con azafrán en la que suplicaba misericordia a Dios y repetía el credo de fe islámico. Esta carta habría de confortar al difunto y le ayudaría además a contestar las preguntas de los ángeles de la muerte, Naquir y Muncar, que se le presentarían en la tumba aquella

⁷⁶ La idea no está del todo lejos de la teología moderna de Pierre Teilhard de Chardin y de espirituales que lo siguen de cerca como Thomas Merton y Ernesto Cardenal, que ofrece pasajes teológicamente semejantes a éstos en su *Vida en el amor*. Allí propone que el silbido ansioso de Romeo bajo el balcón a Julieta no era sino su manera particular de orar a Dios. Es decir, que el enamorado estaba en el grado espiritual que le era propio cuando ejercía justamente como enamorado.

misma noche para someterlo a juicio⁷⁷. Goytisolo invierte el mito y adjudica a los ángeles de la muerte la escritura de la misiva que acaba de recibir su narrador, que ya lleva, por cierto, no un día sino dieciocho días de muerto. Naquir y Muncar, irónicamente transmutados en “expertos contables”, le plantean a nuestro protagonista curiosos interrogantes sobre cuál es la auténtica santidad, así como acerca de sus prácticas masturbatorias y del ritmo de sus evacuaciones. Las últimas preguntas, sin duda, satirizan el folklore tanático musulmán, que termina resultando tan estricto y opresivo como el católico. El narrador parecería decirnos entre líneas que la sofisticada clemencia teológica del sufismo que ha venido celebrando no es tampoco la regla en la cultura religiosa musulmana. La primera pregunta en torno a la tesis de la santidad, sin embargo, no es cosa de ser tirada a broma. En el sufismo hay santos auténticos —los llamados “locos de Dios”⁷⁸—, cuya máxima virtud es justamente el no parecerlo. Estos morabitos tenían una vida disipada y ejecutaban en estricto secreto sus actos meritorios, para añadir a su santidad la humildad de haber experimentado el desprecio de sus congéneres. Juan Goytisolo se siente cerca, no cabe duda, de esta modalidad particular del mérito espiritual silente. En un conmovido *In memoriam* ha celebrado el reflejo simbólico de esta santidad abismalmente humilde en su amigo Severo Sarduy, cuya honda bondad humana era un secreto muy bien guardado al que sólo tenían acceso los amigos más allegados. Doy fe de ello.

Nuestro narrador, atónito ante la misiva de los ángeles de la muerte, quiere orientarse con su guía espiritual, pero advierte que se le ha esfumado sin dejar rastro. En el fluido barzaj —ya lo sabemos— las imágenes oscilan sin orden ni concierto, y el narrador se pregunta perplejo si es debido a estas leyes inciertas y aun misteriosas para él por lo que, al pasar “de un sueño a otro”, advierte un inquietante anacronismo espacial en el entorno voluble en el que se mueve. El estudio de su piso parisino donde ha estado dialogando con su amiga es el que había abandonado des-

⁷⁷ Actualmente en Marruecos se conserva la costumbre de colocar al difunto esta carta de la muerte entre los pliegues de su sudario, bajo su cabeza o en el costado derecho. Los moriscos españoles hicieron uso a su vez de la consoladora misiva mortuoria, de la que nos da detalles PEDRO LONGÁS (*Vida religiosa de los moriscos*, Imprenta Ibérica, Madrid, 1915, pp. 295 ss).

⁷⁸ A ellos se refiere el autor en su ensayo “El culto popular a los santos en el Islam magrebí”, en *Aproximaciones...*, p. 106.

pués de la muerte de ella para mudarse a otro contiguo al de su mujer. Todo esto significa que la carta de la muerte le ha sido entregada en un espacio físico que ya no existe como tal, y en una fecha igualmente incongruente: el día dieciocho después del tránsito y no la noche misma del deceso. Nos movemos, no cabe duda, fuera de las coordenadas del espacio-tiempo. La muerte y la literatura —hermanas gemelas— han logrado el prodigio.

La Dama de la Sombrilla, asociada, como dejé dicho, a la conciencia estrecha del católico tradicional que sobrevive en nuestro islamizado narrador, ahora anuncia vocinglera las posibilidades de especular con unas fantasmales “inversiones en el más allá”. En medio de altoparlantes y programadores típicos de la modernidad occidental mecanizada, también nos deja saber que la casa matriz de su *holding* son los Estados Unidos, que han “reactivado su falleciente economía” con los bombardeos de la Guerra del Golfo. El narrador se venga, sin embargo, del escalofriante personaje: un travieso diablillo o genio le sustituye la videocinta de los inmuebles ultramundanos por escenas de los bombardeos contra Bagdad. Y entre el apocalipsis de la vasta incineración colectiva, suena una voz “en off”: *Say hello to Allah!* Goytisolo denuncia el frío cinismo de los soldados norteamericanos que hicieron gala de su incompreensión cultural hacia Oriente al escribir el irónico saludo en los misiles de las bombas incendiarias que arrojaban sobre el antiguo emirato.

El infierno de la guerra lleva al narrador a reflexionar, ahora del brazo de James Joyce y de Blanco White, sobre el infierno personal de su educación religiosa y sexual a manos de los jesuitas. Los antídotos que usaron contra la masturbación constituyen un folklore “literario” ampliamente reconocido. Estos tempranos mentores del *alter ego* goytisolano predicaban que el niño habría de condenarse por un solo acto de impureza, y, para dar una idea de su tormento eterno, se le explicaba que éste duraría más de lo que le tomaría a un pajarillo hacer desaparecer la tierra retirando un grano de arena de la playa cada diez mil años. (Goytisolo bien puede haber pasado por alto la ironía suprema del pasaje, pero esta ilustración tan gráficamente imaginativa —y tan dantesca— de la eternidad del castigo debe ser de estirpe islámica, ya que me la he encontrado prácticamente al pie de la letra en la tradición escatológica musulmana⁷⁹.) Nuestro protagonista huye de su penoso re-

⁷⁹ La anécdota admite tenues variantes. Se trata, en otras versiones je-

cuerdo infantil y de repente se encuentra en un prado de deleites que reconocemos rápidamente como alegorías sufíes, terebianas y sanjuanísticas: un pozo de agua extática cuyo contenido se transmuta en llama de amor viva; una fuente que refleja los Ojos alegóricos del Amado; un árbol que crece en el interior del alma contemplativa; unos pajarillos albos en vuelo raudo hacia la Divinidad⁸⁰. La Dama de la Sombrilla no perturba este sosiego sin par, nos dice el narrador, evocando sin duda aquel verso con el que San Juan de la Cruz nos da noticia del altísimo grado que había alcanzado en su éxtasis transformante: “Aminadab tampoco parecía...” Y como Aminadab no es otro que el “demonio enemigo del alma”, no es exagerado concluir que la ubicua Dama es a su vez una figura demoníaca que perturba continuamente el espíritu del narrador-protagonista. Momentáneamente a salvo de su poder, nuestro difunto itinerante vuelve a repasar la misericordiosa doctrina teológica de Ibn ‘Arabī: la muerte no es sino un largo proceso de aprendizaje espiritual. La enseñanza del sufí de Murcia sobre la que vuelve a incidir el *alter ego* goytisolano es la de la obtención de un cielo o grado privado de gloria ajustado a la personalidad propia de cada alma. El narrador advierte, con alma recogida y ánimo sereno, que en el pasado llegó a adorar los hitos de incitante belleza terrena como si fueran ídolos. Ahora, sin embargo, es capaz de reconocerlos como imágenes con las que su alma glorifica a la manifestación de Dios que le es propia. Admite que justamente para asumir esta enseñanza fue que compuso su libro. Una vez más, salta a la vista que la presente escritura es, entre muchas otras cosas, un ejercicio muy hondo de auto-reflexión y de rescate de la auto-estima.

