



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El simbolismo del *nay* en el sufismo de Mawlānā Ġalāl al-Dīn Rūmī

Carles Gómez Bárcena

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

«El simbolismo del *nay*
en el sufismo de Mawlānā Ġalāl al-Dīn Rūmī»

Tesis doctoral

CARLES GÓMEZ BÁRCENA

Directora

Dra. DOLORS BRAMON PLANES

Co-director

Dr. YALÇIN ÇETINKAYA

Tutora

Dra. MÒNICA RIUS PINIÉS

Programa de Doctorado

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Línea de investigación

CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN
DE IDENTIDADES CULTURALES

Barcelona, junio de 2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

SUMARIO

I. PRESENTACIÓN	
Resumen.....	9
Abstract.....	10
Agradecimientos.....	11
Introducción.....	13
Criterios de redacción.....	23
II. ESTUDIO	
1. Rūmī, una biografía musical.....	27
1.1 El siglo XIII, violencia y eclosión sufi.....	30
1.2 Del islam al sufismo: del Jorasán a Konya.....	33
1.2.1 La improbable filiación <i>kubrawī</i>	35
1.2.2 La partida del Jorasán.....	41
1.2.3 Tras los pasos de ‘Aṭṭār y Sanā’ī.....	42
1.2.4 En Damasco con Ibn ‘Arabī.....	43
1.2.5 Konya, refugio de letrados, artistas y místicos.....	45
1.2.6 Rūmī y el sentido del viaje.....	46
1.2.7 Estudiante en Alepo y Damasco.....	50
1.2.8 Burhān al-Dīn Muḥaqqiq y la iniciación sufi.....	53
1.2.9 La influencia del mundo urbano.....	54
1.3 Del sufismo a la «senda de la pasión amorosa».....	58
1.3.1 El encuentro con Šams.....	58
1.3.2 La pedagogía «solar» de Šams.....	63
1.3.3 Šams y Rūmī, una «relación horizontal».....	66
1.3.4 Rūmī y el viaje a través del espíritu.....	72
1.3.5 Rūmī y el descubrimiento de la música y la poesía.....	75
1.3.6 La personalidad de Šams.....	77
1.3.7 Paralelismos entre Šams y Jidr.....	80
1.4 Rūmī tras la desaparición de Šams.....	88

1.4.1	Šams, la presencia de una ausencia.....	88
1.4.2	La instauración del <i>samā</i> ‘.....	92
1.4.3	Şalāḥ al-Dīn Zarkūb y Ḥusām al-Dīn Çelebī.....	93
2.	<i>Mil-lat-i ‘iřq</i> , «la senda de la pasión amorosa».....	101
2.1	<i>Mil-lat-i ‘iřq</i> y <i>mađhab-i ‘iřq</i>	101
2.1.1	Islam, particularismo y universalismo.....	102
2.1.2	Amor, el <i>fiqh</i> de Dios.....	107
2.1.3	Sobre el término ‘ <i>iřq</i>	108
2.1.4	El deseo esencial.....	110
2.1.5	<i>Taḥqīq</i> , conocimiento participativo y realización espiritual....	112
2.1.6	Muerte y pasión amorosa.....	115
2.1.7	Amor y conocimiento.....	124
3.	La obra literaria de Mawlānā Rūmī.....	131
3.1	Legado literario de un filósofo espiritual y un poeta místico.....	131
3.1.1	<i>Dīwān-i Šams-i Tabrīzī</i>	133
3.1.2	<i>Maṭnawī-yi Ma ‘nawī</i>	136
3.1.3	<i>Fīhi mā fīhi</i>	141
3.1.4	<i>Mağālis-i sab ‘a</i>	142
3.1.5	<i>Maktūbāt</i>	142
4.	Sentido musical de la poesía mística persa.....	143
4.1	Rūmī y la tradición poética persa.....	143
4.1.1	Rasgos distintivos de la poesía persa.....	144
4.1.2	El ‘ <i>arūḍ</i> , ciencia de la poesía.....	148
4.1.3	La contribución sufí.....	152
4.1.4	El valor de la «forma de afirmar».....	154
4.1.5	Maridaje entre música y poesía.....	157
5.	La música en el sufismo de Rūmī.....	160
5.1	Rūmī y la música.....	160
5.1.1	La musicalidad de la obra poética de Rūmī.....	160
5.1.2	Una mística de la escucha.....	162
5.1.3	El legado <i>mawlawī</i> de música y danza.....	163
5.2	Música, poesía y proceso creativo en Rūmī.....	163
5.2.1	Precariedad de la palabra y valor de la música.....	166

5.3	La música del silencio.....	169
5.3.1	Significado del silencio en Rūmī.....	171
5.3.2	<i>Zabān-i ḥāl</i> , muda elocuencia.....	176
5.3.3	El poder de la música: <i>ḥāl</i> y <i>ṭarab</i>	179
5.4	Rūmī, otro poeta, otro tipo de música y poesía.....	181
5.5	Música y legalismo religioso.....	186
5.5.1	Ambivalencia de la música.....	195
5.5.2	Requisitos del <i>samāʿ</i>	198
5.6	Música y plegaria.....	200
5.7	El oído interior: otra forma de escucha.....	203
5.8	Música y anamnesis: el «día de <i>alast</i> ».....	208
5.8.1	Recuerdo y estado primordial.....	213
5.9	<i>Samāʿ</i> , un cosmos que danza.....	215
5.9.1	La influencia de la filosofía islámica de la música.....	219
5.9.2	El <i>samāʿ mawlawī</i>	221
5.9.3	<i>Samāʿ</i> y «pensamiento sufí de la circularidad».....	225
5.9.4	<i>Samāʿ</i> y éxtasis (<i>wağd</i>).....	226
6.	El simbolismo del <i>nay</i> en el sufismo de Rūmī.....	232
6.1	<i>Maṭnawī</i> , <i>samāʿ</i> y <i>nay</i> , claves para comprender a Rūmī.....	232
6.2	Significado y simbolismo de las flautas: el <i>nay</i>	234
6.3	Aspectos simbólicos de la morfología del <i>nay</i>	237
6.3.1	El <i>nay</i> y el simbolismo del número 9.....	240
6.3.2	El <i>nay</i> , tumba y flecha.....	244
6.3.3	El color amarillento del <i>nay</i>	245
6.3.4	<i>Nay</i> , vacío y plenitud.....	247
6.4	El <i>nay</i> en el <i>Nay-nāma</i>	248
6.4.1	El simbolismo del número 18.....	250
6.4.2	El simbolismo de la letra <i>bāʿ</i> (ب).....	252
6.4.3	Identidad del <i>nay</i> : interpretaciones simbólicas.....	257
6.4.3.1	El <i>nay</i> y <i>al-insān al-kāmil</i>	258
6.4.3.2	El <i>nay</i> y el profeta Mahoma.....	262
6.5	La temática del <i>Nay-nāma</i>	268
6.5.1	La escucha (<i>samāʿ</i>).....	269

6.5.2 Exilio (<i>gurba</i>).....	273
6.5.2.1 Exilio y «pensamiento sufí de la circularidad».....	278
6.5.3 La pasión amorosa (<i>'išq</i>).....	281
6.6 Ḥal·lāğ y el <i>nay</i> Mansūr.....	286
6.7 Analogías entre el <i>nay</i> y el cálamo: música y caligrafía.....	288
6.8 El <i>nay</i> y la estética musical <i>mawlawī</i> : el <i>hüzün</i>	292
6.9 <i>Meşk</i> y <i>nay</i> , una forma de aprendizaje.....	296
6.10 Humor escatológico y <i>nay</i>	298
7. Conclusiones.....	300
III. BIBLIOGRAFÍA	
1. Obras de Rūmī.....	313
2. Bibliografía general.....	317

I. PRESENTACIÓN

RESUMEN

El simbolismo del *nay* en el sufismo de Mawlānā Rūmī

La presente investigación tiene por objetivo explorar la singular utilización del simbolismo musical y, más concretamente del *nay*, la flauta sufí de caña, por parte del sabio y poeta sufí persa Mawlānā Rūmī (1207-1273), inspirador de la *ṭarīqa mawlawiyya*, hermandad sufí de los derviches giróvagos. Para llegar a una comprensión certera del estrecho vínculo que Rūmī mantuvo con la música y la danza, en general, y con el *nay*, en particular, juzgamos imprescindible estudiar, primeramente, la radical transformación humana y espiritual sufrida por el autor, tras el encuentro en la ciudad hoy turca de Konya con Šams al-Dīn Tabrīzī, su mentor espiritual, pues gracias a éste descubrió Rūmī la significación espiritual de la música y su poder transformador sobre las personas, al tiempo que hizo aflorar en él la vocación de poeta.

Posteriormente, analizamos la particular concepción que Rūmī posee de la música, la cual no se reduce a una mera semiología de los afectos, sino que antes bien constituye toda una gnosis sensorial que le permite al ser humano alzarse por encima de sí mismo a fin de acceder al conocimiento de las realidades espirituales. De ahí que podamos afirmar que el sufismo de Rūmī constituye una verdadera mística de la escucha (*samāʿ*).

Por último, examinamos, de la mano de los principales comentaristas turco-otomanos de Rūmī, la utilización que éste realiza del simbolismo del *nay*, verdadero emblema del sufismo *mawlawī*, especialmente en el proemio de dieciocho versos que abre el *Maṭnawī*, su *magnum opus*, y en el que se halla en síntesis toda la cosmovisión espiritual del sabio sufí de Konya.

Descriptores clave: Rūmī, *nay*, música, sufismo, escucha, *samāʿ*, *Maṭnawī*.

ABSTRACT

The symbolism of the *nay* in the Sufism of Mawlānā Rūmī

The present research aims to explore the unique use of musical symbolism and, more specifically, the use of the *nay*, the Sufi reed flute, by the Persian sufi sage and poet Mawlānā Rūmī (1207-1273), inspirer of the *ṭarīqa mawlawiyya*, the Sufi brotherhood of the Whirling Dervishes. In order to arrive at a correct understanding of Rūmī's close relationship with music and dance, in general, and with the *nay*, in particular, we deemed it necessary to firstly study the radical human and spiritual transformation suffered by the author after the encounter with Šams al-Dīn Tabrīzī, his spiritual mentor, in the today Turkish city of Konya. Thanks to Šams, in fact, Rūmī discovered the spiritual significance of music and its transforming power over people, while bringing out his vocation as a poet. Subsequently, we analyzed Rūmī's particular conception of music, which cannot be reduced to a mere semiology of affections, but it rather constitutes a whole sensorial gnosis that allows the human being to rise above himself in order to access to the knowledge of spiritual realities. Hence, we can affirm that the Sufism of Rūmī constitutes a true mystic of listening (*samā'*). Following the leading Turkish-Ottoman commentators of Rūmī, we finally examined the use of the symbolism of the *nay*, the true emblem of Mawlawī Sufism, especially in the eighteen-verse prologue of the *Maṭnawī*, Rūmī's masterpiece, in which the entire spiritual worldview of the Sufi sage of Konya is summarized.

Key Descriptors: Rūmī, nay, music, Sufism, samā', Maṭnawī.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, ante todo, mostrar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Dolors Bramon por su impagable generosidad al haber aceptado dirigir la presente tesis doctoral. Sus consejos, siempre certeros y valiosos, así como sus cálidas palabras de aliento, han significado una ayuda y una guía inmejorables que me han acompañado desde el primer momento.

Igualmente, deseo agradecer al co-director de esta tesis, el Dr. Yalçın Çetinkaya, profesor del Departamento de Musicología del Conservatorio de Música de la Universidad Politécnica de Estambul, todo el tiempo dedicado, que no ha sido poco, a orientar mi investigación y resolver todas mis dudas acerca del pensamiento musical de Mawlānā Rūmī.

En Estambul, también me han prestado gran ayuda los calígrafos y expertos en estética y arte otomano Hüseyin Kutlu y el Dr. Ali Rıza Özcan, éste último profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Mimar Sinan de Estambul, así como la Dra. Şehnaz Özcan, miniaturista y profesora de la Universidad Marmara también de Estambul. Todos ellos pusieron a mi entera disposición, con espléndido desinterés, sus vastos conocimientos, lo cual ha sido para mí un honor. Por su parte, la doctoranda Süreyha Aydın y los doctores Nesrin Karavar y Can Ceylan me asistieron en las traducciones del turco y aportando material documental muy útil para la investigación.

Debo dar las gracias también a los profesores del Departamento de Árabe de la Universidad de Barcelona, los doctores Roser Puig, Miquel Forcada y Mònica Rius, tutora de esta tesis, así como a Theo Loinaz, por haberme prestado su ayuda todas las veces que se lo he solicitado.

Igualmente, han sido inestimables, en un momento u otro del proceso de investigación, las indicaciones de los doctores José Bellver y Xavier Melloni, expertos en sufismo y mística cristiana, respectivamente, con quienes he compartido momentos muy enriquecedores.

Por último, aunque no por ello sea menos importante, me siento en deuda con mi familia, especialmente con mi mujer, ya que sin su aliento, paciencia y apoyo incondicional esta tesis doctoral no hubiera sido posible jamás. A nuestra hija, por su lado, le debo las fotografías y figuras que acompañan al texto.

Carles Gómez Bárcena
Barcelona, mayo de 2017

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas hemos asistido a un creciente interés por el *taṣawwuf* o sufismo islámico. Dicho interés, no limitado exclusivamente al ámbito de la investigación académica, ha recalado en algunas de sus figuras más prominentes, como es el caso que aquí nos ocupa del poeta y sabio persa Mawlānā¹ Ğalāl al-Dīn Muḥammad Baljī (1207-1273) -más conocido como Rūmī fuera del ámbito islámico-, cuyo obra poética, caracterizada por su espíritu de tolerancia y su universalismo integrador, ha impregnado de modo decisivo toda la espiritualidad del islam, desde el siglo XIII hasta nuestros días.

Es difícil exagerar la importancia de Rūmī, quien ha perdurado a lo largo de los siglos en una posición de troncalidad espiritual por lo que respecta al contexto religioso del islam. Quienes de una u otra forma han transitado a través de la senda espiritual sufí o han dedicado su tiempo al estudio de ésta, han notado por fuerza su enorme sombra abarcadora proyectarse sobre ellos. Resultaría arduo, por no decir casi imposible, reseñar cuantas traducciones y comentarios ha merecido la vasta obra de Rūmī, los últimos ocho siglos, en las diversas lenguas islámicas, de Bosnia y Turquía al subcontinente indio². Muy posiblemente, el *Maṭnawī*, su *magnum opus*, sea, después del Corán, el libro más comentado en el mundo islámico, sobre todo en el mundo islámico oriental. De dicha vasta teodicea de más de veinticinco mil versos se ha llegado a decir incluso que es una suerte de Corán en lengua persa.

En los últimos tiempos, merced al fenómeno creciente de la globalización del conocimiento y a las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, la proyección de Rūmī ha sobrepasado con creces los lindes geográficos -y

¹ Sus discípulos y seguidores se dirigían a él como Mawlānā, es decir, «nuestro Maestro», de donde el nombre de la hermandad que inspiró, la *ṭarīqa mawlawiyya* de los derviches giróvagos.

² Sobre la recepción de la obra de Rūmī en el mundo islámico, remitimos a Franklin D. LEWIS, *Rumi. Past and Present, East and West. The Life, Teachings and Poetry of Jalāl al-Din Rumi*, Nueva York: Oneworld, 2000, pp. 467-496.

espirituales también- del islam. Hoy, el legado literario y espiritual del sabio sufí de Konya está presente -e influye- en el estudio de la espiritualidad en los más diversos medios y ámbitos de todo el mundo.

«Ningún otro místico y poeta del mundo islámico», afirma la islamóloga alemana Annemarie Schimmel, «es tan conocido en Occidente como lo es Rūmī» (Schimmel 1987: 6). Sorprendentemente, hoy, algunas de las traducciones -versiones, para ser más exactos- de los poemas de Rūmī han llegado a lo más alto de las listas de libros más vendidos en Estados Unidos. El 25 de noviembre de 1997, el rotativo norteamericano *The Christian Science Monitor* recogía un artículo de la periodista Alexandra Marks, en el que podía leerse que Rūmī «se ha convertido en el poeta más vendido en los Estados Unidos»³. Ese mismo año de 1997, pocos días antes, el 3 de noviembre, otro prestigioso diario norteamericano, el *USA Today*, incluía entre su selecta lista de recomendaciones literarias el libro *The Illuminated Rumi*⁴, una antología de poemas de Rūmī versionados libremente por Coleman Barks e ilustrados por Michael Green.

Por otro lado, la proclamación por parte de la UNESCO del «Año Internacional Rūmī», el 2007, coincidiendo con el 800 aniversario de su nacimiento, supuso el reconocimiento oficial del carácter universal de su pensamiento y su obra poética. Unos años antes, el 2003, el *samā' mawlawī*, caracterizado por la danza circular ejecutada por los derviches giróvagos, había sido incluido en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la UNESCO.

No obstante la notable popularidad alcanzada por Rūmī, al menos por un cierto Rūmī, entre el público cultivado occidental, aún sigue siendo un autor en buena medida desconocido, al que rodean no pocos interrogantes aún por elucidar. Y es que la ventolera de estima que le ha sobrevenido a nuestro autor tras la ingente proliferación de versiones de sus poemas, no se ha traducido, a nuestro modo de ver, en una comprensión más certera ni de su vasta obra,

³ Citado en Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, p. 1. La antología *The Essential Rumi*, Nueva York: HarperCollins, 1995, traducida por Coleman BARKS, alcanzó, el año 1995, la inaudita cifra de 100.000 ejemplares vendidos. Cfr. JAHANPOUR (1999c: 58).

⁴ Coleman BARKS, *The Illuminated Rumi*, Nueva York: Broadway Books, 1997. Del mismo traductor existe en castellano *La esencia de Rumi. Una antología de sus mejores textos*, Barcelona: Obelisco, 2002.

cuajada de múltiples sentidos, ni de su compleja personalidad. En buena medida, esto se ha debido, en la mayoría de los casos, al bajo umbral de exigencia de los propios adaptadores y a su infrecuente rigor académico.

Así se expresa una de las voces internacionales más competentes en Rūmī, que nos acompañará a lo largo de nuestra investigación, Annemarie Schimmel, alguien para quien el sabio sufí de Konya fue «su compañero, protector, guía y mucho más» (Banani-Sabagh 1987: 1):

«Están también las cada vez más numerosas ‘traducciones’, adaptaciones libres de los versos de Rūmī, realizadas por poetas occidentales cuyo entusiasmo no va acompañado desafortunadamente de un buen conocimiento de la lengua persa y la cultura islámica» (1978: xiv).

Schimmel se lamenta del pírrico conocimiento que tanto en Occidente como, paradójicamente, también en Oriente se posee de Rūmī, sobre todo de su enseñanza sufí y del verdadero alcance de ésta; y todo ello, insistimos, a pesar de la estimable visibilidad que ha cobrado el autor en los últimos tiempos y de la verdadera Rūmī-manía -la expresión es de Franklin D. Lewis (2000: 1)- que se aprecia en determinados círculos occidentales. El perfil de dicho Rūmī mediático está repleto de agujeros negros. Añade la profesora alemana:

«De hecho, la literatura escrita sobre Mawlānā Rūmī tanto en Oriente como en Occidente ha desatendido, a veces, problemas que resultan esenciales para nuestro conocimiento del desarrollo del pensamiento de Rūmī. Especialmente, durante las últimas décadas, cuando el amor por Rūmī se convirtió casi en una moda en algunos círculos -derivada en parte de la fascinación por la danza circular de los derviches, que puede ahora ser vista en Occidente-, distintas publicaciones escritas por no especialistas han enfatizado, a menudo, el papel de Mawlānā como el eterno extático, el maestro del Amor» (1987: 8).

Como bien apunta la islamóloga alemana, la vistosidad del *samā‘ mawlawī*, en el que la danza circular ocupa un lugar axial, ha ejercido desde siempre una innegable atracción sobre el público occidental. Efectivamente, no se trata de un fenómeno nuevo. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, los

derviches giróvagos habían cautivado la atención de no pocos escritores y artistas que, fascinados por Oriente⁵ -un Oriente imaginario la mayoría de las veces-, recalaban en el Estambul otomano de la época, aún Constantinopla, pertrechados con sus flamantes cámaras fotográficas⁶. Recuérdese que la invención de la fotografía data de 1839 y que las primeras postales con imágenes de derviches se empezaron a comercializar como reclamo turístico durante las dos décadas siguientes (Micklewright 1992: 269). Sea como fuere, el caso es que el velo seductor de la danza derviche impedía vislumbrar que tras ella se encontraba Rūmī y su pensamiento espiritual, algo que, en cierta manera, aún sigue ocurriendo hoy en día con algunas miradas exóticas que se proyectan sobre el islam, en general, y el sufismo, en particular⁷. Pero, veamos lo que Nancy Micklewright escribe al respecto de aquellos viajeros del siglo XIX:

«Aunque sus centros no eran los más numerosos de la ciudad, los derviches de la orden de los mevlevíes [*mawlawīes*] aparecían en las fotografías más que otros. Tal vez sus ceremonias eran más accesibles para los forasteros; su danza captó la atención de los escritores viajeros, quienes casi siempre acababan por mencionarla» (1992: 270).

⁵ Cfr. Jean-Claude BERCHET, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX siècle*, París: Robert Laffont, 1985. La cuarta parte del libro está dedicada a la ciudad de Estambul. En ella se recoge, por ejemplo, la descripción que Théophile Gautier realizó de una ceremonia sufí a cargo de los derviches giróvagos, durante la estancia del escritor francés en la capital otomana, entre los años 1852 y 1854 (pp. 528-533).

⁶ En nuestro país, un buen ejemplo de fotógrafo-viajero aficionado es el empresario chocolatero catalán Antoni Amatller i Costa (1851-1910), miembro fundador de la Sociedad Fotográfica Española (1891), quien realizó diversos reportajes fotográficos, algunos de ellos premiados, de sus viajes por Marruecos, Egipto y Turquía, entre otros lugares. Si nos interesa mencionarlo aquí es por sus fotografías de los derviches *mawlawīes* del barrio de Gálata en Estambul, entonces Constantinopla, conservadas en la fototeca del Institut Amatller d'Art Hispànic, con sede en la Casa Amatller del Paseo de Gracia de Barcelona. Cfr. Francesc ESPINET, «Viatges de catalans al món arabomusulmà o catalans en terra de moros. Un inventari provisional fins el 2006», *Revista HMiC. Història Moderna i Contemporània*, V, 2007, pp. 109-193.

⁷ Cfr. Thierry HENTSCH, *L'orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, París: L'Éditions de Minuit, 1988 y Edward W. SAÏD, *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990.

Por lo que respecta al ámbito de la investigación académica, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, mucho es lo que se ha avanzado en el conocimiento de la vida y obra de Rūmī, así como de la *ṭarīqa mawlawiyya* de los derviches giróvagos que él inspiró. Hoy, por ejemplo, poseemos un cuadro bastante completo del entorno familiar en el que creció el joven Rūmī, gracias, fundamentalmente, a los trabajos del islamólogo suizo Fritz Meier, quien nos ha hecho patente, por ejemplo, el gran influjo que Bahā' al-Dīn Walad ejerció sobre su hijo Rūmī. Igualmente, ha sido Meier quien ha sabido situar el nacimiento de nuestro autor en Vajš, en el actual Tayikistán, corrigiendo la vieja idea que lo situaba en Balj, antigua ciudad budista de Afganistán⁸.

Respecto a los estudios sobre su obra literaria propiamente dicha, cabe referirse a las investigaciones llevadas a cabo, en los últimos años, en torno a la estructura interna del *Maṭnawī*, trabajos éstos que nos muestran un Rūmī mucho más proclive al orden y la sistematización pedagógica de lo que en un principio cabría imaginarse en un poeta de genio e inspiración como él⁹.

Con todo, aún quedan por explorar no pocos aspectos tanto de la obra como de la personalidad de Rūmī, algunos de ellos vírgenes casi por completo. Así, por ejemplo, su *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*, integrado por más de tres mil poemas, apenas ha merecido ningún trabajo académico serio, a diferencia de lo que sí ha sucedido con el *Maṭnawī* (Lewis 2007: xxiv). En su libro *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalāloddin Rumi*, uno de los estudios más penetrantes sobre Rūmī efectuados hasta la fecha, la propia Annemarie Schimmel esbozó algunas posibles líneas de investigación, después de haber señalado los puntos flacos -el simbolismo en Rūmī, por ejemplo- y las principales omisiones (Schimmel 1978: xiv-xviii).

En cualquier caso, lo cierto es que nos hallamos ante un autor de una mirífica talla humana y espiritual, cuyo exuberante legado literario se deja abarcar con no poca dificultad. De hecho, es el propio Rūmī el que nos previene acerca de su condición inaferrable al compararse a sí mismo con un «océano infinito»:

⁸ Cfr. Fritz MEIER, *Bahā'-i Walad. Grundzüge seines Lebens und seiner Mystik*, Leiden: Brill, 1988. Sobre las cuestiones relativas al lugar de nacimiento de Rūmī y el primer entorno familiar, véase también Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 47-48 y 541.

⁹ Cfr. Seyed GHAREMAN SAFAVI-Simon WEIGHTMAN, *Rūmī's Mystical Design. Reading the Mathnawī, Book One*, Albany: SUNY Press, 2009.

«Mi propio mar se ha ahogado en sí mismo, ¡asombroso océano infinito que soy yo!»¹⁰.

Lo cual nos plantea el mismo dilema que asaltó a Julien Green a propósito de Francisco de Asís: «habría que ser santo para comprender a un santo»¹¹. De la misma manera, Reynold A. Nicholson (1868-1945), uno de los más grandes especialistas en la obra de Rūmī, el que primero tradujo al inglés una parte del *Maṭnawī*¹², el año 1891, decía que, al fin y al cabo, solo el místico es capaz de conocer al místico.

La presente investigación tiene por objetivo indagar en uno de los aspectos más relevantes y distintivos de la obra poética y el pensamiento espiritual de Rūmī, como es su singular utilización del simbolismo musical y, más concretamente, el simbolismo del *nay*, la flauta sufí de caña que protagoniza el *Nay-nāma*, proemio de dieciocho versos que abre el *Maṭnawī* y en el que se halla en síntesis, como iremos viendo paso a paso, la cosmovisión espiritual de nuestro autor. A pesar del estrecho vínculo existente entre Rūmī y la música, se trata, sin embargo, de un ámbito aún poco explorado. En efecto, pocas veces se ha tratado de elucidar la naturaleza real de dicho vínculo, tarea ésta que nos proponemos acometer en nuestra investigación, conscientes de que la música es el concepto vertebrador, subyacente y persistente, en todo el pensamiento espiritual de Rūmī.

Tal vez, ahí estribe, justamente, la originalidad de nuestra investigación, en el hecho de explicar el sufismo de Rūmī, eso que el propio autor dio en llamar *mil-lat-i ʿiṣq* y que hemos traducido como «senda de la pasión amorosa», a partir de lo sonoro, en general, y de lo musical, en particular; y, más específicamente, a través del simbolismo de un instrumento musical como el *nay*, erigido en el instrumento fundamental de la música sufí, tras el rango y el tratamiento que nuestro autor le concedió. A nuestro juicio, el *Nay-nāma*, a

¹⁰ *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī* 1759. Las referencias a dicha obra se anotarán a partir de ahora con la abreviatura DS, seguida del número de *gazzal* u oda mística, según la edición persa de Badīʿ al-Zamān FORŪZĀNFAR. Cfr. Bibliografía final.

¹¹ Citado en Claude ADDAS, *Ibn ʿArabī o la búsqueda del azufre rojo*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1996, p. 20.

¹² El orientalista británico Reynold Alleyne NICHOLSON (1868-1945) tradujo al inglés el primer volumen del *Maṭnawī* el año 1891. La publicación completa de los seis volúmenes que componen la obra se llevó a cabo entre 1925 y 1940.

través del *nay* y su simbolismo, da la nota fundamental no ya del *Maṭnawī* sino de todo el sufismo de Rūmī.

Por consiguiente, analizar el *nay* y toda su riqueza simbólica, en tanto que figura epítomica del exiliado, puede ayudarnos a elucidar el alcance real de la experiencia tanto espiritual como estética del sabio sufí de Konya, ese trovador iranio de la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i 'iṣq*) cuya llama se alimenta del sentimiento teofánico de la belleza sensible. Al mismo tiempo, nos puede acercar a la comprensión de sus preocupaciones pedagógicas, en tanto que *šayy* y, en consecuencia, conductor de almas, puesto que, al fin y al cabo, el gran tema que obsesiona a un espiritual de su talante es saber cómo el exiliado puede retornar a él mismo.

A la hora de analizar el simbolismo del *nay* nos hemos apoyado en la concepción y método del símbolo de autores como Henry Corbin, Titus Burckhardt, Martin Lings, Seyyed Hossein Nasr y William C. Chittick, para quienes el simbolismo¹³, que constituye el lenguaje propio de la religión, es decir, la forma de expresión de la realidad trascendente, no es un juego arbitrario de libres asociaciones subjetivas, sino que constituye lo que podríamos denominar una rigurosa gramática espiritual, lo cual en modo alguno excluye el carácter abierto, que no impreciso, del símbolo (Burckhardt 1999: 62).

Desde el punto de vista coránico, el símbolo, entendido como signo divino, que eso es lo que a la postre significa el término «aleya», es coextensivo con el universo manifestado, de tal manera que todo fenómeno natural es, en consecuencia, un símbolo. Más aún, este mundo es el mundo de los símbolos, por cuanto no contiene nada que no sea un símbolo. De ahí que el simbolismo sea lo más importante de la existencia y la única explicación de ésta (Lings 2006: 7). Con todo, los símbolos operan de forma paradójica. Según afirma el sociólogo Georges Gurvitch (1894-1965), «los símbolos revelan velando y velan

¹³ Cfr. Titus BURCKHARDT, *Símbolos*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1982; Henry CORBIN, *Historia de la filosofía islámica*, Madrid: Trotta, 1994, pp. 163-164 y 196-200 (Primera edición, 1964); William C. CHITTICK, *Science of the Cosmos, Science of the Soul: The Pertinence of islamic Cosmology in the Modern World*, Oxford: Oneworld, 2007, pp. 69-73; Martin LINGS, *Símbolo y arquetipo. Estudio del significado de la existencia*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 2006; Seyyed HOSSEIN NASR, *Islamic Art and Spirituality*, Londres: Golgonooza, 1987.

revelando»¹⁴, algo que está presente en la cosmovisión sufí, según la cual el mundo es un velo que oculta y revela, al mismo tiempo, las realidades del más allá¹⁵.

Dichos autores, cuyo marco teórico y metodológico compartimos y adoptamos en la presente investigación, refutan el error corriente que tiende a confundir símbolo y metáfora, entendida ésta última como un *tropo* en el que el sentido figurado anula pura y simplemente el sentido literal, mientras que el símbolo, por el contrario, presupone una continuidad ontológica entre lo simbolizado y lo simbolizante, de tal suerte que éste último participa de la substancia del primero, siendo su huella en un orden inferior de realidad. Quiere ello decir que desde el punto de vista del simbolismo, los distintos grados de significación y profundidad se superponen sin excluirse mutuamente, tal como ocurre, por ejemplo, con los diferentes niveles de interpretación del texto coránico (*ta'wīl*), del literal al simbólico, que no se excluyen entre sí.

Con todo, el símbolo no es una manera más poética o embellecida de afirmar cosas ya sabidas, aunque en un cierto nivel también sea eso. El símbolo es el fundamento de cuanto es y existe. Se trata de la forma primigenia que traza un vínculo entre el existir y el ser, de ahí que el símbolo sea, al mismo tiempo, tanto el vehículo de la creación como el vehículo del retorno al origen.

El conocimiento del símbolo, al que los autores antes citados también llaman gnosis, para distinguirlo del conocimiento meramente conceptual, acumulativo y discursivo, opera una transformación radical en el conocedor, de tal manera que quien conoce se convierte en lo que conoce y se realiza a sí mismo mediante dicho conocimiento. Conocer el símbolo comporta siempre el tránsito a un nuevo plano del ser, a una nueva profundidad de la conciencia. Como afirma Henry Corbin, el símbolo anuncia otro plano de conciencia distinto de la evidencia racional, a diferencia de la alegoría, que es una mera operación mental, sin implicar paso alguno a nada más allá de la propia mente:

«El símbolo es cifra y silencio; dice y no dice. No se lo explica nunca de una vez por todas; se desvanece a medida que cada conciencia es

¹⁴ Cfr. Jean CHEVALIER-Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 2012, p. 16 (Primera edición, 1996).

¹⁵ Sobre la comprensión islámica tradicional del símbolo, remitimos a Seyyed HOSSEIN NASR (1987: 89-90 y 129-130).

llamada a aflorar por él, es decir, a hacer de él la cifra de su propia transmutación» (1994: 164).

Así pues, cuando nos referimos a Rūmī como un gnóstico (*‘ārif*) lo hacemos en el sentido anteriormente dado a la palabra «gnosis» (*ma‘rifa*), al margen del valor histórico que dicho término tuvo dentro del gnosticismo, entendido éste como el conjunto de corrientes sincréticas filosófico-religiosas que llegaron a mimetizarse con el cristianismo en los tres primeros siglos de nuestra era. Lo mismo sucede con el término «teósofo», que también aplicamos por momentos a Rūmī. Henry Corbin -y otros- emplea indistintamente «gnóstico» y «teósofo» para traducir el árabe *‘ārif*. En cualquier caso, cuando en la presente investigación usamos dichas expresiones lo hacemos con la intención de referirnos a un tipo de conocedor y de conocimiento inspirado y no meramente racional, dado que las realidades espirituales se descubren, dirá Rūmī, a través del *kašf*, acto cognitivo que implica revelación interior, percepción visionaria e intuición mística, mientras que la filosofía y la teología positivas solo operan desde el pensamiento racional.

Igualmente, el uso que hacemos de los términos «místico» y «misticismo» es estrictamente etimológico, sin ninguna otra connotación histórica, sabiendo que la palabra «misticismo» se aplica a una variante muy especial y relativamente tardía de la espiritualidad cristiana. Somos conscientes de la ambigüedad que comporta referirse al sufismo como la mística islámica, máxime cuando el término «mística» ha perdido su precisión, sobre todo hoy en día. Sin embargo, su sentido original, que es el que aquí usamos nosotros, nunca se ha perdido, aunque se le hayan atribuido con frecuencia significaciones abusivas. Así pues, tomado en su sentido etimológico -del griego *mustikos*, relativo a los misterios iniciáticos, siendo *mustes* el iniciado-, el término nos parece perfectamente adecuado para referirnos al sufí y al sufismo¹⁶.

Por lo mismo, definimos el sufismo de Rūmī como una «filosofía espiritual» e incluso como una «filosofía mística», aun conociendo la animadversión que nuestro autor profesaba hacia la figura del filósofo y

¹⁶ Sobre dichas cuestiones terminológicas, véase Christian BONAUD, *Le soufisme. Al-tašawwuf et la spiritualité islamique*, París: Maisonneuve & Larose, 1991, pp. 9-12.

después de haber distinguido, como hemos hecho anteriormente, entre gnosis y filosofía. No obstante, con dichas expresiones queremos subrayar el elemento sapiencial presente en Rūmī, que no fue únicamente un poeta extático ajeno a cualquier elaboración metafísica, al margen de que también la poesía -y la música-, como veremos, constituye, a nuestro modo de ver, una forma de conocimiento, de gnosis sensorial podríamos decir. Al mismo tiempo, usando dichas expresiones deseamos huir del lugar común que opone la doctrina del puro amor místico al conocimiento. Es cierto que Rūmī abomina en el *Maṭnawī* del filósofo, pero de un tipo concreto de filósofo:

«El *Mathnawī* reprocha a los filósofos su sometimiento a la dialéctica y a la lógica, su incapacidad para ver las realidades espirituales. Les falta el sentido de lo suprasensible para captar lo que proclaman la Tierra, el Fuego, el Agua; son ‘tecnócratas’, como se diría hoy. Necesitan instrumentos y pruebas; carecen de doctrina de la imaginación activa; todo lo que se refiere a ella lo consideran un fantasma quimérico. Por eso los que tienen la nostalgia y la vocación del paraíso escapan al daño de la filosofía y los filósofos» (Corbin 1994: 273).

CRITERIOS DE REDACCIÓN

La lengua materna de Rūmī y en la que plasmó su obra poética fue el persa, si bien compuso un buen puñado de versos en árabe, algunos en turco e incluso en griego. Tanto en las lenguas como también en las músicas islámicas se percibe nítidamente una gran interpenetración y complementariedad entre las lenguas persa, árabe y turca.

Para el investigador de hoy, el dilema estriba en cómo transliterar a nuestro alfabeto el árabe, el persa y el turco otomano previo a la adopción del alfabeto latino, el año 1928, puesto que, a pesar de utilizar el alifato árabe, si bien con ligeras modificaciones, no pronuncian las diferentes letras árabes de la misma manera. Franklin D. Lewis, biógrafo de Rūmī, se pregunta al respecto:

«¿Debería uno escribir el título de un trabajo persa como si fuese árabe? ¿Debería uno escribir un nombre turco como si fuese persa? Estamos confrontados ante el dilema de reflejar con precisión la pronunciación de cada lenguaje individual, lo cual requeriría diferentes sistemas de transliteración y, quizás, causaría incluso confusión acerca de la identidad de los casos concretos abordados, o usar un sistema de transliteración único que abordara todas las lenguas genéricamente, aunque de este modo no se reflejara con precisión la ortografía o la pronunciación de una palabra o un nombre en la lengua de procedencia» (2000: xvi).

Dada la imposibilidad de hallar una solución certera a dicho problema y que carecemos de un sistema único y comúnmente aceptado para transliterar las distintas lenguas escritas en caracteres árabes, hemos optado por lo siguiente:

a) para la transliteración de términos árabes, persas y turcos, hemos seguido el sistema de la ISO (International Organization for Standardization, 1984), salvo las siguientes excepciones:

Alif (ا) inicial no lo transcribimos. La *jā'* (ج) la transcribimos como *j* y la *gayn* (غ) como *g*. La *tā' marbūta* (ة) se transcribe como *a* (en estado absoluto) y *at* (en estado constructo). A su vez, *alif maqṣūra* (ﺀ) lo transcribimos como *â*.

El artículo (ال) aparece como *a/-* (incluso ante letras solares) y como *-/* cuando va precedido de una palabra terminada en vocal.

Las tres vocales llamadas breves o cortas son transcritas como *a, i, u*, mientras que las largas o de prolongación lo son como *ā, ī, ū*.

Los diptongos او واي se transcriben respectivamente como *aw* y *ay*.

b) para la transliteración de términos persas, hemos seguido idéntico criterio que el empleado en el caso del árabe, a pesar de que la pronunciación de dichas letras comunes difiera en ambas lenguas, como ya hemos apuntado. En cuanto a las letras adicionales persas, inexistentes en el alifato árabe, nos hemos inclinado por la siguiente solución:

پ = p ; چ = č ; ژ = ž ; گ = ğ

La *idāfa* persa se transcribe como *-i* y *-yi*.

c) para la terminología técnica en turco otomano, hemos optado por la transliteración del alfabeto turco moderno.

En algunos casos, muy pocos, los términos árabes o persas han sido castellanizados formando neologismos, como por ejemplo *sufí*, *derviche* o *dervichismo*.

* * *

Respecto a los textos de Rūmī, tanto poéticos como en prosa, damos nuestra propia traducción a partir del persa, salvo en los casos que se especifican en nota a pie de página.

Mantenemos en las citas el sistema de transliteración original de cada autor.

En cuanto a las citas coránicas, usamos la traducción y edición de Julio Cortés, *El Corán*, Barcelona: Herder, 1995 (Quinta edición revisada).

II. ESTUDIO

1. RŪMĪ, UNA BIOGRAFÍA MUSICAL

Antes de acometer de pleno nuestro objeto de estudio, esto es, el simbolismo del *ḥay* en el sufismo de Mawlānā Rūmī, se impone dedicar un espacio de carácter biográfico a la trayectoria tanto vital como espiritual del sabio sufí de Konya, a fin de comprender mejor las circunstancias que intervinieron en su descubrimiento de un ámbito, el de la música -y, por extensión, el de la danza también, si bien éste será abordado aquí de forma colateral, en función de aquélla-, que ha sido escenario histórico de encendidos debates entre los espirituales sufíes, por un lado, y los juristas, por otro¹⁷.

Por supuesto, el propósito de este capítulo inicial no es pergeñar un relato biográfico pormenorizado de Rūmī, tarea ésta, por otro lado, ampliamente realizada ya¹⁸, sino esbozar un retrato en clave musical, valga la

¹⁷ A pesar del carácter eminentemente sónico y, por lo tanto, auditivo, de los principales hitos fundantes del islam, pocas cuestiones han suscitado tanto debate y controversia en el seno de la religión islámica como el de la licitud o no de la música y por extensión de la danza también. Ambas, música y danza, representan dos elementos ambivalentes en la tradición islámica. En el mejor de los casos, lo que las convierte en reprobables no es tanto la música o la danza en sí mismas como el uso que de ellas hacen algunos. La bibliografía al respecto es muy copiosa. Véase Jean DURING (1998: 217-247), especialmente el anexo II titulado «Le statut de la musique dans l'islam»; Arthur GRIBETZ (1991: 57-62), J. MICHOT (1991: 85-122), en particular la tercera parte, «Música y espiritualidad en el Islam»; y Fadlou SHEHADI (1995).

¹⁸ Toda la literatura biográfica sobre Rūmī, escrita desde su muerte hasta hoy, fluctúa entre la leyenda literaria y espiritual y el rigor a los datos históricos y textuales. Las fuentes clásicas poseen todas ellas un claro sesgo hagiográfico, razón por la cual han de ser leídas con precaución. Son cuatro, principalmente, todas ellas escritas en persa: la primera, cronológicamente hablando, es *Walad-nāma-yi Maṭnawī-yi waladī*, también conocido como *Ibtidā-Nāma*, la biografía escrita por su hijo Sultān WALAD (1226-1312) pocos años después de la muerte de Rūmī. Existe traducción francesa, a cargo de Eva de VITRAY-MEYEROVITCH y Djamchid MORTAZAVI, *La Parole Secrete. L'enseignement du maître Soufī Rūmī*; en segundo lugar, *Risāla-ye Sepahsālār* de Ferīdūn bin Aḥmad SEPAHSĀLĀR (m. 1319), quien al parecer fue discípulo de Rūmī durante unos cuarenta años; en tercer lugar, *Manāqib al- 'arīfīn* de Šams al-Dīn Aḥmad AFLĀKĪ (m. 1360), cuyo valor añadido es haber recogido pasajes completos de Bahā' al-Dīn Walad, padre de Rūmī, de su maestro Šams al-Dīn Tabrīzī, de su hijo Sultān Walad y de su nieto Amīr 'Ārif Çelebī, quien le instó a escribir su libro. La obra de Aflākī, escrita entre 1318 y 1353, fue traducida al francés por Clément HUART, el año 1918, con el título de *Les Saints des Derviches Tourneurs*. Mucho más fiable que la de Huart, es la más reciente traducción inglesa, *The Feats of the Knowers of God* (2002),

expresión, de dicho sabio sufí que nos permita comprender su particular tránsito de la teología y la jurisprudencia islámicas, ámbitos por lo general muy refractarios a todo lo musical, tal como acabamos de apuntar, a lo que él mismo denominó en persa *mil-lat-i 'išq*¹⁹ o «senda de la pasión amorosa». Dicho retrato musical nos permitirá, igualmente, elucidar el papel que la música desempeña, por un lado, en lo que hemos dado en llamar su mística de la escucha y, por otro, en su pedagogía espiritual del despertar interior, heredada y sistematizada a su muerte por la *ṭarīqa*²⁰ *mawlāwiyya* de los derviches

debida a John O'KANE. Y, por último, *Taḍkira al-Šuarā'* de DAWLAT ŠĀH de Samarcanda, quien completó su biografía de Rūmī el año 1487. En cuanto a las biografías contemporáneas, cabe destacar, en persa, *Risāla dar taḥqīq-i aḥwāl wa zindāgāni-yi Mawlānā Ġalāl al-Dīn Baljī mašhūr bā Mawlawī* (*Tratado acerca de la realización de los estados espirituales y vida de Mawlānā Ġalāl al-Dīn Baljī, conocido como Mawlawī*), del iraní Badī al-Zamān FORŪZĀNFAR (1936); en turco, *Mevlāna Celāleddin, hayati, felsefesi, eserlerinden seçmeler* (*Mawlānā Ġalāl al-Dīn, vida, filosofía y selección de sus obras*), de Abdŭlbaki GÖLPINARLI (1951), último gran especialista turco en el sufismo *mawlawī*; en francés, *Mystique et Poésie en Islam* (1972), de Eva de VITRAY-MEYEROVITCH, en la que se remarcan sobre todo las implicaciones filosóficas de la obra de Rūmī; en inglés, *The Triumphal Sun* (1978: 210-222), de la alemana Annemarie SCHIMMEL, que acentúa la dimensión poética y literaria del sabio sufí de Konya e incluye un interesante epígrafe dedicado al simbolismo musical; y el ya citado *Rumi. Past and Present, East and West* (2000), de Franklin D. LEWIS, de hecho la última gran biografía escrita de Rūmī, que recoge cuanta información certera se posee hoy sobre nuestro autor. Para todas estas obras, consúltese la Bibliografía final.

¹⁹ *Maṭnawī* I: 1770. Las referencias a dicha obra se anotarán a partir de ahora con la abreviatura M, seguida del número del libro y del número de versos, según la edición persa de Reynold A. NICHOLSON. Cfr. Bibliografía final.

²⁰ Derivado de la raíz trilitera árabe *ṭ-r-q*, que abarca significados como «llamar», «forjar» y «seguir un camino», entre otros, el término *ṭarīqa* (pl. *ṭuruq*), que podemos traducir por «vía», «método» y «estilo de vida», lleva implícito dos acepciones: una más general es «senda interior», siendo en ese sentido sinónimo de «sufismo» (Nasr 2007: 5); y otra, más específica, usada a partir del siglo IX, se refiere a un «método espiritual» particular. Así, *ṭarīqa* significa regla de vida en común, basada en la observancia de las obligaciones rituales islámicas ordinarias y en una serie de prescripciones especiales, bajo la guía de un maestro espiritual (*šayy*) dotado de poder tanto temporal como espiritual sobre sus discípulos. Cada *ṭarīqa* toma su nombre del maestro espiritual del cual se reclama. Así, la *ṭarīqa mawlāwiyya* que aquí nos ocupa lo toma de Mawlānā Rūmī, su inspirador epónimo. Habitualmente, se suele traducir *ṭarīqa* por «cofradía» u «orden», pensando en el modelo de las órdenes religiosas cristianas, lo cual plantea bastantes problemas, dado que existen notables diferencias entre las *ṭuruq* sufíes y dichas instituciones cristianas, según advierten algunos autores como Popovic y Veinstein. Nosotros nos hemos inclinado por el término «hermandad». Para una visión general de las distintas *ṭuruq*, remitimos al ensayo pionero de J. SPENCER TRIMINGHAM, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Gran Bretaña: Oxford University Press, 1998 (Primera edición, 1971). Véase, igualmente, Alexandre POPOVIC-Gilles VEINSTEIN (eds.), *Les Voies d'Allah. Les voies d'Allah. Les ordres mystiques dans l'islam des origins à aujourd'hui*, París: Fayard, 1996 (Existe traducción en español:

giróvagos, cuya centralidad gira toda ella alrededor del *samā'* u oratorio espiritual *mawlāwī*.

Nos interesa, en definitiva, explicitar cómo y por qué se desencadenó una metamorfosis tan profunda y radical en un teólogo y jurisconsulto musulmán con inclinaciones espirituales como Rūmī; qué precipitó su tránsito de muftí y *'ālim* a *'āšiq*²¹, esto es, de hombre sobrio y experto en la ley religiosa, que emitía pronunciamientos jurídicos sobre cuestiones específicas, a poeta del amor divino; o como precisa Annemarie Schimmel, a «devoto de la música, la danza y la poesía»²².

Y todo ello teniendo en cuenta que todo lo que conocemos hoy en día acerca de Rūmī discurre a la par entre la exaltación mítica y el rigor histórico. Y es que la ferviente admiración suscitada tanto por su obra como por su personalidad ha contribuido, sobre manera, a dibujar el perfil de un Rūmī mitificado que se entremezcla con la realidad histórica y se apodera de ella hasta borrarla por completo (Lewis 2000: 242); algo muy común en personajes de semejante talla humana y espiritual, como bien advirtió Mircea Eliade:

«Todo personaje histórico es transfigurado en héroe mítico por la memoria popular, transformando su historia personal en historia ejemplar»²³.

Con todo, hay que decir que Rūmī es una de las grandes personalidades históricas del islam clásico de quien más datos concretos conocemos, lo cual facilita, evidentemente, toda tarea de reconstrucción de su trayectoria vital, tanto humana como espiritual.

Las sendas de Allah: las cofradías musulmanas desde los orígenes hasta la actualidad, Barcelona: Bellaterra, 1997).

²¹ A falta de otra designación para traducir la palabra árabe *'āšiq* -literalmente «amante de Dios»-, utilizaremos la expresión «fiel de amor», en el sentido antiguo y pleno del término, siguiendo en ello la terminología empleada por Corbin en sus escritos dedicados al sufismo. Cfr. Henry CORBIN, *En islam iraníen. Aspects spirituels et philosophiques (Les fidèles d'amour. Shīisme et soufisme)*, vol. III, París: Gallimard, 1972, pp. 7-146.

²² Prólogo en CHITTICK (2004: IX).

²³ Cfr. Mircea ELIADE, *Briser le toit de la maison*, París: Gallimard, 1986, p. 316.

1.1 El siglo XIII, violencia y eclosión súfi

La vida de Rūmī transcurrió toda ella a lo largo del siglo XIII de la era cristiana, séptimo de la hégira, «tal vez el período más fascinante, y al mismo tiempo violento, de la historia del mundo islámico», según el decir de Annemarie Schimmel (1978: 3). En efecto, dicha centuria coincidió con un instante de caos generalizado y continuo sobresalto en el corazón del Próximo Oriente islámico, a causa, por un lado, del acoso de los cruzados cristianos, en el flanco occidental, y, por otro, del violento expansionismo mongol, que arrasó ciudades enteras, en el flanco oriental.

Muy probablemente, no ha habido en la historia del mundo islámico -al menos hasta nuestros días- un tiempo tan inestable y devastador como el siglo XIII (Cooper 1999: 409-411), testigo de profundas transformaciones en todos los órdenes de la vida. Y es que el siglo XIII no fue una época de cambios, sino un verdadero cambio de época para el orbe islámico, marcado por un acontecimiento de una enorme carga simbólica: la caída, saqueo y destrucción de Bagdad, sede califal abasí, el año 1258, a manos de las tropas mongolas conducidas por Hūlāgū Jān. Una destrucción de tales proporciones que nada de la ciudad inicial se ha preservado, siendo los monumentos más antiguos conservados hoy en día del siglo XIII, como la madrasa Mustanširīya (1227), considerada como una de las primeras universidades de la historia; y otros edificios similares.

Para comprender el alcance real de dicho episodio luctuoso, hay que pensar que Bagdad, cuna de la cultura clásica islámica, «ciudad inmensa, compleja y refinada», según la describe Louis Massignon (2000: 196), vendría a ser algo así como la Atenas del islam. En su tiempo de mayor esplendor, el célebre polígrafo árabe al-Ġāḥiẓ (781-868) la ensalzó afirmando que la capital abasí, levantada, el año 762, próxima a la ciudad sasánida de Ctesifonte, representaba la quintaesencia de la magnanimidad²⁴.

Sea como fuere, lo cierto es que cuando Bagdad sucumbe arrasada por los mongoles, el 1258, Rūmī cuenta ya 51 años de edad. Se trata de un momento fundamental en su biografía, como veremos más adelante en detalle. La vida de Rūmī, en consecuencia, transcurrió en unos años de extraordinaria

²⁴ *Apud* MASSIGNON (2000: 212).

convulsión. Sin embargo, nadie lo diría, ya que dicho contexto enloquecido, teñido de sangre y dolor, apenas si se deja entrever en su obra literaria. En ese sentido, no puede decirse que Rūmī fuese un hijo torturado de los tiempos que le tocaron en suerte vivir. Escribe Leili Anvar-Chenderoff:

«Cuando se lee la poesía de Rūmī, que evoca la nostalgia de la patria celeste y deriva del gozo de la unión espiritual y de una confianza absoluta en la grandeza y la benevolencia de la providencia, uno casi olvidaría el contexto histórico extremadamente violento en el que él vivió; las masacres de pueblos enteros, los saqueos, las ciudades reducidas a cenizas, la violencia inaudita y el terror que las hordas llegadas de las estepas de Mongolia hicieron reinar desde India hasta Asia Menor» (2004: 21).

Muy de tanto en tanto, aquí y allá, en los pliegues de un verso suelto de algún *gazel*²⁵, aflora la crudeza de ese mundo violento de terror y destrucción en el que Rūmī vivió, como sucede en el siguiente ejemplo:

«Los tártaros han destruido el mundo en la guerra,
pero la ruinas encierran tu tesoro. ¿Qué desgracia podría alcanzarlo?
El mundo ha sido destrozado, pero ¿acaso no eres tú el amigo
de quienes la vida ha despedazado? A quien está ebrio de ti
¿qué desgarró podría alcanzarle?» (DS 1327).

Rūmī fue un crítico sin componendas de la necesidad humana y la hipocresía social, especialmente la de los hombres de religión. Ahora bien, a menudo su actitud crítica es tan discreta y sutil que resulta difícil detectarla a primera vista. En ese sentido, la obra de Rūmī viene a confirmar en muchas ocasiones la teoría que el filósofo y musicólogo Theodor W. Adorno (1903-1969) presenta en su ensayo *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* (1957)²⁶, en el que sostiene que la lírica se muestra sistemáticamente más crítica con la sociedad cuando en apariencia menos lo parece.

²⁵ Acerca de dicha modalidad estrófica, véase *infra*, p. 133, n. 219.

²⁶ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid: Akal, 2003, pp. 49-67.

Paradójicamente, mientras el mundo islámico sufrió, en el siglo XIII, el acoso devastador de sus enemigos exteriores, los cruzados y los mongoles, la espiritualidad sufí experimentó una soberbia eclosión, tras varios siglos de gestación y maduración. Afirma Seyyed Hossein Nasr, a propósito de dicha época paradójica:

«Rūmī apareció en un momento en el que seis siglos de espiritualidad islámica habían moldeado ya toda una tradición de una inmensa riqueza. Vivió en un siglo que fue como un retorno a la intensidad espiritual del momento de la génesis del islam; un siglo que produjo sabios y santos remarcables a lo largo y ancho del mundo islámico, desde Ibn ‘Arabī, natural de Al-Ándalus, a Nağm al-Dīn Kubrā de Samarcanda. Rūmī irrumpió al final de dicho período de inmenso rejuvenecimiento y actividad espirituales que marcó la subsiguiente historia espiritual de los pueblos islámicos» (1987: 134).

Una mirada atenta al periplo vital de Rūmī nos permite reconocer en él a un hombre de una personalidad poliédrica en la que se distinguen diversos rostros solo en apariencia contradictorios. Ciertamente, Rūmī es uno, pero, al mismo tiempo, es varios. Y es que una individualidad tan vasta y heterogénea como la suya no cabe en un solo nombre. Tenemos el Rūmī teólogo y el muftí, el Rūmī musulmán piadoso y el maestro sufí, el Rūmī poeta embriagado y el derviche giróvago. En definitiva, nos hallamos ante un hombre que es muchos hombres, un «océano infinito», tal como el propio autor se define a sí mismo y hemos apuntado ya antes, con las dificultades que conlleva dar cuenta de un espíritu humano de tal magnitud y complejidad.

A juicio de los principales expertos en Rūmī, el acontecimiento más trascendental en su vida fue el encuentro con Šams al-Dīn Tabrīzī, el derviche errante originario de la ciudad hoy iraní de Tabriz. Dicho lance marcó un antes y un después en nuestro autor, cuya vida quedó partida en dos mitades bien distintas entre sí, a tal punto que podemos hablar, incluso, de la existencia de dos Rūmīes, uno antes y otro después de la irrupción de Šams en su vida. El primero es el Rūmī hombre religioso, sobrio y cabal, el teólogo y muftí con inclinaciones espirituales que, siguiendo la estela espiritual de su padre Bahā’ al-Dīn Walad, llegó a ser un maestro sufí, esto es, un conductor de almas, con

numerosos seguidores y discípulos, diez mil se dice. El segundo es el Rūmī ‘āšiq, poeta embriagado y cantor del amor divino (*‘išq*), el derviche giróvago que proclamó la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i ‘išq*), tras el paso de Šams por su vida y haberla transformado por completo.

A continuación, veremos con más detalle ambas etapas de la vida de Rūmī y, sobre todo, cómo se produjo el tránsito de una a otra, gracias a la intervención fulgurante de Šams. Ello nos permitirá visualizar en qué momento y circunstancias la música se apoderó del sabio sufí de Konya, pasando a ocupar la centralidad de su existencia y de su pensamiento espiritual, expuesto éste, como veremos en su momento, a través del simbolismo del *ṛay*. Dada la trascendencia de este segundo Rūmī, le dedicaremos, como es obvio, un mayor espacio en nuestra investigación.

1.2 Del islam al sufismo: del Jorasán a Konya

Rūmī nació el 30 de septiembre de 1207, correspondiente al 6 de *rabī‘ al-awwal*, el tercer mes del calendario islámico, del año 604 de la hégira, en el Jorasán, concretamente en Vajsh, en el actual Tayikistán, no muy lejos de la ciudad hoy afgana de Balj. Importante vivero entonces de sabios sufíes y hombres de religión, de Balj, reputada por ser tierra de buenos juristas (Massignon 2000: 212), eran oriundos sus padres. Hasta fecha reciente se creyó también que el propio Rūmī había nacido allí. De ahí el gentilicio Baljī con el que se le conoce aún hoy, sobre todo en Irán y Afganistán (Lewis 2000: 47-49). Aunque nacido en Vajsh, fue en Balj, muy probablemente, donde transcurrió la primera infancia de Rūmī (Meier 1989: 30 y ss).

El Jorasán constituye uno de los veneros más exuberantes del mundo por lo que hace al *pathos* espiritual y religioso del ser humano. El papel jugado por dicho rincón persa, a lo largo de los siglos, como semillero y reserva espiritual del sufismo, ha sido incomparable. Un dicho muy conocido atribuido a Sarī al-Saqatī (772-867), maestro de importantes sabios sufíes, recogido por el hagiógrafo y último gran poeta persa clásico, ‘Abd al-Raḥmān Ğāmī (1414-1492), cuya obra es, en cierto modo, el colofón de toda una época del sufismo, dice así:

«Mientras la ciencia del sufismo permanezca viva en el Jorasán, vivirá en cualquier otro lugar del mundo, pero si un día muere en el Jorasán dejará de existir dondequiera»²⁷.

Se trata de una vasta región situada en el corazón de Asia Central que comprende importantes territorios de los actuales estados de Irán y Afganistán, así como de las repúblicas ex-soviéticas de Tayikistán, Turkmenistán y Uzbekistán. Antaño, el Jorasán constituyó una verdadera encrucijada de pueblos y saberes antiguos, donde el islam se encontró con las sabidurías griega, mazdea, maniquea, cristiana -en su versión nestoriana- y budista. No cabe duda que el sufismo jorasaní heredó todo ese sedimento religioso y sapiencial. El antiguo Jorasán tuvo cuatro capitales que fueron en su tiempo centros neurálgicos del sufismo, a saber, Balj, Herat, Merv y Nishabur.

El polo espiritual de dicho sufismo jorasaní fue Bāyazīd al-Bisṭāmī (m. ca. 875), célebre por sus locuciones teopáticas (*šaḥīyāt*), en las que profería palabras de una extrema radicalidad, fruto de sus raptos espirituales. Las fulguraciones extáticas de al-Bisṭāmī inauguraron lo que se conoce como sufismo *sukr* o embriagado, característico, justamente, del Jorasán, en contraposición al sufismo *ṣaḥw* o sobrio de Bagdad²⁸. Se trata de un sufismo, el jorasaní, impregnado de un vivo espíritu *malāmātī*²⁹ y focalizado todo él en el amor divino. Así pues, el *timor Dei* de los primeros ascetas musulmanes deja

²⁷ Cfr. ĞĀMĪ, *Nafaḥāt al-Uns*, Teherán: Mū'assasa-yi Iṭilā'āt, 1991, p. 51, y LEWISOHN-MORGAN (1999c: xxvi). Del libro de Ğāmī existe una traducción parcial al español: *Los hálitos de la intimidad*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1987.

²⁸ Sobre ambas tendencias sufíes, jorasaní y bagdadí, véase TRIMINGHAM (1971: 4).

²⁹ Acerca del sufismo *malāmātī*, sus principios y ojetivos, véase el clásico del hagiógrafo y exégeta persa Abū 'Abd al-Raḥmān SULAMĪ (937-1021), *Risāla al-malāmātiyya (Tratado sobre la senda de la reprobación)*, del que existen un par de traducciones al español, si bien ambas indirectas: *La lucidez implacable. Epístola de los hombres de la reprobación. Risalāt al-malāmātiyya* (Barcelona: Obelisco, 2003) y *La lucidez implacable* (Madrid: SUFI, 2006). Más recientemente, es interesante la descripción que de dicha corriente espiritual ha realizado Abdūlbaki GÖLPINARLI (1900-1982) en su obra *Melâmilik ve Melâmiler* (Ankara: Milenyum, 2013), resumen de su tesina de licenciatura, publicada por primera vez el año 1931. El sufismo *malāmātī* no es un sufismo menor. Ibn 'ARABĪ le dedica todo un capítulo, el 309, de su *Futūḥāt al-Makkīyya (Las iluminaciones de La Meca)*, considerándolo la cúspide de la espiritualidad islámica. Para el sabio andalusí, la forma más perfecta de realización espiritual es, justamente, la de aquellos que permanecen ocultos, en el más absoluto disimulo, más allá del alcance de las criaturas, y cuyos corazones están sellados por el secreto de Dios. Para más detalles, véase Michel CHODKIEWICZ, *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le libre et la loi*, París: Seuil, 1992, pp. 70-71 y 116-117.

paso, en el caso de al-Bisṭāmī, a una plena y total libertad amorosa, así como a una interpretación de la ley religiosa no basada en el miedo y la sumisión, sino en el amor y la entrega confiada a Dios.

Respecto a los *malāmatīes*, una de sus máximas preocupaciones era la denuncia del narcisismo espiritual, conscientes de que, en el camino espiritual, no hay velo más difícil de descorrer que el de la vanidad y la autocomplacencia, fruto de la cháchara elogiosa de la gente y de la propia voluntad de complacer a los demás (Bárcena 2012: 137). De ahí su gusto por la discreción y, llegado el caso, el anonimato, rehusando convertirse en personajes célebres o figuras religiosas modélicas, tales como hombres piadosos o caritativos.

1.2.1 La improbable filiación kubrawī

Pero, volvamos, nuevamente, a nuestro autor. Rūmī nació en el seno de una piadosa familia de religiosos y eruditos musulmanes, cuyos ancestros se remontaban a Abū Bakr, primer califa del islam. Su padre, Bahā' al-Dīn Walad (ca. 1153-1231), conocido como *Sultān al-'Ulamā'*, esto es, el *Sultán de los Sabios*, era un prominente teólogo y predicador musulmán, afecto también al sufismo, si bien no sabemos con certeza a qué corriente sufí en concreto perteneció³⁰. Es verdad que durante un tiempo se creyó -y aún hoy hay quien así lo considera, principalmente entre los islamólogos occidentales- que Bahā' al-Dīn fue discípulo de Nağm al-Dīn Kubrà (1158-1221), maestro sufí de la ciudad hoy uzbeka de Jiva, apodado *Walī Tarāš*, «Escultor de Amigos de Dios» (Lewis 2000: 30), pero carecemos de pruebas concluyentes que demuestren que fue así. En cualquier caso, vamos a detenernos por unos instantes en la figura de Nağm al-Dīn Kubrà y su sufismo, a fin de ver qué hay de cierto en el supuesto ascendiente espiritual que ejerció en el padre de Rūmī y en el propio Rūmī³¹.

Iniciado en Egipto en las enseñanzas sufíes de Abū-l-Nağīb Suhrawardī (1097-1168), Kubrà, fundador epónimo de la *ṭarīqa kubrawiyya*³², fue un

³⁰ Sobre la figura de Bahā' al-Dīn Walad y el notable influjo espiritual que ejerció sobre su hijo Rūmī, véase la extraordinaria monografía que le dedicó el islamólogo suizo Fritz MEIER (1989).

³¹ Puede hallarse una sucinta exposición acerca de la supuesta filiación *kubrawī* de Bahā' al-Dīn Walad y Rūmī en Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 30-33.

maestro sufí de renombre y un autor prolífico. Entre su extensa obra cabe destacar un comentario en árabe del Corán en nueve volúmenes, así como diversos tratados espirituales que abordan temas tan diversos como la conducta correcta del discípulo sufí y las etapas, diez según refiere el propio autor, que los adeptos sufíes deben recorrer a lo largo de su periplo espiritual. Su principal texto, sin embargo, es *Fawātiḥ al-ğamāl wa fawā'ih al-ğalāl* (*Las eclosiones de la belleza y los perfumes de la majestad*)³³, del cual ha dicho Annemarie Schimmel, una de las investigadoras, precisamente, que sostiene la filiación *kubrawī* de Bahā' al-Dīn Walad:

«La obra contiene la psicología mística de Kubrà y una presentación de las visiones y las experiencias extáticas que el místico puede alcanzar. No hay duda de que Kubrà tuvo la experiencia de esos viajes celestes, y de que atravesó los planos cósmicos en sus visiones» (2002: 272).

Uno de los rasgos más originales del sufismo de Nağm al-Dīn Kubrà, continuado y ampliado después por algunos de sus principales discípulos, es el de los fotismos coloreados. A pesar de no construir una teoría al respecto, parece ser que fue el primer maestro sufí que prestó atención al fenómeno de los colores, exponiendo los acontecimientos que se desarrollan en el mundo interior del sufí (Corbin 2000: 80). A partir de la descripción pormenorizada que ofrece Kubrà de las revelaciones de luces que el iniciado visualiza durante su aprendizaje espiritual, el sufismo *kubrawī* posterior -Nağm al-Dīn Rāzī, llamado Dāyah (1177-1256), su discípulo directo, y 'Alā' al-Dawla al-Simnānī (1261-1336), fundamentalmente- desarrolló toda una fisiología del hombre de luz que comprende el estudio tanto de los sentidos interiores como de los órganos del cuerpo sutil; una fisiología, en definitiva, en la que la luz y el ser se identifican³⁴.

³² Cfr. Muhammad Isa WALLEY, «Najm al-Dīn Kubrà and the Central Asian School of Sufism (The Kubrawiyyah)», en Seyyed HOSSEIN NASR (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestations*, Nueva York: Crossroad, 1991, pp. 80-104.

³³ Fritz MEIER realizó un análisis muy detallado de dicha obra en su excelente edición *Die Fawā'ih al-ğamāl wa-fawā'ih al-ğalāl des Nağm ad-Dīn al-Kubrā*, Wiesbaden: Steiner, 1957. Al mismo tiempo, existe una traducción al francés a cargo de Paul BALLANFAT: *Les éclosions de la beauté et les parfums de la majesté*, París: Éditions de l'Éclat, 2001. Ambos autores difieren en cuanto al título exacto de la obra.

³⁴ Cfr. Henry CORBIN, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid: Siruela, 2000, pp. 77-80, 116-123 y 133-142.

Ciertamente, luz y color poseen una destacada significación en las visiones de Bahā' al-Dīn Walad, lo cual le aproxima al sufismo *kubrawī*, pero no lo suficiente como para emparentarlos desde el punto de vista del linaje espiritual (*silsila*). De hecho, en la cadena iniciática *mawlawī* que ofrece Aflākī en su hagiografía no aparece ni un solo maestro sufí *kubrawī*, lo cual no deja de ser revelador (Aflākī 2000: 669-700). Igualmente, la imaginería visionaria de luces y colores aparece expuesta en los escritos de otros autores musulmanes relevantes, como, por ejemplo, el sufí y también teólogo persa Abū Ḥāmid al-Gazzālī (1058-1111), latinizado como Algazel, autor de un importante tratado sobre el tema titulado, precisamente, *Miškāt al-anwār (El nicho de las luces)*³⁵, en el que lleva a cabo un comentario en profundidad del simbolismo contenido en la llamada «aleya de la luz» (Corán, 24: 35).

Por otro lado, resulta cronológicamente imposible que Rūmī fuese miembro de la *ṭarīqa kubrawiyya* y mucho menos aún que fuese discípulo directo de Nağm al-Dīn Kubrà, como a veces se ha insinuado. Tal como veremos más adelante, Rūmī abandonó el Jorasán siendo aún un niño y no se convirtió en un maestro sufí hasta el año 1240, aproximadamente, esto es, unos veinte años después de la muerte de Kubrà. Además, no existe ninguna mención a éste, ni tampoco a ninguno de los principales autores *kubrawīes*, en la extensa obra escrita tanto de Bahā' al-Dīn como de su hijo Rūmī, lo cual resulta harto significativo, puesto que el *adab*³⁶, es decir, el conjunto de reglas por las que se rige el correcto comportamiento del sufí, exige que los discípulos reconozcan a sus mentores y que mencionen sus nombres.

Por lo que respecta al método espiritual también existen notables diferencias entre el sufismo *kubrawī* y la práctica seguida por Bahā' al-Dīn Walad y su hijo Rūmī. Un ejemplo de tales diferencias lo encontramos, por ejemplo, en el *dīkr*, quintaesencia de la senda interior sufí, cuyo propósito es actualizar la presencia de lo divino a través de la realización de su nombre u

³⁵ Existe una traducción al español de dicho tratado, si bien indirecta desde el inglés, incluida, junto a otros textos del autor en AL-GAZZĀLĪ, *Velos de luz y sombras*, Madrid: SUFI, 2000.

³⁶ Uno de los primeros tratados sufíes sobre *adab* es *Kitāb adab al-murīdīn (Libro del buen comportamiento de los buscadores sufíes)* del sabio sufí Abū al-Nağīb SUHRAWARDĪ (ca. 1097-1168), maestro, entre otros muchos discípulos, de Nağm al-Dīn Kubrà, tal como ya hemos visto anteriormente. Existe traducción parcial al español de dicho texto: *Kitab Adab Al Muridin. Libro de Comportamiento del Discipulo Sufi*, Valencia: Vía Directa, 2006.

otras fórmulas religiosas islámicas³⁷. Así, Bahā' al-Dīn refiere en sus propios escritos que acostumbraba a repetir la palabra *Al-lāh* como *dīkr* o invocación divina, mientras que Šams al-Dīn Aḥmad Aflākī (ca. 1286-1360), tal vez el mayor hagiógrafo de Rūmī, refiere que éste adoptó el mismo *dīkr* que su padre como *dīkr mawlawī*, aduciendo lo siguiente, siempre según el relato de Aflākī:

«La fórmula empleada en nuestro *dīkr* es *Al-lāh, Al-lāh, Al-lāh*, puesto que nosotros somos los partidarios de *Al-lāh (Al-lāhiyyān)*. De *Al-lāh* venimos y a *Al-lāh* regresamos» (2002: 174)³⁸.

Por su parte, el *dīkr kubrawī* consiste en la repetición del *tahlīl -Lā ilāha il-lā Al-lāh*, «No hay más divinidad que Dios»-, fórmula en la que se sintetiza el *tawḥīd* o principio de la unidad y unicidad divinas, núcleo espiritual -y también doctrinal- de todas las sensibilidades religiosas y espirituales islámicas, incluido el sufismo.

Por consiguiente, y para cerrar la cuestión de su hipotética afiliación *kubrawī*, si nos atenemos a lo que tanto Bahā' al-Dīn como el propio Rūmī afirman de sí mismos y a la información que sus biógrafos nos aportan acerca de ellos, hemos de reconocer que todo lo que hoy sabemos es que no estuvieron ligados a ninguno de los célebres maestros espirituales sufíes de su época, algo que podría decirse también de Šams al-Dīn Tabrīzī, al que nos referiremos más tarde. Franklin D. Lewis apunta lo siguiente al respecto:

«Ellos [Bahā' al-Dīn y su hijo Rūmī] creían en la praxis del misticismo más que en la teoría, en eso que los sufíes denominan 'saboreo' (*zowq*) o experiencia de uno mismo» (2000: 33).

Con todo, ello en modo alguno significa que Bahā' al-Dīn y su hijo menospreciaran la importancia del guía espiritual, lo cual sería impensable en una sociedad tradicional como la suya en la que el autodidactismo era

³⁷ Para una explicación completa acerca del *dīkr mawlawī*, véase Abdûlbâki GÖLPINARLI, *Mevlevî âdâb ve erkânı (El adab mawlawī y sus principios)*, Estambul: Inkilâp, 2006, pp. 135-139. Una comparación sobre las distintas prácticas espirituales cultivadas por las diferentes *ṭuruq* puede verse en A. POPOVIC-G. VEINSTEIN (1996).

³⁸ Las palabras puestas en boca de Rūmī por Aflākī recrean el contenido de la aleya 2: 156, que dice así: «Somos de Dios y a Él volvemos». Dicha aleya acostumbra a utilizarse como jaculatoria ante la adversidad y cuando alguien muere.

inconcebible y, menos aún, en los asuntos de la senda interior³⁹. Rūmī no deja lugar a dudas a propósito de la necesidad de estar bien guiado:

«Elige un maestro, pues sin un maestro que te guíe
este viaje está lleno de dolor, de riesgo y de peligro» (M I: 2942).

Independientemente de todo ello, lo cierto es que el caso de Bahā' al-Dīn Walad no es único. Como ha ocurrido -y aún ocurre en nuestros días- con otros muchos eruditos musulmanes a lo largo de la historia, Bahā' al-Dīn fue un sabio en las dos dimensiones de la religión islámica: el *fiqh* o jurisprudencia, es decir, el exoterismo del islam, y el *taṣawwuf* o sufismo, su dimensión interior. Como veremos posteriormente, también su hijo Rūmī llegaría a ser con el tiempo un sabio reconocido en ambas dimensiones del islam. En efecto, algunos importantes sabios sufíes, como Abū-l-Qāsim al-Ġunayd (835-910), 'Abd Al-lāh Anṣārī (1006-1089), Abū Ḥāmid al-Gazzālī (1058-1111), el Algazel de los latinos, y 'Abd al-Qādir al-Ġīlānī (1077-1166), entre otros muchos, fueron, al mismo tiempo, reputados ulemas que reconciliaron sin problemas *fiqh*

³⁹ Otra cosa bien distinta es el llamado fenómeno *uwaysī*, en referencia a Uways al-Qarānī (m. ca. 657), contemporáneo yemení del profeta Mahoma, que habría sido iniciado espiritualmente por éste, a través de sueños y visiones, sin que hubiese mediado ningún contacto físico entre ambos. Los *uwaysīes* son aquellos sufíes que han recorrido la senda interior sin haber tenido una iniciación presencial o bien han sido iniciados en sueños por un maestro tanto vivo como del pasado, como es el caso de Farīd al-Dīn 'Aṭṭār (ca. 1145-1221), cuyo maestro, Maṣṣūr al-Ḥal-lāġ (857-922), vivió tres siglos antes que él. Cercano al fenómeno *uwaysīes* es el de los llamados «discípulos de Jiḍr» (o Jāḍir), identificado por la tradición islámica como el extraño acompañante de Moisés que aparece insinuado, aunque sin ser mencionado por su nombre, en el texto coránico:

«(...) encontrando a uno [Jiḍr] de Nuestros siervos a quien habíamos hecho objeto de una misericordia venida de Nosotros y enseñando una ciencia de Nosotros» (Corán 18: 64).

Jiḍr, cuyo nombre significa literalmente el «Verde», dando a entender que la sabiduría que atesora, procedente directamente de Dios (*al-ilm al-ladunnī*), es perenne y no se marchita jamás, es el guía de los viajeros solitarios (*afrād*) de la senda interior, de quienes no poseen un maestro de carne y hueso y se mantienen al margen de cualquier adscripción grupal. En el sufismo clásico, Jiḍr, cuyo comportamiento aparentemente escandaloso Moisés, encarnación de la ley religiosa, no alcanza a comprender, es el epítome del guía espiritual, verdadero depositario de lo que podríamos llamar el sufismo quintaesencial (BÁRCENA 2012: 132-133). Para más detalles acerca de la figura de Jiḍr y su papel como guía espiritual en el sufismo, así como las diferencias existentes entre los sufíes *uwaysīes* y los «discípulos de Jiḍr», remitimos a Hugh TALAT HALMAN, *Where the two sees meet. The Qur'anic Story of al-Khiḍr and Moses in Sufi Commentaries as a Model of Spiritual Guidance*, Louisville: Fons Vitae, 2013, pp. 216-221.

y *ṭarīqa*, ley religiosa y senda interior, lo cual prueba el carácter heterogéneo del sufismo y las maneras tan distintas en que ha sido vivido a lo largo de la historia.

El pensamiento espiritual de Bahā' al-Dīn aparece recogido en su libro *Ma'ārif (Gnosis)*⁴⁰, que es, según Barks-Moyne:

«Una colección de percepciones visionarias, preguntas y respuestas, conversaciones con Dios, comentario de pasajes del Corán, historias, fragmentos de poesía, revelaciones repentinas, prescripciones médicas, consejos de jardinería, registro de sueños, chistes, episodios eróticos y especulaciones de distinta naturaleza» (2004: xv).

En suma, se trata de un texto polimórfico, en el más puro estilo sufí, cuyo estudio y meditación, a lo largo de treinta años, marcó profundamente la primera etapa formativa del joven -y no tan joven- Rūmī, hasta la irrupción en su vida de Šams, el derviche errante de Tabrīz que le descubriría otra realidad espiritual y le introduciría en la poesía y la música.

Por lo que respecta a su madre, la princesa Mu'mina Jātūn (m. 1226), hija del gobernador de la ciudad de Balj, es venerada en el sufismo *mawlawī* por su piedad y por la educación que propició a nuestro autor en sus primeros años. De ella, conocida entre los derviches *mawlawīes* como *Mādar-i Sultān*, «la Madre del Sultán», nos interesa subrayar, particularmente, el hecho de que fue la responsable de la formación literaria de Rūmī, así como de su iniciación en las artes: pintura, poesía y, lo que aquí más nos interesa, música. Enterrada en la ciudad turca de Karaman, la antigua Laranda, su tumba es aún hoy en día un lugar de peregrinaje, especialmente para las mujeres de Anatolia⁴¹.

⁴⁰ Cfr. Bahā' al-Dīn WALAD (1963). Las ediciones occidentales del libro son parciales. A. J. ARBERRY (1964: 227-55) vertió al inglés veinte discursos de los varios centenares que integran el original persa. Más recientemente, Coleman BARKS y John MOYNE (2004) han hecho lo propio, pero traduciendo fragmentos del original más que capítulos íntegros. Por su parte, Fritz MEIER tradujo del original persa al alemán algunos pasajes relevantes del libro, que incluyó en su monografía sobre Bahā' al-Dīn Walad: cfr. MEIER (1988). Existe una edición iraní en inglés realizada a partir de la edición persa de FORŪZĀNFAR (1974). Para todas estas obras, remitimos a la Bibliografía final.

⁴¹ Sobre el papel jugado por la mujer en la vida de Rūmī, véase Ashk P. DAHLÉN, «Female Sufi Saints and Disciples: Women in the life of Jalāl al-Dīn Rūmī», *Orientalia Suecana*, LVII, 2008, pp. 46-62.

1.2.2 La partida del Jorasán

Según recogen algunas fuentes clásicas de la propia tradición *mawlawī*, como es el caso, nuevamente, de Aflākī, Bahā' al-Dīn Walad y su familia abandonaron su tierra natal, acompañados de un importante número de discípulos y seguidores, debido a desavenencias ideológicas con el famoso teólogo y polemista Fajr al-Dīn Rāzī⁴², cuyo talento solo era superado, se dice, por su orgullo y arrogancia intelectual (Aflākī 2002: 10-11). Sin embargo, todo relato hagiográfico, y el de Aflākī lo es, debe ser leído con precaución, dado su carácter mítico. Escribe, no sin cierta ironía, Henry Corbin al respecto de dicho desencuentro entre ambos sabios musulmanes:

«Una tradición largamente perpetuada pretende que Bahā' al-Dīn tuvo una discusión teológica penosa con Fajr al-Dīn Rāzī (el cual, como hemos dicho, sostuvo discusiones de este tipo en todas partes) y que por orden del soberano de Jwarezm, Muḥammad ibn Takās, protector de Fajr Rāzī, Bahā al-Dīn tuvo que exilarse de Balj en 1212. La lástima es que Fajr al-Dīn Rāzī parece que no fue jamás a Balj y que murió en 1209. Es probable también que ante la amenaza mongola, el soberano de Jwarezm tuviese otras preocupaciones en la cabeza que las disputas entre teólogos y sufíes» (Corbin 1994: 272)⁴³.

En efecto, lo más plausible es que el éxodo de los Walad, su viaje sin retorno del Jorasán a Konya, fuese motivado por la presión de las tropas mongolas, que acabarían por asolar Balj, el año 1220, poco después de la partida de Bahā' al-Dīn y los suyos; si bien es cierto que las autoridades políticas y religiosas de Balj y otras zonas del Jorasán eran abiertamente hostiles a las ideas espirituales del sufismo, especialmente del sufismo *kubrawī* que difícilmente pudo haber profesado Bahā' al-Dīn Walad, como ya ha quedado dicho con anterioridad.

⁴² Célebre teólogo, médico e historiador, Fajr al-Dīn RĀZĪ (ca. 1149-1209) es autor de las *Mafātīḥ al-Gayb (Las Llaves de lo Oculto)*, monumental comentario coránico considerado como un compendio de las todas ciencias islámicas.

⁴³ A parte del carácter mítico de algunos acontecimientos -de ahí que existan diferentes versiones de los mismos-, téngase en cuenta también que la precisión histórica es un hecho bastante infrecuente en el período que estamos estudiando (ANVAR-CHENDEROFF 2004: 52).

1.2.3 Tras los pasos de ‘Attār y Sanā’ī

Sea como fuere, el caso es que la caravana encabezada por Bahā’ al-Dīn partió de Balj rumbo, en primer lugar, a Nīšābūr, otro importante centro de la cultura, la ciencia y la espiritualidad sufí del Jorasán, donde fueron recibidos, según narra Dawlat Šāh (1958: 214), por el célebre poeta y sabio sufí Farīd al-Dīn ‘Attār (ca. 1145-1221), autor del *Mantiq al-Ṭayr (El lenguaje de los pájaros)*⁴⁴, uno de los *maṭnawīes*⁴⁵ más influyentes de la literatura persa y de la espiritualidad sufí -en cierto modo se trata de un verdadero compendio del sufismo-, cuyos ecos, al igual que los del no menos influyente Abū-l-Mağd Mağdūd Sanā’ī (ca. 1090-1131), más conocido como Ḥakīm Sanā’ī, el autor del poema didáctico *Ḥadīqat al-ḥaqīqa (El jardín de la verdad)*⁴⁶, se dejan sentir nítidamente en toda la obra de Rūmī, algo que, por otro lado, el sabio sufí de Konya jamás disimuló, todo lo contrario (İlahi-Ghomshai 2006: 33):

« ‘Attār fue el espíritu y Sanā’ī la vista de sus dos ojos.

Nosotros vinimos tras el sendero de Sanā’ī y ‘Attār»⁴⁷.

Tanto Sanā’ī como ‘Attār fueron para Rūmī una eficaz y constante fuente de inspiración no tan solo espiritual sino también literaria. Este dictó su *Maṭnawī* bajo la influencia incuestionable de ambos poetas persas (Can 2004: 31). Como veremos más adelante, algunas de las imágenes poéticas más poderosas, al tiempo que distintivas, de Rūmī habían sido recreadas ya previamente por dichos poetas. Piénsese, sin ir más lejos, en el caso que aquí nos ocupa del *nay*, la flauta sufí de caña, un instrumento musical tan

⁴⁴ De las varias traducciones al español existentes, solo la de Clara JANÉS y Said GARBY es completa y directa del original persa. Además, se ha traducido en verso y no en prosa como, lamentablemente, suele ser costumbre en estos casos: *El lenguaje de los pájaros*, Madrid: Alianza, 2015.

⁴⁵ Para más detalles acerca de dicha modalidad estrófica, véase *infra*, p. 136, n. 223.

⁴⁶ Existe una traducción, si bien parcial e indirecta, en español: *El jardín amurallado de la verdad*, Madrid: SUFI, 1985.

⁴⁷ Según afirma Badī’ al-Zamān Forūzānfar, estos versos, atribuidos tradicionalmente a Rūmī, no figuran en ninguno de los diez manuscritos antiguos utilizados por el investigador iraní a la hora de confeccionar su edición del *Kul-liyāt-i Šams-i Tabrīzī* (İLAHI-GHOMSHEI 2006: 53). Doy mi traducción a partir del original persa que aparece en la introducción de RŪMĪ, *Maktūbāt*, Teherán: Markaz Našr Dānešgāhī, 1992, p. 22 (Ed. de Tawfīq H. SUBHĀNĪ).

estrechamente ligado al sabio sufí de Konya y a la música *mawlawī* de los derviches giróvagos.

Pero, prosigamos con el viaje de nuestro autor y su familia. Bahā' al-Dīn y los suyos dejaron Nishabur rumbo hacia Bagdad, capital del otrora floreciente califato abasí, adonde llegaron el año 1216. De Bagdad prosiguieron hacia La Meca, a fin de cumplir con el ritual islámico del peregrinaje, y de ahí hacia Damasco.

1.2.4 Con Ibn 'Arabī en Damasco

El año 1217, siempre según la propia tradición *mawlawī*, Rūmī y los suyos se habrían encontrado en Damasco con el sabio sufí andalusí originario de Murcia, Muḥyī-l-Dīn Ibn 'Arabī (1165-1240). Andando el tiempo, Damasco, la antigua capital árabe del califato omeya, acabará por convertirse en una ciudad trascendental en la vida de nuestro autor, como veremos más adelante. Lo que resulta evidente es que el simbolismo religioso predestina a ciertos lugares más que a otros, estableciendo una estrecha conexión entre el espacio y lo sagrado, de tal manera que acaba por espiritualizarse la geografía a fin de convertirla en soporte de la semiología de dicho simbolismo (Touati 2000: 2007). Es lo que ocurre, por ejemplo, con la ciudad de Damasco aquí mencionada. Un *ḥadīṭ* recogido por el tradicionista Ibn Ḥanbal dice así:

«Ciudad el Šām [Damasco], pues es la tierra que Dios ha preferido y de allí escogió a los mejores de entre Sus servidores»⁴⁸.

Digamos en este punto, simplemente, que Rūmī utiliza diversas metáforas para referirse al amor. Para él, el amor es, unas veces, un jardín; otras, un reino. También es una bella ciudad, a la que, en algunas ocasiones, otorga nombre específico, como es el caso ahora de Damasco, designada en un par de ocasiones como *Dimašq-i 'išq*, esto es, «Damasco, la de la pasión amorosa»⁴⁹, usando una aliteración, recurso estilístico muy característico del

⁴⁸ *Apud*, Claude ADDAS, *Ibn 'Arabī o la búsqueda de la zufre rojo*, Murcia: Editora Regional de Murcia, 1996, p. 267.

⁴⁹ DS 2634 y 27942. Al mismo tiempo, Rūmī dedica un *gazel* entero a la ciudad de Damasco, DS1493.

autor, por otro lado, que recrea la fonética cercana de la segunda sílaba de la palabra *Dimašq*, es decir, el fonema /ašq/, y la fonética de la palabra /'išq/; aliteración que, por desgracia, se pierde al verter al castellano dicha expresión persa, como ocurre, con frecuencia, en todo proceso de traducción⁵⁰.