En un nuevo día del barzaj, el *alter ego* goytisolano se asombra de que su mujer dialogue tranquilamente con él sin aludir

suíticas que a su vez tienen su antecedente en el folklore islámico, de una paloma que cada diez mil años se posa dulcemente sobre el planeta. Si a los condenados del infierno les dijese que ellos habrían de extinguir su pena en el momento en el que la paloma terminara de erosionar la totalidad de la tierra, serían infinitamente felices.

⁸⁰ Para estos símbolos que comparten el Islam y el Carmelo, cf. mi ensayo “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús”, *NRFH*, 30 (1981), 21-91, así como nuestro citado estudio *San Juan de la Cruz y el Islam*. Al presente, como dejé dicho (nota 72), me ocupo de la edición de las *Magamāt al-qūlūb* o *Moradas de los corazones* de Abū-l-Ḥasan al-Nūrī de Bagdad, un refinadísimo místico del siglo ix que aglutina en su tratado casi todos estos símbolos.

a su muerte reciente. Queda igualmente perplejo al encontrar sobre su mesa de trabajo el borrador del capítulo en el que se narra precisamente la escena que se encuentra viviendo, de la misma manera que el último Buendía leía que leía los *Cien años de soledad* del sabio Melquíades traducidos del sánscrito. No cabe duda: en el barzaj, indistinguible de un texto literario, el tiempo gira enloquecido. El novelista vuelve a insistir en ello cuando nos da noticia, en el próximo capítulo, que “sueña” que había escrito (mejor, re-escrito) el cuento de Ibn ‘Arabī en torno a Xauhari, un contemplativo egipcio que se ve sustituido por otro en sus funciones vitales durante largos años. Aunque es casado en El Cairo, sueña que ha contraído matrimonio y que ha tenido hijos con otra mujer en Bagdad. Para su sorpresa, un día la mujer bagdadí viene en su busca con su prole “soñada”: es obvio que el mundo de la imaginación se le había manifestado en el mundo sensible. La imaginación literaria resulta pues tan real como la vida, y además es capaz de alterar el curso del tiempo: el sueño que el narrador describe en este capítulo ya lo había narrado en el anterior, que no era sino la ingeniosa reescritura de la historia de Ibn ‘Arabī: alguien lo había sustituido en su casa parisina, ya que su mujer no lo había echado de menos de todos los días —exactamente veintidós— que lleva de muerto en el barzaj.

Los disloques de la fantasía parecen alcanzar su paroxismo final en el próximo capítulo, uno de los más importantes de la novela. La amiga del narrador evoca una estadía en aquel hospital psiquiátrico que mencionara de paso en una de sus primeras apariciones. Con la lógica alucinada de una demente, describe su terror ante una “bestia” —al parecer imaginaria— que la asedia y que sólo ella ve. Aunque no distingue la silueta de la aparición, sus ojos verdes la persiguen por doquier, sumiéndose en los suyos, flotando en el aire o en su vaso de agua, ocultos entre sus sábanas. La mujer intenta en vano huir de ellos, y resulta difícil no evocar aquella otra súplica: “Apártalos, Amado, que voy de vuelo...” La mirada glauca, para colmo, se multiplica en innumerables miradas que se posan obsesivas sobre ella.

Estamos ante una alegoría poderosísima de la creación literaria. Los incisivos ojos esmeraldinos no deben ser otros que los del autor (así de verdes los tiene por cierto Juan Goytisolo en la vida real), y con ellos espía a su ente de ficción desde todos los ángulos y todas las perspectivas hasta arrancarle su identidad y hacerla suya. De hecho lo logra, ya que está transmutando la

identidad real de la persona de carne y hueso que fue esta mujer en personaje incorpóreo de papel y tinta, inserto en la página en blanco de su novela en proceso. La escritura genera a su vez otros ojos —esta vez los nuestros de lectores ávidos— con los que también espiamos a la indefensa protagonista literaria. Es por ello sin duda por lo que ésta sentía que los ojos escrutadores se multiplicaban sin fin sobre su persona. Es natural que la amiga que dio pie al ente de ficción que ahora leemos sienta un temor instintivo al verse convertida en un ser imaginario: es el mismo desasosiego que experimentó Don Quijote, otro demente por cierto, cuando Sansón Carrasco trae la noticia de que ha salido impresa la historia de sus aventuras. El dato tiene implicaciones ominosas para el hidalgo manchego, que se plantea la duda ontológica de si será o no un personaje de ficción. No nos puede extrañar que Sancho y el pobre caballero se hicieran cruces de espantados ante una noticia tan desasosegante, que atentaba contra la ya aproblemada identidad del antiguo Alonso Quijano. La Beatrice simbólica de Juan Goytisolo, más amable con su creador de lo que fue Augusto Pérez con Unamuno en parecidas circunstancias, advierte a su amigo que debe aprovechar su experiencia directa de la cuarentena de la muerte para la elaboración de su texto: el barzaj, con su anulación jubilosa del tiempo y el espacio, de los sentidos y de la razón, no es otra cosa que “lo intuido por los novelistas y místicos” (p. 75). El privilegiado “ojo de la imaginación” tantas veces aludido por Goytisolo es a la vez el barzaj acuoso y cristalino en el que se reflejan las imágenes simultáneas y caleidoscópicas que hemos ido viendo. Este barzaj u ojo simbólico es, para mayor analogía, esférico. Al entrar en el espacio de la muerte, la guía y su dirigido se habían intercambiado significativas miradas mientras advertían la circularidad perfecta en la que estaban inmersos: “Se habían mirado de hito en hito, con perplejidad compartida, ofuscados por el brillo creciente de la esfera en la que se movían, luminoso raudal que se vertía sobre ellos y parecía circular... maravillados mutuamente del fulgor y plenitud que emitían sus figuras en brusco e infuso recogimiento” (p. 12). Estamos ante un hermoso homenaje al *Aleph* de Borges, que contenía el universo en su esfera fulgúrea y que era también, metafóricamente, el ojo omnisciente del aturdido narrador que contemplaba de golpe el universo. Mucho supieron los espirituales musulmanes, por cierto, de este ojo simbólico, que era un órgano de percepción mística. Lo lla-

maban en árabe *'ayn al-yaqīn* u “ojo de la certeza” justamente porque constituía el hondón del alma del gnóstico en el que se lograba la unión con el Absoluto. Con este ojo el místico “contemplaba” a su Hacedor, que a Su vez lo “contemplaba” a él. En la unión participante, las dos miradas se funden en una y no hay manera de diferenciarlas. (Lo supo bien San Juan de la Cruz, quien vio cómo los ojos del Amado, que tenía retratados en lo hondo de su ser, lo miraban a su vez desde lo hondo de la fuente en la que se reflejaban. No sé cómo el Reformador sabría que en árabe *'ayn*, además de “ojo”, significa justamente “fuente”, con lo que su celebración de la unión transformante a través de la mirada es total⁸¹.) En esta línea de pensamiento es que Ruzbehān de Chiraz se permitió el delirio extático de hacer afirmar a Dios: “El que te ve, Me ve”. Así también oraba Abū Nasr al-Sarrāḡ en su célebre *Kitāb al-lumā'*: “Elévame a Tu Unidad de tal manera que cuando Tus criaturas me vean, Te vean”⁸². El mismo Juan Goytisolo había citado a Mawlana Rūmī en sus “Derviches giróvagos” en este mismo sentido: “El que ve y el que es visto, forman uno en ti mismo”⁸³. Amparándose en esta densísima contextualidad sufi y sanjuanística, nuestro autor no hace otra cosa que celebrar apasionadamente el ojo penetrante del novelista. El ojo privilegiado del escritor es capaz de compendiar con su mirada el universo entero, y de liberarlo de la trágica sujeción espacio-temporal en la que se halla inmerso. El fluido barzaj y el éxtasis místico, donde todo es auto-referencial y para colmo sucede a la vez y en el mismo punto espacial son, una vez más, la mejor alegoría posible para el hecho literario. Pero hay más, ya que el lector que “ve” a su vez esta esfera luminosa de figuras efímeras y relampagueantes, “ve” de veras a su autor: “el que te ve, Me ve”. El narrador no hace sino proyectar sobre el barzaj del papel en blanco las pulsiones más auténticas del hondón de su alma. Y el que las recupera a través de la lectura, accede a lo más íntimo de la psique profunda del escritor. Una vez más, el andamiaje alegórico del

⁸¹ Cf. mis estudios sobre el tema: “Gli occhi della fonte mistica nel «Cantico spirituale» di san Juan de la Cruz”, *La religione della terra. In onere di Elemire Zolla*, Red Edizioni, 1991, pp. 139-158; “El narcisismo sublime de San Juan de la Cruz: la fuente mística del «Cántico espiritual»”, *Íns*, 1991, núm. 537, 13-14, y el citado libro *San Juan de la Cruz y el Islam*.

⁸² *Kitāb al-luma'*, *fī-l-Taṣawwūf*, ed. R. A. Nicholson, Gibb Memorial Series, Leiden-London, 1914, p. 461. (La traducción es mía.)

⁸³ En *Aproximaciones a Gaudí...*, p. 45.

pasaje —el *'ayn* como órgano místico de percepción— está en clave sufí y volveremos a insistir en la enorme riqueza de su polivalencia simbólica.

Por el momento regresamos al día vigésimoquinto de la cuarentena que compartimos con el narrador, y vemos cómo se vuelven a superimponer los planos, esta vez de nuevas escenas infernales de corte dantesco. El protagonista duda si se trata de la Gehenna, del bombardeo de Bagdad o el de la Barcelona incendiada de su niñez. Los espacios y tiempos de esta masacre colectiva quedan equivalidos, y cuando el *alter ego* goytisolano descubre entre los escombros el cadáver de su madre (sorprendida en la vida real por una bomba cuando iba de compras) comprende que su progenitora asesinada es símbolo y encarnación de todas las madres. Muy en especial de aquellas que habrán descubierto niños anónimos entre los escombros de Bagdad, repitiendo el antiguo calvario que marcó para siempre la vida del narrador-protagonista.

A continuación el *alter ego* goytisolano regresa instintivamente a la antigua querencia de la Ciudad de los muertos cairota que solía recorrer cuando aún se encontraba encorsetado en su cuerpo⁸⁴. Ahora flota alígero aferrado a las alas de Israfil, que no es otro que el ángel de la escatología musulmana que tocará la trompeta el Día del Juicio. Vuela acompañado de las almas privilegiadas con las que había cerrado filas durante su vida mortal: los místicos Rabī'a (se trata de la mística del siglo VIII Rabī'a al-'Adawiyya de Basora, la primera en exponer la teoría del Puro Amor en el Islam⁸⁵) y de Bisṭāmī o Bāyezīd al-

⁸⁴ El espacio del Cairo y su cementerio, imagen clave de la última escritura goytisolana según el citado estudio doctoral de Javier Escudero, le han servido a Goytisolano en más de una ocasión para reflexionar sobre este problema de la misericordia (humana y divina) que parece preocuparlo tanto. En el citado ensayo "La ciudad de los muertos...", la mirada de un viejo anónimo delata la crueldad de la superpoblada capital egipcia: "...ciudad sin misericordia, señor, me dicen sus ojos ya turbios al tropezar con la insistencia de los míos, sin piedad, sí, *bidum rahma*" (p. 64). Sin embargo, justamente entre esta gente desposeída y aposentada entre las tumbas es que el ensayista siente que al fin ha encontrado una compasiva camaradería humana: "su amor al prójimo ardía sin espera de recompensa alguna, como si la conciencia de la absoluta igualdad de los hombres frente a la muerte hubiera abolido las odiosas barreras del poder y riqueza con su voluntad y desnuda simplicidad" (p. 83).

⁸⁵ Rabī'a expresa en numerosos poemas las mismas teorías que vemos esbozadas en el soneto español "No me mueve mi Dios, para quererte". Cf. nuestro estudio "Anonimia y posible filiación islámica del soneto «No me

Bistāmī, un sufí del Irán del siglo IX célebre por los “dislates” o *šatt* con los que expresaba la experiencia unitiva que lo desbordaba y lo trascendía. Importa recordar aquí que Al-Bistami fue precisamente el primer sufí en describir su éxtasis místico en términos del *Mi'rāy* o ascensión a los cielos del Profeta, de manera que Goytisolo constituye su discípulo occidental más reciente⁸⁶.

Los planos espacio-temporales se entrecruzan una vez más, porque a la par que el narrador asciende por las esferas celestiales junto a sus santos, asiste al entierro de éstos en el plano material y aun a las peregrinaciones que posteriormente habrían de hacer los fieles a sus tumbas llenas de *baraka* o bendición religiosa. Sorprendido de su capacidad proteica para moverse en esta simultaneidad de espacios que a su vez implican la abolición del tiempo, el narrador se pregunta si ha alcanzado al fin el grado de la beatitud suprema. La respuesta no se hace esperar: gracias a la imaginación (que aquí es su vivencia del *mundus imaginalis* del barzaj pero sobre todo su fantasía literaria) comprende que sí ha logrado trascender los límites del espacio y del tiempo, de la materia y de la razón. En este momento de “gloria” celestial y literaria se reencuentra con su “Beatrice”, que ahora le muestra cómo su cuerpo seguía dormido en París mientras experimentaba su raptó artístico en el espacio del barzaj. El sueño se asocia una vez más a la muerte y al éxtasis, pero sobre todo a la imaginación creativa: su amiga señala con un ademán abarcador los personajes y hechos insertos en el texto mientras susurra enigmática “ciego está el ojo que no ve que lo vigilas”. La alusión no es sólo al *‘ayn* u ojo del alma que es, como ya sabemos, el órgano de percepción del místico sufí, sino a la inconsciencia del ente de ficción que no se sabe observado por el ojo escrutador de la imaginación del escritor —nuevo demiurgo creador— que lo abarca y lo recrea a su antojo. Y con la misma omnisciencia del místico poseedor del universo.