Por lo que respecta a Ibn 'Arabī, conocido como el *Šayj al-Akbar* o *Doctor Maximus* del sufismo, pocas son las figuras en la historia del pensamiento islámico que han ejercido una influencia tan extensa, abrumadora y perdurable como la suya. Su nombre, Muḥyī-l-Dīn, «el que revivifica la religión», parecía presagiar su trascendencia futura en el seno del islam. Con todo, debería evitarse incurrir en el exceso, muy común por otra parte, de querer interpretarlo todo mediante las categorías *akbarīes*.

No pocos son los que han leído así a Rūmī, en parte debido a que el sabio sufí de Konya, a diferencia de Ibn 'Arabī y otros autores, no escribió directamente exposiciones metafísicas, sino que los principios de su filosofía espiritual aparecen insinuados, aquí y allá, bien en su poesía extática, a través de un exuberante simbolismo, en buena parte de carácter musical, que es el que aquí nos incumbe, bien en la poesía didáctica del *Maṭnawī*. Sin embargo, tal como advierte el islamólogo norteamericano William C. Chittick:

«Interpretar a Rūmī según los parámetros de Ibn 'Arabī no es del todo acorde con su perspectiva, si bien es ciertamente preferible a las metodologías no enraizadas en la tradición» (Chittick 2005: xiii)⁵¹.

Tras abandonar Siria, los Walad se encaminaron hacia Anatolia, para recalar en Laranda, la actual Karaman, donde permanecieron durante siete años, hasta 1228, en la que será la escala más prolongada de su largo periplo. Fue allí, en Laranda, donde tuvieron lugar dos hechos importantes en la vida del joven Rūmī: la muerte de Mu'mīna Jātūn, su madre, y su matrimonio, a la

⁵⁰ Igualmente, Rūmī juega a menudo en su poesía con la homofonía de las palabras *šām*, en persa «atardecer», «noche», y *Šām*, que en árabe es Damasco y, por extensión, a Siria.

⁵¹ En los amplios comentarios del *Maṭnawī* que se escribieron en la India y en Irán, una tradición exegética que prosigue hasta hoy en día, aparecen continuamente las alusiones a la obra de Ibn 'Arabī. Acerca de las concomitancias doctrinales existentes entre ambos sabios sufíes, que han marcado el destino del sufismo hasta nuestros días, así como de sus diferentes funciones, estilos y maneras expositivas, véase CHITTICK (1987: 70-111 y 1997: 117-119).

edad de 18 años, con Ğawhar Jātūn, fruto del cual nacerán sus hijos 'Alā' al-Dīn Muḥammad (ca. 1224-1262) y Bahā' al-Dīn Muḥammad Walad, más conocido como Sulṭān Walad (1226-1312), quienes jugarán un papel decisivo en la vida de Rūmī, aunque por razones distintas⁵².

Ğawhar Jātūn merece una especial atención, dada su estrecha relación con las artes y, en particular, la danza y la música. Hija de Šaraf al-Dīn Lālā, príncipe de Samarcanda, era cultivada y poseía un talento especial para las artes, especialmente la danza, para la que estaba particularmente dotada. Fue ella quien por vez primera le habló a Rūmī acerca de los efectos espirituales que la música y la danza ejercen sobre el ser humano. Además de sus habilidades artísticas, Ğawhar Jātūn poseía «una gran belleza y perfección» (Aflākī 2002: 27).

1.2.5 Konya, refugio de letrados, artistas y místicos

La siguiente etapa, y final de trayecto, será Konya, en el altiplano central de Anatolia, donde los Walad se instalaron definitivamente, hacia el año 1229, acogiendo la invitación que el soberano selyúcida 'Alā' al-Dīn Kay Qubād le hizo a Bahā' al-Dīn Walad para que éste, un sabio reconocido y de prestigio, enseñara en la ciudad. Culminaban de este modo unos trece años, aproximadamente, de viaje continuo e infatigable, de ciudad en ciudad, desde el agitado Jorasán de aquellos años sacudidos por la amenaza mongol a la todavía pacífica y próspera Konya, refugio entonces para no pocos oriundos de las asediadas ciudades orientales de Persia. Muy posiblemente, la elección de Konya como lugar estable de residencia para la familia tuvo que deberse, en buena parte, al hecho de encontrar en dicha ciudad un ambiente de cierta familiaridad. Annemarie Schimmel describe la atmósfera espiritual e intelectual de la ciudad tal como sigue:

«En tiempos de Rūmī, muchos letrados, artistas y místicos de todas las regiones del mundo islámico oriental buscaron refugio en Konya, uno de los escasos lugares seguros en este período en que la invasión mongola devastaba inmensas regiones del mundo musulmán. La vida

⁵² Para un árbol genealógico completo de la familia Walad, véase Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, p. 72.

intelectual y religiosa de Konya fue, por consiguiente, intensamente estimulante. Se seguía utilizando el persa como lengua literaria, pero la población hablaba, por una parte, el griego -pues había en la antigua ciudad de Iconio un fuerte substrato cristiano- y, por otra parte, el turco. Rūmī utiliza una y otra lengua en algunos de sus poemas» (2002: 330).

Precisamente, el gentilicio *rūmī* con el que el sabio sufí de Konya es conocido hoy en todo el mundo tiene que ver con dicha ciudad y su historia. El término *rūm*⁵³ proviene de la palabra que los árabes empleaban para designar a los territorios del Imperio Romano de Oriente, o sencillamente Bizancio, siendo los *rūmīs*, por consiguiente, los bizantinos y, por extensión, los cristianos en general. De ahí que los selyúcidas (1081-1302)⁵⁴, turcos iranizados provenientes del norte del mar de Aral, convertidos al islam en el siglo X, denominaran de esta forma a todos aquellos territorios plenamente romanizados que les habían arrebatado a los bizantinos y sobre los cuales fundaron lo que la historiografía turca contemporánea ha convenido en llamar Sultanato Selyúcida de Anatolia o Sultanato de Rūm a secas, rama aparte de la dinastía selyúcida -antecedente del posterior Imperio Otomano-, que conoció su etapa de esplendor bajo el reinado del sultán 'Alā' al-Dīn Kay Qubād I (1221-1237), en vida de Rūmī⁵⁵.

1.2.6 Rūmī y el sentido del viaje

Pero, antes de proseguir con nuestro relato biográfico, hagamos una breve cala, a fin de ponderar la influencia que el viaje ejerció tanto en la

⁵³ La azora 30 del Corán lleva por título, justamente, *Al-rūm*, esto es, «Los bizantinos», y alude a las batallas libradas por bizantinos y persas en el primer tercio del siglo VII.

⁵⁴ El historiador Claude CAHEN ha estudiado la influencia ejercida por la dinastía selyúcida de Rūm en la conformación de la Turquía moderna en numerosos trabajos; véase, por ejemplo, sus libros *Turquie pré-ottomane*, París-Estambul: Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul, 1987 (traducción francesa corregida y aumentada del original inglés del año 1968) y *The Formation of Turkey. The Seljukid Sultanate of Rum: Eleventh to Fourteenth Century*, Londres: Routledge, 2001.

⁵⁵ Según el historiador francés René Grousset, las características físicas de la meseta de Anatolia -su altura, clima y vegetación- les permitieron una fácil aclimatación a los turcos selyúcidas, dado que, en cierta forma, Anatolia constituye una continuación de las estepas de Asia Central de donde aquéllos eran originarios. Para más detalles al respecto, véase René GROUSSET, *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*, Nuevo Brunswick: Rutgers University Press, 1991, p. 147.

personalidad de nuestro autor como en su filosofía espiritual, ya que fue decisiva. Primeramente, que la vida es un viaje lo sabemos, como poco, desde Homero. En segundo lugar, como bien apunta el arabista Carlos Varona Narvi3n:

«La noci3n de viaje se encuentra impresa en el islam mismo: adem1s de la peregrinaci3n voluntaria y preceptiva a La Meca, el Profeta es quien viaja, *al-rasūl*, ‘el enviado’. La otra denominaci3n de quien «da noticias sobre la profecia», sobre la revelaci3n: *al-nabī*, es tambi3n ‘quien va de un lugar a otro’» (Ibn ‘Arabī 2008: 48)⁵⁶.

Por 3ltimo, existe en Rūmī un v3nculo misterioso entre el viaje y el crecimiento, el viaje y la maduraci3n; en otras palabras, entre el viaje y la vida. En el momento de emprender la marcha y dejar tras de s3 el Joras1n, Rūmī era un ni1o de seis o siete a1os que apenas hab3a echado a andar en la vida, mientras que a quien hallamos en Konya, a la vuelta de los a1os y de no pocas vicisitudes, ser1 a un Rūmī padre de familia, sabio versado en las ciencias del islam y con notables aptitudes para la ense1anza religiosa y la gu3a espiritual. Quiere ello decir que Rūmī creci3, madur3, o lo que es lo mismo, se hizo como persona, en el viaje; en el viaje y en el exilio.

Por ello no resulta extra1o que ambos motivos, el del viaje y el exilio, junto a los de la nostalgia y el retorno, que les son afines, est3n palpitando, tan presentes, en la poes3a y la filosof3a espiritual de Rūmī, un exiliado 3l mismo, a fin de cuentas. En efecto, viaje y exilio poseen una especial significaci3n en la obra de nuestro autor. No son 3stos meros episodios externos de una biograf3a m1s. En cierto modo, Rūmī interioriza y espiritualiza dichas circunstancias extr3secas, vali3ndose de ellas para explicar el drama existencial del ser

⁵⁶ En la introducci3n de dicha obra de Ibn ‘Arabī, el arabista Carlos Varona Narvi3n, traductor y editor de la misma, ofrece una excelente exposici3n acerca de la concepci3n isl1mica del «viaje», entendido 3ste en sentido lato y no como mero desplazamiento f3sico de un lugar a otro. Uno de los prop3sitos del sufismo es revivir la experiencia 3ntima del profeta Mahoma en la noche de *al-mi‘rāj wa-l-isrā’*, esto es, su «ascensi3n nocturna a los cielos», que constituir1 para el suf3 el prototipo del viaje interior. V3ase al respecto, Abū ‘Abd al-Raḥm1n SULAM3, *The Subtleties of the ascensi3n. Early Mystical Sayings on Muhammad’s Heavenly Journey*, Louisville: Fons Vitae, 2006. Igualmente, sobre el sufismo como traves3a simb3lica a trav3s del desierto del propio yo, v3ase Houari TOUATI, *Islam et voyage au Moyen 1ge*, Paris: Seuil, 2000, pp. 201-207.

humano que ha despertado del sueño del olvido y ha tomado conciencia de su condición exilada. Como el *nay*, aquí en el mundo, el desterrado se sabe arrancado violentamente de su auténtica patria espiritual y sin otro objetivo en la vida que el regreso a ella, sabiendo que se trata de un lugar no-lugar, simbolizado por el corazón. En definitiva, Rūmī recrea a su manera, mediante un simbolismo nuevo de carácter musical, cuál es el origen y el destino del ser humano, tal como aparece explicitado en el texto coránico: «Somos de Dios y a Él volvemos» (2: 156).

Como analizaremos *in extenso* más adelante, el binomio exilio/retorno constituye el tema dilecto, mayor y fundamental de la espiritualidad sufí, sobre todo la de corte turca y persa. En ese sentido, cabe reconocer que Rūmī no inventó nada, antes bien se insertó de pleno en una tradición a la que, eso sí, insufló aire nuevo y enriqueció gracias a la utilización muy personal de un rico simbolismo, sobre todo de corte musical, aunque no exclusivamente, con el que recreó viejos temas y motivos espirituales que podríamos tildar de clásicos. Y es que se debe tener en cuenta siempre, al acercarse al arte tradicional islámico, ya se trate de la caligrafía o la música, la poesía o la arquitectura, que la variación sobre un tema ya dado es preferible siempre a la invención; o mejor aún, que la invención es, justamente, la variación sobre un tema. Sea como fuere, lo importante es subrayar que el artista musulmán no crea sino que recrea⁵⁷.

Para Rūmī, al igual que para otros muchos otros espirituales sufíes anteriores a él, como es el caso, por ejemplo, de Aḥmad al-Gazzālī (*ca.* 1061-1126)⁵⁸, uno de los iniciadores del sufismo amoroso jorasaní y otra de las

⁵⁷ Acerca del arte islámico, así como sobre los fundamentos y procedimientos del arte tradicional, véase Titus BURCKHARDT, *El arte del islam*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1988 y *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 2000. Véase, igualmente, Seyyed HOSSEIN NASR, *Islamic art and Spirituality*, Ipswich: Golgonooza, 1987, en particular los dos capítulos dedicados a Rūmī y a la influencia del sufismo en la música tradicional persa. Ambos corresponden, en realidad, a dos opúsculos suyos del año 1974. Son el capítulo VII: «Rūmī, Supreme Poet and Sage» (pp. 114-132), y el capítulo VIII: «Rūmī and the Sufi Tradition» (pp. 133-147).

⁵⁸ Hermano menor del teólogo y sufí persa Abū Ḥāmid al-Gazzālī (*ca.* 1058-1111). Según refiere Aflākī, el pequeño de los dos al-Gazzālī es uno de los eslabones de la *silsila mawlawī* (2002: 700). Acerca de su sufismo amoroso, véase Reza GHASEMI, «Ahmad Qazālī y el Amor», *SUFÍ*, 6, 2003, pp. 27-37. Su obra más influyente, un tratado sobre el amor místico compuesto en forma aforística, ha sido publicada en

mayores fuentes de inspiración de nuestro autor, el único fin del sufí, su obsesión incluso, será saber cómo puede retornar a él mismo.

Pero, aún hay algo más que añadir a propósito de la importancia del viaje en Rūmī. Para alguien como él, que se hizo a sí mismo viajando, en tránsito, tal como acabamos de ver, la concepción del mundo y la existencia, incluido el ser humano, había de ser forzosamente dinámica. En efecto, el cosmos de Rūmī es un cosmos fundamentado en el dinamismo, *in-quieto*, discursivo, que se está (re)creando a cada instante⁵⁹.

Para nuestro autor, así como para otros sabios sufíes, el mundo no fue creado de una vez y para siempre, sino que Dios lo está (re)creando en cada momento. En consecuencia, Dios no es la causa existencial del mundo solamente, sino también la causa persistente. Inspirándose en el texto coránico, según el cual Dios «siempre está ocupado en algo» (Corán 55: 29), en el sentido de que (re)crea y (re)actualiza la existencia a cada instante, afirma lo siguiente Rūmī en estos dos pasajes del *Matnawī*:

«A cada instante, el mundo y nosotros mismos estamos siendo renovados.

Y, sin embargo, ignoramos esta renovación completamente.

Como una corriente de agua que no cesa, la vida se renueva una y otra vez» (M I: 1142-1143).

«Este mundo y el otro están constantemente pariendo» (M II: 1000).

De hecho, esta es una de las intuiciones espirituales fundamentales de Rūmī: que la existencia, en la que todo está interrelacionado, se halla en un movimiento constante de regeneración. De ahí la danza *mawlawī* del *samāʿ*, cuyo movimiento circular simboliza, justamente, dicha regeneración, «el

versión bilingüe persa-español: *Sawāneh. Las inspiraciones de los enamorados*, Madrid: Nur, 2005.

⁵⁹ Uno de los aspectos doctrinales más singulares de la espiritualidad sufí es el principio de la renovación de la creación a cada instante (*taǧdīd al-jalq*), que en el caso concreto de Rūmī se explicita en el ritual del *samāʿ*, cuya danza circular simboliza, justamente, dicha concepción dinámica de la existencia, en la que el instante del vaciamiento o aniquilación coincide con el instante de la manifestación, sin que haya intervalo temporal entre ambos instantes. Para más detalles acerca de dicha doctrina sufí, véase Titus BURCKHARDT, *Introducción al sufismo*, Barcelona: Paidós, 2006, p. 79-84.

crecimiento natural y el dinamismo de las relaciones místicas entre los dos mundos» (Scheneider 1998: 382).

Al mismo tiempo, dicha concepción de la existencia abarca un elemento axial en Rūmī como es el amor (*išq*). De hecho, el amor, como tendremos ocasión de analizar con más detenimiento más adelante, constituye el magma de su filosofía espiritual. Quiere ello decir que su particular cosmovisión abarca también el amor. En otras palabras, Rūmī posee una concepción dinámica del amor; amor, sin el cual el mundo perecería.

Para Rūmī, el fundamento de la existencia es el movimiento; dicho según su propio lenguaje metafórico: el cosmos no cesa ni un instante de danzar, del átomo a los planetas que gravitan en el universo, tal como se escenifica visualmente en el *samā' mawlawī* que incluye la danza circular de los derviches giróvagos.

1.2.7 Estudiante en Alepo y Damasco

Dicho esto, volvamos de nuevo a Konya y a los Walad, instalados definitivamente ya en la capital selyúcida del Sultanato de Rūm. Casi al final de sus días, Bahā' al-Dīn Walad halló en dicha ciudad la calma necesaria para ejercer su magisterio sin sobresaltos, llegando a contar con numerosos alumnos y seguidores. El 1231, dos años después de haber llegado a la ciudad, Bahā' al-Dīn falleció. Fue entonces el momento de Rūmī, que contaba veinticuatro años de edad. Este lo sustituyó asumiendo todas sus funciones religiosas y educativas, pero después de completar su formación académica y espiritual fuera de Konya: en Alepo, primero, durante un breve período de tiempo, y, más tarde, en Damasco, a lo largo de unos años, no se sabe cuántos exactamente, pero no más de siete, al parecer⁶⁰.

A Damasco, ya nos hemos referido anteriormente. En cuanto a Alepo:

«Era un floreciente centro intelectual en aquellos días, con su bazar cubierto de madera, la mezquita del viernes con su bella alberca, la amplia plaza y muchos edificios magníficos entre ellos algunos centros de estudio» (Lewis 2000: 109).

⁶⁰ Aflākī afirma que fueron cuatro años, según unas fuentes; y siete, según otras (AFLĀKĪ 2002: 61).

Por supuesto, Bahā' al-Dīn fue el primer maestro e instructor en las ciencias del islam que tuvo Rūmī, aunque no quien lo introdujo en el sufismo, por extraño que pudiese parecer. De hecho, la iniciación formal de Rūmī en la senda sufí se produjo de la mano de un antiguo discípulo de Bahā' al-Dīn llamado Burhān al-Dīn Muḥaqqiq (1166-1241), a quien se le atribuyen las siguientes palabras dirigidas a nuestro autor:

«Eres sin duda incomparable por tu saber, pero tu padre tenía algo más que tú. Era un hombre en toda su esencia y eso es lo que te falta»⁶¹.

En efecto, Burhān al-Dīn, que al parecer no pertenecía formalmente a ninguna *ṭarīqa* ni estaba vinculado a otro maestro espiritual sino a Bahā' al-Dīn Walad, fue quien en verdad le confirió a Rūmī el manto tradicional sufí (*jirqa*), símbolo de los iniciados en los secretos de la senda espiritual (*ṭarīqa*). Como afirma Seyyed Hossein Nasr:

«Fue a través de Burhān al-Dīn como Rūmī heredó el legado espiritual de su padre, siendo iniciado en los misterios del sufismo. Durante nueve años practicó Rūmī el sufismo como discípulo de Burhān al-Dīn hasta la muerte de este último en 1241» (1988: 117-118).

Durante los años que estuvo bajo la tutela de Burhān al-Dīn, Rūmī amplió sus ya de por sí vastos conocimientos islámicos fuera de Konya, en la madrasa⁶² Ḥalāwīyya de Alepo, en el norte de Siria (Aflākī 2002: 57)⁶³, primero,

⁶¹ Citado en RŪMĪ, *150 cuentos sufíes. Extraídos del Matnawī*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 15 (Selección a cargo de Kudsi Erguner y Pierre Maniez).

⁶² Para comprender mejor la atmósfera de las escuelas coránicas de la época y sus métodos pedagógicos, véase Burhān al-Dīn AL-ZARNUJĪ, *Ta'lim al-Muta'alim: Tarīq al-Ta'alim; Instructions of the Student: The Method of Learning*, Nueva York: King's Crown Press, 1947 (Trad. de G. E. von Grunebaum y Theodora Abel). Existe traducción al español: *Instrucción del estudiante. El método de aprender*, Madrid: Hiperión, 1991. Se trata de un texto pedagógico clásico, escrito el 1203, en el norte de Persia, por Burhān al-Dīn al-Zarnūjī, un sabio perteneciente a la escuela jurídica *ḥanafī*, la misma a la que perteneció Rūmī. Como escuela jurídica es la menos rígida de las cuatro escuelas jurídicas o sistemas de derecho del islam suní -*ḥanafī*, *mālikī*, *šāfi'ī* y *ḥanbalī*- aún hoy subsistentes de las diez que hubo en un principio (MASSIGNON 2000: 82-83). Pero lo que aquí más nos interesa es que se trata de la más tolerante respecto a la música. El inspirador de dicha escuela, Abū Ḥanīfa (700-767), persa de origen, concedió especial importancia a la opinión personal (*ra'y*) y a la deducción analógica (*qiyās*), al tiempo que relegó a un segundo plano la *sunna*, esto es, la costumbre normativa del profeta Mahoma o de la comunidad islámica primitiva,

y en la madrasa Muqaddamīyya de Damasco, después. En su estancia en Siria, Rūmī estudió todas las ramas del saber religioso de la época: el Corán y la tradición profética o Sunna, teología (*kalām*) y jurisprudencia islámica (*fiqh*), ética (*ajlāq*) y civilidad (*adab*), lógica (*mantīq*) y filosofía (*falsafa*); todo ello hasta convertirse en un honorable juez islámico, listo para regresar a su hogar en Konya y ejercer las funciones que su padre había desempeñado.

De la estancia de Rūmī en Siria, merece la pena subrayar algunos acontecimientos muy reveladores. Según Sipahsālār, por ejemplo, en Damasco habría frecuentado a Ibn ‘Arabī, ya instalado por entonces en la antigua capital omeya, a quien conoció por primera vez años atrás, de camino hacia Konya con su familia, como ya hemos descrito anteriormente (Sipahsālār 1947: 24-25). El mismo Sipahsālār refiere otro hecho extraordinario: la presencia habitual de Jiḍr el «Verde» (o «Verdeante»), el enigmático acompañante de Moisés mencionado en el Corán aunque sin recibir nombre alguno, en la habitación ocupada por Rūmī, de tal forma que una vez regresó a Konya dicho rincón se convirtió en lugar de peregrinación para las gentes (Sipahsālār 1947: 24).

De acuerdo con su etimología, Jiḍr, que en las costas de Siria se le invoca en las tormentas desde antiguo, evoca la vida, la luz, el renacimiento. Más adelante, tras la aparición de Šams al-Dīn Tabrīzī en Konya, veremos el verdadero significado que Jiḍr tendrá para Rūmī, puesto que existe un evidente

dado que ponía en duda la autenticidad de numerosos hadices, lo cual no siempre fue bien visto por los juristas de La Meca y Medina. Por el contrario, Abū Ḥanīfa aceptó el *iğmā’* o *consensus doctorum*, sin restringirlo a los expertos y doctores de la ley de Medina. Igualmente, utilizó el recurso del *istihsān* que acentúa la evaluación personal a la hora de elegir la mejor solución de acuerdo con las circunstancias. En el polo opuesto se halla la escuela jurídica *ḥanbalī*, que es la que menos margen concede a la razón en sus consideraciones jurídicas dado su acusado literalismo, limitándose a aplicar estricta y severamente lo que a su juicio prescribe la ley islámica, siendo la más restrictiva por lo que a la música se refiere. Acogido por los turcos tras su adopción del islam y propagado por Asia Central, Afganistán, India y Pakistán, entre otros países, se puede decir que la mitad de los musulmanes *sunnīes* del mundo siguen en la actualidad el derecho *ḥanafī*. Respecto a los musulmanes *šīīes*, éstos siguen su propio *madhab*, llamado *ğa’farī* en honor a Ğa’far al-Šādiq (702-765), sexto *imām šīī* y uno de los primeros referentes de la cadena iniciática de las principales *turuq* sufíes. Maestro versado en las ciencias religiosas y cosmológicas, contó entre sus discípulos con dos fundadores de escuelas jurídicas suníes, Mālik ibn Anas (716-795) y el ya citado Abū Hanīfa. Sobre las distintas escuelas jurídicas islámicas, véase Noel J. COULSON, *Historia del derecho islámico*, Barcelona: Bellaterra, 1998.

⁶³ Sipahsālār, por su parte, afirma que Rūmī estudió en diversas madrasas de Alepo, por aquel entonces una ciudad floreciente. Toda la información contenida en las hagiografías sobre nuestro autor, lo hemos advertido ya, debe ser tomada con precaución. Cfr. Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, p. 110-111.

paralelismo, resaltado, entre otros, por su hijo Sultān Walad, entre el comportamiento, aparentemente incongruente, mostrado por Jidr con Moisés y el de Šams con nuestro autor.

Pero aún hay un hecho más, y no menor, en referencia a la estancia de Rūmī en Siria. El propio Šams indica en sus *Maqālāt* (Chittick 2004: 179) que ya en este tiempo habría entrado en contacto con nuestro autor, esto es, unos quince años antes, aproximadamente, de su decisiva irrupción en Konya, aunque carecemos de muchos más detalles a propósito de dicho primer encuentro entre Šams y Rūmī, no confirmado, sin embargo, por todas las fuentes a nuestra disposición. Sea como fuere, dicha posibilidad no le resta trascendencia a la singular relación establecida entre ambos personajes, a partir de la llegada de Šams a Konya, más allá de que se hubiesen visto o no con anterioridad.

1.2.8 Burhān al-Dīn Muḥaqqiq y la iniciación sufí

Una vez en Konya, nuevamente, Rūmī ejerció todas las funciones de su padre, al tiempo que, ahora sí, se adentró en los secretos de la senda sufí bajo la tutela de Burhān al-Dīn Muḥaqqiq, quien:

«lo educó interiormente mediante un régimen que tuvo que incluir, ciertamente, la práctica del ayuno y el retiro (*khalwat*), así como el estudio intensivo y meditación de los escritos de su padre Bahā' al-Dīn» (Safavi- Weightman 2009: 15).

Al mismo tiempo, fue el propio Burhān al-Dīn, según narran los hagiógrafos de Rūmī, quien lo introdujo en la poesía de Abū-l-Mağd Mağdūd Sanā'ī, más conocido como Ḥakīm Sanā'ī, que sería a la postre una de las principales fuentes de inspiración, tanto poética como espiritual, de nuestro autor (Aflākī 2002: 214).

Muerto Burhān al-Dīn Muḥaqqiq, el año 1241, Rūmī, que tenía entonces treinta y siete años, pasó a hacerse cargo de todas las responsabilidades académicas y religiosas que había ocupado su padre, convirtiéndose en un docto religioso, respetado y admirado por todos: pueblo llano y autoridades

políticas; y en un maestro sufí que llegó a contar, se dice, con más de cuatrocientos discípulos (Nicholson 2001: xviii).

Nos hallamos, así pues, ante un Rūmī maduro, en la plenitud de la vida, con una formación religiosa de alto nivel, que ha alcanzado una buena posición familiar y social y que vive un momento dulce de la vida; un hombre cultivado y de miras amplias, gracias, en buena parte, a sus viajes y a los entornos de fértil intercambio humano y cultural en los que ha vivido. Sobre esto último, nos parece importante resaltar la idiosincrasia de los principales escenarios en los que hasta ese momento había transcurrido la vida de nuestro autor. Y es que su personalidad no solo se forjó en ellos, sino también gracias a ellos; lugares como Balj, Samarcanda, Nishabur, Bagdad, Damasco, Alepo y Konya.

1.2.9 Rūmī y la influencia del mundo urbano

En efecto, los principales escenarios en los que transcurrió la vida de Rūmī fueron ciudades islámicas de primera magnitud, centros urbanos donde el tráfico de opiniones y el trasiego de gentes y costumbres fueron constantes, de tal suerte que no se puede decir de Rūmī que viviera apartado del mundo, en un rincón secundario y menor, al margen de las ideas dominantes y de las inquietudes de su tiempo. Nada tuvo que ver su vida, pues, con la ruda existencia del desierto. En ese sentido, hay que decir que el sabio sufí de Konya construyó su obra desde la centralidad del mundo islámico.

Respecto a Balj y a Konya, ambas ligadas a su infancia y madurez, respectivamente, eran dos ciudades, cuando él las conoció, que presentaban, sobre todo la segunda, una notable mixtura cultural y religiosa, por no hablar de su profundidad histórica. Por ejemplo, Balj, la antigua Bactria de los griegos, donde predicó el reformador religioso persa Zaratustra, es posiblemente la ciudad más antigua del actual Afganistán. Antaño fue un destacado núcleo budista, de tal modo que, cuando los primeros musulmanes entraron en ella, a finales del siglo VII, todavía pervivían en la ciudad restos de la antigua civilización greco-budista de Asia Central.

Más tarde, los árabes la llamaron *Umm al-bilād*, «Madre de las ciudades», lo cual prueba el peso específico que tuvo Balj en su momento. La prosperidad de que gozó entonces puso de relieve su carácter original de confluencia de la India y Turquía (Massignon 2000: 162). Por lo que respecta a

la impronta islámica, ya hemos mencionado con anterioridad su significación en tanto que importante vivero de sabios y maestros sufíes, como, por ejemplo, Šaqīq al-Baljī (m. 810), discípulo de Ibrāhīm ibn Adham y autor del primer tratado en lengua árabe en el que aparece sistematizada la práctica sufí del retiro espiritual de cuarenta días (*jalwa*), método común al sufismo posterior. Igualmente, fue el primero en el Jorasán en referirse de forma sistemática a los distintos estados (*aḥwāl*) y etapas (*maqāmāt*) espirituales que el aspirante experimenta y atraviesa en el transcurso de la senda sufí.

Sin embargo, el personaje sufí más célebre de Balj es Ibrāhīm ibn Adham (ca. 730-777), «llave de las ciencias místicas», como lo llamó Ğunayd, el polo del sufismo sobrio bagdadí. Nacido en el seno de una familia procedente de Kufa (Iraq), descendiente de 'Umar ibn al-Jaṭṭāb (m. 634), segundo de los «califas bien guiados» del islam (*Al-Julafā' al-Rašidūn*), Ibrāhīm ibn Adham fue un príncipe que renunció a la vida palaciega y sus privilegios para dedicarse en cuerpo y alma al camino sufí, tras una experiencia visionaria que lo convulsionó interiormente. Para el sufismo, Ibn Adham, tan caro a Rūmī⁶⁴, representa el prototipo de aquél que una vez ha despertado en su interior abandona todo reino exterior por la pobreza espiritual (*faqr*). Ni que decir tiene que el perfil biográfico de Ibn Adham, a caballo entre la historia y la leyenda, presenta grandes paralelismos con el del príncipe Sidarta Gautama, el Buda. No en vano, fue Balj un importante núcleo de la cultura greco-budista de Asia Central, como ya hemos referido. Sea como fuere, la historia legendaria de Ibn Adham se extendió muy pronto por todo el mundo islámico oriental, desde Turquía a Malasia e Indonesia, pasando por la India. En Europa, fue conocido gracias a la famosa oda que le dedicó el poeta inglés James Henry Leigh Hunt (1784-1859)⁶⁵.

Por lo que respecta a la ciudad de Konya⁶⁶, la anciana Iconio griega, donde vivió Platón⁶⁷ y moró y predicó Pablo de Tarso, está situada a poco más

⁶⁴ Rūmī recrea ampliamente la vida de Ibrāhīm ibn Adham en varios pasajes del *Maṭnawī*: en el volumen II, entre los versos 3210-3239 y 3336-3363; y en el volumen IV, entre los versos 726-744 y 829-844.

⁶⁵ Cfr. Russell JONES, *Hikayat Sultan Ibrahim ibn Adham: an edition of an anonymous Malay text with translation and notes*, Berkeley: University of California Press, 1985.

⁶⁶ Para una historia de la ciudad de Konya, véase Eva de VITRAY-MEYEROVITCH (1989).

de cien kilómetros del antiguo asentamiento de los períodos neolítico y calcolítico de Çatal Hüyük, considerado uno de los núcleos urbanos más antiguos del mundo y el más grande y mejor conservado de la época neolítica en todo el Oriente Próximo⁶⁸. Al mismo tiempo, la Konya selyúcida que Rūmī conoció justo en su momento de mayor esplendor fue un crisol de gentes de diferentes usos lingüísticos y creencias religiosas. Los selyúcidas, turcos iranizados procedentes de Asia Central, como ya hemos apuntado anteriormente, se asentaron en Anatolia, donde erigieron un sultanato, con Konya como capital, que se extendió por tierras armenias y mesopotámicas, aunando bajo su dominio a distintos pueblos tanto musulmanes como también cristianos: armenios, griegos y sirios. Buena parte de la historia del primer cristianismo se desarrolló en Anatolia precisamente. Por ejemplo, allí tuvieron lugar algunos de los primeros concilios en los que se fue cincelando el dogma cristiano; y de Anatolia eran originarios algunos de los primeros Padres de la Iglesia, como Gregorio Taumaturgo (218-277), apóstol de Capadocia.

Sea como fuere, lo cierto es que en dicho territorio se estableció, bajo el poder los selyúcidas, una extraordinaria simbiosis del cristianismo y el islam (Vitray-Meyerovitch 1989: 47). Un buen ejemplo de dicha simbiosis lo hallamos en el propio Rūmī, cuya segunda esposa, Kurrā Jātūn era de origen griego y, por consiguiente, de fe cristiana, según rezan algunas fuentes⁶⁹. Además de todo ello, Konya se erigió -lo hemos avanzado ya- en un refugio para una floreciente colonia persófona -Rūmī y los suyos entre ellos- que había huido del Jorasán a causa de la presión mongola⁷⁰.

⁶⁷ Existen algunas creencias populares que sostienen que Platón vivió cerca de la población de Beyşehir, a pocos kilómetros de Konya. Aún hoy en día un manantial del lugar recibe el nombre de *Eflatun Pınarı*, «Fuente de Platón» (SCHIMMEL 2004: 18).

⁶⁸ Cfr. James MELAART, *Çatal-Hüyük: a neolithic city in Anatolia*, Londres: Thames & Hudson, 1967.

⁶⁹ No todas las fuentes, sin embargo, son unánimes respecto a la supuesta condición cristiana de Kurrā Jātūn. Sobre dicha controversia, así como sobre otros pormenores de la vida conyugal y familiar de Rūmī, véase Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 121-123.

⁷⁰ Iniciada en el siglo VII, la conversión de los persas al islam se completó, justamente, en la época de los selyúcidas, coincidiendo en el tiempo con el renacimiento de una cultura específicamente persa-islámica; renacimiento que había ido gestándose desde tiempo atrás, con las dinastías previas de los şaffāries, los sāmānies y los būyies. El historiador y orientalista británico Clifford Edmund Bosworth ha estudiado el resurgimiento de la cultura persa bajo los dominios árabe y turco en numerosos

La profundidad histórica de ambos núcleos urbanos, Balj y Konya, así como su pluralidad cultural, sobre todo en el caso de Konya, debió condicionar positivamente la mentalidad dúctil y aperturista de Rūmī. La amplitud de miras que destila toda su obra y la universalidad de su filosofía espiritual, no debieron ser ajenas a la idiosincrasia de los lugares en los que vivió, tal como ya hemos sugerido con anterioridad. En cualquier caso, lo que hay que retener es que no fue Rūmī un hombre tosco y provinciano, encerrado en sí mismo y en sus creencias. El suyo fue un mundo urbano, abierto a distintas cosmovisiones, de un refinamiento natural, en modo alguno recargado, en el que tanto la música como la poesía, dos elementos medulares en la segunda etapa de su vida, estuvieron bien presentes.

Todo ello aparece destilado en la obra de Rūmī, siendo empleado por éste según sus necesidades pedagógicas y la conveniencia espiritual del momento. Seyed Ghahreman Safavi y Simon Weightman expresan como sigue cuanto decimos:

«Parecería innecesario decir que Rūmī fue un musulmán, pero sí convendría recordar que en la Konya de su tiempo hubieron judíos y varios tipos distintos de cristianos: griegos, armenios y sirios fueron los más comunes. Además, en las provincias orientales de las que él era originario habitaban budistas y probablemente también hindúes e incluso comerciantes zoroastrianos. Ciertamente, Mawlānā muestra en sus escritos un conocimiento de las distintas gentes y de las otras religiones, aunque los personajes no musulmanes que introduce son utilizados para sus propios propósitos simbólicos más que como individuos en sí» (Safavi-Weightman 2009: 26).

Hasta aquí llega la primera etapa del periplo vital de Rūmī, según la doble periodización de la vida de nuestro autor, expuesta al principio del presente capítulo. En estas páginas, hemos visto la formación y ascenso, consolidación y éxito de Mawlānā Rūmī, el hijo de un prestigioso religioso persa de Asia Central huido de la invasión mongol. Todo ello nos permitirá comprender en su justa medida la segunda etapa de la vida del sabio sufí de

trabajos. Véase, por ejemplo, su libro *The Medieval History of Iran, Afghanistan and Central Asia*, Londres: Variorum, 1977.

Konya y valorar mejor el impacto que en un hombre de su predicamento y ascendiente, tuvo que suponer el encuentro con un derviche errante del talante de Šams al-Dīn Tabrīzī. El hombre de orden que era Rūmī por aquel tiempo se convirtió en el poeta y derviche extático que hoy conocemos y estudiamos. Es entonces cuando nuestro autor descubre no sólo el poder transformador de la música, en especial el sonido del *nay*, sino también sus posibilidades simbólicas. Es en ese momento también cuando Rūmī se inicia y descubre como poeta.

1.3 Del sufismo a la «senda de la pasión amorosa»

1.3.1 El encuentro con Šams

El segundo Rūmī vio la luz en el bazar de Konya, en un lugar conocido como *marǧ al-baḥrayn*, «la confluencia de los dos mares»⁷¹, el 11 de octubre de 1244, tras el encuentro con un extraño derviche de estirpe *qalandar*⁷², tan radical como inclasificable, originario de la ciudad de Tabrīz, en el noroeste del actual Irán, que atendía al nombre de Šams al-Dīn, Šams al-Dīn Muḥammad Tabrīzī (1185-1247). Tras dicho encuentro, del que los hagiógrafos *mawlawīes* han dado múltiples versiones⁷³, se podía intuir fácilmente que Rūmī se hallaba en la víspera de algo importante. El hecho de que se haya preservado en la memoria de los derviches giróvagos la fecha exacta de dicho encuentro sugiere la alta significación espiritual que las fuentes tradicionales *mawlawīes* le concedieron desde un primer momento (Chittick 2004: XIII).

⁷¹ En alusión a los versículos coránicos 18: 60 («No cejaré hasta que alcance la confluencia de los dos mares, aunque tenga que andar muchos años»), 25: 53 («Él [Dios] es quien ha hecho que los dos mares confluyeran») y 55:19 («Ha dejado [Dios] que los dos mares confluyeran encontrándose»). A propósito de dicho lugar en Konya, sobre el que existen dudas acerca de su ubicación precisa, remitimos a Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, p. 155.

⁷² En un principio, el término *qalandar* designaba a una suerte de derviches errantes y transgresores de toda convención, tanto religiosa como social, no adscritos a ningún marco institucional. Paradójicamente, no obstante, en el siglo XIII surgió en Persia y Asia Central una *ṭarīqa qalandariyya* de la mano de Ġamāl al-Dīn Sāwaǧī (m. ca. 1223). Sobre las características del sufismo *qalandar* y sus presupuestos espirituales, véase BÁRCENA (2012: 136-140) y TOUSSULIS (2010: 87-89).

⁷³ Cfr. Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 155-161.

En efecto, el conocimiento de Šams, uno de los episodios más vibrantes de la historia de la espiritualidad islámica⁷⁴, se convirtió, por su alcance y rica significación, en un vértice decisivo dentro del devenir del sabio sufí de Konya y su posterior transformación espiritual. Como ha subrayado la profesora Anvar-Chenderoff:

«Este acontecimiento marca el acto de nacimiento de Rūmī tal como ha pasado a la posteridad. Dicho día es cuando comienza verdaderamente su historia» (2004: 52).

El encuentro con aquel derviche errante de verbo fogoso y maneras asilvestradas, acento áspero y rudo, lleno de malhumor elocuente, e indiferente a su reputación, tuvo efectos devastadores sobre la plácida vida de predicador y maestro sufí que el primer Rūmī, el Rūmī hombre religioso con inclinaciones espirituales, había llevado hasta entonces. Así explica el propio autor las consecuencias que el encuentro con Šams le produjo:

«Mi mano ha sostenido siempre un Corán,
pero ahora alza la copa del amor.
Mi boca repleta estaba de alabanzas,
pero ahora sólo recita poesía y canciones»⁷⁵.

⁷⁴ La vida de Rūmī ha inspirado diversas obras de ficción literaria. La escritora y traductora iraní, afincada en Francia, Nahal Tajadod, ha novelado el encuentro entre Šams y Rūmī en su libro *Roumi le brûlé*, París: Jean-Claude Lattès, 2004. Connie Zweig escribió una biografía novelada del sabio sufí de Konya en *A Moth to the Flame: The Story of the Great Sufi Poet Rumi*, Los Ángeles: Beloved Books, 2005. Por su lado, Muriel Maufry trazó un perfil de Šams, a través de la relación con su mujer Kimyā, hijastra de Rūmī, en su novela *Rumi's daughter*, Londres: Rider, 2004. De dicha novela existe traducción al español: *La hija de Rumi*, Barcelona: Obeslisco, 2006. También la filántropa y escritora iraní Saideh Ghods recreó la vida de dicha joven en su obra en persa, todo un *best-seller* en Irán, *Kimyā Jātūn*, Teherán: Našr-i chišmi, 2004, llevada al cine por el director también iraní Golshifteh Farahani. Dicha novela ha sido traducida al inglés: *Kimya Khatun. The mystic. The dove*, Londres: Candle and Fog, 2011 y al turco *Kimya Hatun*, Istanbul: Sonsuz Kitap, 2013. Pero, sin duda, quien ha alcanzado un mayor eco internacional ha sido la escritora francesa de origen turco Elif Shafak, con su novela *The forty rules of love: a novel of Rumi*, Londres: Viking Penguin, 2010, en la que recrea el decisivo encuentro entre Šams y Rūmī.

⁷⁵ Doy mi propia traducción a partir de la versión inglesa del profesor William C. CHITTICK (1997: 107).

Parece imposible poder atravesar el espesor de incógnitas que rodea la figura controvertida de ese poderoso transgresor que fue Šams al-Dīn, el derviche venido Tabrīz, alguien de quien se ignora casi todo⁷⁶. Y es que, ciertamente, Šams es una de las figuras más enigmáticas de la historia del sufismo (Chittick 1997: 106). Lo cierto es que gracias a él descubrió Rūmī una manera totalmente distinta de comprender la religión y, en consecuencia, de vivirla. Al nuevo camino emprendido el sabio sufí de Konya lo llamó, en persa, *mil-lat-i 'išq* o «senda de la pasión amorosa», cuyo vehículo expresivo será la poesía, la música y la danza; en definitiva, el *samā'*, en el sentido *mawlawīy* no como «escucha», que es lo que significa literalmente en árabe, tal como abordaremos con más detenimiento posteriormente. Podría decirse que, hasta el encuentro con Šams, Rūmī poseía el saber, pero carecía del sabor.

Tras Šams, nuestro autor optó por vivir una vida a la intemperie, sin ataduras ni seguridades. Fortalecido por su nueva realidad, la religión dejó de ser para él un cobijo seguro:

«¡Oh, buscador de seguridad! Eres débil» (M II: 1375).

Vemos nacer, así pues, a un nuevo Rūmī que ahora vivirá al límite y en el límite. En el límite de lo permitido, entre el repudio y la aceptación; en el límite de la posibilidad de pensar y del mismo lenguaje; en el límite de la vida, con la conciencia de que ésta siempre comporta riesgo y, por ende, escalofrío. Después de Šams, caminó nuestro autor a través de la «senda de la pasión amorosa», y lo hizo sin el paraguas protector del dogma, una vez liberado de todo formalismo. Se exclama así Rūmī, en uno de los más célebres *gazales* u odas místicas que se le atribuyen:

⁷⁶ El descubrimiento de la figura de Šams al-Dīn Tabrīzī, a partir de sus propios escritos, ha sido muy tardío, lo cual ha llevado a no pocos equívocos y excesos interpretativos durante mucho tiempo. Para una biografía detallada del derviche de Tabriz, véase el capítulo cuarto de Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 134-202. Sobre su pensamiento espiritual, véase la magnífica traducción al inglés que William C. CHITTICK (2004) ha ofrecido de una parte substancial de las *Maqālāt*, los discursos espirituales de Šams, una suerte de autobiografía. Dicho volumen recoge dos tercios, aproximadamente, del original persa editado en dos volúmenes, los años 1977 y 1990, respectivamente, en Teherán, por el académico iraní Mohammad-Ali MOVAHHED. Más recientemente, el año 2015, Camille Adams HELMINSKY y Refik ALGAN publicaron, también en inglés, una selección de textos de las *Maqālāt*, a partir de la versión turca del original persa.

«¿Qué he de hacer?, ¡oh musulmanes!,
pues no me reconozco a mí mismo.
No soy ni cristiano, ni judío, ni mazdeo, ni tampoco musulmán.
No soy de oriente, ni de occidente, ni de la tierra, ni tampoco del mar.
No pertenezco al mundo de la naturaleza ni al de los cielos circundantes.
No soy de la tierra, ni del agua, ni del aire, ni tampoco del fuego.
(...) Mi lugar es el no-lugar [*lā makān*]⁷⁷, mi rastro es el no-rastro.
(...) He desterrado la dualidad. Veo que los dos mundos no son sino uno.
Uno busco, Uno conozco, Uno veo, Uno llamo.
Él es el Primero, Él es el Último, Él es el Interior, Él es el Exterior.
No conozco sino «Yā Hū», «Yā man Hū»⁷⁸.
Estoy embriagado con la copa del amor,
los dos mundos se han desvanecido para mí.
No tengo más ocupación ya que danzar y celebrar»⁷⁹.

Sin embargo, cuanto estamos viendo no significa que Rūmī echara por la borda cuanto sabía tras su encuentro con Šams, ni que dejara de ser lo que, en realidad, era: un sabio musulmán. Gracias al derviche de Tabrīz que le descubrió una nueva manera de interiorizar la palabra divina, pudo Rūmī comprender el texto coránico y la tradición profética de una forma distinta, mucho más penetrante que lo habitual en un religioso ortodoxo como él era. Lejos de renunciar a ella, la base tradicional adquirida durante toda una vida

⁷⁷ Cfr. *infra*, p. 211, n. 319.

⁷⁸ *Yā hū* y *Yā man hū* significan literalmente en árabe «¡Oh, Él!» y «¡Oh, El que es!». *Hū*, pronombre personal de la tercera persona del singular, se acostumbra a utilizar a manera de invocación (*dīkr*). *Hū* y *Ḥaqq* («Verdad» o «Real») suelen ser los vocablos más frecuentes empleados por Rūmī para referirse a Dios. En ambos casos se trata de apelaciones impersonales que evitan toda cualificación y toda atribución antropomórfica y comunitaria (MORTAZAVI 1997: 59). Acerca de los diversos usos de la fórmula *Hū* en el seno de la *ṭarīqa mawlawiyya*, véase GÖLPINARLI (1983: 197, 344, 368 y 414-415). Sobre el término árabe *Ḥaqq* y su utilización en el sufismo, véase *infra*, p. 68, n. 93.

⁷⁹ Citado en NICHOLSON (2001: 124-127). Doy dicho *gazel* a sabiendas de la sombra de duda que lo cubre. A pesar de ser uno de los poemas más conocidos de Rūmī, lo cierto es que existen dudas acerca de su autoría. De hecho, no aparece en los primeros manuscritos del *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*, por lo que algunos investigadores no lo consideran suyo. Así, el profesor iraní Forūzānfar no lo incluye en su edición, hoy obra de referencia (cfr. bibliografía). En realidad, Nicholson halló dicho poema en solo uno de los manuscritos por él utilizados; manuscrito datado 170 años después de la muerte de Rūmī (GAMARD 2004: 186, n. 2).

dedicada al estudio le permitió ir más allá de cuanto de ordinario significan el Corán y la Sunna, abriéndose a intuiciones, antes insospechadas para él, que mostró al mundo de una forma tan libre como original. Así pues, quienes han querido ver en Rūmī a una suerte de eterno extático atemporal, un maestro universal del amor, sin orígenes ni tradición religiosa, como sucede en cierta literatura popular occidental sobre Rūmī⁸⁰, van, a nuestro juicio, errados. De ahí la conveniencia de leer el *gazal* citado anteriormente en paralelo al siguiente *rubāʿī*, en el que el propio autor reconoce que el Corán y la Sunna constituyen la savia de la que se alimenta toda su obra y su pensamiento espiritual:

«Yo soy el siervo del Corán mientras viva.
Yo soy el polvo del camino de Mahoma, el profeta escogido.
Si alguien afirma lo contrario de mí,
yo lo maldigo a él y a sus palabras» (R 1173).

Así pues, Šams ocupa una posición de troncalidad en la biografía de Rūmī⁸¹. Él fue el verdadero catalizador de la transformación radical que convirtió al cabal jurisconsulto musulmán y recatado maestro sufí que era Rūmī, por aquel entonces, en un derviche giróvago y amante apasionado de Dios (Ergin-Johnson 2006: 3). Para Rūmī, la irrupción en su vida de aquel derviche

⁸⁰ Resulta muy esclarecedor al respecto el prólogo de la islamóloga alemana Annemarie SCHIMMEL de su libro *Introducción al sufismo* (Barcelona: Kairós, 2007), del cual reproduzco unos fragmentos:

«‘Sufí’ escribió una estudiante estadounidense en el recuadro «religión» de un cuestionario que, con fines estadísticos, debía ser completado por los asistentes a un seminario sobre fenomenología de las religiones. «¿Sufí?, le pregunté. ¿Qué significa ser sufí?». «¡Nos dedicamos a bailar danzas sufíes y leer poemas de Rūmī!» (...) Suspiré. «¿También estudian el Corán?», le pregunté a la muchacha sufí. Me miró perpleja: «¿Por qué? ¡Nosotros somos sufíes, no, ¿cómo se dice?, mahometanos...!». Disentí con la cabeza. «¡Pero si un sufí es un místico musulmán!, exclamé. «No, nosotros amamos todas las religiones. ¡Lo único importante es el amor...!, manifestó exultante. Hice un último intento: «¿Qué sabe del profeta Muḥammad?». Tal como yo temía, la chica no sabía nada acerca de él, siendo que para todo genuino sufí Muḥammad es el referente de su cadena de iniciación, el primer sufí verdadero» (2007: 7-8).

⁸¹ Aflākī da cuenta del encuentro entre Šams y Rūmī en el capítulo tercero de su *Manāqib al-Ārifīn*, el más extenso de todos con diferencia, ya que ocupa más de la mitad del libro, lo que pone de manifiesto la enorme trascendencia que tuvo dicho acontecimiento. Cfr. AFLĀKĪ (2002: 422-489).

impredicible, con su filosofía espiritual del amor incondicional, significó un nuevo alumbramiento, o como dicen algunos, un verdadero renacimiento (Nouri-Ortega 2004: 16). El propio autor lo expresa de este modo:

«Estaba muerto y me hice vivo; era llanto y me hice sonrisa.
El reino del amor llegó y mi reino se hizo infinito» (DS 1393).

1.3.2 La pedagogía «solar» de Šams

Šams, al que, según Aflākī, llamaban en su Tabrīz natal Šams-i Parandī⁸², es decir Šams el «pájaro» o el «volador», indicando que era libre como una ave (Aflākī 2002: 422), vino a subvertir el mundo espiritualmente acomodadizo y previsible de Rūmī, un hombre inmaduro por entonces, según el propio autor reconoce. Utilizando un lenguaje de reminiscencias alquímicas, algo muy frecuente en él, dice de sí mismo el sabio sufí de Konya:

«El fruto de mi vida no es más que tres palabras:
Yo estaba crudo, fui cocido,
me consumí en el fuego»⁸³.

Pero, antes de proseguir, detengámonos un instante a analizar el significado de la palabra *šams*, nombre de nuestro derviche errante de Tabrīz, y el uso poético que Rūmī hace de ella. En primer lugar, hay que decir que él es el único espiritual sufí que utiliza de forma constante e invariable el tema del sol en su obra poética, evocando de este modo el nombre de su mentor espiritual⁸⁴. Téngase en cuenta que *šams* significa, justamente, «Sol», en árabe. Rūmī juega, pues, con dicha ambigüedad semántica en su poesía. El sol

⁸² Dicho sobrenombre alude a la naturaleza espiritual de Šams, cuya orientación nada tenía que ver con los sufíes de talante ascético y piadoso de su tiempo. Afirma Franklin D. Lewis:

«Šams fue considerado un gnóstico *-ṭayyār* o «pájaro»- por oposición a asceta *-saiyyār* o «viajero»-; una distinción terminológica apuntada por Sarrāġ en su *Kitāb al-lumá' (Libro de los destellos)*, para designar a los diferentes tipos de caminantes de la senda sufí» (2000: 182).

⁸³ Citado en CHITTICK (2004: XIV).

⁸⁴ Acerca de la imaginería solar en la poesía de Rūmī, véase SCHIMMEL (1993: 61-75).

al que se alude en ella es, a veces, Šams al-Dīn Tabrīzī, pero otras veces es el sol del mundo espiritual, en tanto que símbolo de la fuente y principio de todo cuanto existe.

En la poesía de Rūmī es muy común hallar versos en los que se loa el doble poder de un Sol triunfal que ora reconforta y vivifica, ora abrasa y destruye, encarnando de este modo las dos cualidades divinas fundamentales: la belleza (*ğamāl*) y la majestuosidad (*ğalāl*). El Sol es, al mismo tiempo, *tremendum* y *fascinans*, parafraseando a Rudolf Otto⁸⁵. De ahí que el amado, simbolizado por el Sol, sea raptor de corazones y solaz para las almas, en tanto que teofanía de la amabilidad, pero también un censor, iracundo y cruel, cuando manifiesta su severidad. De la misma manera, el Sol simboliza universalmente al espíritu, y la luz solar simboliza el conocimiento directo de las verdades espirituales (Lings 2003: 30).

A menudo, Rūmī expresa su amor por el astro rey en la poesía cuando hace referencia a la danza de las partículas de polvo (o a los átomos), alrededor del Sol, lo cual nos evoca la danza del *samā' mawlawī* y su simbolismo cósmico⁸⁶.

En cualquier caso, la intervención de Šams en la vida de Rūmī fue demoledora. Podríamos decir que su pedagogía espiritual es de carácter «solar», es decir, abrasadora. Šams al-Dīn, el «Sol de la Religión», Šams-i Tabrīzī, el «Sol de Tabriz», el hombre que ocupó la centralidad del segundo período de la vida de nuestro autor⁸⁷, hizo añicos, uno tras otro, sus prejuicios religiosos; le descolocó, le enfrentó consigo mismo, con su propio desierto interior y con la rutina urticante del jurista que era, a base de llevarlo al límite de lo concebible. Al fin y al cabo, el gran objetivo de Šams como guía espiritual no era otro que machacar cualquier atisbo de autosatisfacción, consciente de que ésta suele encubrir limitaciones evidentes; y el sufí es, justamente, aquel que

⁸⁵ Cfr. Rudolf OTTO, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 1980 (Primera edición alemana, 1917).

⁸⁶ Cfr. SCHIMMEL (1992a: 208-209).

⁸⁷ De acuerdo a la cosmología islámica, el universo está integrado por nueve esferas, de las cuales la esfera del Sol ocupa el lugar central entre las siete esferas de los distintos planetas, siendo llamada dicha esfera solar «Centro del Universo». Del mismo modo que sucede en el macrocosmos, Šams al-Dīn, el «Sol de la Religión», ocupó el centro de ese microcosmos llamado Rūmī. Para una aproximación a la cosmología islámica, remitimos a Seyyed HOSSEIN NASR, *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, Albany: SUNY Press, 1993.

no posee lindes ni acabamiento, quien «destruye todos los límites» (PS 94), tal como asevera su hijo Sultān Walad, quizás el mejor intérprete que haya tenido el sabio sufí de Konya.

Leili Anvar-Chenderoff ha escrito unas páginas muy esclarecedoras a propósito del carácter provocativo y transgresor de la pedagogía espiritual empleada por Šams, algo que le venía, muy posiblemente, de su acendrado espíritu *malāmatī*⁸⁸, corriente espiritual con la que muy probablemente estaba emparentado (Aflākī 2002: XIII). Apunta la profesora iraní:

«Se trataba para él [Šams] de quebrar toda forma de obstáculo y de limitación del pensamiento, ya fuese éste inducido por la tradición religiosa, las normas sociales o incluso los apriorismos espirituales» (Anvar-Chendaroff 2004: 66).

Pues bien, dicho propósito rompedor lo llevó a cabo Šams desde el inicio mismo de conocer a nuestro autor. Según recoge Aflākī en su hagiografía -ya hemos visto que existen diversas versiones del hecho-, esta fue la conversación que mantuvieron ambos personajes en su primer encuentro, sin duda toda una provocación para un docto religioso como el Rūmī de entonces:

«¡Oh cambista de dinero del mundo, que puedes discernir las monedas del significado interno y has sido dotado con los nombres! ¿Quién fue más grande, Moḥammad el mensajero de Dios o Bāyazīd?». Mowlānā replicó: ‘No, no, Moḥammad-e Moṣṭafā [Mahoma] es el jefe y el líder de todos los profetas y amigos de Dios. En verdad, es el más grande de

⁸⁸ La *ṭarīqa mawlawiyya*, constituida por Sultān Walad a la muerte de su padre, quedará fuertemente impregnada por el espíritu *qalandarī* y *malāmatī* de Šams, sobre todo en la primera fase de su difusión. Para las diferentes sensibilidades espirituales que se han dado en el seno del sufismo *mawlawī* y los maridajes producidos con otras *ṭuruq*, remitimos a ROWE (1992: 107-108) y, sobre todo, GÓLPINARLI (1953: 293-328), cuyo capítulo cuarto se dedica íntegramente al tema. Resumiendo mucho, puede decirse que dos han sido las corrientes antitéticas que, a lo largo de su fructífera historia, han convivido en el seno de la *ṭarīqa* inspirada por Rūmī. Thierry Zarcone las ha definido como sigue:

«La primera es francamente heterodoxa y heredera del qalandarismo, habiendo recibido el calificativo de «*šamsī*» en referencia a Šams-i Tabrīzī. Uno de sus principales representantes fue ‘Ulū ‘Arif Çelebī (m. 1320), hijo del propio Sultān Walad, del que se conoce su abierta oposición a la *šarī‘a*. La segunda corriente, denominada «*waladī*», proveniente del nombre del hijo de Mawlānā, estaba de acuerdo con los mandatos del islam» (1996: 505).

todos ellos'. 'Entonces', repuso Shams-e Tabrīzī, '¿cómo es que Moṣṭafā dijo: '¡Eres sublime! No te hemos conocido como mereces ser conocido', mientras Bāyazīd afirmó: '¡Gloria a mí! ¡Verdaderamente qué grande es mi gloria! Soy el sultán de los sultanes''» (Aflākī 2002: 64)⁸⁹.

Si su padre, Bahā' al-Dīn Walad, lo introdujo en el conocimiento del islam formal y los pormenores de la jurisprudencia (*fiqh*), hasta llegar a convertirse en un alfaquí; si Burhān al-Dīn Muḥaqqiq lo inició en el *taṣawwuf*, hasta conseguir hacer de él un maestro sufí; Šams, por su parte, lo abrió a una comprensión radicalmente nueva de la religiosidad islámica, libre de toda sujeción dogmática y no constreñida tampoco por los moldes clásicos del sufismo. Y a eso fue, justamente, a lo que el propio autor denominó *mil-lat-i 'išq* o «senda de la pasión amorosa», que analizaremos una vez hallamos concluido la presente biografía musical de Rūmī.

1.3.3 Šams y Rūmī, una «relación horizontal»

La singladura espiritual del segundo Rūmī desborda con creces los formatos tradicionales del sufismo clásico. Como bien apunta Seyyed Hossein Nasr:

«Shams al-Dīn Tabrīzī no fue un mero maestro sufí para Rūmī. Jalāl al-Dīn ya había practicado el sufismo durante muchos años antes de su encuentro con Shams al-Dīn. Parece, más bien, que Shams al-Dīn fue una influencia espiritual divina mente enviada que en cierto sentido permitió «exteriorizar» los estados interiores contemplativos de Rūmī en forma de poesía» (1987: 118).

Por lo tanto, Šams fue para nuestro autor mucho más que un maestro sufí al uso, como acabaremos de ver en detalle más adelante, cuando analicemos el encuentro entre nuestro autor y Šams y lo comparemos con la insólita relación que el Corán atribuye al profeta Moisés y Jiḍr, el enigmático hombre «Verde». Téngase en cuenta que Rūmī no era un simple adepto sufí cuando encontró al derviche de Tabriz, sino que se trataba ya de todo un *šayj*

⁸⁹ Obviamente, se refiere a Bāyazīd al-Biṣṭāmī.

reconocido y respetado de la vía sufí. Por consiguiente, debe valorarse la enorme influencia ejercida por Šams y su papel como catalizador de la transformación experimentada por Rūmī, evidentemente, pero sin exagerar su intervención en la vida de nuestro autor. Es por ello por lo que el profesor Chittick sugiere que, tal vez, la entrada en escena de Šams tuviese como finalidad conducir a Rūmī hacia la realización de ciertos estados de perfeccionamiento del ser aún inaccesibles para él por aquel entonces (Chittick 1983: 3).

La suya fue una relación extraordinaria que muy poco tuvo que ver con el vínculo convencional entre maestro y discípulo que los manuales clásicos del sufismo estipulan como indispensable, a fin de transitar con garantías a través de la senda sufí⁹⁰. Šams y Rūmī mantuvieron una «relación horizontal», digámoslo así, llena de estimación y complicidad; una relación alejada de la asepsia académica y de la verticalidad propia de toda pedagogía sufí, caracterizada por una estricta jerarquización de las funciones. Afirma, nuevamente, el profesor Nasr:

«La amistad espiritual entre estas dos figuras imponentes es rara en la historia del sufismo, habiéndose convertido en proverbial en Oriente» (Nasr 1987: 119)⁹¹.

⁹⁰ La adhesión a un maestro espiritual es una condición *sine qua non* del éxito espiritual. Ya los primeros tratadistas sufíes advierten acerca de los riesgos de aventurarse por libre en la senda sufí. Sin un guía cualificado, se dice, el aspirante puede ser víctima de toda suerte de ilusiones y extravíos. Una tradición profética proclama que «Satán (*Šaytān*) es el guía de quien no tiene maestro», entendiendo aquí Satán como el conjunto de facultades inferiores del hombre, su *nafs al-ammāra* o «yo fenoménico», contra el cual lucha el sufí a fin de educarlo (SCHIMMEL 2002: 120). El propio Rūmī afirma al respecto:

«Si no conoces el camino, no te adentres en él solo y busca un buen guía» (M II, 747).

«Quien viaja sin guía, necesita doscientos años para realizar un viaje de dos días» (M III: 588).

Acerca del papel del guía espiritual en el sufismo, véase el capítulo «El maestro sufí tal como se ejemplifica en la literatura sufí persa» en Seyyed HOSSEIN NASR, *Sufismo vivo. Ensayos sobre la dimensión esotérica del islam*, Barcelona: Herder, 2015, pp. 69-83.

⁹¹ Otro caso muy particular, si bien menos trascendente que el que aquí nos ocupa, es el de Nağm al-Dīn Kubrā (1158-1221), fundador epónimo de la *ṭarīqa kubrāwīyya*, a quien ya nos hemos referido anteriormente, al tratar acerca de la más que improbable afiliación del padre de Rūmī a dicho linaje sufí. El momento crucial de la vida de Kubrā tuvo lugar tras su encuentro en Tabriz con un tal Bābā Farāğ Tabrīzī, cuya excelencia

En sus *Maqālāt*, reconoce Šams haber anhelado durante tiempo el encuentro no con cualquier tipo de discípulo a quien poder instruirle según lo consabido, sino con alguien de la talla espiritual de Rūmī. En otras palabras, Šams aspiraba a un tipo de relación humana y espiritual diferente con alguien distinto al resto, con un verdadero santo (*walī*)⁹², como así sucedió:

«Yo acostumbraba a implorar a Dios (*Ḥaqq*)⁹³: ‘Permíteme encontrar a un santo (*walī*) de los Tuyos y convertirme en su compañero’. En un sueño se me dijo: ‘Haré de ti el compañero de un santo’. Me dije a mí mismo: ‘¿Dónde se hallará dicho santo?’. La noche siguiente se me dijo de nuevo: ‘El santo reside en Anatolia’» (Chittick 2004: 179).

Hay que decir que, para Šams, tal como lo recoge en sus *Maqālāt*, tres son los atributos de un «amigo de Dios»: tener el propio ego bajo control, ver

espiritual lo impresionó enormemente, urgiéndole a abandonar la religión convencional en favor del camino sufí; algo muy similar a lo que le sucedió a Rūmī después de conocer a Šams, curiosamente originario también de Tabriz como el tal Bābā Farāğ Tabrīzī.

⁹² Utilizo en este caso la palabra «santo», como suele ser habitual, para traducir el término árabe *walī*, literalmente «custodio», «protector», «amigo íntimo», a sabiendas de la imprecisión que comporta hablar de «santo» y «santidad» en el sufismo, dado que, a diferencia de lo que ocurre en el cristianismo, por ejemplo, no existe en el islam nada semejante a un proceso de canonización. Por otra parte, en ausencia de cualquier clase de jerarquía eclesiástica o similar, la cualificación de *walī* en el islam no es otorgada por ninguna instancia oficial. Reconocerle a alguien la condición de *walī*, esto es, su intimidad con Dios y el favor de éste, a menudo es resultado del consenso popular (BÁRCENA 2012: 34-35). Véase al respecto, Michel CHODKIEWICZ, «La sainteté et les saints en Islam», en Henri CHAMBERT-LOIR/Claude GUILLOT (eds.), *Le culte des saints dans le monde musulman*, París: École Française d’Extrême-Orient, 1995, pp. 13-32 y Bernd RADTKE-John O’KANE, *The Concept of Sainthood in Early Islamic Mysticism: Two Works by Al-Hakim al-Tirmidhi*, Richmond: Curzon, 1996, pp. 10-109. Sin embargo, en la presente investigación utilizaremos la expresión «amigo de Dios», según la traducción del término *walī* que Paul Nwyia recoge en su tesis doctoral *Exégèse coranique et langage mystique*, Beirut: Dar el-Mashreq, 1970, p. 162.

⁹³ *Al-Ḥaqq*, término árabe que suele traducirse como «Verdad», «Real», «Presencia Real» (CHITTICK 2004: 179), «Dios Real» (MASSIGNON 2000: 174), «Realidad realmente real» (BÁRCENA 2015: 35), es uno de los 99 más bellos nombres de Dios (*Al-asmā’ al-ḥusnā*). Para todo el islam persa, turco, indio y malayo, esto es, para los territorios musulmanizados en su mayoría por mediación de los espirituales sufíes, se ha convertido en el nombre por excelencia de Dios. En el contexto árabe, solo se utiliza como equivalente de Dios en el ámbito del sufismo, gracias al uso que de él hizo Maṣūm al-Ḥal-lāğ (911), célebre, precisamente, por su locución teopática «Yo soy la Verdad», o si se quiere, «Yo soy Dios», en árabe *Anā-l-Ḥaqq*. Sobre la utilización de dicho nombre divino por parte de Ḥal-lāğ, véase MASSIGNON (2000: 126-127 y 187-188).

las cosas tal como realmente son⁹⁴ y actuar de forma correcta en todo momento y circunstancia (Chittick 2004: 394); atributos que, sin duda, debió ver encarnados en aquel «amigo de Dios», residente en Anatolia, llamado Rūmī, con quien tejió un vínculo humano y espiritual inaudito que culminó con la total identificación entre ambos.

Con todo, hay algo que llama poderosamente la atención. A pesar del papel central jugado por Šams en la transformación espiritual de Rūmī, a pesar de ser él la figura más influyente en la vida de nuestro autor y quien le introdujo en la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i 'išq*), choca la escasez de referencias concretas a Šams que hay en la obra del sabio sufí de Konya. Sorprendentemente, nuestro autor no ofrece detalle alguno de Šams, ni en los discursos del *Fī-hi mā fīhi* ni tampoco en el *Maṭnawī*. La presencia del derviche de Tabriz aparece sutilmente destilada solo en la poesía simbólica de Rūmī (Lewis 2000: 166).

Pero, si Šams fue la persona más influyente en la vida de Rūmī, éste no fue menos determinante para el derviche de Tabriz. He ahí otro de los rasgos distintivos del extraordinario nexo existente entre ambos personajes. A diferencia de la dirección unívoca de toda relación clásica entre maestro y discípulo, del primero (quien instruye) al segundo (quien es instruido), la influencia entre Šams y Rūmī fue recíproca. ¿Acaso no fue Rūmī un maestro también, en cierto modo, para Šams? ¿Cómo entender si no estas palabras pronunciadas por el propio derviche de Tabriz?:

«Yo era como el agua estancada y pestilente que borbotea en sí misma. Entonces, Mawlana [Rūmī] irrumpió con fuerza en mi vida y dicha agua estancada que yo era comenzó a fluir. Ahora, discurre espléndidamente, fresca y feliz, de aquí para allá» (Chittick 2004: 187).

⁹⁴ Insinúa Šams aquí que la visión está en función de la aptitud, de tal modo que la contemplación del mundo vale lo que se es. Así, lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos, algo que ya intuyó el propio profeta Mahoma, quien solía pronunciar esta breve invocación: «¡Señor, haznos ver las cosas tal como son!». Rūmī la hizo suya y la menciona en varios pasajes de su obra, por ejemplo en FF, 1: 5 y FF 11: 56. En otros momentos, incluso la recrea a su manera:

«¡Oh mi Dios!, muéstranos las cosas tal como son en esta casa de ilusión» (M V, 1765).

Tras ser espiritualmente abducido por la personalidad arrolladora de Šams, nuestro autor cerró una etapa de su vida para abrir otra bien diferente. Así explica la profesora Anvar-Chenderoff dicho tránsito:

«[Rūmī] abandonó su enseñanza y a sus discípulos para consagrarse exclusivamente a Shams; fue iniciado en el *samâ`* (audición y danza mística); optó definitivamente por la vía del amor en oposición a la pura teoría; se convirtió en poeta» (Anvar-Chenderoff 2004: 61).

El propio Rūmī plasmó su profunda metamorfosis junto a Šams en los siguientes *gazales* de inequívoco acento autobiográfico:

«Yo pertenecía al país de los sobrios ascetas.
Acostumbraba a enseñar desde el almimbar,
pero el destino quiso hacer de mí un fiel de amor (*‘āšiq*)
que bate palmas por Él» (DS 22874).

«Siempre tenía yo un Corán en las manos,
pero ahora no sostienen más que un frasco de amor divino (*‘išq*).
No ocupaba mi boca otra cosa que el recuerdo de Dios (*dikr*),
pero ahora solo recita poemas y canciones» (DS 24875-24876).

«La pasión amorosa (*‘išq*) por el Amado divino
me condujo lejos de la erudición y de la recitación coránica,
hasta convertirme en el loco que ahora soy.
Seguí el sendero de la oración y la mezquita
con toda sinceridad y coraje.
Me vestí con las ropas del ascetismo
para incrementar mis buenas acciones.
El amor divino (*‘išq*) se presentó entonces en la mezquita y dijo:
‘¡Oh, gran maestro! Rompe los grilletes de la existencia.
¿Por qué permaneces atado a la esterilla de oración?
Deja que tu corazón tiemble ante mi espada.
¿Quieres viajar del conocimiento a la visión (*bašīra*)?
Entonces, rinde tu cabeza’» (DS 26404-07).

Un testigo de excepción de la transformación experimentada por Rūmī fue, sin duda, su hijo Sultān Walad, quien dejó constancia de todo ello en los siguientes versos de su *Walad nāma*:

«El maestro, que era un docto muftí,
por amor llegó a ser poeta.
Se convirtió en un embriagado, él que había sido un devoto,
pero no por el vino de la uva. Su alma luminosa
no había bebido más vino que el de la luz.
(...) Pasaba día y noche en el *samā*´.
Giraba sobre la tierra como lo hace la rueda del cielo.
Sus gritos y gemidos ascendían a lo más alto del firmamento.
Mayores y pequeños oyeron sus quejidos.
Repartía plata y oro entre los trovadores (...).
Ni un solo instante permanecía sin *samā*´ y sin danza.
Así estaba, noche y día, sin reposo,
hasta que los cantores se quedaban sin voz (...)» (PS 89-95-96).

También dio cuenta Sultān Walad del impacto radical que la metamorfosis espiritual de Rūmī produjo entre quienes le rodeaban:

«Por su causa, la gente le volvió la espalda a las leyes y a la religión.
Todos se habían entregado en prenda al amor.
Los recitadores de Corán se convirtieron en rapsodas de versos
profanos,
todos se precipitaron hacia los trovadores.
Jóvenes y viejos se entregaron con fervor al *samā*´.
(...) Ya no cumplían sus oraciones, ni otros actos de devoción.
El amor se convirtió en su vía y su religión. Salvo el amor,
el resto no era para ellos nada más que vano delirio.
En su vía no existen ni la impiedad ni tampoco el islam» (PS 96).

Qué duda cabe que si en la actualidad nos ocupamos de Rūmī, si el sabio sufí de Konya atrae nuestra atención, es debido a la amistad espiritual que le unió a Šams, «el arquitecto del mundo espiritual de Rumi», en expresión del profesor Erkan Türkmen (2004: 7), y lo que ésta supuso. Dicha relación es

la que le permitió a nuestro autor tener una voz diferenciada en el ámbito del sufismo. De no haberse producido tal acontecimiento extraordinario, hoy en día Rūmī no pasaría de ser un jurisconsulto y maestro sufí más, al que quién sabe si el anonimato habría engullido, como a tantos otros. Por consiguiente, cuando, ahora y aquí, nos referimos a Rūmī lo estamos haciendo, en verdad, a lo que hemos dado en llamar el segundo Rūmī, es decir, al poeta, al cantor del amor divino, al derviche giróvago que emergió de aquel encuentro crucial con un Šams al-Dīn Tabrīzī que, igualmente, de no haber sido porque Rūmī lo halló habría permanecido un verdadero desconocido (Anvar-Chendaroff 2004: 73).

1.3.4 Rūmī y el viaje a través del espíritu

La fugaz relación espiritual que se estableció entre ambos personajes (apenas si duró poco más de tres años, eso sí vividos febrilmente) fue un acontecimiento de madurez. En el momento del encuentro, Rūmī tenía 37 años de edad, mientras que Šams pasaba de los sesenta. Si, tal como hemos visto, la vida de nuestro autor había sido hasta su establecimiento definitivo en Konya un continuo viaje geográfico, por lo tanto exterior y «horizontal», valga la expresión, tras conocer a Šams iniciará Rūmī otra clase de viaje, de muy distinto significado y dirección. El propio autor confiesa en un *gazel*:

«Has corrido mucho de un lado a otro,
has viajado por todo el mundo.
Viaja ahora a través del espíritu,
junto a quienes se han convertido en puro espíritu» (DS 24187-88).

La nueva singladura de nuestro autor no será ya en el espacio geográfico y, por lo tanto, en el plano horizontal, sino en su propio interior y en dirección vertical, en el sentido de ascenso hacia planos más elevados y sutiles del ser. Y es que para los sufíes, tomando como prototipo *al-isrā' wa-l-mi'rāğ* -«viaje nocturno» o «escala» del profeta Mahoma⁹⁵-, el viaje espiritual, «un

⁹⁵ Acerca de la recepción sufí de *al-isrā' wa-l-mi'rāğ* del profeta Mahoma, véase Mohammad Ali AMIR-MOEZZI (ed.), *Le voyage initiatique en terre d'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, París: Peeters Louvain, 1996. Para una comparación entre dicha experiencia y otras formas de ascensión celeste atestiguadas tanto en las distintas tradiciones religiosas como en los diversos chamanismos, véase Ion P. COULIANO, *Experiencias del éxtasis*, Barcelona: Paidós, 1994. Respecto a la

viaje sin fin», en expresión de Michel Chodkiewicz (Amir-Moezzi 1996: 239), es siempre ir hacia lo alto, es decir, en la dirección del polo, desde el mundo de abajo, el mundo de la materia sensible, hacia el mundo espiritual superior (Corbin 2000: 73-74). Dirá, también, Sultān Walad, tal vez el mejor intérprete del pensamiento espiritual de Rūmī:

«El viaje y el itinerario del hombre han de ser interiores»⁹⁶.

Así pues, a partir del encuentro con Šams el nuevo viaje de Rūmī, del segundo Rūmī, para ser más precisos, será un viaje «vertical», ascendente, a través de la geografía interior de su propio ser; un viaje que va, como escribirá más tarde el propio Rūmī, «del conocimiento racional (*‘ilm*) a la visión (*baṣīra*)» (DS 26407). Una vez más, nos hallamos aquí ante la persistencia sufí en la necesidad de que el conocimiento no sea libresco o de oídas, esto es, meramente especulativo, sino gustativo o, lo que es lo mismo, experiencial. Y es que, para Rūmī, y el sufismo en general, no hay saber sin sabor (*dawq*). No resulta extraño, por lo tanto, que se articule un lazo esencial entre saber y sabor, que la misma etimología latina confirma: *sapere y sapore*. Conocer es, pues, saborear (Bárcena 2012: 29)⁹⁷. De momento, baste con lo dicho. Más adelante, al referirnos a la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i ‘išq*), tendremos mejor ocasión para ahondar en un tema como el presente, capital en la filosofía espiritual de Rūmī.

Pero, volviendo al viaje interior emprendido por nuestro autor, se trata, al mismo tiempo, de un viaje sin retorno al mundo de antes, puesto que quien se adentra en la «senda de la pasión amorosa» jamás regresa igual. Después de Šams, Rūmī ya no volvió a ser el mismo. A partir de dicho acontecimiento genesiaco, el sabio sufí de Konya comenzó a mirar el mundo de otro modo,

interpretación de Rūmī sobre dicho acontecimiento, remitimos a John RENARD, *All the King's Falcons. Rumi on Prophets and Revelation*, Albany: SUNY Press, 1994, pp.139-141.

⁹⁶ Cfr. VITRAY-MEYEROVITCH-MORTAZAVI (1988: 157).

⁹⁷ Resulta significativo que la primera etapa del aprendizaje de todo derviche *mawlawī* se desarrolle en el ámbito de la cocina de la hermandad. En ese sentido, no dejan de ser elocuentes las palabras del teólogo y educador brasileño Rubem Alves (1933-2014) cuando afirma que «para entrar en una escuela los alumnos y los profesores tendrían que pasar primero por una cocina» (TOLENTINO 2016: 33).

mediante eso que el poeta iraní Sohrab Sepehrí (1928-1980), otro apasionado de Rūmī, denominó «el ojo dilatado del despertar matutino»⁹⁸.

Los años de electrizante relación espiritual entre Šams y Rūmī estuvieron marcados por la rutilante personalidad del derviche de Tabriz, rara mezcla de delicadeza y vehemencia, quien exclamó en cierta ocasión:

«Seré riguroso con cualquiera a quien ame. Si acepta mi rigor, entonces perteneceré a esa persona»⁹⁹.

Tal como sostiene Alireza Nurbakhsh, actual maestro espiritual de la *ṭarīqa ni‘matul-lāhiyya*:

«Tal vez la razón de que Rumi sintiera un amor incondicional por Shams Tabrizi fuera que se dio cuenta de que el rigor de Shams era por amor a él. Una vez que Rumi aceptó el rigor y el amor de Shams como las dos caras de la misma moneda, Shams llegó a verle como verdadero amigo. Como Shams dijo: ‘Sólo tengo un amigo en todo el mundo y ese es Rumi’»¹⁰⁰.

Un hecho trascendental en la relación de Šams y Rūmī fue la primera partida del derviche de Tabriz, al año y medio -es decir, dieciocho meses¹⁰¹- de haberse producido el encuentro entre ambos personajes, cuando abandonó la ciudad de Konya para instalarse en Damasco. Es cierto que el motivo de su marcha pudo haber sido la animadversión de los antiguos alumnos y discípulos de Rūmī, al menos, los no comprometidos con la vía interior (During 1988: 175), celosos ante el poderoso ascendiente que aquel derviche errante ejercía sobre el que había sido su guía espiritual hasta entonces. Sin embargo, la razón aludida por el propio Šams en sus *Maqālāt* (Chittick 2004: 179) justificando su partida repentina sitúa el hecho en una perspectiva muy distinta, de orden

⁹⁸ Cfr. Prólogo de Daryush SHAYEGAN en Sohrab SEPEHRÍ, *Todo nada, todo mirada*, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992, p. 16 (Traducción de Clara JANÉS y SAHAND).

⁹⁹ *Apud* Alireza NURBAKHS, «El guía espiritual», *SUFÍ*, 30, 2015, p. 5.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹⁰¹ El número 18 posee un importante valor simbólico en Rūmī y el posterior sufismo *mawlawī*. Cfr. *infra*, p. 252.

estrictamente pedagógico. En cierto modo, parecería como si hubiese sido preciso que Rūmī viviera la experiencia dolorosa de la separación (*firāq*), a fin de alcanzar la madurez del amor (Ambrosio 2006: 28). Y es que, a juzgar por la actitud de Šams, el dolor de la separación constituye toda una propedéutica para el verdadero amor.

1.3.5 Rūmī y el descubrimiento de la música y la poesía

Lo que nos interesa subrayar en este punto es que fue durante la primera ausencia de Šams, pasajera como veremos, cuando afloró la vocación poética de nuestro autor, vocación que le acompañaría de por vida. Hasta dicho momento no había sentido Rūmī el impulso de escribir poesía, algo que llama poderosamente la atención. Sorprende, en efecto, una vocación tan tardía en quien sería a la postre uno de los mayores poetas en lengua persa, cumbre de la poesía sufí y voz indispensable de la literatura mística universal. Tal vez dicha vocación poética tardía no responda sino a una imperiosa necesidad de expresión bien concreta. Y es que, como acostumbran a afirmar los propios sufíes, el amor no puede callar y la poesía es su vehículo expresivo por excelencia. En el contexto sufí, la poesía, sobre todo la poesía en lengua persa, es considerada como el lenguaje del corazón (Nasr 1992: 1), asiento simbólico de la pasión amorosa; algo a lo que el sabio sufí de Konya no fue ajeno.

Así pues, el Rūmī poeta y entusiasta de la música que aquí estamos analizando afloró una vez Šams se hubo ausentado de Konya, siendo la nostalgia y el desconsuelo que nuestro autor experimentó tras la partida de su mentor espiritual el acicate que alimentó el fuego de su inspiración poética hasta el final de sus días. Dicha experiencia de vacío y ausencia inauguró una época de febril creación poética cuyo resultado fue una de las obras más singulares de la literatura sufí de todos los tiempos.

Rūmī envió entonces a su hijo Sulṭān Walad a Damasco con la misión de buscar al derviche de Tabriz y convencerlo de regresar a Konya nuevamente, lo cual consiguió. Šams volvió a la ciudad y allí vivió, junto a nuestro autor, hasta su enigmático final, acaecido el año 1248, muy probablemente asesinado por algunos de los discípulos más recalcitrantes de Rūmī, entre ellos su hijo ‘Alā’

al-Dīn¹⁰². Si bien no existen pruebas concluyentes al respecto, resulta muy significativo que Rūmī no acudiese al entierro de éste, el año 1262, lo cual nos hace sospechar que la relación entre padre e hijo debía estar muy deteriorada para entonces, tal vez debido a la supuesta implicación de ‘Alā’ al-Dīn en la desaparición de Šams (Aflākī 2002: 697).

Lo cierto es que Rūmī no tuvo certeza, en un primer momento, de la muerte de su mentor espiritual, razón por la cual emprendió -esta vez él mismo en persona- un par de viajes a Damasco pensando que lo hallaría allí, como había ocurrido tras su primera ausencia. Pero, en esta ocasión, la búsqueda resultó ser infructuosa. Šams al-Dīn Tabrīzī, asesinado o huido por propia voluntad, había desaparecido, esta vez sí, para siempre.

Como vimos a propósito del violento contexto sociopolítico en el que vivió Rūmī, apenas perceptible en su poesía, tampoco dicho episodio luctuoso alrededor del asesinato de Šams -que de ser cierto tuvo que suponer todo un drama personal y familiar- aparece explícitamente a lo largo de su obra. Quiere ello decir que la escritura de Rūmī no se nutre ni depende de su biografía, razón por la cual jamás la tildaríamos de «confesional», o no al menos según la interpretación actual del término que pone el acento en la propia subjetividad del autor. Así pues, no es una escritura confesional, pero sí profundamente personal.

Rūmī recurre como fuente de inspiración a una experiencia alejada de la intimidad subjetiva del yo individual y fenoménico (*nafs al-ammāra*)¹⁰³ y sus condicionamientos; una experiencia presidida por el asombro y la estupefacción propios de una emoción incomparable: la pasión amorosa (*išq*). Afirma el propio autor:

«La búsqueda espiritual es maravillarse y perplejidad» (M I, 1506).

¹⁰² Curiosamente, ninguna de las fuentes hagiográficas -incluido el propio Sultān Walad, quien solo alude a la súbita desaparición de Šams sin ofrecer ningún dato más- menciona ni una sola palabra a propósito de la muerte del derviche de Tabriz. El rumor de su asesinato apareció años más tarde, de la mano de Aflākī, propagándose de forma oral (AMBROSIO 2006: 28-29).

¹⁰³ En general, el léxico técnico del sufismo utiliza el término genérico *nafs* para referirse al *nafs al-ammāra*, el ego o yo dominante, «el alma que ordena el mal», según el Corán (12: 53), verdadero campo de batalla del combate espiritual que libra el sufí consigo mismo. Para más detalles acerca de la concepción general sufí del *nafs*, véase CHITTICK (2000: 40-51).

Si algo aprendió Rūmī en el corto espacio de tiempo que estuvo al lado de Šams es que en la senda sufí nada puede ser conjeturado de antemano, que hay que abandonar la comodidad de lo siempre visto, prescindir de los apoyos que proporciona la costumbre establecida. Es, justamente, el carácter incomparable de la pasión amorosa lo que enciende la chispa de la perplejidad (*ḥayra*), que no es sino la capacidad radical de admirarse ante las cosas. Desde el punto de vista islámico, la perplejidad constituye una suerte de disposición contemplativa o virginidad espiritual constantemente renovada. Por supuesto, el estado de perplejidad en el que vive nuestro autor nada tiene que ver con la perplejidad agnóstica o cínica. Al contrario, la perplejidad de Rūmī se nutre de la admiración que produce la experiencia del roce de lo maravilloso de la existencia.

Existe en Rūmī un nexo muy estrecho entre *‘ilm* y *ḥayra*, conocimiento y perplejidad, algo que ya encontramos explicitado tanto en el Corán como en la propia Sunna. Así, se le atribuye al profeta Mahoma la siguiente invocación, que sabios sufíes como Ibn ‘Arabī y el propio Rūmī hicieron suya: «¡Señor! ¡Aumenta mi perplejidad!», equivalente a la fórmula coránica: «¡Señor! ¡Aumenta mi conocimiento!» (Corán 20: 114)¹⁰⁴.

1.3.6 La personalidad de Šams

Hemos de volver sobre Šams al-Dīn Tabrīzī y su compleja personalidad, no siempre bien comprendida, ya que, a nuestro juicio, se han enfatizado ciertos rasgos personales que han acabado por distorsionar su imagen. Ya hemos hecho alusión, anteriormente, a la posible afiliación *qalandarī* del derviche errante de Tabrīz, quien, además, podría haber sido un *ajī*¹⁰⁵, esto es, un miembro de los gremios artesanales asociados a la *futuwwa* o caballería espiritual sufí¹⁰⁶, muy presentes en los medios tanto turcos como persas de la

¹⁰⁴ El profesor Julio Cortés traduce *‘ilm* por «ciencia», pero en este caso nos parece más oportuno traducirlo por «conocimiento».

¹⁰⁵ Literalmente, «mi hermano», en árabe.

¹⁰⁶ Cfr. Nurhan ATASOY, «Dervish Dress and Ritual: The Mevlevi Tradition», en Raymond LIFCHEZ (ed.), *The Dervish Lodge. Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley: University of California Press, 1992, p. 255. Derivado de la raíz trilitera árabe *f-t-j*, que abarca diversos significados, como «ser joven», «decidir algo», «ser noble» y, por extensión, «virilidad» y «nobleza de corazón», el término *futuwwa*

época. Como tal *qalandarī*, su comportamiento tuvo que resultar en algunos momentos un tanto provocativo, por decir lo menos, sobre todo para una persona de prestigio y de orden como Rūmī.

Reynold A. Nicholson llegó a compararlo con la figura de Sócrates, basándose en tres elementos comunes a ambos personajes: su pasión desmedida, su pobreza y su muerte violenta. Según el orientalista británico, los dos, Sócrates y Šams:

«proclaman la futilidad del conocimiento externo, la necesidad de la iluminación, el valor del amor» (Nicholson 2001: XX).

Respecto a la fuerte y severa personalidad de Šams, tal vez se hayan exagerado un tanto las cosas, de tal modo que otros rasgos no menos relevantes de su compleja personalidad -lo hemos indicado ya- han quedado eclipsados casi por completo. Sin embargo, poco, muy poco, casi nada, y todo ello muy contradictorio, es lo que sabemos a ciencia cierta acerca de su vida, un tanto enigmática. De hecho, lo único claro es que, fuese quien fuese y lo que fuese, su llegada a Konya marcó un giro decisivo en la existencia de Rūmī, tal como hemos ido exponiendo en estas páginas. Pero, como alerta el profesor William C. Chittick en un texto muy clarificador titulado, justamente, «El real Shams-i Tabrīzī»:

«Los relatos acerca de Shams recogidos en la literatura popular occidental sobre Rūmī han tendido a enfatizar el lado dramático de la leyenda de Shams. Hemos tendido a ofrecer la imagen de un amante

hace referencia a la antigua caballería espiritual sufí. El estado de eterna juventud interior de los adeptos de la *futuwwa*, en tanto que estado de perfección humana, expresa la luz de la naturaleza inicial del hombre, restituida en su pureza. El sociólogo iraní Ehsan Naraghi (1926-2012) ha definido la *futuwwa* como sigue:

«Se trata de una suerte de caballería espiritual, de *jihad* [es decir, *ǧihād*] mayor: un combate, pero no con las armas en la mano, sino un combate interior para conformarse a un modelo de vida superior, para perfeccionarse y trabajar en pos de la apertura de las fuerzas espirituales interiores, a fin de convertirse en un ‘caballero del alma’, un ‘caballero de la fe’, libre de todo deseo y de todas las enfermedades y tinieblas del alma» (NARAGHI 1992: 12).

Acerca de los objetivos y fundamentos espirituales de la *futuwwa*, remitimos al tratado clásico de Abū ‘Abd al-Raḥmān SULAMĪ, *Al-futuwwa (La caballería sufí)*, del cual existe traducción indirecta al español: *Futuwwah. Tratado de caballería sufí* (Barcelona: Paidós, 1991).

salvaje de Dios, totalmente despreocupado respecto a las convenciones tanto religiosas como sociales» (2012: 49).

Y es que, en efecto, la personalidad de Šams es mucho más compleja de lo que trasluce cierta literatura secundaria que de forma un tanto reduccionista pone el acento, únicamente, en el perfil más montaraz de Šams, dejando de lado otros aspectos de su compleja identidad. Es un hecho, reconocido por él mismo, que su temperamento es irreductible y expeditivo:

«Cuando algo se ha de decir, yo lo digo a pesar de todos los pesares y de que todo el mundo me diga que no lo haga» (Chittick 2004: 192).

Sin embargo, que Šams fuese un hombre temperamental no significa que no midiese bien sus actos, algo común en todo guía espiritual y conductor de hombres. Un derviche puede no saber adónde va, en el sentido que la senda interior constituye un misterio y que la experiencia de Dios es incomparable, pero sí sabe lo que hace. Al fin y al cabo, se trata de un peregrinaje a lo desconocido. Esto es lo que el propio derviche de Tabriz afirma de sí mismo, valiéndose de un viejo proverbio árabe:

«‘Primero, mide el vestido; luego, corta la tela’. En verdad, yo soy muy cauto a la hora de obrar» (Chittick 2004: 200).

Muchas son las inexactitudes y exageraciones en torno a la figura de Šams. Por ejemplo, parte de la leyenda que lo rodea mantiene que, a diferencia de lo que era costumbre en la época, hacía poco uso de los manuales clásicos de sufismo a la hora de enseñar. Sin embargo, eso no significa que Šams fuese un iletrado o alguien con escasa formación intelectual, como a veces se ha insinuado a partir de juzgar bastante a la ligera sus maneras pedagógicas, un tanto bruscas y expeditivas.

Porque las frecuentes alusiones a sus propios instructores y maestros espirituales, así como el uso de las fuentes tradicionales, el Corán y la Sunna, dejan entrever que Šams poseía un conocimiento cabal de las ciencias islámicas, tanto exotéricas, referidas a las cuestiones más formales de la jurisprudencia y el culto, como esotéricas, relacionadas con la vía interior sufí,

algo que, insistimos, cierta literatura ha ignorado casi por completo (Chittick 2012: 49).

1.3.7 Paralelismos entre Šams y Jiḍr

Al margen de la imagen un tanto distorsionada, o cuando menos parcial, que, por lo general, se suele tener del derviche errante de Tabriz, nos interesa ahora volver al tipo de relación que unió a ambos personajes, Šams y Rūmī, a la luz de una de las figuras más insondables de la espiritualidad islámica, Jiḍr el «Verde» (o «Verdeante»), al que ya nos hemos referido con anterioridad, y la sorprendente relación que mantuvo con el profeta Moisés, recogida en el texto coránico (Corán 18: 60-82). Considerado, fundamentalmente, como el guía espiritual invisible, el maestro de todos los sin-maestro, Jiḍr inspira solo a aquellos que son llamados a una afiliación personal, inmediata y directa al mundo divino, sin ningún tipo de subordinación a maestro físico alguno, ni a ninguna colectividad¹⁰⁷.

Dice de él la tradición islámica que alcanzó la fuente de la inmortalidad y bebió el «agua de la vida eterna» (*ab-i ḥayāt*)¹⁰⁸, por lo que no conoce ni la vejez ni tampoco la muerte. Jiḍr es, por consiguiente, el hombre siempre joven (*fatà* en árabe; en persa, *ḡawānmard*)¹⁰⁹, el eterno adolescente, asociado con todos los fenómenos de verdor de la naturaleza. En un sentido primigenio, el agua es la materia prima que el espíritu viene a informar; en otras palabras, el agua es el soporte de la vida universal:

«Hemos hecho del agua a todo ser viviente» (Corán 21: 30)

«Dios ha creado a todos los seres vivientes de agua» (Corán 24: 45).

¹⁰⁷ Sobre lo que en verdad significa ser discípulo de Jiḍr, remitimos a Henry CORBIN, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabī*, Barcelona: Destino, 1993, pp. 69-85.

¹⁰⁸ Para Rūmī, el agua de la vida eterna (*ab-i ḥayāt*) es equivalente a las luces del intelecto (*anwār-i 'aqli*), de tal manera que lo que realmente otorga la inmortalidad es la revelación de los secretos divinos. Véase al respecto M III: 4301.

¹⁰⁹ De ahí su vinculación, igualmente, con la caballería espiritual sufí o *futuwwa* (*ḡawānmardī* en persa). El adepto de la *futuwwa*, el *fatà*, apelativo con el que se designa a Jiḍr en el texto coránico (Corán 18: 60), es el eterno adolescente, regenerado y despertado a una vida nueva por su inmersión en el «agua de la vida», el *aqua permanens*. Véase al respecto Henry CORBIN, *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona: Destino, 1995, p. 46.

Según la opinión sufí más común¹¹⁰, aunque no la única, Moisés, apegado a la apariencia y al aspecto exterior de las cosas, representa el exoterismo y sus límites, mientras que Jiḍr simboliza la dimensión interior, el esoterismo que trasciende la forma (Glassé 1991: 224).

Varios de los episodios narrados en la azora coránica dieciocho, «al-Kahf» (La caverna), protagonizados, precisamente, por Jiḍr y el profeta Moisés, aparecen de forma repetida en los trabajos de Rūmī¹¹¹, para quien el hombre «Verde» posee una importancia capital, como prueba el hecho, por ejemplo, de que sea una de las primeras figuras coránicas en aparecer en el *Maṭnawī*.

De hecho, la primera historia incluida en dicho libro, tras los dieciocho versos introductorios dedicados al *nay*, constituye una suerte de exégesis de las aleyas coránicas protagonizadas por el profeta Moisés y Jiḍr el «Verde»¹¹². Justamente por este tipo de hermenéutica simbólica (*ta'wīl*)¹¹³, una de las señas de identidad del sufismo, el *Maṭnawī* devino una suerte de Corán místico, según

¹¹⁰ Según NICHOLSON (2001: 110), Rūmī ofrece dos interpretaciones de la expresión «confluencia de los dos mares», que aparece en el siguiente diálogo entre Moisés y Jiḍr, recogido en el texto coránico:

«Y cuando Moisés dijo a su mozo [*fatā*]: ‘No cejaré hasta que alcance la confluencia de los dos mares, aunque tenga que andar muchos años’» (18: 60).

Primeramente, simboliza la mistura de lo divino y lo humano en la figura de Jiḍr. En segundo lugar, la «confluencia de los dos mares» es en Rūmī la colisión entre el conocimiento exotérico de Moisés y la ciencia divina infusa (*al-ilm al-ladunnī*) de Jiḍr, contraste simbolizado por el Sol y la Luna (M III: 1967).

¹¹¹ Acerca de la presencia de Jiḍr en la obra de Rūmī, véase Hugh TALAT HALMAN, *op. cit.*, pp. 221-232 y John RENARD, *op. cit.*, pp. 84-86.

¹¹² En dichos versos se cuenta la historia de un rey que se enamora de una doncella y cómo ésta cae gravemente enferma de amor por otro hombre, un orfebre de Samarcanda, siendo sanada por un perspicaz hombre virtuoso. El significado profundo de los distintos acontecimientos de la historia guarda estrecha relación con la figura de Jiḍr, al que Rūmī define en el texto como un «doctor espiritual» y a quien compara tanto con Jiḍr como, incluso, con el propio profeta Mahoma. Véase M I: 36 y ss. En M I: 222-238, Rūmī interpreta la actuación sanadora del doctor comparándola con la actuación un tanto paradójica de Jiḍr, cuyo nombre aparece mencionado en los versos 224, 236, en dos ocasiones, y 237.

¹¹³ Derivado de la raíz gramatical tríltera *a-u-l*, el término árabe *ta'wīl* significa, literalmente, «conducir algo a su origen». En el lenguaje técnico sufí, se refiere a la hermenéutica simbólica del Corán, consistente en volver al sentido verdadero y original del texto revelado o, como sostiene Henry Corbin, en:

«desviar el enunciado desde su apariencia exterior (exotérica, *zāhir*) y hacerlo regresar a su verdad, a su *haqīqat*» (CORBIN 1994: 28).

la célebre locución de ‘Abd al-Raḥmān Ğāmī, el último gran poeta clásico persa:

«El *Maṭnawī* de Mawlānā [Rūmī] es un Corán en lengua persa»¹¹⁴.

En cualquier caso, lo que nos interesa retener es que, tal como reseña Aflākī, «Kheḍr [Jiḍr] -la paz sea con Él- continuamente conversaba con Mowlānā [Rūmī]» (2002: 240), estando éste muy presente en la obra de nuestro autor. Afirma el profesor Talat Halman:

«Resulta muy sorprendente ver a Mevlānā [Rūmī] invocar a al-Khiḍr. El amor por su maestro Shams-ī Tabrīzī, su receptividad hacia el sufrimiento y el dolor y su búsqueda del conocimiento interior son temas propios de Mevlānā expresados en la narración de al-Khiḍr y Moisés» (2013: 221).

En primer lugar, hay que decir que es el propio Rūmī quien parece comparar su particular relación espiritual con Šams a la de Moisés y Jiḍr recogida en el texto coránico. Al menos, considera que Šams y Jiḍr comparten una misma estirpe espiritual, según se desprende del siguiente episodio narrado por Aflākī:

«Los amados compañeros nos han transmitido también que un día Mowlānā [Rūmī] inclinó su cabeza ante la puerta de la habitación de Mowlānā Shams e hizo una inscripción de su puño y bendita letra con tinta de color rojo¹¹⁵: ‘Esta es la estación del amado de Kheḍr [Jiḍr], la paz sea con Él’¹¹⁶» (Aflākī 2002: 486)¹¹⁷.

¹¹⁴ Citado en SCHIMMEL (1987: 5).

¹¹⁵ El rojo está muy presente en la obra de Rūmī y, en consecuencia, en el posterior sufismo *mawlawī*. Dado que se trata de un color solar, simboliza a Šams. Afirma Rūmī:

«El color rojo es el mejor de los colores.
Proviene del Sol y a partir de él nos llega» (M II: 1099).

¹¹⁶ Según algunos autores, el profesor turco Safi Omid, por ejemplo, la frase final admite otra posible traducción: «Esta es la más amada estación de Jiḍr». Citado en HUGH TALAT HALMAN, *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁷ En otro pasaje anterior de su hagiografía, Aflākī vuelve a poner en boca de Rūmī la misma expresión:

Por lo que respecta a Sultān Walad, comienza éste su *Ibtidā'-nāma* (*El libro de los hallazgos*) con el relato coránico del encuentro del profeta Moisés y Jiḍr el «Verde», trazando un paralelismo entre dicho encuentro y el de su padre con Šams¹¹⁸. También Aflākī recoge unas palabras de Sultān Walad a propósito de dicha relación:

«Igualmente, Sultān Walad relató lo siguiente: ‘Así como Moisés, que a pesar de poseer todo el poder y la excelsitud de la misión profética, buscó a Kheḍr [Jiḍr], la paz sea con Él, del mismo modo Mowlānā [Rūmī], poseedor de no pocas virtudes, méritos, loables cualidades morales, habilidades, estados espirituales, milagros, luces y secretos que hacían de él un hombre único e incomparable en su tiempo y época, anduvo en pos de Mowlānā Shams al-Dīn-e Tabrīzī [Šams]» (2002: 476).

En otras palabras, para la tradición sufí *mawlawī* Šams fue el Jiḍr de Rūmī. Tanto en su obra escrita como en su propia vida, Jiḍr encarna para nuestro autor el modelo por antonomasia del guía espiritual. No en vano, podríamos afirmar que Rūmī vive lo que escribe y escribe lo que vive. Jiḍr es el prototipo del maestro espiritual sufí (*šayj* en árabe, *pīr* en persa), mientras que la relación entre el profeta Moisés y el hombre «Verde» representa la relación que todo aspirante sufí debería perseguir y cultivar. En ese sentido, Rūmī insiste en que, al igual que Moisés se entregó por completo a Jiḍr, a pesar de su inexplicable comportamiento, todo derviche verdadero debería librarse incondicionalmente a su guía, pues, al fin y al cabo, éste no es sino su verdadero Jiḍr:

«Cuando el maestro espiritual (*pīr*) te haya aceptado,
ten cuidado y abandónate a él, como hizo Moisés con Jiḍr.
Soporta con paciencia¹¹⁹ cuanto haga un Jiḍr libre de hipocresía,

«Nuestro Mowlānā Shams al-Dīn-e Tabrīzī [Šams] es el amado de Kheḍr [Jiḍr], la paz sea con Él» (AFLĀKĪ 2002: 242).

¹¹⁸ Cfr. William C. CHITTICK, «Rumi and the Mawlāwīyah», en Seyyed HOSSEIN NASR (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestations*, Nueva York: Crossroad, 1991, p. 106.

¹¹⁹ Reproducimos a continuación el diálogo entre Jiḍr y el profeta Moisés, según aparece en el texto coránico. El hombre «Verde» le advierte a Moisés acerca de la

no sea que te diga: 'Ha llegado el momento de separarnos'¹²⁰.

Aunque destruya un barco, calla;

incluso si mata a un joven¹²¹, no te tires de los pelos.

Dios ha dicho que la mano del maestro es como Su propia mano, puesto que está escrito que la mano de Dios está sobre sus manos¹²²» (M I: 2968-2971).

Y es que, como apunta Jean-Louis Michon, a propósito de la actitud del discípulo hacia su maestro:

«Cuando el discípulo ha sido aceptado por un maestro, tiene que ponerse enteramente en sus manos y ser, según una expresión

dificultad de convertirse en su discípulo, dado que le exige una entrega total y que guarde silencio ante sus actos:

«Moisés le dijo: '¿Te sigo para que me enseñes algo de la buena dirección que se te ha enseñado?'. 'Dijo [Jiḍr]: 'No podrás tener paciencia conmigo. ¿Y cómo vas a tenerla en aquello de que no tienes pleno conocimiento?' Dijo [Moisés]: 'Me encontrarás, si Dios quiere, paciente, y no desobedeceré tus órdenes'. Dijo [Jiḍr]: 'Si me sigues, pues, no me preguntes nada sin que yo te lo sugiera'» (18: 66-70).

¹²⁰ Corán 18: 78.

¹²¹ Estos son dos de los actos incomprensibles para Moisés que realiza Jiḍr, según se recoge en el Corán (18: 71 y 18: 74).

¹²² Se trata de una alusión al juramento de fidelidad de los creyentes a Mahoma en Ḥudaybiyya, a diez kilómetros de La Meca, bajo un árbol, el año 628, cuando los mequíes le impidieron al Profeta y sus seguidores realizar la peregrinación a La Meca. Al poner Mahoma su mano sobre la del que juraba fidelidad era como si Dios mismo pusiera su mano sobre él. Dicho juramento de fidelidad, denominado en árabe *Bay'a al-riḍwān* (*Juramento de la felicidad*), según el cual se prometía permanecer fiel en todas las circunstancias a los compromisos de servir a Dios y al Profeta, aparece mencionado en el texto coránico:

«Los que te juran fidelidad, la juran, en realidad, a Dios. La mano de Dios está sobre sus manos. Si uno quebranta una promesa la quebranta, en realidad, en detrimento propio. Si, en cambio, es fiel a la alianza concertada con Dios, Él le dará una magnífica recompensa» (48: 10).

Tal juramento sirvió de modelo a los rituales iniciáticos desarrollados más tarde en el sufismo. Así, la iniciación en una *ṭarīqa* sufí tomó la forma de una alianza entre el aspirante (*murīd*) y Dios a través de la intermediación de su maestro espiritual; alianza rubricada por un apretón de manos (*muṣāfaḥa*) entre ambos que reproduce el gesto realizado en Ḥudaybiyya. Pero, el caso de nuestro autor es distinto. Según Gölpınarlı, Rūmī acogía a los nuevos discípulos en su círculo sin ninguna ceremonia en particular. Éstos se limitaban a entregar un puñado de pelos de su barba, cejas y cabello, tradición ésta derivada de las prácticas realizadas por los *ajīes* de los gremios artesanales asociados a la *futūwwa* o caballería espiritual sufí (GÖLPINARLI 1953: 426-438).

consagrada, 'como el cadáver en las manos del lavador de muertos'. El objeto de esta sumisión es la total anulación del ego, la muerte psíquica, que señala el verdadero nacimiento a la vida espiritual»¹²³.

Respecto a la figura de Jiḍr como modelo para Rūmī del guía espiritual, conviene recordar en este punto la mutación que se había operado en el seno del sufismo a propósito de la figura prototípica del maestro espiritual, tras la aparición del teólogo Abū Hāmid al-Gazzālī, cuya mayor preocupación fue conciliar la dimensión jurídica del islam con el sufismo, a fin de revitalizar la tradición religiosa islámica, aquejada de una manifiesta hipertrofia de la jurisprudencia, mediante la espiritualidad sufi¹²⁴. No en balde su *opus magnum* lleva por título, precisamente, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn (La revivificación de las ciencias de la religión)*. En efecto, después de la obra de al-Gazzālī, el modelo del maestro espiritual para los sufíes ya no sería Jiḍr el «Verde» sino el profeta Mahoma. Esto es lo que comenta Vincent J. Cornell sobre dicha mutación:

«Después del siglo sexto/doceavo, cuando los esfuerzos de al-Ghazālī y los primeros místicos 'ortodoxos' para armonizar el sufismo con el legalismo islámico alcanzaron su cénit, Khidr [Jiḍr] comenzó a perder su posición axial en la doctrina sufi, siendo reemplazado como modelo espiritual esotérico por el profeta Mahoma, quien sería visto desde entonces como la síntesis última de los atributos tanto de la santidad como de la profecía»¹²⁵.

Considerando lo hasta expuesto hasta aquí, debe remarcarse que también en esta cuestión fue Rūmī una excepción a la regla del sufismo de la

¹²³ Jean-Louis MICHON, *Luces del Islam. Instituciones, arte y espiritualidad en la ciudad musulmana*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 2000, p. 134.

¹²⁴ Acerca de la tensión histórica existente en el seno del islam entre el legalismo de los jurisconsultos y la espiritualidad de los sufíes, afirma el islamólogo tunecino Abdelmajid Charfi:

«El sufismo nació al margen de la religión islámica institucionalizada, insatisfecho ante la piedad puramente exterior que los doctores de la ley trataban de imponer» (CHARFI 2004: 135).

¹²⁵ Vincent J. CORNELL, «Mirrors of Prophethood: 'The Evolving Image of the Spiritual Master in the Western Maghrib from the Origins of Sufism to the End of the Sixteenth Century» (Tesis doctoral, Universidad de California, 1989, p. 71), *apud* Hugh TALAT HALMAN, *op. cit.*, p. 40.

época, dado que, a pesar de su incuestionable estima y veneración por el profeta Mahoma, como no podía ser de otra manera -«Yo soy el polvo del camino de Mahoma, el profeta escogido», dejó escrito¹²⁶-, prosiguió Rūmī contemplando en la figura prototípica de Jiḍr el «Verde» el epítome del maestro espiritual sufi.

Por lo que respecta a Šams, considerado él mismo como el Jiḍr de Rūmī por la propia tradición *mawlawī*, como ya hemos señalado, el derviche de Tabriz halla en el relato coránico del encuentro entre el profeta Moisés y Jiḍr muchos de los aspectos fundamentales del sufismo, al tiempo que ve en dicha relación paradigmática el vínculo perfecto, aunque no exento de tensión, entre maestro y discípulo (Halman 2013: 229). Para Šams, dicho relato coránico constituye en sí mismo una auténtica guía para todo *murīd* de la senda interior sufi:

«Bendito sea quien encuentre un sirviente como él [Jiḍr] y quien conserve la historia de Moisés y Khiḍr en su corazón y haga de ella su guía [*imām*]»¹²⁷.

Para Šams, lo mismo que para Rūmī, Jiḍr detenta un elevado rango espiritual, dada su nobleza espiritual y su conocimiento divino infuso (*al-‘ilm al-ladunnī*)¹²⁸. Así, llega incluso a equiparlo al mismo profeta Mahoma, en cuanto a la sinceridad para con sus compañeros¹²⁹. Afirma el derviche de Tabriz:

¹²⁶ Hemos dado el *rubā‘ī* completo anteriormente. Cfr. *supra*, p. 62.

¹²⁷ Citado en Hugh TALAT HALMAN, *op. cit.*, p. 229.

¹²⁸ Literalmente, «un conocimiento de Nuestra parte», tal como aparece reseñado en el propio texto coránico (18: 65). Se trata del conocimiento interior o secreto de las cosas conferido directamente por Dios. Henry Corbin lo denomina «ciencia de la predestinación» (CORBIN 1993: 71).

¹²⁹ No todas las opiniones son unánimes respecto a la condición de Jiḍr. Así, mientras algunos autores y sabios sufíes no ven en él más que a un mero guía espiritual, otros lo consideran una verdadera figura profética. Es el caso tanto de Šams como del propio Rūmī (RENARD 1994: 86). Éste último, por ejemplo, equipara las funciones de Ilyās, el Elías bíblico, y Jiḍr, como es común, por otro lado, en cierta exegética coránica:

«Al igual que Jiḍr y Elías, permanece en el mundo para siempre, transformando por tu gracia la tierra en cielo» (M VI: 188).

Igualmente, Aflākī atribuye a Rūmī las siguientes palabras que no dejan lugar a dudas:

«Solo Mahoma y Khidr hablan a sus compañeros con total sinceridad y confianza» (Chittick 2004: 107)¹³⁰.

En resumen, en el relato coránico sobre el profeta Moisés y su enigmático acompañante, Jiḍr el «Verde», hallamos, a nuestro juicio, la clave interpretativa que nos permite comprender en toda su hondura significativa y riqueza de matices la singular relación mantenida por Šams y Rūmī, una relación única en el ámbito de la espiritualidad islámica. Interpretadas de acuerdo a dicho relato, tanto la compleja personalidad del derviche errante de Tabriz como su función espiritual, insuficientemente analizada, cobran una nueva dimensión. También la biografía de Rūmī, su trayectoria vital y su radical transformación espiritual, adquiere un nuevo significado cuando se interpreta tomando como referencia la relación del profeta Moisés y Jiḍr. Algunos pasajes de su vida un tanto oscuros se iluminan a la luz de dicha relación que tantos puntos en común tiene con la mantenida por nuestro autor y Šams, tal como ya hemos visto.

Así pues, nos hallamos ahora en mejor disposición para responder a la cuestión que ya nos habíamos planteado con anterioridad acerca del motivo real del encuentro de Rūmī con Šams y qué pudo aprender nuestro autor de éste. Por ejemplo, del mismo modo que Moisés, aun gozando de la condición de profeta, necesitó la asistencia de alguien como Jiḍr, un «amigo de Dios», para ampliar su visión de las realidades espirituales, nuestro autor, todo un maestro realizado ya entonces, precisó la intervención de Šams a fin de adentrarse en lo que el propio Rūmī denominó más tarde como «senda del amor» (*mil-lat-i 'išq*).

En ambos casos, el de Moisés y el de Rūmī, se plantea una misma cuestión acerca del alcance de su experiencia espiritual en tanto que discípulos de Jiḍr, puesto que, en cierto modo, también nuestro autor cabe ser considerado como tal, si bien a través de Šams, que fue, como ya hemos expuesto, su verdadero Jiḍr. Así expone Henry Corbin la cuestión:

«El profeta Khedr [Jiḍr] y otro amado [¿Šams?] están entre mis amantes» (AFLĀKĪ 2002: 231).

¹³⁰ Citado en Hugh TALAT HALMAN, *op. cit.*, p. 229.

«[Jidr] se revela así como depositario de una ciencia infusa divina, superior a la ley (*sharī'a*); Khezzr [Jidr] es, en consecuencia, superior a Moisés en tanto que éste es un profeta que tiene por misión revelar una *sharī'a*. Khezzr descubre precisamente a Moisés, la verdad secreta, mística (*haqīqa*) que trasciende la *sharī'a*; por consiguiente, también el espiritual que tiene a Khezzr por iniciador inmediato se encuentra emancipado de la religión literal» (1993: 71).

En cualquier caso, y ya para acabar, Rūmī vivió junto a Šams una experiencia humana y espiritual única, para la que, en realidad, estaba a punto ya, como sugiere el investigador turco Mehmet Zeki Pakalin (1886-1972):

«De hecho, [Rūmī] ya estaba preparado para un encuentro de esta naturaleza. En realidad, era como una lámpara que había sido pulida y colmada de aceite puro de oliva; su mecha había sido cortada, de tal modo que [Rūmī] se hallaba listo para iluminar. Todo cuanto necesitó fue una chispa que encendiese la llama de la lámpara. Šams fue quien desempeñó dicha función. Pero, apenas el aceite de la lámpara se hubo consumido, antes de que el desafortunado Šams pudiese ser visto en el brillo de la primera llamarada, se convirtió en una polilla que voló hacia el interior de la llama para anihilarse a sí mismo. Šams no fue otra cosa que una imagen en el espejo en el que el propio Mevlana [Rūmī] se contempló»¹³¹.

1.4 Rūmī tras la desaparición de Šams

1.4.1 Šams, la presencia de una ausencia

Todos sus hagiógrafos son unánimes a la hora de referirse a la inconsolable desesperación que se apoderó de Rūmī tras la desaparición final de Šams. Sin embargo, al dolor de la ausencia le siguió poco después el gozo de la presencia, esta vez interior, que Rūmī experimentó al ver reflejado en sí mismo la figura imperecedera de Šams, que fue, recordémoslo una vez más, su

¹³¹ Mehmet Zeki PAKALIN, *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Estambul: Milli Eğitim Basımevi, 1946, *apud* Nurhan ATASOY, *op. cit.*, p. 255.

Jidr personal. Y es que Rūmī se había convertido plenamente en Šams, no habiendo lugar para reservas (Iqbal 1974: 126). Tal será la consecuencia de la total identificación de nuestro autor con su mentor espiritual, la fusión de almas llevada a cabo por dos hombres que compartían una misma naturaleza y un mismo destino.

Por todo ello, justamente, la conexión entre Šams y Rūmī, su inaudito vínculo humano y espiritual, constituye uno de los ejemplos más emblemáticos de relación *hamdamī*-dicho según la terminología del propio autor- de toda la historia del sufismo (Nasr 1987: 142). Ambos personajes llevaron al paroxismo, en un corto espacio de tiempo, este modo de relación interpersonal, cuya particularidad radica en la total *sympathia* entre dos seres. Dicho vocablo compuesto persa, *ham-dam*, que quiere decir «confidente», «cómplice», pero cuyo significado literal es «mismo aliento», se utiliza en el sufismo clásico, sobre todo en el de raigambre persa y turco-otomana, para designar la particular ilación que une a *pīr* y *murīd*, maestro y discípulo, caracterizada por una total comunión espiritual, como fue el caso que aquí nos ocupa¹³². No en vano, en el persa actual, así como en otras lenguas islámicas, el urdu por ejemplo, *hamdam*, que es un nombre femenino, quiere decir «amistad íntima».

Rūmī encontró a Šams en el yo profundo de su ser, donde ambas realidades personales se habían fundido, una vez éste hubo desaparecido físicamente. A partir de entonces, nuestro autor vivirá la ausencia de Šams como una suerte de presencia interior, de tal manera que el derviche errante de Tabriz permanecerá para siempre en la conciencia y el ánimo de Rūmī. Šams continuará siendo para él una fuente de inspiración de primer orden, pero ya no desde su forma física, en la que antes había vislumbrado la presencia de lo divino, sino desde su esencia. Así lo explica Aflākī:

«A pesar de que Hazrat Mawlānā [Rūmī] no encontró a Shams al-Dīn en su forma visible (*šūra*) en Damasco, sí lo halló en su propio interior a

¹³² Algunos ejemplos más recientes de dicha relación sufí de aprendizaje y enseñanza pueden hallarse en Shaykh al-‘Arabī-I-DARQĀWĪ, *Cartas de un maestro sufí*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1991 y Martin LINGS, *Un santo sufí del siglo XX. El Šayj Aḥmad Al-‘Alawī*, Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta editor, 2001 (Primera edición, 1971). Igualmente, aunque sin ceñirse al ámbito sufí, George STEINER analiza la infinita complejidad y sutil interacción de poder, confianza y amor que se da en el encuentro personal entre maestro y discípulo, en su ensayo *Lecciones de los maestros*, Madrid: Siruela, 2004.

través de la mirada de la realidad espiritual (*ma'nà*). Y así prosiguió la pasión amorosa (*'eshq-bāzī*) [*'išq*] dentro suyo por siempre» (Aflākī 2002: 485).

Tal vez, lo que nos esté sugiriendo Aflākī aquí sea que, por fin, Rūmī comprendió en toda su extensión y profundidad quién y qué era realmente Šams y cuál su función espiritual, una vez hubo desaparecido físicamente para siempre. Y es que dicha ausencia, vivida de forma traumática en un principio, no significó, sin embargo, ningún final; antes bien, fue el alumbramiento de una nueva forma de ver la realidad. En ese sentido, cabe ver en la desaparición de Šams, por muy trágica y dramática que pudiese haber sido, una enseñanza póstuma para nuestro autor. Porque, como afirma el propio Rūmī en un verso hartamente revelador de un *gaza* suyo recogido por Aflākī:

«Šams al-Dīn Tabrīzī es un mero pretexto» (Aflākī 2002: 486).

En efecto, Šams fue algo así como la chispa que encendió en Rūmī el fuego del amor divino. A pesar de su originalidad, en cuanto a la intensidad y las consecuencias que desencadenó en él y en su entorno, la experiencia de nuestro autor no es extraña, ya que se insiere dentro de una larga tradición islámica especialmente dispuesta para la representación divina bajo una figura humana. En efecto, la vinculación de la forma divina y la forma humana, en particular mediante el lazo de la belleza, es decir, el tránsito de la belleza a la divinidad, posee una larga y fructífera historia en ciertas sensibilidades sufíes, sin duda las más atrevidas¹³³. En ocasiones, el amor profundo de

¹³³ El caso de Ibn 'Arabī y su encuentro en La Meca, el año 1202, con la figura teofánica de la joven persa Nizām, «mujer de extraordinaria belleza y sorprendente sabiduría» (CORBIN 1993: 380), es paradigmático al respecto. Ella, que fue para Ibn 'Arabī lo que Beatriz para Dante, le inspirará sus más bellos poemas. Afirma Claude Addas sobre dicho encuentro:

«Cualquiera que fuese el destino histórico de Nizām, a ella le debemos una de las obras maestras de la poesía mística en árabe; especialmente, estos versos célebres en que el Šayj al-Akbar declaraba:

Mi corazón se ha vuelto capaz de acoger todas las formas
(...) La religión que profeso es la del Amor
Y sea cual sea el rumbo que tome su montura
el Amor es mi Religión y mi Fe».

algunos sufíes encontraba su objeto en un ser humano en el que parecían reflejarse la plenitud y el esplendor gloriosos de la belleza divina (Schimmel 2002: 307)¹³⁴. Así, para Rūmī, el amor a un ser humano es la escala que conduce al amor de Dios.

Henry Corbin recoge una aseveración de uno de los grandes sabios sufíes iraníes del siglo XII, Rūzbihān Baqī (1128-1209)¹³⁵, natural de Shiraz, que dice así, hablando de los «Amigos de Dios» (*Awliyā'*):

«Los 'Amigos de Dios' son los ojos por los que Dios no deja de mirar el mundo» (Corbin 1995: 229).

Del mismo modo, podría decirse a la inversa que a través de los ojos de los «Amigos de Dios» puede el hombre tener una experiencia contemplativa de los signos divinos¹³⁶. Muy probablemente, eso fue lo que Rūmī vio en Šams; o para ser más precisos, a través de Šams. De ahí que lo considerara un «mero pretexto». Por ello, los sabios sufíes alertan con frecuencia acerca del peligro de enamorarse del amor, que aquí sería el pretexto, parafraseando a Rūmī, y no del Amado. Así, advierte el reformador sufí marroquí Muḷāy-I-ʿArabī-I-Darqāwī (1737-1823):

«Mientras otras personas se preocupan de la adoración, ocúpate tú del Adorado; si se ocupan del amor, ocúpate del Amado»¹³⁷.

Según todo ello, por consiguiente, el verdadero amado de Rūmī no fue Šams -insistimos una vez más: un «mero pretexto»-, sino Dios.

Hemos dado dichos versos íntegramente con anterioridad, en la versión del arabista Carlos Varona Narvi3n, a cuya traducci3n remitimos. Cfr. *supra*, p. 91, n. 134. Para m3s detalles acerca del encuentro entre Ibn ʿArabī y Niḏām, véase Claude Addas, *op. cit.*, 214-217.

¹³⁴ A partir de dicha actitud se desarroll3 el car3cter h3brido, m3stico y er3tico, de la poes3a suf3, sobre todo la de raigambre turca y persa.

¹³⁵ Para un estudio sobre la vida y obra de Rūzbihān, remitimos a Carl W. ERNEST, *Ruzbihan Baqli. Mysticism and the Rethoric of Sainthood in Persian Sufism*, Richmond: Curzon, 1996.

¹³⁶ Sobre la contemplaci3n (*tafakkur*) en el sufismo, véase Halil B3RCENA, «Nada es, todo significa. Sufismo o la contemplaci3n de los signos divinos», en Olga FAJARDO (ed.), *La experiencia contemplativa. En la m3stica, la filosof3a y el arte*, Barcelona: Kair3s, 2017, pp. 163-183.

¹³⁷ Shaykh al-ʿArabī-I-DARQĀWĪ, *op. cit.*, p. 14.

1.4.2 La instauración del *samā'*

Fue entonces, tras la trágica y definitiva desaparición de Šams, cuando el sabio sufí de Konya dio rienda suelta a su vocación poética, componiendo la mayor parte de los poemas de su *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*, iniciado, como ya hemos visto, tras la primera partida de Šams a Damasco. En dicha obra, Rūmī evoca al derviche de Tabriz como una hipóstasis del amor divino. Igualmente, fue entonces cuando nuestro autor instituyó el *samā'*, que era para él:

«no sólo un oficio litúrgico, sino también la manifestación espontánea de la emoción» (Vitray-Meyerovitch 1979: 16).

Sin embargo, no sería hasta la muerte de Rūmī, el año 1273, cuando Sultān Walad¹³⁸, quien no fue solamente su hijo, sino la persona que estuvo más cerca de él y su más querido confidente (Vitray-Meyerovitch 1982: 11), institucionalizará el *samā'*, seña de identidad del posterior sufismo *mawlawī*, otorgándole el formato que, con ligeras modificaciones, ha llegado hasta nuestros días¹³⁹.

En ausencia de Šams, Rūmī se fue entregando cada vez más a la poesía, la música y la danza, los tres elementos cardinales del *samā' mawlawī*. De hecho, el vínculo entre poesía y música en Rūmī, como veremos posteriormente con más detalle, es muy estrecho. Piénsese, además, que buena parte de los *gazales* de esa época fueron compuestos -improvisados, más bien habríamos de decir- en largas sesiones de música y canto, mientras nuestro autor se entregaba a la danza circular aprendida de Šams (Aflākī 2002: 471). Con todo, la música no fue para Rūmī ni pretexto ni válvula de escape, como bien apunta Afzal Iqbal:

¹³⁸ Además de asistir a su padre en todo momento y de dar forma a la *ṭarīqa mawlawiyya*, Sultān Walad fue un autor de primer orden. A él se debe, por ejemplo, el primer *dīwān* en lengua turca. Sobre la figura de Sultān Walad, su obra y su papel en el desarrollo del sufismo *mawlawī*, remitimos a Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 230-241.

¹³⁹ Para más detalles acerca de la formalización y posterior evolución del *samā' mawlawī*, remitimos a Ilker EVRİM BINBAŞ, «Music and Samā' of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual, and Formation», en HAMMARLUND-OLSSON-ÖZDAGA, *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Estambul: Swedish Research Institute in Istanbul, 2001, pp. 67-79.

«La danza y la música no fueron una huida para él ante las tribulaciones de su alma. Eran, por el contrario, una expresión artística y espiritual del definitivo ascenso de su personalidad. En la música halló Rūmī alivio y compostura. Halló lo que él mismo denominó la ‘fantasía de la alocución divina’» (Iqbal 1974: 126).

Bajo la influencia de Šams, se convirtió Rūmī en un derviche extático que expresaba su gozo espiritual y su amor divino mediante la poesía, la música y la danza, esto es, a través del *samāʿ*, lo que le acarreó el vituperio de rigoristas y puritanos, hostiles a todo lo musical y para quienes el amor a Dios era concebido únicamente desde la óptica de la obediencia y la sumisión. También halló incompreensión Rūmī entre sus propios alumnos y discípulos, muchos de los cuales, recelosos ante la mutación sufrida por su maestro, incomprensible para ellos, le dieron la espalda. Parecía como si el serio y reputado hombre de religión que Rūmī era a ojos de la gente hubiese perdido el juicio:

«La persona que siempre había mirado la música como indeseable, se convirtió ahora en un gran amante de ella. Pasaba horas escuchándola y bailando en éxtasis» (Iqbal 1974: 118).

La lectura atenta de las distintas fuentes hagiográficas *mawlawīes*, Aflākī y Sultān Walad especialmente, nos permite concluir que el *samāʿ* constituyó el verdadero acicate de la abrasiva fecundidad poética de nuestro autor. Ya hemos dicho que buena parte de sus *gazales* tienen por origen la música y la danza.

1.4.3 *Šalāḥ al-Dīn Zarkūb* y *Ḥusām al-Dīn Çelebī*

Tras la desaparición de Šams, encontrará Rūmī dos nuevas fuentes de inspiración. Más que meros compañeros espirituales y califas o representantes suyos, serán dos verdaderas figuras teofánicas, como ya sucediera con el propio derviche de Tabriz. Se trata de *Šalāḥ al-Dīn Zarkūb* (m. 1258)¹⁴⁰ y de

¹⁴⁰ Cfr. Franklin D. LEWIS, *op. cit.*, pp. 205-215.

Ḥusām al-Dīn Ḥebebī (ca. 1226-1284)¹⁴¹, a quien dedicó nuestro autor un buen número de composiciones poéticas y comentarios elogiosos, prueba inequívoca del papel que jugaron y de la estima y gratitud que sintió por ellos.

Que Rūmī hallara en ambos personajes el mismo acicate espiritual que años atrás le hiciera sucumbir ante Šams, nos lleva a pensar que, muy posiblemente, para él la figura humana es en donde mejor se refleja la belleza divina, a fin de hacerse accesible y convertirse en objeto de contemplación. Ello explica que a lo largo de su vida tuviese siempre a su lado un objeto de amor visible, ya fuese un confidente, un compañero o un amigo, que, de hecho, marcó o bien representó las etapas sucesivas de su transformación espiritual:

«Del momento del rapto vivido con Shams, pasó con Zarkob al de meditación sobre temas metafísicos y de las relaciones humanas, el bien y el mal, las profundidades del alma... Todo ello se concretó luego en *El libro del Interior [Fīhi mā fīhi]* y el *Masnaví*»¹⁴².

Lo cierto es que, al poco de la muerte de Šams, irrumpió en la vida de Rūmī un humilde artesano llamado Ṣalāḥ al-Dīn Zarkūb; y lo hizo de una manera muy musical¹⁴³. Cuenta Sipahsālār que encontrándose cierto día nuestro autor paseando por el bazar de Konya, llegó a sus oídos el rítmico martilleo de un orfebre, Ṣalāḥ al-Dīn, que trabajaba en su taller junto a un grupo de aprendices. Bastó aquel accidental -y en principio, tan prosaico- estímulo sonoro para que Rūmī se entregara a una arrebatada danza, a la que, siempre según Sipahsālār, se sumó más tarde el propio Ṣalāḥ al-Dīn, a instancias de Rūmī. En este improvisado y espontáneo *samā'*, se pone de relieve, antes que nada, el poder extático del ritmo sobre la extraordinaria sensibilidad de nuestro autor.

¹⁴¹ Término turco de respeto y nobleza, cuyo significado literal es «sabio» y «hombre de letras», entre otros, Ḥebebī pasó a ser más tarde el título con el que se conocía al *šayj* de la *ṭarīqa mawlawiyya*. El primero fue, justamente, Ḥusām al-Dīn Ḥebebī. Los descendientes directos de Rūmī, su familia, reciben dicho título honorífico (RENARD 2005: 58).

¹⁴² Cfr. Prólogo de Clara JANÉS, en Yalal ud-Din RUMI, *Rubayat*, Madrid: Alianza, 2015, p. 39.

¹⁴³ A los lazos espirituales entre el orfebre y Rūmī se sumaron también los familiares, puesto que Sulṭān Walad contrajo matrimonio con Fāṭima Jātūn, hija de Ṣalāḥ al-Dīn.

Hay que destacar, igualmente, la carga simbólica que encierra toda la escena, comenzando por el propio nombre del orfebre Şalāḥ al-Dīn. En efecto, Zarkūb quiere decir en persa «batidor de oro». Así, el martilleo rítmico de Şalāḥ al-Dīn consigue transmutar el estado interior de Rūmī; ese es su gran valor místico. Pero aún hay más: a fin de que la danza prosiga incesante el martilleo implicará el arruinamiento de la materia preciosa, el oro, a fuerza de ser golpeada rítmicamente, del mismo modo que, por ejemplo, el vino exige que previamente la uva haya sido aplastada a pisotones en la vendimia, otra imagen muy del gusto de Rūmī :

«¿Y cómo podrían las uvas producir vino sin antes ser pisoteadas?» (M I: 2931).

En cualquier caso, la sencilla anécdota ocurrida en el bazar de Konya contiene una doble lección: por un lado, de renuncia y, por otro, de conversión de la mirada hacia el verdadero valor de las cosas (Anvar-Chenderoff 2004: 110).

Si el encuentro entre Rūmī y Şalāḥ al-Dīn Zarkūb estuvo marcado por la intermediación de la música, también su muerte, ocurrida en un año tan trascendental tanto para Rūmī, en lo personal, como para el islam, en general, como fue el 1258¹⁴⁴, tuvo un marcado acento musical. Según sus hagiógrafos, tras el funeral del humilde orfebre, Rūmī y sus discípulos y amigos celebraron un encendido *samā*¹⁴⁵, lo cual debió de resultar harto chocante para las mentes biempensantes y los religiosos intransigentes de Konya, que no podían entender tanta inmoderación en un hombre del prestigio y de la posición de nuestro autor. Sin embargo, todo ello debió de importarle bien poco a Rūmī, a juzgar de los siguientes versos:

«Él dijo: ‘Con el *samā*, veneración y alto rango disminuyen¹⁴⁵.

Quedaos vosotros, pues, con el alto rango, que el amor es mi rango y mi fortuna» (DS 1823).

¹⁴⁴ Es entonces cuando cae el califato abasí de Bagdad, tras la invasión de las hordas mongolas, un hecho trágico para el mundo islámico. En lo personal, coincidirá con un hecho luctuoso, la muerte de Şalāḥ al-Dīn Zarkūb.

¹⁴⁵ Lo cual prueba que el *samā* no estaba bien visto en la Konya de entonces, al menos en un hombre de su rango espiritual.

Después del rechazo sufrido tras conocer a Šams, tampoco debió de importarle demasiado a Rūmī lo que pensarán las gentes de Konya acerca de su balsámica amistad con Šalāḥ al-Dīn Zarkūb, un hombre sencillo y sin apenas instrucción:

«[Rūmī] encontró paz en él, una persona repleta de generosidad... [pero]... la mayoría de calumniadores y desobedientes lo consideraban un inculto y un hombre vulgar» (Aflākī 2002: 490).

La profunda relación con Šalāḥ al-Dīn pone de manifiesto un rasgo peculiar de la personalidad de Rūmī y de su vida pública. A diferencia de otros sabios y maestros sufíes de Konya, como Šadr al-Dīn Qūnawī (1210-1274)¹⁴⁶ por ejemplo, nuestro autor mantuvo un escaso contacto con la élite cortesana, priorizando la compañía de personas llanas, tal es el caso de Šalāḥ al-Dīn Zarqūb. El inicio del *Fīhi mā fīhi* es muy explícito al respecto:

«El peor de los sabios, lo dijo el Profeta (la paz sea con Él), es el que frecuenta a los príncipes, mientras que el mejor de los príncipes es el que frecuenta a los sabios. El mejor príncipe es el que permanece sentado en la puerta de un *faqīr*¹⁴⁷, mientras que el peor *faqīr* es el que está a la puerta de un príncipe» (FF 1: 1).

¹⁴⁶ Sabio sufí de origen persa, experto en la ciencia del hadiz, Šadr al-Dīn vivió y enseñó en la ciudad de Konya, donde mantuvo una estrecha relación con Rūmī y su círculo de alumnos. Fue adoptado de pequeño por Ibn ‘Arabī, de quien fue el principal discípulo, intérprete y sistematizador. Es él y no Ibn ‘Arabī, como a veces se afirma erróneamente, quien en verdad acuñó la expresión *waḥda al-wuḡūd* o «unidad de la existencia», designación emblemática de la metafísica *akbarī*. Según narra la tradición *mawlawī*, fue Šadr al-Dīn el encargado de dirigir la oración en el funeral de Rūmī, pero preso de la emoción, sufrió un desmayo nada más comenzar y hubo de ser sustituido. Fue el propio Rūmī en vida quien manifestó el deseo de que fuese Šadr al-Dīn quien dirigiese su funeral (AFLĀKĪ 2002: 406). A nuestro juicio, muchos son los rasgos en común que poseen entre sí las figuras de Šadr al-Dīn y Sultān Walad. Acerca de la vinculación de Šadr al-Dīn con el entorno *mawlawī*, véase William C. CHITTICK, «Rumi and the Mawlawiyah», en Seyyed HOSSEIN NASR (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestations*, Nueva York: Crossroad, pp. 113-119.

¹⁴⁷ Hemos optado en este caso por no traducir el término árabe empleado por Rūmī, dadas las connotaciones circenses que ha adquirido con el tiempo. Si bien en el lenguaje común, *faqīr* quiere decir, literalmente, «pobre», esto es, «quien carece de medios económicos», en la terminología sufí, tal como Rūmī lo emplea aquí, el *faqīr*, que etimológicamente significa «alguien cuya espina dorsal se ha roto», es quien se sabe nada, inexistente, ante Dios, el ontológicamente pobre. En ese sentido, se trata de un sinónimo de «sufí» y «derviche».

El vacío dejado por Şalāḥ al-Dīn lo ocupará el joven Ḥusām al-Dīn, de quien ya hemos avanzado algunos elementos acerca del importante papel desempeñado en el último tramo de la vida de Rūmī, hasta la muerte de éste. En efecto, se trata de un nombre de referencia más que significativa en el ámbito del sufismo *mawlawī*, dado que fue a él a quien el propio Rūmī designó como su califa, esto es, su representante y sucesor, al frente de su grupo de alumnos y discípulos, verdadero embrión de lo que más tarde sería la *ṭarīqa mawlawīyya*, la hermandad de los derviches giróvagos, formalmente constituida como tal.

Además, fue a instancia suya que Rūmī le fue dictando, a golpe de inspiración, los versos del *Maṭnawī*, esa «inmensa rapsodia mística», según lo definió Henry Corbin (1994: 273). El joven Ḥusām al-Dīn, perteneciente a una familia de *ajīes* ligada a la disciplina de los gremios artesanales¹⁴⁸, permaneció junto a Rūmī hasta la muerte de éste, haciendo las veces de secretario y escriba (Ridgeon 2010: 82). A pesar de sus distintas personalidades, existe algo en común no ya entre Şalāḥ al-Dīn y Ḥusām al-Dīn, sino también entre ambos y Šams al-Dīn. Este es el testimonio de Sultān Walad al respecto, recogido por Aflākī:

«Mi padre nos recomendaba con frecuencia lo siguiente: ‘En presencia del *šayj* Şalāḥ al-Dīn no mencionéis a Šams al-Dīn, y en presencia de Ḥusām al-Dīn Çelebī no mencionéis al *šayj* Şalāḥ al-Dīn. A pesar de que no hay diferencia entre ellos, no se les debería de mencionar. Al igual que en presencia del Mensajero [Mahoma], los Compañeros no hablaban de ningún otro profeta salvo del propio Mensajero» (Aflākī 2002: 471).

Los últimos años, los pasó Rūmī instruyendo en la «senda del amor» y volcado en la conclusión del *Maṭnawī*, tarea que le llevó los últimos once años de su vida, aproximadamente. Como afirma en los versos finales de uno de sus *gazales* más celebrados, citado *in extenso* anteriormente:

«Estoy embriagado con la copa del amor,

¹⁴⁸ Dados sus orígenes *ajīes*, se le atribuye a Ḥusām al-Dīn la introducción en la educación sufí *mawlawī* de algunos rituales caballerescos propios de la *futuwwa* (AFLĀKĪ 2002: 515-516).

los dos mundos se han desvanecido para mí.

No tengo más ocupación ya que danzar y celebrar»¹⁴⁹.

El Rūmī músico y cantor, poeta y derviche giróvago, en una palabra, el *‘āšiq*, esto es, el fiel de amor, había sepultado para siempre al teólogo y muftí. Dirá el propio autor:

«El hombre ha venido a este mundo para llevar a cabo una misión y esta misión es su verdadero fin. Si no la realiza, nada habrá hecho realmente» (FF 4: 14).

Šams le mostró cuál era su verdadera misión en el mundo, la de «purificador de espíritus» (*sayqal-i arwāḥ*)¹⁵⁰, y a ella se entregó en cuerpo y alma. Rūmī murió el 17 de diciembre de 1273, al atardecer, mientras el cielo se teñía con la luz rojiza del sol -símbolo *mawlawī* por excelencia- que lentamente se iba poniendo en el horizonte¹⁵¹. El día de su muerte se conoce entre los derviches *mawlawīes* con la expresión persa «*šab-i ‘arūs*», esto es, la «noche de bodas». Y es que para los sufíes la muerte no es sino la feliz liberación del espíritu, el encuentro deseado con el Amado divino.

Todo cuanto vivió el Rūmī *‘āšiq*, el fiel de amor, sucedió en Konya, ciudad que desde entonces permanecerá ligada a su memoria. Sin embargo, su legado espiritual no conoce más geografía que la de la conciencia interior de cada uno. Escribió el propio autor antes de morir:

«Después de mi muerte buscadme en vuestros corazones»¹⁵².

De hecho, Rūmī insta a la búsqueda que él mismo realizó tras la muerte de Šams, cuya presencia espiritual halló en su interior, como ya hemos

¹⁴⁹ Cfr. *supra*, p. 61.

¹⁵⁰ Así define el propio Rūmī su *Maṭnawī*. Cfr. M II: 6.

¹⁵¹ El *pust* (*post* en turco moderno), la piel de cordero sobre la que se coloca el *pīr* durante el ritual del *samā ‘ mawlawī*, está teñida de rojo, justamente, en memoria del atardecer rojizo del día en el que Rūmī murió. Igualmente, el rojo es el color que simboliza a Šams, el llamado «Sol de Tabriz», hipóstasis del amor divino que como un fuego todo lo quema. De ahí que -lo hemos apuntado ya- para nuestro autor, «el rojo es el mejor de los colores» (*Maṭnawī* II: 1099). Por todo ello podemos decir que el sufismo de Rūmī, su «senda de la pasión amorosa», es un sufismo solar.

¹⁵² *Apud* SCHIMMEL (2004: 18).

descrito. Aun así, no negó a sus amigos y seguidores que acudiesen a visitar su tumba, práctica ésta habitual en el sufismo, aunque recusada por los jurisconsultos más rigoristas¹⁵³. Con todo, les indicó cómo debían hacerlo. Nuevamente, el elemento musical está presente:

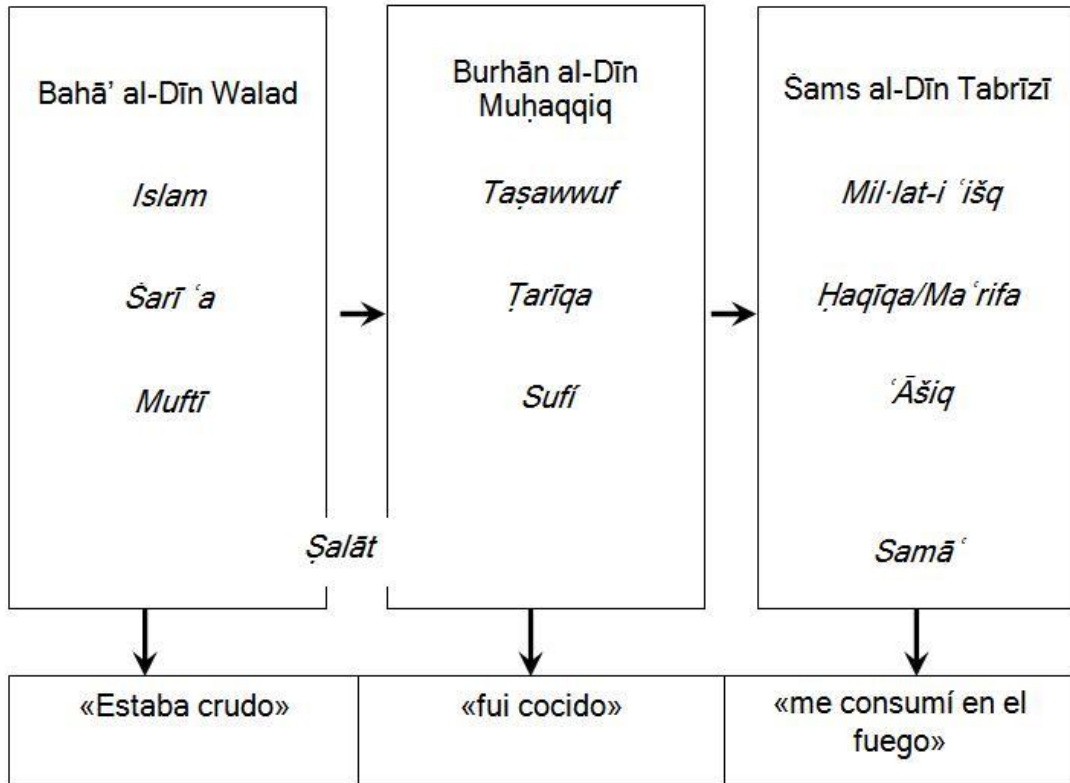
«Cuando vengas a visitar mi tumba
su techumbre se te aparecerá danzando.
No vengas a mi tumba sin *daf*¹⁵⁴, ¡hermano!
No hay cabida en el banquete de Dios
para las personas afligidas» (DS 683).

¹⁵³ Sobre las visitas devocionales a las tumbas de los maestros y sabios sufíes, remitimos a Henri CHAMBERT-LOIR/Claude GUILLOT (eds.), *op. cit.* En el caso específico del sufismo *mawlawī* otomano, las tumbas constituyen el elemento central alrededor del cual se erigió el *mawlawī jāna* (*mevlevîhâne*, en su forma turca moderna), literalmente «casa *mawlawī*», esto es, el complejo arquitectónico que servía de lugar de formación y residencia de los futuros derviches. De tal modo, que todo *mawlawī jāne* contaba con un cementerio, llamado *jamūš jāna* (*hamuṣhâne*, en turco moderno), o «casa del silencio» en persa, al cual se retiraban los derviches a meditar una vez concluía el ritual del *samāʿ* (AMBROSIO 2014: 89).

¹⁵⁴ Instrumento de percusión utilizado en las reuniones sufíes y en el *samāʿ mawlawī*. Según Aḥmad al-Gazzālī:

«El *daf* es una alusión al círculo de los seres. La piel de que está cubierto indica el ser absoluto; los golpes dados en el tambor indican la entrada de las visitaciones divinas a partir de los abismos más interiores en el ser absoluto para hacer salir las cosas esenciales del interior al exterior» (MICHON 2000: 99).

Itinerario espiritual de Mawlānā Rūmī y sus diferentes maestros e iniciadores



(Fig. 1)

2. MIL·LAT-I 'IŠQ, «LA SENDA DE LA PASIÓN AMOROSA»

El fenómeno del amor místico es uno de los aspectos más singulares del sufismo; y Rūmī, maestro insuperable del amor y la pasión, en el sentido más elevado, una de sus voces más distintivas (Schimmel 2002: 307). El amor, nombre audazmente polisémico donde los haya, constituye el magma del que brota todo su universo poético y espiritual; un amor que implica oquedad del ser, abandono de sí mismo, acallamiento de todo deseo egoísta, incluso de aquellos deseos que aparentemente cabría considerar más nobles y elevados.

2.1 *Mil-lat-i 'išq y maḡhab-i 'išq*

Rūmī, utilizó indistintamente las expresiones *mil-lat-i 'išq* i *maḡhab-i 'išq*, que hemos dado en traducir como «senda de la pasión amorosa», para referirse a la nueva dimensión espiritual que exploró de la mano de Šams al-Dīn Tabrīzī. Hemos vertido los términos *mil-lat*¹⁵⁵ y *maḡhab*¹⁵⁶ por «senda» y no como «religión», tal como se suele hacer habitualmente atendiendo a la literalidad del término¹⁵⁷, para evitar el equívoco, muy común hoy en día, como ya hemos visto, según el cual la verdadera fe de Rūmī no fue el islam -y si lo fue

¹⁵⁵ Proveniente del árabe *mil-la*, que significa tanto «nación» como «secta» y «credo», pasó a designar en turco otomano, bajo la forma *mil-let*, y en persa como *mil-lat*, a las distintas comunidades religiosas minoritarias que componían unas sociedades islámicas, como la otomana por ejemplo, organizadas según criterios confesionales. No se empleó nunca, sin embargo, para designar al islam. En este caso, se utiliza siempre la palabra árabe *dīn*. A menudo, se usa dicho término en la expresión *mil-la lbrāhīm* o «religión de Abraham». Hoy, tanto en turco moderno, como en persa, tiene el sentido de «nación», «pueblo» o «estado».

¹⁵⁶ Derivado de la raíz trilitera árabe *ḡ-h-b*, que abarca significados como «ir», «desaparecer», «morir» y «creer», la palabra *maḡhab* quiere decir «camino», «método», «sistema», «opinión», «doctrina» y «escuela», entre otros significados. En sentido técnico, *maḡhab* es una escuela jurídica o sistema de derecho islámico. Cfr. *supra*, pp. 51-52, n. 62.

¹⁵⁷ Véase, por ejemplo, Leili ANVAR-CHENDEROFF, *Rūmī. La religion de l'amour*, París: Entrelacs, 2004, que constituye, por otro lado, uno de los estudios más penetrantes acerca de Rūmī.

de nacimiento, lo trascendió después-, sino una suerte de religión del amor, ecuménica y atemporal.

Es indudable el carácter universal e inclusivo de la filosofía espiritual de nuestro autor, pero también su islamicidad. Los derviches *bektaşies* turcos poseen un dicho que ilustra a la perfección dicha dicotomía que se da en todo *walī* «amigo de Dios»:

«El *walī*, cuando lo es de verdad, lo es para todo el mundo»¹⁵⁸.

Es el caso de nuestro autor. Un filósofo y político indio, inspirador en su momento del futuro estado de Pakistán, Muhammad Iqbal (1877-1938), poeta, al mismo tiempo, en lengua persa y urdu, que tuvo a Rūmī como principal fuente de inspiración y guía espiritual, vio en él un modelo universal de hombre plenamente humano:

«El mundo de hoy necesita un Rumí que cree una actitud de esperanza y avive el fuego del entusiasmo por la vida»¹⁵⁹.

2.1.1 Islam, particularismo y universalismo

Ciertamente, en el seno del islam, en general, y del sufismo, en particular, existe una tendencia oscilante entre el universalismo inclusivo y el particularismo propiamente islámico, algo que se percibe claramente también en Rūmī y su «senda de la pasión amorosa». Al fin y al cabo, lo que nuestro autor hace no es sino desplegar al máximo todas las posibilidades espirituales y hermenéuticas de una tradición religiosa como el islam que, en cierto modo, ya es ecuménica en sí misma. Por consiguiente, Rūmī llega al universalismo adentrándose en el particularismo del islam:

«Mientras Rumi muestra un conocimiento tolerante e inclusivo de la religión, debe recordarse también que fue educado como predicador y experto en la ley islámica, de igual manera que antes lo había sido su padre. Rumi no llegó a su teología espiritual, tolerante e inclusiva,

¹⁵⁸ *Apud* BÁRCENA (2012: 50).

¹⁵⁹ *La reconstrucción del pensamiento religioso en el islam*, Madrid: Trotta, 2002, p. 119-120.

abandonando el Islam tradicional, en tanto que religión organizada, sino a través de su inmersión en él. Su anhelo espiritual brotó del deseo radical de querer seguir el ejemplo del Profeta Mahoma, a fin de convertirse en un perfecto musulmán» (Lewis 2000: 10).

El discurso coránico es muy explícito al respecto. En realidad, podemos decir que el Corán contiene el germen de una verdadera teología del pluralismo religioso¹⁶⁰. Así lo han sabido ver algunas de las voces más sobresalientes del pensamiento islámico contemporáneo, como es el caso, por ejemplo, de un autor fundamental a la hora de repensar el papel del islam hoy, el filósofo iraní Abdolkarim Soroush (Teherán, 1945), un autor fuertemente influido por la filosofía espiritual de Rūmī, a quien llama, justamente, el «profeta del amor»¹⁶¹.

En definitiva, nuestro autor aprendió de Šams y con Šams que la «senda de la pasión amorosa» podía ser una nueva forma de vivir el islam, tal vez incomprensible para algunos religiosos legalistas, de ahí el rechazo que le mostraron, aunque no por ello genuinamente islámica y fiel al espíritu muḥammadí. Y es que, en definitiva, no estamos sino ante una «manera de entender a Dios»¹⁶². A fin de cuentas, el islam es un verdadero poliedro que contiene múltiples rostros y posibilidades espirituales, y el sufismo de nuestro

¹⁶⁰ Sirvan, a manera de ejemplo, los siguientes pasajes coránicos:

«Todos ellos [los musulmanes] creen en Dios, en Sus ángeles, en Sus Escrituras y en Sus enviados. No hacemos distinción entre ninguno de Sus enviados» (Corán 2: 285).

«Ése es el argumento Nuestro que dimos a Abraham contra su pueblo. Ascendemos la categoría de quien queremos. Tu Señor es sabio, omnisciente. Le regalamos [a Abraham] a Isaac y a Jacob. Dirigimos a los dos. A Noé ya le habíamos dirigido antes y, de sus descendientes, a David, a Salomón, a Job, a José, a Moisés y a Aarón. Así retribuimos a quienes hacen el bien. Y a Zacarías, a Juan, a Jesús y a Elías, todos ellos de los justos. Y a Ismael, a Eliseo, a Jonás y a Lot. A cada uno de ellos le distinguimos entre todos los hombres, así como a algunos de sus antepasados, descendientes y hermanos. Les elegimos y dirigimos a una vía recta» (Corán 6: 83-87).

¹⁶¹ Véase su libro *Širāṭhā-yi Mustaqīm*, Teherán: Širāṭ, 1998, un ensayo sobre el pluralismo religioso en el islam, a partir de la exégesis de *al-Fātiḥa*, la primera azora del Corán. Respecto a sus trabajos sobre Rūmī, véase, por ejemplo, su opúsculo *Non-Casual Theory of Justice in Rumi's Work*, Binghamton: Institute Global Cultural Studies, 2002.

¹⁶² Tomamos la expresión de la arabista Dolors BRAMON. Cfr. *L'islam avui. Alguns aspectes controvertits*, Barcelona: Fragmenta, 2016, p. 10.

autor, su «senda de la pasión amorosa», constituye uno más de dichos rostros, y, por cierto, no menor.

Por consiguiente -lo acabamos de exponer-, no fue Rūmī el preconizador de un cierto sincretismo espiritualista y transreligioso, como a veces se le ha querido ver, de forma un tanto errada, a nuestro juicio, sino un espiritual musulmán, abierto, eso sí, a explorar distintas posibilidades de la fe islámica y a ejercitarse en nuevas prácticas espirituales, ligadas a la música y a la danza (Ambrosio 2014: 36).

Sea como fuere, el término «senda» nos ha parecido el más idóneo para trasladar al español el sentido de las palabras *mil·lat* y *madhab* empleadas de forma indiferenciada por Rūmī, sobre todo porque dicho vocablo, «senda», abarca dos sentidos primordiales aquí: «dinamismo» y «angostura». Y es que, en efecto, la «senda de la pasión amorosa» hollada por nuestro autor es dinámica -recuérdese que Rūmī posee una comprensión siempre renovada de la existencia y también de la religión- y angosta, que en modo alguno significa cerrada. Aquí, angosta quiere decir exigente y, por ende, dificultosa, lo cual implica que para adentrarse en ella con garantías de éxito sean precisas ciertas condiciones y capacidades que, como es lógico, no todo el mundo posee¹⁶³. He ahí, pues, la razón de su excepcionalidad, y no tanto, nos parece, porque Rūmī sea un autor expresamente elitista; todo lo contrario, como trataremos de mostrar a continuación.

Motivados por una preocupación de precisión, los espirituales sufíes heredaron el gusto tradicional por las clasificaciones tripartitas progresivas, tal como aparecen consignadas en el Corán, ya desde la primera azora, a propósito de aspectos tan diversos como las tipologías del alma humana (*nafs*), los niveles del conocimiento espiritual, las tendencias psicológicas fundamentales de los seres humanos o el grado de penetración en las significaciones del propio texto coránico. Así, podemos leer lo siguiente:

¹⁶³ De hecho, la palabra árabe *ṭarīqa*, uno de cuyos significados es «senda», se ha utilizado tradicionalmente como sinónimo de sufismo. El término *ṭarīqa* lleva implícitas dos acepciones: una más general sería «senda interior»; y otra, más específica, se referiría al método particular, seguido bajo la guía y supervisión de un maestro (BÁRCENA 2012: 116-117).

«Luego, hemos dado en herencia la Escritura [Corán] a aquéllos de Nuestros siervos que hemos elegido. Algunos de ellos son injustos consigo mismos; otros, siguen una vida media; otros, aventajan en el bien obrar, con permiso de Dios. Ése es el gran favor» (Corán 35: 32).

Basándose, justamente, en esta aleya, en la que son evocadas tres categorías de fieles, los sufíes distinguen entre los piadosos religiosos comunes (*al-‘amma*), la elite (*al-jāṣṣa*), identificada con los mismos espirituales sufíes, mejor aún, con los aspirantes a sufíes, y la elite de la elite (*jāṣṣat al-jāṣṣa*), esto es, los sufíes realizados, que no serían sino la vanguardia de la senda interior (*ṭarīqa*), todos aquellos, no muchos, que han saboreado la proximidad (*qurb*) e intimidad (*uns*) divinas. Todos sus méritos espirituales convierten a dicha elite de la elite en la *ṣafwa*, lo mejor de la comunidad islámica y, por extensión, de la humanidad. Pues bien, esos son, justamente, quienes, empujados por un deseo irreprimible, se aventuran a través de la «senda de la pasión amorosa» de la que habla Rūmī. A ese tipo singular de ser humano es al que se refiere nuestro autor en el siguiente verso:

«El deseo que en tu corazón hay por el Mar»¹⁶⁴.

Partiendo del texto coránico, en el que se distingue claramente entre quienes son capaces de ver y los que carecen de visión, como se recoge en la siguiente aleya:

«Estas dos clases de personas son como uno ciego y sordo y otro que ve y oye. ¿Son similares? ¿Es que no os dejaréis amonestar?» (Corán 11: 24),

Rūmī reconoce la evidencia de que no todo el mundo posee la misma capacidad de comprensión, puesto que hay quienes miran, ven y comprenden y quienes miran y nada más que miran, sin ni tan siquiera presentir otra realidad que la estrictamente formal:

¹⁶⁴ *Apud* Eva de VITRAY-MEYEROVITCH, *75 Cuentos sufíes. Los caminos de la luz*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1984, p. 12.

«La gente común [*al-‘amma*] vive subyugada por el sueño de los sentidos» (M I: 395).

En dichas palabras resuena el siguiente hadiz recreado por Rūmī en diversas ocasiones y de formas distintas:

«Los hombres están dormidos; solo cuando mueren, despiertan»¹⁶⁵.

Evidentemente, la muerte a la que se alude aquí es la muerte iniciática (*fanā'*) que permite un nuevo despertar y, por ende, una mirada a la realidad distinta, no condicionada por las distorsiones subjetivistas del propio ego; una mirada que no bizquea -la expresión es del propio Rūmī- y es capaz de presentir la unidad subyacente a la multiplicidad de formas. Pero, acerca de dicha muerte iniciática hablaremos en breve. Ahora lo que nos interesa destacar es que la principal aspiración de Rūmī, y su función espiritual también, en tanto que maestro de la senda interior, es el despertar del ser humano, según las capacidades de cada uno, a la realidad divina -la «perla»¹⁶⁶, según el propio autor- que subyace en lo más íntimo de sí mismo, aun sin ser plenamente consciente de ello.

Reiteramos una vez más que no fue Rūmī un autor elitista. Sabemos por él mismo y por el testimonio de sus hagiógrafos que el sabio sufí de Konya reunió a su alrededor gentes de muy distinta condición y facultades, de tal modo que tuvo que adaptarse a las diferentes aptitudes de quienes le seguían. Mayoritariamente, atrajo a comerciantes y artesanos, sin especial interés por el tipo de islam predicado por teólogos y alfaquíes. Según confiesa el propio autor, no parece que entre sus seguidores abundaban los hombres avezados en cuestiones religiosas:

«Puesto que trato con niños, debo emplear el lenguaje apropiado para los niños» (M IV: 2577).

¹⁶⁵ Cfr. SCHIMMEL (2002: 400-401) y Ali YARDIM (2008: 34).

¹⁶⁶ La perla, uno de los símbolos más recurrentes de la poesía sufí, sobre todo la de raigambre turca y persa, constituye en Rūmī el símbolo por excelencia de la esencia divina que reside en lo más hondo del espíritu humano. Nuestro autor toma dicho simbolismo, casi al pie de la letra, de su preceptor espiritual Burhān al-Dīn Muḥaqqiq. Cfr. N. SCOTT JOHNSON, «El simbolismo sufí de la perla», *SUFÍ*, 8, 2004, pp. 45-49.

Nuevamente, se inspira Rūmī en el ejemplo del profeta Mahoma¹⁶⁷, lo que corrobora, una vez más, el carácter fundamentalmente islámico de su filosofía espiritual, en este caso su pedagogía sufi:

«Hablad a los hombres según la medida de su comprensión, y no según la medida de vuestra comprensión, para que Dios y Sus mensajeros no sean desmentidos»¹⁶⁸.

2.1.2 Amor, el fiqh de Dios

Digamos, a continuación, algunas palabras respecto al vocablo *maḡhab*, también usado por Rūmī para referirse a la «senda de la pasión amorosa». Ya en el original árabe denota dinamismo, puesto que, entre otros significados, quiere decir «camino». Sin embargo, a nuestro juicio, lo que en verdad merece la pena ser reseñado de dicho vocablo es el contraste entre el uso que Rūmī hace de él y el sentido técnico que posee en el ámbito de la jurisprudencia islámica (*fiqh*). Lo hemos apuntado ya, *maḡhab* es una escuela jurídica o sistema de derecho islámico. Pues bien, la predilección sufi por el conocimiento inmediato y participativo -o gustativo, que también así podemos denominarlo, como veremos seguidamente-, en oposición a la erudición legalista, fue expresada desde bien temprano por muchos poetas y sabios sufíes que se mofaban sin embozo de los fundadores de las grandes escuelas jurídicas del derecho islámico, en particular Abū Ḥanīfa (700-767) y Shāfi‘ī (767-820), según vemos en los siguientes versos de Rūmī. Y es que también nuestro autor participó de dicha tendencia crítica:

«Abū Ḥanīfa no enseñó el amor
y tampoco Shāfi‘ī tiene tradiciones sobre ello» (DS 498)¹⁶⁹.

¹⁶⁷ El ejemplo del profeta Mahoma será la brújula que orientará la búsqueda espiritual de Rūmī en pos de la unión con Dios (LEWIS 2000: 88).

¹⁶⁸ *Apud* VITRAY-MEYEROVITCH (1984: 7).

¹⁶⁹ Hoy, sabemos que dicho verso pertenece, en realidad, a SANĀ‘Ī, un modelo tanto literario como espiritual para nuestro autor. Además de Rūmī, también Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār lo utilizó sin mayor problema. Téngase en cuenta que el concepto de autoría y propiedad intelectual de entonces nada tiene que ver con lo que es hoy.

En algún momento, habla incluso del «*fiqh* de Dios» como preferible al *fiqh* de Abū Ḥanīfa (FF 39: 148). Por consiguiente, de lo que se trata aquí es de una cuestión cuya naturaleza escapa, según lo que nos parece querer decir Rūmī, a toda jurisprudencia. El sabio sufí de Konya se ocupa del *ʿiṣq*. Esa es la materia que, a diferencia de Abū Ḥanīfa¹⁷⁰ y otros, él enseña; una materia, a tenor de su testimonio, nada sencilla:

«Proclamar que se ama es fácil,
pero hay que aportar pruebas» (FF 1: 4).

2.1.3 Sobre el término *ʿiṣq*

Hemos traducido el término árabe *ʿiṣq* por «pasión amorosa», ya que trasladarlo simplemente por «amor», como suele hacerse, se nos antoja insuficiente. Porque, al fin y al cabo, *ʿiṣq* es mucho más que mero amor a secas. Louis Massignon, por ejemplo, lo tradujo por «deseo apasionado» (Massignon 2000: 260) y Henry Corbin como «amor de ardiente deseo» (Corbin 2005: 86). Lo sabios sufíes tomaron, fundamentalmente, del árabe, y en menor medida del persa, su lenguaje técnico. Respecto al tema que aquí nos ocupa cabe decir que:

«sesenta son las palabras que la exuberante lengua árabe posee para nombrar eso que llamamos amor. Cuarenta de ellas, aproximadamente, expresan los diferentes matices que el sentimiento amoroso abarca. El resto describe sus consecuencias, no siempre favorables»¹⁷¹.

El célebre polígrafo árabe al-Ġāḥiẓ (775-868) distingue cuidadosamente entre el amor (*ḥubb*), en sentido general, y el amor apasionado -o pasión amorosa- (*ʿiṣq*), que aquí nos ocupa:

«El amor apasionado, *ʿiṣq*, es el nombre de lo que supera en cantidad a aquello cuyo nombre es el amor, *ḥubb*, pues no todo amor, *ḥubb*, es

¹⁷⁰ No hay que olvidar que, tal como ya apuntamos en su momento, Rūmī era un *ḥanafī* en cuestiones de *fiqh*. Cfr. *supra*, pp. 51-52, n. 62.

¹⁷¹ Halil BÁRCENA, «Amar en árabe», *Palimpsestos*, 11, 1997, p. 9.

llamado pasión amorosa, *ʿiṣq*, sino que este último nombre es el nombre de lo que supera a aquella cantidad, del mismo modo que derroche es el nombre de lo que supera en cantidad a generosidad, y mezquindad es el nombre de lo que es inferior en cantidad a lo que llamamos ahorro, y cobardía es el nombre de lo que se queda corto con relación a lo que llamamos valentía»¹⁷².

El primer sentido gramatical del término *ʿiṣq* alude a la amargura provocada por el deseo de la camella¹⁷³ insatisfecha (Massignon 2000: 260). Otro sentido secundario se refiere a la yedra trepadora, de tal manera que la «pasión amorosa» sería como dicha planta que cubre algo hasta apoderarse de ello y destruirlo. Los *ʿuṣṣāq* (plural de *ʿaṣīq*) son aquellos a quienes la pasión amorosa (*ʿiṣq*) por Dios les mata. Según la rica tratadística de la poesía árabe clásica, *ʿiṣq* constituye uno de los estadios psíquicos de la llamada escala del amor. A propósito de la adopción de dicho término por parte de los espirituales sufíes, esto es lo que afirma Louis Massignon:

«Es el único que admitió ʿAbd al-Wāḥid ibn Zayd, hablando de Dios, mientras que rechazó el término *maḥabba*, amor en el sentido de predilección, al tratarse de una pervivencia judeo-cristiana, mostrando en la «predilección» una confianza excesiva (Corán 5, 20). Mālik ibn Dīnār, Muḍar Qārī y Miṣrī proponen el término *ṣawq*, amor de codicia. Es, sin embargo, la palabra *ḥubb* (*taḥabbub*, *maḥabba*), preconizada por Abān ibn Abī ʿAyyāš, Yazīd Raqāšī, el pseudo Ġaʿfar y Rābīʿa, la que acabará por triunfar, con Maʿrūf y Muḥāsibī” (Massignon 1999: 196).

En cualquier caso, para entender la predilección sufí por el término *ḥubb* hay que tomar en consideración su raigambre coránica, a diferencia de *ʿiṣq*, cuya raíz gramatical no aparece en el Corán. Así, por ejemplo, un autor como Ibn ʿArabī, preocupado por utilizar una terminología estrictamente coránica,

¹⁷² *Apud* Emilio TORNERO, *Teorías sobre el amor en la cultura árabe medieval*, Madrid: Siruela, 2014, p. 48.

¹⁷³ Existe una célebre sentencia entre los gramáticos árabes, no exenta de humor, que afirma lo siguiente: «Todas las raíces árabes hacen referencia a una acción, a su contrario y a algo relativo a los camellos». De ahí que Louis Massignon afirmara también que la lengua árabe «no es tanto la lengua de la letra *Dad* [sic] cuanto la de las ‘contradicciones’, ‘antónimos’ (*addād*)» (2005: 3003, n. 22).

hablará de *dīn al-ḥubb* o «religión del amor», al referirse a la fe que afirma profesar, a diferencia de otros autores, como es el caso que aquí nos ocupa de Rūmī y su *mil-lat-i 'išq* o «senda de la pasión amorosa», que seguirán optando, mayoritariamente, por un vocablo tan puramente ḥal-lāḡiano¹⁷⁴ -la expresión es de Louis Massignon (2000: 260)- como *'išq*¹⁷⁵.

2.1.4 El deseo esencial

Quien se adentra en la «senda de la pasión amorosa» que nuestro autor proclama, lo hace movido por un irreprimible «deseo esencial», según la feliz expresión de Louis Massignon referida a Ḥal-lāḡ; «deseo esencial» que no es sino una sed superlativa de Dios, ese «deseo que en tu corazón hay por el Mar», en palabras del propio Rūmī que hemos citado anteriormente. Si bien dicho deseo es una dimensión constitutiva del hombre, nada que provenga de fuera, una facultad humana de abrirse conscientemente al misterio de lo divino (*īmān*)¹⁷⁶, no en todas las personas se expresa por igual. En algunas es mera

¹⁷⁴ Predicador popular, viajero y peregrino infatigable, misionero errante por tierras de Oriente, sabio inspirado y poeta de la unión mística y el amor divino (*'išq*), Maṣṣūr al-Ḥal-lāḡ (858-911) es célebre por su poesía extática y sapiencial. Hombre excesivo tanto en la vida como en la muerte, Ḥal-lāḡ es una de las primeras voces del sufismo. Ejecutado a causa de su enseñanza espiritual, más allá de otras consideraciones políticas, Ḥal-lāḡ es considerado el mártir por excelencia del islam, un mártir del amor místico. Fuertemente impresionado por su obra y por su singular personalidad, el eminente islamólogo francés Louis MASSIGNON (1883-1962) le dedicó desde joven su carrera como investigador. Remitimos a su monumental obra en cuatro volúmenes *La Passion de Hallaj. Martir mystique de l'Islam*, París: Gallimard, 1975 (Primera edición francesa, 1922). Existe una versión abreviada en un solo volumen, a cargo de Herbert MASON, traducida al castellano: *La pasión de Hallaj. Mártir místico del Islam*, Barcelona: Paidós, 2000 (Primera edición francesa, 1975). Sobre la simpatía de Rūmī por Ḥal-lāḡ, véase *infra*, p. 288 y ss.

¹⁷⁵ También siguió Rūmī utilizando al enigmático Jiḍr como figura prototípica del maestro espiritual sufí, como ya apuntamos en su momento, a pesar de que tras al-Gazzālī fue el profeta Mahoma quien, mayoritariamente, pasó a desempeñar dicha función, lo cual deja entrever una cierta libertad por parte de nuestro autor a la hora de construir su mundo espiritual.

¹⁷⁶ El vocablo árabe *īmān* suele traducirse comúnmente como «fe», entendida ésta como la aceptación de una verdad que no podemos comprobar racionalmente. Sin embargo, hemos optado por una traducción menos restrictiva que no confunda fe (*īmān*) con creencia (*'aqīda*) y tenga en cuenta los distintos matices semánticos de dicha palabra, como recoge, por ejemplo, Maurice GLOTON en su monumental *Une approche du Coran par la grammaire et le lexique. 2500 versets traduits. Lexique coranique complet*, París: Albouraq, 2002, p. 252. Igualmente, cuando usamos el término español «fe», seguimos, tal como se puede comprobar, el criterio de Raimon PANIKKAR (1918-2010), para quien:

potencialidad, dada su atrofia, e, incluso, un «continente perdido»¹⁷⁷. Así describe Seyyed Hossein Nasr a las personas cuyo «deseo esencial» les conduce a un inconformismo radical respecto a las preguntas fundamentales que el ser humano se viene planteando desde que es hombre:

«Ha habido siempre y hay hoy todavía unas pocas personas que toman la cuestión ‘¿quién soy yo?’ profunda y existencialmente; personas que no se sienten satisfechas con las respuestas ofrecidas por otros, sino que, más bien, buscan hallar las respuestas por sí mismas, empeñándose con todo su ser en indagar cuidadosamente el significado interior de la religión y la sabiduría» (2007: 4).

Según esto, cabe definir al *‘āšīq*, literalmente el «amante apasionado de la divinidad», el fiel de amor, quien transita a través de la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i ‘išq*), como un eterno insatisfecho, aquel cuyo «deseo esencial», que no es sino una voluntad radical de infinito, jamás se ve colmado. El teólogo Xavier Melloni define así dicha suerte tan peculiar de deseo:

«Esta noble potencia que surge de Dios y que se encuentra en los seres como eco y nostalgia del origen es lo que aquí llamamos e identificamos como *Deseo esencial*. Desde aquí, interpretamos los anhelos de todos los seres como participación y manifestación de esta única aspiración: remontar hacia el Ser primordial, permanecer en el Ser que nos hace ser. Eso es el Deseo esencial»¹⁷⁸.

«la fe, como he repetido en múltiples ocasiones, es una dimensión constitutiva del hombre, una apertura existencial *a...* La fe es esa *facultad* propia del hombre de abrirse conscientemente (no necesariamente mediante la reflexión) *a...* el Infinito, Dios, la Nada, lo Desconocido, el Vacío, etcétera, donde todo nombre resulta ya excesivo, porque en rigor la fe no tiene objeto. Para hacer referencia al ‘objeto’ de la fe hay que interpretarlo de acuerdo con las categorías propias de cada cultura. Estas interpretaciones constituyen las *creencias* que caracterizan las distintas visiones de la realidad de acuerdo con las diferentes religiones y cosmovisiones» (2009: 23).

¹⁷⁷ Tomamos esta expresión de Henry Corbin, el islamólogo francés que indagó a lo largo de su fructífero periplo como investigador ésta y otras cuestiones relacionadas con el olvido por parte del hombre de hoy del significado de los símbolos y por tanto su imposibilidad de entender el sentido espiritual de los antiguos textos sufíes. Cfr. Henry CORBIN, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Madrid: Siruela, 1996.

¹⁷⁸ Xavier MELLONI, *El Deseo esencial*, Barcelona: Fragmenta, 2009, p. 10.

Fue dicha insatisfacción consustancial al *‘āšīq*, justamente, la que espoleó a Rūmī en su interior, empujándolo a ir más allá del conocimiento formal que había cultivado hasta la llegada de Šams, con quien descubriría otras formas distintas de conocimiento de la realidad:

«Tras muchos años de estudio en distintas escuelas teológicas y haber alcanzado una notable competencia en el Corán, la jurisprudencia, las tradiciones proféticas, la filosofía y la literatura islámicas, Rūmī sintió que todo aquel conocimiento escolástico no colmaba sus expectativas espirituales. Fue entonces cuando descubrió que existe otra senda hacia la revelación que es invisible para la mayoría de los académicos»¹⁷⁹.

Posteriormente, advierte Rūmī:

«Aunque conozcas todos los vericuetos del saber, ¡oh gran sabio!, nada de eso te servirá para abrir el ojo interior con el que poder contemplar el mundo de lo invisible» (M VI: 262) .

2.1.5 Tahqīq, *conocimiento participativo y realización espiritual*

Esa otra forma de conocimiento no formal, que aquí estamos denominando participativo o gustativo, plantea no pocos escollos. Pero, mientras que el hombre común busca en la religión seguridad, a través del acatamiento y la imitación (*taqlīd*), el *‘āšīq* no le teme al riesgo y la vive con audacia, sabiendo que se trata de una aventura tan intrépida como inagotable, que le concierne por completo y cuya razón de ser es el anhelo permanente de algo más. Es inagotable dicha aventura, puesto que no tiene fin. Rūmī sostiene que la «senda de la pasión amorosa» comprende dos viajes: el primero, hacia Dios; y el segundo, en Dios. Por eso mismo se trata de un viaje sin final, porque viajar en Dios es, según nuestro autor, una aventura ilimitada (Lewis 2000: 129).