Ahora asistimos con nuestro viajero astral a un programa televisado en el que la siniestra Dama de la Sombrilla sirve de presentadora a un foro en torno a un irónico “nuevo orden in-

mueve mi Dios, para quererte»” (en *Huellas del Islam...*, pp. 99-17), y el extenso ensayo de MARGARET SMITH, *Rabī'a the Mystic and her fellow saints in Islam*, Cambridge University Press, 1928.

⁸⁶ Cf. ANNEMARIE SCHIMMEL, *Mystical dimensions of Islam*, North Carolina University Press, Chapel Hill, 1975.

ternacional”. Los participantes son un filósofo de larga cabellera con pinta de George Sand, un politólogo y un psicoanalista. De repente interrumpe su hipócrita jerga política el joven de rostro enjuto, chilaba y gorro de duende que fumaba su pipa de kif en la alhama y que ahora exclama: يا عباد الله · غيثوني . Naturalmente, ni los miembros del foro ni los lectores entenderán la enigmática súplica, que traducida del árabe quiere decir: “¡oh, siervos de Alá, socórranme!”. Goytisoló la deja en árabe y no la traduce para dramatizar nuestra generalizada y secular incompreensión del mundo árabe. La petición de ayuda económico-política a las figuras alegóricas de la civilización occidental por parte del moro de la chilaba tienen por toda contestación una lluvia de humillantes tomates y huevos podridos.

Pero volvamos sobre la frase del moro. “Siervos o esclavos de Alá” quiere decir, literalmente, devotos de Dios, aunque también se usa en términos generales para “naciones creyentes”. La intención satírica salta a la vista: las naciones occidentales modernas e industrializadas que niegan su ayuda a las más necesitadas resultan las menos “servidoras de Alá” del planeta.

A todo esto, la Dama, igual que en una pesadilla, sale de la pantalla del televisor para reñir al narrador por su alarmante simpatía vital y política pro-árabe. Queda claro que, una vez más, el demoníaco personaje representa la “conciencia occidental” que el *alter ego* goytisolano desea superar. Pero que aún teme.

Ahora el narrador reflexiona desde su barzaj sobre la reclusión a la que se somete un novelista —voluntaria y simbólica cuarentena— mientras gesta la burbuja o *locus* mental de su texto, en el que —ya lo sabemos— queda abolida toda suerte de lógica argumental y espacio-temporal. El lector desestabilizado se encuentra inmerso a su vez en esta cuarentena “infecciosa” en el proceso de su lectura cómplice. Acto seguido acompañamos al protagonista, que va a rendir personalmente su examen “espiritual” ante Naquir y Muncar en un paródicamente burocratizado “Tribunal de Cuentas”. Muncar es, como ha quedado claro, un burlón, y debe ser de su autoría una cuarta pregunta que figura en la Carta de la Muerte que han dirigido al narrador. Es ahora que aparece porque estaba escrita en tinta invisible: “¿Qué clase de libro está escribiendo ud. y qué papel desempeñamos en él?” Sorprendentes “personajes en busca de autor”, los temibles ángeles de la muerte parecerían atemorizarse instintivamente (o enojarse, como otrora

Augusto Pérez) ante su condición de criaturas de ficción. (Goytisoló vence simbólicamente la muerte al transmutar a sus ángeles en impotentes criaturas literarias.) Una burócrata enojada envía entonces al narrador-protagonista a buscar a sus examinadores-personajes al macabro del Cairo. Pero a la vez nos encontramos en el estudio del escritor en París, y vemos cómo su mujer lee sobre su hombro el presente capítulo. Una vez más, el novelista medita sobre la desconcertante capacidad de la literatura de contenerse y comentarse a sí misma: un texto, exactamente igual que la experiencia trascendente, no tiene pues *alpha* ni *omega*.

El narrador desencarnado, sin embargo, no vuelve al cementerio cairota sino que queda imantado una vez más por la plaza de Xemaá al-Fná, que recorre ahora melancólicamente mientras observa el paso del tiempo “y su rauda esquivez de venado” (p. 91). Su guía aparece transparentada en la halca de esta ciudad de Marraquech que no conoció nunca en vida, vestida con los mismos vaqueros con los que el narrador la solía ver en otros tiempos en la plaza de Washington Square en Nueva York. El novelista parecería jactarse íntimamente cuando nos insinúa que la literatura, al violar las reglas del espacio-tiempo, es la única que tiene el poder de “corregir el pasado”. Y aun de superar la muerte.

Y ahora sí que, en el trigésimoprimer día del barzaj, el narrador vuelve al Cairo. Mientras relee el noveno círculo del Infierno de Dante buscando analogías con el “Miarax” o *Mi'rāy* de Mahoma, su mujer recibe la llamada de unos enigmáticos “Natir y Munar” que lo procuran desde la capital egipcia. Una vez más, el novelista ilustra la simbólica incompreensión occidental ante este mundo árabe, que se manifiesta desde el otro lado del auricular como un trasmundo amenazante, lleno de voces infernales y de tétricos lamentos. Parecería que el Goytisoló ficcionalizado, que conviene recordar aquí como el autor de *La reivindicación del Conde don Julián*, se acerca al noveno círculo del Infierno, donde se castiga —cómo no— el pecado de la traición. Una carcajada estentórea al otro lado del teléfono le anuncia que debe ser en efecto la Muerte la que lo llama desde este círculo noveno. Pero el narrador siente una paradójica tranquilidad: la de enfrentarse catárticamente al fin a su terror más íntimo. Se corta la comunicación, sin embargo, y un contestador automático chilla inútilmente en árabe pidiendo que se proceda a repetir la llamada dentro de unos instan-

tes. Una vez más, Goytisolo ilustra simbólicamente el cisma comunicativo que existe entre los mundos culturales de Oriente y Occidente. Pero somos testigos, sobre todo, del sobresalto instintivo que el haberse pasado al “enemigo” secular de su cultura todavía parece producir en el ánimo del novelista. Esta comprensible ansiedad subconsciente se hacía notar a su vez en la novela *Makbara*, en la que el autor intentaba denunciar el mito europeo anti-oriental para terminar sucumbiendo ante él. Pero es que no hay mejor manera de delatar un mito injusto que rindiéndose literariamente ante ese mismo mito. Esto le ha sucedido a Goytisolo en más de una ocasión y de ello me he ocupado por extenso en estudio aparte⁸⁷.

Ahora nuestro narrador se desplaza imaginativamente por las lumínicas esferas celestiales descritas en el *Futūḥ-at al-Makkiyya* de Ibn ‘Arabī y en el *Mi’rāy* de Mahoma (y, añadido, en las leyendas escatológicas aljamiadas). Todo hay que decirlo: Goytisolo se pasea más a menudo y con mayor naturalidad por los círculos infernales y purgativos que por los paradisiacos de su plano trascendente. Y conste que acusó de esa misma limitación a los autores escatológicos occidentales:

...mientras la pintura del edén coránico cautiva la mente del musulmán con el colorido y sensualidad de su paleta, el cristianismo ha fracasado de modo lamentable en su tentativa de representarnos el cielo. Sólo la imagen del infierno, trazado por sus predicadores con un lujo aterrador de detalles, adquiere un carácter constante y gráfico⁸⁸.