¹⁷⁹ Muhammad ESTE‘LAMI, «The Concept of Knowledge in Rūmī’s Mathnawī», en Leonard LEWISOHN (ed.), *The Heritage of Sufism. Classical Persian Sufism from its Origins to Rumi (700-1300). Vol I*, Oxford: Oneworld, 1999, pp. 402. Sobre la significación del conocimiento en Rūmī, véase también en dicho volumen John COOPER, *Rūmī and Hikmat: Towards a Readings of Sabziwāri’s Commentary on the Mathnawī*, pp. 409-433.

El hombre común adopta una posición acomodaticia ante la religión, aceptando pasivamente lo que se debe creer y qué se debe hacer en cada momento. Es, por definición, un imitador (*muqal-lid*). Por su parte, el *‘āšiq*, quien se embarca en la aventura de la «pasión amorosa», que entraña maravillarse a cada instante, no se conforma simplemente con creer, sino que, por temperamento y talante, necesita realizar, esto es, convertir en real (*taḥqīq*)¹⁸⁰ las intuiciones espirituales fundamentales del islam, tal como las vivió y reveló el profeta Mahoma, consciente de que el saber de oídas no es lo mismo que la visión cara a cara. Contrariamente al imitador, el *‘āšiq* es un realizador, alguien que conoce de verdad (*muḥaqqiq*)¹⁸¹:

«Entre quien conoce de verdad [*muḥaqqiq*] y el ciego imitador [*muqal-lid*] hay muchas diferencias.

El primero canta como David, mientras que el segundo no es más que un mero eco.

Las palabras del primero brotan de su herida interior, las del segundo han sido aprendidas de oídas» (M II: 493-494).

En este punto, un sabio y también poeta sufí del siglo XX, el argelino Aḥmad al-‘Alawī (1869-1934), una de las voces más influyentes del sufismo contemporáneo, realiza una puntualización que nos parece muy pertinente, a propósito de la naturaleza del conocimiento de quien alcanza la visión divina:

«La fe es necesaria para los religiosos, pero deja de serlo para los que van más lejos y llegan a autorrealizarse en Dios. Entonces, uno no cree más, porque ve. Ya no existe ninguna necesidad de creer cuando uno ve la Verdad» (Lings 2001: 33).

He ahí otra forma de exponer la verdadera significación del saber sufí que atesora el *‘āšiq*, al que también hemos denominado saboreo (*dawq*) en

¹⁸⁰ Pertenece a la misma raíz gramatical árabe que la palabra *Ḥaqq*, que puede significar «Dios» -por oposición tradicional a *jalq*, «creatura»-, pero también «realidad», «verdad» e incluso «derecho». Gramaticalmente hablando, la palabra *taḥqīq* es un *maṣdar*, esto es, un nombre de acción, con lo cual podríamos traducirla como la acción de «hacer real a Dios en uno mismo».

¹⁸¹ Recuérdese que con este nombre era conocido Burhān al-Dīn Muḥaqqiq, su mentor espiritual tras la muerte de su padre y antes de la llegada de Šams a Konya.

otro lugar, para lo cual es necesario diferenciar entre la mera creencia imitativa, que Aḥmad al-‘Alawī identifica con la fe -nosotros hemos distinguido fe de creencia anteriormente-, y la visión.

Así pues, el conocimiento del *‘āšiq* es un conocimiento participativo (*ma‘rifa*)¹⁸² y no meramente especulativo o imitativo (Este‘lami 1999: 402). Dicho de otro modo, a diferencia de la vivencia religiosa convencional, la «senda de la pasión amorosa» es, al mismo tiempo, un saber y un sabor, tal como acabamos de recordar. De este modo, el *‘āšiq* se convierte también en un *‘ārīf*, esto es, alguien que ha saboreado el saber adquirido, valga la expresión. En ese sentido, nos atrevemos a afirmar con rotundidad que Rūmī fue un autor que escribió lo que vivió y vivió lo que escribió.

No hay nada más alejado de este tipo de conocimiento participativo o gustativo que el saber libresco, ni nada más odioso para un *‘āšiq* que la pedantería y el orgullo intelectual. Haciendo gala de una fina ironía, Rūmī dirá que Noé vivió novecientos años solo con el recuerdo de Dios y «sin haber leído *Qūt al-qulūb* [*El alimento de los corazones*]» (M VI: 2653), el célebre tratado del jurista y maestro sufí mecano Abū Ṭālib al-Makkī (m. 996). A propósito de

¹⁸² Derivado de la raíz gramatical trilitera *-r-f*, el término árabe *ma‘rifa* hace referencia al conocimiento místico o participativo del *‘ārīf*, «gnóstico» o «sabio sufí», aquel que, a diferencia del conocimiento discursivo (*‘ilm*) del *‘ālim*, «doctor de la ley religiosa», que es siempre adquirido mediante el propio esfuerzo personal y, por ende, menor, posee un elemento de gratuidad; es, así pues, un don que el espiritual sufí trata de merecer (RENARD 2005: 139). Los hagiógrafos de Rūmī se dirigen a él como *‘ārīf*. Sin embargo, esto es lo que afirma el sabio sufí de Konya al respecto de ambos tipos de conocimiento:

«Desde el punto de vista del léxico, el doctor de la ley [*‘ālim*] es superior al gnóstico, puesto que para referirse a Dios se emplea la palabra *‘ālim*, ‘el que sabe’, pero, en cambio, no puede afirmarse de Él *‘ārīf*, ‘gnóstico’. *‘Ārīf* quiere decir que, aun sin conocer inicialmente, se ha conocido después, lo cual no puede afirmarse de Dios. Sin embargo, en otro sentido, el *‘ārīf* es superior al *‘ālim*, dado que el gnóstico es quien conoce las cosas más allá del razonamiento, a través de la visión directa y la contemplación» (FF 11: 47).

Un punto de vista distinto lo tuvo Ibn ‘Arabī, un autor trascendental en el sufismo y con una función muy precisa que llevar a cabo: «reunir, para protegerlo mejor, el tesoro de las Sabidurías que él se ha visto otorgar y asegurar su transmisión a través del espacio y el tiempo» (ADDAS 1996: 212). En su caso, la jerarquía habitual de ambos términos se invierte. Dada su preocupación por privilegiar sistemáticamente los términos empleados en el Corán y la Sunna, Ibn ‘Arabī coloca *‘ilm* por encima de *ma‘rifa*, pues el primero de ambos vocablos aparece en el Corán, mientras que el segundo no. Además, Dios se califica a Sí mismo de *‘Ālim*, «Conocedor», o de *‘Alīm*, «Sabio», pero nunca de *‘Ārīf*, «Sabedor», algo en lo que sí coincidió con nuestro autor. Cfr. ADDAS, *op. cit.* p. 212.

quienes no viven de acuerdo con lo que supuestamente saben, pese a sus toneladas de exquisita erudición, el Corán es muy taxativo. Esto es lo que en él se afirma, no sin un cierto punto de humor:

«Se parecen a un asno que lleva una carga de libros» (Corán 62, 5)¹⁸³.

Contrariamente, el sufismo constituye, al menos esa ha sido su voluntad mayoritaria durante siglos, un vasto océano de sabiduría práctica. Y decimos sabiduría práctica, puesto que el núcleo de todo saber real es la acción correcta y beneficiosa, capaz de transmutar de raíz al ser humano. Solo en la medida que se opere dicha transmutación, consistente en pulir el espejo del corazón¹⁸⁴ de toda herrumbre, como se suele afirmar tradicionalmente, estaríamos ante el verdadero sufismo, considerando el corazón como el verdadero centro del ser humano, una suerte de espejo que debe ser puro para poder recibir la luz del espíritu divino. Para Rūmī, que abominaba de todo saber inútil, conocer no significa pensar, sino ser lo que uno conoce. Dicho de otro modo, comprender es ser. En definitiva, conocer implica ser transformado por el proceso mismo del conocimiento¹⁸⁵. Por eso mismo, podríamos decir que todo *‘ārif* es un *‘ālim*, pero no todo *‘ālim* es un *‘ārif*.

2.1.6 Muerte y pasión amorosa

En el sufismo clásico, y, por supuesto, también en nuestro autor, el conocimiento ha estado vinculado siempre a lo sagrado y a la perfección espiritual (*iḥsān*)¹⁸⁶. Los sabios sufíes jamás han contemplado separación

¹⁸³ Dicha aleya coránica va dirigida, en principio, a los judíos de la época del profeta Mahoma, de quienes se decía que no se beneficiaban del conocimiento que poseían. Posteriormente, se ha hecho una interpretación más generalista.

¹⁸⁴ La imagen del espejo tal vez sea la más adecuada para expresar la verdadera naturaleza del sufismo islámico, en tanto que mística esencialmente «gnóstica», punto éste que ampliaremos seguidamente. En cierta forma, cabe decir que el espejo es el símbolo de los símbolos. Como afirma Titus Burckhardt:

«el espejo es, en efecto, el símbolo más directo de la visión espiritual, la *contemplatio*, y en general de la gnosis, pues a través de él se ve plasmada la aproximación del sujeto y el objeto» (1999: 61).

¹⁸⁶ Cfr. Seyyed HOSSEIN NASR, *La connaissance et le sacré*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1999.

alguna entre el conocimiento y el ser, la inteligencia y lo sagrado. Existe una estrecha relación entre el modo de comprender *-modus intelligendi-* y el modo de ser *-modus essendi-*, de tal manera que la comprensión hasta el final trae consigo, forzosamente, una suerte de muerte a la propia individualidad egoica, nuestro yo monádico y aislado, seguida de un nuevo nacimiento espiritual, eso que los tratadistas sufíes denominan «segundo nacimiento». Como vamos a ver a continuación, la muerte, muy ligada a su concepción de la pasión amorosa, constituye uno de los temas centrales de la obra de Rūmī, que el sabio sufí de Konya vincula estrechamente con el simbolismo del *nay*.

En dicha dinámica espiritual, antes aludida, de muerte y renacimiento, o anihilación (*fanā'*) y subsistencia en Dios (*baqā'*)¹⁸⁷, que atraviesa toda la filosofía espiritual del sufismo¹⁸⁸, hemos de entender la siguiente aseveración de Rūmī:

«La vida de los amantes [*'uššāq*, plural de *'āšiq*] consiste en la muerte; no obtendrás el corazón del Amado sin perder el tuyo» (M I: 1751).

Pero, tales palabras adquieren su verdadera dimensión leídas a la luz del célebre aforismo sufí, piedra angular de la mística islámica, que reza así: «Morid antes de morir»¹⁸⁹. Los espirituales sufíes, también Rūmī¹⁹⁰, por supuesto, convirtieron dicha exhortación en el eje de su camino de perfección, consistente en la muerte iniciática que permite alumbrar un «segundo nacimiento». Se trata de morir para ser real y verdaderamente, puesto que no basta con nacer para ser plenamente humanos¹⁹¹. Dicho de otro modo, el

¹⁸⁷ Acerca de la doble experiencia *fanā'-baqā'*, remitimos a Éric GEOFFROY, *Initiation au soufisme*, París: Fayard, 2003, p. 28-30.

¹⁸⁸ Según Ğunayd, en dicha experiencia *fanā'-baqā'* se halla destilado todo el sufismo. El sufismo, para él, se resume en que Dios, lo único real, te haga morir a ti mismo y te haga revivir en Él y por Él. Cfr. Éric GEOFFROY, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁹ A pesar de ser considerado habitualmente un hadiz se trata en realidad de un viejo aforismo sufí, cuya fuente se desconoce. Esa es la razón de que no aparezca en ninguna de las grandes recopilaciones canónicas de tradiciones proféticas. Para más detalles acerca de dicho aforismo, remitimos a Ali YARDIM, *Mesnevî Hadisleri*, Estambul: Damla, 2008, pp. 179-181 y Badī' al-Zamān FORŪZĀNFAR, *Aḥādīṭ-i Maṭnawī*, Teherán: Amīr Kabīr, 1955, hadiz 352. Ambos textos constituyen las obras de referencia acerca de todo lo concerniente al uso del hadiz por parte de Rūmī.

¹⁹⁰ Cfr. FF 3: 12 y FF 28: 122.

adepto es exhortado a morir a sí mismo a fin de ganar una vida nueva. Pero, no solo exhortado, sino conducido y educado para realizar una tarea que se presume ingente y que abarca dos etapas:

1) En la primera, la vía negativa o apofática (*al-naḥī*), la que atañe al *fanā'*, el derviche no ve nada salvo a Dios. Se corresponde con el primer enunciado del *tahīl* contenido en la *ṣahāda*: «No hay divinidad» (*ilā ilāha*).

2) En la segunda, la vía afirmativa o catafática (*al-iṭbāt*), la que concierne al *baqā'*, el derviche no ve nada fuera de Dios, lo que significa que ve a Dios en todo. Se corresponde con el segundo enunciado del *tahīl* incluido en la *ṣahāda*: «Excepto Dios» (*il-lā Al-lāh*); y tiene en la siguiente aleya su más cabal expresión:

«De Dios son el Oriente y el Occidente. Adondequiera que os volváis, allí está la faz de Dios. Dios es inmenso, omnisciente» (Corán 2: 115)¹⁹².

Según postulan los espirituales sufíes, si no se muere a la tiranía del yo fenoménico (*nafs*) con el que el ser humano vive ilusoriamente identificado, jamás podrá alcanzarse el estado de plena comunión con lo único realmente existente y real, *al-Ḥaqq*, Dios. Porque, el «corazón del Amado», tal como expresa Rūmī en el verso antedicho, es, efectivamente, la recompensa al sacrificio del propio *nafs*. Otro hadiz, en este caso *qudsī*, invocado también por

¹⁹¹ El *stirb und werde*, «muere y llega a ser», de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), uno de los pináculos de la cultura occidental, resuena en el presente aforismo sufí, lo cual no resulta extraño. De sobras es conocida la querencia del poeta alemán por el islam, en general, y la poesía persa, en particular. El *West-östlicher Divan (Diván de Oriente y Occidente)*, última de las antologías importantes que realizó el autor, comprende un total de doce libros, publicados entre 1819 y 1827, inspirados en la poesía sufí persa. Uno de los capítulos del mismo está dedicado, precisamente, a Rūmī.

¹⁹² La presente aleya posee un enorme valor en el sufismo *mawlawī*, dado que se recita siempre al final de toda ceremonia ritual del *samā'*. En cierta forma, la danza circular de los derviches giróvagos halla en ella todo su sentido y justificación. Para una descripción detallada de las distintas fases del *samā'* y su simbolismo cósmico y espiritual, remitimos a Halil BÁRCENA, «Danzar con el cosmos. El *samā'* de Maulaná Rumí y los derviches giróvagos», en Jacinto CHOZA-Jesús DE GARAY, *Danza de Occidente y danza de Oriente*, Sevilla: Thémata, 2006, pp. 95-120.

nuestro autor, es muy explícito al respecto, ya que en tanto que *qudsī*¹⁹³ es Dios mismo quien habla en primera persona por boca del profeta Mahoma:

«Estoy [Dios] con aquel cuyo corazón está roto por mi causa»¹⁹⁴.

En otras palabras, la condición para ser aceptado junto al Amado divino es un corazón roto de amor por Él. La presencia divina está íntimamente ligada, así pues, a la rotura del corazón, algo que Rūmī vinculará a la historia del *nay*, como veremos más adelante. Por supuesto, hemos de entender que la rotura del corazón guarda relación con la apertura iniciática. Se trata, en definitiva, de una prueba de madurez espiritual, de un rito de paso si se quiere. A aquellos a los que la pasión amorosa mata, Dios los resucita. De lo que aquí se trata, así pues, es de una muerte iniciática, según la doble experiencia *fanā'-baqā'*, o morir al propio yo y revivir en y por Dios, que le libera al ser humano de sí mismo. Dicho de otro modo: para acercarse al ser esencial es preciso despojarse de la carga de autoreferencia que el ser humano lleva auestas.

Todo el sufismo está impregnado de dicho espíritu ardoroso que persigue una transformación interior cuya piedra de toque es el dominio de sí mismo. En definitiva, eso es a lo que en la tradición islámica primigenia se denomina *ǧihād al-akbar* o «gran esfuerzo de perfeccionamiento interior»¹⁹⁵. En efecto, se trata de un muy particular combate exclusivamente interior e inmaterial que se libra en la propia alma humana, auténtica materia del trabajo espiritual; alma que es como el dragón mitológico que debe perecer a fin de que el héroe obtenga el tesoro que le aguarda; en este caso, la liberación

¹⁹³ Los hadices se dividen en dos categorías: *nabawīes*, en los que el profeta Mahoma habla por sí mismo, y *qudsīes*, en los que es Dios mismo quien habla en primera persona por boca del Profeta. Tradicionalmente, los espirituales sufíes han prestado una especial atención a esta segunda categoría. Para el caso concreto de Rūmī, remitimos a Ali YARDIM, *op. cit.*

¹⁹⁴ Cfr. RUMI, *Fihī-ma-fihī. El libro interior. Los secretos de Yalal al-Din*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 300. Versión española indirecta, a partir de la traducción al francés realizada por Eva de VITRAY-MEYEROVITCH. Seguimos en este caso dicha edición pues es en la que aparece el hadiz en cuestión. Vitray-Meyerovitch realizó su traducción a partir de la edición del profesor Badī al-Zamān Forūzānfār del año 1952, cuya quinta edición es la que utilizamos aquí, aunque añadiendo algunos pasajes, y a veces una página entera, en base a una edición más extensa publicada en Teherán un año más tarde que la del profesor iraní.

¹⁹⁵ Acerca del *ǧihād*, uno de los conceptos más controvertidos y malinterpretados del islam, remitimos a BRAMON (2016: 77-99).

interior, la paz triunfal. Existe algo de heroico en dicho combate interior. Tal como lo concibe Rūmī, también el amor es tarea de héroes. Para nuestro autor, el amor es «la espada de madera que el héroe libra a su hijo» (DS 27), para que éste pueda ejercitarse en la técnica del combate.

Sea como fuere, algo debe morir, lo viejo, para que lo nuevo vea la luz. Solo entonces, una vez roto el cascarón del individualismo, podrá el ser humano participar de algo mucho más amplio y permanente que su propio yo. Lo que nunca fue se apaga (*fanā'*) y subsiste (*baqā'*) lo que jamás ha dejado de ser. Y es que solo quien se vive a sí mismo como nada (*hīch*)¹⁹⁶ vive a Dios como todo.



Obra del escultor iraní Parviz Tanavoli, en la que recrea la palabra persa *hīch*, «nada».

(Fig. 2)

Trasladado al lenguaje amoroso de Rūmī, diríamos que aquel cuyo corazón vive de amar al Amigo divino no puede morir jamás. Afirma rotundamente nuestro autor:

«No ser nada es la condición que se requiere para ser» (DS 2642).

«¡Oh, permíteme no ser!», puesto que el no-ser

¹⁹⁶ Muy del gusto sufí, el término persa *hīch*, cuyo significado literal es «nada», se convertiría con el tiempo en una de las señas de identidad del sufismo, en general, y del sufismo *mawlawī*, en particular, dado que sintetiza en sí mismo el anhelo de todo sufí, que no es otro que saberse nada ante Dios. La caligrafía islámica lo ha recreado de mil maneras distintas. Igualmente, el escultor iraní Parviz Tanavoli (Teherán, 1937) es conocido, básicamente, por sus trabajos sobre dicho vocablo emblemático (Véase Fig. 2).

proclama con los sonidos del órgano: '¡Hacia Él volveremos!'
(M III: 3905-3906).

La búsqueda espiritual que entraña secundar la «senda de la pasión amorosa», según la concibe el sabio sufí de Konya, es «maravillarse y más incluso que maravillarse» (M I: 1506). Tal vez lo más llamativo del caso es que nuestro autor vincula estrechamente maravillarse y amar. En definitiva, el estado maravillado del ser constituye el secreto del amor, que es una experiencia liminal, puesto que se da en y al límite, y todo cuanto se realiza en y al límite adquiere un valor especial. El amor al que alude Rūmī, un amor «agápico», comporta un despojamiento de todo lo circunstancial y aleatorio, un desprendimiento radical del ser, dado que el yo que estima se entrega al tú estimado de una manera desinteresada e incondicional, sin buscar ni esperar retorno alguno. Ciertamente, dicho amor tiene mucho que ver con el proceso de anihilación (*fanā'*) que acabamos de describir.

Para Rūmī, amar es morir; ahí reside el verdadero misterio del amor, que consiste en morir a sí mismo para alcanzar en la unión una vida nueva y más elevada. El velo que se interpone entre el ser humano y la realidad divina es el propio *nafs*, que ha de ser rasgado. Vistas así las cosas, la muerte se convierte en una especie de puente tendido hacia el Amado divino; muerte que cuando es asumida voluntariamente convierte al sufí en una especie de mártir del amor:

«Un hombre llamó a la puerta de su amigo. Este preguntó: '¿Quién eres, oh tú, digno de confianza?'

El hombre respondió: 'Yo'. El amigo dijo entonces: 'Vete. No es este el momento de entrar.

En una mesa como esta no hay lugar para los inmaduros'.

Salvo el fuego de la ausencia y la separación,

¿quién cocerá lo que aún está crudo? ¿Quién lo librará de la hipocresía?

El pobre hombre se fue y viajó durante todo un año, consumido por el fuego de la separación de su amigo.

Abrasado y consumido, regresó de nuevo, dando los últimos cien pasos hacia la casa de su amigo.

Llamó a la puerta con sumo respeto, temiendo que alguna palabra impropia brotara de su boca.

Su amigo contestó: ‘¿Quién llama a la puerta? ‘Eres tú quien llama, oh encantador de corazones’, dijo él.

Por fin, el amigo respondió: «Puesto que ahora eres yo, entra, oh tú, que eres yo mismo. En esta estancia no hay lugar para dos yoes» (M I: 3056-3063).

La «senda de la pasión amorosa» descrita por Rūmī no constituye una forma convencional de enseñanza espiritual, puesto que la paradoja del amor, que es un «devorador de personas» y «engulle al ser humano sin dejar nada de él»¹⁹⁷, en palabras de Aḥmad al-Gazzālī (m. 1125), no puede ser enseñado y, en consecuencia, tampoco aprendido, al no ser nada objetivable y menos aún una materia de estudio:

«Mientras hablaba sobre la pasión amorosa
el intelecto se desmoronó rendido como un asno en el lodazal.
Solo el propio amor es capaz de explicar qué es el amor.
La verificación del sol es el propio sol.
Si deseas evidencias sobre su luz, no apartes tu mirada de él»
(M I: 115-116).

El amor que nuestro autor presenta está más allá de toda razón discursiva y del lenguaje al uso. Y es que dicho amor es vecino del silencio, más que del discurso, y se celebra a través de la música y la danza. Eso fue, justamente, lo que Šams le transmitió a Rūmī hasta quedar ambos embebidos, uno en el otro: el secreto de un amor que mana continuamente desde lo más hondo del ser desbordando todo lenguaje y todo marco conceptual.

De ahí la excepcionalidad de la senda espiritual que postula Rūmī; una senda que no guarda similitud con ninguna otra vía:

«La senda de la pasión amorosa es diferente a todas las religiones;
para los amantes [‘*uṣṣāq*], Dios es la senda y la fe» (M II: 1770).

Más adelante, en el sexto y último volumen del *Maṭnawī*, Rūmī nos ofrece una pista muy valiosa para comprender la naturaleza de dicha senda

¹⁹⁷ Cfr. Aḥmad AL-GAZZĀLĪ, *op. cit.*, p. 64.

espiritual, así como el itinerario a seguir, algo que ya hemos avanzado anteriormente:

«¿Cuál es el medio para ascender al cielo? Este no-ser.

No-ser es la senda y la religión de los amantes» (M VI: 233).

En efecto, dicho no-ser (*nīstī*) es la piedra angular de una senda espiritual que aparece muy bien expuesta, hasta donde es posible expresar mediante el lenguaje, en la célebre historia de un humilde barquero y un gramático (*naḥwī*) un tanto engreído narrada en el *Maṭnawī*¹⁹⁸. Todo empieza cuando, una vez embarcados, el gramático le pregunta al barquero si ha estudiado gramática, a lo cual éste responde negativamente. El gramático le dice entonces que si no sabe gramática es como si hubiese perdido media vida. El barquero calla ante la respuesta insolente del gramático, hasta que de golpe se levanta un temporal de viento y lluvia y la barca comienza a zozobrar. Es entonces cuando el barquero le pregunta al gramático si sabe nadar, a lo cual éste responde negativamente. El barquero lo remata diciendo que en ese caso acaba de perder toda la vida, puesto que la barca se va a pique. Tras la anécdota, afirma Rūmī:

«Has de saber que lo que aquí se necesita es *maḥw*¹⁹⁹ y no *naḥw*²⁰⁰.

Si te has vaciado de ti mismo, sumérgete sin miedo en el mar».

(M I: 2840).

¹⁹⁸ El humor es uno de los recursos expresivos empleados frecuentemente por Rūmī, tanto en su obra literaria como en su pedagogía espiritual, a fin de liberar la mente de todo fanatismo y estrechez de miras. Incluso el *naḥw* será el protagonista de su humor. En varios pasajes humorísticos del *Maṭnawī*, nuestro autor se sirve de un personaje mítico de la literatura popular islámica como Naṣr al-Dīn -más conocido como Ğuḥā entre los árabes y Nasreddin Hoca entre los turcos-. Tal es el caso, por ejemplo, de la historia del niño que lloraba desconsoladamente la muerte de su padre (M II: 3116 y ss.), una historia, por cierto, que aparece recreada, igualmente, en el *Lazarillo de Tormes*. Pero, también se da el caso contrario. Algunas historias que no se atribuyen a Naṣr al-Dīn, al que Rūmī llama Ğuḥī, andando el tiempo formarán parte del acervo de éste. Es el caso de la historia que aquí nos ocupa del gramático y el barquero. Cfr. Marie-Christine BORNES-VAROL, «Djoha juif dans l'Empire ottoman», *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 77-78, 1995, pp. 61-74.

¹⁹⁹ Literalmente, «borrarse», «disolverse», «vaciar».

²⁰⁰ Literalmente, «gramática».

Para Rūmī, en la «senda de la pasión amorosa» no es gramática (*naḥw*) lo que se precisa, esto es, acumular informaciones y conocimientos, sino todo lo contrario, vaciamiento y disolución, que el ego se borre (*maḥw*). No apela nuestro autor en este fino *tağnīs*²⁰¹, así pues, a emborronar la página en blanco del corazón, sino, justamente, lo contrario: a borrar las manchas egocéntricas que lo oscurecen y velan. De ahí la siguiente afirmación:

«El libro del sufí no está compuesto ni de tinta ni de letras;
no es otra cosa que un corazón blanco como la nieve» (M II, 159).

En resumen, la gramática que Rūmī propone aquí es la gramática del vaciamiento interior (*naḥw-yī maḥw*), aquella que borra toda huella del ego, lo cual nos evoca el célebre hadiz que dice así:

«Yo soy Aḥmad sin *mīm* [*Anā Aḥmad bilā mīm*]»²⁰².

Aḥmad es uno de los nombres con los que se conoce al profeta Mahoma²⁰³. Pues bien, si a dicho nombre le borramos (*maḥw*) la letra árabe *mīm* (m), cuya equivalencia numérica en la ciencia de las letras y los números (*‘ilm al-ḥurūf*)²⁰⁴, la más importante de todas las ciencias esotéricas islámicas, es 40, nos queda *Aḥad*, literalmente «el Uno único», esto es, Dios. La letra *mīm*

²⁰¹ El *tağnīs* u homonimia es uno de los recursos retóricos más comunes empleados en la poesía persa. Consiste en el aprovechamiento poético de la completa similitud entre dos o más palabras, tanto en lo que hace a los aspectos morfológicos como a los fonéticos; en este caso, por ejemplo, entre *naḥw* y *maḥw*. El *tağnīs* perfecto se da cuando ambas palabras son completamente iguales. Acerca de las leyes retóricas de la poesía persa y, en especial, sobre las diferentes modalidades de *tağnīs*, remitimos SCHIMMEL (1992a: 38-52).

²⁰² Para más información acerca de dicho hadiz, remitimos a SCHIMMEL (2002: 241-242 y 438).

²⁰³ Cfr. Mikel DE EPALZA, «Los nombres del profeta en la Teología Musulmana», *Verde Islam*, 12, 1999, pp. 24-37.

²⁰⁴ La llamada ciencia simbólica de las letras (*‘ilm al-ḥurūf*) se basa en la equivalencia numérica de cada letra del alifato árabe. Consiste, entre otras muchas operaciones, en adicionar el valor numérico (*abğad*) de las letras de una palabra y de construir a partir de aquí otras palabras dotadas del mismo valor numérico. Se utiliza como método interpretativo tanto del Corán como de otros textos relevantes sufíes. Acerca de su uso tanto en el sufismo como en otras corrientes de la espiritualidad islámica, véase Pierre LORY, *La science des lettres en islam*, París: Dervy, 2004. En castellano, remitimos a Pilar GARRIDO, *El inicio de la Ciencia de las Letras en el Islam: la Risālat al-ḥurūf del sufí Sahl al Tustarī*, Madrid: Mandala, 2010.

(m) simboliza la condición de criatura, la discontinuidad, la limitación y la naturaleza ilusoria de todo en comparación con Dios. Pero, la letra *mīm* (*m*), y esto es tal vez lo más substancial aquí, también simboliza la muerte. No por casualidad, dicha letra *mīm* (*m*) es la letra inicial de la palabra árabe *mawt*, que significa, justamente, «muerte». Recapitulando, la gramática del vaciamiento interior, a base de borrar toda huella del ego (*naḥw-yi maḥw*), no es sino otra manera de referirse a la muerte iniciática (*fanā'*) ya descrita.

La excepcionalidad de la «senda de la pasión amorosa» de Rūmī tiene que ver también con el tipo de búsqueda espiritual que exige. «Quien busca, encuentra» (M I, 1412), afirma nuestro autor. El problema estriba en saber buscar, dado que quien persigue otra cosa que no sea Dios no deja de ser, advierte el propio Rūmī, «una mera caricatura de derviche» (M I, 2752). Sin embargo, nos hallamos ante una búsqueda inaudita, como inaudita es la propia «pasión amorosa» de la que estamos hablando.

Efectivamente, se trata de un tipo de búsqueda muy singular, «una búsqueda más allá de toda búsqueda» (M I: 2211), dado que la búsqueda con un objetivo prefijado de antemano no puede ser más que una proyección del propio ego. Nuestro autor llama a superar todo deseo²⁰⁵, incluso los más sublimes, como el de la búsqueda de Dios. Por eso los espirituales sufíes acostumbran a decir -se trata de un aforismo ampliamente repetido- que «a Dios no se le encuentra buscándolo, aunque quien no lo busca no lo encuentra» (Bárcena 2015: 58). He ahí la gran paradoja de la búsqueda espiritual que el sabio sufí de Konya pone de manifiesto.

2.1.7 Amor y conocimiento

Con todo, buscar más allá de toda búsqueda también significa ser consciente de las limitaciones de la razón puramente discursiva y su incapacidad para alcanzar las realidades divinas, lo cual en modo alguno quiere decir que la «senda de la pasión amorosa» propuesta por Rūmī sea un camino irracional sustentado en la mera piedad religiosa. A pesar de que la filosofía

²⁰⁵ Escribe Sultān Walad, a propósito de la superación del deseo:

«Se le preguntó a Bayazid [Bāyazīd al-Biṣṭāmī]: ¿qué es lo que deseas? Él respondió: 'Deseo no desear'; puesto que si Bayazid expresaba desear algo, esto mostraría que aún existía» (MD 40).

espiritual de nuestro autor gire toda ella en torno al amor, en el estadio desde el cual nos habla el sabio sufí de Konya amor y conocimiento ya no se diferencian entre sí, como sostiene John O’Kane (Aflākī 2000: xvi). Quien conoce ama y quien ama conoce. Ya el teólogo y místico sufí Abū Ḥāmid al-Gazzālī, había dicho:

«El amor sin gnosis es imposible, solo se puede amar lo que se conoce» (Schimmel 2002: 148).

Por consiguiente, a nuestro juicio, no es el amor de Rūmī la expresión de un sentimentalismo epidérmico e irracional; no se trata de una mera expresión piadosa y devocional. El amor, mejor aún, la pasión amorosa (*‘išq*) de la que habla Rūmī no responde a ninguna psicología, sino a una cosmología mística en la que el amor, «astrolabio de los misterios divinos» (M I, 110), verdadera alquimia de la existencia, constituye tanto el fundamento como el motivo de la vida. He ahí el papel cosmológico de la pasión amorosa, sin la cual el mundo estaría helado y a oscuras, pues siendo fundamentalmente fuego, de ella emanan luz y calor a partes iguales. Afirma nuestro autor:

«Por el amor, las cosas amargas se vuelven dulces;
por el amor, los trozos de cobre se tornan como el oro;
por el amor, las heces se aclaran y vuelven limpias;
por el amor, el dolor se convierte en cura;
por el amor, el muerto vive;
por el amor, el rey se convierte en esclavo» (M II: 1530-1532).

Ese amor superlativo que es la pasión amorosa lo puede todo, parece querernos decir Rūmī. Un siglo más tarde que nuestro autor, Dante Alighieri (1265-1321) concluirá *La Divina Comedia* afirmando que el amor «mueve el sol y las estrellas», algo que, mucho antes que el genio italiano, ya había sostenido el filósofo, médico y musicólogo persa Ibn Sīnā (980-1037), Avicena por su nombre latinizado, cuando en su *Risāla fī-l-‘išq* (*Tratado de la pasión amorosa*) proclama que el amor es la fuerza motriz de la vida, siendo capaz incluso de

hacer que las estrellas se muevan²⁰⁶. Y es que, para el amor, ya lo había anticipado siglos antes Ibn Ḥazm (994-1064), el gran teórico andalusí de las pasiones amorosas, todo es posible, incluso tornar lícito lo que la moral religiosa y las convenciones sociales decretan vedado:

«Sabrás, hónrete Dios, que el amor ejerce sobre las almas un efectivo poderío, un decisivo imperio, una autoridad irresistible, una fuerza contra la que no es posible rebelarse, una soberanía a la que no se puede escapar, y que impone una obediencia ineludible y una coacción a la que nadie puede hurtarse. Destruye lo más recio, desata lo más consistente, derriba lo más sólido, disloca lo más firme, se aposenta en lo más hondo del corazón y torna lícito lo vedado» (Ibn Ḥazm 1985: 132).

El amor de Rūmī no es un efluvio sentimental, sino una vía de conocimiento que habla el lenguaje de la verdad. En este punto, son ilustrativas las siguientes palabras de Raimon Panikkar:

«El amor es el compañero natural del conocimiento» (2005: 92).

Podríamos decir que, en Rūmī, la luz del conocimiento enciende el amor, mientras que el fuego del amor enciende la luz del conocimiento. Porque la gnosis y el amor son espiritualmente idénticos; enseñan las mismas verdades con un lenguaje diferente (Nicholson 2008: 114). Tal vez uno de los mayores logros de algunos autores sufíes, como el caso de Rūmī que aquí analizamos, haya sido, justamente, haber restablecido el lazo roto entre conocimiento y amor, una de las crisis, por lo demás, más graves de nuestra época (Tolentino 2016: 46). Y es que la «senda de la pasión amorosa» de nuestro autor no es una elección excluyente entre luz y calor. Más aún, su poesía constituye una singular obra de arte realizada a base de un lenguaje que comunica al mismo tiempo luz y calor. El de Rūmī es un amor cognoscente, al tiempo que un conocimiento amoroso. Afirma el propio autor:

«Este amor nuestro es el resultado del conocimiento» (M II: 1533).

²⁰⁶ *Apud* J. C. BÜRGELE, «Ecstasy and Order. Two Structural Principles in the Ghazal Poetry of Jalāl al-Dīn Rumi», en Leonard LEWISOHN, *The Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publications, 1992, p. 64.

Es cierto que dicho conocimiento que antecede al amor es un conocimiento peculiar, más cercano a la intuición que a la racionalidad meramente discursiva, como sugiere Reynold A. Nicholson:

«El amor, ‘el astrolabio de los misterios celestiales’, inspira toda religión digna de este nombre y trae consigo, no una creencia razonada, sino la intensa convicción que surge de la intuición inmediata. Esta luz interior es su propia evidencia, el que la ve tiene verdadero conocimiento, y nada puede hacer aumentar o disminuir su certeza» (2008: 126-127).

A nuestro juicio, dicha preeminencia del conocimiento en el sufismo islámico, no siempre ha sido bien entendida, como tampoco lo ha sido el concepto que los espirituales sufíes, también Rūmī, poseen acerca del amor. Afirma Martin Lings, comparando en este punto cristianismo e islam, a fin de esclarecer mejor las cosas:

«El Corán insiste reiteradamente en el recuerdo de Dios (*dīkr Al-lāh*), lo cual representa para el islam lo que representa para el cristianismo, por ejemplo, el amor a Dios sobre todas las cosas. El uso coránico del término cognitivo «recuerdo» (*dīkr*) con preferencia al de «amor» es lo que, fundamentalmente, ha impuesto al sufismo su singular terminología» (Lings 2001: 44).

La primera palabra coránica revelada al profeta Mahoma fue *iqra*, esto es, «lee»²⁰⁷. Así pues, lo primero es leer o, lo que es lo mismo, descifrar los signos teofánicos (*āyāt*). Quiere ello decir, y conviene subrayarlo, que el Corán no apela a la piedad o a la fe por la fe sin más, sino a la inteligencia, esto es, a la capacidad intelectual del ser humano, aunque sin sucumbir al luciferismo de la inteligencia propio de la racionalidad moderna. Por otro lado, son ciento cincuenta las ocasiones en las que se mencionan en el Corán conceptos como «razonar» (*ta‘aqqul*), «ponderar» (*tadabbur*) y «contemplar» (*tafakkur*), término éste último que también podemos traducir por «meditar» e incluso «reflexionar». En numerosos pasajes coránicos se exhorta, explícitamente, al

²⁰⁷ «¡Lee en el nombre de tu Señor, Que ha creado, ha creado al hombre de sangre coagulada! ¡Lee! Tu Señor es el Munífico, Que ha enseñado el uso del cálamo, ha enseñado al hombre lo que no sabía» (Corán 96: 1-5).

ser humano a la contemplación reflexiva de los signos divinos como forma de apertura a lo real²⁰⁸. Escribe la arabista Dolors Bramon al respecto:

«Mucha gente -musulmanes o no- ignora que algunas de las indicaciones que más veces aparecen en el Corán, el libro que los fieles del islam consideran que recoge la palabra de Dios al dictado, son, precisamente, los verbos *razonar*, *pensar*, *reflexionar* o similares» (2016: 11).

También la Sunna nos ofrece un ejemplo harto significativo de cuanto estamos diciendo, respecto al lugar preeminente que el conocimiento ocupa en el sufismo y su profunda significación espiritual. «Quien se conoce [*'arafa*]²⁰⁹ a sí mismo [*nafs*], conoce a su Señor»²¹⁰, reza un célebre *dictum*, muy caro a los sufíes, que define a la perfección la idiosincrasia sufí. En él aparece destilado el que tal vez sea el misterio por antonomasia de la existencia. Dios, lo más inescrutable para la criatura humana, es, justamente, su constitutivo más recóndito, la esencia primera y última de su ser.

El ser humano posee entendimiento para conocer a Dios, aunque no siempre lo cultive, y memoria (*dikr*) para recordarlo en todo momento, a pesar de su desmemoria congénita (*gafla*). En ese sentido, piénsese que los sufíes son conocidos en la tradición islámica como la «gente del recuerdo» (*ahl al-dikr*). Con todo, lo relevante es constatar que el acento está puesto en el acto de conocerse a sí mismo, como vía que conduce al conocimiento de Dios.

El predominio del amor en la mística cristiana, así como del conocimiento, es decir, de la gnosis, en el sufismo islámico, es tan marcado

²⁰⁸ Cfr. Corán 13: 3, Corán 16: 12 y Corán 16: 69, por ejemplo.

²⁰⁹ El verbo árabe utilizado es *'arafa*, cuyo participio activo es *'arīf*, «quien conoce», el «conocedor», es decir, el «gnóstico», que es como sus hagiógrafos y seguidores definen a Rūmī (AFLĀKĪ 2000: xvi-xvii).

²¹⁰ Existe una cierta confusión a propósito de la autoría de dicha sentencia. Aunque en muchos casos se considera que es un hadiz, se trata en realidad de unas palabras pronunciadas por 'Alī ibn Abī Ṭālib (m. 661), yerno y primo del profeta Mahoma, tenido como el padre del esoterismo islámico y primer eslabón de todas las cadenas iniciáticas sufíes, salvo la *naqšbandiyya* que se remonta al primer califa Abū Bakr. Por su parte, Louis MASSIGNON atribuye su autoría a Yahyà ibn Mu'āḡ al-Rāzī (830-871), una de las primeras voces del sufismo. Cfr. Louis MASSIGNON, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, París: Cerf, 1999, p. 269 (Primera edición, 1922). Por su parte, Rūmī tanto se la atribuye al profeta Mahoma (FF 2: 10) como a 'Alī (FF 12: 56).

que buena parte de la terminología empleada comúnmente en ambas espiritualidades puede prestarse a no pocos equívocos si se toma fuera de su ámbito propio. Eso es lo que, a nuestro juicio, suele ocurrir con la llamada vía sufí del amor, en general, y, más en particular, con la «senda de la pasión amorosa» de Rūmī, que aquí estamos analizando. Vistas así las cosas, hemos de entender la apelación al amor por parte de los espirituales sufíes en el marco general del conocimiento propio del sufismo y de su léxico técnico (*iṣṭilāḥāt*). La siguiente sentencia de Ḥasan al-Baṣrī (642-728), considerado como uno de los primeros nombres del sufismo, es muy explícita al respecto:

«Quien conoce a Dios, Le ama, y quien conoce el mundo se aparta de él» (Lings 2001: 45).

Las siguientes palabras de William C. Chittick constituyen una síntesis inmejorable de cuanto venimos diciendo:

«La espiritualidad islámica está impregnada de un amor perfectamente armonizado con el conocimiento principal, tal como puede verse ya en el propio Corán y la Sunna. Los *fedeli d'amore* del Islam han enfatizado una y otra vez que amor y conocimiento se complementan mutuamente en el plano espiritual» (Chittick 2013: viii).

Lo hasta ahora dicho debiera servir también para disipar los malentendidos suscitados a propósito de dos autores cardinales de la espiritualidad sufí, en particular, e islámica, en general, como Ibn 'Arabī²¹¹, a quien ya nos hemos referido en varias ocasiones, y quien aquí ocupa nuestra investigación, Rūmī. A primera vista, la enseñanza de ambas luminarias sufíes

²¹¹ Si, como ya hemos visto, Rūmī afirma seguir la «senda de la pasión amorosa», *mil-lat-i iṣq* en persa, Ibn 'Arabī usa la expresión árabe *dīn al-ḥubb*, esto es, la «religión del amor», para referirse a la fe que dice profesar. Confiesa el sabio andalusí en uno de sus más célebres poemas, vertido al español por el arabista Carlos Varona Narvión:

«Mi corazón adopta todas las formas: unos pastos para las gacelas y un monasterio para el monje.
(Él) es un templo para los ídolos, La Kaaba del peregrino, las tablas de la Torá y el libro del Corán.
Sigo sólo la religión del amor [*dīn al-ḥubb*], y hacia donde van sus jinetes me dirijo, pues es el amor mi sola fe y religión» (IBN 'ARABĪ 2002: 125).

parece reflejar dos modos de espiritualidad completamente divergentes, si bien ambas poseen un mismo anclaje coránico. Ahora bien:

«mientras que Ibn ‘Arabī buscaba el significado interior del Corán en formas universales, Rūmī buscaba su manifestación en maravillas cotidianas» (Lawrence 2007: 122).

Ciertamente, Rūmī carece de interés por la filosofía y critica de tal manera a los filósofos que sus invectivas recuerdan mucho al Abū Ḥāmid al-Gazzālī del *Tahāfut al-Falāsifa* (*La incoherencia de los filósofos*):

«El filósofo carece de agallas para pronunciar una sola palabra.
Y si lo hiciera, la religión lo confundiría» (M I: 2151).

Lo cierto es que en la obra de Rūmī hallamos un aliento diferente al de la teosofía especulativa de Ibn ‘Arabī, mucho más intrincada y conceptualmente más abstrusa. Sin embargo, dicha diferencia de tono, estilo y talante no debiera de llevarnos a engaño. Como muy bien supo ver Henry Corbin:

«Contentarse con señalar el contraste entre las distintas formas que toman la espiritualidad de Mawlânâ [Rūmī] y la de Ibn ‘Arabī sería quedarse en una perspectiva totalmente superficial. Un mismo sentimiento teofánico inspira, a una y a otra, una misma nostalgia por la belleza, una idéntica revelación del amor. Las dos tienden a la misma «conspiración» de lo visible y lo invisible, de lo físico y lo espiritual, en una *unio mystica* en la que el Amado se convierte en el espejo que refleja el rostro secreto del amante místico, mientras que éste, purificado de la opacidad de su *ego*, se convierte recíprocamente en el espejo de los atributos y de las acciones del Amado» (Corbin 1993: 89).

3. LA OBRA LITERARIA DE MAWLĀNĀ RŪMĪ

3.1 Legado literario de un filósofo espiritual y un poeta místico

La obra de Rūmī constituye un auténtico reflejo del hombre. Toda ella exhala autenticidad, siendo esa, tal vez, una de las razones de su perdurabilidad en el tiempo. Ya dijimos que, a nuestro juicio, se trata de un autor que escribe lo que vive y vive lo que escribe, de tal modo que la sinceridad nos parece uno de los rasgos más característicos de su poesía, que es el espejo en el que se vislumbra su vida interior. No puede haber arte sin verdad. Por consiguiente, toda simulación poética tiene que ser, en primer lugar, verosímil. Más aún, como no hay distinción en nuestro autor entre obra literaria y búsqueda espiritual, la sinceridad es para él una de las cualidades esenciales de todo aspirante espiritual, la condición de posibilidad de la senda interior sufí:

«Tu sinceridad te ha convertido en un buscador» (M II: 3007).

A todo ello contribuye, entre otras cosas, el hecho de que la intención de nuestro autor, que no es un poeta de profesión, valga la expresión, no es crear una obra literaria al margen o en paralelo a su experiencia espiritual, sino que ésta se expresa, justamente, a través de su poesía, que es, a su vez, fiel testimonio de aquella. En otras palabras, el poema no es «lo otro» del discurso espiritual, ni siquiera una exposición poética de este, sino su culminación real. Si se nos permite el símil musical, podríamos afirmar que la obra de nuestro autor es música escrita, mientras que su vida es música cantada.

En cierta forma, la frescura e inmediatez que destila la poesía de Rūmī no son sino el espejo en el que se refleja el tipo de conocimiento adquirido por el autor. Un conocimiento de las realidades ocultas más allá de las apariencias formales, cuyo acto cognitivo nada tiene que ver con la racionalidad discursiva y el razonamiento reflexivo, sino con el desvelamiento intuitivo e inmediato (*kašf*), que es una penetración por la visión interior, eso que Henry Corbin

denominó «percepción visionaria», y cuyo órgano de conocimiento privilegiado es, según el sufismo clásico, el ojo del corazón (*'ayn al-qalb*)²¹². De ahí que definamos una y otra vez su conocimiento como un saber saboreado, esto es, un conocimiento frutivo, participativo y no meramente especulativo, como el de los filósofos, a quienes tanto aborrece, o el de los teólogos, cuya estéril dialéctica resulta inoperante. Rūmī descubrió la inanidad de la filosofía muy pronto y si algo detesta sobremanera es la jerga abstrusa que halaga la vanidad de los filósofos.

Por consiguiente, el gnóstico (*'ārif*), esto es, el conocedor, se convierte en lo que conoce y se realiza a sí mismo mediante dicho conocimiento, un conocimiento no únicamente reducido a la razón. Qué duda cabe que la poesía de Rūmī es una poesía de neto corte metafísico. Sin embargo, temas que le son propios como el de la teología negativa, tan característica de nuestro autor, no son expuestos jamás a la manera de un discurso filosófico sistemático, sino a través del simbolismo y, en especial, del simbolismo musical. Podríamos decir, parafraseando a Emil M. Cioran (1911-1995), que lo que en verdad hace el sabio sufí de Konya es «filosofar poéticamente»²¹³.

En la figura de Rūmī se concilian sin la menor contradicción el filósofo espiritual y el poeta místico, algo que sorprende en el ámbito cultural europeo, pero que resulta del todo normal en la tradición islámica, como observa, una vez más, Seyyed Hossein Nasr:

«Es interesante advertir que en Occidente hay muy pocos filósofos y estudiosos de nota que a su vez hayan sido poetas. La situación es muy distinta en el islam, donde abundan los pensadores especulativos, los eruditos y sobre todo los sufíes que también se distinguen como poetas.

²¹² Nos parece oportuno recordar aquí que la palabra latina *cor* quiere decir tanto «corazón» como «mente», lo cual corrobora el lazo existente entre ambas realidades. De hecho, también en árabe la palabra *qalb* significa, al mismo tiempo, «corazón» y «mente». El español moderno posee la palabra «cordura» para atestiguar dicho vínculo. Podría decirse que, según dicho doble significado, es posible conocer mediante el corazón y no solamente con la mente, si bien el conocimiento mediante el corazón es un conocimiento peculiar, por lo que tiene de intuitivo y, a veces, inmediato. Así lo recoge, por ejemplo, la expresión popular «tener una corazonada», utilizada para referirse a un conocimiento que llega de golpe, sin que medie ningún proceso mental.

²¹³ Prefacio de Sanda STOLOJAN, en E. M. CIORAN, *De lágrimas y de santos*, Barcelona: Tusquets, 2008, p. 14 (Primera edición, 1986).

Algunos de ellos, como poetas de primer orden. Basta recordar los nombres insignes de Ibn Sīnā, Nāṣir-i Jusraw, Jayyām, Afdāl al-Dīn Kāshānī, Mīr Dāmād, Mullā Ṣadrā y Sabziwārī. Entre los sufíes que también fueron estudiosos, filósofos y teólogos místicos, podemos mencionar a Sanā'ī, 'Aṭṭār, Rūmī y Ŷāmī en lengua persa; y a Ḥallāy, Ibn al-Fāriḍ e Ibn 'Arabī en lengua árabe»²¹⁴.

Los dos trabajos literarios más importantes de Rūmī son el *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*, que incluye unos 40.000 versos aproximadamente, y el *Maṭnawī-yi Ma'nawī*, libro en seis volúmenes que abarca un total de más de 25.000 versos. Además de ambas obras, han llegado hasta nuestros días tres colecciones de cartas y charlas espirituales del sabio sufí de Konya. Pero, veamos, a continuación, todo su legado literario detalladamente.

3.1.1 *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*²¹⁵

Se trata de la recopilación de la obra poética de Rūmī, al margen del *Maṭnawī*. Comprende 3.230 *gazales* u odas místicas²¹⁶, que suman un total de

²¹⁴ Prólogo de Seyyed HOSSEIN NASR, en Luce LÓPEZ-BARALT, *Luz sobre Luz*, Madrid: Trotta, 2014, pp. 10-11.

²¹⁵ Ha sido publicado con diversos títulos: *Dīwān-i Kabīr*, *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*, *Kul-liyāt-i Šams*, *Kul-liyāt-i Šams-i Dīwān-i Kabīr* y *Gazaliyāt-i Šams*.

²¹⁶ Género poético, originariamente árabe, de carácter erótico-elegíaco. No en balde, *gazel* significa etimológicamente «evocación y descripción de muchachas», mientras que *mugāzala* es el «arte de hacer el amor a las mujeres». Andando el tiempo se convertirá en la composición estrófica predilecta de los poetas sufíes persas. Se trata de una composición que consta, por lo general, de entre cinco y quince dísticos (*abyāt*, plural de *bayt*). Los dos hemistiquios (*mašārī'*, plural de *mišrā'*) del primer *bayt* marcan la rima de todo el *gazel*. En teoría, cada *bayt* constituye en sí mismo un mundo poético completo, desde el punto de vista tanto de la sintaxis como de la semántica, razón por la cual un dístico suelto puede tener vida propia independientemente del resto del *gazel*, que, no obstante, forma un todo coherente. La musicalidad del *gazel* proviene del *radīf*, suerte de estribillo musical, colocado justo al final de cada *bayt*. El *radīf* puede ser una sílaba, una palabra o bien una pequeña frase que otorga unidad formal (y rítmica) al *gazel*. Dadas sus características rítmicas, el *gazel* ha servido de base poética a distintas composiciones musicales, tanto en árabe como en persa, turco y urdu. Uno de los rasgos más singulares y distintivos del *gazel* lo hallamos en el último *bayt*, llamado *majlaš*, en el cual el autor inscribe su *tajal-luš*, que es el *nom de plume* del poeta. En cuanto a la temática amorosa propia del *gazel*, los poetas sufíes la espiritualizaron, trocando el amor profano en amor divino, si bien la frontera entre ambos no siempre fue tan clara como para no generar una cierta ambigüedad. Para más detalles acerca del arte del *gazel* en general, véase R. BLACHÈRE, *Encyclopaedia of Islam*, Leiden: Brill, 1979-2002, vol. II, pp. 1028-1033 (Existe también

35.000 versos. Incluye, igualmente, 44 *tarǧī āt* -un tipo de composición poética integrada por dos o más *gazales*-, que suman 1.700 versos; y, por último, 2.000 *rubā ʿiyyāt* o cuartetas²¹⁷. Como apunta A. J. Arberry, uno de los mayores especialistas en nuestro autor:

«Muchos de los poemas del *Dīwān* presentan una gran originalidad, pero resulta muy evidente la influencia de ʿAṭṭār en Rūmī a la hora de componer dicho estilo de verso» (1994: 134).

La poesía recogida en el *Dīwān* fue compuesta a lo largo de casi 30 años, desde la llegada de Šams a Konya, el año 1244, hasta su muerte, acaecida en 1273. Quiere ello decir que una parte substancial del *Dīwān* fue compuesta en paralelo al *Maṭnawī*, durante los últimos doce o catorce años de su vida, lo cual significa que nuestro autor combinó a la perfección dos tipos distintos de registro poético, algo que no siempre ha sido ponderado como merece, como subraya William C. Chittick (1983: 5).

Si bien más de un tercio de los poemas contenidos en el *Dīwān* está dedicado explícitamente a Šams, 1.000 piezas en total, solo un puñado lo dedica Rūmī a personajes como Šalāḥ al-Dīn Zaraqūb, 156 concretamente, y Ḥusām al-Dīn Çelebī, 14 en su caso; personajes que, como ya hemos visto, desempeñan en el *Dīwān* un papel similar al de Šams, en tanto que espejos límpidos en los que el sabio sufí de Konya contempla al Amado divino. Sin embargo, en la mayor parte de los poemas, 2.150, no se menciona a nadie en concreto, si bien en más de 500 casos se da una circunstancia muy particular, verdadera seña de identidad de la poesía de nuestro autor. En tales casos, Rūmī incluye el término *jāmūš*, que en persa significa «silencio» -e incluso «silencioso» o «silente»- en el *majlaš* de dichos *gazales*, a manera de colofón, lo cual ha llevado a algunos estudiosos a considerarlo como un *tajal-luš* o *nom*

la edición en francés y una edición *on-line*). Sobre el cultivo del *ghazal* por parte de Rūmī, remitimos a SCHIMMEL (1992a: 33-35) y LEWIS (2007: xxii-xxix).

²¹⁷ Traducimos la palabra árabe *rubā ʿī* como «cuarteta», que es la forma más generalizada y así se ha venido traduciendo tradicionalmente, si bien el *rubā ʿī* -literalmente, «doble verso»- consta solamente de dos dísticos repartidos en cuatro hemistiquios, que riman el primero, segundo y cuarto, quedando libre el tercero, a diferencia de la cuarteta occidental, que posee cuatro versos (ANVAR-CHENDEROFF 2004: 146-147).

de plume de Rūmī. Sea como fuere, lo cierto es su enorme apreciación por el silencio, punto éste sobre el que volveremos más tarde.

Mientras que el *Maṭnawī* posee un neto carácter didáctico, tal como corresponde a las características de dicho tipo de composición poética, el *Dīwān* podría ser considerado como la auténtica autobiografía espiritual de Rūmī, tejida toda ella alrededor del amor. Porque el amor, tal como estamos viendo, es el verdadero centro ardiente de la poesía de Rūmī. Nuestro autor se desnuda en el *Dīwān* y para ello echa mano de los instrumentos más idóneos. Y es que tanto el *gazzal* como el *rubāʿī* son composiciones poéticas cuyas combinaciones métricas, con *tempi* más veloces, permiten una expresión excelente tanto de la más eufórica alegría como de la más intimista introspección (Bakhtiar 1976: 112-113).

Concluamos con unas palabras a propósito del título del libro y su significado profundo. Nos acabamos de referir al vocablo *jāmūš* como uno de los posibles *tajal-luṣ* utilizados por Rūmī. El otro, utilizado aún en vida de Šams, es, justamente, Šams. Se trata de algo más que un homenaje a quien marcó decisivamente su vida y su trayectoria espiritual. Con la adopción de dicho *tajal-luṣ*, muestra nuestro autor su total vaciamiento en la figura de quien tan gran influencia había ejercido sobre él. En cierta manera, Rūmī decide retirarse de su propia obra para que sea Šams quien hable a través suyo, reconociendo que ambos compartían una misma naturaleza. De hecho, Rūmī vive junto a Šams una experiencia directa del *tawḥīd*. Tal como afirma el islamólogo Christian Jambet, discípulo aventajado de Henry Corbin y uno de los más prestigiosos traductores de Rūmī al francés:

«el intenso amor, el incendio interior que nace en presencia de Shams de Tabrīz le enseña a Rūmī el *tawḥīd* auténtico, el sentido verdadero de la unicidad divina»²¹⁸.

Téngase en cuenta, además, que *Dīwān-i Šams* puede significar en persa tanto «*Dīwān* escrito por Šams» como «*Dīwān* dedicado a Šams» o «*Dīwān* inspirado por Šams»²¹⁹.

²¹⁸ Véase la introducción de Christian JAMBET al libro, traducido por él mismo, Jalāoddīn RŪMĪ, *Soleil du Réel. Poèmes d'amour mystique*, París: Imprimerie Nationale, 1999, p. 39.

3.1.2 *Maṭnawī-yi Ma' nawī*

El *Maṭnawī* comprende un total de seis volúmenes, cuya extensión va de los 3.810 a los 4.915 versos. Está compuesto todo él en un estilo poético predominantemente didáctico. Mientras que el *Dīwān* contiene distintas piezas poéticas, autónomas entre sí, que responden a diferentes patrones rítmicos, el *Maṭnawī* está todo él compuesto siguiendo un único y mismo patrón rítmico²²⁰. El término «*maṭnawī*» designa de forma general un género poético persa, pero su sola pronunciación nos remite directamente al *Maṭnawī* de Rūmī, lo cual habla a las claras acerca de la alta significación de una de las cimas de la literatura mística no ya sufí sino universal.

Por lo que respecta al calificativo *ma' nawī* que acompaña al término *maṭnawī* en el título del libro, suele traducirse, de forma muy genérica por «espiritual», según lo cual el significado del título *Maṭnawī-yi Ma' nawī* sería *Versos espirituales* o, más bien, *Pareados espirituales*. Sin embargo, conviene precisar el sentido literal del vocablo *ma' nawī*, dado que pertenece a la misma familia gramatical árabe que *ma' nā*, uno de los términos predilectos de Rūmī y clave en su filosofía espiritual. Derivado de la raíz trilitera árabe *'-n-i*, que abarca significados como «atañer», «significar» e «interesar», entre otros, el término *ma' nā*, que podemos traducir por «significado», «sentido» y «contenido temático», quiere decir en el lenguaje técnico sufí empleado por nuestro autor «sentido profundo de algo».

²¹⁹ Para más detalles acerca de la ambivalencia del título *Dīwān-i Šams*, véase ANVAR-CHENDEROFF (2004: 145).

²²⁰ De hecho, el *Maṭnawī* de Rūmī toma su título del tipo de composición poética en el que está escrito. El *maṭnawī* es la forma estrófica persa más idónea para las narraciones poéticas largas. Bajo ese formato de poesía narrativa, por ejemplo, escribió Firdawsī (935-1020) el célebre *Šāh nāma* (*El Libro de los Reyes*). De origen árabe, la palabra *maṭnawī* podría traducirse por «doble», «duplicado» o «pareado», haciendo referencia a la estructura interna de la rima, la cual se repite dos veces en un mismo dístico (*bayt*). Dicha modalidad de rima es singular y difiere del resto de estilos poéticos persas. Cada dístico está compuesto de dos hemistiquios que riman entre sí, de ahí que, formalmente, el *maṭnawī* parezca una especie de pareado. Con independencia de su extensión, el *maṭnawī* posee siempre una misma métrica que se establece desde el primer dístico. En el *maṭnawī*, los dos hemistiquios de cada *bayt* riman entre sí, lo cual ofrece el siguiente patrón rítmico: aa / bb / cc, etc. Respecto al *Maṭnawī* de Rūmī que aquí nos ocupa, todo él sigue el mismo metro poético, *ramal maḥtūf*, basado en líneas de hexámetros. Para más detalles al respecto, remitimos a LEWIS (2007: xxii-xxiv).

Así, son frecuentes en Rūmī las alusiones al «sentido profundo [*ma'nà*] escondido bajo la bruma de las palabras» (M VI: 84) y al esfuerzo -interpretativo, diríamos en este caso- que es necesario realizar para hallar dicho *ma'nà* o «sentido profundo». En definitiva, no estamos aquí sino ante el *ta'wīl* o hermenéutica simbólica, uno de los elementos característicos del sufismo, que ya introdujimos con anterioridad²²¹, según el cual es preciso bucear más allá de las formas aparentes para hallar el profundo y real sentido de las cosas (*ma'nà*), eso que Rūmī denomina más poéticamente «la perla» (*ġawhar*):

«¿Cómo podría alguien alcanzar la perla simplemente contemplando el mar? Por mucho que ese alguien pudiese vaciar cien mil veces el mar con una copa, jamás hallaría la perla. Hace falta un buceador arrojado, no cualquier buceador, para hallar la perla» (FF 50: 187).

Al decir de Djamchid Mortazavi, uno de sus traductores al francés, el *Maṭnawī*, *magnum opus* de Rūmī, es, lo hemos dicho ya, «el libro más comentado en el mundo musulmán después del Corán» (Mortazavi 1997: 150); sobre todo en el mundo islámico oriental. A principios del siglo XIX, el diplomático y orientalista austriaco Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856)²²², infatigable traductor de literatura turca, persa y árabe, se refirió al *Maṭnawī* como:

«el manual de todos los sufíes desde las fronteras del Ganges hasta las fronteras del Bósforo» (Jahanpour 1999: 50).

Más aún, para los sufíes del Oriente islámico, el *Maṭnawī* devino una suerte de Corán en lengua persa -la expresión es del poeta Ğāmī-, tal como ya hemos mencionado. Si el *Maṭnawī* alcanzó dicha consideración tan elevada fue, entre otras cosas, porque ofrecía una hermenéutica sufí de las principales intuiciones espirituales del Corán. Y es que, efectivamente, la poesía del sabio sufí de Konya se concibe siempre como un comentario del Corán. Así define el propio autor el *Maṭnawī* en el prefacio del primer volumen, escrito en árabe:

²²¹ Cfr. *supra*, p. 81, n. 113.

²²² HAMMER-PURGSTALL consagró numerosas páginas a Rūmī en su célebre *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, Viena: 1918.

«Este es el libro del *Maṭnawī*, fundamento de los fundamentos²²³ de la tradición del islam, que desvela los arcanos a fin de alcanzar la certeza (...). Cura para los corazones dolientes, consuelo para las penas, instructor del Corán, fuente de la abundancia de los dones divinos» (M I: prefacio, p. 17).

Los hagiógrafos de Rūmī son unánimes a la hora de responsabilizar a Ḥusām al-Dīn Çelebī de que nuestro autor comenzase la composición del *Maṭnawī*. Al parecer, el joven discípulo habría instado al maestro a escribir un libro que sirviese de guía espiritual para sus muchos alumnos y seguidores, quienes, a falta de dicha guía, habrían recurrido a los textos de Ḥakīm Sanā'ī y Farīd al-Dīn 'Āṭṭār, cuyas obras presentan los fundamentos de la senda sufí de una manera muy accesible y fácil de retener en la memoria. Ambos autores persas, cuya huella, tanto literaria como espiritual, se deja ver palpablemente en el propio Rūmī, poseen una proximidad y calidez expositiva muy alejada del frío tecnicismo de los primeros tratados clásicos del sufismo, accesibles únicamente a quienes poseen una formación religiosa previa.

Nuestro autor, siempre según el testimonio de sus hagiógrafos, habría respondido al requerimiento de Ḥusām al-Dīn sacando de su turbante un trozo de papel con los primeros dieciocho versos del *Maṭnawī*, cuyo protagonista es el *nay*. A partir de entonces -debió ser el año 1260 ó 1261- y hasta el final de sus días, en el año 1273, Rūmī le dictará al joven discípulo y escriba todo el grueso de esa vasta teodicea que es el *Maṭnawī*²²⁴, conjunto de cuentos (*ḥikāyāt*) -buena parte de carácter humorístico²²⁵-, apólogos, hadices, aleyas coránicas y anécdotas de toda índole y procedencia que el autor recrea a su antojo. El objetivo de cada explicación es mostrar algún punto fundamental de

²²³ El término empleado en el texto es *uṣūl* (plural de *aṣl*), que significa en árabe «fundamentos», «raíces». Dicho término se usa en las músicas cultas islámicas para referirse al ritmo, que es, en definitiva, el fundamento sobre el que se construye toda melodía.

²²⁴ Dado que el sexto y último volumen del *Maṭnawī* concluye abruptamente en medio de una historia, cabría pensar que Rūmī murió antes de completar todo el libro.

²²⁵ Acerca de la utilización del humor en el sufismo, véase el artículo «Mística y humor» de Henry Corbin, contenido en su libro *El Imam oculto*, Madrid: Losada, 2005, pp. 137-164. Buena prueba de ello es la opulenta cuentística sufí, cuyo *corpus* destila un finísimo (y a veces hilarante) sentido del humor. Sobre el alcance simbólico y espiritual de los cuentos sufíes, remitimos a Djamchid MORTAZAVI, *Symbolisme des contes et mystique persane*, París: Jean-Claude Lattès, 1987.

la sabiduría islámica, pero exponiéndolo según la interpretación simbólica propia del sufismo (Chittick 1983: 6).

Lo que resulta evidente al abordar el *Maṭnawī* es que Rūmī no pretende en ningún caso edificar un sistema filosófico -ya hemos mencionado la aprehensión que le producen los filósofos- fundado en procedimientos racionales. Porque, para él, como para tantos otros espirituales sufíes, la razón -cuyo valor no niega, aun siendo consciente de sus limitaciones- está supeditada siempre a la revelación.

Sea como fuere, nos hallamos ante un libro dictado más que estrictamente escrito, lo cual le otorga al conjunto de la obra una frescura y dinamismo más propios de la oralidad que de la escritura en sí. Con todo, el *Maṭnawī* posee una sobriedad -y, en algunos casos, contención- que contrasta con la fogosidad y desbordamiento extático del *Dīwān*, pero es que tanto el objetivo como el carácter de ambas obras son totalmente diferentes, como ya hemos insinuado con anterioridad. Mientras que cada *gaza* o *rubāʿī* del *Dīwān* expresa un estado espiritual (*ḥāl*) específico y puntual de Rūmī, el *Maṭnawī* posee un carácter más expositivo y, sobre todo, distante respecto a la subjetividad del autor, dada su función pedagógica. Recordemos que su objetivo es servir de guía en la «senda de la pasión amorosa».

Sin embargo, que posea dicho carácter expositivo en modo alguno significa que el discurso del *Maṭnawī* presente un desarrollo lineal, pues no es ese su estilo, lo cual puede confundir al lector poco familiarizado con una arquitectura literaria fundamentada en los cambios repentinos de tema, registro y persona, tal como sucede, por otro lado, con el propio texto coránico, que constituye el verdadero trasfondo y cimiento de todo el *Maṭnawī*. En consecuencia, el estilo no-lineal de la obra no implica que carezca de estructura interna, como se pensó equivocadamente durante mucho tiempo.

Gracias a los estudios llevados a cabo por Seyed Ghahreman Safavi y Simon Weightman sobre dicho libro de Rūmī²²⁶, hoy estamos en disposición de comprender mejor tanto su diseño como su urdimbre, que no son ni antojadizos ni tampoco incongruentes, como podría parecer a simple vista observando el tránsito constante de registros -de la lírica a la narración y el comentario-,

²²⁶ Cfr. Seyed GHAHREMAN SAFAVI-Simon WEIGHTMAN, *Rūmī's Mystical Design. Reading the Mathnawī, Book One*, Albany: SUNY Press, 2009.

personajes o personas verbales que son tan comunes en él. Antes bien, el *Maṭnawī* posee un orden y una estructura interna precisos, sustentados en complejas yuxtaposiciones y paralelismos, dispuestos por simetría, que responden de un modo sumamente cabal y complejo al mismo orden y estructura interna del Corán.

Ciertamente, para un lector occidental, ajeno a los usos literarios sufíes, el *Maṭnawī* de Rūmī podría parecer una obra desordenada. Responde, sin embargo, a una estructura sutil, muy precisa, tal como estamos viendo. Al mismo tiempo, debe considerarse, a nuestro juicio, otro elemento importante a la hora de analizar dicha estructura peculiar del libro. Se trata de eso que el arabista Pablo Beneito denomina, «diseminación de los contenidos»²²⁷, un recurso utilizado expresamente por algunos autores sufíes para evitar, entre otras cosas, lecturas indebidas y malas interpretaciones. Beneito se refiere, en particular, al caso de Ibn ʿArabī, pero todo cuanto afirma a propósito del sabio andalusí bien valdría también para nuestro autor.

En resumen, si en el *Dīwān* se nos muestra el universo interior del Rūmī ebrio y extático, con todos sus destellos iluminativos, en el *Maṭnawī* hallamos al Rūmī *šayj*, sobrio pedagogo del espíritu, es decir, al conductor de hombres preocupado por el despertar interior del ser humano. Así pues, tenemos a un Rūmī bifronte en cuya personalidad conviven ebriedad y sobriedad. Bürgel sostiene que toda la literatura de nuestro autor oscila entre dos principios estructurales complementarios: el éxtasis y el orden (1992: 61-74).

Por las características propias del *Dīwān*, podemos afirmar que se trata, lo hemos avanzado ya, de una especie de autobiografía espiritual del autor. Por su lado, el *Maṭnawī* constituye su apuesta pedagógica. Ello explica que en el sufismo *mawlawī*, inspirado en y por nuestro autor, haya existido toda una larga y fértil tradición exegética respecto al *Maṭnawī*²²⁸, pero no así sobre el *Dīwān*. El profesor Chittick sugiere al respecto que el *Maṭnawī* es, entre otras cosas, un

²²⁷ Cfr. Pablo BENEITO, «La doctrina del amor en Ibn Al-'Arabī. Comentario del nombre divino Al-Wadd», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2001, p. 64.

²²⁸ Dicha tradición dio pie a la existencia de la figura del *mesnevîhân* -en su forma turca moderna- o «intérprete del *Maṭnawī*», que no solo interpretaba, sino que también explicaba el texto haciéndolo inteligible a distintos públicos y audiencias. El último gran *mesnevîhân* turco fue Şefik Can (1909-2005), autor del libro *Fundamentos del pensamiento de Rumi. Una perspectiva Sufi Mevlevi*, Somerset (Nueva Jersey, Estados Unidos): La Fuente, 2009 (Primera edición en turco, 1999).

comentario sobre los estados espirituales expresados en el *Dīwān* (Chittick 1983: 6). Al fin y al cabo, lo que hace Rūmī en el *Maṭnawī* no es sino enmarcar dichos estados espirituales dentro del contexto de las enseñanzas islámicas y sufíes.

3.1.3 *Fīhi mā fīhi*

Constituye la obra en prosa más importante de nuestro autor. En ella se recogen, transcritas lo más posible por su hijo Sultān Walad -o bien inmediatamente, o bien poco después de haber sido pronunciadas-, un total de setenta y una charlas espirituales (*sohbetler*)²²⁹ ofrecidas por el sabio sufí de Konya acerca de ciertos puntos cardinales del sufismo. *Fīhi mā fīhi*, su título, un tanto obscuro y no fácil de trasladar, permite distintas traducciones. Eva de Vitray-Meyerovitch, quien lo tradujo al francés directamente del persa en 1982²³⁰, sugiere las siguientes posibilidades: «En eso está lo que está ahí», «Eso oculta lo que oculta», «Contiene lo que contiene» y, también, «Todo está ahí», que es como lo tradujo el profesor turco Hilmi Ziya Ülken²³¹, sugiriendo la idea de que quien comprende dicha significación posee la joya de la vida. Según la islamóloga francesa, el título del libro está tomado de una cuarteta de Ibn ‘Arabī incluida en el segundo volumen de su monumental obra *Futūḥāt al-Makkiyya*.

Similares en cuanto al estilo y el contenido, son muchas las intersecciones existentes entre el *Maṭnawī* y el *Fīhi mā fīhi*. Así, por ejemplo, se citan en ambas obras las mismas aleyas coránicas, los mismos hadices y los

²²⁹ La palabra árabe *ṣuḥba* -*sohbet* (pl. *sohbetler*) en la transcripción turca moderna, tal como se emplea en el sufismo *mawlawī*- posee dos significados. El primero, más específico, designa los encuentros, más o menos informales, mantenidos por los discípulos con su maestro sufí o bien las charlas pronunciadas por éste, con frecuencia para responder a alguna pregunta específica sobre algún aspecto concreto de la senda sufí. El segundo significado, más general, se refiere al compañerismo espiritual sufí, heredero del modelo seguido por el profeta Mahoma y sus compañeros (*aṣḥāb*), que tanta influencia ejerció no solo en el sufismo, sino también en la *futuwwa* o caballería espiritual islámica, ligada a los gremios artesanales.

²³⁰ Para más detalles acerca de dicha edición, traducida al español, remitimos a la introducción de la islamóloga francesa: RUMI, *Fīhi-ma-Fīhi. El libro interior. Los secretos de Yalal al-Din*, Barcelona: Paidós, 1996, pp. 9-22.

²³¹ Hilmi ZIYA ÜLKEN, *La pensée de l'Islam*, Estambul: Fakülteler Matbaası, 1953, p. 308.

mismos versos; hasta las mismas anécdotas aparecen igualmente en ambas, lo cual habla a las claras acerca del idéntico proceso de pensamiento que se da en nuestro autor.

3.1.4. *Mağālis-i sab‘a*

Recopilación de «siete reuniones» (*mağālis-i sab‘a*) -o «siete sesiones suffies»- mantenidas por Rūmī con un público diverso, no exclusivamente sufí, a juzgar por el estilo y tono divulgativo de la obra. Algunos especialistas en el sabio sufí de Konya, el iraní Forūzānfar, por ejemplo, insinúan que las charlas espirituales recogidas en el libro debieron impartirse antes de la muerte de su padre Bahā’ al-Dīn Walad y, por consiguiente, en la etapa anterior a la llegada de Šams a Konya y subsiguiente transformación espiritual de nuestro autor. Todo ello vendría a corroborar el punto de vista según el cual Rūmī poseía ya antes de Šams un importante rango espiritual que el derviche errante de Tabriz ayudó a elevar más aún y a exteriorizarlo a través de la poesía y de la música.

3.1.5. *Maktūbāt*

Conjunto de 145 cartas (*maktūbāt*) dirigidas por Rūmī a distintos gobernantes y altas personalidades de la ciudad de Konya. La mayoría de ellas son recomendaciones y peticiones de favores para discípulos suyos. A diferencia de lo que acostumbra a ser común en las colecciones de cartas de los distintos maestros suffies, las misivas de nuestro autor aquí reunidas no abordan temas estrictamente doctrinales o espirituales, salvo en un solo caso, en el que Rūmī responde a alguien que le pide consejo espiritual. En su inmensa mayoría, las cartas abordan temas mundanos y cotidianos. Su lectura nos muestra al sabio sufí que fue Rūmī, pero

«no como alguien que vive permanentemente en las esferas celestiales, sino más bien como alguien que, con su infinito amor, se preocupaba por el bienestar de sus vecinos» (Schimmel 2004: 18).

4. SENTIDO MUSICAL DE LA POESÍA MÍSTICA PERSA

4.1 Rūmī y la tradición poética persa

A pesar de que el primer objetivo de Rūmī no fuese convertirse en un poeta y, más aún, que rechazase incluso ser considerado como tal, al menos como un poeta convencional, lo cierto es que su poesía ocupa un lugar de privilegio no ya en la literatura sufí, y más exactamente en la persa, sino en las letras universales. Nuestro autor es heredero tanto de la tradición literaria persa -narrativa y poética-, como de la cultura arabo-islámica que hunde sus raíces en el Corán y la Sunna. A continuación, analizaremos la tradición literaria persa, en la cual se inscribe su poesía, prestando especial atención a la estrecha vinculación existente entre ésta y la música.

La poesía cumple dos funciones primordiales en Rūmī. Por un lado, es el medio que le permite exteriorizar algunos de los estados espirituales -vivididos junto y gracias a Šams, recordémoslo- que de otro modo tal vez habrían quedado latentes. Gracias a su poesía extática, por ejemplo, podemos llegar a vislumbrar sus principales intuiciones espirituales. Por otro lado, la poesía es para nuestro autor, como antes lo había sido para sus modelos, tanto literarios como espirituales, Sanā'ī y 'Aṭṭār, un eficaz instrumento pedagógico a través del cual presentar con coherencia su «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i 'īšq*).

A pesar de que la poesía esté en Rūmī siempre al servicio de su filosofía espiritual, lo cual significa que no es vivida como una vocación artística al margen de aquella, su creación se enmarca dentro de una vasta y prolífica tradición poética como es la persa, caracterizada, como veremos a continuación, por el elemento musical. Por consiguiente, no es Rūmī un poeta con inclinaciones espirituales, inspirado por el sufismo, sino un sabio sufí dotado con el don de la poesía.

4.1.1 Rasgos distintivos de la poesía persa

Hay geografías especialmente dotadas para la música y la poesía. Persia²³², la gran Persia, que rebasa con creces las fronteras del Irán contemporáneo, es, sin lugar a dudas, una de ellas. Lo mismo podría decirse de la antigua Arabia. En ambos casos, la poesía, como también sucede con la lengua, es un don innato (Adonis 1997: 152). En el caso persa, el género poético tiene cuentas con una riquísima tradición de siglos. Ya desde los tiempos del reformador religioso Zoroastro y el mazdeísmo, los persas hallaron en la poesía el medio más acorde a su personalidad para expresarse, de tal manera que hablar hoy de literatura persa es referirse, básica y primordialmente, a su fructífera poesía²³³.

En Persia, «una tierra de religiones, una tierra de filósofos, una tierra de poetas», como gustaba evocar Henry Corbin²³⁴, poesía y música se han imbricado, de siglo en siglo, de una manera sorprendentemente fácil y afortunada, hasta llegar a ser casi una misma realidad. Poesía y música han convivido en perfecta armonía desde antes que el poeta y el músico tuvieran conciencia del propio destino. Al igual que sucedía en la antigua Arabia antes y después del advenimiento del islam, en Persia toda poesía deviene canto verbal. En definitiva el recitado no es sino una forma particular de canción. Así, el poeta, convertido en rapsoda, utiliza la palabra como elemento de sonoridades combinadas que conmueven al oyente. El poeta y musicólogo José Ramón Ripoll²³⁵, uno de los autores españoles que más ha reflexionado

²³² La discusión acerca de la pertinencia de usar o no los términos «Persia» o «Irán» viene de lejos y no está aún cerrada. Algo parecido sucede a propósito de la lengua, con los términos «persa» y «farsi». A propósito de dicha polémica, remitimos Ehsan YARSHATER, «Persian or Iran», *Iranian Studies*, 1, vol. XXII, 1989. Por lo que respecta al presente trabajo, nos hemos inclinado por el uso de la palabra «Persia», al considerarlo más amplio y menos restrictivo, y «persa» para referirnos a la lengua.

²³³ Cfr. Edward G. BROWNE, *Literary History of Persia*, Cambridge: Cambridge University Press, 1928, 4 vols. y A. J. ARBERRY, *Classical Persian Literature*, Londres: Routledge Curzon, 1994 (Primera edición, 1958).

²³⁴ Henry CORBIN, «O mon Iran, où es-tu?», *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 5, 2012, p. 347. Se trata de un artículo inédito del islamólogo francés, redactado el 2 de diciembre de 1974.

²³⁵ El autor, que ha acuñado el término «musipoeta» para referirse al artista que crea a caballo entre la música y la poesía, posee dos obras a propósito de la analogía existente entre ambas disciplinas: *Variaciones sobre una palabra (La poesía, la*

acerca de la correspondencia entre música y poesía, y en cuya obra poética se dejan sentir ecos sufíes²³⁶, sostiene que:

«la música y la poesía son hermanas gemelas (...) La música enseña la abstracción total del lenguaje; la poesía, el lenguaje de la abstracción»²³⁷.

En ambas tradiciones, árabe y persa, y más tarde también en la turca:

«los poetas recitadores han sido comparados frecuentemente con aves canoras, y la poesía recitada, con sus trinos. Hay una famosa frase que compendia lo que venimos diciendo: ‘La brida de la poesía es el canto’. Si a eso añadimos lo que dijo Hassán b. Thábit, que fue descrito como ‘el poeta del Profeta’, en su famoso verso:

«Y canta todo verso que digas,
pues la canción es la tierra del verso»

se nos manifestará claramente la vinculación orgánica que había en la *Yahiliyya* entre poesía y canto, por lo que comprenderemos qué connotaciones tiene afirmar que los árabes ‘medían la poesía por el canto’ o que ‘el canto es la balanza de la poesía’» (Adonis 1997: 125).

Pero, no solo los poetas recitadores son comparados con aves canoras, tal como afirma el poeta y ensayista de origen sirio Alí Ahmad Said, más conocido por el pseudónimo Adonis, sino también los cantantes, los vocalistas en general, sobre todo en algunos ámbitos concretos como el turco o el azerí, lo

música, el poema), Cuenca: Cuadernos de Mediterráneo, 2001 y *El son de las palabras: un paseo personal por la música y la poesía*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2005.

²³⁶ El autor utiliza la terminología propia del sufismo *mawlawī* para describir su poética:

«Palabra silente y desnuda, que gira y gira sobre su signo, como un derviche, hasta el abandono (*faná*). Es entonces cuando adquiere el sentido exacto, fuera de la propia voluntad del poeta, y nombra otra vez de nuevo (...). Todo es una espiral y una danza que gira y gira (*sama*) y repite su nombre sin cesar» (RIPOLL 2007: 38).

²³⁷ José Ramón RIPOLL, «La música y la poesía son hermanas gemelas», *El País, Babelia*, 12 de marzo de 2016, p. 14.

cual confirma el parentesco existente entre ambas disciplinas artísticas, música y poesía. Es el caso, por ejemplo, del almuédano, recitador de Corán e intérprete de música religiosa, el turco Ismail Duruk (1929-2000), conocido popularmente como Bülbül Hoca, o el azerí Murtuza Mammadov (1897-1961), apodado Bülbül, sabiendo que *bulbul* quiere decir en persa «ruiseñor», un pájaro que ocupa un lugar central en el simbolismo sufí²³⁸. A propósito de él y su relación con la música, afirma el musicólogo Jean During:

«Los Orientales sienten una gran pasión, verdadero amor, por el canto del rruiseñor (*bolbol*, *andalīb*) y si identifican simbólicamente a sus mejores cantantes con este pájaro (por ejemplo, Bülbül, el famoso cantante azerí) no es solamente en razón del parentesco de su canto, sino por su función de representante de la comunidad y de guardián del territorio»²³⁹.

En cualquier caso, dicha costumbre árabe echó raíces, como puede verse, en otros territorios musulmizados con posterioridad.

El filósofo supuestamente de origen turco Abū Naṣr al-Fārābī (872-951), conocido en Occidente como Alfarabius o Avennasar, pilar del pensamiento islámico clásico sobre la música, expone pormenorizadamente en su *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*El gran libro de la música*)²⁴⁰ la vinculación esencial que se da

²³⁸ De acuerdo con el simbolismo sufí, el rruiseñor (*bulbul*) que suspira por la rosa (*gul*) y no cesa ni por un instante de alabar sus virtudes, simboliza al alma que desea la belleza eterna, y constituye uno de los símbolos más recurrentes de la poesía mística persa, turca e indo-pakistaní, hasta el punto de ser conocida como la «poesía del *gul-bulbul*». Para más detalles, remitimos al capítulo «La rosa y el rruiseñor. Poesía mística persa y turca», en Annemarie SCHIMMEL, *Las dimensiones místicas del islam*, Barcelona: Trotta, 2002, pp.305-360.

²³⁹ Cfr. Jean DURING, «Territorialité et territorialisation de l'espace musical musulman», en Mohammad Ali AMIR-MOEZZI (ed.), *Lieux d'Islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, París: Autrement, 1996, p. 321.

²⁴⁰ Cfr. AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*, El Cairo: Dār al-Kātib al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa al-Naṣr, 1967 (Edición de ‘Abd al-Malik Kašaba Gaṭṭās y Muḥammad Aḥmad al-Ḥifnī. Libro en tres volúmenes, es una de las fuentes teóricas más importantes de las diferentes músicas modales islámicas. Se trata, así pues, de un tratado de teoría musical, no de un manual práctico de música, ya que el término árabe *mūsīqā*, derivado del griego *mousiké*, es empleado en la filosofía islámica de la música únicamente para referirse a la teoría. Existe una copia de la obra en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (M.S. 69). En español hay una traducción del arabista José Antonio Conde y García (1766-1820), recogida en Mariano SORIANO FUERTES, *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y*

entre poesía y música, y los efectos que ésta produce en el ser humano. De al-Fārābī, a quien se atribuye la invención del *qānūn*, suerte de cítara oriental, cuentan sus contemporáneos que era un intérprete de laúd tan brillante que podía mantener despiertos a sus oyentes o dormirlos, hacerlos reír o llorar, e inspirarles sentimientos en concordancia con sus propias naturalezas (Michon 2000: 100).

El poeta Adonis resume así las principales ideas de un filósofo cuya obra no es una mera repetición de temas griegos, sino una auténtica síntesis, creativa y fecunda, que aúna la racionalidad helénica y la tradición religiosa islámica:

«Al-Farabi opina que poesía y música remiten a un mismo género, que es la composición y la medida, y la proporción entre el movimiento y el silencio; pero también que entre ambos hay una diferencia, a saber: que la poesía se caracteriza por ordenar las palabras, son sus sentidos, en un sistema de medida, teniendo en cuenta las reglas gramaticales del idioma, mientras que la música se caracteriza por llevar las partes del lenguaje medido y emitirlo como sonidos en proporciones armónicas, cuantitativa y cualitativamente, por los procedimientos que rigen el estilo de composición melódica» (1997: 135).

Pero regresemos nuevamente a la tradición poética persa. Un claro ejemplo de cuanto venimos diciendo acerca de la correlación existente entre música y poesía es el *rubāʿī*. Se ha dicho que su estructura prosódica es similar a la de una sinfonía compuesta por cuatro movimientos. De origen persa, el *rubāʿī*, que más tarde pasaría a las literaturas árabe y turca, plantea y despliega un tema que alcanza su punto álgido en el último medio verso, preparado y realzado por el tercer semiverso libre de rima que le antecede. En muchos casos, esta breve forma métrica de gran espontaneidad que es el *rubāʿī* era

arquitectura, Barcelona: Juan Oliveres impresor, 1853 (Existe una reedición facsímil, Madrid: Magalia, 2000). Igualmente, fue traducido al francés, el año 1930, por el orientalista y musicólogo francés, afincado en Túnez, el barón Rodolphe d'Erlanger (1872-1932), dentro de su monumental obra en seis volúmenes titulada *La musique árabe*. El *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* ocupa los dos primeros volúmenes. El año 2001, la Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner, responsable de la primera edición, reimprimió la obra, juntamente con el Institut du Monde Arabe, respetando las características del original de 1930.

cantada, como sucede en Rūmī, aprovechando sus propias características prosódicas²⁴¹.

En efecto, en el caso de nuestro autor, el *rubāʿī* estuvo ligado, la mayoría de las veces, al canto y, por consiguiente, a la oralidad, lo cual implica, primero de todo, expresión y audición: cuando se oye cantar no solo oímos sonidos, sino también a quien los profiere. La oralidad posee su propio decir poético, que no estriba, únicamente, en lo que se expresa, sino en la manera de expresarlo. De ahí, la honda conformidad entre los valores sonoros de la palabra declamada, o bien cantada, y sus contenidos emocionales.

En cualquier caso, la poesía persa, y principalmente la de corte sufí, que es la que aquí nos interesa, se ha pensado a sí misma como una suerte de arte musical basado en la justa armonía de rimas y ritmos, mientras que la música ha sido experimentada como una forma especial de poesía:

«La prosodia de la poesía sufí persa está repleta de música. Cada poema sufí clásico está concebido para ser recitado con ritmo intenso y para ser cantado apasionadamente con acompañamiento musical. El ritmo del poema está hecho para danzar más que para el aprendizaje académico o el análisis métrico. La poesía sufí persa es inseparable de la canción y de la danza» (Īlahi-Ghomshei 2002: 19).

4.1.2 El *ʿarūḍ*, ciencia de la poesía

Sin duda, en la fructificación de dicho maridaje entre música y poesía tuvieron mucho que ver las reglas y procedimientos poéticos utilizados por los vates persas, cuya base fundamental es el *ʿarūḍ* árabe, esto es, el sistema métrico cuantitativo adoptado por los persas, en el siglo VII, tras su musulmización²⁴². Asistió el islam por entonces a una cierta hibridación entre las

²⁴¹ Cfr. Reza SABERI, *A Thousand Years of Persian Rubáýát. An Anthology of Quatrains from the Tenth to the Twentieth Century Along with the Original Persian*, Bethesda: IBEX, 2000.

²⁴² Tomamos dicho neologismo de la arabista Dolors Bramon, quien distingue entre islamización y musulmanización (o musulmización), alegando las siguientes razones:

«He escrito que el calificativo de ‘musulmán’ se ha de aplicar solo a las personas, mientras que el de «islámico» se ha de utilizar para referirse a las diversas formas y expresiones culturales que los fieles del islam han producido

culturas árabe y persa, a pesar de las diferencias existentes entre semitas e indoeuropeos, y no solo de orden lingüístico. Los árabes aportaron el islam y algunos de sus procedimientos poéticos. Por su parte, los persas:

«habían introducido en la lengua árabe palabras persas y algunas reglas sintácticas; además, su música había alcanzado gran difusión. Taha Husayn resume la situación cultural de aquel entonces diciendo que la cultura era mezcla de una cultura árabe pura sustentada, por una parte en el Corán y las ciencias religiosas relacionadas con él, y en la poesía -y la gramática y lexicografía relacionadas con ella-; por otro lado, una cultura persa basada en la medicina y la filosofía, y en una cultura oriental que tomaba sus bases de los persas, los indios, y las naciones semíticas extendidas por el Iraq» (Adonis 1997: 131-132).

Respecto a la notable difusión alcanzada por la música persa, según refiere Adonis, conviene tener en cuenta el siguiente comentario del arabista Julián Ribera (1858-1934), ya que el hecho de que música y poesía fuesen consideradas dos artes gemelas en la cultura islámica clásica, en base a sus mutuas características rítmicas, por ejemplo, no significa que gozaran de una misma consideración social en todos los territorios. Puntualiza Ribera:

«Dentro del islamismo [sic] se nota un fenómeno que salta a la vista al correr de la lectura de los libros de historia musical: la letra de la inmensa mayoría de las canciones se debe a poetas que son árabes de raza y lengua, mientras que la música está compuesta y ejecutada por músicos extranjeros. Se explica: el ser poeta entre los árabes constituía título de honor y de nobleza, motivo de loa y fama; a la inversa, el ser músico tenía por profesión denigrante, cuyo ejercicio conducía a la infamia» (2000: 60).

como tales. En consecuencia, para referirse a las conversiones al islam de una determinada población no se debería hablar de 'islamización', forma que no se puede referir a las personas, tal como he señalado, sino que serían más convenientes los términos 'musulmanización' o 'muslimización'. Me inclino por este último, procedente de 'muslim', sinónimo de 'musulmán' en el diccionario normativo, porque es más fácil de pronunciar y no acumula tantos sufijos» (2016: 59-60).

Por nacimiento y por formación religiosa e intelectual, Rūmī heredará ese doble legado cultural persa y arabo-islámico, como queda de manifiesto en toda su obra. Pero, volvamos al maridaje entre música y poesía en la tradición literaria persa, y al papel desempeñado por el *‘arūd*, verdadera ciencia de la poesía. Tal modelo prosódico consiste en una precisa combinación matemática de sílabas cortas y largas, cuyo resultado final es de una envolvente musicalidad²⁴³. A ello contribuye, igualmente, la rima, característica básicamente musical, que consiste en junturas finales fonético-rítmicas, con especial atención a la última vocal, que posee una personalidad fónica propia, ya que es la de la salmodia. Todo ello ayuda a que el poema devenga una sucesión sonora, en el que las palabras se hacen sentir por su música.

El *‘arūd* experimentó un gran desenvolvimiento, especialmente en el ámbito de la poesía de corte lírico y amoroso, nacida al filo del siglo IX, en el Jorasán, allí donde la lengua persa recuperó su anterior brillo, convirtiéndose en oficial y literaria de nuevo, tras haber permanecido condenada al ostracismo durante ciento cincuenta años de dominio político y lingüístico árabe²⁴⁴. Dicha poesía amorosa cristalizará, en los siglos siguientes, en el *gaza*, género de origen árabe, al que ya nos hemos referido con anterioridad, que andando el tiempo se convertiría en la composición estrófica predilecta de los místicos sufíes persas, como es el caso del propio Rūmī, cuyo *Dīwān-i Šams* constituye, tal vez, la cúspide de una modalidad poética que ha dado numerosos e insignes cultivadores, más allá incluso del ámbito estrictamente iranio. Efectivamente, el *gaza* sufí persa hará las veces de modelo estrófico, pero también simbólico y temático, para la posterior poesía espiritual turca, india y pakistaní²⁴⁵:

²⁴³ Sobre los requerimientos formales de la poesía persa, remitimos a la primera parte de Annemarie SCHIMMEL (1992a: 17-52), dedicada íntegramente a los metros, géneros poéticos y leyes retóricas. Para más detalles acerca de las transcripciones musicales de los diferentes metros poéticos persas, véase BAKHTIAR (1976: 112-113).

²⁴⁴ Según el profesor Yarshater, dicho renacimiento de la lengua y la literatura persas, inauguró una segunda fase en la civilización islámica, tras el primer período árabe. La segunda de ambas fases estuvo caracterizada por el predominio del persa como lengua política y de cultura. En algunos casos, incluso, el persa llegará a sustituir al árabe como lengua litúrgica en la oración ritual, como sucede con los ismailíes del Pamir, caso ciertamente extraordinario. Cfr. Ehsan YARSHATER (1991: 74-85).

²⁴⁵ Véanse los capítulos 7 y 8 de SCHIMMEL (2002), dedicados, respectivamente, a la poesía sufí turca («La rosa y el ruiseñor: poesía mística persa y turca», pp. 305-360) y

«El modelo persa en poesía, lo que Gibb denominó ‘el sistema místico-filosófico persa’, fue seguido no solo en el turco de Anatolia²⁴⁶ sino también en el chagatai del Turquestán, y más tarde en urdu en la India musulmana» (Yarshater 1991: 87).

Sea como fuere, y sin ahondar ahora en las razones de tal fecundidad creativa, no queda más remedio que rendirse a la evidencia de que ha sido la poesía en lengua persa la que ha hecho su mayor y mejor aportación a la corriente general de la poesía mística islámica de todos los tiempos. Pero, cedamos la palabra, nuevamente, al profesor Yarshater:

«Debiera de tenerse en cuenta que inconfundiblemente Persia tomó la delantera por lo que hace al desarrollo, expansión y propagación del pensamiento sufí. Fue en Persia donde el misticismo sufí estuvo íntimamente ligado a la poesía» (1991: 85).

De otro lado, lo que llama poderosamente la atención es que sean, justamente, dichos poetas y místicos sufíes, cuyo lenguaje, preñado de un complejo simbolismo, no siempre fácil de descifrar, los más aclamados y populares. Piénsese, sin ir más lejos, en el caso paradigmático de Ḥāfiẓ Širāzī (1325-1389). Quizá una de las razones de dicha aceptación popular, estribe en que, por muy abstruso que a veces pueda parecer -aunque no siempre-, su lenguaje no es en modo alguno teológico y, por lo tanto, comprensible solo por

a la indopakistani («La poesía mística en lenguas regionales: sindhi, penjabí y pashto», pp. 401-419).

²⁴⁶ Con todo, dichos trasvases y adopciones culturales no siempre han sido ni fáciles ni naturales, al menos desde el punto de vista lingüístico. Este es el testimonio del poeta turco Ahmed Haşim (1884-1933) a propósito del caso concreto de la lengua turca:

«Los turcos, haciendo suya la religión musulmana, habían adoptado a la vez la cultura y la civilización islámica. Al igual que su lengua, su gusto se había convertido en una amalgama de gustos extranjeros. El verso métrico de los árabes y los persas, que se basa en el acento tónico que las palabras turcas no tienen, deformando la pronunciación de las palabras, había suplantado al verso silábico inherente al genio de la raza y que se halla en el folklore de todas las tribus turcas escalonadas hasta los confines de Asia. Mientras toda la poesía del período literario ‘otomano’ es métrica, la canción popular y rústica no ha cesado, en ningún momento de la historia, de ser exclusivamente silábica» (HAŞİM 2001: 18).

los expertos en dicha disciplina, sino radicalmente humano, como humana es la experiencia del amor.

Por lo que respecta a nuestro autor, tal vez debamos buscar el motivo de su enorme popularidad (me refiero ahora al ámbito estrictamente oriental) en lo que, parafraseando a Annemarie Schimmel, denominaríamos «el lado humano de Rūmī», uno de cuyos rasgos más característicos es su acusado sentido del humor. Si algo caracteriza a Rūmī es su proximidad. Y es que en él lo sagrado irrumpe en el mundo a través de lo cotidiano y más cercano:

«Mawlānā [Rūmī] conoció la vida en todos sus aspectos. Es su fuerza la que consigue transformar incluso las más humildes manifestaciones de este mundo en símbolos de algo más elevado, en señales que apuntan a una Realidad más honda y verdadera -de la misma forma en que el sol transforma, según las antiguas creencias, los guijarros en rubíes (...). Su poesía, sin embargo nunca envejece, porque no se trata de un conjunto abstracto de enseñanzas filosóficas o teosóficas, sino de la expresión de una experiencia de amor que todo lo impregna» (Schimmel 2004: 16).

De ahí que la poesía de Rūmī, mezcla inusual de melancolía y eufórico alborozo, aun estando encuadrada en el marco de la espiritualidad islámica y sufí, trascienda con creces todo calificativo. Si se nos permite la expresión, podríamos afirmar que más que poesía sufí o poesía persa, la poesía del sabio sufí de Konya es simplemente Poesía, eso sí con mayúsculas.

4.1.3. La contribución sufí

Por consiguiente, la muslimización persa no se limitó a la adopción del islam como religión, sino que su impronta alcanzó también a las convenciones literarias (Arberry 1994: 8). Quiere ello decir que la nueva literatura persa nacida a partir del siglo VII y, en particular, la poesía mística, que es la que aquí nos ocupa, es fruto del encuentro entre la espiritualidad islámica de corte sufí y el propio genio creativo de los persas:

«La poesía lírica persa no habría conseguido jamás su particular encanto sin las teorías sufíes; éstas son el telón de fondo sobre el que se desarrolla esta poesía, y la tensión entre la interpretación mundana y

religiosa de la vida encuentra su resolución, en los poemas de los mayores maestros de ese arte, en una armonía perfecta de sus componentes espirituales, psíquicos y sensuales» (Schimmel 2002: 306-307).

Efectivamente, es común a dicha poesía sufí, en la que se enmarca la obra de Rūmī, una cierta tensión interior derivada de su propia dinámica poética; una dinámica que se ordena y despliega al modo de los sistemas no lineales, ya lo hemos visto a la hora de describir la estructura del *Maṭnawī*, una obra paradigmática al respecto. Es, por lo tanto, una poesía siempre imprevisible, que avanza mediante quiebras, recortes e incesantes idas y venidas. Igualmente, no se trata de una poesía acumulativa, de tal manera que el resultado final nunca es el de la suma de sus partes. Toda dialéctica discursiva queda excluida en dicha poética, cuya lógica interna podría ser definida como paradójica.

También contribuye a dicha lógica paradójica el cultivo que los poetas, en nuestro caso Rūmī, hacen de la anfibología. Éstos recrean con inusitada intrepidez una ambigüedad, siempre calculada, fruto de la disemia y la polisemia que les permite la lengua. El resultado de todo ello es una poesía inquietantemente ambigua, a veces incluso provocativa, que hay que aprender a leer; ejercicio de lectura que exige un esfuerzo interpretativo, a fin de hallar la *clavis hermeneutica* adecuada que permita acceder al sentido profundo de un universo simbólico vedado a las lecturas apresuradas y superficiales, y no siempre bien interpretado, como en el caso, por ejemplo, del simbolismo erótico y báquico empleado por algunos autores, Rūmī entre ellos²⁴⁷. En ese sentido, lo hemos apuntado ya, toda exégesis comporta, forzosamente, una muerte simbólica al propio yo fenoménico y sus prejuicios, y un nuevo nacimiento espiritual por parte del exégeta.

²⁴⁷ Dicho simbolismo erótico y báquico no es exclusivo de la poesía sufí, pero en ninguna otra parte se despliega de forma tan opulenta y con tal perfección (NICHOLSON 2008: 117). A menudo malinterpretados, algunos autores, es el caso de Ibn ʿArabī, en el caso de las letras árabes, se vieron obligados a escribir un comentario sobre algunos de sus poemas, a fin de refutar la acusación de que se habían escrito para celebrar no ya el amor al Amado divino, sino los encantos de sus amantes. Acerca del erotismo en la obra de Rūmī, véase Mahdi TOURAGE, *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*, Leiden: Brill, 2007.

La exégesis del espiritual sufí (*ta'wīl*) no es un mero comentario de texto, no se trata de un simple ejercicio mental, sino que supone su total transfiguración, como consecuencia, justamente, del acallamiento de su yo interpretativo. De nuevo, la etimología de las palabras nos asiste: el exégeta es quien emprende un «éxodo», más allá de sus valoraciones subjetivas. Al igual que sucede con el texto coránico, para llegar a comprender el sentido profundo de la poesía sufí, aquí la de Rūmī, hay que trascender la conciencia normal y liberarse de la identidad aparente. En consecuencia, la exégesis del texto no avanza jamás sin la exégesis del alma. Ese es el verdadero sentido del éxodo exegético, si se puede decir así, que exige todo texto de estas características; un éxodo que, paradójicamente, significa salir de sí mismo hacia sí mismo.

El hecho de que el amor, la pasión amorosa, sea el magma de la poesía sufí, la de Rūmī, sin ir más lejos, exige una poesía de este tipo, dadas las propias características de la experiencia amorosa, que es siempre imprevisible y supone un desafío para la razón, de tal manera que, como afirma el propio Rūmī:

«A veces los pares se convierten en impares y los impares en pares.
Los asuntos de los amantes [*'uṣṣāq*] no tienen ni pies ni cabeza»
(MI: 1045).

4.1.4 El valor de la «forma de afirmar»

Rūmī hereda de la tradición poética persa el gusto por cantar al mismo tiempo la presencia-ausencia, la reunión-dispersión, la ebriedad-sobriedad, el gozo-dolor, la vecindad-lejanía, la expansión-contracción, en fin, lo que a la vez «es» y «no es». Se complace, constantemente, el sabio sufí de Konya en el equívoco y el doble sentido, entregándose sin recato al juego lingüístico de las ambivalencias fonéticas y semánticas, tejiendo toda una maraña de sonoridades y matices musicales que imanta y embelesa. Un rasgo característico de los vates árabes y persas, que heredarán más tarde también los turcos e indios en lengua urdu y otras, es la predilección por todo tipo de piruetas léxicas y juegos de palabras, algo que no ha sido cultivado en la misma medida por la alta poesía occidental, aunque sí en distintas formas de poesía popular, consideradas, eso sí, menores.

Quiere ello decir que para dicha tradición poética es tan importante lo que se dice como la manera de decirlo, «la forma de afirmar» en expresión del gramático persa de la lengua árabe Abd al-Qāhir al-Ġurġānī (1009-1078) recogida por Adonis (1997: 139-140). Y es que con ello se pretende subrayar el paralelismo entre fondo y forma. El sentido de un poema cobra todo su verdadero valor en la expresión formal, porque la elocuencia está en la expresión, no en el sentido. Dicho de otro modo, la poeticidad del poema, su virtud y eficacia poética, no reside en el sentido, sino en la articulación expresiva, esto es, la tersura de la lengua (*faṣāḥa*), lo cual tiene que ver con algo tan específico como el propio idioma.

La modalidad más común de dichos juegos de palabras es el *taġnīs* u homonimia, al que ya nos referimos páginas atrás²⁴⁸. Como vimos entonces, se trata del aprovechamiento poético de la completa similitud entre dos o más palabras, tanto en lo que hace a los aspectos morfológicos como a los fonéticos. Es el caso, por ejemplo, del término persa *parda* que utiliza Rūmī en el tramo inicial del *Maṭnawī*, dedicado, precisamente, al *nay*, la flauta derviche de caña, al que hemos dedicado la última parte de nuestra investigación:

Parda-hāš parda-hā-yi-mā darīd.

«Sus sonidos [del *nay*] desgarran nuestros velos» (M I: 11).

Parda quiere decir en persa, en primer lugar, «velo», pero, en el lenguaje musical, significa también «intervalo», «nota», «sonido», «traste» y «melodía». Además, el verbo que emplea Rūmī aquí, *parda darīdan*, puede traducirse, a la vez, como «desgarrar el velo» y «revelar los secretos de alguien». Como puede verse, el juego de significaciones que permite dicho *taġnīs* es vastísimo:

«Las melodías desgarran el velo y permiten ver, pero, al mismo tiempo, el canto del *Maṭnawī* revela los secretos de su autor» (Anvar-Chenderoff 2004: 164).

A todo ello hay que añadir el efecto musical que produce, en el caso que citamos, la reiteración de fonemas semejantes en un mismo hemistiquio. La aliteración, que se da con frecuencia en la poesía de nuestro autor, como

²⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 123, n. 201.

ocurre aquí con la palabra *parda*, posee un gran valor estilístico, que persigue insistir, llamar la atención o bien colmar el sentido.

En resumen, el de Rūmī es un arte poético de la insinuación, expresamente ambiguo, en el que nada se define, limita o acota de una vez por todas, sino que todo se apunta y sugiere, todo permanece abierto, ya que nada posee una sola lectura. Por momentos, se diría que el autor pretende sorprender al interlocutor mediante expresiones que, a la manera de ciertos cuentos sufíes, persiguen confundir las facultades lógicas y producir así una comprensión distinta del sentido real de las palabras pronunciadas o del estado espiritual y la etapa mística de la que se habla (Schimmel 2002: 29).

Mediante giros y cabriolas verbales, llevando cada palabra al límite de sí misma, persigue nuestro autor mostrar no ya las palabras ocultas en las palabras, ni tampoco su intimidad o sus voces subterráneas, sino el silencio del que éstas brotan y al que irremisiblemente remiten, consciente de que, en la «senda de la pasión amorosa» las palabras se quedan siempre en la orilla, como alegan los propios espirituales sufíes (Schimmel 2002: 23), lo cual significa que el lenguaje encuentra sus límites, dándose de bruces con su propia futilidad. Porque el lenguaje, la palabra en suma, es tanto una jaula como una trampa, cuando se trata de decir y predicar la experiencia íntima e inefable de Dios. El poeta sufí sabe mejor que nadie que el pensamiento conceptual no basta para expresar la infinitud interior a la que aboca la pasión amorosa, lo cual en modo alguno significa que el lenguaje pierda su valor.

Traducir en palabras humanas dicha experiencia trascendente resulta poco menos que imposible. Solo la poesía es capaz de evocar las intuiciones espirituales alcanzadas por el sufí. A nuestro juicio, ahí reside una de las claves del gusto que los espirituales sufíes, Rūmī entre ellos, han mostrado por la poesía desde los albores mismos del sufismo. Y es que, insistimos una vez más, únicamente la palabra poética es receptáculo propicio para la palabra divina.

La poesía comparte con el sufismo una misma relación con lo inefable de la experiencia mística: el recurso al uso del simbolismo y la ambigüedad del lenguaje, únicos medios para expresar de forma aproximativa lo que está más

allá de las palabras²⁴⁹. La poesía -también la música, como veremos a continuación- permite sugerir realidades espirituales que la razón ordinaria es incapaz de formular. De otro lado, en la poesía, que persigue el despertar de las conciencias a través de la paradoja y la iluminación interior, se aglutinan las dos vías complementarias para transitar a lo largo de la senda interior sufí: la evocación de la belleza y la gnosis.

4.1.5 Maridaje entre música y poesía

La poesía y la música, cuyo maridaje en la tradición poética persa ha sido anticipado ya, admiten poseen una relación privilegiada con lo inefable, sobre todo la música. En cierta manera, ésta irrumpe, justamente, para decir lo que la palabra, incluso la palabra poética, es incapaz de verbalizar. De ahí también, muy posiblemente, la querencia de nuestro autor por la música, en tanto que vehículo para evocar lo divino, y por el simbolismo musical, como medio idóneo para expresar la experiencia del amor y, al mismo tiempo, iluminarla.

Si algo caracteriza al sufismo de raigambre persa, que tanto influiría más tarde en el sufismo otomano y en el del subcontinente indio, es su querencia musical:

«Entre todas las místicas de las que pueden tener conocimiento nuestras ciencias de las religiones, la mística persa se caracteriza por haber tendido siempre a la expresión musical, y por haber alcanzado en ella su expresión más acabada» (Corbin 1990: 245).

Nos hallamos, así pues, ante un sufismo eminentemente musical, a pesar del contexto tan abiertamente hostil a la música que tuvo que arrostrar. Según Ehsan Yarshater, los espirituales sufíes forjaron un nuevo ámbito cultural y espiritual mucho más sugerente, libre y novedoso, que el de los jurisconsultos musulmanes más reaccionarios, para quienes la música ha constituido desde siempre un peligro para la integridad moral y religiosa del ser

²⁴⁹ Sobre la conjunción entre sufismo y poesía, remitimos a Éric GEOFFROY, *Un éblouissement sans fin. La poésie dans le soufisme*, París: Seuil, 2014.

humano y de la colectividad, de ahí sus constantes alegatos críticos, sus condenas y prohibiciones:

«La imposición de una estrecha ortodoxia estimuló a los poetas persas a buscar una salida más tolerante, menos formal, con una visión del mundo cada vez más espiritual, expresada mediante un enfoque místico. El misticismo que se había nutrido de la piedad devocional de los primeros sufíes, así como de las tradiciones gnósticas pre-islámicas que aún pervivían, evolucionó hacia un modo general de pensamiento que enriqueció a la poesía persa, al tiempo que ofreció una alternativa a la rigidez formal de la *šarī'a*. El resultado fue que se desarrolló dentro de los parámetros de la fe islámica una nueva perspectiva caracterizada por la combinación de tolerancia doctrinal y escepticismo respecto de la religión organizada, que favoreció la renuncia devocional a los asuntos terrenales y la adhesión al amor místico a lo divino» (Yarshater 1998: 98).

Por su parte, los filósofos espirituales y poetas sufíes, muy alejados del rigorismo literalista de los jurisconsultos, recrearon a su manera, con una gran libertad y exquisita finura, los principales episodios simbólicos fundantes del islam, ligados todos ellos, de una u otra manera, como veremos en su momento, a la música, o cuando menos, al oído y el sentido de la escucha (During 1991: 169-170). Y es que, en efecto, buena parte de dicha simbología posee una inequívoca dimensión sónica.

Henry Corbin define como sigue la empresa poético-musical llevada a cabo por los espirituales sufíes:

«Lo que nuestros místicos produjeron es algo equivalente a lo que nosotros denominamos música sacra; y la razón de ello es tan profunda que, si la hemos comprendido, toda música, a condición de que se haya entregado a su finalidad suprema, nos parecerá que no puede ser más que música sacra» (Corbin 1990: 245).

Así pues, la obra, a caballo entre la poesía y la filosofía espiritual, de autores como los ya ampliamente citados aquí, Sanā'ī y 'Āṭṭār, hasta llegar a Rūmī, guarda un enorme paralelo -equivalente, según el islamólogo francés-

con lo que en el ámbito occidental se ha llamado música sacra. En cierto modo, dicha tradición persa de poesía mística, tan hondamente marcada por el hecho musical, culmina en Rūmī y su «mística de la escucha», que puede sintetizarse en un solo término, *samāʿ*, justamente «escucha» en árabe; un término, por otro lado, eminentemente musical.

Dichos poetas acometen en su obra una profunda sacralización del hecho musical. Su poesía es pura música, sabedores de que el misterio del ser humano, su secreto insondable, que no es otro que el de reconocer su condición de exiliado en este mundo y estimular así el viaje de retorno a su verdadero origen en Dios, representado por el no-lugar de lo que Rūmī denomina el «día de *alast*» (Corán 7: 172)²⁵⁰, no se puede mostrar eficazmente de forma racional, sino que, nuevamente según Corbin:

«solo el hechizo musical nos puede hacer presentir y ver, en la medida en que la audición musical llegue a hacernos súbitamente ‘clarividentes’» (1990: 247).

Nada más que musicalmente, parecen querer decirnos Rūmī y el resto de poetas sufíes, puede ser alcanzada dicha conciencia de exiliado, condición necesaria para emprender el viaje de retorno, en el sentido metafísico, que no geográfico, del término, a la patria de origen, es decir, a lo que siempre se ha sido y se es: criatura de Dios, de quien se viene y a quien se regresa.

²⁵⁰ Cfr. *infra*, p. *.

5. LA MÚSICA EN EL SUFISMO DE RŪMĪ

5.1. RŪmĪ y la música

Hablar del sentido musical de la mística sufí persa -y del sufismo en general- es referirse, indefectiblemente, a RŪmĪ²⁵¹. Tres son, a nuestro juicio, los motivos principales:

1. La musicalidad de su obra poética
2. Su mística de la escucha
3. Su legado musical y de danza (*samā'*)

5.1.1 La musicalidad de la obra poética de RŪmĪ

Toda la poesía de RŪmĪ, pero muy especialmente la poesía extática recogida en el *Dīwān-i Šams-i Tabrīzī*, cuyas cualidades rítmicas ya hemos subrayado, destila musicalidad²⁵². Cada verso suyo es música, puro refinamiento sonoro, recreación al límite de la fonética persa. En los momentos de máxima inspiración, nuestro autor advertirá que las leyes musicales de la versificación crean los conceptos y no al revés. Es más, por efecto de la eufonía estrófica hasta lo más sencillo y humilde deviene importante y considerable, grave, incluso, algunas veces. Como sostiene Christian Jambet:

²⁵¹ Tomamos dicha expresión del título del breve texto que Henry Corbin le dedicó a RŪmĪ. «Du sens musical de la mystique persane», incluido por primera vez en su libro *L'Iran et la philosophie* (1990), es el único texto corbiniano publicado, dedicado expresamente a la figura de RŪmĪ. Se trata de una alocución que el islamólogo francés pronunció en la ciudad universitaria parisina, el 19 de mayo de 1967, en el transcurso de una velada de música, poesía y danzas persas. Existe traducción al español, con el título de «El sentido musical de la mística persa», en Henry CORBIN, *El Imam oculto*, Madrid: Losada, 2005, pp. 131-136.

²⁵² Para más detalles acerca de la particular musicalidad de la poesía de RŪmĪ, remitimos a Ali DASHTI, *A voyage through Divane-e Shams. Celebrating Rumi*, Teherán: Ketab Sara, 2003, en particular el primer capítulo, «The Music of the Dīwān-i Šams-i Tabrīzī», pp. 1-19.

«Es la construcción musical del *gaza* lo que va a crear el efecto de significación espiritual» (1999: 18).

En otras palabras, el sentido espiritual del poema deriva del uso musical de la lengua. Para Rūmī, las sílabas, cortas o largas, de cada palabra son como las notas musicales que el compositor utiliza combinándolas sabiamente, a fin de hallar el sonido perfecto, la melodía soñada. El secreto de la poética de nuestro autor reside en el uso musical del léxico que éste realiza, de tal manera que el *gaza* o el *rubāī* se convierten, nuevamente según el profesor Jambet, en:

«una modulación de la lengua asimilable a los efectos musicales de los instrumentos que intervienen en el concierto espiritual. El *gaza* es, digámoslo así, de esencia musical. Como una pieza interpretada por la flauta [*nay*] o por el *rabāb*²⁵³, el *gaza* es idóneo para comunicar el sentido del absoluto en su desgarramiento mismo, en su nostalgia interior. Él es la música del absoluto entre la reconciliación y la pérdida; la respuesta del absoluto a la pérdida desde la que se eleva el canto» (1999: 20).

Por consiguiente, la poesía de Rūmī no solo es literatura, sino también canción, también música. Tal vez, lo más apropiado sea afirmar que es ambas cosas al mismo tiempo: música y poesía en estrecho maridaje, rasgo éste característico de la mística sufí persa, tal como ya hemos visto. Pero, cedamos la palabra, una vez más, a Annemarie Schimmel para ver lo que nos dice a propósito del arte poético (y musical) de Rūmī y su intencionalidad:

«La métrica elegida presenta un hiato intencionado, de manera que dos hemistiquios quedan divididos en cuatro partes, a veces con rimas internas, que producen un resultado que no deja de recordar en

²⁵³ *Nay*, la flauta sufí de caña, y *rabāb*, suerte de viola oriental, son los instrumentos musicales preferidos de Rūmī. Algunas fuentes llegan incluso a sugerir que éste tocaba el *rabāb* (ANVAR-CHENDEROFF 2004: 91):

«En la época de Mevlânâ [Rūmī], se tocaba el rebab en las reuniones sufíes. El propio Mevlânâ, su hijo y su nieto lo tocaban. Luego se introdujeron el *nay* y el *kūdüm* [instrumento de percusión], que acabarían por convertirse en dos instrumentos especiales de la música mevlevi» (GÖLPINARLI 2006: 45).

ocasiones a las canciones populares turcas (...). Ya tengan una forma corta y ligera o larga y pesada, con mucha frecuencia se tiene la sensación de que [sus poemas] deberían ser cantados. No debe sorprender que Rūmī, que expresaba el canto interno de su alma, haya utilizado imágenes tomadas de la música y la danza con mayor frecuencia que cualquier otro poeta anterior a él» (2002: 334-335).

De hecho, un buen puñado de poemas de Rūmī -es el caso de algún que otro *rubāʿī*- fue compuesto con la intención expresa de proveer a sus discípulos de un completo repertorio de *librettos* musicales, a fin de ser utilizados durante el *samāʿ* del grupo. De ahí el carácter marcadamente rítmico y musical que poseen (Lewis 2000: 315). Cuanto afirmamos se hace patente en los siguientes versos que Rūmī intercala en medio de un *ghazal*:

«Músico de los gnósticos, ¡ven! Los gnósticos se han embriagado.
Rápido, ¡canta un *rubāʿī*! ¡Entra! ¡Coge un pandero!» (DS 1302).

5.1.2. Una mística de la escucha

En el proemio del *Maṭnawī*, que comprende los primeros dieciocho versos del libro, aparece destilada toda la filosofía espiritual de Rūmī y su mística de la escucha. Dichos versos introductorios, que estudiaremos en el siguiente capítulo, tienen como protagonista al *ṇay*, el instrumento por antonomasia de la música sufí, gracias, precisamente, al lugar privilegiado que nuestro autor le concede en su obra. A través del simbolismo del *ṇay* despliega nuestro autor tanto su cosmovisión como su antropología espiritual, temas estos, insistimos, que desarrollaremos con mayor amplitud en la parte final de la presente investigación.

Para Rūmī, el universo, más que un libro que hay que leer, es una suerte de sinfonía musical, cuyas notas cantan por doquier los secretos divinos, si bien solo quienes han sabido despertar el sentido interior de la escucha, que es lo que significa literalmente la palabra «*samāʿ*» en árabe, como ya hemos dicho, son capaces de percibirlas. Así pues, todo en la existencia es *samāʿ* para Rūmī, todo danza y resuena.

5.1.3 El legado mawlawī de música y danza

Junto a su patrimonio literario y espiritual, hay que reseñar también el patrimonio inmaterial, en forma de música y de danza, sobre todo en el ámbito del sufismo otomano, legado por Rūmī, en primera instancia, y después a través de la *ṭarīqa mawlawiyya*, inspirada por él y en él. Destaca aquí, especialmente, el *samāʿ* u oratorio musical *mawlawī*, que Rūmī instituyó y su hijo Sulṭān Walad codificó a la muerte de su padre²⁵⁴. Si bien es cierto que el *samāʿ* es anterior a Rūmī y que desborda el caso específico de éste y sus seguidores los derviches giróvagos²⁵⁵, no lo es menos aún que el formato *mawlawī* del *samāʿ* adquirió una plasticidad y belleza inusitadas, hasta el punto de haberse convertido, tanto en Oriente como más recientemente en Occidente, en el arquetipo del concierto musical sufí (During 1988: 168). Lo cierto es que hablar de *samāʿ* es referirse, primordialmente, al *samāʿ mawlawī*. Así lo reconoce el musicólogo Joscelyn Godwin:

«No todos los sufíes eran tan disciplinados y elegantes en su *samāʿ* como los *mawlawīes*» (2000: 93).

5.2 Música, poesía y proceso creativo en Rūmī

Una parte substancial de la poesía de Rūmī, sobre todo la de la primera época, nació del movimiento circular de la danza derviche del giro, cuando el sabio sufí de Konya se dejaba llevar por el sonido del *nay* y del *rabāb*, sus

²⁵⁴ Si bien es cierto que tradicionalmente se ha considerado al tenido por sobrio y comedido Sulṭān Walad como el sistematizador del *samāʿ mawlawī*, y, por ende, el responsable de la cosificación de una práctica que en Rūmī resultaba mucho más libre, espontánea y entusiástica, hay voces que discrepan al respecto. Lo cierto es que cuesta mantener dicha opinión tradicional, sobre todo si nos atenemos a su poesía, cuando menos tan incandescente como la de su padre. Para más detalles, remitimos a Jean DURING (1988: 172) e Ismāʿīl HĀKEMĪ (1980: 153), quien apunta la posibilidad de que el verdadero organizador del *samāʿ* podría haber sido, en realidad, Ḥusām al-Dīn Çelebī, primer *ṣayj mawlawī* a la muerte de Rūmī.

²⁵⁵ Se considera al sabio sufí jorasaní Abū Saʿīd Abī-l-Jayr (967-1049) el primero en establecer el *samāʿ* como práctica ritual sufí. Aclamado como poeta también, es autor de una colección de *rubāʿiyāt*, traducida parcialmente al castellano: Abusaíd ABULJAIR, *Rubayat*, Madrid: Trotta, 2003 (Selección de Mohsén EMADÍ, traducción de Clara JANÉS y Ahmad TAHERÍ). Sobre las distintas manifestaciones del *samāʿ* en el primer sufismo y hasta el siglo XII, antes, por lo tanto, de Rūmī, remitimos a Kenneth S. AVERY, *A Psychology of Early Sufi Samāʿ. Listening and Altered States*, Nueva York: Routledge-Curzon, 2004.

instrumentos musicales predilectos, tal como ya hemos dicho, durante el *samā'*. Y es que el proceso creativo del poeta es multiforme, no conoce un único procedimiento. De hecho, no existe una única fórmula, no hay un método exclusivo para alcanzar la belleza.

Aunque, hablando con propiedad, tal vez debiera decirse que es ella, la propia belleza, la que alcanza al poeta, la que lo conquista, posee y subyuga. Como sugiere Raimon Panikkar (2005: 74), la belleza, a diferencia de la verdad, no se busca. En ese sentido, Rūmī nos parece consecuente al vincular siempre belleza y búsqueda espiritual. Nuestro autor se muestra en todo momento firme y tajante ante toda tentación esteticista conducente a juegos gratuitos, consciente de que quien busca a Dios hallará forzosamente la belleza, porque, según reza el célebre hadiz, tan revelador de la concepción islámica de la belleza: «Dios es Bello y ama la belleza»²⁵⁶. Por el contrario, quien persigue la belleza no es seguro que encuentre a Dios. Sea como fuere, lo cierto es que tampoco la música se busca, a lo sumo se presiente, lo cual presupone un oído específico -oído interior lo llamó Rūmī (FF 12: 56)- y todo un arte de la escucha. Porque la música a la que nos referimos aquí, la que nuestro autor evoca, es la música del cosmos, la música de la vida, no únicamente la que producen los instrumentos musicales, que a lo sumo es imitación de aquella.

Si Antonio Gamoneda²⁵⁷, en nuestros días, pongamos por caso, o Claudio Rodríguez, el gran poeta español de la segunda mitad del siglo XX, han compuesto buena parte de su poesía andando, al compás de la rítmica andariega del paseo, Rūmī, el derviche giróvago, lo hizo dejándose llevar por el torbellino circular, en espiral ascendente, del *samā'*, de tal modo que los ritmos interiores de su poesía, ya fuese ésta compuesta mediante una suerte de escritura automática o bien declamada en momentos de éxtasis, sugieren el

²⁵⁶ Aunque no todos los exégetas lo aceptaron como auténtico, el hadiz sirvió de justificación para quienes defendían la ascendencia divina de toda belleza, ya fuese ésta corporal o espiritual. Algunos sufíes destacados, Ibn 'Arabī y Rūmī entre ellos, lo tomaron como una de las piezas fundamentales de sus respectivas filosofías espirituales. Para más detalles acerca de dicho hadiz, según la versión de Ibn Ma'sūd, véase José Miguel PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*, Madrid: Akal, 1997, p. 82. Remitimos a dicho volumen también para una aproximación a la concepción islámica de la belleza, especialmente el epígrafe «Belleza y perfección absoluta en la palabra y en el orden divino», pp. 69-113.

²⁵⁷ Cfr. Juan GABRIEL VÁZQUEZ, «Todos los idiomas tienen un lado oscuro. Entrevista a Antonio Gamoneda», *El País, Babelia*, 24 de marzo de 2007, pp. 4-5.

movimiento circular del *samā'* que los desencadenó. Y es que, desde el punto de vista de su poesía, el *samā'* fue para nuestro autor un momento sorprendente de irrupción creadora.

Esa es, precisamente, una de las particularidades de la poesía de Rūmī, su música, su inconfundible música, nacida del singular proceso creativo que la generó. Porque tal vez sea eso lo que más diferencie a la poesía de nuestro autor, lo que hace que sus versos suenen tan distintos a los del resto de vates sufíes:

«La música de Rūmī es poco común y distinta respecto a otras colecciones de poesía. Cuando digo que es rara esta música no solo me refiero a los ritmos y métricas empleados en sus *gazales* u odas. Según varias interpretaciones, muchos de dichos *gazales* brotaron de la boca de Mawlānā [Rūmī] como improvisaciones en noches de *samā'*. Se dice incluso que daba vueltas alrededor de una columna²⁵⁸ y que recitaba poesía espontáneamente mientras sonaban los instrumentos musicales» (Dashti 2003: 7).

Ya hemos descrito cómo el martilleo rítmico de un humilde orfebre de Konya, Ṣalāḥ al-Dīn Zarkūbī²⁵⁹, empujó a nuestro autor a danzar y declamar versos hasta alcanzar el paroxismo extático. Dicha música percutiva detonó unos versos que son hijos del éxtasis. Pero, más allá de cómo los hagiógrafos han mitificado dicho acontecimiento y otros, lo cierto es que Rūmī constituye un ejemplo inmejorable de aquel que ha sabido percibir en los ritmos de la vida diaria, como también en los de la naturaleza, algo más que aquello que se percibe de buenas a primeras. Nuestro autor, como de hecho todo sabio sufí, es de los que miran y ven, aunque dado el valor que concede a la facultad espiritual de la escucha, diríamos, en aras a la exactitud, que Rūmī oye y ve, puesto que él es de los que ven todo cuanto oyen. Y es que como afirma el propio autor:

«Cuando el oído es penetrante se convierte en ojo» (M II, 862).

²⁵⁸ Según Dawlat Ṣāḥ, Rūmī tenía por costumbre girar con paso meditativo alrededor de un pilar que había en su casa de Konya, al tiempo que improvisaba versos que sus discípulos ponían por escrito (NICHOLSON 2001: xl).

²⁵⁹ Cfr. *supra*, p. 94.

5.2.1 Precariedad de la palabra y valor de la música

La poesía de Rūmī nace de la música interior que brota de su yo más profundo; esa música que tan sólo puede ser percibida mediante el oído del corazón, órgano por antonomasia del hombre espiritual, como sostiene el propio autor en diferentes pasajes de su obra. Sin dicho oído del corazón el ser humano permanece sordo tanto a su propia música interior, como a las melodías del cosmos, verdaderos signos sonoros de Dios, según recoge el propio texto coránico:

«Le glorifican los siete cielos, la tierra y sus habitantes. No hay nada que no celebre Sus alabanzas, pero no comprendéis su glorificación» (17: 44).

En un sentido similar, Kandinsky, desde una perspectiva más pictórica, no exenta de una visión claramente espiritual de la existencia, afirmaba:

«No existe ninguna forma ni nada en este mundo que ‘no diga nada’»²⁶⁰.

Rūmī persigue con su poesía, cuyo valor musical ya ha sido ponderado con amplitud, cantar lo que, paradójicamente, no puede decirse mediante el lenguaje ordinario, dada la insuficiencia de las palabras a la hora de expresar la experiencia del amor divino, que es siempre una experiencia excesiva. Y es que lo que nuestro autor siente (y presente) en su interior pertenece a un reino distinto al de las palabras. Sulṭān Walad expresó dicha insuficiencia verbal como sigue:

«El océano de sus [Rūmī] pensamientos no puede ser contenido en sus palabras, su lengua y su aliento» (PS 90).

En última instancia, lo que está en juego en la poesía de Rūmī es el intento de hallar la mejor manera -que, no obstante, siempre será la menos mala- de explicar lo que por su propia naturaleza es inexplicable: la experiencia espiritual directa, gustativa y participativa, de Dios. En realidad, dicha experiencia es el detonante de toda poesía mística, en nuestro caso la de Rūmī;

²⁶⁰ Cfr. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 58. (Primera edición alemana, 1912).

una experiencia que brota desde las fibras más íntimas del alma del poeta, allá en lo más insondable de su ser más profundo, muchas veces, incluso, en contra de su propia voluntad y conciencia individual.

De ahí la doble lucha interior que todo poeta debe soportar entre, por un lado, la necesidad imperiosa de decir -porque el amor no puede callar- y el deseo ardiente de guardar silencio, por miedo a profanar el secreto de un amor que se sabe sagrado. Es más, en el caso específico de Rūmī, éste llegará al extremo de negar que fuese un poeta, como veremos en su momento. Sin embargo, cuando el místico supera ese primer instante de lucha interior en favor del decir, un momento ciertamente atemorizante, un nuevo combate, en este caso de orden lingüístico -lo hemos avanzado ya- se entabla en su conciencia; un combate que tiene que ver con la precariedad del lenguaje para balbucir siquiera algo de una experiencia que excede los límites de lo puramente humano para rozar lo divino.

Por eso, entre otras cosas, afirmamos que se trata de una experiencia excesiva, por la condición suprav verbal que comporta toda vivencia fruitiva de Dios. Y es que resulta imposible articular con palabras el fogonazo súbito en el que se llega a comprender la urdimbre secreta del amor que subyace al universo (López-Baralt 2014: 14).

En resumen, Rūmī se debate entre dos imposibilidades: la de decir y la de no decir. En ese sentido, resulta paradójico lo mucho que los sabios sufíes, en general, y nuestro autor, en particular, escribieron y dijeron sobre lo que, según ellos mismos apenas puede balbucearse nada. He ahí la desesperación, mucho más que artística, del sabio sufí de Konya, que se siente emocionalmente indefenso ante la magnitud de lo acontecido, abrumado por la naturaleza ininteligible del éxtasis que lo avasalla, del misterio que lo excede y sobrepasa. Y todo ello, como afirma Luce López-Baralt, porque:

«el lenguaje es insuficiente para expresar el instante en cúspide en que el ser humano percibe, en un estado alterado de conciencia y más allá de las coordenadas de la razón, de los sentidos, del lenguaje y del espacio-tiempo, la unidad participante con el Amor infinito» (2014: 13).

En cierto modo, la música hace acto de presencia, justamente, para decir, o al menos insinuar, lo que la palabra es incapaz de verbalizar. Muy

posiblemente, si Rūmī recurrió a la música, e incluso al simbolismo musical en su poesía, fue porque, a diferencia de la palabra discursiva, la música constituye el lenguaje más adecuado para predicar la experiencia íntima e inefable de Dios. La música comporta una relación de carácter auditivo con el ámbito nouménico, con una armonía suprasensible y supraudible. El oído atento del sufí percibe a través de las melodías musicales otra realidad más escondida y substancial, inaccesible para el lenguaje. Como reconoce George Steiner:

«Resulta casi cruel contrastar la riqueza comunicativa de lo musical con los baldíos movimientos de lo verbal» (1991: 9).

Y es, justamente, toda esa riqueza comunicativa de la música, el arte más espiritual como a menudo suele decirse, lo que Rūmī descubre y comprende; ese es su gran logro. Así pues, la música no es un mero adorno estético para nuestro autor, ni tampoco un entretenimiento o una vía de escape de los rigores de la senda espiritual. Aflākī pone en boca de nuestro autor la siguiente confesión:

«En las cadencias de la música reside oculto un secreto; si yo lo revelara, el mundo se trastornaría»²⁶¹.

En efecto, hay un secreto oculto en la música, algo que resulta misterioso. «La música es de otro mundo», proclamará Jankélévitch²⁶². Pues bien, es en dicho misterio de la música, precisamente, en su secreto oculto, en el que Rūmī se adentra para llegar al principio divino y comprender de este modo la naturaleza del mundo y del ser humano. Afirma el sabio sufí de Konya:

«Varios son los caminos que conducen a Dios. Yo he elegido el de la música y la danza»²⁶³.

²⁶¹ *Apud* Eva de VITRAY-MEYEROVITCH, *Konya ou la danse cosmique*, París: Jacqueline Renard, 1989, p. 133.

²⁶² Cfr. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La música y lo inefable*, Barcelona: Alpha Decay, 2005, p. 30.

²⁶³ *Apud* Eva de VITRAY-MEYEROVITCH (1972: 83).

No sabemos si el antropólogo Claude Lévi-Strauss se inspiró en nuestro autor cuando escribió que:

«la invención de la melodía musical es el supremo misterio del hombre»²⁶⁴.

Sea como fuere, y acudiendo nuevamente a George Steiner:

«Nuestras aptitudes para componer y responder a la forma y el sentido musicales implican de modo directo el misterio de la condición humana. Preguntar ‘¿qué es la música?’ puede perfectamente ser un modo de preguntar ‘¿qué es el hombre?’» (1991: 3).

En ese sentido, podría decirse que a Rūmī lo que en verdad le interesó fue el hombre, más que la música en sí; o mejor aún, que le interesó la música porque le apasionaba el hombre y su destino. Y es que la cuestión de la música resulta capital a la hora de interrogarse acerca del misterio que rodea al ser humano. Al fin y al cabo, sus orígenes son tan lejanos como los del hombre. He ahí el núcleo de su filosofía espiritual y de su mística de la escucha; he ahí uno de los porqués de su indeleble contemporaneidad.

5.3 La música del silencio

Hay en la obra de Rūmī un tratamiento muy personal del silencio, que merece, a nuestro juicio, una atención especial, dado que se trata de un elemento ligado estrechamente a la música y la escucha, fundamento de la filosofía espiritual de nuestro autor. De hecho, suele decirse que nadie valora más el silencio que los músicos, que son quienes verdaderamente saben acerca de él. El silencio desempeña una función preponderante tanto en la música como en la poesía, dos artes basadas en el ritmo y el sonido, cuyas concomitancias ya hemos analizado anteriormente.

Si, como ya hemos visto, el poeta es considerado una forma especial de cantor en la tradición literaria persa en la que se inscribe la obra de Rūmī, así como en la literatura árabe clásica, que ejerció una influencia nada desdeñable

²⁶⁴ *Apud* George STEINER, *Presencias reales*, Barcelona: Destino, 1991, p. 8.

sobre él²⁶⁵, podríamos convenir que también nuestro autor fue experto en silencios, en tanto que poeta -y, por ende, cantor- y espiritual sufí. Porque saben de silencio los músicos y poetas, pero también los místicos. De hecho, el silencio es su ámbito natural.

Con todo, la palabra «silencio» no es unívoca. En realidad, el silencio, el silencio absoluto, no existe como tal, o al menos no es posible como experiencia física, ni siquiera en las condiciones más extremas, según demuestran los experimentos consistentes en introducirse en una cámara anecoica -insonorizada y con reverberación casi nula-, como los llevados a cabo en la Universidad de Harvard, el año 1951, con John Cage (1912-1992)²⁶⁶, un músico y compositor que concedía tanta importancia al sonido musical como al silencio. Así pues, el silencio total no existe, siempre se trata de un silencio aparente, porque, de hecho, allí donde hay vida hay movimiento -recordemos la concepción dinámica de la vida de Rūmī-, y cuando hay movimiento siempre hay vibración. El mundo que nos rodea es completamente sonoro. Podría decirse incluso que la vida implica siempre una cierta dosis de ruido.

²⁶⁵ Todo indica que Rūmī poseía una excelente competencia en árabe, lo cual le permitía tanto leer como escribir en dicha lengua. Según recoge Aflākī, nuestro autor apreciaba especialmente la poesía de Abū-l-Ṭayyib (915-965), apodado al-Mutanabbī -literalmente «el que se las da de profeta»-, el mayor de los poetas árabes, según la tradición literaria; lo apreciaba Rūmī a pesar de la filosofía estoica, pesimista y descreída que destilan sus versos. Rūmī lo cita con frecuencia en su obra. Sirvan como botón de muestra estos versos incluidos en el *Fīhi mā fīhi*:

«Las sedas que visten no son mero adorno;
con ellas realzan su belleza» (FF 2: 10).

Véase un estudio y traducción de algunos de sus poemas en Emilio GARCÍA GÓMEZ, «Mutanabbī, el mayor poeta de los árabes» en *Cinco poetas musulmanes. Biografías y estudios*, Madrid: Espasa-Calpe, 1959, pp. 17-65. Al parecer, Rūmī tenía la costumbre de leer la poesía del vate árabe durante las noches, por mero placer, hábito este adquirido en Siria, muy probablemente, que desagradaba sobremanera a Šams, quien intentó sin éxito que nuestro autor lo abandonara (AFLĀKĪ 2000: 428-429). En cuanto al uso literario del árabe, Rūmī compuso varios *gazales* en dicha lengua. Asimismo, intercaló un puñado de versos en árabe en sus poemas en persa. Una selección de 33 poemas de dicha poesía árabe ha sido traducida al inglés por Nesreen AKHTARKHAVARI y Anthony A. LEE, *Love Is My Savior. The arabic poems of Rumi*, Lansing: Michigan State University Press, 2016.

²⁶⁶ Acerca de dichos experimentos, cuya finalidad era escuchar el silencio, y las consecuencias que tuvieron en la obra de Cage y su nueva apreciación de la música y el silencio, remitimos a Carmen PARDO, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid: Sexto piso, 2014.

5.3.1 Significado del silencio en Rūmī

Aclarados estos extremos, la cuestión es saber de qué hablamos cuando hablamos de silencio. En el caso de Rūmī, el silencio posee cuando menos cuatro significados, todos ellos complementarios y vinculados entre sí en su propia personalidad; significados que analizaremos a continuación:

- a) Silencio como imposibilidad de decir
- b) Silencio como trasfondo genesiaco de la palabra
- c) Silencio como protección del secreto
- d) Silencio como modo de conocimiento

a) Silencio como imposibilidad de decir

En este caso, el silencio se impone ante la indigencia del lenguaje humano para decir algo coherente y substancial acerca de la experiencia divina. Y es que los signos verbales se muestran inútiles y desvalidos ante un misterio que les sobrepasa. Aquí, el silencio marca un límite, el de la indigencia del lenguaje humano. Para nuestro autor, la palabra, siempre insuficiente e inadecuada, es abreviatura de la realidad, cuando no una caricatura de ésta. En ese sentido, cuando Rūmī trata de callar -o invita a callar-, pues no siempre lo consigue, dada la tensión interior existente -lo hemos visto ya- entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de callar, no hace otra cosa que reverenciar su experiencia mediante el silencio:

«Si no hay utilidad alguna en hablar, no hables» (M I, 1524).

b) Silencio como trasfondo genesiaco de la palabra

Aquí, el silencio es el espacio genesiaco y germinador del que brota la palabra. Toda palabra que nace del silencio lleva impresa la impronta de la verdad, del mismo modo que toda palabra que no nace de dicho silencio es completamente fatua. Por consiguiente, el silencio se revela como el alma de la palabra verdadera, capaz de crear y recrear nuevos mundos, a la manera del Dios coránico, que crea mediante la palabra:

«Su orden, cuando quiere algo, le dice [a ese algo] tan sólo: ‘¡Sé!’ Y es» (Corán 36: 82)²⁶⁷.

Si, tal como reza un célebre hadiz, invocado a menudo por los espirituales sufíes: «Dios creó a Adán a su imagen»²⁶⁸, el ser humano, compendiado en la figura arquetípica de Adán, tiene en la palabra, en la facultad del lenguaje, el principal instrumento autopoiético. Dicho de otro modo, el ser humano construye el mundo y se construye a sí mismo mediante el lenguaje, pero este adquiere toda su real dimensión cuando es fruto del silencio.

El silencio guarda estrecha relación con la escucha. De acuerdo al relato islámico de la creación, el sentido de la escucha fue creado antes que el habla; es decir, el silencio precede a la palabra. Por tal motivo, en la pedagogía espiritual sufí, primero es escuchar y después hablar. Según eso, un sufí es alguien que sabe escuchar. De ahí la siguiente exhortación del sabio sufí de Konya, instando al cultivo del silencio como forma de enriquecer el propio lenguaje:

«Haced del silencio un hábito» (M I, 577).

Por otro lado, la originalidad de la poesía de Rūmī, en el sentido que le confirió Gaudí al término «original» -quien se nutre de los orígenes y, solo a partir de ellos, los recrea y trasciende-, estriba, a nuestro juicio, en que brota y se nutre del silencio, que es, justamente, el origen de toda palabra fecundadora. Porque no niega nuestro autor el valor intrínseco que posee la palabra, a pesar de todas sus limitaciones, en tanto que acicate para la búsqueda espiritual:

²⁶⁷ El imperativo árabe *kun*, «sé», equivalente del *fiat lux*, «hágase la luz», bíblico (Génesis 1: 1-3), se emplea en el texto coránico para referirse al acto de la creación o del ser. Indica el poder creador de Dios, a través de la palabra. Se trata, por consiguiente, de un hecho de carácter sónico. Dios ordena al universo ser (*kun*) y éste es (*fa-yakūn*). Dicha expresión «*kun fa-yakūn*» aparece en ocho ocasiones en el Corán: 2: 117, 3:47, 3: 59, 16: 40, 19:35, 6: 73, 36: 82 y 40: 68.

²⁶⁸ Afirma Titus Burckhardt, a propósito de dicho hadiz:

«La palabra ‘forma’, en este caso, significa semejanza cualitativa, pues el hombre está dotado de facultades que reflejan las siete cualidades ‘personales’ de Dios, a saber, la Vida, el Conocimiento, la Voluntad, el Poder, el Oído, la Vista y la Palabra» (2000: 79-80).

«El valor de la palabra estriba en que te estimula a buscar» (FF 52: 193).

La palabra solo es un estorbo para los necios, pues les confunde y distrae, pero, para quien posee conocimiento, es otra cosa bien distinta:

«Para quien conoce el valor de la palabra, ésta es importante.

‘La palabra es noble para los que poseen nobleza.

La palabra ha descendido del cielo, no es una espina’.

La palabra estimula a los buscadores a la búsqueda y conduce a los indolentes al infortunio (...). La palabra es un velo. ¿Cómo podría crear vida el menor hecho de combinar letras? Es la palabra de Dios, la de Sus profetas y amigos *íntimos [awliyā’]*, la que posee vida» (FF 52: 195).

c) Silencio como protección del secreto

De igual forma, el silencio está vinculado en Rūmī a la discreción, sabiendo que esta constituye el útero en el que se gesta la consciencia espiritual del sufí, del mismo modo que el grano germina cuando se oculta al ser enterrado, una imagen recurrente en nuestro autor:

«¡Cuidado! No reveles este secreto a cualquiera,
ni siquiera al rey si te interroga.

Si tu corazón se convierte en la morada de tu secreto,
alcanzarás más rápido cuanto anhelas.

El Profeta [Mahoma] dijo que quien preserva su secreto,
pronto logrará lo que ansía. Las semillas sembradas bajo tierra
se manifiestan en forma de verdor en el jardín.

Si el oro y la plata no estuviesen ocultos en la mina,
¿cómo alcanzarían todo su esplendor?» (M I: 174-178).

Los sabios sufíes, y Rūmī no es una excepción, obran según el principio de la *pia dissimulatio* (*taqiyya* o *kitmān al-sirr* en árabe), consistente en guardar silencio público sobre las particularidades de la senda interior sufí y sus secretos, en particular en presencia de no iniciados. El poeta persa Sa‘dī Šīrāzī

(ca. 1210-1292), contemporáneo de Rūmī, lo expresó inmejorablemente en los siguientes términos:

«No te asombres de que un sabio deje de hablar en presencia de personas viles, pues la melodía de un arpa no puede imponerse al ruido de un tambor, y el perfume de ámbar gris sucumbe al hedor del ajo podrido»²⁶⁹.

Sin embargo, dicho silencio ligado a la discreción y a la preservación del secreto no constituye una prerrogativa sufi, pudiéndose rastrear sus huellas en diferentes tradiciones religiosas y literarias, como por ejemplo en el Nuevo Testamento:

«No deis a los perros lo que es santo, ni echéis vuestras perlas delante de los cerdos, no sea que las pisoteen con sus patas, y después, volviéndose, os despedacen» (Mateo 7: 6).

Por su parte, dice así el colofón del *Romance del Conde Arnaldos*: «Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va». En ambos ejemplos, al igual que en el propio Rūmī, se pone de relieve la importancia de revelar los misterios, pero sin profanarlos; de divulgarlos, pero sin vulgarizarlos. Se trata, en definitiva, de compartir el secreto únicamente con quien se ha hecho capaz y merecedor de él.

d) Silencio como modo de conocimiento

Si, tal como hemos visto en el primer punto, el silencio marca un límite, el de la indigencia del lenguaje humano a la hora de predicar la experiencia de Dios, también el silencio es en Rūmī apertura al misterio del ser y, en consecuencia, una muy peculiar forma de conocimiento. El silencio es un intérprete directo del sentido de las cosas. Dice Rūmī:

«La presente historia admite ser contada hasta este punto, pero lo que sigue está oculto y es inexpresable en palabras. Aunque intentara hablar

²⁶⁹ Sa‘dī ŠĪRĀZĪ, *El Jardín de Rosas (Gulistán)*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 2004, p. 335.

y expresarlo en cien formas, sería inútil. El misterio no se torna más claro. Puedes cabalgar sobre un caballo ensillado hasta la orilla del mar. Pero a partir de ahí tienes que servirte de un caballo de madera [barca]. Un caballo de madera es inútil en tierra firme. Pero es el vehículo especial para los que viajan por el mar. El silencio es este caballo de madera. El silencio es el guía y el sostén de los hombres en el mar»²⁷⁰.

Dicho de otra forma, dos son los pilares del conocimiento para Rūmī: la palabra, es decir, nuestra razón discursiva, y el silencio. Cuando la primera se topa con sus propios límites, el conocimiento silencioso, un conocimiento que no es ni conceptual ni interpretativo, sino presencia inmediata, súbita intuición, prosigue la búsqueda espiritual. Afirma el epistemólogo Marià Corbí al respecto de dicha forma no verbal de conocer:

«Hay en nosotros un conocimiento que es misterioso porque brota y se desarrolla desde el silencio completo. Ese conocimiento silencioso no es una interpretación de la realidad ni una representación, ni una respuesta metafísica a los enigmas de la existencia ni una formulación. Es un conocimiento que es libre de pensamientos y palabras y, por ello, no está encadenado a los mecanismos de la razón (...) Es un conocimiento que produciéndose en uno mismo trasciende el yo como estructura de pensamientos, como estructura de deseos (...); y porque trasciende el yo, es impersonal (...). Ese conocimiento no es irracional ni contra la razón. El conocimiento racional nace en su seno y lo prepara» (2016: 94).

Así pues, el silencio, el conocimiento que se deriva de él, puede ser guía sin palabras, como afirma Rūmī, para la razón. Sin embargo, la razón, articulada a partir del lenguaje, no es guía suficiente para penetrar en el océano del ser, parafraseando a nuestro autor. Nos hallamos aquí, nuevamente, ante la experiencia sufí denominada *fanā'* o «anihilación», suerte de muerte iniciática que permite un nuevo despertar y, por ende, una nueva forma de conocer. En este caso, se trata de acallar el ruido interno, las propias categorías

²⁷⁰ Apud R. A. NICHOLSON, *The Mystics of Islam*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 148 (Primera edición, 1914). Existe traducción al español: *Los místicos del islam*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 2008.

interpretativas de la realidad. A nuestro juicio, lo que Rūmī sugiere, al hablar del silencio como guía y «sostén de los hombres en el mar» es la posibilidad de escuchar a través del silencio y no de las propias ideas, desautomatizando de este modo la percepción reduccionista que el ser humano posee de la realidad. En resumen, escuchar atentamente, «mediante el oído interior» (FF 12: 56), quiere decir en este caso ponerse en disposición de recibir. No en balde, el *samā' mawlawī* inspirado en Rūmī no es sino una técnica de escucha concentrada (Anvar-Chenderoff 2004: 86).

Todo en Rūmī conduce, a nuestro modo de ver, de la palabra al silencio. No en balde, *jāmūš*, que en persa significa «silencio», es uno de sus *tajal-luṣ* más usuales, como ya hemos visto. Con él cierra nuestro autor muchas de sus odas místicas, como si tras el intento, casi siempre fallido, de expresar la experiencia del amor divino mediante signos verbales, no quedara más remedio que callar para que sea el Amigo divino quien tome la iniciativa y hable a través del silencio interior del propio poeta:

«Guarda silencio en el momento preciso en el que llega el amante.
Él sabe sin palabras, silencio (...)
No pronuncies palabra alguna sobre los dos mundos.
Él te conduce hacia el único color, silencio» (DS 1897).

«El amor tiene cien idiomas más.
Cuando el perfume del encantador de corazones comienza a volar,
todas esas lenguas se quedan mudas.
Yo callaré, que el Amado ha empezado a hablar.
¡Escucha atentamente! Dios sabe mejor el camino correcto»
(M III: 3842-3844).

5.3.2 *Zabān-i ḥāl, muda elocuencia*

Por consiguiente, la lengua propia del sufí, su verdadero idioma, es ese otro lenguaje silencioso que se dice sin palabras, especie de música callada, verbo mudo que se impone forzosamente en presencia del Amigo divino, tal como escribe nuestro autor; un lenguaje silencioso que irrumpe cuando el lenguaje verbal calla ante su propia impotencia y precariedad expresiva. Rūmī

lo denomina en persa *zabān-i ḥāl* (*lisān al-ḥāl* en árabe), cuyo significado literal es «la lengua del estado interior», sabiendo que, en el léxico técnico del sufismo, el término *ḥāl* hace referencia a un estado de profundo arrobamiento interior. Eva de Vitray-Meyerovitch se refirió a la expresión *zabān-i ḥāl* como el «lenguaje de la disposición espiritual» -entendiendo «disposición» aquí por «apertura interior»-, mientras que Reynold A. Nicholson lo tradujo como «muda elocuencia»²⁷¹; y Louis Massignon, por su parte, como «elocuencia sin palabras» (2005: 24).

Respecto al vocablo árabe *ḥāl*, préstamo directo del lenguaje sufí, se alude con él a un estado de arrobamiento interior de carácter fugitivo, que sobreviene como gracia divina, sin la intervención, por consiguiente, de la voluntad personal. El *ḥāl* está ligado al instante presente, a diferencia del *maqām*²⁷², que es el rango espiritual específico en el que se haya establecido un sufí, al cual se llega mediante el esfuerzo personal²⁷³. Louis Massignon sostiene, sin embargo, que:

«el *ḥāl* no es un estado propiamente dicho (...). Los místicos primitivos vieron en él más bien ‘un instante’ sin duración, coloreado de una virtud fugaz»²⁷⁴.

²⁷¹ Para más detalles acerca de la expresión *zabān-i ḥāl* y sus distintas interpretaciones, remitimos a Eva de VITRAY-MEYEROVITCH (1972: 58-59).

²⁷² Existe un vínculo muy estrecho entre el lenguaje de las músicas modales islámicas, cuyos matices son difíciles de expresar con precisión en nuestras lenguas europeas, y el del sufismo. Así, en el lenguaje musical, un *maqām* es un modo musical. Para el musicólogo turco Râuf Yektâ Bey (1871-1935), un *maqām* indica una determinada organización interna de los intervalos, al tiempo que un conjunto de reglas sintácticas que definen la jerarquía existente entre los grados de la escala musical y, al mismo tiempo, predeterminan el orden melódico de la composición y el *uṣūl* o patrón rítmico. Sin embargo, en el sufismo se conoce con el nombre de *maqām* a cada estación que el sufí recorre en su itinerario espiritual. Para más detalles acerca de dicho doble significado del término *maqām*, remitimos a REINHARD (1997: 68-69).

²⁷³ Preocupados por orientar adecuadamente a los hombres hacia la experiencia unitiva con Dios, los sabios y maestros sufíes han tratado desde el principio de forma exhaustiva los aspectos relacionados con los estados (*aḥwāl*, plural de *ḥāl*) y estaciones (*maqāmāt*, plural de *maqām*), así como la concordancia existente entre ambos, que franquea el sufí a través de la senda interior. Respecto a las estaciones o *maqāmāt*, término este de raigambre coránica (17: 79, 37: 164, 44: 51, 55: 46, etc.), los autores difieren acerca del número exacto y su naturaleza, si bien acostumbran a describirse cuarenta.

²⁷⁴ *Apud* Jean DURING, *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Teherán: Institut Français de Recherche de l'Iran, 1989, p. 575.

De hecho, *ḥāl* quiere decir en árabe «estado», «actitud» y «tiempo presente», entendido en este caso como «instante» vivido ahora y aquí. En ese sentido, es sinónimo del vocablo árabe *waqt* y del persa *dam*. Tradicionalmente, se ha dicho que el sufí es el hijo del instante (*ibn al-waqt* en árabe e *ibn-i dam* en persa). Rūmī utiliza ambas expresiones, indistintamente, tanto en su poesía como en su prosa:

«El sufí es el hijo del instante, ¡oh amigo!
decir ‘mañana’ no es propio de la senda interior» (M I: 133).

Pero, aún hay algo más a propósito de dicha fórmula. Nos hallamos aquí ante uno de los rasgos característicos de la poesía del sabio sufí de Konya, como es el gusto por los dobles sentidos, a partir de la polisemia de las palabras. En persa, la palabra *dam* posee un doble significado, puesto que es tanto «instante» como «respiración» o «aliento vital». Así, cuando Rūmī sostiene que el sufí es el hijo del instante (*ibn al-waqt*) también está queriendo decir que es el hijo de la respiración (*ibn-i dam*), cuyo doble ritmo no sólo resume toda manifestación de vida, sino igualmente, de manera simbólica, toda la existencia:

«Téngase en cuenta que la respiración es la única función vital relacionada con el instante presente; la respiración se efectúa para cada aquí y ahora, no para un hipotético después. En definitiva, toda respiración no consciente es una respiración muerta, del mismo modo que todo instante vivido de forma ausente y desatenta (*gafla*) es un instante perdido, como si no hubiese existido. Ser conscientes de la respiración (*hūš dar dam* lo llaman en persa los sufíes de la *ṭarīqa naqšbandiyya*), nos abre a una nueva dimensión de nosotros mismos y de la realidad» (Bárcena 2015: 47-48).

Al mismo tiempo, existe una analogía entre la respiración del ser humano y el aliento misericordioso de Dios (*nafs al-Raḥmān*). Para el sufismo clásico, el mundo está naciendo a cada instante de aliento misericordioso, siendo las cosas algo así como exhalaciones divinas. De ahí la importancia que el derviche le concede al acto respiratorio, en cuanto manifestación efusiva (*fayḍ*) del flujo incesante del ser.

5.3.3 El poder de la música: ḥāl y ṭarab

Pero, volvamos nuevamente al *ḥāl*. Muchas veces éste se alcanza a través de la audición musical. Así, es común utilizar expresiones como «tener un *ḥāl*» o «provocar un *ḥāl*», en el contexto musical del *samāʿ*, cuando alguien se siente interiormente conmovido, embargado por una honda conmoción, oyendo, por ejemplo, el sonido del *nay*. En cierto modo, el término *ḥāl* es, salvando todas las distancias, el equivalente sufí del *ṭarab*²⁷⁵ invocado en las músicas profanas del mundo islámico²⁷⁶. Ambos, *ḥāl* y *ṭarab*, vendrían a ser algo así como una suerte de encanto musical, misterioso e inefable, que se apodera del oyente, aunque con resultados y manifestaciones diferentes, según se trate de uno u otro, dada su distinta naturaleza: espiritual, en el caso del *ḥāl*; emocional, en el *ṭarab*. Según el arabista Emilio García Gómez (1905-1995):

«el vocablo árabe *ṭarab* designa el fenómeno, misterioso e inefable, que produce en los oyentes entusiasmo, éxtasis, enajenación, emoción física de alegría o tristeza. Los libros árabes están llenos de historias de *ṭarab*.

²⁷⁵ Derivado de la raíz gramatical trilitera *ṭ-r-b*, que abarca significados como «extasiar», «conmocionar» e «interpretar música», entre otros, el término árabe *ṭarab* designaba originariamente toda emoción ya fuese ésta de gozo o de dolor. Sin embargo, con el tiempo pasó al lenguaje musicológico para referirse, únicamente, a la emoción estético-musical:

«La emoción ejercida en el alma del oyente, así como sus diversos efectos, se denomina *ṭarab*. El término, que fue utilizado originalmente para designar la emoción derivada de la correcta recitación de un bello poema, se aplicó después a las emociones provocadas por la música. El término abarca un amplio rango de reacciones emocionales, desde el sutil deleite a la intensa excitación e, incluso, el éxtasis. En el transcurso del tiempo, el término se convirtió en sinónimo de música y sus derivados. *muṭrib* (música) y *ʿālāt al-ṭarab* (instrumentos musicales)» (SHILOAH 1995: 16).

²⁷⁶ En muchas tradiciones culturales, encontramos términos alusivos a estados emocionales específicos ligados a la práctica musical, como los casos que aquí nos ocupan del *ṭarab* y el *ḥāl* de los sufíes. Otro ejemplo cercano es el duende, uno de los conceptos flamencos más difíciles de definir. De hecho, ni los propios flamencos, ni tampoco los flamencólogos, se ponen de acuerdo al respecto del duende, salvo en un solo punto: el duende va más allá de la técnica musical, porque puede haber, y de hecho hay, virtuosismo sin duende; algo que también sucede con el *ṭarab*. Algunos flamencólogos como Ángel Álvarez Caballero han mirado hacia el *ṭarab* árabe, a partir de los trabajos del arabista Emilio García Gómez, para explicar la naturaleza del duende. Cfr. Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *Historia del cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 177. Para más detalles acerca de la influencia de la música andalusí en el flamenco, remitimos a Cristina CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, Barcelona: Carena, 2003.

Si cualquiera de ellos empieza a contarnos que una esclava, buena cantaora, ha puesto el laúd en su regazo, ha templado sus cuerdas y ha roto a cantar unos versos antiguos, estad seguros de que unas líneas más abajo encontraréis que a los oyentes ‘se les ha volado el alma’, se han desmayado, se han tirado al suelo jadeantes y con espuma en la boca, se han abofeteado el rostro, desgarrado las ropas o golpeado la cabeza contra la pared. Todo esto, claro es, sin hablar de lo que se iba en lágrimas y suspiros»²⁷⁷.

Tal es el poder que ejerce la música sobre el ser humano. De ahí que, en árabe, el *muṭrib*, esto es, quien canta, no sea sino aquel que es capaz de provocar un estado de *ṭarab* en el oyente, gracias a su dominio del arte musical. Pero, a pesar de sus concomitancias, existen notables diferencias entre ambos términos²⁷⁸. Como afirma el musicólogo Jean During:

«El *hâl* no debe confundirse con la emoción. Aunque se manifieste a veces bajo este aspecto, se trata a menudo de una corriente sutil que modifica las disposiciones interiores de cada uno sin tener que significarse forzosamente por reacciones particulares» (1989: 518).

Sea como fuere, dicho poder de la música, que la convierte en una música de poder, se manifestará, en el caso del sufismo *mawlawī*, de forma mucho más sobria y contenida de lo que refiere García Gómez en su relato, orientándose hacia la apertura espiritual, más que a la catarsis emocional. Son la disciplina y sobriedad características de los seguidores de Rūmī, a las que ya nos hemos referido anteriormente.

En resumen, esa es, precisamente, una de las principales expresiones del poder espiritual de la música, tal como la concibe el sufismo *mawlawī*: la capacidad de provocar en el oyente experimentado un *hâl* o estado de apertura espiritual, parafraseando a la islamóloga Eva de Vitray-Meyerovitch, algo que va mucho más allá de lo meramente estético. Como veremos más adelante, la exhortación de Rūmī a la escucha musical, concretamente al *ṇay*, no se limita al

²⁷⁷ *Apud* Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *op. cit.*, p. 177.

²⁷⁸ Para más detalles acerca de las semejanzas y disimilitudes entre *ṭarab* y *hâl*, remitimos a Jean DURING (1989: 528).

deleite sensorial, sino que pretende ser un modo de conocimiento de las realidades espirituales, lo cual implica, por supuesto, una transformación del oído que permita otra manera de escuchar diferente a la habitual.

5.4 Rūmī, otro poeta, otro tipo de música y poesía

El tránsito hacia la poesía, la música y la danza experimentado por Rūmī tras su encuentro con Šams le granjeó la animadversión de algunos religiosos, reacios a dichas artes, si bien pocos de ellos fueron los que en vida del maestro osaron importunarle, más allá de algún que otro desencuentro recogido por sus hagiógrafos. Y es que el alto rango religioso de Rūmī y su noble linaje espiritual coadyuvaron a su favor. También algunos de sus propios alumnos y discípulos, los más intransigentes y celosos, vieron con malos ojos la transformación experimentada por Rūmī. Sin embargo, el clima de animadversión se acrecentó tras la muerte de este. Fue entonces cuando sus seguidores más cercanos se vieron en el brete de tener que explicar con mayor tino y surtido de detalles el alcance de las palabras de Rūmī y su comportamiento respecto a la poesía, la música y la danza fundamentalmente.

Poco a poco, se sintieron impelidos a adoptar una actitud paulatinamente más precavida y conciliadora sobre estas cuestiones. Su hijo Sulṭān Walad es el primero en argumentar en favor del carácter espiritual de la poesía de su padre y de la licitud religiosa del *samāʿ*, lo cual deja entrever que el clima de belicosidad e incompreensión que los *mawlawīes* hubieron de soportar no se hizo esperar mucho tiempo, tras la muerte de Rūmī:

«Que Sulṭān Walad haya sentido la necesidad de justificar a su padre tal vez indica que no siempre estaba bien visto para un maestro espiritual expresarse mediante la poesía. Pero, según nuestro autor, hay poesía y poesía» (Anvar-Chenderoff 2004: 206).

A fin de justificar la querencia de su padre por la poesía y la música, Sulṭān Walad, de quien el propio Rūmī dijo que era la persona más próxima a él tanto en constitución física como en carácter (Chittick 1997: 111-112), se verá en la obligación de advertir que no todo es lo mismo: que hay poetas y poetas, poesía y poesía y, por extensión, músicos y músicos, música y música. Una

cosa es el quehacer versificador de los poetas comúnmente así llamados, cuya figura no sale muy bien parada en el propio texto coránico²⁷⁹, y otra bien distinta la poesía de los *‘uššāq* (o *‘āšiqān*)²⁸⁰, esto es, los «enamorados del Amigo divino», los fieles de amor que transitan a través de la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i ‘išq*), en cuya categoría sitúa Sulṭān Walad a su padre y guía espiritual.

Según Franklin D. Lewis, tres elementos de índole bien distinta ayudaron a vencer las reticencias iniciales que el propio Rūmī tenía hacia la poesía y los poetas -y, por ende, la música- expresadas por él mismo en algunos pasajes del *Fīhi mā fīhi*, en los que afirma que la de poeta era la más perniciosa de las profesiones a las que podía librarse un hombre en el Jorasán de la época (FF 74). Son estos los tres elementos aludidos por Lewis (2000: 174):

a) Primeramente, un elemento ligado a la Sunna. Que el propio profeta Mahoma tuviese como fiel aliado y promotor suyo a un poeta, Ḥasan ibn Ṭābit, y que no le pidiese que renunciara a la poesía, antes bien al contrario, debió

²⁷⁹ El estatuto del poeta y la poesía, así como el del músico y la música, es muy ambivalente en el islam. Ya en el Corán se muestra una clara animadversión hacia la figura del poeta, concretamente en las últimas aleyas de la azora vigésimo sexta, titulada, precisamente, «Los poetas» (*Al-šu‘arā*). Primeramente, se les retrae que «les siguen los descarriados» (26: 224); en segundo lugar, se les achaca su doblez e hipocresía, puesto «que dicen lo que no hacen» (26: 226). Igualmente, se afirma que la belleza del lenguaje coránico es cualitativamente superior a los versos de los poetas (Corán 36: 69 y 69: 41). Sin embargo, el propio profeta Mahoma fue seguido por un poeta, Ḥasan ibn Ṭābit (ca. 563-665), que lejos de abandonar la poesía puso todo su talento poético al servicio del por entonces incipiente islam. A propósito de las aleyas mencionadas, el arabista Julio Cortés sostiene que la condena coránica se refiere exclusivamente a los poetas paganos panegiristas, no a todos los poetas, pues el profeta Mahoma contó también, como hemos visto, con poetas partidarios suyos. Téngase en cuenta que en la Arabia preislámica se creía que el poeta estaba inspirado por un demonio. En contraste a todo lo dicho, no debe olvidarse el lugar privilegiado que la poesía ocupa en culturas islámicas eminentemente poéticas como la árabe, la turca o la persa (SCHIMMEL 2001: 11-19).

²⁸⁰ Existen múltiples concomitancias y préstamos entre el lenguaje musical y el del sufismo, como ya hemos apuntado anteriormente. Es el caso de la palabra *‘uššāq* (plural de *‘āšiq*), por ejemplo, que, además de designar a una categoría específica de sufíes -quienes recorren la «senda de la pasión amorosa»-, es el nombre de un modo musical (*maqām*) empleado en las músicas modales islámicas: el *maqām* de los enamorados, precisamente, caracterizado por su alegría y cuyo momento más propicio para ser interpretado es por las mañanas (MICHON 2000: 115). Al mismo tiempo, en la cultura popular turca se conoce con la palabra *‘āšiq* (*aşık* en turco moderno) a una suerte de bardo o trovador que ora recita, ora canta sus textos en público, acompañándose de instrumentos como el *bağlama* o el *sāz*. Cfr. REINHARD (1997: 245-248).

hacer que, en cierto modo, Rūmī se sintiese legitimado por el propio ejemplo del Profeta a la hora de acercarse a la poesía sin complejos ni remordimientos.

b) En segundo lugar, un elemento de índole doctrinal. A medida que nuestro autor se fue distanciando de los prejuicios característicos de la jurisprudencia y de la piedad convencional islámica respecto de la poesía y la música, Rūmī tuvo cada vez menos reparos a la hora de expresar su filosofía espiritual mediante la poesía, la música y la danza.

c) Y, por último, un elemento de orden estrictamente emocional. Es muy posible que el dolor experimentado por el sabio sufí de Konya tras la desaparición definitiva de Šams hallase en la poesía una válvula de escape inmejorable.

A diferencia de los poetas ordinarios -los poetas de oficio, podríamos decir-, la poesía de Rūmī, argumenta su hijo Sultān Walad, no es un divertimento, ni está hecha a sueldo para loar a nadie, ni persigue el simple placer estético, sino que revela al Amado, el Amigo divino, y a Él conduce. La poesía de nuestro autor no es la expresión de un yo ingenioso y autocomplaciente, ni tampoco la de un mero piadoso musulmán con inclinaciones poéticas, sino la manifestación veraz de quien ha sido interiormente sacudido por Dios y destrozado por su causa, como se afirma en el célebre hadiz *qudsī*, ya mencionado: «Estoy [Dios] con aquel cuyo corazón está roto por mi causa»²⁸¹.

La suya es la poesía de quien, siguiendo el *dictum* profético, ha sabido morir a sí mismo antes de morir²⁸², de tal manera que es otra suerte de palabra-divina, dirá Sultān Walad; en cualquier caso, que no le pertenece- la que transita a través suyo. El poeta lleno de sí mismo, fascinado hasta la ceguera por el mundo de las formas y la multiplicidad, compone y dice desde su ego, nos viene a decir su hijo Sultān Walad. Rūmī, por el contrario, lo hace desde el vacío germinador de su ser. De ahí la veracidad y contundencia de una poesía

²⁸¹ Cfr. *supra*, p. 118.

²⁸² Cfr. *supra*, p. 116.

que no pretende embelesar los oídos con bellas rimas y melodías, sino sacudir los corazones y conmoverlos.

Por consiguiente, es el Amado divino quien habla en y a través del *‘āšiq*, no él mismo. El propio Rūmī reconoce que:

«sentía una gran fuerza interior que me inspiraba e impulsaba a componer versos, lo cual impresionaba a las gentes que los escuchaban» (FF 54: 199).

Para referirse a la poesía de su padre, Sultān Walad utiliza la segunda forma del verbo árabe *nazala*, esto es, *nazzala*, que significa «descender», «revelar a alguien», lo cual resulta muy significativo, puesto que no emplea una expresión persa, sino árabe, y, además, no una cualquiera. El nombre de acción (*maṣdar*) de dicha segunda forma verbal es *tanzīl*, «descenso», «revelación», que es otro de los nombres del Corán: *al-Tanzīl*, es decir, la «Revelación descendida». En consecuencia, lo que está subrayando Sultān Walad al emplear dicha expresión coránica es el carácter inspirado, cuasi divino, de la poesía de su padre, que es, justamente, lo que la hace diferente de la poesía de los poetas convencionales. Escribe Sultān Walad:

«La poesía de los fieles de amor [*‘uṣṣāq*] es toda ella hermenéutica
[*tafsīr*],

la poesía de los poetas es olor a ajo [*taf-i sīr*]²⁸³;

la poesía de los fieles de amor pertenece al dominio de la ebriedad (...),

la poesía de los poetas es el resultado de su propio ego.

Esta poesía es comentario del Corán (...),

conduce a los hombres de la impiedad a la religión,

pero, ¡qué digo a la religión! Es a Dios mismo a quien conduce.

²⁸³ Exhibe Sultān Walad aquí un ingenio poético y un sentido del humor muy en la línea del mejor Rūmī, que, como ya hemos analizado, se recreaba con gusto en los más diversos juegos de palabras, en especial en el uso del *taǧnīs*. En este caso, juega Sultān Walad con la proximidad fonética entre *tafsīr*, término que en las ciencias islámicas se usa para referirse a la hermenéutica coránica, y la expresión *taf-i sīr*, que en persa quiere decir «olor a ajo». En realidad, Sultān Walad tomó prestado dicho juego de palabras del propio Rūmī (DS 1472). A nuestro juicio, son ejemplos como el presente los que nos llevan a cuestionarnos la imagen tradicional de hombre sobrio y circunspecto que se ha forjado de un Sultān Walad cuya poesía presenta un estilo tan ígneo y crepitante como la de su padre. Para más detalles sobre la figura de Sultān Walad, remitimos a Jean DURING (1988: 172).

La poesía de estos hombres es la alabanza de Dios,
puesto que es Dios quien les concede la vida a sus corazones (...)
Considera su poesía como la palabra milagrosa de Jesús²⁸⁴,
gracias a ella, los muertos resucitan» (PS 90-92).

Por todo ello, Rūmī hace hincapié, al igual que sucede con otros autores, como, por ejemplo, Maḥmūd Šabistārī (1288-1337)²⁸⁵, en el hecho de no considerarse a sí mismo como un poeta, al menos como un poeta convencional. Rūmī es un poeta, sí, pero a pesar de él mismo:

«Rūmī insiste en el hecho de no ser un poeta y que compone poesía a pesar de sí mismo» (Nasr 1987: 94).

Rūmī niega ser un poeta y rechaza con virulencia cualquier vínculo con la poesía, de la cual hace un uso meramente instrumental, en tanto que vehículo a través del cual enseñar, como queda de manifiesto en la siguiente confesión, un tanto sorprendente, del propio autor:

«Con el fin de que no se aburran y reflexionen un poco, a los amigos que vienen a mi casa les recito algunos versos. Pero, al margen de esto, ¿qué tengo yo que ver con la poesía? Por Dios, la detesto; nada hay peor para mí que la poesía. En esto soy como el que remueve los callos en la cazuela para azuzar el apetito del comensal invitado, ya que, en el fondo, es lo que éste desea (...). Nada hay más deshonesto en nuestra tierra que ser poeta» (FF 16: 74).

Como sostiene Jean During, estamos cerca de la negación del arte como tal (1994: 33). Y es que todos los poetas sufíes -también los músicos- han huido

²⁸⁴ Acerca del papel que Jesús desempeña en el sufismo, en tanto que maestro paradigmático del amor y modelo de perfección espiritual, véase Dr. Javad NURBAKHSH, *Jesús a los ojos de los sufíes*, Madrid: Nur, 1996.

²⁸⁵ Confiesa el propio Šabistārī:

«Todos saben que a lo largo de mi vida
jamás pretendí componer poesía.
Aunque por naturaleza estaba dotado para hacerlo,
raramente escogí escribir poemas» (NASR 1987: 93).

Su obra más emblemática es el largo poema didáctico titulado *Ġulšan-i rāz*, del cual existe una edición bilingüe persa-español: *El jardín del misterio*, Madrid: Nur, 2008.

siempre del mero esteticismo, a fin de no complacerse en lo que no deja de ser accesorio, como es la distracción de las rimas (M II: 719). De ahí, tal vez, que la poesía de Rūmī no responda escrupulosamente a las estrictas reglas prosódicas persas, lo cual ha inducido a algunos a juzgarla formalmente descuidada (Nicholson 2001: XXXIX-XL y XLVI). Rūmī no es, en efecto, Ḥāfīz ni tampoco Ğāmī, grandes estilistas de la poesía persa, pero tampoco lo pretende. Sabido es el poco valor que le concede a la apariencia formal de las cosas, preocupado como está por las realidades interiores. En ningún momento disimula Rūmī su desdén respecto a las cuestiones estilísticas, para él secundarias:

«(...) disfrutas de lo que es accesorio como la rima» (M II: 719).