Pero no le tomemos a mal a Goytisolo que resulte más “dantesco” que sufi en su pintura del más allá, ni que prodigue más los bombardeos que las hechizantes escenas de lucha ritual del foso iraní. Nuestro novelista es, a fin de cuentas, un narrador *nes-rani* que no puede sustraerse del todo a su condición occidental. Y al sucumbir ante lo que más teme, Goytisolo no hace otra cosa que dramatizarlo —y delatarlo— con más fuerza literaria.

⁸⁷ Cf. nuestro ensayo “Hacia una lectura mudéjar de *Makbara*”, en *Huellas del Islam...*, pp. 181-212.

⁸⁸ “Quevedo: la obsesión excremental”, en *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 121. ANABEL LÓPEZ GARCÍA tiene en prensa un estudio sumamente interesante en el que contrasta la visión de los castigos y premios ultraterrenales según fuentes orientales y occidentales: “El trasmundo en un poema de Gonzalo de Berceo y en el manuscrito T-17 de la Real Academia de la Historia de Madrid” (en prensa en la *Revue d’Histoire Maghrebine* de Túnez).

Pero volvamos al plano celeste del barzaj goytisolano. Nuestra brevísima estadía en esta esfera resplandeciente nos permite acceder a las lecturas orientales de Juan Goytisolo: morir es, ya lo sabemos, no sólo escribir sino leer. Compartimos el asombro del narrador-protagonista cuando nos encontramos con personajes fabulosos de la escatología musulmana tal como el gigantesco ángel cuyo cuerpo está constituido por nieve en la parte superior y por fuego en la parte inferior. (De estos ángeles fabulosos nos hablaron mucho más por extenso los imaginativos moriscos españoles.) Entristece, sin embargo, advertir el escaso número de viajeros que se allegan a la vía recta y que, siguiendo el ejemplo del Profeta, rechazan los cuencos con miel o vino para beber la perfección láctea, símbolo de su bienaventuranza celestial. La “Beatrice” del narrador le hace señas para que los siga por esta senda lumínica, pero los pies no le obedecen al protagonista. Para colmo, una curiosa tentación lo asalta en la persona de la Dama de la Sombrilla, que lo solicita eróticamente. El protagonista, sin embargo, logra sacudírsela de un manotazo y en ese mismo instante “despierta”. (¿Estamos ante un rechazo a la heterosexualidad, que se presenta aquí amenazante y horrida?) Sea como fuere, una vez más, literatura, imaginación, trascendencia y barzaj han quedado hermanados cuando no equivalidos.

También el éxtasis. Ahora tenemos a nuestro personaje acostado junto a su mujer en París, pensando en la obra que se dispone a escribir, cuando de repente queda “traspuesto”. Es precisamente en este “éxtasis” simbólico que recibe la “inspiración” literaria, que en este caso le dicta al novelista no una musa sino el “ángel” de la alhama, que aparece recubierto del mismo brillo fosforescente con el que lo vimos por vez primera. (Goytisolo sucumbe, una vez más, a una discreta autoglorificación: *La cuarentena*, como el Corán, ha sido dictada por un ángel.) El apuestísimo ángel es a su vez un “hurí”, porque posee, al igual que las sempiternas vírgenes del paraíso coránico, una blancura tal que su corazón y aun la médula de sus huesos se transparenta bajo su piel. Ordena al narrador que se siente en su silla de trabajo, y allí vemos aparecer sobre los legajos una “pluma de claridad, larga y ancha, de al menos una noche de andadura” (p. 97). Plumas como ésta hacen su maravillosa aparición, por cierto, en numerosos códices aljamiados, pues son muy socorridas en las leyendas ultramundanas islámicas. Y con ella el narrador, cuyo estilo adquiere sobreto-

nos arabizantes⁸⁹, escribe el dictado del ángel: los 32 capítulos que acabamos de leer. Los folios manuscritos aparecen al otro día milagrosamente pasados a máquina y constituyen —el mismo narrador lo confiesa— una “adaptación sui generis del *Libro de la escala* del Profeta, cuya traducción ordenó Alfonso X y de la que Dante se sirvió para construir su *Comedia*” (p. 98).

La escena representa un homenaje emocionado a la metafísica de las *Revelaciones de la Meca* que importa descodificar para asumir en toda su compleja belleza. Ibn ‘Arabī, visionario libérrimo si los hay, se llamaba a sí mismo “discípulo de Khezr”. El nombre de este arquetipo angélico de perenne belleza juvenil —*Khezr* en persa, *Khidr* o *Khadīr* en árabe— se puede castellanizar en “Jadir”, como hace Manuel Ruiz Lagos⁹⁰. Según Ibn ‘Arabī, el “discípulo de Jadir” era el místico que carecía de un guía espiritual concreto, y se colocaba entonces bajo la protección de un maestro invisible. Este ser arquetípico tomaba distintas manifestaciones según el contemplativo que lo asumiera por guía: para ‘Attār de Nišapur se trataba del espíritu iluminado del célebre sufí Mansūr Hallāy; para Suhrawardī, en cambio, de un “Hermes” extático; para Ibn ‘Arabī, del apuesto Jadir. En todos los casos, sin embargo, este guía invisible y protector no es otro que el “Ángel Gabriel” o “Espíritu Santo” del propio ser de cada místico⁹¹. Por eso el célebre sufí persa del siglo xiv, Semnānī, hablaba concretamente del “Gabriel de su propio ser” que lo acompañó en el recorrido simbólico de los siete estratos de su alma profunda hasta alcanzar su centro supremo. Jadir es entonces el maestro de aquellos que han alcanzado la *haqīqa* o verdad mística última: “Khezr est le maître de tous ceux-là, parce-qu’il montre à chacun comment réaliser l’état spirituel qu’il a atteint lui-même et qu’il typifie”⁹². La “dirección espiritual” de Jadir no consiste en conducir a todos sus discípulos de manera uniforme a un mismo térmi-

⁸⁹ La descripción del amanecer parecería tomada de un poema clásico de los muchos que se escribieron en Al-Andalus: “Al amanecer, cuando la ceja del alba coloreaba los tejados...” (p. 98).

⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 158 ss.

⁹¹ También los moriscos aljamiados se apropiaron de una versión popularizada de Jadir. En la leyenda de Buluquía (ms. Junta VIII) que acabo de editar, Jadir es un ser celestial vestido de verde, que hace nacer hierbas verdes a cada paso que da. Él es quien lleva al fin al héroe Buluquía de regreso a su casa después de su larguísimo viaje por los confines del universo en busca del Profeta Mahoma.