En resumen, nuestro autor no escribe poesía por motivos estrictamente literarios, sino más bien por la necesidad irreprimible que la propia vida y el amor tienen que expresarse en él. Afirma Rūmī de sí mismo, en lo que es todo un ejercicio de autocrítica literaria y espiritual:

«Yo pienso en rimas y mi Bienamado me dice:

‘No pienses más que en verme.

Siéntate cómodamente, amigo mío, tú que compones rimas;
pues es en Mi presencia cuando versificas con felicidad.

¿Qué son las palabras para que pienses en ellas?

¿Qué son las palabras?

Las espinas del seto que rodea la viña son.

Sumergiré en la confusión las palabras, los sonidos, los discursos,
a fin de que, sin estas tres cosas, pueda yo conversar contigo’».

(M I: 1727-1730).

5.5 Música y legalismo religioso

Tal como recogen los hagiógrafos de Rūmī, e incluso el propio autor, que un hombre de su rango religioso y de una estatura espiritual como la suya se diese por completo a la poesía, la música y la danza, actividades siempre bajo sospecha, impropias de un personaje como él, hubo de causar una gran confusión y un indisimulado malestar entre las gentes biempensantes de la

Konya de entonces. Con todo, su prestigio como reputado hombre de religión debió jugar a su favor -lo hemos apuntado ya- a la hora de contener la beligerancia de sus principales detractores, los religiosos legalistas más intransigentes, que siempre han denunciado lo que consideran excesos musicales de los sufíes. Como apunta Jean During:

«En vida del maestro, nadie osó importunarlo directamente a él, pero es cierto que, tras su muerte, sus adeptos se vieron obligados a moderar su actitud durante el *samā'*» (1988: 185).

Pero, no solo tuvieron que moderarse los seguidores de Rūmī a la muerte de éste, sino que también tuvieron que defenderse y justificarse ante quienes criticaban sus métodos espirituales, la música y la danza fundamentalmente, y, en algunos casos incluso, perseguían su prohibición²⁸⁶. A continuación, examinaremos cuáles fueron los argumentos a favor de la música que el sabio sufí de Konya esgrimió ante las críticas, más o menos veladas, de sus censuradores. Tomaremos como ejemplo para ello una de las muchas anécdotas que nos han llegado, tal vez la más significativa, acerca de su visión favorable hacia la música y la consiguiente incompreensión que esto generó entre algunos religiosos, lo hemos mencionado ya, y entre sus alumnos más intolerantes. Se trata de un breve relato recogido, con ligeras diferencias de matiz, tanto por Aflākī como por el poeta y hagiógrafo persa Ğāmī. Dice así la versión de Aflākī:

«Igualmente, Sultān Walad dijo: 'Un día preguntaron a mi padre: '¿No es extraño el sonido del *rabāb*?'. Él repuso: 'Es el chirrido de las puertas del paraíso lo que oímos en él'. Entonces Sayyed Šaraf al-Dīn dijo: 'También

²⁸⁶ Uno de los ejemplos más paradigmáticos a la hora de defender y justificar la práctica musical del *samā' mawlawī* es el de Ismā'īl Rusūjī al-Anqarawī (m. 1631), uno de los discípulos más prominentes de Rūmī, que vivió en un período de fuerte hostilidad hacia la música por parte del movimiento rigorista de los juristas *kadızadelis*, que culminó, el año 1666, con la prohibición de la práctica del *samā'*. Célebre escritor, autor de una importante obra literaria y espiritual cuya influencia aún perdura, al-Anqarawī, que ejerció como *šayj* en Estambul en una época de gran ebullición, es autor del *Minhāğ al-fuqarā'* (*La guía de los derviches*), verdadero manual iniciático *mawlawī* y una de las defensas más sólidas, teológicamente hablando, del uso de la música y la danza por parte de Rūmī y el sufismo *mawlawī*. Cfr. Alberto FABIO AMBROSIO, *Vie d'un derviche tourneur. Doctrine et rituals du soufisme au XVIIe siècle*, París: CNRS, 2010.

nosotros oímos el mismo sonido. ¿Por qué nosotros no nos apasionamos entonces de la misma forma que lo hace Mawlānā [Rūmī]?'. Este replicó: '¡Por Dios! Lo que nosotros oímos es el sonido de las puertas abriéndose, mientras que lo que tú oyes es el sonido de las puertas cuando se cierran» (2000: 333)²⁸⁷.

Por muy banal que pueda parecer a simple vista, la anécdota²⁸⁸ constituye, tal vez, la exposición más certera acerca de la concepción que Rūmī posee de la música²⁸⁹ y las implicaciones y consecuencias que de ella se derivan (Schimmel 1993: 210). A nuestro modo de ver, tres son los elementos del relato que deben ser retenidos:

- a) Carácter trascendente y metafísico de la música
- b) Doble posibilidad del acto de la escucha
- c) Distanciamiento del literalismo y el legalismo religioso

a) El carácter trascendente y metafísico de la música

Para Rūmī, la música trasciende lo meramente físico. Es evidente que la música posee una dimensión material, puesto que existe sonido siempre que un cuerpo vibra, pero no se reduce a ello. Existe algo, mucho más, en la música, en tanto que arte de los sonidos. Y ese «algo más», al que ya hemos hecho referencia anteriormente, apoyándonos en el pensamiento de Vladimir

²⁸⁷ Damos también, seguidamente, la versión de Ġāmī:

«Dijo Mawlānā [Rūmī]: 'Cuando el sonido del *rabāb* se eleva oigo el chirrido de las puertas del paraíso'. Un alumno replicó con cierta sorna: 'También nosotros oímos este sonido y el chirrido de las puertas del paraíso, pero ¿por qué no experimentamos ningún fervor?'; tras lo cual un sirviente de Mawlānā respondió: 'La razón es muy simple. Nosotros oímos las puertas del paraíso cuando se cierran, mientras que él las oye cuando se abren» (2003: 463).

La imagen de las puertas abriéndose es cara a Rūmī. Así, una costumbre literaria suya era encabezar las cartas que dirigía con la expresión «Dios es quien abre todas las puertas». Cfr. Eva de VITRAY-MEYEROVITCH (1998).

²⁸⁸ La anécdota cautivó la atención de algunos de los primeros orientistas europeos. Es el caso del poeta y orientista alemán Friedrich Rückert (1788-1866), quien realizó una evocación poética de la misma. Para más detalles, remitimos a SCHIMMEL (1993: 210).

²⁸⁹ Sobre la filosofía musical de Rūmī, remitimos a las obras del profesor Yalçın Çetinkaya recogidas en la Bibliografía final.

Jankélévitch, constituye su verdadero secreto; un secreto que Rūmī teme divulgar pues duda que el ser humano esté capacitado, salvo algunas excepciones, para recibirlo como se merece. Ahí reside, justamente, el misterio que envuelve a la música, un arte que tiene por fundamento la abstracción; y eso es, por otro lado, lo que fascina de ella. De ahí que cuantas definiciones se han dado de la música han sido inútiles.

Junto al tiempo, la música quizás sea el problema filosófico más difícil de elucidar, uno de los misterios más indescifrables de la cultura humana, como sostiene George Steiner; un fenómeno cardinal de la humanidad que exige el mayor esfuerzo intelectual, según Theodor W. Adorno²⁹⁰, uno de los pocos pensadores europeos contemporáneos que se atrevió a enfrentarse a ella. Otro fue, en el contexto de la cultura española, Eugenio Trías (1942-2013), quien estableció un arco reflexivo entre filosofía y música, a partir de su propuesta de una «filosofía del límite», según la cual concibe al ser humano como habitante de ese espacio fronterizo entre el ser y la nada, el límite, de donde deriva su relación con lo divino, lo sagrado y lo trascendente.

Para ambos pensadores, la música constituye algo más que un fenómeno meramente estético, para devenir una forma de conocimiento. Afirma Adorno:

«Música y lenguaje tienden uno al otro en la música misma. Ésta no es reductible ni al mero ser-en-sí de sus sonidos ni al mero ser para el sujeto. La música es tanto para sí misma como para los conocedores una forma velada de conocimiento» (2000: 30).

Trías, en cuya obra se deja sentir una cierta influencia del sufismo iranio por vía de Henry Corbin, va, a nuestro juicio, más allá que Adorno en su consideración de la música como una forma de conocimiento. Para el filósofo barcelonés, la música constituye una verdadera gnosis. Según Trías:

«(...) la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes 'parámetros'. Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no reductible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. Ese *lógos*

²⁹⁰ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Sobre la música*, Barcelona: Paidós: Barcelona, 2002.

posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones. Constituye como la matemática, un cálculo: 'cálculo inconsciente' llama Leibniz a la música. Pero desprende significación, sentido, como sucede en el lenguaje verbal, a partir de una ordenación de la *fōnē* (fonológica, sintáctica). Y sobre todo promueve emociones, afectos, sentimientos. Ese *lógos* musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo» (2007: 19).

En este sentido, la música, esto es, el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor, según una definición clásica, no es únicamente «semiología de los afectos», parafraseando a Nietzsche, sino que también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento, si bien dicha gnosis emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión del ser humano y del mundo. La música posee características comunes al lenguaje verbal, lo hemos argumentado ya. Como éste, propicia la articulación del sonido, con la diferencia que la música lo efectúa sin recurrir a lexemas o morfemas.

Así pues, la música es más que un fenómeno estético, más que una de las expresiones del sistema clasificatorio de las bellas artes que se fue constituyendo desde mediados del siglo XVIII:

«La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento -sensible, emotivo- con capacidad de proporcionar salud: un 'conocimiento que salva' (que eso es propiamente lo que *gnosis* significa, y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino. La música (...) facilita el vuelo místico hacia esas esferas superiores» (Trías 2007: 802-803).

En efecto, en el contexto sufí, escuchar música es en última instancia abrirse a una influencia, a una vibración de origen suprahumano, hecha sonido (Michon 2000: 94). Más aún, pensar musicalmente, valga la expresión, es captar la esencia de los fenómenos. La audición musical se convierte así en un

instrumento privilegiado de conocimiento de uno mismo y de perfeccionamiento interior:

«puesto que manifiesta las posibilidades latentes de un individuo, permite que éste observe, a través de sus movimientos e interacciones recíprocas, unas potencialidades de las que hasta entonces no tenía conciencia. Se opera en él una discriminación que, con una agudeza proporcional a la calidad de la música y a su propia capacidad receptiva, le hace percibir en su fuero interno zonas claras y oscuras, aspiraciones hacia la luz absoluta, a menudo contrariadas por atracciones pasionales» (Michon 2000: 95).

Dicha concepción de la audición musical, conocida y enseñada desde la antigüedad en distintos contextos religiosos y culturales, fue elevada a la categoría de verdadera alquimia del alma *-al-kimyā al-sa'da*, «la alquimia de la felicidad», la llamará Abū Ḥāmid al-Gazzālī²⁹¹-, por generaciones enteras de espirituales sufíes. Así pues, nos hallamos ante una verdadera gnosis de características muy peculiares, algo que ya había columbrado Rūmī en su tiempo. De hecho, la música será su peculiar vía de apertura a lo divino, como reconoce el propio autor:

«Muchos son los caminos que conducen a Dios. Yo he elegido el de la música y la danza» (Vitray-Meyerovitch 1972: 83).

Una afirmación ésta que nos remite a aquella idea del joven Nietzsche, otro autor magnetizado y, al mismo tiempo, turbado por la música, según la cual:

«Dios nos ha dado la música para que seamos conducidos por ella hacia lo alto»²⁹².

²⁹¹ Cfr. AL-GAZZĀLĪ, *La alquimia de la felicidad*, Madrid: SUFI, 1993. Véase, en especial, el capítulo V, que lleva por título «Sobre la música y la danza como ayudas a la vida religiosa», pp. 81-93.

²⁹² Citado en David PICÓ SENTELLES, *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Barcelona: Crítica, 2005, p. 37.

Y es que la música sirve para expresar lo que no pueden decir las palabras. En ese sentido, podría convenirse que no es enteramente humana. La música, cuyos orígenes son tan lejanos como los del hombre, es de otro mundo -celestial o paradisiaco, según la anécdota de Rūmī que aquí nos ocupa- y, como tal, le hace presentir al ser humano ese otro mundo que trasciende lo meramente formal: el mundo de las realidades espirituales que subyace bajo el velo de las apariencias. Tal vez sea esa la razón que justifica la coincidencia casi unánime a la hora de considerarla la más espiritual de todas las artes. Como tal, la música constituye, según el pensamiento musical de Rūmī, heredero del legado pitagórico y de la filosofía islámica de la música, el nutrimento fundamental del espíritu humano. Dice así nuestro autor:

«La música es el alimento de los fieles de amor [*'uṣṣāq*]
que pacifica. El alma se fortalece gracias a la escucha
de cantos y melodías que toman cuerpo en la imaginación.
Al fuego del amor lo abrazan las melodías,
como el ardor del hombre que lanza nueces al agua» (M IV: 742).

b) La doble posibilidad del acto de la escucha

Según Rūmī, existen dos tipos o posibilidades de escucha:

1) Escucha externa, que es la que se realiza mediante el oído exterior. Se trata de una escucha primaria y mecánica, en la que el sujeto no oye más que lo que oye. En la anécdota que estamos analizando, se trata del «sonido de las puertas cuando se cierran».

2) Escucha interna, que es la que se realiza mediante el oído interior. Al contrario de la escucha externa, se trata de una escucha más sutil y profunda que permite una apertura hacia la dimensión espiritual del hecho sonoro y musical. Aquí, el oyente, educado en la escucha atenta, y eso es, precisamente, lo que significa el término árabe *samā'*, una de las claves de bóveda del pensamiento espiritual de Rūmī, oye más de lo que el hombre convencional oye. En el relato expuesto, corresponde al «sonido de las puertas cuando se abren».

Dicho esto, la cuestión es saber de qué hablamos cuando hablamos de escucha, del mismo modo que nos planteábamos en su momento qué es realmente el silencio. Al fin y al cabo, escucha y silencio van de la mano en Rūmī, como ya hemos visto. En cualquier caso, abordaremos el tema de la escucha desde otro ángulo con posterioridad, cuando nos refiramos al oído interior, que es el órgano que en verdad permite otra forma de escucha capaz de percibir el «sonido de las puertas cuando se abren», pero a condición de que haya sido activado, afinado y cultivado. Evidentemente, Rūmī se refiere a aquel que tiene un oído hecho para escuchar.

c) Distanciamiento del literalismo y el legalismo religioso

Finalmente, encontramos explicitado en el relato uno de los asuntos que más debate y controversia ha suscitado desde los albores del islam hasta nuestros días, como es el del estatuto de la música, es decir, su licitud o no de acuerdo a la jurisprudencia religiosa. Según recoge la propia tradición islámica, ya el profeta Mahoma habría pronunciado las siguientes palabras:

«¡Oh, Dios Mío! ¡Háznos ver las cosas tal como son!»
(Michon 2000: 87 y 165),

en referencia, precisamente, a las opiniones contradictorias en cuanto a la audición musical²⁹³. Tal como hemos apuntado ya desde el inicio de nuestro trabajo, la música representa un elemento ambivalente en el seno de la tradición islámica. Dependiendo de múltiples circunstancias contextuales, la música ha sido, ora tolerada, ora cuestionada:

«¿Cómo explicar, en tales circunstancias, que la música pueda llegar a ser objeto de reprobación? Porque -explican los Ikhwān [Ijwān al-Şafā’]²⁹⁴-, aunque es buena en sí, la música puede ser apartada de sus

²⁹³ Se trata de un hadiz citado por al-Huǧwīrī (ca. 990-1072) en su *Kašf al-Maḥǧūb (Desvelamiento de lo velado)*, primer manual sufí en lengua persa, y Fajr al-Dīn al-Rāzī, el teólogo con quien el padre de nuestro autor sostuvo, supuestamente, algunas polémicas acerca de distintas cuestiones teológicas, tal como ya indicamos en su momento. Rūmī cita dicho hadiz en varios pasajes de su obra, si bien lo hace refiriéndose a temas que nada tienen que ver con la música, un ejemplo más de cómo una tradición profética adquiere una nueva dimensión semántica al margen de la causa y las circunstancias concretas que lo motivaron. Cfr. FF 1: 5 y FF 11: 56.

fines naturales y legítimos: 'En cuanto a la causa de la prohibición de la música en algunas leyes de los profetas, ésta tiene que ver con el hecho de que la gente no empleaba la música con el fin asignado por los filósofos, sino con un fin de diversión, de juego, de incitación a los placeres de este bajo mundo» (Michon 2000: 89).

La advertencia realizada por los *Ijwān al-Şafā'*, y compartida por no pocos personajes relevantes del ámbito sufí, subraya que lo reprehensible no es tanto la música en sí misma como el uso que de ella hacen algunos, dependiendo de sus intenciones y de su nivel espiritual. Al respecto, afirma al-Huġwīrī:

«La audición musical (*samā'*) es como el sol, que lo ilumina todas las cosas, pero las afecta de forma diferente, dependiendo de sus respectivos rangos. Así, puede quemar, iluminar o disolver» (Shiloah 1993: (II) 406).

²⁹⁴ Radicada en la ciudad iraquí de Basora, entre los siglos IX y X, la hermandad de los *Ijwān al-Şafā'* o «Compañeros puros y amigos fieles» -según la traducción del profesor Ibrahim Albert-, un grupo de sabios posiblemente chiitas, aunó la antigua sabiduría indoirania y el legado griego con la espiritualidad islámica, convencidos de que el conocimiento es un medio para purificar el alma y alcanzar la salvación. Su legado sapiencial, científico y filosófico, fue recogido en las *Rasā'il Ijwān al-Şafā'* (*Epístolas de los compañeros puros y amigos fieles*), una enciclopedia que contiene un total de cincuenta y dos epístolas o tratados sobre buen número de ciencias de su época, cuyo valor reside fundamentalmente en su ubicación dentro de la época formativa del pensamiento islámico y en su consiguiente utilidad como término de comparación para valorar las diferentes vías de dicho pensamiento en diversas épocas y lugares (ALBERT REYNA 2007: XII). La cuarta epístola (o quinta, según los manuscritos) de las *Rasā'il Ijwān al-Şafā'* está dedicada a su concepción de la música, cuyos ecos se dejan sentir en la obra de Rūmī. Existen traducciones de dicha epístola tanto en francés como en inglés, a cargo del musicólogo Amnon SHILOAH: «L'épître sur la musique des Ikhwān al-safā'», en *Revue des Études islamiques*, 1964, pp. 125-162) y *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Ashgate: Burlington, 1993, pp. (III) 3-73, traducción ésta que es la que hemos utilizado en el presente trabajo. Acerca de la filosofía musical de los *Ijwān al-Şafā'*, remitimos a Yalçın ÇETINKAYA, *Ihvân-ı Şafâ'da Müzik Düşüncesi*, Estambul: İnsan, 2014. Sobre su pensamiento antropológico, véase Ibrahim ALBERT REYNA, *Humanismo Islámico. Una antropología de las Epístolas de los Hermanos de la Pureza*, Almodóvar del Río: Junta Islámica, 2007.

Sin embargo, no todo el mundo supo valorar las cosas de igual manera. De ahí que, allí donde buena parte de jurisconsultos²⁹⁵ no serán capaces de percibir en la música más que una forma licenciosa de depravación y de incitación a las bajas pasiones humanas, los sabios y maestros sufíes serán prácticamente unánimes a la hora de considerarla como un instrumento inmejorable de autoconocimiento y de perfeccionamiento interior.

5.5.1 *Ambivalencia de la música*

Si al referirnos al tipo particular de poeta que fue Rūmī, dijimos, siguiendo las reflexiones de Sulṭān Walad, que hay poetas y poetas, lo mismo puede argumentarse acerca de la música y los músicos. En efecto, hay música y música. El musicólogo Joscelyn Godwin propone una triple división de la música de acuerdo con las tres regiones fundamentales del ser humano: vientre, pecho y cabeza:

«Toda cultura desarrollada tiene una música que apunta a cada nivel. Hay música visceral, que suele llevar la marca de un fuerte ritmo que nos hace sentir físicamente enérgicos (la marcha militar) o que despierta nuestra sexualidad (el baile del harén). A continuación, está la música del corazón y de sus emociones, con el mal de amores siempre en lugar destacado, puesto que ésta es la emoción más fuerte que podemos experimentar, con la excepción de la aflicción por la pérdida de un ser querido. En tercer lugar, está la música que moviliza el pensamiento: el pensamiento del experto que entiende lo que ocurre en la mente del compositor o en las actuaciones del ejecutante y sigue eso con desapasionado interés» (Godwin 1996: 16).

Desde sus mismos orígenes, la música ha estado atravesada por una duplicidad que afecta a su esencia misma y que se resume en su capacidad de

²⁹⁵ Tal vez el caso más emblemático de beligerancia religiosa contra el uso de la música y la danza sufíes sea el del teólogo y jurisconsulto *hanbalī* sirio Ibn Taymiyya (1263-1328). Sobre sus postulados antimusicales, véase Jean R. MICHOT, *Musique et dansa selon Ibn Taymiyya. Le livre du samâ et de la dansa (Kitâb al-samâ wa l-raqs) compilé par le Shaykh Muhammad al-Manbijî*, París: Vrin, 1991.

descenso y de ascenso, en su fuerza persuasiva con las tendencias infernales y en su promoción de distintas formas de elevación a planos superiores del ser:

«Hay músicas que elevan el alma y contribuyen a la licuefacción del ego endurecido; hay otras que separan definitivamente al alma de su Fuente encerrándola herméticamente en sí misma (...). La música tiene, en efecto, el poder de liberar al alma espiritual hacia las bienaventuradas esencias, pero también tiene el poder de encerrar al alma egocéntrica y narcisista en la ilusión de sí misma» (Chetan 2012: 113 y 148).

Por consiguiente, es la intención (*nijya*)²⁹⁶ la que determinará el sentido espiritual o no -y, por ende, lo lícito o reprobable- de la música, más que la música en sí, tomada en sentido abstracto. Sin embargo, numerosos jurisconsultos, partiendo del mal uso que puede llegar a hacerse de la práctica musical, tanto dentro como fuera de los círculos sufíes, concluyeron que ésta es perniciosa en sí misma, o al menos que entraña más inconvenientes que beneficios, y, en consecuencia, la declararon *ḥarām*, es decir, prohibida, lo cual acarreó no pocos problemas a los derviches *mawlawīes*²⁹⁷, que hicieron de la música una piedra angular de su camino espiritual:

«Las cuestiones del canto y de la danza están ligadas a las de la música, ámbito importante en el islam. La música como útil de expresión religiosa ha sido fuertemente condenada por eminentes sabios musulmanes, como Ibn Abī'l-Dunyā (m. 894), Ibn al-Jawzī (m. 1200), Ibn Taymiyya (m. 1328 e Ibn Jamā'a (m. 1388). Esta prohibición complicará ulteriormente la defensa del *sema* [*samā'*], a menudo ligado a la escucha de la música, como práctica sufí lícita» (Ambrosio 2010: 186).

²⁹⁶ Como término técnico, *nijya* expresa la intención de cumplir una determinada prescripción, ya que ningún acto, según la jurisprudencia, puede ser válido si no está enraizado en la recta intención, lo cual ha sido subrayado en todo tiempo tanto por los juristas y exégetas como por los espirituales sufíes. La *nijya* constituye el requisito indispensable para la validez, tanto de la oración como de los demás deberes rituales islámicos. Dice así un célebre hadiz:

«Ciertamente los actos valen por las intenciones, y cada cual será retribuido de acuerdo con lo que se propuso» (Al-NAWAWĪ 2002: 19).

²⁹⁷ Sobre los desencuentros históricos entre los jurisconsultos más rigoristas y los derviches *mawlawīes* acerca del *samā'*, véase Arthur GRIBETZ, «The *samā'* Controversy: Sufi vs. Legalist», *Studia Islamica*, 74, 1991, pp. 57-62.

He aquí un ejemplo paradigmático de dicha actitud contraria a la música, el del jurista *hanbalī* Ibn al-Ġawzī (-1200), autor de *Talbīs Iblīs (El disimulo del diablo)*, un duro alegato contra la música y la danza sufíes:

«La audición de la música (*samā'*) comprende dos cosas: en primer lugar, aparta el corazón de la reflexión sobre el poder de Dios y de la asiduidad de servirlo; en segundo lugar, lo alienta a buscar los placeres de este mundo (...). La música hace perder al hombre la medida y trastorna su razón. Esto implica que el hombre, cuando está excitado, comete cosas que cuando se encuentra en estado normal juzga reprensibles en otro; hace movimientos de cabeza, da palmadas, golpea el suelo con los pies y comete actos parecidos a los de los locos. La música lleva a eso; su acción está emparentada con la del vino, porque nubla el espíritu. Por eso es indispensable prohibirla»²⁹⁸.

Sin embargo, no fueron únicamente ciertos juristas quienes se opusieron frontalmente a la práctica de la música, sino también algunos nombres relevantes del sufismo; Ibn 'Arabī, por ejemplo²⁹⁹. Por consiguiente, juzgamos un error considerar la música como un elemento inherente al sufismo, a todo el sufismo sin distinción, ya que existen importantes corrientes sufíes, como la *naqšbandī*, caracterizada por su discreción y sobriedad, refractarias a la utilización de la música. Por lo que respecta al citado Ibn 'Arabī, afirma el sabio andalusí:

²⁹⁸ *Apud* Marijan MOLÉ, *Les danses sacrées*, París: Seuil, 1963, p. 164. Véase el capítulo «La Danse extatique en Islam», dedicado íntegramente al fenómeno de la danza, en todas sus vertientes, en el ámbito del islam, pp. 145-279.

²⁹⁹ Aflākī recoge una divertida anécdota musical en la que se pone de manifiesto la personalidad tan diferente de Rūmī e Ibn 'Arabī, así como su actitud divergente respecto a la música y la danza. Dice así Aflākī:

«Igualmente, se ha transmitido entre los discípulos, proveniente de los conocedores de Dios, que un puñado de estudiosos religiosos que eran discípulos [de Rūmī] expresaron algo sobre el libro *Futūḥāt-e Makkī [Las Revelaciones de la Meca]*, obra monumental de Ibn 'Arabī, principalmente que: 'Es un libro extraño dado que su propósito no es claro del todo y el secreto de la sabiduría del autor es incomprensible'. De repente, entró por la puerta Zakī [cantante del círculo de discípulos de Rūmī] y comenzó a entonar 'secretos' [se puso a cantar]. Mawlānā [Rūmī] dijo entonces: «¡Bien, ahora las 'futūḥāt-e Zakī [lit. las revelaciones de Zakī] son mejores que las Futūḥāt-e Makkī!'; y tras ello entró en *samā'*» (2000: 325).

«Habla Dios en el Corán, sin referirse con ello a la pasión, censurando a quienes ‘toman su religión como distracción y diversión’ (7: 51), que son, en nuestro tiempo, los que se dedican a la llamada ‘audición (musical)’ (*samā*’), la gente del pandero y la flauta. Dios nos guarde del error y el desengaño»³⁰⁰.

5.5.2 Requisitos del *samā*’

Una autoridad religiosa como Abū Ḥāmid al-Gazzālī, cuya función espiritual consistió en conciliar sufismo e islam, o lo que es lo mismo, *ṭarīqa* y *ṣarī’a*, dedicó a las leyes que rigen la audición de la música y el éxtasis místico el libro octavo del capítulo cuarto de su monumental *Iḥyā’ ‘ulūm al-Dīn (La vivificación de las ciencias religiosas)*³⁰¹. La utilización de la música como técnica de realización espiritual debe rodearse inexcusablemente de condiciones y precauciones que garanticen su eficacia y eviten errores. Al-Gazzālī estipuló tres elementos que deben tomarse en consideración siempre a la hora de utilizar la música. Son los requisitos del *samā*’:

1. El tiempo (*zamān*)
2. El lugar (*makān*)
3. Las personas adecuadas (*ijwān*)

Según el eminente teólogo y sufí persa, de quien se dice que fue el Tomás de Aquino del islam, no cualquier tiempo es propicio para la audición musical, ni todo lugar idóneo, ni cualquier persona válida. A partir de dichos condicionantes enunciados por al-Gazzālī, aceptados por la práctica totalidad de sabios y maestros sufíes y por un buen número de canonistas, el uso de la música como método de realización espiritual deberá rodearse necesariamente de condiciones y precauciones que garanticen su eficacia y eviten, como alerta Jean-Louis Michon, «extravíos y desbordamientos de la psique» (2000: 96).

Por lo que respecta a Rūmī, hay que decir que, a juzgar por su manera de proceder respecto a la música -y también la danza-, no se sintió mediatizado

³⁰⁰ Citado en Pablo BENEITO, *El lenguaje de las alusiones: amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn ‘Arabī*, Murcia: Editora Regional de Murcia, 2005, p. 105.

³⁰¹ Cfr. AL-GAZZĀLĪ, *Iḥyā’ ‘ulūm al-Dīn*, Beirut: Dār al-Kitāb al-‘Arabī, 2005, pp. 767-812.

en absoluto por las severas condiciones dictadas por al-Gazzālī. Según se desprende de los testimonios recogidos por sus hagiógrafos, nuestro autor danzó en cualquier lugar, incluso en la vía pública, y ante toda clase de personas. Por otro lado, sabemos que celebró audiciones musicales fuera de los ambientes estrictamente sufíes, una prueba más de su personalísima manera de entender la espiritualidad, alejada de todo encorsetamiento formal, algo que despertó no pocas suspicacias y reticencias.

Como ya hemos indicado, fue su hijo Sulṭān Walad quien con mayor contundencia argumentativa salió al paso de las críticas recibidas por su padre. Un ejemplo lo hallamos en su *Kitāb al-Ma'ārif (Libro de la Gnosis)*, en el que esgrimió una amplia justificación religiosa de la práctica musical *mawlawī*, en respuesta a una interpelación de alguien próximo al círculo sufí de su padre contrario a tal procedimiento. El pasaje, presentado en forma de pregunta-respuesta, guarda un cierto paralelismo con la anécdota recogida por Ğāmī a propósito del incidente provocado por el sonido del *rabāb*. Dice así:

«Alguien preguntó: ‘Hemos visto a algunos derviches entregarse al *samā'* y tocar instrumentos musicales, como el *nay* y otros. ¿Cómo es posible que esto esté permitido en la senda de los derviches? ¿Le conviene al derviche obrar así? Yo he dicho: ‘Nuestra respuesta será larga. Si hay un derviche sincero que se entrega a prácticas espirituales: investigación, plegaria ritual, ayuno, retiro, *dīkr*, etc., desde hace años, y ha obtenido, gracias a dichas prácticas, un estado espiritual (*hāl*) y un saboreo (*dawq*); si además ha evaluado estas disposiciones según un criterio interior y las ha medido, cuando él toma parte en el *samā'* o cuando oye un canto, dicho estado divino que habita en él se intensifica. Entonces el jurisconsulto de la pobreza mística (*faqr*) y del amor le convierte lícito el *samā'*, puesto que la finalidad del *samā'* consiste en aproximarse a Dios y no en buscar el placer (...) Quien considera que los estados espirituales de los místicos y los santos, los cuales están perpetuamente con Dios, contradicen la ley divina (*šarī'a*), es como pensar (...) que el agua de rosas es diferente de la rosa o que el aceite de almendras lo es respecto de la almendra (...) Ellos no han comprendido en qué consiste la almendra realmente. Se dice de estas personas que

son formalistas; y los buscadores de la Verdad no sienten por la fe de los formalistas ni aprecio ni respeto'» (MD 31-33).

Sultān Walad no hace otra cosa aquí que subrayar uno de los puntos cardinales del pensamiento espiritual de su padre, como es la aversión por toda suerte de formalismo, sabedor de que la forma (*ṣūra*), no es más que la corteza de las cosas, su apariencia, el velo que las cubre y las diferencia, pero no su significado real (*ma'nà*):

«Vamos, busca la realidad interior del sentido,
¡oh, adorador de la forma!
pues la realidad es el ala del cuerpo de la forma» (M I: 710).

«¿Por cuánto tiempo seguirás apegado a la forma?
Al fin y al cabo, ¡oh, adorador de la forma!
¿no ha escapado de ella tu alma desprovista de realidad?» (M I: 1018).

5.6 Música y plegaria

Si, tal como explica Sultān Walad, la poesía es para Rūmī algo más que poesía, del mismo modo, la música posee para nuestro autor un significado que va más allá de la concepción clásica que la define como el arte de la ordenación de los sonidos. Para Rūmī, la música es oración, una suerte de plegaria interior, a diferencia de la plegaria ritual islámica (*ṣalāt* en árabe; en persa, *namāz*), calificada de exterior, como queda de manifiesto en la siguiente anécdota recogida, en esta ocasión, por Aflākī:

«Cierta día ocurrió que estaban tocando el *rabāb* en presencia de Rūmī cuando éste entró en éxtasis. De repente, una persona estimada llegó y dijo: 'Están llamando a la oración del mediodía' [insinuando que el *rabāb* debía callar]. Rūmī permaneció en silencio un instante. Entonces, dijo: '¡No, no aquella oración del mediodía! ¡Esta oración del mediodía! [se refiere a la música del *rabāb*] Ambas invocan a Dios. La primera la desea Él exteriormente para Su servicio, mientras que esta otra la desea interiormente para Su amor y su conocimiento» (2000: 272).

Para valorar el alcance real de estas palabras que la tradición *mawlawī* ha puesto en boca de Rūmī, en las que el sabio sufí de Konya defiende que la música, concretamente el sonido del *rabāb*³⁰², es como una suerte de plegaria interior, es preciso no perder de vista el lugar axial que la oración ritual posee en el contexto del islam, en tanto que segundo de los cinco pilares de la fe, considerados como mandatos divinos³⁰³. Pareciese como si para Rūmī, la oración estuviera más allá de todo condicionamiento formal, no restringiéndose a una estructura concreta, lo cual en modo alguno quiere decir que renunciara en vida a la oración ritual islámica, como a veces se ha insinuado muy a la ligera, si bien su actitud hacia ella, en coherencia con su talento, fuese muy diferente a la de la gran mayoría de hombres de religión de su entorno.

Indudablemente, el encuentro con Šams le abrió a una nueva forma de concebir la religión, conducente a enfatizar la dimensión interior de las prácticas culturales. Después de Šams, la forma quedará en nada para Rūmī (Iqbal 1983: 72). El *‘āšiq*, el fiel de amor, encuentra muchas maneras de rezar:

«Hoy, como cada día, nuestro estado es ruinoso, tan ruinoso [*jarāb*]³⁰⁴, pero no te aflijas por ello y toma el *rabāb*. Aquél cuyo nicho de plegaria [*mihrāb*] es la Belleza del Amigo divino, conoce cien formas de postrarse e inclinarse para orar» (R 82).

³⁰² Ya hemos hecho alusión en varias ocasiones al gusto de Rūmī por el *rabāb*. Escribe nuestro autor a propósito de dicho instrumento musical:

«No es cuerda seca, ni madera seca, ni piel seca;
de él brota la voz del Amado» (VITRAY-MEYEROVITCH 1972: 83).

³⁰³ Son varios los pasajes coránicos en los que se alude al carácter obligatorio (*fard*) de la oración ritual. Así, por ejemplo, puede leerse la siguiente exhortación dirigida al profeta Mahoma:

«Ordena la oración a tu gente y persevera en ella» (Corán 20: 132).

³⁰⁴ Emplea Rūmī aquí uno de los términos predilectos del sufismo de raigambre persa, *jarāb*, utilizado después también en los ámbitos turco e indo-paquistaní. Derivado de la raíz trilítera árabe *j-r-b*, abarca significados como «destrucción», «devastación» y «estado ruinoso», entre otros. El autor juega con una imagen poética cara a toda la poesía sufí persa: los tesoros se hallan bajo las ruinas. Así, el derviche hallará el tesoro divino entre las ruinas de su corazón roto por causa del Amado. De aquí deriva también la palabra *jarābat*, «edificio en ruinas», que en dicho sufismo de raigambre persa es la forma simbólica de referirse al lugar de encuentro y reunión de los derviches, equivalente al árabe *zawijya* y al turco *tekke*. En turco moderno, la expresión *harabat ehli* alude, precisamente, a quienes siguen la vía sufí.

De forma análoga, el compositor italiano Puccini (1858-1924) dirá:

«Hay otros modos de comulgar con Dios, además de asistir a misa y confesarse. Cuando compongo, tengo la sensación de que Él está cerca de mí y aprueba lo que esoy haciendo»³⁰⁵.

En uno de los pasajes más comentados del *Fīhi mā fīhi* expone Rūmī con nitidez cuál es el sentido profundo que la plegaria posee para él. Obsérvese el paralelismo que el relato guarda con la anécdota antes citada de Aflākī:

«¿Existe un camino más corto que la oración para acercarse a Dios?», preguntó alguien [a Rūmī]. ‘Siempre la oración’, respondió él. ‘Pero la oración no es sólo esta forma exterior. Eso es el cuerpo de la oración. La oración ritual implica un principio y un final, y todo lo que implique principio y final es un cuerpo (...). Todo cuanto se expresa mediante letras y sonidos y que tiene principio y final es una forma y un cuerpo. Pero el alma de la oración es infinita, no tiene ni principio ni fin (...). El alma de la oración no es sólo su forma. Ésta prepara para el vaciamiento en Dios y la pérdida de la conciencia de individualidad. Se dice que, un día, al llegar el momento de la oración, sus compañeros encontraron a nuestro maestro Bahā’ al-Dīn Walad [padre de Rūmī] profundamente recogido. Algunos le avisaron en voz alta, pero nuestro maestro no prestó atención a sus palabras. Ellos se alzaron y se dispusieron a rezar. Sin embargo, dos discípulos siguieron el ejemplo del maestro y no se levantaron. Pues bien, Dios mostró a los ojos interiores de uno de los discípulos, de nombre Jāğāğī, que estaba orando, que todos los discípulos que oraban con el *imām* habían vuelto la espalda a la alquibla, y sólo los discípulos que habían permanecido con el maestro tenían su rostro vuelto hacia La Meca. Cuando el maestro sale de la distinción entre el tú y el yo, cuando su alma se vacía en el Absoluto y se anonada en Su luz, según el dicho profético: ‘muere antes de morir’, entonces se convierte en la luz del Absoluto’» (FF 3: 11-12).

³⁰⁵ *Apud* Joscelyn GODWIN, «Alquimia musical», *SYMBOLOS. Cuadernos de la Gnosis*, 7, 1996, p. 11-12.

Más adelante, en el capítulo octavo también del *Fīhi mā fīhi*, insiste Rūmī en los mismos argumentos, pero yendo un poco más lejos en su respuesta. En ella podemos observar su mirada abarcadora y la tolerancia ecuménica característica de su filosofía espiritual:

«Alguien preguntó: ‘¿Qué acción hay más privilegiada que la oración?’. ‘Ya hemos respondido a eso: el alma de la oración es superior a la oración vocal. Otra respuesta es: la fe (*īmān*)³⁰⁶ es superior a la oración, pues la oración es obligatoria cinco veces al día, pero la fe lo es en todo momento. Puede haber motivos para no cumplir con la oración o bien para aplazarla, mientras que la fe no se puede suprimir bajo pretexto alguno y jamás puede aplazarse. Al mismo tiempo, la fe sin oración no pierde su valor, pero la oración sin fe, como la de los hipócritas, carece de todo valor. La oración varía según las religiones, pero la fe no varía» (FF 8: 32).

Dicho de otro modo, las distintas religiones difieren en cuanto a la forma de orar, pero el sentido profundo de toda oración, más allá de las particularidades formales de cada credo, es siempre coincidente, porque:

«La diferencia reside en la forma (*ṣūra*), pero todo coincide en el sentido (*ma'nà*)» (FF 11: 46).

5.7 El oído interior: otra forma de escucha

El pensamiento musical de Rūmī gira en torno al hecho de que no toda la música se escucha solamente con los oídos externos, una idea que, por lo demás, hunde sus raíces en las épocas míticas de la más insondable antigüedad. Hay otra música, música del alma y música de las esferas, la de «las puertas del paraíso cuando se abren», que precisa otra forma de escucha distinta a la habitual y, por consiguiente, otro oído, un oído interior capaz de percibirla. Efectivamente, dicho sonido paradisíaco, comparado por nuestro autor con la música producida por el *rabāb*, según se recoge en el relato de

³⁰⁶ Acerca del concepto *īmān* y nuestra distinción entre fe y creencia, véase *supra*, p. 176, n. 110.

Aflākī, solo es perceptible por quienes han sabido desarrollar un tipo de escucha más profunda y sutil, a través de ese otro oído interior, u oído del corazón, al que alude Rūmī en varios pasajes de su obra, condición indispensable para comprender el significado real de su filosofía espiritual:

«Esperamos que escuchéis estas palabras mediante vuestro oído interior» (FF 12: 56).

Dicho oído interior es el órgano que permite captar la dimensión más sutil de la existencia, simbolizada en Rūmī por el «sonido de las puertas del paraíso cuando se abren». Quienes han logrado activarlo viven en sintonía con la música, valga la expresión, de dicha dimensión más sutil. Afirma el musicólogo alemán Marius Schneider (1903-1982):

«Para el místico el plano acústico es el plano más alto de toda la creación (...) El plano metafísico es un plano acústico, y el órgano principal del hombre místico es la oreja» (1998: 34 y 139).

Solo mediante el oído interior es posible percibir «la música de la vida»³⁰⁷ -la expresión es del músico y maestro sufí indio Hazrat Inayat Khan (1882-1927)- y comprenderla en su plenitud. Según la cosmovisión de nuestro autor, heredada posteriormente por el sufismo *mawlawī*, dicha música de la vida no es sino el *dīkr*, esto es, la rememoración y alabanza de Dios que toda la existencia proclama; alabanza mencionada en diversos pasajes coránicos, uno de los cuales, ya aludido anteriormente, sostiene que no hay nada en la creación que no celebre sus alabanzas al Creador divino. Sin embargo, el ser humano es incapaz no ya de comprender dicha alabanza, sino en muchos casos incluso de captarla (Corán 17: 44), a no ser que el oído interior haya sido activado y educado adecuadamente, a fin de permitir un estado de sintonía con la dimensión más sutil de la realidad, que es de naturaleza sónica, puesto que, para nuestro autor, la música está en la base del funcionamiento de todo el universo. Solo entonces podrá afirmarse que todo resuena y que el cosmos, un cosmos musical, es audible para quienes han sabido afinar sus sentidos:

³⁰⁷ Cfr. Hazrat INAYAT KHAN, *La música de la vida*, Madrid: Mandala, 1995.

«Los sentidos de la gente del corazón [los sufíes] perciben la palabra del agua, la palabra de la tierra y la palabra del barro» (M I: 3279).

Rūmī nos habla del afinamiento con el universo que el sufí experimenta, gracias, precisamente, al ejercicio de sutílización de sus sentidos, otra forma de referirse a la sensibilidad hacia la música de todo el ser, que es, de otro lado, lo único que permite estar en armonía con la existencia en su totalidad y lo que diferencia al sufí del hombre común:

«En la música del *samā'* los sufíes escuchan otro sonido que proviene del trono divino. Tú, tú escuchas la forma de la música, pero ellos, ¡ellos tienen otro oído!» (During 1990: 57).

Una de las mayores preocupaciones del Rūmī conductor de hombres, tal como se nos muestra en el *Maṭnawī*, guía *sans pareil* que engloba todo el prisma de emociones humanas posibles (Anvar-Chenderoff 2004: 162), es invitar a la escucha, en efecto, pero a otra forma de escucha distinta a la usual: la que se realiza con y desde un oído diferente al oído ordinario. Dicho oído:

«refleja la intelección, no estática y simultánea, sino dinámica y sucesiva, y que, con respecto a la vista, desempeña un papel que podríamos llamar lunar; por eso no se encuentra ligado al espacio, sino al tiempo, pues lo audible se sitúa en definitiva en la duración» (Schuon 2003: 17-18).

Efectivamente, hay en la escucha que propone Rūmī una actitud dinámica. De hecho, la escucha, toda escucha, es en sí misma una acción inmanente al hombre, la actividad de un ser oyente y, en consecuencia, musical. Al mismo tiempo, la escucha en Rūmī también es auscultación, es decir, examen y exploración; en definitiva, una forma de conocimiento, o mejor aún, de reconocimiento. Resumiendo, para el sufismo *mawlawī*, escuchar es escrutar, comprender.

La tarea pedagógica que el propio Rūmī se impone a sí mismo consiste en educar esa otra modalidad de escucha, vedada para la mayoría. Porque a nuestro autor le duele la sordera espiritual del ser humano, su falta de oído

musical para las realidades superiores, y las fatales consecuencias que de ello se derivan:

«Si tu oído sensorial es capaz de comprender la letra,
has de saber que el oído que percibe el sentido secreto está sordo»
(M I: 3395).

Sin ese otro oído al que se refiere Rūmī, el oído del corazón, el del hombre interior, correspondiente, *mutatis mutandis*, al «tercer oído» del que habló Nietzsche, no puede darse la escucha de eso que el propio autor denomina «el sentido del secreto», que, muy probablemente, tenga que ver con esa otra dimensión de la realidad hecha de sonido, ya mencionada. Así pues, la función mistagógica de la escucha queda condicionada a la posesión de dicho oído interior, del mismo modo que es preciso trascender los sentidos corporales, sutilizarlos al máximo, seleccionando lo que se escucha, a fin de hacerse capaz del secreto, tal como advierte Sulṭān Walad:

«Renuncia al oído corporal para poder escuchar el secreto» (PS 119).

Según Rūmī, sin ese otro oído interior tampoco se puede oír la música de cada profeta:

«Los profetas también poseen notas musicales
de las que surge la gratuidad de la vida para los que buscan.
El oído sensorial no oye dichas notas,
puesto que está mancillado por iniquidades» (M I: 1919-1920).

Lo que primero llama la atención aquí es el uso holgado que hace Rūmī de la música. Así, al referirse al mensaje de los diferentes profetas y, por extensión, sabios históricos, lo hace en términos musicales, refiriéndose a la música específica que cada uno de ellos interpreta, lo cual cobra un nuevo sentido a la luz del siguiente comentario de Marius Schneider:

«El timbre de la voz, el ataque y la expansión del sonido, la inflexión de cada palabra, las ondulaciones de la frase, la selección e interpretación de ritmos oídos por otra parte, los movimientos estereotipados, las interjecciones las pausas y sobre todo la *manera* (fina, tosca, vulgar,

etc.) innegablemente individual de cantar -en pocas palabras: el ritmo sonoro personal- son los reflejos más fieles de cada individuo» (1998: 34).

Cada mensaje profético se deja sentir con sus propias melodías, siguiendo el símil musical empleado por nuestro autor. Lo que es cierto es que la manera individual de cantar una melodía, el ritmo sonoro personal podríamos llamarlo, es el reflejo más fiel de cada individuo. Dichas melodías proféticas difieren entre sí; distintos son sus espacios interválicos y alturas, con lo que suenan diferentes las unas a las otras, pero, en cambio, señalan y conducen a lo mismo:

«Cada profeta y cada Amigo de Dios [*walī*] tiene una vía,
pero todas conducen a Dios. En realidad, todas las vías son una sola»
(M I: 3086).

El mensaje de los profetas, nos dirá Rūmī, es de carácter musical; y lo es, nos parece, porque es sutil como la música y como ésta apunta a lo informe, a lo que es presente y, al mismo tiempo, ausente. De ahí que sin el órgano auditivo adecuado, el oído interior, las distintas melodías proféticas se nos hagan no ya incomprensibles, sino inaudibles.

Con todo, erraríamos nuestra comprensión del fenómeno de la escucha y del oído interior en Rūmī si no damos un paso más adelante, que nos permita advertir que para el sabio sufí de Konya la escucha no constituye una finalidad en sí misma, sino que se trata de un medio para alcanzar lo que realmente cuenta: ver. En realidad, la escucha, esto es, el *samāʿ*, tomado éste en sentido lato, constituye para Rūmī y el posterior sufismo *mawlawī* la tarea primordial del derviche, con lo que puede decirse que el oído, el oído interior que estamos analizando, es su sentido por antonomasia. Sin embargo, se trata de un oído que no es final de trayecto sino medio que conduce a la visión. Así, advierte Rūmī:

«Cuando el oído es penetrante se convierte en ojo;
de otro modo la palabra divina se enreda en la oreja sin alcanzar el
corazón» (M II: 862).

Por lo tanto, según Rūmī, lo único que realmente importa es ver. El Amado divino desea ser visto y no simplemente pensado, como ocurre con filósofos y teólogos. Ver y nada más que ver, puesto que, como afirma el propio autor sin ambages:

«Quien ve se salva» (M II: 900).

En consecuencia, lo que en verdad libera es la visión directa (*baṣīra*) mediante el ojo del corazón (*‘ayn al-qalb*)³⁰⁸, no la simple creencia en los dogmas de la fe, ni el cumplimiento meramente formal y exterior de las prácticas culturales, que tanto criticaba nuestro autor, como ya hemos visto. Para Rūmī, la transformación real del ser humano comporta otra escucha distinta que posibilite una nueva visión. Así, todo empieza en la escucha, pero desemboca en la visión. Como diría Abū Ḥāmid al-Gazālī:

«A la cámara del corazón sólo se entra por la antecámara de los oídos»³⁰⁹,

teniendo en cuenta que el corazón es el órgano de la visión mística, como acabamos de ver. A propósito de las diferencias existentes entre el oído, entendido aquí como el oído exterior, el del hombre común, y el ojo del corazón, afirma Rūmī:

«El oído es un intermediario, mientras que el ojo conoce la unión;
el ojo posee una experiencia directa de la realidad,
mientras que el oído sólo posee palabras.
Cuando el oído oye se transforman las cualidades,
cuando el ojo ve se transforma la esencia» (M II: 858-859).

5.8 Música y anamnesis: el «día de *alast*»

Toda la conciencia espiritual islámica gira en torno a lo que se conoce con el término árabe *mīṭāq*, a saber, el acontecimiento transhistórico del

³⁰⁸ Cfr. Maurice GLOTON, «Les secrets du coeur selon l'islam», *Revue Française de Yoga*, 5, 1992, pp. 65-89.

³⁰⁹ *Apud* MICHON (2000: 95).

compromiso preeterno, recogido en el Corán, que Rūmī denomina «día de *alast*». Dicho acontecimiento, situado fuera de las coordenadas espaciotemporales convencionales, hace alusión a la realidad ontológica preeterna del ser humano. Dice así exactamente el pasaje coránico:

«Y cuando tu Señor sacó de los riñones de los hijos de Adán a su descendencia y les hizo atestiguar contra sí mismos ‘¿No soy yo vuestro Señor?’. Dijeron: ‘¡Claro que sí, damos fe!’ No sea que dijerais el día de la Resurrección: ‘No habíamos reparado en ello» (Corán 7: 172).

Toda la humanidad, presente de forma misteriosa, individuo por individuo, en Adán, símbolo prototípico del primer hombre -y en la profetología islámica, el primer profeta-, es conminada por Dios a responder a la siguiente pregunta: *¿A-lastu³¹⁰ bi-Rabbikum? (¿No soy yo vuestro Señor?)*, a lo que todo el mundo respondió afirmativamente³¹¹. La espiritualidad sufí -también la gnosis chiíta, en todas sus modalidades- está dominada por dicho acontecimiento; más aún, el *mīṭāq* o pacto preeterno constituye un hecho nodal del islam en sí, sin el cual es muy difícil comprender sus posteriores desarrollos filosóficos, místicos e incluso artísticos.

Obviamente, el «día de *alast*», que podríamos traducir literalmente como «el día del ‘¿no soy yo?’», no describe nada, puesto que no se trata de un suceso histórico, en el sentido de la historia positiva, la que narra el devenir lineal de las cosas y avatares del mundo y del ser humano, sino de un hecho, insistimos, que acontece en lo que Henry Corbin dio en llamar la metahistoria (Corbin 1995: 195), y que trasciende la materialidad de los sucesos empíricos. No se trata aquí, por lo tanto, de una entrada divina en la historia o de una historización de lo divino, a la manera de la encarnación cristiana, pongamos por caso, sino de un hecho exclusivamente espiritual, en el sentido estricto de la palabra (Corbin 1994: 69).

El sí del *mīṭāq*, la respuesta afirmativa de este compromiso primordial que tanto tiene de simbolismo nupcial, abarca toda la antropología espiritual

³¹⁰ La palabra *alast* utilizada por Rūmī no es sino la contracción de la expresión árabe *a-lastu*, «¿acaso no soy yo?».

³¹¹ Para una descripción pormenorizada del alcance simbólico de dicha aleya coránica, remitimos a Henry CORBIN (1995: 195-196).

sufí, determinando incluso su *éthos*, la manera de estar y comportarse en el mundo del derviche, cuya máxima aspiración será recordar la experiencia unitiva de dicho «día de *alast*», cuando sólo Dios existía:

«antes de que salieran las futuras criaturas del abismo del no-ser, y las dotara de vida, amor y comprensión para que pudieran de nuevo presentarse ante su rostro al final de los tiempos» (Schimmel 2002: 40).

Así pues, la integridad y pureza del ser humano, su estado de vaciamiento interior (*fanā'*), es el signo del retorno a la naturaleza inicial y unitiva, representada por dicho acontecimiento inaugural, cuando el corazón del ser humano era impoluto, como recuerda Sultān Walad:

«La esencia de tu corazón era pura,
antes de provenir del agua y del limón, en el día de *alast*» (PS 122).

El retorno simbólico al «día de *alast*» es un viaje de vuelta al auténtico lugar de origen del hombre, su fuente primigenia, desde su exilio en el mundo del olvido negligente (*gafla*)³¹², la multiplicidad de formas y las apariencias ilusorias. Rūmī utiliza el *nay*, epitome del exiliado por excelencia, tal como veremos más adelante, como símbolo del ser humano arrancado de su origen divino, cuyo anhelo no es otro que regresar al no-lugar (*lā makān*)³¹³, así denominado puesto que se sitúa fuera de la geografía ordinaria y las coordenadas espaciotemporales convencionales, donde aconteció el «día de *alast*».

«En el 'día de *alast*' tu ser bebió el vino de tu banquete.
Eres el señor del no-lugar.

³¹² Según la antropología espiritual coránica heredada por el sufismo clásico, el estado del hombre común es el de la desmemoria y el olvido negligente (*gafla*) de lo que realmente se es y de su origen divino en tanto que criatura de Dios. Por el contrario, el derviche aspira a despertar de dicho sueño ilusorio, mediante el *dīkr*, que no es sino el recuerdo de Dios y su presencia viva. El *dīkr* es, igualmente, la invocación repetida del nombre divino, práctica sufí por excelencia.

³¹³ La expresión árabe que emplea aquí Rūmī, *lā makān*, literalmente «no lugar», corresponde a la fórmula persa *na koḡā abād*, «el país del no-dónde», acuñada por el teósofo *išrāqī* Šihāb al-Dīn Suhrawardī (1155-1191). Cfr. SUHRAWARDĪ, *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*, Madrid: Trotta, 2002, pp. 113-134.

Que no te atrape la servitud de los otros lugares» (DS 1827).

En realidad, el *lā makān* es un dominio interior -o corazón místico- fuera de las dimensiones del espacio sensible, donde el derviche, lo hemos apuntado ya, libra su particular combate espiritual; una «tierra de luz que no se percibe más que con el ojo del corazón», en palabras de Henry Corbin (1990: 246).

En dicho no-lugar, que es su verdadera morada -«mi lugar es el no-lugar», asevera Rūmī-, recordará nuestro autor el «día de *alast*», descubriendo en dicho compromiso primordial la promesa del amor recíproco, según se recoge en el texto coránico:

«Traerá Dios a unas gentes a las cuales Él amará y por las cuales será amado» (5: 54).

Un amor recíproco entre Dios y el hombre. Un Dios amoroso e inmanente, que está «más cerca que tu propio aliento», como dirá el propio Rūmī³¹⁴, o que «su vena yugular», según refiere el Corán³¹⁵; un Dios próximo y extrovertido, cuya faz se muestra por doquier (Corán 2: 115), con la voluntad de ser avistado y oído, y un hombre entregado confiada y amorosamente a Él. No en balde, esa podría ser una posible traducción del término árabe *islām*: «entrega confiada a Dios».

El amor recíproco que Rūmī descubre en el «día de *alast*» desmiente que haya un hiato insalvable entre el hombre y Dios en el islam, tal como algunos de los primeros orientalistas habían pretendido ver. En verdad, el hombre no es nada sin Dios, pero, al mismo tiempo, tampoco Dios es nada sin el hombre, tal

³¹⁴ Escribe Rūmī:

«No busques a Dios. Busca a alguien que busque a Dios.
Pero ¿por qué buscar? Él no está desaparecido.
Él está aquí mismo, más cerca que tu propio aliento.
Estoy lleno de esplendor, girando con tu amor.
Parece que esté girando a tu alrededor,
pero no: ¡giro alrededor de mí mismo!».

Apud Bruce LAWRENCE, *La historia del Corán*, Barcelona: Debate, 2007, p. 130.

³¹⁵ «Sí, hemos creado al hombre. Sabemos lo que su mente le sugiere. Estamos más cerca de él que su misma vena yugular» (Corán 50: 16).

como se deriva del siguiente hadiz *qudsī*, recreado por nuestro autor en diversos pasajes de su obra:

«Yo era un tesoro oculto que deseó darse a conocer; y por eso creé el mundo».

Si bien es verdad que, desde un cierto punto de vista, Dios no tiene necesidad alguna del ser humano, desde otro punto de vista sí: Dios crea al hombre porque, en definitiva, el amor no puede callar y para ejercer su bondad sobre todo el género humano. Quiere ello decir que el cosmos en su totalidad no es sino un mensaje de Dios dirigido a sí mismo y a través de sí mismo. Así pues, la creación en su conjunto nace del propio deseo divino de ser conocido, con lo que todo en la existencia no es sino signo para reconocer al creador.

Desde el punto de vista del sufismo clásico, el tratamiento que Rūmī realiza del *mīṭāq* en modo alguno resulta extraño. Y es que, desde bien temprano, uno de los rasgos característicos de los sufíes fue, justamente, la poetización del motivo del «día de *alast*» (Schimmel 1993: 151-152). Lo que sí constituye una peculiaridad específica del sabio sufí de Konya es el uso que hace del simbolismo musical para desplegar la verdad interior que dicho acontecimiento simbólico contiene. Y es que, para Rūmī, el significado profundo de la música y el *samāʿ* guarda estrecha relación con el *mīṭāq* (Vitray-Meyerovitch 1989: 135).

En primer lugar, advierte nuestro autor acerca del componente eminentemente oral, sonoro y acústico del hecho en sí. Se trata, en efecto, de un acto de escucha atenta (*samāʿ*), por parte de las almas humanas, que nuestro autor traduce en símbolos musicales. De hecho, el *ṇay* constituye para Rūmī el símbolo por antonomasia del ser humano y su destino, tal como analizaremos en el capítulo siguiente. Digamos por el momento que Rūmī se sirve del *ṇay*, arrancado de su raíz preeterna en el cañaveral divino, para describir la condición de exiliado del ser humano; un *ṇay* que gime³¹⁶ de dolor -el dolor de la nostalgia-, cuando el aliento del Amado divino transita a través

³¹⁶ Los poetas sufíes persas -Sanāʿī, tan admirado por Rūmī, antes que ningún otro- recrean un *taḡnīs* basado en la fonética de la respuesta afirmativa pronunciada por las almas humanas en el *mīṭāq*. Así, el dolor (*balāʿ*, tanto en árabe como en persa) que supone la prueba de la separación es asociado a la palabra árabe *balā*, el «sí, por supuesto», emitido en el *mīṭāq* (SCHIMMEL 2002: 154).

suyo en forma de columna de aire (Schimmel 2004: 17). Por su parte, los primeros dieciocho versos del *Maṭnawī*, que tienen como protagonista al *nay*, pueden ser leídos como una suerte de exégesis simbólica del *mīṭāq* coránico.

Por último, hemos de subrayar la concepción dinámica que nuestro autor posee del «día de *alast*», muy en consonancia con toda su cosmovisión. Para Rūmī, el *mīṭāq* no es, por supuesto, un acontecimiento histórico del pasado, sino una realidad simbólica que, dada su condición de símbolo, se está recreando en cada instante, a la par que el mundo, como ya expusimos en su momento. Para quien lo sabe oír, gracias a su oído interior, nos viene a decir Rūmī, el diálogo del «día de *alast*» se está pronunciando cada día, en todo momento y lugar:

«A cada instante³¹⁷, de Él [Dios] nos llega el grito ‘¿*alast*?’;
y la substancia y los accidentes llegan a la existencia» (M I: 2110).

5.8.1 *Recuerdo y estado primordial*

A la hora de aproximarnos a la comprensión que Rūmī posee de la música y la relación que ésta guarda con el *mīṭāq*, tal como lo acabamos de exponer, nos encontramos de cara con la teoría platónica de la anamnesis (Vitray-Meyerovitch 1972: 82-83). Efectivamente, nuestro autor, al igual, por ejemplo, que el filósofo neoplatónico Yámblico de Calcis (*ca.* 243-*ca.* 330), también considerado neopitagórico por algunos, sostiene que algunas melodías musicales poseen la capacidad de establecer un vínculo con la dimensión celestial.

En el caso que aquí nos ocupa del *mīṭāq*, Rūmī, siguiendo las mismas consideraciones que Yámblico, mantiene que cierta música -la que emite el *nay*, por ejemplo- posibilita la rememoración del «día de *alast*», esto es, la actualización del vínculo que liga al ser humano con el Creador. En realidad, todo el simbolismo del *samāʿ* gira alrededor de dicho acontecimiento metahistórico. Como apunta Schimmel, Rūmī llegará a visualizar el propio acto

³¹⁷ La palabra persa empleada es *dam*, que significa, como ya vimos en su momento, «aliento», «instante», «respiración», con lo que otra traducción posible del primer verso sería:

«Con cada respiración, de Él nos llega el grito ‘¿*alast*?’».

de la creación como una danza extática por la cual el no-ser se precipita felizmente a la existencia al oír la voz de Dios en el «día de *alast*» (2004: 17).

En cualquier caso, la música -los sonidos lastimeros del *nay*, principalmente- constituye para nuestro autor el medio más eficaz para que el ser humano recuerde cuantos conocimientos y melodías olvidó al nacer:

«Todos formamos parte de Adán una vez
y oímos esas melodías allá en el paraíso.
A pesar de que el agua y el fango de nuestros cuerpos
nos sumiera en la duda,
un resquicio de aquellas melodías
nos viene de nuevo a la memoria» (M IV: 736-737).

La absorción total en el sonido conduce a que se dé en el ser humano el estado primordial del universo (Godwin 1996: 27). Si Rūmī insiste en el hecho del recuerdo es debido a la condición fundamentalmente olvidadiza del ser humano³¹⁸. La música, en tanto que gnosis sensorial, le permite al derviche reconocer su verdadera identidad y su filiación divina. Al mismo tiempo, la presencia viva del «día de *alast*» modelará todos sus actos en el mundo, que serán realizados como si fuesen actos de rememoración del Amigo divino.

En resumen, la música, según Rūmī, propicia una reminiscencia que permitiría visualizar nuevamente el escenario simbólico en el que aconteció el episodio del «día de *alast*». La música tiene el poder de procurar un conocimiento a contratiempo, valga la expresión, que permitiría salvar el hiato del olvido humano y recuperar la memoria de aquel no-lugar abandonado por nuestra condición de seres exiliados en el mundo. En su función mistagógica, la música le permite al ser humano el recuerdo, que es reconocimiento también, de lo que aquel «día de *alast*» fue y en verdad es. En cierta forma, rememorar el *mīṭāq* es cumplir el imperativo pindárico de ser lo que siempre se ha sido y se es.

³¹⁸ Resulta más que significativo al respecto que en árabe los términos «amnesia» (*nisyān*) y «ser humano» (*insān*) compartan una raíz léxica muy cercana, algo que en el sufismo no pasó desapercibido.

5.9 *Samāʿ*, un cosmos que danza

Hablar de Rūmī, mencionar su nombre, es referirse indefectiblemente al *samāʿ*, tal vez el concepto que mejor le define e identifica. Sin temor a exagerar, podría decirse incluso que todo en él es *samāʿ*: su filosofía espiritual y su pedagogía, fundamentadas ambas en la escucha, así como su poesía extática, que, en buena parte, nace del propio *samāʿ* o bien se concibe para él.

Aunque el *samāʿ* constituye un rasgo común a casi todo el sufismo -hay notables excepciones-, a pesar de que existía como práctica ritual mucho antes de Rūmī³¹⁹, dicho término está íntimamente asociado a su nombre, dado el singular tratamiento que llevó a cabo de dicha práctica y el grado de perfección que alcanzó en su entorno. De tal manera que la simple mención del término *samāʿ* nos remite directamente a Rūmī y al *samāʿ mawlawī*. De hecho, sucede algo similar con la palabra «*maṭnawī*», que designa de forma habitual un género poético persa, pero que su sola pronunciación nos remite directamente al *Maṭnawī* de Rūmī, dada la altura literaria y espiritual de la que es considerada una de las cimas de la literatura mística islámica y universal.

En el ámbito general del sufismo, el término árabe *samāʿ* comporta las acepciones de «audición» y «escucha mística». Jean During lo ha definido como:

«una tradición de concierto místico, de escucha espiritual de música y de cantos, bajo una forma más o menos ritualizada» (1988: 13).

Faltaría mencionar el aspecto corporal, dado que el *samāʿ* también incorpora a menudo distintas formas de movimientos rituales o de danza, como es el caso que aquí abordamos del *samāʿ mawlawī*, en el que la danza circular constituye el elemento esencial. En cualquier caso, en Rūmī y el sufismo *mawlawī* que él inspiró, el término *samāʿ* adquirió una nueva dimensión. En él, el término «*samāʿ*» abarca cuando menos dos significados:

a) El primero, más genérico y filosófico, tiene que ver con su singular cosmovisión, que podríamos calificar de musical.

³¹⁹ Acerca de la evolución de la práctica del *samāʿ* en el sufismo, véanse los estudios de Jean DURING (1988).

b) El segundo, de carácter más específico y ritual, hace referencia a las sesiones musicales en las que se ejecuta la danza derviche del giro³²⁰, la cual, tras la desaparición de Rūmī y la codificación llevada a cabo por su hijo Sultān Walad, cristalizará en el «oratorio espiritual» *mawlawī*, según la expresión de Eva de Vitray-Meyerovitch (1972: 83), cuyo formato ha llegado hasta nuestros días sin apenas variación alguna³²¹.

En el término *samāʿ* se halla condensada toda la cosmovisión del sabio sufí de Konya, su pensamiento musical, su mística de la escucha, su concepción dinámica de la existencia, según la cual el mundo se está recreando a cada instante. Rūmī concibe el cosmos como una armonía. Al igual que los filósofos musulmanes de la música, para él todo el cosmos se considera como una serie de planos vibrantes, cuya vibración más trascendental es la vibración acústica. En resumen, el cosmos de Rūmī es un cosmos que danza, un cosmos que vibra, suena y resuena; en otras palabras, un cosmos musical:

«Veo el mundo repleto de magnificencia:
las aguas brotando sin parar de las fuentes.
El rumor de sus aguas llega a mis oídos:
mi consciencia y mi inteligencia se embriagan.
Veo danzar a las ramas como penitentes,
dar palmadas a las hojas como trovadores» (M IV: 3265-3267).

Para Rūmī, el universo es un gran organismo animado en el que todo posee un significado propio, desde lo más extraordinario a lo aparentemente más insignificante. Así como el Corán es considerado en la tradición islámica la palabra divina revelada a los hombres, la totalidad del universo constituye también una suerte de Corán, de libro macrocósmico, cuyos signos divinos

³²⁰ A pesar de la amplia y rica significación del término *samāʿ*, en la práctica pasó muy pronto a designar de forma muy reductiva a la danza sufí, por lo que locuciones como, por ejemplo, «entrar en *samāʿ*», querrán decir «ponerse a danzar» (MOLÉ 1963: 148, n. 2).

³²¹ Para más detalles acerca de la evolución del *samāʿ mawlawī*, véase Evrim BINBAŞ (2001: 67-79).

(*āyāt Al-lāh*) pueden ser escrutados³²². Así pues, la naturaleza no es el escenario en el que tiene lugar la vida humana, no es un decorado inerte. Para Rūmī, la naturaleza es un reflejo del mundo celestial, una expresión de la armonía cósmica, en la que el ser humano participa plenamente como una suerte de eco sonoro. El de Rūmī es un mundo que suena; mejor aún, que resuena. En él hace eco una música cuyo origen, afirma el propio autor, es celestial (Schimmel 1993: 210). Lo que Rūmī denomina «la casa celestial del amor» posee también un fundamento musical: «El sonido en esta casa es todo él hecho de poesía y melodías» (DS 332).

El *samā' mawlawī* ha solido explicarse filosóficamente como una representación de los planetas, cuyo deseo amoroso les empuja a girar dando vueltas alrededor del Primer Motor (Iqbal 1983: 73). Lo cierto es que Rūmī no fue ajeno a la concepción pitagórica de la música de las esferas -también llamada canto de los ángeles o armonías secretas (Godwin 1996: 7)-, según la cual la música (o más precisamente el sonido) es números en movimiento³²³; una concepción pitagórica, aunque venía de más lejos, que tan hondamente caló entre los filósofos y teóricos de la música musulmanes del período clásico islámico (Shiloah 1995: 51-52). A propósito del verdadero origen de dicha concepción de la música, afirma el musicólogo Marius Schneider:

«La idea del orden cósmico, la sucesión regular y periódica de los fenómenos en el tiempo y en el firmamento. Este orden se concibió como una progresión numérica. Los planos fundamentales, en cierto modo modelos, eran constituidos por los sonidos, los planetas y las proporciones numéricas (...) Parece que se elaboró en el oeste del Asia central esta nueva base mística. Desde allí se propagó hacia el Este y el Oeste, donde fue acogida por la escuela pitagórica. Platón la designa como la doctrina de la música de las esferas capaz de establecer la armonía del mundo» (1998: 127).

³²² Acerca de la doble significación de la palabra «Corán», en tanto que libro escrito (*al-Qur'ān al-tadwīnī*) y libro cósmico (*al-Qur'ān al-takwīnī*), véase Seyyed HOSSEIN NASR, *Man and Nature. The Spiritual Crisis in Modern Man*, Chicago: ABC International Group, 1997, pp. 94-95.

³²³ Acerca de la pervivencia a través de los tiempos de la concepción pitagórica del número y sus implicaciones en ámbitos como el de la estética y los rituales, véase Matila C. GHYKA, *El número de oro*, Barcelona: Poseidón, 1978.

En cualquier caso, todos filósofos y teóricos musulmanes de la música fueron conscientes de que existe algo único en la música, algo incomparable con lo que pueden ofrecer el resto de las artes: su íntima relación con el número, lo cual les condujo a una fértil especulación músico-matemática que fue mucho más allá de lo estrictamente musical.

Tampoco fue ajeno Rūmī a los principios cosmológicos enunciados por el Platón más pitagórico, el del *Timeo*³²⁴, que cada vez que menciona un número puede detectarse tras él un oculto significado musical:

«La historia de la Creación en el *Timeo* ejemplifica este tipo de alegoría musical, pues al inicio mismo de su cosmología Platón propone proporciones que implican intervalos musicales» (Godwin 2009: 19).

Lo cierto es que en este aspecto Rūmī no fue nada original. Nuestro autor se limitó a recrear unas ideas que eran las propias de la atmósfera intelectual en la que vivió. Su originalidad reside, más bien, en la plasmación plástica que llevó a cabo de dichas ideas pitagóricas a través del ritual del *samāʿ*. Escribe Rūmī:

«Pon el cielo bajo tus pies, ¡oh hombre valiente!
Escucha el sonido del *samāʿ*^ʿ
que llega desde más allá del firmamento» (M II: 1942).

«El gemido de la *surnā* y el estruendo del *duhul*
se parecen a este *nāqūr*³²⁵.
Por eso los filósofos³²⁶ han afirmado

³²⁴ Acerca de las ideas musicales de Platón y las influencias pitagóricas que recibió, véase el capítulo «Platón: la música, la filosofía y los principios», en Eugenio TRÍAS, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007: 807-868.

³²⁵ *Surnā* y *duhul* son dos de los instrumentos musicales, de viento y percusión, respectivamente, que utiliza Rūmī como símbolos para ilustrar su singular cosmología musical. El *nāqūr*, por su lado, hace referencia a la trompeta universal.

³²⁶ En el original persa, emplea Rūmī el término de origen árabe *ḥakīm*, cuyo campo semántico incluye, a la vez, los conceptos de «sabio» y «médico». El prototipo del *ḥakīm* musulmán del período clásico es, sin duda alguna, el médico, filósofo y musicólogo persa Ibn Sīnā (980-1037), el Avicena por su nombre latinizado, cuya filosofía musical, a diferencia de sus predecesores, se desmarcó de las antiguas teorías pitagóricas, con el propósito de cimentar una concepción más funcional de la

que recibimos estas melodías de la revolución de la esferas celestes,
y que estas melodías que las gentes cantan
acompañándose del *ṭanbūr*³²⁷
son el sonido de las revoluciones de las esferas» (M IV: 732-34).

5.9.1 La influencia de la filosofía islámica de la música

Los filósofos a los que Rūmī alude, aunque sin explicitar sus nombres, son los pitagóricos musulmanes del período clásico, quienes secundaron las teorías del filósofo griego acerca de la música como fenómeno celestial. Se trata, fundamentalmente, de Ya‘qūb al-Kindī (ca. 800-872)³²⁸, el llamado «filósofo de los árabes», y de la hermandad de los *ljwān al-Ṣafā’* o «Compañeros puros y amigos fieles». Por otro lado, Rūmī se hace eco en dichos versos del principio hermético según el cual «lo que es abajo es como lo que es arriba», principio que aparece escenificado en el *samā’ mawlawī*, donde el derviche giróvago, convertido en un itsmo o mesocosmos, encarna en sí mismo el encuentro entre cielo y tierra, macrocosmos y microcosmos.

Al mismo tiempo, hallamos en dichos versos la clave del poder evocador y transformador que la música ejerce sobre el ser humano. Si lo que es abajo es como lo que es arriba, el hombre atesora en su interior la música de las esferas que viene de lo alto; de ahí que vibre con ella:

«El sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre ‘lleva la música en sí mismo’ (Goethe)» (Kandinsky 1996: 56).

música, fundada en el estudio de los principios y elementos que concurren en ella. Cfr. SHEHADI (1995: 66-80). En algunas ocasiones, la figura de Ibn Sīnā, citado por Rūmī varias veces en su obra, ejemplifica los límites de la razón para penetrar en la dimensión sutil de la vida (CORBIN 1994: 274). Cfr. por ejemplo, el *gaza* citado en la p.*. Ha sido Henry Corbin quien en su obra *Avicena y el relato visionario* (Barcelona: Paidós, 1995) nos ha devuelto una imagen más ecuánime del filósofo persa, mostrando sus facetas mística y visionaria, tanto tiempo olvidadas, cuando no negadas.

³²⁷ Instrumento rítmico de percusión.

³²⁸ Para todo lo referente a su pensamiento musical, remitimos a SHEHADI (1995: 15-33) y SHILOAH (1993: I, 179-205).

Al- Kindī formuló, junto a otros autores, la teoría de las cuerdas del laúd, recogida en un breve tratado titulado *Risāla fī-l-luḥūn wa-l-nagam (Tratado sobre las melodías y las notas musicales)*³²⁹. Según dicha teoría, las cuatro³³⁰ cuerdas de dicho instrumento musical guardan relación con otros tantos cuaternarios micro y macrocósmicos, como son las llamadas tendencias anímicas: amabilidad, cobardía, inteligencia y valor; las facultades del alma: memoria, atención, imaginación y razón; los elementos primordiales: agua, tierra, aire y fuego; las estaciones y los signos zodiacales.

Por su parte, los *Ijwān al-Ṣafā'*, para quienes «la música es la ciencia de las proporciones», según recogen en la sexta epístola de sus *Rasā'il*, reconocen en la música el eco de la rotación de los astros y las esferas celestiales, cuyas mociones les recuerdan a las almas la dicha del mundo espiritual. Para ellos, existe en la música algo corporal y algo que es de carácter espiritual. En virtud de tal duplicidad, la música, a diferencia de las demás artes, tiene el poder de liberar la materia espiritualizándola, al tiempo que materializa lo espiritual, al objeto de que el ser humano pueda percibir dicha dimensión de la realidad y acceder a ella.

Sin embargo, la música no solo ejerce una influencia (*ta'tīr*) -el *éthos* de los griegos- sobre las dimensiones anímica y espiritual del ser humano, sino que también actúa sobre los cuerpos, de ahí las aplicaciones terapéuticas³³¹ a las que hacen referencia algunos de los filósofos antes citados, principalmente

³²⁹ Existe una traducción comentada al francés a cargo de Amnon Shiloah: «Un ancian traité sur le *ūd* d'Abū Yusūf al-Kindī», en SHILOAH (1993: I, 179-211).

³³⁰ El célebre músico, muy posiblemente de origen kurdo, Abū-l-Ḥasan 'Alī ibn Nāfi (789-857), más conocido como Ziryāb, «Pájaro negro», añadió una quinta cuerda al laúd árabe clásico y sustituyó el plectro de madera por otro fabricado con plumas de águila. Debido a desavenencias con su maestro de música, Iṣḥāq al-Mawṣilī (767-850), debido a los celos de éste, Ziryāb, de quien se dice que «recibió de los espíritus sus mejores melodías» (GODWIN 1996: 14), dejó su Bagdad natal por la ciudad de Córdoba, siendo el introductor en al-Ándalus de la música culta abasí, así como de ciertas costumbres orientales que van desde la gastronomía a la cosmética. Cfr. Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Poemas arábigoandaluces*, Madrid: Espasa-Calpe, 1940, p. 27.

³³¹ Acerca de la influencia que la música ejerce sobre los humores del cuerpo humano, base de la medicina humoral islámica, véase Jordi DELCLÓS, *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*, Madrid: Mandala, 2011.

al-Kindī e Ibn Sīnā, puestas en práctica, especialmente, en los antiguos bimaristanes u hospitales islámicos³³².

Tanto en al-Kindī como en los *Ijwān al-Şafā'*, la música, como arte del tiempo, presenta una congenialidad con la matemática, como arte del número, y la astronomía; todo ello presente en Rūmī³³³. Dichos filósofos pusieron de relieve la naturaleza arquetípica del número y de la forma geométrica, así como su función artística en el proceso de anamnesis, en el sentido platónico, de las esencias celestiales, según ya hemos descrito.

A pesar de haber sido heredada de la Grecia antigua -del pensamiento pitagórico y neoplatónico, fundamentalmente-, tal concepción islámica de la producción del sonido y el fenómeno musical³³⁴ no fue una mera imitación de las doctrinas griegas. Los filósofos musulmanes de la música le imprimen al legado griego:

«un sello particular y profundamente original, y no solo lo enriquecen con numerosos desarrollos científicos, sino con toda la corriente de reflexión basada en la Revelación coránica» (Michon 2000: 92).

5.9.2 El *samā' mawlawī*

En el siguiente epígrafe, vamos a exponer brevemente el *samā' mawlawī* en tanto que forma muy particular de danza sufí, tratando de analizar el valor simbólico que posee para Rūmī. Antes que nada, hay que decir que, para nuestro autor, todo cuanto existe danza: desde el átomo hasta los planetas que gravitan en el universo. También lo hace el ser humano. Todo es *samā'*, todo

³³² Cfr. Halil BÁRCENA «El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo», *Natura Medica*, 62, 2001, pp. 6-11.

³³³ Rūmī, que asume la cosmología de los *Ijwān al-Şafā'*, según la cual el Sol ocupa el centro del universo, juega en muchos pasajes de su obra -sobre todo en el *Dīwān*- con el significado de Šams, «Sol», nombre de su mentor, verdadero polo de su universo espiritual. Cfr. *supra*, p.* , n.*. Para más detalles acerca de la cosmología de los *Ijwān*, véase Seyyed HOSSEIN NASR, *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, Nueva York: State University of New York, pp. 25-43.

³³⁴ Una versión contemporánea de dicha concepción de la música la hallamos en las formulaciones del músico y maestro sufí indio Hazrat Inayat Khan, cuyo pensamiento al respecto aparece expuesto en su obra *The Mysticism of Sound and Music. The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan*, Boston: Shambala, 1996. Existe versión abreviada en castellano: *La música de la vida*, *op. cit.*

danza al sonido de una misteriosa melodía interpretada en la distancia por un ejecutante invisible; y el derviche es quien posee la capacidad de captar el motor inmóvil detrás de la danza de los seres, quien ha adquirido el discernimiento de las raíces, quien revela la naturaleza intrínseca de las cosas.

La esencia de la vida es el movimiento, la (re)creación renovada de una realidad que muere y renace a cada instante, tal como hemos ido viendo hasta aquí. En cierta medida, el derviche *mawlawī* expresa danzando su solidaridad con un cosmos habitado por el ritmo, el orden geométrico, y en consecuencia numérico, y el movimiento duradero. Danzar es trascenderse a sí mismo, situarse en el linderó entre lo humano y lo divino, para hacerse partícipe de la liturgia de la vida y sus leyes cósmicas, recogidas en el ritual del *samāʿ*, tal como fue codificado tras la muerte del maestro por su hijo Sultān Walad.

En cierta manera, la expresión corporal del derviche, mientras ejecuta el *samāʿ*, en concreto la posición de las manos y los brazos, muestra dicha condición intermedia del hombre, a caballo entre el cielo y la tierra, entre lo divino y lo estrictamente humano. El derviche actúa como una suerte de catalizador que capta lo superior, a través de su mano derecha, abierta y vuelta hacia el cielo, para compartirlo después con el género humano y todo cuanto existe, gesto que indica la mano izquierda, abierta y vuelta hacia la tierra. Podría decirse que el derviche es un verdadero mesocosmos, entre el macrocosmos y el microcosmos, que cuando danza muestra al sabio que lleva todo el universo, con todas sus criaturas, en su interior.

Porque el *samāʿ mawlawī* no es una danza individual, en la que se persiga un trance del sujeto aislado, sino que posee un fuerte componente grupal e incluso cósmico. Y es que hay algo en el *samāʿ* de escenificación realizada para conmover al auditorio, a través del recuerdo de los aspectos más relevantes de la filosofía espiritual de Rūmī. Durante el *samāʿ*, el derviche cumple una cuádruple función:

1. Rememorar danzando el principio de la unidad de la existencia (*waḥdat al-wuḡūd*), forma sufí de entender el *tawḥīd*, esto es, la cosmovisión islámica que enuncia la unidad y la unicidad divinas.

2. Actualizar en el hombre la presencia y el recuerdo de lo divino. Por consiguiente, el *samāʿ mawlawī* es una suerte de *dīkr* actuado, cuya misión es

también dar testimonio de las realidades superiores o celestiales. En ese sentido, el derviche encarna un cierto esfuerzo humano para que el hombre no se aleje y olvide de la dimensión espiritual, esto es, del poder y la sabiduría del cielo; en una palabra, de Dios.

3. Predicar la experiencia unitiva representada por el amor.

4. Dignificar la figura humana, subrayando la grandeza de su misión³³⁵ en el mundo, en tanto que califa de Dios, *itsmo (barzāj)*³³⁶ en el que coinciden dos grados de realidad, en el que se reúne todo el universo.

Danzar significa cumplir el principio ya expuesto anteriormente del *fanā'-baqā'* o muerte a uno mismo, que no significa sino, primeramente, despojarse de la carga de autoreferencia del ser humano, para llenarse, en segundo lugar, de la presencia de Dios. Podría decirse que en dicha muerte simbólica invocada ya por el profeta Mahoma en un célebre hadiz halla el derviche la comprensión del misterio de la vida. Como el *nay*, que suena gracias a la oquedad de la caña, el derviche encuentra la plenitud del ser en su vaciamiento interior, otra forma de traducir dicho binomio *fanā'-baqā'*, esta vez tomando como referencia el simbolismo de la flauta sufí de caña, punto éste que veremos más extensamente en el capítulo siguiente. El mismo Rūmī insiste una y otra vez a lo largo de su obra que no ser nada es, precisamente, la condición que se requiere para ser.

³³⁵ Según reza el texto coránico:

«Propusimos el depósito a los cielos, a la tierra y a las montañas, per se negaron a hacerse cargo de él, tuvieron miedo. El hombre, en cambio, se hizo cargo. Es, ciertamente, muy impío, muy ignorante» (Corán 33, 72).

El ser humano fue el único ser de la creación que aceptó contener el depósito divino (*amāna*), algo que el resto de la creación rechazó dada la responsabilidad de una tarea de tal envergadura. Según Rūmī, la principal misión del ser humano es dar testimonio de dicho depósito divino que atesora en su interior. He ahí la singularidad del género humano, su rasgo distintivo, algo sin lo cual el hombre pierde su verdadera condición como tal ser humano:

«El hombre ha venido a este mundo para llevar a cabo una misión y esta misión es su verdadero fin. Si no la realiza, nada habrá hecho realmente» (FF 4: 14).

³³⁶ Para más detalles acerca del término coránico *barzāj*, tal como ha sido interpretado en el sufismo, véase el capítulo «Sobre el barzaj» en Titus BURCHKARDT, *Símbolos*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1997, pp. 76-83.

Dicho anonadamiento experimentado por el derviche y escenificado durante *samā' mawlawī* es el que posibilita la experiencia unitiva característica de la filosofía mística de nuestro autor. Así ejecutada, la danza comporta unión; unión del hombre consigo mismo, con el resto de seres humanos, con el cosmos y, al final, con el misterio de lo divino.

Se suele decir que la danza constituye el arte primero y fundamental del ser humano; y, tal vez, por ello mismo, sea el medio más idóneo para expresar plásticamente la primordialidad del «día de *alast*» y comprender su verdadero significado, fundamental para que el derviche sepa de dónde viene y adónde va, o mejor dicho, adónde regresa. En cierta forma, la danza posibilita el retorno a lo que dicho acontecimiento transhistórico significa. Con todo, el *samā' mawlawī* más que arte es celebración, ritual sagrado, plegaria en movimiento que utiliza la corporeidad como instrumento. Del mismo modo que hay poesía y poesía, música y música, según las distinciones pertinentes que hemos efectuado anteriormente, también podemos decir ahora que hay danza y danza. En ese sentido, tenemos que acudir, una vez más, al análisis del léxico técnico sufí, puesto que nos revela la intencionalidad que movía y mueve a los sabios sufíes.

Ya los primeros tratadistas sufíes, quienes sentaron las bases tanto doctrinales como prácticas del sufismo islámico, se refieren a la práctica de la audición musical, que en algunos casos incluye distintas secuencias de movimientos corporales que podrían ser designadas como danzas, con el término árabe *samā'*, cuyo primer significado, como ya hemos indicado, es «escucha atenta» y, por extensión, en algunos casos también quiere decir «danza sufí», como es el caso que aquí nos ocupa del *samā' mawlawī*.

Sin embargo, en modo alguno emplean dichos tratadistas sufíes la palabra árabe *raqs*, cuyo significado literal es «danza», en el sentido profano del término. Nuevamente, hemos de insistir que la elección de la terminología no es ni inocente ni tampoco arbitraria. Así, se opta por el término *samā'*, precisamente, para subrayar que hay danza y danza. Lo mismo sucede con el vocablo árabe *mūsīqà*, préstamo griego utilizado para referirse a las distintas formas musicales no religiosas. Los tratadistas sufíes, por su parte, emplearon el término *samā'* para referirse, indistintamente, tanto a la música como a la danza, algo que también Rūmī hará más tarde.

Pero, volvamos a la danza del *samā' mawlawī*, cuyo material es el propio cuerpo del derviche. Al danzar, no es que el derviche tome consciencia de su cuerpo, sino que todo su cuerpo deviene consciencia. Y es que el *samā'* transmuta la estructura psicofísica el hombre. Danzar es para él celebrar lo divino con la totalidad de su ser, el cuerpo en primer lugar. En cierto modo, el *samā'* constituye una muy peculiar forma de oración dinámica que se efectúa desde el cuerpo. Piénsese que la oración ritual islámica (*ṣalāt*) posee un importante elemento corporal. En el islam, se ora con y desde el cuerpo, a través de las distintas posiciones corporales que el orante va adoptando; posiciones cuya dimensión simbólica fue subrayada muy pronto por los distintos sabios sufíes y recogida en algunos tratados que sirvieron para ensanchar los márgenes de dicha práctica cultural central en el islam.

Así pues, hemos dicho que la danza constituye la primera y más antigua forma de arte en la medida que expresa al hombre movido (y conmovido) por la fuerza trascendente. También es, seguramente, la más esencial y pura de todas las artes, como sostiene el bailarín y coreógrafo francés Maurice Béjart (1927-2007), tan influido personal y artísticamente por el sufismo islámico³³⁷. Es el arte del instante por excelencia, ya que, una vez finalizada, de la danza no queda nada. Por eso, el *samā'* existe únicamente mientras lo ejecuta el derviche.

5.9.3 *Samā' y «pensamiento sufí de la circularidad»*

El *samā' mawlawī* constituye la expresión plástica más elaborada y valiosa, tanto desde el punto de vista musical como desde el simbolismo, de lo que hemos dado en llamar el «pensamiento sufí de la circularidad»; a nuestro juicio, uno de los elementos doctrinales más singulares del *taṣawwuf* o sufismo islámico, que halla en Rūmī, precisamente, su voz más señalada. Dicho «pensamiento sufí de la circularidad» está ligado a las nociones de recuerdo y retorno, nostalgia y exilio, que ya hemos expuesto con anterioridad, si bien profundizaremos en ellas en el siguiente capítulo, cuando nos adentremos en el estudio del simbolismo del *nay* en Rūmī.

³³⁷ Cfr. Francis LAMAND, «Maurice Béjart, coreógrafo y musulmán», en Paul Balta (comp.), *Islam. Civilización y sociedades*, Madrid: Siglo XXI, 1994, pp. 231-244.

El *samā'* de Rūmī y los derviches giróvagos es una danza circular, del mismo modo que también son circulares las circunvalaciones (*ṭawāf*) del peregrino musulmán alrededor de la Ka'ba en La Meca. Ambos, *samā'* y *ṭawāf*, se realizan siguiendo una misma dirección de derecha a izquierda, como desarrollaremos seguidamente.

De acuerdo con los principios geométricos desarrollados, entre otros, por los *Ijwān al-Ṣafā'* y asumidos por los sabios sufíes:

«el movimiento circular es el movimiento perfecto: el de las esferas, el de la regeneración, contrariamente al de la línea recta, que representa el mundo de lo que es corruptible. El círculo constituye una unidad completa, y muestra, al mismo tiempo, la unidad del punto de origen. No tiene principio ni final, sino que es finito y, al mismo tiempo, infinito. El círculo constituye para el derviche el espacio por excelencia del viaje alquímico, el de la transfiguración interior. El círculo permite hacer visible lo invisible. Por su parte, el punto es la primera de todas las determinaciones geométricas, del mismo modo que la primera de las determinaciones matemáticas es la unidad. La unidad y el punto constituyen la expresión del ser. Así, el círculo aparece como irradiación del punto, que es el centro. El punto es, al mismo tiempo, el principio, el centro y el final de las cosas» (Bárcena 2012: 149).

Según el filósofo al-Kindī, existe, al mismo tiempo, una estrecha relación entre las notas de la escala musical y la forma circular:

«Las siete notas musicales forman un círculo que gira sobre sí mismo de manera constante; la primera sucede a la séptima, del mismo modo que la séptima sigue a la sexta y las sexta a la quinta» (Shiloah 1993: (I) 197).

De hecho, hasta la vida del ser humano, con sus distintas fases y edades, puede ser entendida de forma circular. La edad infantil y la edad de la vejez están muestran de forma diferente la proximidad de Dios

Por su parte, el punto es la primera de todas las determinaciones geométricas, del mismo modo que la primera de las determinaciones matemáticas es la unidad. Para los sabios sufíes, la unidad y el punto

constituyen la expresión del ser. El círculo aparece como irradiación del punto, que es el centro, por lo que puede afirmarse que el círculo está contenido en el punto, del mismo modo que el fruto lo está en la pepita. En *Comprender el islam*, Frithjof Schuon muestra la vinculación entre el centro, el círculo (o la circunferencia) y lo sagrado:

«Es sagrado lo que, en primer lugar, se vincula al orden trascendente, en segundo lugar, posee un carácter de absoluta certeza y, en tercer lugar, escapa a la comprensión y al control de la inteligencia humana corriente (...). Lo sagrado es la presencia del centro en la periferia, de lo inmutable en el movimiento; la dignidad es esencialmente una expresión de ello, pues también en la dignidad el centro se manifiesta en el exterior; el corazón se transparenta en los gestos» (1987: 47).

Al mismo tiempo, el punto es el principio, el centro y el final de las cosas. El movimiento del *samā' mawlawī* se despliega desde el centro y remite, justamente, a la inmovilidad vibrante del centro. El propio derviche cuando danza es punto y círculo a la vez. En la terminología sufí, encontrar el centro, tener un centro, significa alcanzar la totalidad. El movimiento que ejecutan los pies del derviche durante el *samā'* expresa cuanto venimos diciendo a propósito del centro. Sobre el pie izquierdo, que permanece anclado en el suelo, sin desplazarse horizontalmente en ningún momento, se fundamenta el eje central del cuerpo, lo que permite que el derviche pueda girar sobre sí mismo, impulsado por el pie derecho. Según Tahsin Yazıcı, dicho axis simboliza la unidad y unicidad de Dios, a las que aspira el derviche, mientras que el impulso del propio giro circular simboliza el movimiento del amor³³⁸. Así pues, el derviche encarna danzando el principio unitivo del *tawhīd* y la fuerza del amor (*išq*), verdadera fuerza motriz del mundo. En ese sentido, nos atrevemos a afirmar que el *samā' mawlawī* constituye un muy particular tratado de cosmología sufí.

El derviche gira de derecha a izquierda en un flujo de movimiento constante, al igual que el peregrino musulmán cuando cumple el *ṭawāf* alrededor de la Ka'ba en La Meca. También:

³³⁸ Cfr. Tahsin YAZICI, «Mevlânâ devrinde semâ'», *Şarkiyat Mecmuası*, 5, 1964, pp. 135-150.

«la escritura árabe se escribe de derecha a izquierda. Esto quiere decir que la escritura refluye desde el campo de la acción hacia el corazón» (Burckhardt 2000: 135).

Por lo tanto, bailar circularmente de derecha a izquierda significa hacerlo hacia el corazón. Hoy diríamos que de derecha a izquierda significa, también, bailar en sentido contrario a las agujas del reloj, o sea, a contratiempo. Así pues, el derviche expresa en el *samā'* el anhelo de remontar simbólicamente el curso del tiempo hasta el «día de *alast*», el instante en el que era uno con Dios. En definitiva, el viaje del derviche a través del *samā'* no es sino una suerte de vuelo de Dios hacia Dios en Dios.

5.9.4 *Samā'* y éxtasis (*wağd*)

Todo ello nos conduce a plantearnos el significado real del *samā'* *mawlawī* y la relación existente entre éste y los llamados estados de éxtasis y trance³³⁹. En primer lugar, se impone distinguir entre ambos estados, dado que no poseen la misma significación, si bien es cierto que existen algunos autores que no perciben diferencia alguna entre ambos y los utilizan indistintamente como sinónimos. Por lo general, hoy el término «éxtasis» se utiliza para designar las experiencias unitivas y de arrobamiento místico de personajes como Rūmī -la experiencia sufí del *fanā'*, por ejemplo-, mientras que el término «trance» se emplea para describir las experiencias chamánicas y de posesión³⁴⁰.

A diferencia de lo que ocurre en el éxtasis, el trance comporta casi siempre una fase convulsiva que viene acompañada por modificaciones cenestésicas y neurovegetativas. Dicha fase convulsiva incluye gritos, temblores, pérdida del conocimiento y desplomamientos. Igualmente, el trance conlleva la amnesia total por parte del sujeto, mientras que los estados de

³³⁹ Sobre las estrechas relaciones existentes entre ciertas músicas y los estados de trance, remitimos a la obra del etnomusicólogo francés Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, París: Gallimard, 1990; especialmente, el capítulo «Musique et transe chez les arabes», pp. 448-544.

³⁴⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 44-55.

éxtasis permanecen vivos en la memoria de la persona que los experimenta, de tal manera que pueden ser evocados de nuevo en cualquier momento³⁴¹.

Aclarados dichos extremos, es evidente que en el *samā' mawlawī*, caracterizado por el comedimiento y el autocontrol, no se da ningún tipo de trance, si tomamos en consideración la tipificación del mismo realizada por Gilbert Rouget, que incluye movimientos espasmódicos, emisión de ruidos, crisis, sobrestimulación sensorial, amnesia y otros, signos externos muy evidentes que en modo alguno se advierten en el *samā' mawlawī*³⁴², como reconoce el propio etnomusicólogo francés:

«Toda la segunda parte del *samā'* de los Mevlevi [*mawlawīes*], la que da paso a la danza giratoria, se acompaña de música instrumental que acompaña al coro de cantores. Los timbales tienen un papel rítmico importante, aunque son tocados a ritmo moderado, siendo su presencia bastante discreta siempre, lo cual concuerda con la estética general de la ceremonia. Contrariamente a lo que caracteriza a las sesiones de tantas otras hermandades sufíes, el *samā'* de los Mevlevi es remarcable, en efecto, por su carácter muy contenido y aunque el torbellino de los giróvagos tenga algo de alucinante al ser visto, el espectáculo que ofrece esta danza aparece impregnado siempre por una gran calma. Todo está extremadamente controlado, dominado, ordenado, a imagen de esta gran mecánica celeste, a la cual simboliza, como se sabe, puesto que representa el movimiento orbital de los planetas» (Rouget 1990: 474-475).

Otro testimonio en la misma dirección lo hallamos en las siguientes palabras del experto italiano en la *ṭarīqa mawlawiyya* Alberto Fabio Ambrosio:

³⁴¹ Dadas las características de los estados de éxtasis, Mircea Eliade introdujo, en su famoso estudio sobre el yoga, del año 1954, una importante distinción entre los términos éxtasis y «énstasis», éste último acuñado por el propio historiador rumano de las religiones. Si éxtasis indica un estado de descentramiento, fuera de sí mismo, el término «énstasis», por el contrario, indica centramiento y autoconciencia. Cfr. Mircea ELIADE, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976 (Primera edición, 1954).

³⁴² Cfr. ROUGET, *op. cit.*, p. 52.

«Su punto de partida reside en el Pacto primordial (*alastu bî-Rabbikum?*/ ¿Soy yo vuestro Señor?); entrar en la danza significa revivir este acto fundador de la vida de Dios en relación a sus criaturas. El recuerdo de esta experiencia aumerge al derviche en un estado de éxtasis exteriorizado por el movimiento de la danza» (2010: 192).

Por consiguiente, es la rememoración del «día de *alast*», con todo lo que éste implica, lo que desencadena el éxtasis del derviche y no la danza, que más bien es la celebración exterior de aquél.

Por lo que respecta al supuesto éxtasis de los derviches giróvagos -tal vez sería más apropiado hablar de «énstasis», como veremos a continuación-, nos parece que merece alguna matización. A diferencia de lo que ocurre con otras expresiones sufíes del *samā'* en las que se incluyen violentos movimientos corporales y danzas extatogénicas que persiguen estados alterados de conciencia³⁴³, el *samā' mawlawī*, que lleva el sello de la sobriedad de Sultān Walad, se rige por la disciplina y la medida. A nuestro juicio, en el *samā'* de los derviches giróvagos se dan, al mismo tiempo:

a) un éxtasis, es decir, un movimiento extático de salida de uno mismo, de la propia egocentración autorreferencial, que podría identificarse con el momento del *fanā'* o anihilación del derviche, la *mors mystica*.

b) un «énstasis» o, lo que es lo mismo, un movimiento «enstático» de retorno al verdadero sí mismo, correspondiente con el momento del *baqā'* o subsistencia del derviche en Dios.

Pero, veamos ahora el caso concreto de Rūmī, para comprender el significado intrínseco de su *samā'*. En nuestro autor, se produce una inversión de los términos, puesto que el *samā'* es más efecto que causa. Así, no es la danza circular la que desencadena el estado interior de éxtasis, sino que dicho estado extático es el que desencadena la danza. En otras palabras, el éxtasis en Rūmī es previo a la danza y no consecuencia de ésta. Como ya hemos expuesto anteriormente en varias ocasiones, nuestro autor entra en *samā'* una

³⁴³ Cfr. Kenneth S. AVERY, *A Psychology of Early Sufi samā' . Listening and altered States*, Londres-Nueva York: RoutledgeCurzon, 2004.

vez le sobreviene un estado extático (*wağd*)³⁴⁴, motivado por diferentes circunstancias. Recuérdese, por ejemplo, cuando se lanza a danzar tras oír el martilleo del orfebre Ṣalāḥ al-Dīn Zarqūb. No es la danza el origen del éxtasis, sino que éste, fruto de la escucha, es anterior. Así, es la escucha, justamente, la que genera el éxtasis que *ipso facto* desata la danza circular. En el siguiente pasaje del *Maṭnawī*, Rūmī es muy explícito respecto a la danza de los sabios. Éstos danzan solamente cuando se han liberado de sí mismos:

«Los sabios danzan sobre el campo de batalla espiritual (...).
Cuando se liberan de la presión del ego y sus imperfecciones,
baten palmas y danzan» (M III, 96-97)».

³⁴⁴ Derivado de la raíz gramatical trilitera *u-ğ-d*, que incluye los significados de «encontrar», «experimentar», «estar enamorado» y «estar afligido», el término árabe *wağd*, que se traduce generalmente como «éxtasis», se emplea en el lenguaje técnico sufí como «éxtasis». Ateniéndonos a su sentido originario, podríamos afirmar que, a ojos sufíes, el éxtasis es algo que se encuentra gratuitamente en el camino y, en consecuencia, no se persigue, ni es fruto del esfuerzo personal. Al mismo tiempo, podría decirse que la experiencia amorosa, tal como la hallamos en Rūmī por ejemplo, comporta siempre dolor.

6. EL SIMBOLISMO DEL *NAY* EN EL SUFISMO DE RŪMĪ

6.1 *Maṭnawī*, *samāʿ* y *nay*, claves para comprender a Rūmī

Uno de los rasgos más originales de la obra poética de Rūmī -de su sufismo, en general- es el uso de la simbología musical³⁴⁵. Tras el paso de Šams por su vida, que fue, como ya hemos visto, quien le inició en los secretos del *samāʿ* y quien estimuló su vena poética, nuestro autor quedará ligado para siempre a la música -a la música y a la danza-, que para él es, según su propio testimonio, un camino, su camino, conducente a Dios (Vitray-Meyerovitch 1972: 83).

En pocas obras lo musical tiene una presencia tan palpable y substancial como en la suya. Un ejemplo es la singular utilización que Rūmī realiza de los distintos instrumentos musicales, tanto en sus aspectos morfológicos como tímbricos³⁴⁶. Qué duda cabe que el caso más emblemático es el del *nay*, la flauta derviche de caña, el instrumento musical por excelencia no ya del sufismo *mawlawī*, sino de la espiritualidad islámica en su conjunto, gracias, justamente, a los dieciocho primeros versos, conocidos como *Nay-nāma*, «El canto del *nay*», que Rūmī le dedica en el *Maṭnawī*, objeto de análisis de este último capítulo de nuestra investigación.

Maṭnawī, *samāʿ* y *nay* son, a nuestro juicio, las tres palabras clave que mejor definen e identifican a Rūmī; las que más estrechamente están asociadas a su perfil espiritual y las que de una forma más cabal sintetizan su «senda de la pasión amorosa». Dichas palabras clave conforman una tríada unida por un mismo hilo conductor. Así, en el *Nay-nāma*, pórtico del *Maṭnawī* consagrado a la flauta derviche de caña, se encuentra destilada la que sin duda es su

³⁴⁵ Acerca del simbolismo musical en la obra de Rūmī, véase SCHIMMEL (1993: 210-222).

³⁴⁶ Sobre el uso simbólico que Rūmī realiza de los distintos instrumentos musicales, véase la traducción al francés de sus *rubā ʿīyāt* a cargo de VITRAY-MEYEROVITCH-MORTAZEVI (1993: 189-205), que está dividida temáticamente. El capítulo noveno, «Le chant du monde», incluye los poemas de temática específicamente musical, muchos de los cuales están protagonizados por algún instrumento musical.

principal obra literaria, verdadero espejo en el que se refleja todo su universo espiritual³⁴⁷. Dos son, bajo nuestro punto de vista, las grandes ideas-fuerza que atraviesan toda la obra poética de Rūmī, el *Maṭnawī* en particular, y conforman dicho universo espiritual: el amor (*ʿišq*) y la muerte mística (*mawt*). Pero, no solo eso, ambas ideas, amor y muerte, impregnan toda la simbología utilizada por el sufismo *mawlawī*, especialmente la musical, así como los rituales -piénsese en el *samāʿ* por ejemplo- y la vida comunitaria de la *ṭarīqa mawlawiyya*. Pues bien, dichas ideas-fuerza, amor y muerte mística, las hallamos encarnadas en la figura prototípica del *nay*, protagonista del *Nay-nāma*.

De otro lado, y según reconoce el propio Rūmī, el acto del *samāʿ*, tomado en su sentido lato, constituye la esencia del *Maṭnawī*. No en balde, el libro arranca con una invitación a la escucha del *nay*, precisamente, y la historia que éste narra acerca del exilio y el anhelo del retorno, que no es sino la historia simbólica del ser humano escindido de su fuente original en Dios, como analizaremos a continuación. En resumen, el *nay* marca la identidad de Rūmī y el sufismo *mawlawī*. No hay más que repasar las biografías de los derviches *mawlawīes* más relevantes de la historia de la *ṭarīqa* para comprobar la abundancia de nombres que contienen el título de *nayzan*³⁴⁸, esto es, maestro de *nay*.

A pesar de la antigüedad milenaria del *nay*, fue a partir del siglo XIII, gracias a nuestro autor y el papel preponderante que le otorga al *nay* en su obra y en su filosofía espiritual, cuando éste se convertirá no solo en el principal instrumento de viento de la música tanto culta como religiosa turco-otomana, sino que también ocupará la centralidad sonora de dicha tradición musical. En efecto, el *nay* hace las veces de diapason, es decir, es el instrumento de

³⁴⁷ Para una relación de los diferentes trabajos exegéticos realizados, tanto en Occidente como en el mundo islámico, sobre el *Nay-nāma*, véase TÜRKMEN (2002: 65-75).

³⁴⁸ Derivado del verbo persa *zadan*, que significa «tocar un instrumento», el término *nayzan*, literalmente «intérprete de *nay*», se usa para referirse a un maestro de dicho instrumento. En turco moderno ha dado *neyzen*, si bien en turco otomano se usaba también la palabra árabe *nāyī*. Una particularidad de la lengua turca, que viene a subrayar, a nuestro entender, la relevancia del *nay* y su exclusivo rango musical, es que, a diferencia del persa y el árabe, se utiliza un verbo específico, *üfleme*, «soplar», para indicar la acción concreta de tocar el *nay*, mientras que para el resto de instrumentos se emplea *çalmak*, que significa «tocar» en general. Por consiguiente, el *nay* no se toca, sino que se sopla en él.

referencia a partir del cual se afina el resto de instrumentos musicales turco-otomanos.

6.2 Significado y simbolismo de las flautas: el *nay*

Las flautas pertenecen al grupo de los instrumentos de viento, también llamados aerófonos en la clasificación de Curt Sachs (1881-1959)³⁴⁹. Dichos instrumentos se pueden clasificar en dos categorías, atendiendo a cómo se produce el timbre. Por un lado, tenemos los instrumentos de metal o «metales», cuyo timbre suele ser fuerte, brillante y con sonido metálico; y, por otro, los instrumentos de madera o «maderas», cuyo timbre acostumbra a ser más suave y melodioso que el de los «metales». El *nay*, cuyo significado en persa es «caña» (*arundo donax*), en alusión al material del que está realizado, pertenece al segundo grupo, el de las «maderas».

Los instrumentos de viento son tubos sonoros que poseen diferentes características. En el caso del *nay*, se trata de un tubo cilíndrico. Si atendemos al modo de excitación de la columna de aire, el *nay* es un tubo de embocadura biselada directa, dado que los labios del *nayzan* se colocan directamente sobre el instrumento, al menos en las variantes árabe y turca del *nay*, no así en la iraní³⁵⁰. El caso específico que abordaremos en la presente investigación es el del *nay* turco (*ney* en turco moderno), tal vez el que más literatura ha generado de las tres modalidades de *nay* citadas (Véase Fig.3).

³⁴⁹ Cfr. Ulrich MICHELIS, *Atlas de Música*, vol. 1, Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 25.

³⁵⁰ Existen tres tipos fundamentalmente de *nay*, correspondientes a tres tradiciones musicales diferenciadas, aunque nacidas de un mismo tronco común, que comparten el hecho de tratarse de músicas modales. Así, tenemos el *nay* árabe, el *nay* turco y el *nay* iraní, cada uno con sus particularidades morfológicas. Respecto al modo de excitación de la columna de aire, las modalidades árabe y turca del *nay* guardan una cierta semejanza, respecto al iraní, si bien el *nay* turco posee un elemento añadido al cuerpo cilíndrico de la caña: el *başpare*, una pieza hecha de cuerno de búfalo que se encaja en la parte superior del *nay* y es donde el *nayzan* coloca sus labios. El *başpare* permite tocar con más facilidad y que el sonido sea más elegante y profundo. En el caso árabe, los labios se colocan directamente sobre la caña. Pero, es el *nay* iraní el que presenta una mayor complejidad y dificultad interpretativas. Desde el siglo XVIII, los iraníes adoptaron una forma muy peculiar de tocar el *nay*, tal vez tomada de fuentes turcomanas, consistente en insertar la embocadura metálica del *nay* entre los dientes delanteros del maxilar superior, que previamente habrán sido separados. Dicho procedimiento permite obtener una paleta sonora muy rica en alturas y matices tímbricos. Cfr. Süleyman ERGÜNER, *Ney "metot"*, Estambul: Erguner Müzik, 2002, pp. 29-44.



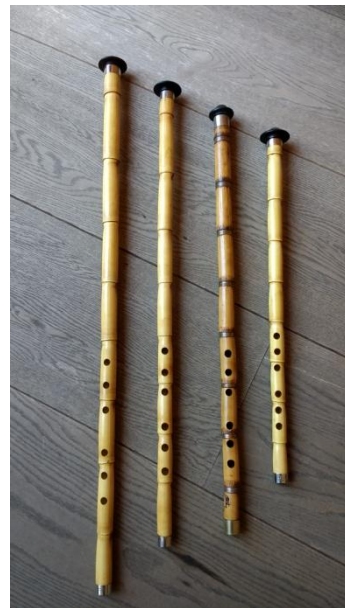
(a)



(b)



(c)



(d)

(a) De izquierda a derecha: *nay* turco, *nay* árabe y *nay* persa.

(b) *Nay* árabe.

(c) *Nays* persas decorados. El de la derecha contiene una imagen de Rūmī.

(d) *Nays* turcos.

(Colección del autor)

(Fig. 3)

Por lo que respecta a la significación simbólica del *nay*, partimos de la existencia de un criterio morfológico que hunde sus raíces en un canon místico de formas puras. En este punto seguimos los criterios enunciados por el musicólogo Marius Schneider, para quien la posición mística de un instrumento musical viene determinada por su relación con los elementos fundamentales de la naturaleza -a saber, agua, aire, fuego y tierra, según la división cuaternaria islámica de los elementos- y por:

«la forma del mismo, su sonido fundamental y el timbre (común a todos sus sonidos), el cual le relaciona con la voz de un animal determinado y, mediante este animal, con cierta cualidad mística» (1998: 143).

Según todo ello, el *nay* pertenece al elemento agua, dado el material empleado para su construcción, un trozo de caña, a diferencia de las flautas construidas de madera, cuyo elemento es la tierra. Al mismo tiempo, se emparenta con el fuego por su forma de bastón y al elemento aire por su timbre, la manera de tocarlo y el color amarillo de la caña, correspondiente al aire. Respecto a la relación del *nay* con los elementos fuego y aire, afirma el propio Rūmī:

« No es aire el sonido del *nay*, sino fuego. ¡Quien no posea ese fuego, merecería estar muerto!

Dicho fuego es la llama de la pasión amorosa que arde en el *nay*,
el fervor del amor que bulle en el vino» (M I: 9-10).

También pertenecen al elemento aire los timbres de las voces de las aves, con los que se entronca la flauta. Nuevamente, según Schneider:

«de entre los instrumentos con un poder místico bien determinado, los más antiguos parecen ser aquellos que realizan una fusión más orgánica de varios elementos místicos, como, por ejemplo, el tambor con formas femeninas y voz masculina, o la flauta con voz femenina y forma fálica» (1998: 145).

Así pues, el *nay* reúne y concilia las dos polaridades esenciales de la naturaleza, puesto que es esencialmente masculino por su forma y femenino

por su voz. Por otro lado, nos parece importante subrayar el hecho de que, en tanto que flauta, el *nay* se encuentra entre los instrumentos más antiguos de la humanidad. Dada su primordialidad y su relación con el elemento aire o, lo que es lo mismo, con el aliento, esto es, el principio fundamental de la vida, el *nay* constituye para Rūmī el instrumento musical más idóneo para simbolizar el origen del ser humano en Dios, tal como lo concibe la espiritualidad islámica, su vinculación al Creador desde el «día de *alast*», el instante del pacto primordial (*mīṭāq*), y su posterior devenir en el mundo. De ahí que, tradicionalmente, el sonido sutil de la flauta, en este caso el *nay*, se haya interpretado como el son de las almas o del espíritu en el aire (Schneider 1998: 151).

Por lo tanto, para hablar del instante primordial de la creación utiliza Rūmī un instrumento musical también primordial como el *nay*, que es tañido utilizando el elemento más fino, a saber, el aire. Fundamento de la respiración, una función biológica ligada como ninguna otra al principio de la vida, el aire, símbolo del pneuma vital, es el elemento a través del cual Dios insufla su espíritu (*rūḥ*) al ser humano, según narra el Corán:

«Y cuando tu Señor dijo a los ángeles: ‘Voy a crear a un mortal de barro arcilloso, maleable, y cuando lo haya formado armoniosamente e infundido en él de Mi Espíritu³⁵¹, caed prosternados ante él’» (15: 28-29).

6.3. Aspectos simbólicos de la morfología del *nay*

La primordialidad del *nay* tiene que ver también, lo hemos insinuado ya, con su antigüedad. La raíz gramatical de la palabra *nay* posee una historia milenaria. Se dice que era el nombre de un instrumento musical de viento llamado *nā*, esto es, caña, tocado en Sumeria. Existen pinturas de personas tañendo el *nay* en los muros de las tumbas del Antiguo Egipto. Igualmente, se ha encontrado algún ejemplar de *nay* en las excavaciones realizadas en Ur, antigua ciudad del sur de Mesopotamia, hoy Iraq, cuna de Abraham, según el antiguo Testamento. Quiere ello decir que el *nay* se ha venido tocando sin

³⁵¹ En el Corán se emplea la palabra «espíritu» (*rūḥ*) en veinticuatro ocasiones, contando las diversas derivaciones, tanto en su forma sustantiva como en su forma verbal. De la misma raíz gramatical es la palabra «viento» (*rīḥ*), que también significa «tormenta» e incluso «tempestad destructora». La palabra *rūḥ* remite al soplo vital primigenio que Dios insufló en Adán, primer polo de la profetología islámica y prototipo del ser humano.

interrupción desde hace casi cinco mil años, lo que le convierte en uno de los instrumentos musicales, todavía en uso, más antiguos de la humanidad. El ejemplar más antiguo encontrado hasta la fecha es un *nay* de entre 2800 y 3000 años antes de nuestra era, que se encuentra expuesto en el museo de la Universidad de Filadelfia, en los Estados Unidos.

El *nay* está elaborado a partir de una caña que, tras ser cortada, se vacía hasta quedar hueca, lo cual permitirá que transite a través de ella la columna de aire. Un *nay* posee seis orificios frontales y uno trasero para el dedo pulgar, esto es, siete. Cada uno de dichos orificios recibe el nombre persa de *parda*, término al que ya nos hemos referido y que quiere decir, en primer lugar, «velo», pero también, en el lenguaje musical, «intervalo», «nota», «sonido», «traste» y «melodía»³⁵². Estos son los nombres turcos de cada *parda*, en orden ascendente, con sus correspondencias planetarias y los días de la semana³⁵³:

<i>Parda</i>	Planeta	Día de la semana
<i>Dügâh</i>	Luna	Lunes
<i>Nihâvend</i>	Mercurio	Miércoles
<i>Segâh</i>	Venus	Viernes
<i>Çargâh</i>	Sol	Domingo
<i>Sabâ</i>	Marte	Martes
<i>Nevâ</i>	<i>Júpiter</i>	Jueves
<i>Aşîran (parda posterior)</i>	<i>Saturno</i>	Sábado

Dada la analogía que el sufismo *mawlawî* establece entre el *nay* y el ser humano, aspecto éste que expondremos con más detalle un poco más adelante, algunos autores relacionan los orificios del *nay* con los orificios del cuerpo humano. Así, por ejemplo, Aḥmad Avni Konuk (m. 1938) afirma que los siete orificios del cuerpo del *nay* corresponden simbólicamente a las siete

³⁵² Cfr. *supra*, p. 155.

³⁵³ Existen distintas nomenclaturas con pequeñas diferencias entre sí. La que aquí ofrecemos aparece en el libro *Adwâr-i 'ilm-i mūsīqī (Los ciclos de la ciencia musical)*, datado el año 1806. Cfr. Süleyman ERGUNER, *op. cit.*, p. 119.

aberturas de la cabeza humana (ojos, oídos, fosas nasales y boca), correspondientes a los órganos del sentido de la vista, el oído, el olfato y el gusto, a través de los cuales el ser humano percibe lo que está a su alrededor, así como determinados estados internos del organismo³⁵⁴. A dichos siete orificios del *nay* se les pueden sumar dos más: el agujero superior, por donde se sopla, y el agujero inferior, por el que sale la columna de aire; con lo cual tenemos nueve orificios en total, equiparados por algunos autores, como el *nayzan* turco Niyazi Sayın, a las nueve aberturas presentes en el cuerpo humano, a saber, las siete de la cabeza que ya hemos descrito, más el ano y la abertura uretral.

Siguiendo con la analogía entre el *nay* y el ser humano, cabe mencionar, asimismo, todo el proceso de elaboración del *nay* a partir de la caña cortada del cañaveral, esto es, su enderezamiento, a base de calentar y corregir poco a poco su derechura, y su vaciado total hasta conseguir una perfecta oquedad. Pues bien, todo ese proceso de elaboración será visto como trasunto del *fanā'* o vaciamiento interior, que también así podríamos traducirlo, llevado a cabo por el derviche. Según Niyazi Sayın, dicho proceso de elaboración del *nay* guarda relación, simbólicamente hablando, con el proceso de maduración existencial y espiritual del ser humano³⁵⁵.

Si lo que define y da sentido al *nay* es su oquedad, pues permite el tránsito libre de la columna de aire, generando de este modo las distintas gamas de sonidos y melodías, otro tanto puede afirmarse del derviche, ese ser vaciado de sí mismo a través del cual transita el aliento de Dios, lo mismo que a través del ser vaciado del profeta Mahoma, transitó y se reveló la palabra coránica. Escribe Rūmī:

«Mientras el *nay* está repleto de nudos, no comparte los secretos,
no es el compañero del labio y de la voz de quien lo toca» (M I: 2203).

Dichos nudos, que impiden el tránsito de la columna de aire a través del tubo del *nay*, constituyen algo así como el *nafs* del *nay*, esto es, su ego fenoménico, del mismo modo que:

³⁵⁴ Citado en Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*, Estambul: Orient, 2006, p. 79 (Primera edición, 1969).

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 80.

«el deseo egoísta del hombre [su *nafs*] taponar su oído» (M II: 578).

En otras palabras, los nudos de la caña son al *nay* lo que las barreras interiores son al ser humano. Pareciera como si Rūmī quisiese advertirnos que la plenitud creativa del ser humano (*baqā'*) sólo es posible tras el completo despojamiento de sí mismo (*fanā'*). Para ello utiliza, nuevamente, la figura simbólica del *nay* vaciado que acoge la columna de aire en su interior y la transforma en música, aspecto éste que ampliaremos con posterioridad, cuando nos refiramos expresamente a los conceptos de vacío y plenitud en el *nay*.

En cualquier caso, dicho despojamiento exige una metamorfosis personal que siempre resulta dolorosa, como reconoce el autor sin ambages en el siguiente *rubā'ī*, en el que el *nay*, una vez más humanizado, habla en primera persona:

«Dijo el *nay*: 'Durante mucho tiempo mis pies estuvieron en el barro,
cuando de pronto me cortaron la cabeza con saña.

Nueve heridas recibí de un hombre vil.

Excusadme, pues, si a veces se oye mi lamento» (R 699).

6.3.1 El *nay* y el simbolismo del número 9

Doce son las modalidades de *nay* existentes en la tradición musical turco-otomana, si bien no todas ellas se utilizan en la práctica musical. Cada *nay* posee una longitud específica que determina tanto el tono como el timbre; a mayor longitud, el sonido es más grave. Dado que el sonido del *nay* simboliza el lamento de la separación del origen, tal como refiere Rūmī en el *Nay-nāma* que abre el *Maṭnawī*, los músicos sufíes turcos tendrán una especial predilección por los *nays* de mayores longitudes, cuyo tono, grave y profundo, evoca dicho lamento.



Cuatro ejemplos de *nay* turco. De izda. a dcha: Mansur, Kız, Müstahsen y Bolâhenk nısfıye.

(Fig. 4)

Estos son los ocho tipos de *nay* más utilizados y sus correspondientes longitudes, según la clasificación del *nayzan* Süleyman Erguner (2002: 51):

Davud	925-9936 mm.
Şah	858-884 mm.
Mansur	780-806 mm.
Kız	702-715 mm.
Yıldız	650-663 mm.
Müstahsen	598-611 mm.
Süpürde	572-585 mm.
Bolâhenk nısfıye	520-533 mm.

Con todo, cada tipo de *nay*, sea cual sea su longitud, posee una misma característica morfológica: el cuerpo cilíndrico (*kamış* en turco, *qaşaba* en árabe; es decir, «caña» en ambos casos) posee siempre nueve trozos entre nudo y nudo, amén de los nueve orificios abiertos en él, tal como acabamos de describir. Todo ello nos remite al valor simbólico que para el sufismo *mawlawī*, posee el 9, un número con unas características muy particulares que no le debieron pasar por alto ni al propio Rūmī, ni tampoco a sus seguidores. La carga simbólica del 9 es conocida desde antiguo por distintas culturas y

tradiciones religiosas³⁵⁶. También la literatura se ha hecho eco de la singularidad de dicho número. Ya en los escritos homéricos el 9 posee un enorme valor ritual. Dante Alighieri (1265-1321), que vivió poco después de Rūmī, considera, aunque no es el único, que el 9 es el número del cielo; también es el número de Beatriz, que en sí misma es símbolo del amor.

Igualmente, el número 9 desempeña un papel eminente, tanto en la mitología como en los ritos chamánicos de los pueblos túrquicos y mongoles. Así, a la división del cielo en nueve capas se asocia frecuentemente la creencia en los nueve hijos o servidores de Dios que corresponden a nueve estrellas adoradas por los mongoles. A título de comparación, cabe mencionar que, según Abū-l-Ḥasan al-Mas'ūdī (896-956), los antiguos sabeos sirios organizaban su clero según los nueve círculos celestes³⁵⁷.

Según el esoterismo islámico, descender nueve escalones sin sufrir ninguna caída significa haber conseguido dominar los sentidos. Es también el número que correspondiendo a las nueve aberturas del cuerpo humano, al igual que sucede con la caña agujereada del *nay*, simboliza para éste las vías de comunicación con el mundo.

Para René Allendy³⁵⁸, el número 9 es el número completo del análisis total. Constituye el símbolo de la multiplicidad que retorna a la unidad y, por extensión, el de la solidaridad cósmica y la redención. Por su parte, afirma Ibn Sīna, Avicena por su nombre latinizado:

«Todo número, sea cual fuere, no es sino el número nueve o su múltiplo más un excedente, pues los signos de los números no tienen más que nueve caracteres y valores con el cero»³⁵⁹.

Respecto al número en sí, estas son algunas de sus particularidades. Por ejemplo, multiplicado por cada número, del 1 al 10, éste siempre da un múltiplo de 9, cuyas cifras, sumadas entre sí, también dan 9, yendo la primera

³⁵⁶ Cfr. Jean CHEVALIER-Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Herder, 2012, pp. 760-764 (Primera edición, 1986).

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 761.

³⁵⁸ Cfr. René ALLENDY, *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*, París: Éditions Traditionnelles, 1984 (Primera edición, 1948).

³⁵⁹ *Apud*, Jean CHEVALIER-Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 761.

cifra en dirección ascendente, del 0 al 9, mientras que la segunda lo hace en sentido descendente, del 9 al 0, tal como puede verse en el siguiente esquema:

- $9 \times 1 = 9$
- $9 \times 2 = 18$ ($1 + 8 = 9$)
- $9 \times 3 = 27$ ($2 + 7 = 9$)
- $9 \times 4 = 36$ ($3 + 6 = 9$)
- $9 \times 5 = 45$ ($4 + 5 = 9$)
- $9 \times 6 = 54$ ($5 + 4 = 9$)
- $9 \times 7 = 63$ ($6 + 3 = 9$)
- $9 \times 8 = 72$ ($7 + 2 = 9$)
- $9 \times 9 = 81$ ($8 + 1 = 9$)
- $9 \times 10 = 90$ ($9 + 0 = 9$)

Asimismo, un número es múltiplo de 9 si sumando sus cifras sale 9 o un múltiplo de 9. Por ejemplo:

- 99 ($9 + 9 = 18 / 1 + 8 = 9$)
- 108 ($1 + 0 + 8 = 9$)
- 117 ($1 + 1 + 7 = 9$)
- 126 ($1 + 2 + 6 = 9$)
- 135 ($1 + 3 + 5 = 9$)

Por último, un múltiplo de 9 multiplicado por cualquier número siempre da 9, después de sumar las cifras del número en cuestión:

- $9 \times 20 = 180$ ($1 + 8 + 0 = 9$)
- $9 \times 21 = 189$ ($1 + 8 + 9 = 18$. Y por recurrencia: $1 + 8 = 9$)
- $9 \times 22 = 198$ ($1 + 9 + 8 = 18$. Y por recurrencia: $1 + 8 = 9$)
- $9 \times 23 = 207$ ($2 + 0 + 7 = 9$)
- $9 \times 24 = 216$ ($2 + 1 + 6 = 9$), etc.

De acuerdo con la cosmología islámica, descrita, entre otros, por los *ljwān al-Şafā'*, el universo está construido, justamente, por nueve esferas, llamadas *falak al-aflāk*, de las cuales la del Sol ocupa el lugar central, de ahí

que sea conocida como el «centro universal». Por otro lado, el 9 es considerado un número de perfección y completitud (Schimmel 1993: 175), por lo cual no resulta extraño que la caña que conforma el cuerpo cilíndrico del *nay*, símbolo por excelencia de la doctrina sufí sobre *al-insān al-kāmil*³⁶⁰ u «hombre universal»³⁶¹, que expondremos posteriormente, posea nueve trozos, tal como acabamos de ver.

Así pues, el número 9 parece ser la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas, y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el término de una creación. En el orden humano, el número 9 es, en efecto, el de los meses necesarios para la terminación del feto. Al tratarse del último número de la serie de las cifras, indica al mismo tiempo un fin y un nuevo comienzo, es decir, una transposición a un nuevo plano, lo cual remite directamente al sentido más profundo de la figura sufí del «hombre universal». En resumen, el número 9 simboliza plenitud, totalidad y perfección.

6.3.2 *El nay, tumba y flecha*

La morfología del *nay* ha generado distintas interpretaciones. Así, por ejemplo, el poeta, músico y sabio sufí Ismā'īl Ḥaqqī al-Brūsawī (1652-1725), autor del *Rūḥ al-Maṭnawī (Espíritu del Maṭnawī)*, un comentario parcial del *Maṭnawī* de Rūmī, quiso ver en su forma cilíndrica y tubular la imagen tanto de de una flecha como de una tumba:

«Cada soplo del *nay* es una flecha tuya [Dios] que llega hasta mi corazón

³⁶⁰ Literalmente, «hombre perfeccionado» u «hombre completo», de donde «hombre universal». Sobre dicha doctrina sufí, véase 'Abd al-Karīm AL-ŶĪLĪ, *El Hombre Universal*, Madrid: Mandala, 2001.

³⁶¹ Traducimos el término árabe *insān*, contenido en la expresión *al-insān al-kāmil*, por «hombre», tal como se ha venido haciendo habitualmente, aun siendo conscientes de la inexactitud en la que incurrimos, ya que, como bien observa la arabista Dolors Bramon:

«En la treintena de de aleyas que hablan de la creación, el texto considerado Palabra de Dios usa para designar a los seres humanos los términos *nās*, *insān* y *bašar*, que significan indistintamente 'género humano', 'humanidad' o 'gente', pero que fueron sistemáticamente entendidos e interpretados por la exégesis como 'hombre' o 'macho'. Así las cosas, de lo que habla el Corán es de la creación de los seres humanos y no de los hombres-machos, y en los diversos fragmentos que se refieren a ello no queda establecida de manera clara la secuencia de la creación de los miembros de ambos sexos» (2007: 39-40).

y lo hace añicos.

Mi tumba es un *nay* que afligido se lamenta»³⁶².

El sonido del *nay*, nos dice al-Brūsawī, tiene el poder de romper los corazones. El *nay* es en sí un rompecorazones que mata de amor, transformando la tumba de sus víctimas en una tumba. Aquí se deben tener en cuenta las características formales de las tumbas otomanas³⁶³, cuya recta verticalidad coronada, en el caso de los espirituales sufíes, por el tocado propio de la *ṭarīqa* del muerto, se asemeja al *nay* rematado, a su vez, por el *başpare*, que es su piedra tumbal (Véase Fig. 5).



Tumba del derviche Mehmet Salih Dede, en el cementerio del Yenikapı Mevlevihanesi de Estambul.

(Fig. 5)

6.3.3 El color amarillento del *nay*

Tampoco el color amarillento de la caña del *nay* les pasó por alto a los distintos comentaristas del *Maṭnawī* e intérpretes de la obra de Rūmī, en general. Para comprender la interpretación de dicha característica formal del

³⁶² Cfr. Ismā'īl Ḥaqqī AL-BRŪSAWĪ, *Rūḥ al-Maṭnawī*, Estambul: Insan, 2004, p. 90.

³⁶³ Cfr. Hans-Peter LAQUEUR, «Dervish Gravestones», en Raymond LIFCHEZ (ed.), *op. cit.*, pp. 284-295.

nay, debe tenerse en cuenta el proceso de humanización del *nay* llevado a cabo por algunos autores, uno de ellos, tal vez el más relevante en este punto, el ya citado Ismāʿīl Ḥaqqī al-Brūsawī, quien se aproxima al *nay* viendo en él un cuerpo humano³⁶⁴, aunque no cualquier cuerpo, sino el de aquel que ha despertado del sueño del olvido de Dios. No nos hallamos, así pues, ante una caña inerte, ni ante un instrumento musical cualquiera, sino ante la viva imagen de un *ʿāṣiq*, un derviche enamorado apasionadamente del Amigo divino, que sufre las consecuencias de un amor que, como todo amor verdadero, duele y aniquila, según advierte el propio Rūmī, heredero en este punto de toda una tradición de sufismo jorasaní marcado por la experiencia amorosa.

Así pues, el *nay* es visto como un derviche infortunado:

«cuyo rostro tiene el color pálido de la enfermedad, su interior está vacío y su pecho agujereado; y solo encuentra la vida cuando el aliento de Dios lo traspasa»³⁶⁵.

Otro comentarista clásico, anterior en este caso a Ismāʿīl Ḥaqqī al-Brūsawī, que también vio en el color amarillento del *nay* una representación simbólica de las secuelas que el amor divino (*ʿiṣq-i ilāhī*) deja en el *ʿāṣiq*, fue el poeta y maestro sufí Sabūhī Aḥmad Dādā (1584-1647)³⁶⁶, *ṣayj* de la hermandad estambulí de Yenikapı y autor de un comentario completo del *Maṭnawī*, titulado *İhtiyārāt-i Sabūhī (Florilegio de Sabūhī)*. Como afirma el profesor Demirel:

«Sabūhī utiliza a menudo la figura de los hombres de Dios (*mardān-i Judā*), verdaderos héroes del amor, cuyos rostros amarillentos como el *nay* expresan el dolor que provoca el amor divino» (2009: 69).

³⁶⁴ Para más detalles acerca de la interpretación de Ismāʿīl Ḥaqqī al-Brūsawī del *nay* como un cuerpo humano, remitimos a Şener DEMIREL, *Dinle Neyden. Mesnevi'nin İlk 18 Beytinin Türkçe Şerhleri*, Ankara: Manas, 2009, pp. 351-385.

³⁶⁵ Cfr. Mehmet NARLI, «Yeni Türk Şiirinde Mevlana», *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 47, 2009, p. 106.

³⁶⁶ Cfr. Mehmet SARI, *Sabūhî Şeyh Ahmet Dede: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divânı'nın Tenkitli Metni*, Ankara: Universidad Gazi, 1992, p. 376 (Tesis doctoral).

6.3.4. *Nay, vacío y plenitud*

En el epígrafe anterior hemos hecho alusión al cuerpo vaciado del *nay* que es, justamente, lo que permite el tránsito de la columna de aire a través de él, del mismo modo que el derviche vaciado de sí mismo acoge el soplo divino y se nutre de él. Podríamos decir que el derviche halla su plenitud como ser humano en su vacío interior. Igualmente, lo que da sentido acústico al *nay* como instrumento musical es que se trata de una caña hueca que previamente ha sido vaciada. En otras palabras, sin un espacio resonador -y, por ende, vacío de todo obstáculo- no hay música. Por consiguiente, el vaciamiento interior es la condición de posibilidad de la música, en el caso del *nay*, y de recibir al Amado divino, en el caso del derviche, tal como afirma Rūmī en el siguiente *rubāʿī*:

«¡Oh, hombre del *samāʿ*! Mantén tu estómago vacío,
pues solo cuando el *nay* está vacío prorrumpe su música afligida.
Cuando tu vientre está atiborrado de comida
estás vacío del Amado, de besos y abrazos» (R 880).

Evidentemente, en un primer nivel de lectura, Rūmī insta en el *rubāʿī* al ayuno en tanto que práctica espiritual que posibilita un cierto vaciamiento interior. Piénsese, además, que el ayuno, «la alquimia del ayuno» como suele decirse (Schimmel 2002: 132), constituye un elemento central de la metodología de trabajo empleada en el sufismo *mawlawī*. Afirma Rūmī:

«El ayuno es el alimento con el que Dios da vida a los hombres bien guiados» (M V: 1756).

Sin embargo, no creemos que sea ese el tema aquí. Una lectura menos inmediata del *rubāʿī* en cuestión, más profunda por consiguiente, nos permite ver que la comida a la que alude el autor no es tanto el alimento material como todo aquello que aparta de Dios. En cierto modo, estar atiborrado de comida es estar henchido de sí mismo. En cualquier caso, hay que decir al respecto de la imagen utilizada aquí por Rūmī que, muy posiblemente, la tomó del siguiente hadiz:

«El creyente es como un *nay*; su voz es bella sólo cuando su estómago está vacío»³⁶⁷.

Llegados a este punto, conviene recordar una vez más el carácter auditivo, esto es, oral y sónico, de los principales hitos fundantes del islam, uno de ellos, el «día de *alast*», en expresión del propio Rūmī, que ya hemos analizado. Piénsese, por otro lado, en la oralidad primigenia de la revelación coránica antes de ser puesta por escrito. En fin, a nuestro juicio, todo ello ha condicionado el carácter eminentemente acústico, por ejemplo, de la arquitectura sagrada islámica y, en primer lugar, de la mezquita, pensada como templo vacío, cuya función no es otra que resonar. Y es que hay en el arte islámico toda una estética de la escucha. Afirma al respecto el arabista e islamólogo Mikel de Epalza (1938-2008):

«En la liturgia musulmana no hay nada para ver, no hay ninguna imagen, sólo se escucha. Por eso los templos son bosques de columnas, sin obstáculos, que operan como instrumentos acústicos. De aquí se deriva toda una dimensión teológica»³⁶⁸.

En definitiva, podríamos trazar un paralelismo entre el templo, en este caso la mezquita, un instrumento musical como el *nay* y el espiritual sufí. Lo que les otorga sentido a los tres es su vaciamiento interior, lo cual permite que la mezquita resuene y reverbere en ella la palabra coránica, que a través del *nay* circule la columna de aire generando melodías y que el sufí, vaciado de sí mismo, se nutra del soplo divino que transita a través suyo.

6.4. El *nay* en el *Nay-nāma*

Tal como ya hemos anticipado con anterioridad, Rūmī construye el *Maṭnawī* alrededor del *nay*. Todo el libro está compendiado en el *Nay-nāma*, los dieciocho primeros versos dedicados, precisamente, a dicho instrumento musical, en los que aparece destilada la filosofía espiritual de nuestro autor, su

³⁶⁷ Cfr. Badī' al-Zamān FORŪZĀNFAR, *Aḥādīṭ-i Maṭnawī*, *op. cit.*, hadiz 728, p. 222.

³⁶⁸ Ignacio VIDAL-FOLCH, «L'Alcorà, en català. Entrevista amb Mikel de Epalza», *El País, Quadern*, 932, 24 de mayo de 2001, p. 3.

mística de la escucha. De ahí la correspondencia existente entre el *samā'* y el *Nay-nāma*. Si el primero constituye una suerte de manual actuado de sufismo *mawlawī*, el segundo expresa los principios rectores de dicho sufismo en forma poética, a través del simbolismo musical del *nay*. En cualquier caso, compartimos la opinión del investigador turco Şener Demirel cuando afirma que:

«el *nay* es la semilla de la que nace todo el *Mesnevî*» (2009: 51).

Damos a continuación nuestra versión de los dieciocho versos que componen el *Nay-nāma* del *Maṭnawī*:

«Escucha el *nay* narrando su historia, en la que se lamenta de la separación:

‘Desde que me cortaron del cañaverol, mi lamento ha hecho llorar a hombres y mujeres.

Yo anhelo un pecho desgarrado por la separación, para poder confiarle el dolor de la añoranza.

Todo el que vive lejos de su origen, anhela el instante de la unión.

En cualquier compañía entoné yo mi canto melancólico, trabando amistad con toda clase de gentes, tristes o felices.

Todos me interpretaron según sus propias creencias, pero nadie trató de conocer mi secreto;

un secreto que no está muy lejos de mi lamento, sin embargo la vista y el son incapaces de percibirlo.

El cuerpo no está velado por el alma, ni el alma por el cuerpo, pero nadie es capaz ya de contemplar el alma’.

No es aire el sonido del *nay*, sino fuego. ¡Quien no posea ese fuego, merecería estar muerto!

Dicho fuego es la llama de la pasión amorosa que arde en el *nay*, el fervor del amor que bulle en el vino.

El *nay* es el confidente de quien vive alejado de su amigo.

Su sonido desgarrar nuestros velos.

Pero, ¿quién ha conocido jamás un veneno y un antídoto como el *nay*?

¿Quién ha visto jamás un enamorado y un consuelo como él?

El *nay* habla acerca de la senda ensangrentada del amor; nos recuerda la historia de la pasión de Mağnūn .

Solo a quien carece de sentido por haber renunciado a él, se le confiará este sentido. La lengua no tiene más clientela que el oído.

En nuestra aflicción, los días se han vuelto amargos; cargan con penas que queman por dentro.

¡Poco importa que los días se vayan! Pero, ¡permanece, Tú, cuya sacralidad es incomparable!

Todo aquel que no es un pez, se sacia con Su agua. Se hace muy largo el día para quien carece de pan.

Quien está crudo y carece de experiencia no puede comprender a quien ha madurado y sabe. Por eso mis palabras han de ser breves.

¡Adiós!» (M I: 1-18).

6.4.1 El simbolismo del número 18

Antes de proseguir, nos detendremos un instante en el número 18 y el valor simbólico que posee dentro del sufismo *mawlawī*, algunas de cuyas prácticas espirituales están determinadas por dicho número³⁶⁹. El 18, múltiplo del número 9, posee un importante valor simbólico para Rūmī y el posterior sufismo *mawlawī*. Además, debe pensarse que los múltiplos de un número tienen, en general, la misma significación simbólica de base que el número simple. Pero, o bien acentúan e intensifican dicha significación, o bien la matizan aportando un sentido específico que hay que indagar en cada caso. Por lo que respecta al número 18, podemos decir que intensifica la significación del 9. No en balde se le conoce como «el doble 9».

En cualquier caso, para el sufismo *mawlawī*, el número 18 remite, en primer lugar, al número de versos del *Nay-nāma* que estamos analizando. Más allá del puro azar, lo cual nos parece poco probable, bien pudiera ser que dichos dieciocho versos introductorios del *Maṭnawī* fuesen el correlato simbólico de los primeros dieciocho meses pasados por Rūmī junto a Šams en Konya, tanto si dicha cifra fue una elección premeditada por parte de nuestro

³⁶⁹ Para las cuestiones relativas al simbolismo del número 18, remitimos a Annemarie SCHIMMEL, *The mystery of numbers*, Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 222-223.

autor, a fin de evocar el recuerdo indeleble de su mentor espiritual, como si todo hubiese sido obra de sus hagiógrafos al querer hacer coincidir ambas circunstancias, el pórtico del *Maṭnawī* y la primera y decisiva estancia de Šams en Konya.

Según refiere el investigador turco Abdülbaki Gölpınarlı (2006: 46-47), la palabra árabe *nadr*³⁷⁰, *nezr* en turco, se emplea en el sufismo *mawlawī* bien como «regalo», bien como «sacrificio», en el sentido de compromiso que uno adquiere a la hora de realizar algo que entraña dificultad. Por ejemplo, cuando un derviche *mawlawī* hace entrega de algo pronuncia las palabras *nadr-i Mawlānā*, lo cual indica que, en definitiva, se trata, literalmente, de «un regalo de Mawlānā Rūmī», algo que, dada su naturaleza, no se puede rechazar. A diferencia de otras hermandades sufíes, la *ṭarīqa mawlawiyya* prohibió a sus miembros, desde su fundación, practicar la mendicidad, si bien podían aceptar regalos y donaciones. El número de dichos regalos y donaciones podía ser de nueve o bien cualquier múltiplo de nueve (18, 27, 36, 45, etc.), cuya suma interior, como ya hemos visto, es siempre 9, algo que no les pasó por alto a los derviches *mawlawīes*, que siempre jugaron con dicha particularidad numérica tanto en sus prácticas espirituales como en sus rituales, muchos de ellos contruidos, precisamente, en torno al valor simbólico de los números 9 y 18.

Por ejemplo, era frecuente que quienes visitaban un *tekke* o *zawiyya* de los derviches *mawlawīes* ofreciesen como ofrenda dieciocho velas³⁷¹. También la iniciación en la *ṭarīqa mawlawiyya* estaba toda ella marcada por el número 18, un número sagrado para los derviches *mawlawīes*:

«Todo aquel que anhela convertirse en un derviche Mevlevi tiene que servir durante 18 días en el *tekke* (monasterio) como un sirviente³⁷² y aprender las 18 diferentes formas de servicio en la cocina³⁷³. Una vez se

³⁷⁰ Derivado de la raíz gramatical trilitera *n-d-r*, que abarca que abarca significados como «hacer un voto», «consagrarse a Dios» e «intimar», entre otros, el término árabe *nadr* quiere decir, literalmente, «voto» y «exvoto».

³⁷¹ Dicha práctica podría remontarse a la antigua costumbre turca, recogida por las fuentes medievales árabes, de realizar regalos en grupos de nueve (SCHIMMEL 1993: 171). De hecho, la palabra turca *dokuz*, cuyo sentido moderno es «nueve», significaba originariamente «regalo», dado que los regalos, incluso en la India mogol gobernada por dinastías túrquicas, consistían antaño en nueve partes.

³⁷² El servicio en la cocina se considera un *nadr* también, pero en el sentido de sacrificio que se realiza para educar el propio *nafs*.

han completado los 1001 de preparación, el aspirante es conducido con un candelabro de 18 brazos dentro de su nueva celda, donde se entregará a la meditación durante 18 días» (Schimmel 1993: 223).

Por la misma razón, a ojos *mawlawīes*, el *nay*, construido en torno al número 9 -nueve trozos conforman su cuerpo y nueve son los agujeros perforados en él-, constituye un verdadero *nadr-i Mawlānā*, esto es, un regalo de Rūmī para toda la humanidad.

Igualmente, Gölpınarlı se hace eco de la dimensión cosmológica que para el sufismo *mawlawī* posee el número 18. Según el investigador turco, la suma de los distintos cielos o esferas celestes, los cuatro elementos fundamentales (agua, aire, fuego, tierra) y los distintos reinos de la naturaleza, más *al-ḥaqīqat al-muḥammadiyya*, esto es, la realidad preeterna del profeta Mahoma, concebida como primera individuación o emanación divina, equivalente al primer intelecto del que hablaba Ibn ʿArabī, da dieciocho. Por consiguiente, dicho número simboliza la plenitud del cosmos.

De otro lado, según el pensamiento gramatológico sufí y los cálculos de la llamada ciencia de las letras y los números (*ʿilm al-ḥurūf* o *abğad*), el nombre divino *al-Ḥayy*, «el Viviente», que el sufismo *mawlawī* considera como la verdadera fuente que le inspiró directamente a Rūmī su *Maṭnawī* (Schimmel 1993: 225), suma 18³⁷⁴.

6.4.2 El simbolismo de la letra *bāʾ* (ب)

En cierto modo, existe un paralelismo entre la estructura circular e inclusiva del Corán y la del *Maṭnawī*. No en balde, éste fue definido como una suerte de «Corán en lengua persa», en palabras de Ğāmī que ya hemos

³⁷³ La cocina, espacio alquímico por antonomasia de transformación interior, desempeña un papel crucial en el sufismo *mawlawī*, sobre todo en la formación de los nuevos aspirantes. Acerca del simbolismo culinario y gastronómico en la poesía de Rūmī, véase Annemarie SCHIMMEL (1993: 138-152). Sobre el papel de la alimentación en la vida diaria sufí, véase Ayla ALGAR, «Food in the Life of the Tekke», en Raymond Lifchez (ed.), *op. cit.*, pp. 296-303. Acerca del valor concedido a la cocina en el sufismo *mawlawī* y el tipo de alimentación que dicho sufismo ha generado, un tema que ha comenzado a estudiarse en los últimos tiempos, remitimos a Nevin HALICI, *Mevlevi Mutfağı*, Estambul: Metro Kültür, 2007.

³⁷⁴ La operación es la siguiente: [*ḥ* (ح) = 8] + [*y* (ي) = 10] = 18.

mencionado anteriormente. Dicha estructura coránica, circular e inclusiva, aparece explicitada en el siguiente hadiz:

«Todo lo que está en los Libros revelados está en el Corán, y todo lo que está en el Corán está en la *Fātiha*, y todo lo que está en la *Fātiha* está en *Bismi-Llāhi-l-Raḥmāni-l-Raḥīm*. Y todo lo que está en *Bismi-Llāhi-l-Raḥmāni-l-Raḥīm* está en la letra *Bā'*, que a su vez está contenida en en el punto que hay debajo de ella»³⁷⁵.

De igual manera, podemos afirmar que toda la filosofía espiritual de Rūmī está recapitulada en el *Maṭnawī*, y que todo el *Maṭnawī* está condensado en el *Nay-nāma*. Se da la circunstancia, remarcada por los comentaristas del *Maṭnawī*, que los seis libros que componen dicha obra contabilizan un total de 25.632 versos, cuyas cifras, sumadas entre sí (2+5+6+3+2), dan como resultado 18, es decir, el número de versos del *Nay-nāma*, proemio que a su vez se encuentra destilado en el *nay* y lo que éste simboliza.

En consecuencia, todo Rūmī está en el *nay*, que, para el sufismo *mawlawī*, es mucho más que un simple instrumento musical. En cierto modo, el *nay*, investido de una sacralidad única gracias al rango privilegiado que le otorga Rūmī en su obra -no en balde recibe el nombre de *nayi-i šarīf*, «el sagrado *nay*»- guarda relación con el punto bajo la letra *bā'* (ب) del citado hadiz, en el que se concentra, se dice, toda la sabiduría contenida en los distintos libros revelados de la humanidad.

El hadiz en cuestión ha merecido diversas interpretaciones por parte de eminentes sabios sufíes. Es el caso, por ejemplo, de 'Abd al-Karīm al-Ġīlī (1366-1408), uno de los representantes más destacados del sufismo *akbarī*, sobre cuya obra más relevante, articulada en torno al tema del hombre perfeccionado o universal (*al-insān al-kāmil*), volveremos con posterioridad, cuando abordemos la cuestión del *nay* como símbolo de dicho hombre universal³⁷⁶. A propósito del punto de la letra *bā'*, al-Ġīlī sostiene que representa a la divinidad en todos sus aspectos, mientras que la letra *alif* (ا) es

³⁷⁵ Citado en Martin LINGS (2001: 143). Dicho libro recoge la interpretación que el *šayj* argelino Aḥmad al-'Alawī (1869-1934), una de las voces más influyentes del sufismo contemporáneo, realizó de dicho hadiz, comparándola con la de otros autores sufíes.

³⁷⁶ Cfr. 'Abd al-Karīm AL-ĠĪLĪ, *El hombre universal*, Madrid: Mandala, 2001.

el espíritu del profeta Mahoma, esto es, el espíritu supremo. Por su parte, una voz contemporánea como la del *šayj* Aḥmad al-‘Alawī, heredero de toda una rica tradición sufi de reflexión acerca del valor simbólico y místico de las letras del alifato en tanto que claves hermenéuticas del Corán, ve en el punto de la *bā’*:

«el Secreto de la Esencia, llamado Unidad de la Percepción (*Waḥdat al-Šuhūd*), y cada vez que hablo del *Alif*, entiendo por Ello el Único, El Único que *es* (*Wāḥid al-Wuḥūd*), la Esencia Señorial, y cuando hablo de la *Bā’*, entiendo por Ello la Manifestación Última, llamada el Espíritu Supremo, después de la cual vienen el resto de las letras, las palabras solas, y luego el discurso en general, todos ellos en orden jerárquico» (Lings 2001: 145)

«El Punto se hallaba en el estado de tesoro oculto antes de su propia manifestación como *Alif*, y las letras se hallaban extintas en la esencia secreta del Punto hasta que éste manifestó lo interior exteriormente, revelando, al revestir las diversas formas de las letras visibles, lo que había sido revelado» (Lings 2001: 146).

«Todas las letras están incluidas en el Punto (...). El Punto es esencialmente distinto de las letras» (Lings 2001: 147).

«La primera manifestación del Punto, su primera aparición definible, fue en el *Alif*, que vino al ser bajo la forma de la incomparabilidad más bien que de la comparabilidad, de manera que pudiera existir cualitativamente en todas las letras al tiempo que permanecía esencialmente distinto de ellas» (Lings 2001: 149).

«La letra *Bā’* es la primera forma bajo la que apareció el *Alif*; él se manifestó, pues, en ella como nunca en ninguna otra» (Lings 2000: 151).

En el inicio fue y está el punto (*nuqṭa*), fundamento de toda una fértil reflexión teológica a propósito del origen y principio rector de la caligrafía árabe (*jatt*), la principal arte visual de la civilización islámica, cuyo estrecho vínculo con la música, en general, y el *nay* en particular, abordaremos más adelante:

«Los tratadistas, los teólogos, los mismos calígrafos, consideraron al punto el verdadero elemento germinador, indescomponible, la mínima expresión del trazo y la unidad de medida de la línea y las letras» (Puerta Vilchez 2007: 24).

Atendiendo a su morfología y a la función que desempeña en la filosofía espiritual de Rūmī, el *nay* bien podría compararse al *alif*, letra inicial del alifato, en tanto que primera manifestación -en este caso manifestación sonora- del tesoro oculto divino que deseó darse a conocer, parafraseando el célebre hadiz *qudsī* ya en su momento mencionado³⁷⁷, cumpliendo tal deseo a través de la creación, que es su creación.

Una de las curiosidades más sorprendentes del *Maṭnawī* tiene que ver con su inicio. A parte de ciertas reglas relativas al metro y la rima poética, la costumbre de los poetas impuso una estructura específica en el género literario del *maṭnawī*, consistente en una apertura, con pasajes obligados de alabanza a Dios y elogios al profeta Mahoma, y un cierre específicos. Sin embargo, en el caso del *Maṭnawī* de Rūmī no hallamos nada de todo eso, lo cual habla a las claras de su espíritu libre y un tanto transgresor respecto a todo formalismo.

Vamos a analizar a continuación el particular inicio del *nay* y el papel que el *nay* desempeña en él. En primer lugar, recordemos que todas las azoras coránicas, salvo la número 9, aparecen encabezadas por la *basmala*, esto es, la fórmula *bi-smi-l-lāhi-l-raḥmāni-l-raḥīm*, «en el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso». Igualmente, se trata de la invocación que el musulmán pronuncia antes de acometer algún acto sustancial de la vida cotidiana susceptible de una finalización moralmente óptima. Dicha fórmula acostumbra a encabezar todos los escritos, sobre todo los de carácter religioso. Pues bien, tal como acabamos de ver, una de las particularidades del *Maṭnawī* es que carece de *basmala*, dando comienzo con la segunda persona del imperativo persa *bišnaw*, «¡escucha!».

Dicho comienzo atípico, sobre todo en un texto religioso como es su caso, ha suscitado no pocas interpretaciones. Seyed Ghahreman Safavi y Simon Weightman, por ejemplo, sugieren que el imperativo *bišnaw* hace las veces de la *basmala*. No en balde, ambos, *basmala* y *nay-nāma*, comienzan

³⁷⁷ Cfr. *supra*, p. 212.

con una misma letra, la *bā'* (ب) precisamente, cuyo valor simbólico ya hemos analizado:

«Debe ser remarcado que, excepcionalmente, el poema [*Maṭnawī*] no comienza con las palabras árabes ‘En el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso’, que son pronunciadas o bien escritas al inicio de cualquier tarea. Esta frase comienza con la letra ‘b’ e incluye dieciocho consonantes en árabe, una de las razones, ciertamente, por las que el número dieciocho posee un valor significativo en el islam. El proemio [*Nay-nāma*] también comienza con la letra ‘b’ y posee dieciocho versos antes de la primera pausa. Quizás esta fue la forma, extensa ciertamente, que Mawlānā [Rūmī] tuvo de encomendar su trabajo a Dios» (Safavi- Weightman 2009: 240).

Ambos investigadores, Safavi y Weightman, que han estudiado en profundidad la estructura del *Maṭnawī*, revelando su sutil ordenación interior, sugieren la posibilidad de analizar los diecioscho versos del *Nay-nāma* a la luz del armazón formal de la casida clásica, composición poética originariamente árabe, si bien fue adoptada por los persas tras su muslimización, cuyo exordio, denominado *nasīb*, cumple la función de preámbulo amoroso. El polígrafo árabe, aunque de origen persa, Ibn Qutayba (828-889), afirma en su obra *Kitāb al-šī'r wa-l-šū'arā'* (*Libro de la poesía y los poetas*) que el *nasīb*, la primera parte de las tres que componen la casida, consiste en una apertura nostálgica, en la que el poeta reflexiona acerca del pasado³⁷⁸.

Pues bien, en cierta forma, el *Nay-nāma* hace las veces de *nasīb* del *Maṭnawī* y, al igual que sucede en la casida, marca con su acento el tono general de cuanto sigue tras él. En los dieciocho versos del *Nay-nāma*, Rūmī describe la situación espiritual de la humanidad, subrayando la condición exiliada del ser humano, al tiempo que encomia la centralidad del amor, rasgo éste fundamental de su filosofía espiritual, concretada en lo que él mismo denominó «senda de la pasión amorosa».

³⁷⁸ Cfr. Julie SCOTT MEISAMI, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1987, pp. 49-50.

6.4.3 Identidad del *nay*: interpretaciones simbólicas

El principal dilema que se les ha planteado y se les plantea aún hoy a los comentaristas del *Maṭnawī* es conocer exactamente la identidad del *nay*, tal como éste aparece caracterizado en el *Nay-nāma*. Dicho de otro modo, el problema principal a la hora de acercarse al proemio del *Maṭnawī* estriba en saber qué o quién es simbolizado mediante el *nay*, porque lo que resulta evidente es que el *nay* no se refiere a un mero instrumento musical, a pesar de haya quien solo ha visto en él un trozo de caña convertido en flauta, sino que es el símbolo de una realidad superior.

La mayoría de comentaristas del *Maṭnawī* acepta que el *nay* con el que se abre el libro es el símbolo de un espíritu (*rūḥ*) que desciende hasta el ser humano, a través de los distintos niveles del ser; un ser humano que añora retornar a su estado preexistente junto a Dios, el Amado divino. Por su parte, los sonidos lastimeros del *nay*, a los que se alude en el *Nay-nāma*, simbolizan la nostalgia del origen perdido, así como el dolor de un amor que se vive en la lejanía y la separación. Ese es, en resumidas cuentas, el denominador común de los principales comentarios del *Maṭnawī*, compuestos durante el período otomano, que es el que aquí nos interesa subrayar, entre otras cosas porque tal vez sea el más prolífico y significativo. Al mismo tiempo, es el período en el que cobra su mayor desarrollo el *nay* turco-otomano, tanto en sus aspectos estrictamente musicales como en los simbólicos, objeto de nuestra investigación³⁷⁹.

Estos son los seis comentaristas, y sus respectivos comentarios, más sobresalientes de dicho período:

1. Šam'ī Afandī (m. ca. 1596), *Šarḥ-i Maṭnawī* (*Comentario del Maṭnawī*).
2. Ismā'īl Rusūjī al-Anqarawī (m. 1631), *Šarḥ-i Maṭnawī* (*Comentario del Maṭnawī*).
3. Šifā'ī Darwīš Afandī (m. 1671), *Šarḥ al-Kitāb al-Maṭnawī* (*Comentario del libro del Maṭnawī*).
4. Ismā'īl Ḥaqqī al-Brūsawī (1652-1725), *Rūḥ al-Maṭnawī* (*El espíritu del Maṭnawī*).

³⁷⁹ Para el resto de comentarios, fuera del entorno otomano, remitimos a Franklin D. LEWIS (2000: 475-482).

5. ‘Abīd al-Dīn Bāšā (1843-1906), *Tarğama wa šarḥ-i Maṭnawī* (*Traducción y comentario del Maṭnawī*).
6. Aḥmad Avni Konuk (m. 1938), *Maṭnawī-yi šarīf šarḥ* (*El sagrado Maṭnawī comentado*).

En su estudio acerca del simbolismo del *nay*, a partir de los distintos comentarios del *Maṭnawī*, en general, y, del *Nay-nāma*, en particular, el profesor Âmil Çelebioğlu³⁸⁰ recoge los siete significados más importantes que se le han dado al *nay* desde el siglo XIII hasta nuestros días. Son los siguientes:

1. El *nay* como simple trozo de caña
2. El *nay* como símbolo del cálamo
3. El *nay* como símbolo del ser humano universal y perfeccionado o *insān al-kāmil*
4. El *nay* como símbolo de la gente del *tašwwuf* o sufismo islámico
5. El *nay* como símbolo del propio Rūmī
6. El *nay* como símbolo de la cadena profética
7. El *nay* como símbolo del profeta Mahoma

De dichas interpretaciones simbólicas, la que ve en el *nay* una expresión mayor del *insān al-kāmil* u «hombre universal y perfeccionado» es la que más unanimidad ha cosechado por parte de los distintos comentaristas de la obra y el pensamiento de Rūmī, en general, y del *Maṭnawī*, en particular. Tampoco es menor la interpretación que ve en el *nay* un símbolo de la figura profética de Mahoma, lo cual ha contribuido a engrandecer su prestigio entre los instrumentos musicales y a ensalzar su carácter sagrado. A continuación, analizaremos ambas interpretaciones.

6.4.3.1 El *nay* y al-*insān al-kāmil*

La doctrina de *al-insān al-kāmil*, literalmente «el hombre perfeccionado» o «completado», de donde «el hombre universal» e incluso «cósmico», encarnada en el islam por la figura prototípica del profeta Mahoma, constituye uno de los pilares fundamentales del *tašawwuf* o sufismo islámico, si bien sus

³⁸⁰ *Apud* Molla Câmî, *Ney'in Feryadı*, Estambul: Sufi Kitap, 2007, p. 24.

principios aparecen formulados de una u otra manera en diversas tradiciones religiosas y espirituales. En su aspecto principal, la doctrina de *al-insān al-kāmil* es un equivalente islámico de la noción escolástica del *Logos*, constituyendo la clave de la profetología y la hagiología sufíes.

Se considera a ‘Abd al-Karīm al-Ġīlī, discípulo aventajado de Ibn ‘Arabī, al que nos hemos referido anteriormente al abordar la exégesis sufí de las letras del alifato y, más concretamente, de la letra *bā’* (ب), el exponente más certero de una doctrina que halla su más elevada exposición en el tratado de al-Ġīlī titulado, justamente, *Al-insān al-kāmil (El hombre universal)*. Dice así en uno de los pasajes más citados del libro, a propósito de la experiencia espiritual del derviche que adquiere el estado de «hombre universal»:

«Debes saber que la percepción de la Esencia Suprema consiste en que llegas a saber, por vía de intuición divina, que tú eres Él y que Él es tú, sin que haya fusión entre ambos, ya que el servidor (*‘abd*) es servidor y el Señor (*Rabb*) es Señor, y no se trata de que el servidor se convierta en Señor, ni el Señor en servidor. Si conoces esta verdad por la vía del gusto intelectual (*dawq*) y de la intuición (*kašf*) divina que va más allá de la ciencia y la visión directa (*al-‘iyān*) -y esto no ocurrirá más que después del ‘aplastamiento’ y la ‘desaparición’ esencial; y el signo de esta intuición consiste en que primero se produce la extinción (*fanā’*) del ‘yo’ por la revelación del Señor, luego la extinción de la presencia del Señor por la revelación del secreto del Señorío (*rubūbiyya*) y, por fin, la extinción de todo lo que depende de los Atributos por la realización de la Esencia-, si esto te sucede, entonces has alcanzado la Esencia» (Al-Ġīlī 2001: 40).

La doctrina sufí del «hombre universal» halla sus fundamentos escriturarios en algunos hadices, caros a Rūmī, que ya hemos visto en su momento y que vamos a volver a recordar brevemente ahora. Es el caso, por ejemplo, del hadiz, recogido por al-Bujārī (810-870) y Muslim (821-875), en el que se afirma que «Dios creó a Adán a su imagen»³⁸¹, razón por la cual «el hombre universal», copia perfecta del creador divino, refleja como un espejo no

³⁸¹ Cfr. *supra*, p. 172.

sólo los poderes de la naturaleza, sino también los poderes divinos, justamente por su teomorfismo (Corbin 1994: 276).

Se basa dicha doctrina también en este otro hadiz en el que el propio profeta Mahoma dice de sí mismo: «Yo soy Aḥmad sin ‘m’», en árabe: *Anā Aḥmad bilā mīm*; sabiendo que, según la hermenéutica sufí de las letras, la *mīm* (م) es la letra que representa la muerte, muerte simbólica al propio yo (*nafs*), entendido como todo aquello que aparta de Dios, velando la verdadera identidad del ser humano, en tanto que criatura teomórfica, e impidiendo ver la naturaleza real de la cosas.

Ya hemos apuntado que, a nuestro juicio, el amor y la muerte constituyen los dos grandes temas que atraviesan la obra poética de Rūmī y, por consiguiente, también su filosofía espiritual. De hecho, la iniciación en la senda sufí, sellada por la entrega ritual de un manto de lana (*jirqa*) por parte del *šayj* al aspirante (*murīd*), signo del pacto de obediencia, constituye en sí misma una suerte de muerte iniciática. Es al-Anqarawī, considerado por algunos como el más notable comentarista de Rūmī, quien subraya el vínculo existente entre la *jirqa* y la muerte. Siguiendo la doctrina de las cuatro muertes elaborada por Ibn ‘Arabī, al-Anqarawī, que incorpora dicha doctrina al sufismo *mawlawī*, denomina al ritual iniciático de la entrega de la *jirqa*, inspirado en el propio ejemplo del profeta Mahoma recibiendo su manto directamente del ángel Gabriel, la «muerte verde» (Ambrosio 2010: 157). Las tres muertes restantes son: la «muerte blanca», la del ayuno; la «muerte negra», que sigue al sufrimiento provocado por las gentes; y la «muerte roja», que implica la firme voluntad de resistir a los embates del *nafs al-ammāra* o ego fenoménico.

La doctrina del «hombre universal» (*al-insān al-kāmil*) se basa en el hecho que el ser humano es perfeccionable, con lo que no basta con nacer para ser plenamente humano, en el sentido profundo del término, lo cual significa que todo ser humano es un hombre universal en potencia, pudiendo llegar a ser, por medio de la iniciación y el seguimiento de una ardua disciplina espiritual, un hombre universal en acto. Efectivamente, el ser humano contiene en su ser interior todas las posibilidades manifestadas, pero en el estado de potencialidades. Se necesita, así pues, un segundo nacimiento -iniciarse en la senda sufí implica de hecho nacer a una nueva vida en Dios-, para lo cual hay

que morir antes de morir, tal como se afirma en el célebre aforismo sufí, considerado un hadiz por algunas fuentes³⁸².

Por consiguiente, los sufíes -también Rūmī- conciben el estado de integralidad y completitud de *al-insān al-kāmil* como un estado ganado en buena parte por el propio adepto, a través de su participación activa en la senda del perfeccionamiento interior, a base de realizar actos de adoración superogatorios (*nawāfil*), según se recoge en un hadiz *qudsī*, citado varias veces por Rūmī, que debió estar en circulación en un período muy antiguo:

«Mi servidor no deja de acercarse a Mí mediante actos de adoración, hasta que le amo; y, cuando le amo, soy el ojo por el que ve, la oreja por la que oye, la lengua por la que habla, la mano por la que coge. Y cuando se acerca un palmo, yo me acerco un codo, y cuando viene andando, yo voy corriendo»³⁸³.

Rūmī recrea como sigue dicho hadiz en uno de los pasajes más brillantes, a nuestro juicio, del *Maṭnawī*:

«Me convierto en cualquier instrumento que Él haga de mí.
Si Él hace de mí una copa, me convierto en una copa;
y si hace de mí una daga, me convierto en daga.
Si Él hace de mí una fuente, daré agua; y si hace de mí fuego, calentaré.
Pero si Él hace de mí lluvia, produciré cosechas de trigo;
y si hace de mí una flecha atravesaré un cuerpo.
Si Él hace de mí una serpiente, excretaré veneno;
y si hace de mí un amigo, daré sin pedir nada a cambio.
Soy como una pluma entre Sus dedos que no vacila en complacerle».
(M V: 1685-1690)

Cuando consigue realizar todos los estados ontológicos del ser, el hombre, sostienen los sabios sufíes, es como si contuviese en sí mismo la totalidad del universo, convirtiéndose de esta manera en un verdadero hombre cósmico, otra forma posible de traducir la expresión árabe *al-insān al-kāmil*. Y

³⁸² Cfr. *supra*, p. 116, n. 189.

³⁸³ Cfr. Badī' al-Zamān FORŪZĀNFAR, *Aḥādīṭ-i Maṭnawī*, *op. cit.*, hadiz 42.

es que dicha doctrina del «hombre universal» guarda una estrecha relación con la doctrina hermética recogida en la Tabla de Esmeralda, según la cual «lo que es abajo es como lo que es arriba», principio hallado en árabe por primera vez en un texto del alquimista Ġābir ibn Ḥayyān (ca. 751-ca. 815), Geber en su forma latinizada³⁸⁴:

«Así el pequeño mundo [microcosmos, *al-kawn al-ṣagīr*] ha sido creado según el prototipo del gran mundo [macrocosmos, *al-kawn al-kabīr*]. El pequeño mundo es el hombre cuando ha realizado lo que en verdad es su naturaleza original, hecha a imagen de Dios» (Glassé 1991: 187).

Pues bien, toda esta doctrina del «hombre universal» que acabamos de sintetizar, doctrina asumida por Rūmī lógicamente, aparece encarnada en la figura prototípica del *nay*, símbolo por antonomasia de *al-insān al-kāmil* para el sufismo *mawlawī*. He ahí una más de las singularidades de Rūmī y sus seguidores: atribuir las cualidades del «hombre universal» a un trozo de caña convertido en flauta (Vitray-Meyerovitch 1972: 92). Según ‘Abīd al-Dīn Bāšā, opinión compartida por el también comentarista del *Maṭnawī* Aḥmad Avni Konuk:

«el *nay* es como un ser humano poseedor de la más alta sabiduría y las más nobles virtudes» (Demirel 2009: 417).

6.4.3.2 El *nay* y el profeta Mahoma

Hemos afirmado en el epígrafe anterior que el profeta Mahoma encarna para el *taṣawwuf*, o sufismo islámico, la figura prototípica del «hombre universal». Dado que, en el sufismo *mawlawī* es el *nay* el que encarna dicha figura, podría establecerse una analogía entre el *nay* y el profeta Mahoma. De hecho, uno de los siete significados que se le ha dado al *nay*, tal como aparece recogido por el profesor turco Âmil Çelebioğlu, es ser símbolo del profeta

³⁸⁴ Para más detalles acerca de la alquimia islámica, entendida como una senda espiritual a la búsqueda de los secretos de la vida interior, que supo armonizar la metafísica coránica con la ciencia griega, la numerología mística y la ciencia de las letras, remitimos a Pierre LORY, *Alquimia y mística en el Islam*, Madrid: Mandala, 2005.

Mahoma. Vamos a ver a continuación el estrecho vínculo que Rūmī y el sufismo *mawlawī* establecen entre el *nay* y el profeta del islam.

En el tercer capítulo de su hagiografía del sabio sufí de Konya, Aflākī narra una curiosa anécdota que vincula el *nay* al profeta Mahoma y a ‘Alī, su primo, yerno y, lo que es más importante aún, su compañero espiritual más cercano, primer referente del sufismo, en particular, y del esoterismo islámico, en general. Vamos a ver dicha narración *in extenso* por las múltiples implicaciones que contiene. Un día, según Aflākī, el profeta Mahoma le recitaba en privado a ‘Alī los secretos y misterios más profundos del islam. Al acabar le advirtió que no los divulgase a nadie. Durante cuarenta días -otro número de honda resonancia simbólica en la tradición islámica³⁸⁵- ‘Alī cumplió la promesa del silencio hasta que, al parecer, según narra Aflākī, no pudo más. Un día, desapareció en plena naturaleza hasta que por azar encontró un pozo, lugar idóneo para su desahogo. ‘Alī introdujo su cabeza en él cuanto pudo y al punto gritó a las entrañas de la tierra, uno por uno, los misterios transmitidos por su maestro, el profeta Mahoma. Con el exceso de excitación, cuenta Aflākī, la boca de ‘Alī se llenó de espuma que escupió al interior del pozo. Así fue como ‘Alī se liberó de aquel peso interior que le atormentaba.

Lo cierto es que, al cabo de unos días, prosigue la historia, pudo verse cómo una larga y solitaria caña empezó a crecer desde el interior del pozo. Un joven pastor³⁸⁶ que pasaba por allí la cortó y fabricó con ella un *nay* del que empezó a extar las más bellas melodías jamás oídas antes en el lugar. La fama del joven *nayzan* llegó a oídos del propio profeta Mahoma, quien mandó que le presentaran al músico. Cuando lo hubo conocido en persona y le oyó tocar frente a él, exclamó:

«Las notas de este *nay* son el comentario de los misterios sagrados que yo le he transmitido a ‘Alī» (Aflākī 2002: 332-333).

³⁸⁵ El número 40, que indica la preparación y culminación de todo un proceso de maduración, es la equivalencia numérica de la *mīm* (م), letra que representa la muerte iniciática, como ya hemos analizado. Cfr. Annemarie SCHIMMEL, *The mystery of numbers*, Oxford: Oxford University Press, 1994, pp. 245-253.

³⁸⁶ Los orígenes del *nay* son humildes y están ligados a la vida pastoril. Cfr. Halil BÁRCENA, «El lamento de la separación. Notas a propósito del *ney*, la flauta sufí de caña», *SUFÍ*, 6, 2003, pp. 42-45.

Dicha historia aparece también en el *Maṭnawī*, si bien únicamente insinuada, sin casi detalle alguno:

«No es tiempo para consejos. ¡Escucha! ¡Ponte en marcha ya!
Igual que hizo ‘Alī, pronuncia el secreto en el pozo.
No es fácil hallar un confidente a quien confiarle todo esto».
(M IV: 2232-2233)

De la conclusión del relato de Aflākī se derivan algunos puntos importantes que expondremos a continuación. Antes, sin embargo, digamos algunas palabras a propósito del relato en sí y de su estructura narrativa, así como de sus posibles fuentes de inspiración, puesto que no es original de nuestro autor. En efecto, Rūmī no inventó la parábola del *nay* que, lamentándose tras haber sido arrancado del cañaveral y anhelando el retorno a su tierra natal, cuenta el secreto de la unión divina a todos aquellos que poseen oídos para escuchar y desean hacerlo.

Como sucede con algunas otras de las imágenes poéticas más poderosas, al tiempo que distintivas, de Rūmī, el *nay* ya había sido recreado previamente por otros poetas y sabios sufíes. De hecho, Rūmī lo tomó prestado de un verso del poeta también persa Sanā‘ī, uno de los modelos espirituales y literarios en los que se inspiró nuestro autor, como ya hemos visto. Tal vez el mérito de Rūmī estribe en la forma tan original de recrearlo que tuvo:

«La flauta de caña proporcionó a Rūmī un símbolo ideal del alma que pronuncia palabras sólo cuando es tocado por los labios del amado y traspasado por el aliento del maestro espiritual, una idea expresada antes que él por Sanā‘ī» (Schimmel 1993: 211).

En Rūmī hallamos el eco de narraciones y leyendas antiguas que él mismo reinterpreta y vierte en su obra con la mayor naturalidad, entre otras cosas porque el concepto de autoría tal como se concibe hoy no es el de su época:

«Puede que hayáis leído esto mismo en el libro de *Kalīla wa Dimna*, pero no era más que la corteza de la historia; su núcleo está aquí».
(M IV: 2203)

Efectivamente, ya Sanā'ī había recreado en su célebre *Ḥadīqat al-Ḥaqīqa (El jardín de la verdad)*³⁸⁷ la historia del confidente de un rey que enfermó tras prohibírsele contar a nadie el secreto que le había confesado su señor el monarca. El médico atendía al confidente le envió a descansar junto a un lago solitario, donde el hombre, acongojado, pronunció un día en voz alta el secreto del rey, de tal suerte que la caña que crecía plácidamente junto al lago, una vez cortada y transformada en flauta, reveló a los cuatro vientos, a través de las melodías musicales que de ella salían, el secreto que aquel rey le había confesado a su confidente.

Con todo, la fuente primigenia del relato del *nay* que Rūmī tomó de Sanā'ī bien pudiera ser, según sugiere Annemarie Schimmel (2002: 335), la legendaria historia de Midas, un rey de Frigia, en la actual Turquía, que gobernó entre los años 740 y 696, antes de nuestra era, aproximadamente, y a quien, según la mitología griega, Dioniso, hijo de Zeus, dios de la vendimia y el vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis, le otorgó el poder de convertir en oro todo cuanto tocara³⁸⁸. El rey Midas fue condenado por el dios Apolo a llevar orejas de asno, al decantarse por el flautista Marsias cuando éste competía con Apolo y su lira por ser el mejor músico. Avergonzado, se cubrió las orejas con un gorro frigio para que nadie más supiera de su castigo, pero cuando tuvo que quitarse el gorro ante su peluquero para cortarse el pelo éste descubrió el secreto.