⁹² CORBIN, *L’imagination créatrice...*, p. 54.

no, ni siquiera a una misma teofanía. Por el contrario, conduce a cada cual a su propia teofanía, a su cielo interior, a la forma propia de su ser, al Nombre divino bajo el cual el gnóstico conoce a Dios y Dios lo conoce. Traducido en términos modernos, estamos frente al *higher self* de cada cual. En el caso de *La cuarentena*, este maestro interior arquetípico orienta el alma del Juan Goytisolo ficcionalizado a la propia teofanía de su condición de escritor. La manifestación de la Divinidad con la que se ha identificado, y que constituye el “Jadir o el Ángel Gabriel de su propio ser” es el grado o morada de la escritura. Escribir es acceder al Paraíso interior, y, como el escritor no hace otra cosa que obedecer sus pulsiones más profundas, cumple en su trabajo artístico con la voluntad de Dios. De ahí que el angélico y resplandeciente “Jadir”⁹³ le dicte al narrador-protagonista de *La cuarentena* un texto, como otrora hizo el Ángel Gabriel a Mahoma. O como el mismísimo Mahoma hizo con Ibn ‘Arabī, aquel mes de Muharram del año 627 de la Hégira, en que se le apareció en visión imaginal y le entregó el códice completo de los *Fuṣūṣ al-ḥikam*, indicándole que lo debía dar a conocer sin quitar ni añadir palabra. Estamos, entre muchas otras cosas, ante la versión del misticismo oriental de la musa que favorecía a los clásicos con sus inspiraciones literarias. No nos debe extrañar a estas alturas que la musa de Juan Goytisolo vista galas islámicas.

El texto goytisolano que dicta el arquetipo angélico del propio ser del novelista se escribe, de otra parte, con un gigantesco cálamo de luz. Con este dato el autor nos da otra pista importante: en el esoterismo islámico un cálamo semejante, símbolo del Intelecto Universal, es el que escribe sobre la “Tabla guardada” o *Lawḥ mahfūz*. Esta “Tabla guardada” es una morada elevadísima del camino inciático al que accede el gnóstico que ha logrado contacto con su realidad auténtica, es decir, con el “Jadir de su propio ser”. Y en ella registra el cálamo divino todo lo que es, será y ha sido⁹⁴. (Imposible no recordar aquí la pluma prodigiosa del arábigo historiador Cide Hamete Benengeli, autora autónoma del laberinto imaginativo del *Quijote*.) Goytisolo, o mejor, su *alter ego*, ha logrado alcanzar la etapa del *Lawḥ mahfūz*, en la que se reconoce en su condición de escritor. Y en la que escribe nada menos que *La cuarentena* con

⁹³ Que le resulta al protagonista tan atractivo como el adolescente Dahya Kalbī a Ibn ‘Arabī, bajo cuya forma se le representaba el Ángel Gabriel.

⁹⁴ Cf. MICHEL CHODKIEWICZ, *op. cit.*, pp. 211-212.

inspiración angélica y con cálamo divino: el único que puede hacer simultáneo lo que es, será y ha sido. El único que puede compendiar de un golpe la esfera resplandeciente del barzaj desde el que el propio novelista redacta, y redacta que se redacta.

Pero aún nos quedan unos pocos días en esta esfera de las imágenes sin bulto de la trasmuerte. Una vez más el narrador-protagonista discute la *Comedia* con su guía espiritual, que opone a la rigidez teológica del maestro florentino la sucesión de imágenes libérrimas de uno de los poemas más célebres del *Tarîyumân al-ašwâq* de Ibn ‘Arabî: “Pero ya mi corazón asume todas las formas: / claustro del monje, templo de ídolos, / prado de gacelas, Kaaba del peregrino, / tablas de la Tora, texto del Corán. / Yo profeso el credo del amor / y, doquiera que él dirija sus pasos, / será siempre mi fe y mi doctrina” (p. 99). La interpretación que entre líneas ofrece el descorporeizado novelista —el manto de la clemencia divina abarca todo lo creado, que a la vez lo glorifica— no es la única que admiten estos versos embriagados de Amor infinito. Al margen de la misericordiosa tolerancia religiosa que a primera vista también exaltan los versos, Ibn ‘Arabî se sirve de ellos para ilustrar el más alto grado espiritual al que puede aspirar un místico. Desde el momento en el que el gnóstico perfecto no queda definido por ningún atributo,

he is able to manifest conflicting and contradictory attributes, just as he is able to believe in every belief. The all-comprehensive name, Allah, brings together contrary attributes. The perfect gnostic, who is the locus of self-disclosure for this name, brings together all opposites... Having reached the highest station, he owns all stations... Everyone who resides bellow this station is delimited and defined by certain divine attributes rather than others. But the gnostic possesses all divine attributes and is delimited to none⁹⁵.

En esta estación, nos dice Ibn ‘Arabî apropiándose de la azora XXXIV, 35, el místico deviene “el olivo que no es ni oriental ni occidental”. No lejos de este espíritu epifánico totalizador, San Juan de la Cruz cantaba a las montañas, a los valles solitarios nemorosos, a las ínsulas extrañas, a la música callada y a la soledad sonora que simultáneamente eran suyas en el Amado.

⁹⁵ CHITTICK, *The Sufi path...*, pp. 376-377.

El Amor Último anula los contrarios porque los incluye todos.

Este “corazón” o centro de energía “creatriz” en total estado de disponibilidad y de cambio perpetuo es a la vez el ‘*ayn* u ojo interior del místico que ha adquirido la suprema visión. A través de este órgano espiritual Dios se conoce a Sí mismo y se revela a Sí mismo en todas las formas de Sus epifanías. Contemplado y contemplador devienen uno, como decía Kāšānī: “la visión que tengo de Él es la visión que Él tiene de mí”⁹⁶. El arabista Michael Sells entiende que lo que Ibn ‘Arabī intenta comunicar con este arabesco de imágenes es que ha llegado al fin a “the station of no station”⁹⁷ —*lā maqām* según el versículo coránico XXXIII, 13. Es que en árabe la palabra *qalb* (قلب) significa simultáneamente “corazón” y “cambio perpetuo”. Como era de esperar, los místicos musulmanes, con Ibn ‘Arabī a la cabeza, aprovecharon al máximo esta ductilidad de las raíces plurivalentes de su lengua para ilustrar en poesía estos grados inenarrables de la vida mística. Con su ardiente espiral de imágenes en movimiento, el maestro de Murcia celebra haber alcanzado la morada altísima del corazón extático que es receptivo de cualquier forma. O, dicho de otro modo, de cualquier manifestación divina en él:

The heart that is receptive of every form is in a state of perpetual transformation (*taqallub*, a play on two meanings of the root q-l-b, heart and change). The heart molds itself to, receives, and becomes each form of the perpetually changing forms in which the Truth reveals itself to itself... to achieve a heart that is receptive of every form requires a continual process of effacement of the individual self in the universal (*ibid.*, p. 292).

Ibn ‘Arabī se encuentra muy consciente de estas verdades, ya que en el árabe original de su poema, el verso “mi corazón es capaz [o se ha convertido en receptáculo de] cualquier forma”, el poeta juega justamente con las posibilidades del vocablo *qalb*: “لَقَدْ صَارَ قَلْبِي مَائِدَةً كُلِّ سَوْرَةٍ”⁹⁸. Su corazón —vale decir, el ojo, espejo o fuente interior de su alma— se encuentra en

⁹⁶ *Apud L'imagination créatrice...*, p. 179.

⁹⁷ “Ibn ‘Arabī’s «garden among flames»: A reevaluation”, *History of Religion*, 33 (1984), p. 293. Este ensayo, junto a otros igualmente lúcidos e intuitivos, han aparecido ahora recogidos en un nuevo libro del autor, *Mystical languages of unsaying*, The University of Chicago Press, 1994.

⁹⁸ Citamos por la edición bilingüe arábigo-inglesa del *Tarjumān al-ashwāq* a la cual ya hemos hecho referencia (p. 19).

estado de perpetua transformación al ir reflejando las infinitas manifestaciones de Dios sin atarse a ninguna de ellas en particular. No hay que atarse a ninguno de estos estados o manifestaciones del alma en proceso místico, ni siquiera a las más altas, porque sólo Dios las puede terminar de conocer de veras e infinitamente⁹⁹. Dejemos la palabra una vez más a Sells: “From the Divine perspective the eternal manifestation always has occurred and always is occurring. From the human perspective it is eternal but also a moment in time, an eternal moment that cannot be held onto but must be continually re-enacted”¹⁰⁰.

Estamos, una vez más, ante un símbolo magistral de la creación literaria. El novelista que ha alcanzado “la estación de la no estación” hace que en el muestrario de imágenes que es su universo literario confluyan libremente todas las formas, los espacios y los tiempos, por contradictorios que puedan ser. Sabe que su *‘ayn* u ojo de escritor es a la vez corazón o *qalb* infinitamente voluble que sirve de receptáculo simultáneo a todas estas formas. Es su espejo pulido, la morada de su energía “creatriz”. Pero el autor no puede atarse tampoco a ninguna imagen: escribe en un punto del tiempo un material narrativo que logrará superar el tiempo, ya que habrá de hacer morada en la conciencia de innumerables lectores sucesivos, quienes rescatarán una vez más en su proceso de lectura las formas imaginarias del texto de ficción ajeno. Y las re-interpretarán, dotándolas de nuevos significados, que a veces serán inusitados y, otras veces, incluso contradictorios. Al aceptar la fluidez infinita de su conciencia creadora y de su texto, Goytisolo se ha convertido —nunca mejor dicho— en el simbólico olivo coránico que no era ni de Oriente ni de Occidente. Ha alcanzado, en su dimensión de escritor, “la estación de la no estación”, y puede de veras decir con la misma exaltación de quien lo ha venido guiando espiritualmente a través de *La cuarentena*: “Pero ya mi corazón asume todas las formas...”

Esta *rahma* totalizadora del universo poético-místico de Ibn ‘Arabī contrasta con el abismo de crueldades que atestiguamos en la creación, que, a pesar de todo, parece hecha “a manera de

⁹⁹ San Juan de la Cruz parece darnos la misma lección en las lirás unitivas de su “Cántico espiritual” que comienzan con “Mi Amado, las montañas...”. Cf. mi ensayo “El «Cántico espiritual» o el júbilo de la unión transformante” (*Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León, Ávila, 1993, t. 1, pp. 163-204).

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 199-200.

contienda o batalla”. Remedando ahora el estremecedor prólogo a *La Celestina*, el narrador reescribe la adaptación que hiciera Fernando de Rojas del *De remediis utriusque fortuna* de Petrarca. (De seguro Goytisolo no sabe que vuelve a hacer escuela aquí con el citado escritor criptomusulmán del siglo XVI conocido como el Mancebo de Arévalo, que usurpa a su vez el truculento pasaje y, con la angustia nihilista *avant la lettre* esperable de un perseguido social y espiritual, lo hace suyo en *La Tafsira*¹⁰¹.) El capítulo termina con la evocación del narrador de la última vez que recibió en vida la visita de su amiga interlocutora, ajeno a lo poco que faltaba para que pasase al cuerpo sutil —preternatural le llaman en teología— “de perdurable y fresca juventud”. El último libro que el narrador le presta es la *Guía* de Molinos, y el lector sospecha que esta lectura la debe haber ayudado mucho para el papel que habría de asumir en breve justamente como guía espiritual de su novelista “difunto”.

En el día trigésimoquinto de la muerte lo vemos sobrevolar una vez más por el paraíso musulmán, que reescribe con entusiasta pluma orientalizada. Para su desazón, sin embargo, se topa allí con una tarima profesional, en cuya mesa vuelven a su antiguo diálogo los personajes de George Sand, el Politólogo y el Psicoanalista. Por una de las prodigiosas metamorfosis del barzaj, el morabito de chilaba raída y gorro de duende se ha hecho inmenso y los sostiene con todo y tarima sobre la cuenca de su mano. (El sostener personajes mágicamente empequeñecidos sobre la palma de la mano es repetido *leit motiv* de la literatura fantástica árabe, y lo he visto reaparecer una y otra vez en mis legajos aljamiados¹⁰².) La escena es tan onírica que el narrador se pregunta con zozobra si el morabito habrá de despertar de pronto de su sueño en su tabuco de la alhama, y si él mismo estará incluido en este sueño. ¿Quién es el soñador y quién el soñado? Goytisolo replantea la angustiante pregunta de *Las ruinas circulares* de Borges y de la nivola unamuniana *Niebla*. Debajo del sustrato filosófico-religioso de estas obras subyace sobre todo una inquietante meditación literaria¹⁰³: si

¹⁰¹ “Un morisco español, lector de *La Celestina*” (en prensa en *BHS*).

¹⁰² Cf. al respecto mi ensayo “El oráculo de Mahoma sobre la Andalucía musulmana de los últimos tiempos en un manuscrito aljamiado-morisco de la Biblioteca Nacional de París” (*HR*, 52, 1984, 41-57).

¹⁰³ Advertimos que los estratos escatológicos varían de acuerdo con las distintas versiones conservadas de las leyendas del *Mi'ra'* y del *Isra'* de Mahoma.

el autor es capaz de soñar a sus personajes de ficción, pasivos muñecos de niebla, acaso sea posible también que él sea soñado por otro “Autor”. Una vez más, en la obra de Goytisoló la meditación espiritual desemboca en la meditación literaria.

Ahora tenemos de vuelta a nuestro narrador acostado en su tumba cairota, escuchando la entrecortada respiración del viejo que yace a su lado. Es en estos momentos que va a acudir al fin a su cita con la Muerte. Una voz imperiosa le ordena cerrar el panteón en el que yace, y en la oscuridad reinante se enciende la pantalla de un televisor que le muestra al muerto-en-vida escenas hórridas que reconocemos como el bombardeo de Bagdad. Son imágenes “barzajíes” hijas de su propia psique, y Naquir y Muncar lo amonestan por mezclar inocentes y culpables en el infierno “terrestre” de su escritura. Acaso por eso el autor, Dante redivivo, cede a la tentación de erigirse una vez más en juez del trasmundo y, cumpliendo con el mandato de los ángeles de la muerte, “condena” a los verdaderos culpables —los pilotos norteamericanos— a bombardear *ad aeternam* sus propias casas. Pero el dúo “angélico” advierte al narrador que se trata de un sueño, y lo citan en ese mismo espacio de la Ciudad de los muertos “cuando fallezca de veras”. Nuestro amigo “despierta” escuchando los apacibles ronquidos del viejo. No sabemos si soñamos o leemos, si el texto que tenemos en las manos lo ha escrito un muerto o un vivo.

Vuelve a acosarnos la ronda continua de la pesadilla cuando contemplamos con el narrador la diáspora atroz de los sobrevivientes de un bombardeo, que es simultáneamente el de la Guerra del Golfo y el de la Guerra Civil de su infancia española. Se pone en duda quién escribe esta página: o el autor sesentón inclinado sobre su mesa de trabajo o el niño de antaño, que asiste una vez más al derrumbe de sus sueños y esperanzas legítimas. La literatura funde ahora prodigiosamente los planos de la identidad: quien nos narra es en el fondo el niño que sobrevive con toda su carga de lágrimas en el célebre escritor Juan Goytisoló.

Va llegando el final de la cuarentena —y del texto. La guía se despidе de su dirigido, mientras se plantea un curioso problema que atañe tanto a su espiritualidad como a su identidad. Se encuentra extrañada de que, pese a haber avanzado tanto en la muerte, aún no ha podido desarrimarse del todo de las cosas propias del plano sensible. Le adviene la sospecha de que el ojo de la imaginación de su amigo, que todavía siente vigi-

lante sobre sí, es el que la continúa preservando tal como era en vida y no como es ahora, descorporeizada en la muerte y en pleno proceso de espiritualización ascendente. Es que sin duda Goytisolo no puede sino recordarla y reescribirla tal como la conoció en el cuerpo material: parecería admitir humildemente que sólo tiene acceso a ella “desde esta ladera”.

El novelista pasa a dar nuevo testimonio de su deuda con Ibn ‘Arabī al preguntarse si la acumulación de acronías, dislates y mutaciones espacio-temporales se debe a su lectura interiorizada del sufí murciano o a la experiencia del barzaj que ha compartido con su amiga. Ella, con mucha más ternura que Augusto Pérez, le suplica entonces a su dirigido —que es a su vez su autor— que la siga escribiendo, pues sólo su atención y la del lector lograrán en adelante mantenerla con vida. Estamos ante otro estremecido homenaje a la literatura, que posee el don de resucitar a los muertos y de mantenerlos entre nosotros para siempre.

Y ya la cuarentena toca a su fin. El narrador nos da la imposible noticia de que todo aquello que hemos leído ha ocurrido durante su breve agonía: ha sido, pues, instantáneo. Una vez terminado el texto se levanta de su lecho, donde acaso ha “soñado” su viaje astral al barzaj, para acudir al fin al edificio del Tribunal a su cita inconclusa con Naquir y Muncar. Toma un ascensor que lo conduce al despacho de los ángeles de la muerte, situado en un sospechoso séptimo piso. Y digo “sospechoso” porque el séptimo estrato del Infierno de Dante contiene réprobos con los que irónicamente parecería identificarse nuestro narrador: los violentos contra Dios, contra la naturaleza, contra la sociedad y contra sí mismos; los usureros; los poetas, y, cómo no, Brunetto Latini. En el séptimo cielo, en cambio, Dante coloca a los contemplativos, aquellos que se encerraron en vida —simbólica cuarentena ascética— para merecer la gloria. El séptimo estrato celestial del *Mi‘rā‘* es aún más privilegiado, ya que es la antesala del Paraíso señalizada por el Loto del Término¹⁰⁴. El *alter ego* goytisolano ha salido de su cuarentena de novelista y es ahora, paradójicamente, que muere de veras. La vida cotidiana fuera del texto —ya nos lo advertía Unamuno— tiene menos realidad ontológica y menos permanencia que la de la página escrita. Dejar de narrar es morir.

¹⁰⁴ Cf. *Al Muqaddimah. An introduction to history*, translated from the Arabic by Franz Rosenthal, Pantheon Books, New York, 1958, t. 3, pp. 177 ss.

Pero importa advertir que el cierre de la obra resulta todavía más polivalente. La novela se muerde la cola ya que termina en su preciso punto de arranque: cuando el narrador-protagonista sube en un ascensor. *Alpha* y *omega* confluyen pues en un texto que nos propone, una vez más, la anulación del tiempo, como aquel “milagro secreto” borgeano merced al cual Hjládiq escribió su obra en el instante mismo en el que se disparaba la bala que lo llevaría a la muerte. Nuestro narrador-protagonista parecería haber viajado durante cuarenta largos días por el espacio del trasmundo, pero en realidad no ha descrito camino. “Por aquí ya no hay camino...” dijo en otro contexto San Juan de la Cruz. Pero en otro contexto que tampoco era tan distinto. Para el místico no hay camino justamente porque la sabiduría mística implica una senda circular, que va de uno mismo a uno mismo. Lo sabía bien San Agustín, que nos conminaba a no hacer camino: *noli foras ire, in the ipsum redi, in interiori hominis habitat veritas*. Y ese puede ser precisamente el sentido oculto de esta “subida” al séptimo piso que el *alter ego* goytisolano lleva a cabo en un irónico ascensor. No se trata simplemente de una alusión al cielo empíreo al que ascendió Mahoma en su *Mi'rāʿ*, sino, sobre todo, del séptimo cielo del propio yo al que ascendieron —o descendieron, da exactamente igual— místicos de la talla de Ibn ‘Arabī, Semnānī y Nūrī de Bagdad. En la escatología islámica, como dejé dicho, el alma es microcosmos del universo planetario, constituido en siete centros sutiles, y advenir al séptimo centro de nuestro *qalb* o corazón devenido reflejo de todas las formas es acceder a la transformación en Dios. Es decir, acceder a la más alta realización del propio ser, que compartimos con la Trascendencia Infinita. Salvando las distancias teológicas, que son grandes, Goytisol se sirve de esta espléndida imagen de la subida al “séptimo cielo” de sí mismo —paradójicamente interior— para ilustrar una vez más el hecho literario. Ha ascendido hasta el séptimo centro de su propio yo de escritor, y el proceso de la escritura —que en esta ocasión le ha tomado cuarenta días simbólicos— le ha permitido explorar como nunca su psique profunda. Ha advenido al tesoro escondido de aquel corazón u ojo ubicuo que era capaz de reflejar todas las formas y que el novelista comparte —*toutes proportions gardées*— con el místico.

Y, sobre todo, con el lector. Este orbe cristalino y sutil en el que nomadeamos errátiles por espacios y tiempos en permuta constante y en el que las imágenes parecen autónomas es a

manera de una espléndida mandala interior. O de un talismán verbal como los que describía Ibn Jaldūn en el capítulo de su *Muqaddima* dedicado a la magia barzají de las letras. Si fuéramos a ilustrar iconográficamente el *locus* del barzaj goytisolano no podríamos acudir a las leyes de la perspectiva clásica, sino a la superimposición de imágenes en palimpsesto y en proyección profunda donde el eje de la visión del contemplador pudiese abarcarlas todas simultáneamente. El conjunto implicaría también una unidad de tiempo cualitativo, donde el pasado y el futuro estarían simultáneamente en el presente. La contemplación de la esfera multidimensional constituiría de esta manera una realización interior, un itinerario mental con funciones de mandala. No otra cosa era el célebre *Aleph* que Borges, humillado en su condición de escritor, lamentaba haber tenido que narrar de manera sucesiva. También lo debe haber lamentado Juan Goytisolo. Pero, merced al asombroso texto circular que nos ha legado —y que me atrevo a pensar que es también com-pasiva plegaria al Amor que rige el sol y las demás estrellas—, el lector accede a una meditación sobre el trasmundo en estructurada clave sufí. Accede, sobre todo, a una sobrecohedora meditación sobre los límites últimos de la literatura.

LUCE LÓPEZ-BARALT
Universidad de Puerto Rico