El rey Midas lo amenazó de muerte si lo desvelaba. Pero éste, incapaz de mantener la palabra dada, cavó un hoyo en el suelo cercano a un río y allí mismo lo susurró. Con el tiempo, comenzaron a brotar varias cañas del hoyo, que comenzaron a susurrar que el rey Midas tenía orejas de burro. Mecidas por el viento, las palabras de las cañas llegaron a oídos de los pájaros, que con sus cantos empezaron a difundir el secreto por toda la región. Fue entonces cuando Melampo, un adivino que comprendía el lenguaje de los pájaros, se enteró del secreto del rey Midas, divulgándolo entre los súbditos del rey. Animado por las

³⁸⁷ Cfr. SANĀ'Ī, *Kitāb Ḥadīqat al-ḥaqīqa wa šarī'at al-ṭarīqa (Libro del jardín de la verdad y la ley de la senda)*, Teherán, 1950, p. 484 (Edición a cargo de Muḥammad Taqī Mudarris Raḍawī).

³⁸⁸ Acerca de la figura mitológica del rey Midas y su simbolismo, remitimos a José Alfredo GÓNZÁLEZ CELDRÁN, «Las Orejas de Asno del Rey Midas», *Revista Murciana de Antropología*, 13, 2006, pp. 321-346.

gentes del lugar, el adivino se presentó un día frente al monarca y le retó a quitarse el gorro. Sabiéndose descubierto, el rey Midas ordenó cortarle la cabeza a su peluquero, tras lo cual acabó con su propia vida.

Así pues, he ahí el que muy posiblemente sea el verdadero origen y fuente de inspiración de la historia del *nay* que Rūmī recoge, vía Sanā'ī, en el *Nay-nāma* de su *Maṭnawī*. No en balde, Gordion, el antiguo lugar de residencia del rey Midas, no dista mucho de Konya, una ciudad donde la flauta frigia, antecedente del *nay* en la región, había sonado desde la antigua época griega. En resumidas cuentas, quiere ello decir que en la obra poética de Rūmī, abundante en símbolos tomados de la música y la danza, se entremezclan algunas tradiciones seculares, como la del rey Midas que acabamos de exponer, con su propia experiencia personal.

Pero, regresemos nuevamente al *nay* y su identificación con el profeta Mahoma, motivo de análisis del presente epígrafe. Afirma Marius Schneider al respecto:

«Con esta flauta el cuñado [sic] de Mahoma [Alī], sentado cerca del agua, interpretó las visiones del profeta contándolas, por medio de la flauta mística, a las cañas que brotaron allí. Desde aquel momento las cañas que se corten al borde del agua, rezarán las revelaciones que Dios hizo a Mahoma» (1998: 176-177).

Más allá de los pormenores de las historias explicadas hasta aquí, protagonizadas por un tipo diferente de flauta -frigia en el caso del rey Midas, *nay* en Sanā'ī y en Rūmī-, lo cierto es que dicho instrumento musical de viento está estrechamente vinculado a un secreto que a la postre acaba siempre por ser difundido; en el caso del *nay* de Rūmī, los secretos del profeta Mahoma. De ahí también la sacralidad que el *nay* posee para el sufismo *mawlawī*. En definitiva, escuchar el *nay* es escuchar al profeta Mahoma, algo que debió esgrimirse en su momento como argumento legitimador frente a las hostilidades que los religiosos más intransigentes mostraban ante la querencia musical de Rūmī y sus seguidores.

El sufismo *mawlawī* se amparó en la llamada ciencia de las letras y los números (*ilm al-ḥurūf*) para corroborar la identificación entre el *nay* y el profeta Mahoma, algo que se ha venido transmitiendo oralmente en círculos sufíes

desde entonces hasta nuestros días (Suleyman Erguner 2002: 118). El número final que se obtiene sumando los correspondientes valores numéricos de las dos letras que componen la palabra *nay* es 60³⁸⁹; y dicho número 60 nos remite, a su vez, a la letra árabe *sīn* (س), que es la letra que, según la mayoría de comentaristas del Corán, designa al profeta Mahoma (Demirel 2009: 70-71). Según dichos comentaristas, el título de la azora 36, *Yā-Sīn*, se referiría, expresamente, al Profeta. Muhammad Asad resume como sigue las distintas opiniones de los comentaristas clásicos existentes al respecto:

«Mientras que algunos comentaristas clásicos se inclinan por la opinión de que las letras *i-s* (pronunciadas *ia sin*) con las que se inicia este sura [sic] pertenecen al grupo de las misteriosas letras simbólicas (*al-muqattaat*) con las que comienzan muchos capítulos del Qur'án, Abd Allah ibn Abbás afirma que representan en realidad dos *palabras*, a saber, la partícula exclamativa *ia* [sic] ('Oh') y *sin*, que en el dialecto de la tribu Taiy es sinónimo de *insán* ('ser humano' u 'hombre'): por tanto, al igual que las sílabas *ta ha* en el sura 20, *ia sin* significa '¡Oh tú, ser humano!'. Esta interpretación ha sido aceptada por Ikrima, Ad-Dahhak, Al-Hasan al-Basri, Said ibn Yubair, y otros entre los primeros comentaristas del Qur'án (véase Tabari, Bagawi, Samajshari, Baidawi, Ibn Kazir, etc.). Según Samajshari, la sílaba *sin* sería la abreviación de *unaisín*, forma diminutiva de *insán* empleada por los Taiy en exclamaciones. Hay que tener en cuenta que en árabe clásico el diminutivo a menudo expresa únicamente cariño: p.e., *ia bunaiya*, que no significa necesariamente "Oh hijito mío" sino, más bien, 'mi querido hijo' sin importar la edad de este. En resumen, podemos decir con seguridad que las palabras *ia sin* van dirigidas al Profeta Muhámmad, a quien se alude explícitamente a continuación, y quieren poner de relieve -como

³⁸⁹ La operación es la siguiente: [*n* (ن) = 50] + [*y* (ي) = 10] = 60. Igualmente, suman 60 los nombres árabes *Ādam* y *Ḥawwā'*, esto es, Adán y Eva, que representan las dos polaridades, masculina y femenina, de la humanidad. En este caso, el *nay* simbolizaría al ser humano en su forma arquetípica. La operación aquí es la siguiente: [*a* (ا) = 1] + [*d* (د) = 4] + [*m* (م) = 40] = 45 / [*h* (ح) = 8] + [*u* (و) = 6] + [*a* (ا) = 1] = 15. El resultado final, tras sumar 45 + 15 es 60.

hace a menudo el Qur'án- su condición humana y la de todos los demás profetas»³⁹⁰.

6.5. La temática del *Nay-nāma*

Tal como ya hemos apuntado anteriormente, en el *Nay-nāma*, cuyo protagonista destacado es el *nay*, se resume, a nuestro juicio, todo cuanto Rūmī es y significa espiritualmente hablando. Tal es así que algunos autores imprescindibles del *taṣawwuf* o sufismo islámico, como por ejemplo 'Abd al-Raḥmān Ğāmī, al que nos hemos referido varias veces ya a lo largo de esta investigación, comenta únicamente estos dieciocho versos introductorios del *Maṭnawī* en su estudio de aproximación a Rūmī. Digámoslo, así pues, una vez más, el *Nay-nāma* consiste en una suerte de tratado abreviado en el que el sabio sufí de Konya presenta, a través de un sutil despliegue de símbolos, su ideal sufí, eso que hemos dado en llamar «la senda de la pasión amorosa».

Por consiguiente, en el proemio del *Maṭnawī* se halla en síntesis toda la filosofía espiritual de nuestro autor, su mística de la escucha, simbolizada por la figura prototípica del *nay*, lo cual quiere decir que en dicho instrumento musical y lo que éste simboliza encontramos compendiado el universo espiritual de Rūmī. En su análisis de la estructura retórica del *Nay-nāma*, Seyed Ghahreman Safavi y Simon Weightman (2009: 66) señalan la presencia en él de siete elementos temáticos fundamentales, bajo su punto de vista, del sufismo de Rūmī, a saber: la escucha, el origen, el secreto, el fuego del amor, la separación, el sufrimiento y el adepto.

A nuestro juicio, estas siete temáticas recogidas por Safavi y Weightman pueden agruparse -y, por lo tanto, resumirse- en tres, que son las siguientes:

1. La escucha (*samā*).
2. El exilio (*gurba*).
3. La pasión amorosa (*išq*).

En el presente epígrafe, vamos a analizarlas, y a relacionarlas entre sí al mismo tiempo, tomando como hilo conductor de nuestra argumentación la

³⁹⁰ Muhāmmad ASAD (trad.), *El Mensaje del Qur'an*, Almodóvar del Río: Junta Islámica, 2001, p. 661.

figura simbólica del *ḥay*, objeto de estudio de nuestra investigación, ya que estamos persuadidos de que comprender lo que el *ḥay* simboliza es vislumbrar la trascendencia y la verdadera significación de Rūmī y su «senda de la pasión amorosa» en el contexto del *taṣawwuf*. Dado que a lo largo de estas páginas hemos abordado ya, de uno u otro modo, las cuestiones tanto de la escucha (*samāʿ*) como de la pasión amorosa (*ʿiṣq*), tema éste al que le hemos dedicado incluso un capítulo entero, nos centraremos más de lleno en la cuestión del exilio (*ḡurba*), tan solo insinuado hasta ahora, que constituye uno de los grandes argumentos del sufismo, fundamentalmente del sufismo de raigambre turca y persa.

6.5.1. La escucha (*samāʿ*)

Hemos insistido en varios momentos de la presente investigación en el carácter sónico del islam, cuyos principales hitos fundantes poseen todos ellos una neta dimensión sonora, comenzando por el más prominente y principal de todos, la revelación coránica (*waḥy*). Piénsese que el Corán, antes que libro, esto es, palabra escrita, es palabra dicha, pura oralidad. Por consiguiente, cuando Rūmī subraya tanto en su obra poética como en su pedagogía espiritual el valor transformador de la escucha (*samāʿ*), no está sino inscribiendo su filosofía espiritual en el seno de una tradición, repetimos, fundamentalmente sónica, que pone el acento en la dimensión trascendente y reveladora de lo sonoro y cuyo sentido más preponderante es el oído.

En ese sentido, nos parecen muy interesantes las reflexiones de H. Kamil Yılmaz acerca de la naturaleza de los profetas que aparecen en el Corán. Afirma el profesor turco que entre los profetas coránicos hay algunos que son ciegos, Šuʿayb y Yaʿqūb (Jacob), por ejemplo, pero en cambio no hay profetas sordos (Yılmaz 2008: 16). Pareciera como si el sentido de la escucha fuese el único sentido imprescindible a la hora de ser receptáculo válido de la palabra divina. En el Corán, a Dios no se le ve, sino que se le escucha.

A propósito del significado espiritual de la ceguera, especialmente en la música, afirma Marius Schneider:

«Oír con ojos cerrados es además simbólico de gran concentración interior, ya que el plano acústico en el cual se desarrollan el sonido y el

lenguaje es el plano principal del ser humano. Esta concepción seguirá reflejándose durante siglos en la posición excepcional del músico, especialmente del músico ciego³⁹¹» (1998: 154).

El acto del *samā'*, tomado aquí en su sentido lato, esto es, en tanto que «escucha atenta» y no tanto como el ritual específico del *samā' mawlawī*, constituye la esencia del *Maṭnawī*. No en balde, el libro arranca con el imperativo persa, *bišnaw*, que constituye toda una invitación a la escucha por parte del autor. En ese sentido, todo en Rūmī es escucha. Sin embargo, no se trata de escuchar cualquier cosa, Rūmī exhorta a escuchar el *nay* y la historia que éste narra acerca del exilio y el anhelo del retorno a los propios orígenes, que no es sino la historia simbólica del propio ser humano escindido de su fuente original en Dios, como veremos más adelante. Por supuesto, hay en la escucha que propone nuestro autor una actitud dinámica. Y es que se trata, sin duda alguna, de una forma de escucha totalmente distinta a la habitual; una escucha diferente que se lleva a cabo mediante un oído también diferente -el oído interior hemos visto que lo llama Rūmī-, el único capaz de oír el canto del *nay* y escrutar el secreto que atesoran sus melodías.

En este punto, debemos insistir una vez más en un hecho relevante: para Rūmī el sonido es el plano perceptible más trascendental; y el oído, el órgano esencial de la recepción y la percepción espirituales. De ahí que, para el sabio sufí de Konya, el plano acústico de una palabra, por ejemplo, importe tanto o más que su significado semántico. Siguiendo el ejemplo de Rūmī, para el sufismo *mawlawī* el oído constituye el órgano místico y receptivo por excelencia, criterio que confirma Marius Schneider cuando sostiene que:

«el sonido es la base del pensar místico y tiene una cualidad mística casi extraordinaria» (1998: 162).

Por consiguiente, podría decirse que la exhortación a la escucha con la que se abre el *Maṭnawī* es, al mismo tiempo, una invitación a la mística,

³⁹¹ En el ámbito del arte de la recitación coránica (*tağwīd*) son célebres algunos recitadores (*qārī'*, pl. *qurrā'*) ciegos, como el egipcio 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad (1927-1988), reconocido en todo el mundo islámico, o el turco Kani Karaca (1930-2004), especialista, al mismo tiempo, en el repertorio musical *mawlawī*. Acerca del arte del *tağwīd*, remitimos a Kristina NELSON, *The Art of Reciting the Qur'an*, El Cairo: The American University in Cairo Press, 2001 (Primera edición, 1985).

entendido dicho término en su sentido estrictamente etimológico, tal como advertimos ya en la introducción de la presente investigación, relativo al secreto (*sirr*) del ser y de la existencia.

Para Rūmī y el sufismo *mawlawī*, el plano de los movimientos acústicos o musicales es el plano más real, de ahí la exhortación a la escucha, teniendo en cuenta, además, como asevera Marius Schneider, que:

«el oído pasa por ser el órgano más importante entre los órganos de recepción sensorial. En la jerarquía de los seres vivos, los sentidos del tacto, del gusto y de la vista son los más elementales. El sentido del oído parece ser el último en el desarrollo biológico» (1998: 43).

En el hombre, la máxima finura por lo que respecta a la percepción acústica se da en un cierto estado de primordialismo existencial, en la llamada mística primitiva, por ejemplo, mientras que en las culturas más sofisticadas, dicha facultad auditiva disminuye progresivamente en favor de la vista. Quiere ello decir que la invitación a la escucha con la que Rūmī abre el *Maṭnawī* es también, a nuestro juicio, una invitación a retornar a un cierto estado primigenio de naturalidad y comunión con el cosmos que el ser humano ha perdido con el paso del tiempo. Para Rūmī, escuchar es una manera de volver al origen. En definitiva, la escucha que reivindica nuestro autor es la escucha del «día de *alast*», cuando las almas prometieron fidelidad a Dios, tras oír y responder afirmativamente a su pregunta acerca de su señorío (*rubūbiyya*) sobre la humanidad y sobre el mundo.

En ese sentido, reivindicar el oído, el sentido de la escucha, es reivindicar también la dimensión mística del ser humano. Por otro lado, significa vincular la sabiduría directamente con el oído. Para Rūmī, el hombre deviene un sabio cuando sabe escuchar. Así pues, el oído aparece en él como una suerte de matriz de la vida espiritual. No está de más recordar aquí que, por ejemplo, los antiguos chinos consideraban las orejas grandes como una señal de gran sabiduría, el símbolo más evidente del individuo que sabe más oír que

hablar³⁹². A Lao-tse, que tenía orejas largas de siete pulgadas, según afirma la tradición taoísta, lo apodaban, precisamente, «orejas largas»³⁹³.

Con todo, hay comentaristas del *Maṭnawī*, el ya citado Ismāʿīl Ḥaqqī al-Brūsawī, por ejemplo, que interpretan de forma más restrictiva las propuestas de Rūmī. Así, sostienen que la exhortación a la escucha que Rūmī efectúa al inicio del *Nay-nāma* no posee un alcance universal, sino que va dirigida exclusivamente a la élite espiritual, a los que al-Brūsawī denomina «señores del corazón» (*arbāb-i qalb*), es decir, quienes poseen un alto dominio de sí mismos, a diferencia de la gran mayoría de la gente, el vulgo (*al-ʿawwām*), «que vive en el fondo de un pozo» (al-Brūsawī 2012: 100).

Rūmī y el sufismo *mawlawī* vincularon desde el principio -lo hemos visto en el *Nay-nāma- nay* y *samāʿ*. Dicha íntima vinculación puede observarse también en el rango central que el *nay* ocupa en el ritual del *samāʿ mawlawī*. En efecto, el *nay* es el instrumento musical que inaugura dicha ceremonia con una intervención solista e improvisada (*taqsīm*), que indica el modo musical (*maqām*) en el que se desarrollará toda la ceremonia posterior. También en este caso, la ciencia de las letras y los números (*ʿilm al-ḥurūf*) le brindó una feliz coincidencia al sufismo *mawlawī*, dado que la equivalencia numérica del término *samāʿ* es 9³⁹⁴, número cuyo simbolismo, ligado estrechamente al *nay*, ya hemos abordado con anterioridad. Dicha equivalencia numérica fue considerada por el sufismo *mawlawī* como un signo revelador -uno más- de la naturaleza cardinal del *nay*, algo que solo puede concebirse a la luz de la enorme consideración que los sufíes otorgan a dichas equivalencias numéricas,

³⁹² Dado que hemos referido anteriormente la historia del rey Midas y sus orejas de burro, nos parece oportuna la puntualización que Jean Chevalier y Alain Gheerbrant recogen al respecto en su *Diccionario de los Símbolos*, *op. cit.*, p. 782:

«Según la leyenda griega del rey Midas, las orejas grandes serían las insignias de la estupidez. Pero el análisis de la leyenda revela mucho más: por preferir la flauta de Pan a la lira de Apolo, el rey Midas elige lo que simboliza aquel dios, la seducción de los placeres en lugar de la armonía de la razón que Apolo simboliza. Sus orejas de burro simbolizan la necedad, nacida de la perversión de sus deseos. Aún más, quiere esconder su deformidad: y no hace más que acrecentar la lujuria, la tontería y la vanidad. El rey Midas, símbolo de la simpleza trivial es, a pesar de no querer reconocerlo, el hombre más neciamente engañado de todos los mortales».

³⁹³ Cfr. Jean CHEVALIER-Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 780-781.

³⁹⁴ La operación es la siguiente: [*s* (Ϸ) = 60] + [*m* (μ) = 40] + [*a* (I) = 1] + [*'* (ε) = 70] = 171. Y por recurrencia : 1 + 7 + 1 = 9.

en modo alguno vistas como meras casualidades. En suma, en el corazón del *samā'* hallamos el *nay*. Más aún, decir *samā'* es decir *nay*. Para Rūmī, la escucha está directamente emparentada con dicho instrumento arquetípico, entre los más arcaicos y tradicionales que puedan encontrarse (During 1992: 278). Escuchar es, para nuestro autor, escuchar el *nay*, pues el *nay*, símbolo del profeta Mahoma, es portador de una revelación salvífica.

6.5.2. Exilio (*gurba*)

Un hadiz *nabawī* afirma que el islam es una tradición religiosa del exilio³⁹⁵; y nadie ha podido expresarlo mejor que los espirituales sufíes, sobre todo los de raigambre turca y persa, que hicieron de la imagen del exilio y el retorno su tema predilecto, hasta convertirlo en verdadera obsesión (Corbin 1990: 247). A decir verdad, todo ese sufismo constituye una parábola sobre el exilio (*gurba*) y las hondas emociones que le acompañan, como el dolor por la separación, la nostalgia del lugar de origen perdido y el anhelo del retorno.

En ese sentido, podría afirmarse que, sobre todo, el sufismo persa y ciertas vías espirituales concomitantes, como la teosofía *išrāqī* de las luces de Šihāb al-Dīn Yaḥyà Suhrawardī (1154-1191), más conocido como el *Šayj al-Išrāq*, el «Maestro de las Luces», o el *Šayj al-Maqtūl*, el «Maestro Asesinado», son monotemáticos, si bien cada autor ha sabido recrear a su manera, con una inusitada frescura y originalidad, una misma historia referida al exilio metafísico del ser humano³⁹⁶. Con todo, el pasaje más emblemático sobre dicho exilio

³⁹⁵ El hadiz, recogido por Muslim, dice así exactamente: «El islam comenzó siendo exiliado y exiliado volverá a ser, tal como al principio. Bienhallados los exiliados». Rūmī lo cita en FF 12: 52.

³⁹⁶ Piénsese, por ejemplo, en el caso de la teosofía del *išrāq* de Suhrawardī y su singular doctrina del «exilio occidental». Por supuesto, Occidente y Oriente han de entenderse aquí no en términos geográficos, sino puramente metafísicos, siendo Occidente el lugar donde se pone la luz, esto es, el reino de la oscuridad y el olvido de Dios, del cual sale el hombre que ha despertado a lo espiritual, atraído por las luces que despuntan en Oriente. Téngase en cuenta que el término árabe *išrāq*, con el que se conoce su teosofía, posee un amplio campo semántico que incluye, al mismo tiempo, los conceptos de «luz» y «oriental», mientras que la palabra *gurba*, que hemos traducido como «exilio», está emparentada con «nostalgia», «extrañamiento» y «occidente», entendido como el lugar por donde se pone el sol y, en consecuencia, está a oscuras. De ahí que iluminarse signifique para Suhrawardī dirigirse hacia el Oriente de las luces, desde el Occidente de la oscuridad y el exilio. Para más detalles sobre dicha concepción del exilio, remitimos al «Relato del exilio occidental», incluido en SUHRAWARDĪ, *El encuentro con el ángel*, op. cit., pp. 113-134.

emetafísico, el que más ha quedado en la memoria de las gentes orientales, es el *Nay-nāma* de Rūmī, que aquí nos ocupa.

En cualquier caso y más allá del tratamiento personal dado al tema por cada autor, el significado del exilio aquí mencionado se refiere a:

«la lejanía del seno de la Unidad Divina y la obligación de morar en el mundo material o, por cierto, en cualquier plano de la existencia que esté apartado de la presencia directa de lo Divino»³⁹⁷.

Tal exilio le desposee al ser humano de su verdadera patria de origen, impidiéndole integrarse en ninguna otra y obligándole a vivir como un extraño en tierra ajena. Para los espirituales sufíes, la patria perdida no es sino el doble celestial de la psique terrestre, el principio trascendente de su individualidad, que en la mayoría de los casos permanece en estado de latencia, ahogado bajo los impulsos y tendencias del *nafs*, el ego o yo fenoménico (Arasteh 1985: 30 y ss.).

De todo ello se deriva la actitud del sufí respecto un mundo en el que está pero al cual no pertenece y se sabe extraño en él, como un extranjero. Así pues, la existencia del exiliado sufí transcurre arrojando el dilema de estar pero no ser. Fiel exponente del pensamiento de su padre, Sultān Walad expresa dicho dilema en los términos siguientes:

«Somos unos exiliados en este mundo y como tales exiliados viajamos en él. Al final, llegaremos al Amigo» (PS 98).

Existir es, por consiguiente, vivir en el exilio; un exilio que le hace sentirse extraño no sólo ante los demás, al menos ante quienes no poseen la misma conciencia expatriada, sino también ante sí mismo. El exiliado es un ser humano escindido que habla un idioma dual, el del mundo de la multiplicidad formal, por un lado, y, por otro, el lenguaje del corazón, el del estado interior o muda elocuencia (*lisān al-ḥāl*), que ya hemos visto en su momento.

Desde el instante mismo en el que el sufí toma conciencia de su condición de exiliado, que malvive en las tinieblas de las «tierras occidentales», parafraseando a Suhrawardī, su vida no tendrá ya otro objetivo que el del

³⁹⁷ Cfr. Terry GRAHAM, «‘Eyn-ol Qozāt Hamadāni: El caballero (*yāwānmard*) martirizado», *SUFÍ*, 13, 2007, p. 26.

retorno al lugar de origen en Dios, simbolizado por el «día de *alast*». El destino del sufí es único y apunta, justamente, al Único (*Aḥad*) que realmente es existente, es decir, Dios. Y es dicho destino irremplazable la razón que desencadena y alimenta su nostalgia, hasta el punto de convertirse en una enfermedad para él. En efecto, el *pathos* del sufí, su pasión y su padecimiento, es la nostalgia, entendida ésta en el sentido etimológico del término griego, como *algia* o «dolor del regreso a la patria». Por consiguiente, el exiliado es siempre un *homo viator*, cuyo viaje es siempre de retorno y no acaba de consumarse jamás. En breve, el exiliado siempre está volviendo. Pues bien, esa es la gran epopeya mística que canta el sufismo, principalmente el de raigambre turca y persa, y que Rūmī expresa a partir del simbolismo del *naʿy*, figura emblemática del expatriado.

Al tratarse de un viaje -viaje simbólico, por supuesto- de retorno a casa, quiere ello decir que no hay nada nuevo que alcanzar ni descubrir que no resida ya en lo más hondo del ser humano, nada que no habite desde el principio, en el «día de *alast*», en los pliegues más recónditos de su interior, en el corazón, órgano de la intuición y el desvelamiento místicos y, en consecuencia, espacio teofánico por excelencia. Por lo tanto, por qué buscar nada, y menos aún a Dios, si Él no está desaparecido, se preguntará no sin ironía Rūmī en un famoso *gazzal*³⁹⁸, pues todo, incluido Él, está ya aquí mismo operando sin cesar, a pesar de la desatención del ser humano.

Hay que puntualizar que el espiritual sufí, también Rūmī, habla de viaje en términos simbólicos, dado que si no hay que ir a ninguna parte, si Dios no está desaparecido, si su naturaleza operante está aquí y ahora recreando el mundo, no existe trayecto alguno que transitar, no hay principio ni fin. De hecho, en la propuesta espiritual de Rūmī, en su «senda de la pasión amorosa», no hay camino, hablando con rigor; y no puede haberlo jamás, dado que todo es consecución, todo es meta y llegada. De ahí el sentido circular -y no lineal- de la danza derviche del giro, núcleo del *samāʿ mawlawī* y tal vez la expresión plástica más reveladora de eso que hemos dado en llamar «pensamiento sufí de la circularidad», que guarda estrecha relación con la noción de exilio que estamos analizando.

³⁹⁸ Hemos dado el *gazzal* anteriormente. Cfr. *supra*, p. 211, n. 314.

Así pues, el viaje de retorno del exiliado, simbolizado por la danza circular del derviche, se realiza de derecha a izquierda, que también quiere decir de fuera adentro, esto es, hacia el corazón. Pero, no tanto hacia el corazón anatómico como hacia el espacio simbólico que éste representa, en tanto que patria celestial, tierra original de luz, de la que el ser humano ha sido arrancado de raíz, como el *nay* del cañaveral. Al mismo tiempo, el corazón es el lugar teofánico por excelencia, el espejo en el que mejor se refleja lo divino, el verdadero motor de la conversión espiritual del ser humano. No en vano la raíz gramatical *q-l-b* de la palabra árabe *qalb*, «corazón», abarca un amplio campo semántico que incluye significados como «centro», «transformación», «experimentación» y «conversión», lo cual corrobora el papel desempeñado por el corazón en el islam, en general, y el sufismo, en particular.

Según reza un célebre hadiz *qudsī*, citado a menudo por Rūmī:

«El cielo y la tierra no pueden contenerme, pero sí el corazón de mi fiel servidor»³⁹⁹.

Tomando como protagonista a Moisés, Rūmī recrea como sigue dicho hadiz, algo muy común en él:

«Este Moisés guarda en su seno la infinita forma sin forma del invisible, reflejada en el espejo bruñido de su corazón.

Aunque tal forma no pueda ser contenida ni en el cielo, ni tampoco en el empíreo, ni en la esfera de las estrellas,

ni sobre la tierra que reposa sobre el pez, ya que todas esas cosas son limitadas y se pueden contar.

Has de saber que el espejo del corazón carece de límites. Aquí, el entendimiento guarda silencio, so pena de errar, puesto que en el corazón está Él, o mejor aún, es Él» (M I: 3486-3489).

En ese sentido, se entiende que en la forma turca de interpretación del *nay*, éste se sopla hacia el lado izquierdo, justamente, es decir, en dirección al corazón, como si el *nayzan* persiguiese vaciarse de sí mismo, a través del soplo

³⁹⁹ Cfr. Badī' al-Zamān FORŪZĀNFAR, *Aḥādīṭ-i Maṭnawī*, *op. cit.*, hadiz 63.

vital, y hallar en el corazón, asiento simbólico de Dios, la inspiración musical necesaria.

Así pues, el viaje iniciático del sufí es siempre un viaje de retorno y un viaje en sí mismo. De otro lado, dicho viaje de retorno no es sino la respuesta afirmativa a la llamada del pasaje coránico que sirve de inspiración a la doctrina tradicional del exilio y el retorno, tal como fue formulada por el sufismo fundamentalmente turco y persa:

«¡Alma sosegada! ¡Vuelve a tu Señor, satisfecha, acepta! ¡Y entra con Mis siervos, entra en Mi jardín!» (Corán 89: 27-30).

Estas aleyas forman parte de la oración ritual por los difuntos, lo cual no resulta sorprendente. A fin de cuentas, el viaje sufí de retorno a la propia patria, tal como lo propone Rūmī, tiene mucho de muerte a sí mismo. Como veremos más adelante, la muerte iniciática y el combate espiritual van de la mano en nuestro autor.

En cualquier caso, todo en Rūmī da comienzo con la conciencia de la pérdida y la separación (Jambet 1999: 7), al igual que sucede con el *nay*; una pérdida que, paradójicamente, lejos de colapsar, opera como acicate y revulsivo del viaje espiritual de retorno a lo que verdaderamente se es. Y es que la lógica es la siguiente: solo aquéllos que permanecen lejos podrán saborear las mieles del regreso, puesto que el gozo del retorno es proporcional al dolor del exilio:

«No gozarás de tu ciudad y de tus familiares, más que cuando hayas sufrido el dolor y las tribulaciones del exilio» (M III: 4158).

La experiencia del exilio es para Rūmī un aprendizaje inmejorable y una escuela de maduración personal. La ecuación dolor/gozo -que también podría formularse como ausencia/presencia- está siempre en él de este último lado.

Igualmente, el dolor de la separación, algo que Rūmī sufrió en propia carne, tras la marcha de su mentor Šams, constituye toda una propedéutica para el verdadero amor:

«Salvo el fuego del exilio y de la separación,
¿qué cocerá al que está crudo?, ¿qué le libraré de la hipocresía?».
(M I: 3058)

Con todo, lo que llama poderosamente la atención en Rūmī es la asociación que establece entre la pérdida y el dolor de la separación, por un lado, y el gozo de la música y la danza, por otro. Éstas, música y danza, aunque también la poesía, son en Rūmī los frutos transfigurados del dolor que produce la experiencia del exilio metafísico. Así lo ha sabido ver la profesora Anvar-Chenderoff:

«Hay en la vida y la obra de este poeta del puro amor una alquimia muy particular que sublima los dolores más vivos, a fin de transmutarlos en el éxtasis del deseo» (2004: 70).

6.5.2.1 Exilio y «pensamiento sufí de la circularidad»

El «pensamiento sufí de la circularidad» aparece perfectamente sintetizado en las siguientes palabras de Ibn ‘Arabī:

«Considera que el mundo es de figura esférica y por esto ansía volver a su principio, una vez que ha llegado a su fin, es decir, a Dios, que fue quien nos sacó del no ser al ser y al cual hemos de volver, como Él mismo dice en varios lugares de su Libro [Corán] (...) Todo ser, toda cosa, es una simple circunferencia que torna a aquel de quien tomó su principio»⁴⁰⁰.

En realidad, dicho «pensamiento sufí de la circularidad» posee una traducción práctica en la mayoría de ritos sufíes, los cuales siguen un esquema mandálico. La figura del círculo, que constituye el mandala más simple, está presente en todos los niveles del *samā’ mawlawī*, constituyendo a la vez una suerte de psicograma y de cosmograma (During 1990: 70). En cierto modo, el *samā’* de los derviches giróvagos es una escenificación de dicha cosmovisión circular expuesta por Ibn ‘Arabī. Así pues, el mundo es una figura esférica, del

⁴⁰⁰ Citado en Miguel CRUZ HERNÁNDEZ, *Historia del pensamiento en el mundo islámico (vol. 2)*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 603.

mismo modo que el espiritual sufí es esférico también, pues todo él se ha convertido en mirada, de tal modo que en cualquier dirección está orientado, porque, como afirma el texto coránico que da sentido al *samā' mawlawī*:

«adondequiera que os volváis allí está la faz de Dios. Dios es inmenso, omnisciente» (Corán 2, 115).

En el ámbito del sufismo turco otomano, será el *šayj mawlawī* Ismā'īl Rusūjī al-Anqarawī, a quien nos hemos referido ya en varias ocasiones a lo largo de nuestra investigación, el más preclaro expositor del citado «pensamiento sufí de la circularidad». Al-Anqarawī, a quien el célebre viajero otomano Awliyā' Çelebī (1611-1682) llamaba «océano de significaciones espirituales» (Ambrosio 2010: 80), se sirvió de la geometría, en particular, del simbolismo del círculo y la esfera, para describir e interpretar el *samā' mawlawī*, en tanto que expresión simbólica de la danza de la vida y del cosmos:

«Esta existencia es una existencia circular. Es decir, que se puede formular la hipótesis según la cual la esencia de la Unicidad es como un punto a partir del cual, antes de la creación del mundo y del hombre, discurre una línea trazando una figura circular» (Ambrosio 2010: 267).

Lo más relevante, sin embargo, de la reflexión de al-Anqarawī sobre el «pensamiento sufí de la circularidad», en la que se deja sentir la huella del sufismo *akbarī*, como acabamos de ver, es su concepción circular del modo de existencia del espiritual sufí, más concretamente del derviche *mawlawī*, a quien define como:

«el poseedor de la vía circular, porque su viaje es a partir de la Verdad, hacia la Verdad, con la Verdad y en la Verdad, de tal manera que así halla la verdadera circularidad» (Ambrosio 2010: 277).

Al-Anqarawī distingue entre lo que él llama el «hombre cuadrado» y el «hombre circular». El primero es quien vive acuciado por la inmediatez de los fenómenos y no percibe más allá de las formas exteriores. El primero no pasa de obedecer y cumplir la ley religiosa, sin atisbar más realidad que la que representa la letra en sí. Por el contrario, el «hombre circular» es quien sigue la

vía del círculo, que es la del retorno al origen, simbolizado por el «día de *alast*», desde el exilio en el mundo opaco de las formas. Consciente de su condición de expatriado, para el derviche *mawlawī*, paradigma del «hombre circular», el punto de arranque de todo es el pacto primordial (*mīlāq*) del «día de *alast*», que trata de recordar a cada instante.

Lo dijimos en su momento, para Rūmī, dicho acontecimiento transhistórico sucede a cada momento. De ahí la insistencia de nuestro autor en subrayar la condición de «hijo del instante» del sufí, según una definición clásica del mismo. Según Rūmī, lo que diferencia al sufí del resto de las gentes es que, al contrario de aquellos, éste vive siempre en un instante rebosante de presente, abierto a las posibilidades que brinda cada momento en forma de signos divinos., Aquí, equipara Rūmī los nudos del *nay* a las preocupaciones mundanas por el pasado o el futuro. Ser un «hijo del instante» es permanecer vacío y abierto, en disposición de recibir, como un *nay*:

«Pasado y futuro son un velo que te separan de Dios. Préndeles fuego a ambos. ¿Por cuánto tiempo estarás, a causa de ellos, lleno de nudos como un *nay*» (M I 2001-2002).

En resumen, para Rūmī y el posterior sufismo *mawlawī*-de hecho para buena parte del sufismo de raigambre turca y persa- el ser humano no puede sentir más que musicalmente su destino, que no es otro que la historia de la pérdida del lugar de origen, el consiguiente exilio y el anhelo del retorno. Solo a través del hechizo musical puede el hombre vislumbrar lo que realmente es. He ahí el poder evocador de la música, he ahí la capacidad de reminiscencia del *nay*. Cuando el *nayzan* sopla su *nay*, se escucha el diálogo primigenio del «día de *alast*». Y es que el sonido del *nay* nos sitúa en un *tempo primo* anterior a la música misma.

Sin embargo, únicamente quienes son capaces de reconocer dicho diálogo a través del sonido quejumbroso del *nay* sienten la nostalgia de la patria de origen. Quien escucha el *nay* y comprende el secreto de sus melodías anhela regresar a la fuente⁴⁰¹. Para alguien así el mundo será hasta el final de

⁴⁰¹ También hallamos dicha evocación del exilio en los llamados cantos de exilio (*gurbet havası*) de los nómadas del sudoeste de la Anatolia turca, ligados a formas populares de misticismo turco, como en el caso del dervichismo *alevi-bektaşî*. La

sus días un lugar de exilio. Personajes de esa condición, como el propio Rūmī, por ejemplo, habitan en ese espacio metafísico, lugar no-lugar (*lā makān*), donde el «día de *alast*» sucede a cada momento. Es esta preexistencia, justamente, la que otorga sentido al retorno, que comienza desde el instante mismo en el que alguien toma conciencia de estar viviendo en una tierra de exilio, como es el mundo terrenal de las apariencias (*dunya*), carente de luz.

Evocando una figura tan musical como la de F. Nietzsche, el escritor rumano Emil M. Cioran afirma lo siguiente a propósito de la capacidad evocadora de la música y su relación con el paraíso perdido, algo que, a nuestro juicio, no dista en demasía del testimonio de Rūmī:

«No puedo diferenciar las lágrimas de la música' (Nietzsche). Quien no comprende esto instantáneamente, no ha vivido nunca en la intimidad de la música. Toda verdadera música procede del llanto, puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso» (Cioran 2008: 29).

6.5.3 La pasión amorosa (*'išq*)

Dado que hemos dedicado ya todo un capítulo a la visión que Rūmī posee del amor (*'išq*) y a lo que el propio autor denomina *mil-lat-i 'išq*, que hemos traducido como «senda de la pasión amorosa», nos limitaremos en el presente epígrafe a glosar el vínculo que Rūmī establece en el *Nay-nāma* entre el *nay* y la figura legendaria del poeta árabe Qays ibn al-Mulawwah (m. 688)⁴⁰², más conocido como Mağnūn Laylà, esto es, el «Loco de Laylà», y la relación que la locura producida por un amor de dicha naturaleza tan superlativa posee con la muerte; por supuesto, la muerte de amor, la muerte por amor.

Así pues, afirma Rūmī:

«El *nay* habla acerca de la senda ensangrentada del amor; nos

temática dominante de sus cantos es el alejamiento, la separación y la nostalgia de la patria perdida. Sobre dicho tipo de música, véase Jérôme CLER, *Musiques de Turquie*, París: Cité de la Musique/Actes Sud, 2000: 111-119. Para las cuestiones relativas al dervichismo *alevi-bektaşî*, remitimos a John KINGSLEY BIRGE, *The Bektashi Order of Dervishes*, Londres: Luzac Oriental, 1994 (Primera edición, 1934).

⁴⁰² Cfr. A. MIQUEL (trad.), *Le fou de Laylà: le diwân de Majnûn*, París: Sindbad, 2003. En español, existen algunos de sus poemas traducidos en Josefina VEGLISON, *La poesía árabe clásica*, Madrid: Hiperión, 1997, pp. 118-120.

recuerda la historia de la pasión de Mağnūn» (M I: 13).

Por otro lado, reconoce Rūmī que su amor por el Amado divino le condujo a la locura, hasta el punto de haber transformado por completo su ser y su vida. De hecho, el Rūmī que ha llegado hasta nuestros días, el que hoy leemos y analizamos, es, precisamente, dicho loco de amor y no el formal religioso que fue antes de la irrupción en su vida de Šams, el derviche errante de Tabriz:

«La pasión amorosa (*išq*) por el Amado divino
me condujo lejos de la erudición y de la recitación coránica,
hasta convertirme en el loco que ahora soy»⁴⁰³.

Por consiguiente, ambos personajes, Mağnūn Laylā y Rūmī, comparten un mismo destino, marcado por el amor y la locura, que, en el caso de nuestro autor, se expresa a veces, como ocurre en el *Nay-nāma* que ahora nos ocupa, a través de la figura simbólica del *nay*. Veamos, por consiguiente, qué tipo de amor es ese que conduce a la locura y cómo llegó nuestro autor a él.

Es común referirse a la historia de amor entre Mağnūn y Laylā, cuyo argumento es muy simple, por cierto⁴⁰⁴, como el paradigma del amor *‘udrī*, también llamado amor de Iraq, por haberse desarrollado allí. En concreto, la leyenda surge en las ciudades de Kufa y Basora, para ir creciendo paulatinamente en volumen y expansión. Sin embargo, la verdadera difusión de la leyenda de Mağnūn Laylā, cuya historicidad es puesta en entredicho por muchos autores, vendrá de la mano del compilador árabe de origen persa Abū al-Farāğ al-Iṣfahānī (897-967), quien recopilará el grueso de noticias acerca del poeta, así como su producción poética, en su célebre *Kitāb al-agānī (Libro de las canciones)*⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Cfr. *supra*, p. 70.

⁴⁰⁴ Ambos jóvenes, Qays y Laylā, se enamoran tras conocerse accidentalmente, pero el padre de ella se opone a dicha relación, de tal manera que la casa a la fuerza con otro hombre, razón por la cual Qays enloquece -de ahí el epíteto Mağnūn Laylā- y se retira al desierto, donde malvive desesperado, componiendo versos de anhelo por Laylā y de pesar por su aciaga suerte y la distancia que les separa, hasta que, finalmente, le sobreviene la muerte. A partir de este núcleo argumental primigenio, diferentes autores elaborarán las distintas versiones existentes de dicha historia, pero sin apenas alterar lo esencial de la trama.

Respecto al amor *ʿudrī* en sí, afirma el profesor Emilio Tornero:

«Aparece este tipo de amor, el amor *ʿudrī*, en el siglo VII, como una creación exclusivamente árabe, y más en concreto de los beduinos, en oposición al amor libertino desarrollado en medios urbanos. De hecho, su creación se atribuye especialmente a una tribu árabe beduina, los Banū 'Uḍra» (2014: 149).

A pesar de que ni Mağnūn ni Laylā, la pareja de amantes más célebre del mundo árabe, pertenecían a dicha tribu árabe de los Banū 'Uḍra, que fue cristiana, por cierto, en tiempos preislámicos⁴⁰⁶, todas las características de su historia son las de un verdadero amor *ʿudrī*. Además, se decía entonces de los Banū 'Āmir, la tribu de Qays, que «morían de amor tanto o mejor que los *ʿudrīs*» (Tornero 2014: 159). En cierto modo, el amor *ʿudrī* puede considerarse como una suerte de continuación del *nasīb* que hacía las veces de exordio en la casida árabe clásica, como ya hemos apuntado anteriormente al comparar la función que éste cumple en la casida con la del *Nay-nāma* en el *Maṭnawī*. En definitiva, la locura de Mağnūn, como veremos seguidamente, viene a ser un *nasīb* superlativo (Tornero 2014: 160).

Cuatro son las características fundamentales de esta clase de amor por el que gentes de las tribus de los Banū 'Uḍra y de los Banū 'Āmir eran capaces de morir. Son éstas:

1. Idealización de la mujer.
2. Monogamia.
3. Castidad.
4. Fidelidad.

⁴⁰⁵ Abū-I-FARĀĠ AL-ISFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, El Cairo: Al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-I-Kitāb, 1992, vol. 2, pp. 1-96.

⁴⁰⁶ Dicha circunstancia ha conducido a algunos investigadores a pensar en una hipotética influencia cristiana en el amor *ʿudrī*, un amor casto y monógamo por definición, atributos éstos más propios, ciertamente, del cristianismo que del islam. Cfr. Miguel ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia seguida de Historia y crítica de una polémica*, Madrid: Hiperión, 1984, p. 415 (Primera edición, 1919).

Pero, la prueba definitiva de que nos hallamos ante un ejemplo de amor *‘udrī* es que el amante se ve aquejado por una enfermedad que afecta tanto al cuerpo como al alma; y si no es así es que el amor no es del todo verdadero. En el caso del poeta Qays, su enfermedad fue la locura. Dicho de otro modo, su trastorno mental le sobrevino por un exceso de amor hacia su inalcanzable amada Laylà, que a la postre le condujo a la muerte. Por lo tanto, la ecuación es clara: vivir es amar y amar equivale a morir de amor. La paradoja, que no les pasó por alto a los espirituales sufíes, salta a la vista: en el instante en el que se ama, se muere; y en el instante en que más se muere, más se vive. He ahí el vínculo entre pasión amorosa y muerte, que encontramos explicitado en la obra poética de Rūmī como dos de los elementos fundamentales de su filosofía mística, tal como ya hemos avanzado.

Porque lo que en verdad nos interesa aquí del amor *‘udrī*, encarnado en Mağnūn y Laylà, es su tránsito al ámbito del sufismo, justamente, y la interpretación que los autores sufíes, como Rūmī, realizaron de él en tanto que expresión más pura del amor divino. Ciertamente, la historia de los dos jóvenes árabes enamorados contiene en sí unos elementos de inmediata disponibilidad simbólica a efectos sufíes⁴⁰⁷. No resulta extraño, por consiguiente, que la leyenda de Mağnūn Laylà se convirtiese en uno de los temas más comunes de la literatura sufí, sobre todo en lengua turca y persa⁴⁰⁸.

Para el sufismo, la embriagadora Laylà⁴⁰⁹, pasó a ser, ya en el siglo IX, el símbolo predilecto de la esencia divina -horizonte final del viaje sufi-

⁴⁰⁷ Sobre la recepción sufí de la leyenda de Mağnūn y Laylà, véase el estudio del profesor libanés Jad HATEM, *Majnoun Laylâ et la mystique de l'amour*, París: L'Harmattan, 2010.

⁴⁰⁸ Dos son las versiones persas más destacadas. En primer lugar, la de Niẓāmī Ġanğawī (ca. 1141-1209), de la cual existe una traducción al castellano a cargo de Jordi Quingles i Fontcuberta: *La historia de Layla y Majnún*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta 1991; y la del ya varias veces citado en la presente investigación Ġāmī, escrita en 1484, tal vez la más sobresaliente de todas y la que posee un carácter más abiertamente sufí. Por lo que respecta a la lengua turca, merecen ser destacadas dos: la de Mīr ‘Alī Šīr Nawāī (1441-1501), escrita en turco chagatay u oriental, y la de Fuzūlī (ca. 1483-1556), en turco azerí.

⁴⁰⁹ Si bien *layla* significa en árabe «noche», el nombre propio Laylà, que a menudo se asocia con dicha palabra y su significado, posee, en realidad, el sentido de «embriaguez», como en la palabra *našwa*, según recoge alguna autoridad clásica. De ahí que la expresión *umm Laylà*, «madre de Laylà», en el sentido de «esencia» u «origen», se utilice para referirse al vino. Con todo, no se trataría de un estado de ebriedad absoluta, sino de aquella leve embriaguez que desinhibe y, por ejemplo,

concebida como epítome de la belleza. Por su parte, Mağnūn pasó a simbolizar la figura del «loco de Dios», que hace dejación absoluta de sí mismo y pierde interés por todo lo que no sea el Amado divino; el sufí arrebatado por la belleza de la faz de Dios, cuyos signos, o aleyas divinas, se expresan por doquier. Con todo, nos hallamos ante un amor, el de Mağnūn y Laylā, que será a la postre el del propio sufí, imposible. Y es que Dios es sentido como la presencia de una ausencia.

Volviendo al *nay* nuevamente, afirma Rūmī, tal como ya hemos visto, que sus melodías hablan acerca de «la senda ensangrentada del amor». Dicho de otro modo, el amor comporta sangre, que es lo mismo que decir que se trata de una metamorfosis del ser, dolorosa y arriesgada, que bordea la muerte en todo momento. Hay quien compara el amor que Rūmī describe en el *Nay-nāma* con una intervención quirúrgica a corazón abierto⁴¹⁰. Dentro de dicho binomio amor-muerte, inseparable para nuestro autor, la nostalgia que se expresa a través del sonido del *nay* se concibe como la bipolaridad permanente del ciclo genésico que enlaza el sufrimiento y el amor, o con el amor sufriente. De ahí que la pérdida, como el dolor, constituya una verdadera propedéutica para el amor, como ya insinuamos en su momento. En definitiva, se ama desde el dolor y la distancia de la separación. Y es que la belleza y el amor crecen en el terreno donde se pudren sus contrarios. Se da la paradoja, una más de la historia, de que Laylā es a la vez la causa y el remedio de la locura de Mağnūn. Por su parte, afirma Rūmī del *nay*:

« Pero, ¿quién ha conocido jamás un veneno y un antídoto como el *nay*?
¿Quién ha visto jamás un enamorado y un consuelo como él?»
(M I: 12).

Evidentemente, el testimonio amoroso de Mağnūn Laylā, al igual que el del propio Rūmī, es desmesurado y excesivo, pero solo para quien lo vive

provoca un brillo característico en los ojos. Piénsese en ese sentido en la raíz / - ' - / - ' ; que significa «brillar» y «destellar», de donde la palabra /u'lu' «perla» (Agradecemos a la amabilidad del Dr. Federico Corriente sus sabias indicaciones a propósito del significado de la palabra *Laylā*).

⁴¹⁰ Cfr. Alan WILLIAMS, «Open Heart Surgery: The Operation of Love in Rūmī's *Mathnawī*», en Leonard LEWISOHN (ed.), *The Philosophy of Ecstasy. Rumi and the Sufi Tradition*, Bloomington: World Wisdom, 2014, pp. 199-227.

desde fuera. La lógica es evidente: para contemplar la belleza de Laylâ hay que tener los ojos de Mağnūn. A fin de justificar la locura de éste, pone Rūmī en boca de su amada, en lo que es una innovación al argumento central de la historia, las siguientes palabras:

«El califa le espetó a Laylâ: ‘¿Acaso eres tú la causa de la locura de Mağnūn?

¡Pero si tu belleza no es mayor que la de otras mujeres!

‘¡Calla!’, respondió ella. Porque mi belleza no será la de esas otras, pero tampoco tus ojos son los de Mağnūn»

(M I: 407-408).

6.6 Ḥal-lāğ y el *nay* Maṣṣūr

Uno de los tipos de *nay* más importantes, si no el que más, de la música sufí turco-otomana es el llamado *nay* Maṣṣūr. Según el *nayzan* turco Salih Bilgin (Estambul, 1960), «hablar del *nay* es referirse fundamentalmente al *nay* Maṣṣūr»⁴¹¹. Dicho *nay* recibe su nombre del célebre poeta y sabio sufí de origen persa, aunque de expresión árabe, Ḥusayn ibn Maṣṣūr al-Ḥal-lāğ (858-922), una de las personalidades más complejas del sufismo, a quien Louis Massignon⁴¹², que le dedicó lo mejor de su carrera como islamólogo, definió como el mártir por excelencia del islam, un mártir del amor místico.

Predicador popular, viajero y peregrino infatigable, misionero errante por tierras orientales, sabio inspirado y poeta de la unión mística y el amor divino, Ḥal-lāğ, un hombre excesivo tanto en la vida como en la muerte, fue reivindicado por Rūmī como uno de sus referentes espirituales, a diferencia de otros sabios sufíes que no vieron en él más que a un ser herético y extravagante, cuya culpa, a ojos de sus detractores, fue doble: por un lado, la

⁴¹¹ Así nos lo hizo saber el *nayzan* Salih Bilgin, uno de los intérpretes más relevantes del actual panorama musical turco, discípulo de Niyazi Sayin (Estambul, 1927), el último representante vivo de la escuela otomana de interpretación del *nay*, en entrevista personal realizada en su estudio de Estambul, el 11 de junio de 2015.

⁴¹² Cfr. Louis MASSIGNON, *La passion de Hallāj. Martyr mystique de l'Islam*, 4 vols., París: Gallimard, 1990 (Primera edición, 1922). Existe una versión abreviada en castellano de dicha obra monumental del islamólogo francés, a cargo de Herbert Mason: Louis MASSIGNON, *La pasión de Hallaj. Mártir místico del Islam*, Barcelona: Paidós, 2000.

divulgación de los secretos de la vía interior a gentes no preparadas para ello, contraviniendo de esta forma la «disciplina del arcano» (*taqiyya*); por otro, su deificación, vista como blasfema, concretada en la locución teopática *anā al-Ḥaqq*, «yo soy la Verdad» o, lo que es lo mismo, «yo soy Dios», recogida en su *Dīwān* y pronunciada como «grito apocalíptico» (Massignon 2000: 15) en el cadalso donde fue condenado a morir crucificado:

«Yo soy la Verdad, la Verdad que lo es por la Verdad.

Me he revestido de su esencia y desde entonces toda escisión se ha difuminado»⁴¹³.

Como ya hemos anticipado, Rūmī, lejos de condenarlo, reivindicó el comportamiento de Ḥal·lāğ, subrayando su elevado rango espiritual, incomprensible para la mayoría. Allí donde sus detractores veían en él la personificación de una soberbia espiritual intolerable, Rūmī les contradecía, afirmando que, en realidad, Ḥal·lāğ era un ejemplo irreprochable de humildad incondicional:

«Las gentes creen que la expresión *anā-l-Ḥaqq* es pretenciosa en exceso. Pues bien, *anā-l-Ḥaqq* revela en el fondo una gran modestia, ya que los que proclaman ‘yo soy el servidor de Dios’ están afirmando dos existencias: una, ellos mismos; otra, Dios. En cambio, quien dice *anā-l-Ḥaqq* se anihila, porque decir *anā-l-Ḥaqq* es lo mismo que decir ‘Yo no existo, todo es Él. Nadie es existente salvo Él. Yo soy pura nada, solo Él es» (FF 11: 44)⁴¹⁴.

Lo que han subrayado algunos autores es el paralelismo existente entre Mağnūn Laylā y Maṣūr al-Ḥal·lāğ, ambos referentes espirituales ineludibles para Rūmī, como estamos viendo. Los dos, Mağnūn y Ḥal·lāğ, viven de forma análoga la experiencia amorosa; los dos lo hacen hasta el punto de perderse en la figura amada: Laylā, en el caso de Mağnūn; y Dios, en el de Ḥal·lāğ. Si el primero afirma *anā Laylā*, «yo soy Laylā», el segundo proclama *anā-l-Ḥaqq*, «yo

⁴¹³ Cfr. HAL·LĀĞ, *Dīwān*, Barcelona: Fragmenta, 2010, p. 153 (Edición y traducción a cargo de Halil Bárcena).

⁴¹⁴ En FF 52: 192-193, vuelve Rūmī a esgrimir los mismos argumentos a favor de Ḥal·lāğ. Dicha insistencia en el tema evidencia su interés por el personaje.

soy la Verdad» (Hatem 2010: 9-10). Es la insistencia de los espirituales sufíes en este tipo de amor, justamente, que ellos vivían -y viven- como un amor recíproco entre el hombre y Dios, lo que les valió la reprobación de los religiosos más rigoristas, preocupados por preservar la trascendencia de Dios, dado que, al fin y al cabo, el amor denota, por un lado, una cierta carencia, impensable en el caso de Dios. Por otro lado, el amor implica una relación que no es concebible más que entre dos seres que comparten una cierta homogeneidad y proporción, algo, insistimos, inaceptable para un cierto islam (Bonaud 1991: 29).

Pero, más allá de dichas polémicas, lo cierto es que para el sufismo *mawlawī*, que heredó el legado ḥal·lağiano a través de Rūmī, el sonido del *nay* Manşūr simboliza el grito agónico de Ḥal·lāğ en el momento de morir. Dada la larga longitud de dicho *nay*, de 780-806 mm., el sonido que emite es grave y profundo, con lo que fue asociado inmediatamente a la figura heroica de Ḥal·lāğ y su lamento. En resumen, el sufismo *mawlawī* reivindicó a Ḥal·lāğ y su legado espiritual por vía musical, a través del timbre lastimero del *nay* Manşūr, lo cual fue, en cierto modo, una suerte de triunfo póstumo. Piénsese que el término árabe *manşūr* quiere decir, precisamente, «victorioso». En cierto modo, la figura de Ḥal·lāğ pervivió durante el largo período otomano hasta nuestros días gracias al *nay* Manşūr.

6.7 Analogías entre el *nay* y el cálamo: música y caligrafía

Tal como recoge el profesor Şener Demirel en su estudio sobre la tradición interpretativa del *Nay-nāma* (Demirel 2009: 70-71), todos los comentaristas del *Maṭnawī* del período otomano, tanto si pertenecen formalmente al sufismo *mawlawī* como si no, son unánimes en sus comentarios e interpretaciones a la hora de identificar las figuras simbólicas del *nay* y del cálamo (*qalam*), el instrumento fundamental que da sentido a la caligrafía (*jaṭṭ*), el arte islámico por excelencia⁴¹⁵. Indudablemente, que ambos estén realizados a partir del mismo material, un trozo de caña (*arundo donax*), contribuyó, sin duda, a propiciar dicha identificación (Véase Fig. 6).

⁴¹⁵ Sobre el arte de la caligrafía islámica y su simbolismo, remitimos a Patrick RINGGENBERG, *L'univers symbolique des arts islamiques*, París: L'Harmattan, 2009, pp. 159-182.



Nay turco y cálamo

(Fig. 6)

El valor que el islam concede a la caligrafía, en general, y al cálamo, su vehículo, en particular, halla en el Corán una explicación tanto simbólica como metafísica y cosmológica. En varios pasajes coránicos se afirma que Dios enseña a los hombres a través del cálamo⁴¹⁶, esto es, mediante la revelación de la escritura.

Afirma el historiador y teólogo Abū Ğa‘far Muḥammad Ṭabaṛī (839-923) en las primeras páginas de la obra en la que pretendió pergeñar toda una historia universal:

«Lo primero que creó Dios fue el cálamo. Posteriormente, todo lo que Él quiso crear se lo dijo al cálamo y éste lo fue escribiendo. Entonces, Dios

⁴¹⁶ El inicio de la azora 68, cuyo título es, precisamente, «El cálamo», dice así:

«*Nūn*. ¡Por el cálamo y lo que escriben!» (Corán 68: 1).

El otro pasaje emblemático -es además el inicio de la revelación coránica- respecto al papel del cálamo, dice así:

«¡Recita en el nombre de tu Señor, Que ha creado, ha creado al hombre de sangre coagulada! ¡Recita! Tu Señor es el Munífico, Que ha enseñado el uso del cálamo, ha enseñado al hombre lo que no sabía» (Corán 96: 1-5).

Ambos pasajes están en la base del florecimiento alcanzado por la caligrafía en el mundo islámico.

creó los cielos, las tierras, el sol, la luna y los distintos astros. Después, la esfera celeste comenzó a girar»⁴¹⁷.

Simbólicamente, el cálamo es el instrumento de la creación, como acabamos de ver, pues es él quien inscribe toda la existencia, representada por el llamado Corán cósmico, en la «pizarra protegida» (*al-lawh al-majfūz*), a la que se alude en el texto coránico (85: 21). Dicha expresión se utiliza para referirse a la substancia metafísica, muy cercana a la *hylé* de Aristóteles⁴¹⁸. Igualmente, el cálamo aparece vinculado en algunos autores, Ibn ʿArabī por ejemplo, al nombre divino *al-Badīʿ*, el «Creador», cuyo primer acto es la creación del intelecto primero (*al-ʿaql al-awwal*), cuyo símbolo es, precisamente, el cálamo.

Así pues, al ser asimilado al cálamo el *nay* incorpora todo el fértil simbolismo de éste. Los diferentes comentaristas del *Maṭnawī* son unánimes al respecto. Uno de ellos, entre los más originales y prolíficos, Ismāʿīl Ḥaqqī al-Brūsawī, a quien ya nos referimos anteriormente, asimila las funciones simbólicas del *nay* y del cálamo. Para dicho autor, el *nay* posee la misma nobleza del cálamo, razón por la cual puede enseñar al ser humano lo que éste desconoce, parafraseando el discurso coránico de la azora 96, acerca de la función pedagógica del cálamo (Al-Brūsawī 2012: 99).

Pero es Ismāʿīl Rusūjī al-Anqarawī, anterior a al-Brūsawī, quien de forma más original utiliza el simbolismo musical para identificar las funciones del *nay* y el cálamo. Para al-Anqarawī, el *nay* es una suerte de cálamo musical, de tal suerte que si el cálamo expresa su lamento en forma de palabras, el *nay* lo hace a través de sonidos (Demirel 2009: 70). Igualmente, dichos autores vinculan el *nay* con *al-ḥaqīqat al-muḥammadiyya*, es decir, la realidad preeterna del profeta Mahoma, concebida como primera individuación o emanación divina, equivalente, en cierto modo, al primer intelecto que acabamos de mencionar (Demirel 2009: 70).

Por consiguiente, *nay* y cálamo mantienen un vínculo especial, subrayado sobre todo en la tradición del sufismo turco-otomano, gracias,

⁴¹⁷ Cfr. ṬABARĪ, *Les prophètes et les rois. De la Création à David*, París: Sindbad, 1984, p. 33 (Traducción de Hermann ZOTENBERG).

⁴¹⁸ Cfr. Geneviève GOBILLOT, «Table bien gardée», en *Dictionnaire du Coran*, 2007, pp. 851-853.

fundamentalmente, a la figura de Rūmī y al papel desempeñado por el sufismo *mawlawī*. Para éste, ambos, *nay* y cálamo, desempeñan una misma función simbólica. Por eso, no resulta extraño el alto desarrollo alcanzado por la música y la caligrafía en el seno de la *ṭarīqa mawlawiyya*. Uno y otro, *nay* y *cálamo*, sirvieron de inspiración en distintos ámbitos de la vida *mawlawī*, por ejemplo el de la enseñanza tanto artística como espiritual. El buen *murīd* está en manos del *šayj*, una parábola usada con frecuencia en el sufismo *mawlawī*, como el cálamo en las manos del calígrafo o como el *nay* en las del *nayzan*, que no oponen resistencia alguna a la escritura o a la melodía, queriendo significar con ello que, por ejemplo en el caso del *nay*, que la música que de él surge no es exactamente suya, no le pertenece, sino que transita a través de él. Dice así Rūmī, a propósito del abandono confiado del *nay* en manos del *nayzan*:

«El aliento que el *nayzan* sopla dentro del *nay*,
¿pertenece acaso al *nay*? No, pertenece al hombre» (M II: 1793).

Además del mismo material del que están fabricados, también morfológicamente existe un vínculo entre *nay* y cálamo, puesto que ambos se asemejan en su verticalidad rectilínea a la primera letra el alifato, la letra *alif* (ا), que es la:

«línea vertical inaugural por excelencia, y reflejo mismo del cálamo [y del *nay* también, añadiríamos nosotros], comienza la experiencia del trazo, de la escritura, de la caligrafía; es la línea de la que brota el nombre de las cosas y de la que mana la imagen de universo plasmada en los grafemas trazados por la mano del ser humano» (Puerta Vilchez 2007: 23).

Todo este poso de reflexión, tanto simbólica como metafísica y cosmológica, sobre las figuras del cálamo y el *nay*, fructificó, artísticamente hablando, en la gran tradición caligráfica y musical turco-otomana, que tanto le debió al sufismo *mawlawī*. Y es que dicha tradición sufí, por ejemplo, le confirió al *nay* una nobleza que va más allá del ámbito *mawlawī* y de lo estrictamente musical. En cualquier caso, el período otomano asistió a una gran floración de las artes caligráficas y musicales, gracias en parte a la aportación *mawlawī*, puesto que muchos músicos y calígrafos eran miembros activos de la *ṭarīqa*

mawlawiyya. De ahí el célebre dicho que afirma que «el Corán se reveló en La Meca, se recitó en El Cairo y se caligrafió en Estambul», testificando así el papel decisivo que la vieja capital otomana desempeñó en el desarrollo de las artes islámicas, en general, y de la caligrafía, en particular⁴¹⁹.

Los turcos otomanos adoptaron el alifato árabe, soporte básico de la caligrafía, en el siglo X, una vez dicho arte había alcanzado ya un notable desarrollo en el conjunto del mundo islámico. Sin embargo, los calígrafos turco-otomanos, Ḥamdul-lāh (1469-1519) el más sobresaliente de todos, no se conformaron únicamente con una mera importación mimética de gustos y modelos foráneos, sino que introdujeron notables novedades, como los llamados «lazos mágicos», las composiciones en espejo basadas en la duplicación simétrica y los emblemas gráficos, como es el caso de la célebre *tuḡrā'* o sello personal de los sultanes otomanos, cuyo origen, según algunos investigadores, se remontaría al escudo, arco y flechas de los antiguos guerreros turcos de Asia central. Igualmente, los calígrafos turco-otomanos crearon nuevos estilos caligráficos⁴²⁰ antes ignorados, como es el caso, por ejemplo, del estilo *dīwānī*, utilizado en un principio nada más para la correspondencia diplomática de los sultanes otomanos y después popularizado en distintos ámbitos.

6.8 El *nay* la estética musical *mawlawī*: el *hüzün*

Si en el *samā'* antes de Rūmī, por ejemplo en Abū Ḥāmid al-Gazzālī, predomina el elemento vocal en la música, en el caso de nuestro autor ésta es tanto instrumental como vocal, si bien en algunos casos predomina el componente instrumental. Qué duda cabe que la centralidad sonora otorgada al *nay* condiciona por fuerza la estética de dicha música, ya que si algo

⁴¹⁹ Sobre la aportación otomana al desarrollo de la caligrafía, remitimos a M. UĞUR DERMAN, *Calligraphies ottomanes. Colletion du musée Sakıp Sabancı d'Istanbul*, París: Réunion des Musées Nationaux, 2000.

⁴²⁰ A propósito de la expresión «estilo caligráfico», hemos de decir que no se utiliza como tal en la tradición turco-otomana, sino que se habla del *qalam* de tal o cual estilo: por ejemplo, *qalam dīwānī* o *qalam fārsī*, lo cual prueba el alto valor que se le concede al cálamo. Debemos dicha apreciación, así como algunas de los elementos aquí expuestos sobre la analogía entre el cálamo y el *nay*, al calígrafo Hüseyin Kutlu (Konya, 1949), heredero contemporáneo de la tradición caligráfica otomana, a quien entrevistamos en su estudio de Estambul, el 14 de junio de 2015.

caracteriza al *nay* es su tímbrica lastimera y melancónica, rasgo éste que marcará estéticamente a toda la música *mawlawī* compuesta e interpretada durante el período otomano⁴²¹. No en balde, el sonido del *nay* brota, ya lo hemos visto ampliamente, desde del exilio y la preocupación del *nayzan* ha de ser, justamente, esa, crear un sonido que parezca emerger del estado de expatriación del *nay* en tanto que símbolo del ser humano.

Cinco son, a nuestro juicio, los elementos que definen tanto la concepción como la estética musical *mawlawī*:

1. *Tawīd* o principio unicista
2. *Adab* o educación
3. *Meşk* o enseñanza y aprendizaje a través del contacto personal
4. *Çeşni* o sabor
5. *Hüzün* o tristeza

Antes de centrarnos en el quinto elemento, que es el que aquí nos interesa subrayar ahora, digamos unas breves palabras sobre el resto. A propósito del *tawhīd*, hemos de subrayar que el islam es, fundamentalmente, el *tawhīd* o principio de la unidad y unicidad divinas. Por consiguiente, toda expresión islámica, en este caso artística, parte del *tawhīd* y remite a él. Según el profesor Yalçın Çetinkaya, especialista en la filosofía musical de Rūmī y la música de los derviches giróvagos, la mejor manera de explicar el *tawhīd*, entendido aquí en términos sufíes, como *waḥdat al-wuġūd* o principio de la unidad del ser y la existencia, es a partir del simbolismo del círculo, en tanto que forma geométrica perfecta. Afirma el profesor Çetinkaya que «toda la estructura musical *mawlawī* sigue un movimiento circular que remite indefectiblemente al centro. Toda la música *mawlawī* es circular»⁴²².

El *adab*, que podríamos traducir como «educación» y «civilidad»⁴²³, hace referencia al comportamiento correcto y adecuado a cada situación. *Adab* es

⁴²¹ Para una aproximación a la estética musical *mawlawī*, véase Yalçın ÇETINKAYA, «Mevlevi Order and Music», en AA.VV., *Mevlana*, Ankara: Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey, 2007, pp. 121-129.

⁴²² Dichas declaraciones fueron realizadas en el transcurso de una entrevista personal con el profesor Yalçın Çetinkaya, realizada en el Conservatorio de Música de la Universidad Técnica de Estambul, el 18 de enero de 2016.

⁴²³ Cfr. *supra*, p. 36.

una manera de estar y hacer, propia de quien sigue un camino espiritual específico o bien algún tipo de enseñanza tradicional. En ese sentido, puede hablarse del *adab* del *nay*. No nos extendemos más ahora, puesto que le dedicaremos unas palabras en el próximo epígrafe, dedicado al *meşk* o enseñanza y aprendizaje a través del contacto personal.

El cuarto elemento, denominado *çeşni* o sabor, guarda relación con el *dawq* sufí. Si hemos dicho que el sufismo es, precisamente, un saber y un sabor, también la música podría definirse en los mismos términos, en tanto que ciencia musical y sabor musical. Nuevamente, el profesor Çetinkaya se refiere al *çeşni* como ese «algo» un tanto misterioso, cercano a la inspiración, sin el cual la música no deja de ser una mera articulación y repetición de sonidos que no producen ni emoción ni conmoción alguna. Al mismo tiempo, el *çeşni* guarda relación con el carácter modal de la música culta turco-otomana, en general, y la *mawlawî*, en particular, lo cual quiere decir que está construida en base a la idea de modo musical (*maqâm*)⁴²⁴. Pues bien, cada modo posee su *çeşni* específico y distintivo, que el músico tratará de aprehender y transmitir⁴²⁵.

Y, por último, el quinto elemento, *hüzün*, término turco proveniente del árabe *ḥuzn*, que significa «tristeza», «dolor» y «nostalgia», emociones éstas ligadas al ser del *nay*, que han acabado por determinar el *pathos* de la música *mawlawî* turco-otomana. En efecto, la tímbrica lastimera y melancólica del *nay*, obtenida gracias a una precisa técnica interpretativa que acentúa el uso de los glissandos y vibratos, se impondrá con el tiempo como uno de los rasgos más

⁴²⁴ Cfr. Eugenia POPESCU-JUDETZ, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, Estambul: Pan, 2007.

⁴²⁵ Sirva como muestra de cuanto decimos el ejemplo del *maqâm rast*, que es el *maqâm* básico y fundamental de la música culta turco-otomana y el más popular también, correspondiente aproximadamente a una escala europea de ‘sol mayor’:

«Se denomina *rast* a la nota tónica del *maqâm* al que da nombre, una nota que correspondería, aproximadamente, al sol mayor de la música europea. Una de las peculiaridades del *maqâm rast* es la alteración de su tercera, señalada en el pentagrama mediante un bemol que mira hacia la izquierda. En efecto, el intervalo del ‘la’ al ‘sí’ no corresponde a un tono mayor de 204 centésimos, sino a uno menor de tan solo 180, lo cual, insistimos, le otorga al *maqâm rast* una peculiar expresividad sonora (*çeşni*). Y es que, a diferencia de la europea, las músicas cultas del Islam dividen las escalas en un gran número de pequeños intervalos no temperados, ya que lo que importa en los sonidos no es tanto su altura tonal absoluta, como la sucesión relativa de la escala» (BÁRCENA 2006: 104).

característicos de la estética musical no solamente *mawlawī* sino turco-otomana en general.

A pesar de que esa ha sido -y continua siendo- la interpretación tradicional y más generalizada acerca de la tímbrica del *nay*, hay quien sostiene un punto de vista diferente. El *nayzan* turco Kudsi Erguner (Diyarbakır, 1952), nacido en el seno de una reconocida familia de intérpretes de *nay*, recoge en sus memorias la siguiente anécdota, que brinda una perspectiva distinta sobre el sonido del *nay* y su simbolismo espiritual:

«Recuerdo que un día yendo a la tumba de la madre de Rūmī, cerca de Konya, visité el *tekke* [*takiyya, zawiyya*] que estaba cerca (...). Encontré allí, por azar, a algunos miembros de la comunidad Arusiya cuyo *šayj*, Aziz Çınar, había frecuentado el *tekke* uzbeko de Estambul. Encantados de verme, me pidieron que tocara el *ney* en la ceremonia de *dīkr* que estaba celebrándose. Mientras yo tocaba, el *šayj* se aproximó y me susurró al oído: ‘No se trata de un lamento provocado por la separación; el canto del *ney* es el grito de alegría de la unión’» (Erguner 2000: 226-227).

Ambos conceptos, unión (*waṣl*) y separación (*firāq*), son troncales en el sufismo, máxime en el sufismo *mawlawī*. Cuando se hace referencia al *nay*, se acostumbra a poner el acento en el segundo. Pero, tal como nos sugiere el relato de Kudsi Erguner, no es tanto la separación como la unión lo que mejor define al *nay*, al menos en un estadio más profundo, cuando el *nayzan* sopla en él. Efectivamente, en ese preciso momento el *nay* se nos muestra unido al soplo del *nayzan*. De la misma manera, tampoco existe la separación para quienes están llenos del soplo divino, pues todo dualismo queda abolido en el paroxismo de la unión⁴²⁶. En ese sentido, el matiz que introduce Erguner a propósito de la anécdota anterior nos parece muy pertinente:

⁴²⁶ A nuestro juicio, el término «unión», aun teniendo una cierta validez subjetiva y psicológica, resulta inadecuado e impropio, desde el estricto punto de vista sufí. Más aún, constituye una absurdidad metafísica, puesto que introduce la dualidad en el ámbito de la pura unidad (y unicidad) divina, dado que la unión de lo único realmente existente -Dios, que es la realidad permanente, a ojos sufíes- es un contrasentido. También el término «presencia», que se refiere al estado de quien vive *en* Dios, resulta un tanto absurdo, metafísicamente hablando, puesto que ello presupondría que en algún momento alguien pudiese vivir en la ausencia de Dios, cuando lo cierto es que,

«Puede ser que los momentos de separación para el *ney* sean cuando no es tocado, cuando no está unido a los labios del intérprete; mientras que para el hombre lo son cuando no está atravesado por el soplo divino» (Erguner 2000: 227).

6.9 *Meşk* y *nay*, una forma de aprendizaje

Durante varios siglos, la *ṭarīqa mawlawiyya* fue algo más que una mera hermandad sufí. Su influencia social y política así lo prueba⁴²⁷. Por lo que respecta al ámbito que aquí nos ocupa de la música y las artes, fue la verdadera «escuela de música del Imperio Otomano», tal como han apuntado los musicólogos Ursula y Kurt Reinhard (1997: 194), lo cual pone de relieve el valor que los seguidores de Rūmī le concedieron a la música y el grado de perfección que alcanzaron en su práctica. No en balde algunos de los intérpretes y compositores más prominentes de la música turco-otomana estuvieron afiliados a ella.

Con todo, lo que nos interesa subrayar en este punto es el tipo enseñanza y aprendizaje musical llevado a cabo en el seno de la *ṭarīqa mawlawiyya*, un modelo tradicional, no alejado de las formas pedagógicas sufíes, basado en tres elementos:

1. Escucha atenta.
2. Estrecha relación entre el maestro y el discípulo.
3. Repetición.

Dicho sistema de enseñanza y aprendizaje musical recibe el nombre de *meşk* en su forma turca moderna⁴²⁸. *Meşk*, que en turco significa «ejercicio», tiene su origen en el vocablo árabe *mašq*, proveniente de la terminología específica de la caligrafía, cuyo significado es «elegante» y «bien

desde el punto de vista sufí, nada es existente fuera de la presencia abarcadora de Dios, más allá de que uno sea o no consciente de ello. Acerca de la ambigüedad del término «unión», remitimos a CORBIN (2000: 26).

⁴²⁷ Cfr. John ROBERT BARNES, «The Dervish Orders in the Ottoman Empire», en Raymond LIFCHEZ (ed.), *op. cit.*, pp. 33-48.

⁴²⁸ Sobre la transmisión del saber musical en el período otomano, remitimos a Cem BEHAR, *Aşk Olmayınca, Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Estambul: YKY, 2012.

proporcionado». Según el calígrafo turco Ali Rıza Özcan, esa es, justamente, la principal característica estética del arte de la caligrafía, «la elegancia basada en las proporciones correctas»⁴²⁹. De hecho, en algunos ámbitos se emplea la palabra *maşq* como sinónimo de caligrafía (*jatt*)⁴³⁰. Pero también se aplica a personas. Así, de alguien que sobresale por su belleza física se dice que está «bien caligrafiado», lo cual pone de manifiesto el rango de privilegio que la caligrafía posee en el mundo islámico, en tanto que modelo de belleza.

Por otro lado, que el término *meşk* tenga su origen en la caligrafía prueba la estrecha relación existente entre la caligrafía y la música, tal como ya expusimos, anteriormente, a la hora de referirnos a la analogía existente entre el cálamo y el *nay*. Por otro lado, el término *meşk*, entendido ahora como ejercicio práctico, contiene en sí mismo la concepción tradicional islámica del arte, según la cual éste:

«no puede dissociarse ni del oficio manual (*şinā'a*) que es su base o soporte material, ni de cierta ciencia (*'ilm*) que se transmite de maestro a alumno. El arte propiamente dicho (*fann*) participa de lo uno y de lo otro, de la habilidad artesanal y de la ciencia» (Burckhardt 2000: 89).

Durante el *meşk* musical la enseñanza suele ser muda y basada en la escucha atenta (*samā'*). Piénsese, además, que los sistemas de notación musical fueron introducidos parcial y tardíamente, con lo que todo se fiaba a la memoria del alumno. El discípulo oye y ve hacer a su maestro y lo imita. Con todo, no solo hay los métodos de aprendizaje en sí. El buen artesano, al igual que el buen *nayzan*, se distingue por todo un conjunto de valores humanos inherentes a la enseñanza, como la paciencia, la disciplina, la sinceridad, que conforman un tipo muy particular de educación (*adab*) que se le trata de inculcar al discípulo a través del *meşk*.

El sufismo *mawlawī* añadió un interesante elemento cualitativo al aprendizaje musical basado en el *meşk*. Un viejo aforismo *mawlawī* dice así: *Aşk olmazsa, meşk olmaz*, que traducido del turco quiere decir «sin amor, no

⁴²⁹ Debemos dicha definición al calígrafo Ali Rıza Özcan (Zonguldak, 1968), a quien entrevistamos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Mimar Sinan de Estambul, el 21 de enero de 2016.

⁴³⁰ Cfr. Abdel Ghani ALANI, *L'écriture de l'écriture. Traité de calligraphie arabo-musulmane*, París: Devry, 2002, p. 52.

hay aprendizaje». Nuevamente, nos hallamos ante el término *īšq* (*aşk* en turco), que nosotros hemos traducido como «pasión amorosa», fundamental en Rūmī y el sufismo *mawlawī*, como ya hemos estudiado ampliamente. Como puede obsearse, el aforismo recrea la proximidad fonética de los términos *aşk* y *meşk*, pero lo más relevante, a nuestro juicio, es constatar la huella de Rūmī y su experiencia personal en tal sentencia, lo cual subraya, al mismo tiempo, que la caligrafía o la música, en nuestro caso el *nay*, no son enseñanzas convencionales.

6.10 Humor escatológico y *nay*

Uno de los aspectos más chocantes y, hasta cierto punto, controvertidos de la obra de Rūmī es su particular tratamiento del humor y, más concretamente, del humor escatológico y sexual⁴³¹, algo que ha suscitado no pocos comentarios. Cuando Reynold A. Nicholson se topó con dichos pasajes escabrosos a la hora de traducir el *Maṭnawī* optó por verterlos al latín, pensando que de esta manera no llegarían al gran público, que podría malinterpretarlos, sino únicamente a un público selecto que tendría la capacidad y formación adecuadas para hacer un uso correcto de los mismos.

Dichos pasajes han merecido distintas interpretaciones. Algunos autores, como William C. Chittick (1983: 163-170 y 286-310) o Sachico Murata (1992: 14), han interpretado las imágenes jocosas y sexuales de Rūmī como formas metafóricas del amor místico. Por su parte, J. Christoph Bürgel⁴³² ha visto en la historieta (*hazl*) escatológica una forma simbólica de resaltar lo sublime, siguiendo en ello el propio pensamiento de Rūmī, para quien la vida nos educa mediante los contrastes y los opuestos, de tal modo que se reconoce cada cosa mediante su contrario (M II: 2539). En este caso, lo sublime se reconoce desde lo más bajo.

⁴³¹ Mahdi Tourage ha abordado la cuestión del humor escatológico y sexual en nuestro autor en *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*, Leiden: Brill, 2007. Igualmente, Annemarie Schimmel se ocupa del tema del chiste verde (*hazl*) en *A two-colored brocade. The Imagery of the Persian Poetry*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992, p. 23.

⁴³² Cfr. J. Christoph BÜRCEL, «‘Speech Is a Ship and Meaning the Sea’: Some Formal Aspects of the Ghazal Poetry of Rūmī», en BANANI-HOVANNISIAN-SABAGH (eds.), *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rūmī*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 46.

El hecho que dichos pasajes no hayan sido ni suprimidos de sus libros ni tampoco prohibidos jamás, prueba que, por muy chocantes e improcedentes que puedan parecer en un personaje de su talla espiritual, cumplen una función por muy incomprensible que ésta pueda parecer a simple vista, y así han sido vistos y aceptados tradicionalmente (Tourage 2007: 14). Podríamos decir que ha prevalecido el criterio de autoridad: si Rūmī se expresa así por algo será.

Sea como fuere, el humor escatológico de nuestro autor también tuvo al *nay*, a pesar de su sacralidad y del rango privilegiado que ocupa en su filosofía espiritual, como protagonista de una de sus facecias. Dice así:

«Ya que lo que digo se te está atragantando, guardaré silencio, emplea tus propias palabras.

Mientras soplaba su *nay*, un hábil *nayzan* acostumbraba a tirarse algún que otro pedo.

Un día puso su *nay* en el ano⁴³³ y dijo: ‘Si crees que tocas mejor que yo, ¡toma mi flauta y sopla!’.

¡Oh, musulmán! La paciencia con los maleducados ha de ser tu distintivo mientras te halles en la senda de la búsqueda» (M IV: 768-771).

⁴³³ Dichas palabras -«acostumbraba a tirarse algún que otro pedo. Un día puso su *nay* en el ano»- aparecen en latín en la traducción inglesa de Reynold A. NICHOLSON, *The Matnawí of Jalálu'ddin Rúmí. Translation of Books III and IV*, Cambridge: Gibb Memorial Trust, 2001, p. 314 (Primera edición, 1926).

7. CONCLUSIONES

Uno de los rasgos más relevantes y distintivos de la obra de Mawlānā Ğalāl al-Dīn Rūmī, como se ha visto a lo largo de la presente investigación, es su singular relación con la música -*samā'* es el término técnico que emplea, siendo fiel a los usos y costumbres sufíes- y, por extensión, también con la danza, entendida ésta como expresión de la belleza corporal actuada. En pocos autores lo musical posee una presencia tan palpable y substancial como en Rūmī, algo que marcará indeleblemente el perfil espiritual y artístico del posterior sufismo *mawlawī* inspirado en el sabio sufí de Konya. Y es que, a decir verdad, ningún otro autor musulmán, sufí o no, ha tejido un vínculo tan estrecho con el ámbito de lo sonoro, en general, y lo musical, en particular, como Rūmī. Por este motivo, hubo de sobrellevar la animadversión de los religiosos rigoristas, incluso puritanos, que condenaban la utilización de la música por tratarse, según ellos, de un mero divertimento profano y licencioso, impropio de un hombre de su talla espiritual.

Una de las principales características del *taṣawwuf* o sufismo islámico, sobre todo el de raigambre turca y persa, ha sido, como bien supo ver Henry Corbin (2005: 131), el haber tendido siempre a la expresión musical, y, ciertamente, en Rūmī alcanzó uno de sus testimonios más acabados.

Tal como ya hemos expuesto, *Maṭnawī*, *samā'* y *nay* son, a nuestro juicio, las tres palabras clave que mejor definen e identifican a nuestro autor y las que más estrechamente permanecen asociadas a su perfil espiritual. En ellas se encuentra compendiada la «senda de la pasión amorosa» (*mil-lat-i 'išq*) que Rūmī descubrió de la mano de su mentor espiritual, Šams al-Dīn Tabrīzī, el derviche errante venido de Tabriz, con quien vivió un corto pero fructífero período de inusitada creatividad. Su encuentro transformaría por completo la vida de nuestro autor y alumbraría una de las relaciones espirituales más originales de la historia del islam. De ahí que, a la hora de interpretar el vínculo tan particular que unió a ambos personajes, Šams y Rūmī, se haya recurrido tradicionalmente a un modelo no menos singular de relación humana y

espiritual como es el del profeta Moisés y el enigmático Jiḍr el «Verde» (o «Verdeante»), según se recoge en el texto coránico (18: 60-82).

Dichas palabras clave, *Maṭnawī*, *samāʿ* y *nay*, conforman una tríada unida por un mismo hilo conductor. Así, en el *Nay-nāma*, proemio del *Maṭnawī* consagrado, precisamente, a la escucha (*samāʿ*) del *nay*, se encuentra destilada la que sin duda es su principal obra literaria, verdadero espejo en el que se refleja todo su universo espiritual y, a decir del diplomático y orientalista austriaco Joseph von Hammer-Purgstall, «el manual de todos los sufíes desde las fronteras del Ganges hasta las fronteras del Bósforo» (Jahanpour 1999: 50). Tal fue la influencia ejercida por Rūmī gracias al *Maṭnawī*, su obra de carácter didascálico, ese «Corán en lengua persa», según la célebre afirmación de Ğāmī ya antes mencionada. Porque, si bien el sufismo *mawlawī*, estructurado en torno a la *ṭarīqa mawlawiyya*, ciñó su ámbito de proyección al dominio otomano, la filosofía espiritual de Rūmī se convirtió en la fuente de inspiración más prominente del llamado sufismo oriental, esto es, el sufismo no árabe.

De otro lado, y según reconoce el propio Rūmī, el acto del *samāʿ*, tomado aquí en su sentido lato, es decir, como escucha atenta, y no como el ritual *mawlawī* específico que incluye la danza circular de los derviches giróvagos, constituye la esencia del *Maṭnawī*. No en balde, el libro arranca, precisamente, con una invitación a la escucha (*bišnaw*) del *nay* y la historia que éste narra acerca de la separación (*firāq*) y del exilio (*gurba*), por un lado, y el anhelo del retorno, por otro; historia que no es sino el relato simbólico del devenir del ser humano en tanto que ser escindido de su fuente original en Dios, como hemos analizado ampliamente. En resumen, el *nay* marca la identidad de Rūmī y el sufismo *mawlawī*. Así lo corrobora Ismāʿīl Rusūjī al-Anqarawī, uno de los comentaristas más insignes de la obra del sabio sufí de Konya, cuando afirma que:

«el *nay* es el principio constitutivo de nuestra hermandad, su símbolo principal» (Ambrosio 2010: 128).

Dos son, bajo nuestro punto de vista, las grandes ideas-fuerza que atraviesan toda la obra poética de Rūmī y conforman su universo espiritual: el amor (*ʿiṣq*) y la muerte mística (*mawt*). Dado el carácter programático del *Nay-nāma*, que no deja de ser una suerte de breviarío de la «senda de la pasión

amorosa» de nuestro autor y, por extensión, del sufismo *mawlawī*, ambas ideas están presentes, evidentemente, en sus dieciocho versos. Pero lo más significativo es que ambas ideas-fuerza, amor y muerte iniciática, aparecen expresadas a través de la figura simbólica del *nay*, un instrumento musical arquetípico y primordial, entre los más arcaicos y tradicionales que puedan encontrarse (During 1992: 278). Así, Rūmī asevera que «el *nay* habla acerca de la senda ensangrentada del amor; nos recuerda la historia de la pasión de Mağnūn» (M I: 13).

Rūmī ve encarnada en el *nay* la figura legendaria del poeta árabe Qays ibn al-Mulawwah, más conocido como Mağnūn Laylā, el «Loco de Laylā», cuyo amor imposible por su amada, paradigma del amor *‘udrī*, también llamado amor de Iraq, un amor excesivo a todas luces, pero solo a ojos profanos, le condujo, primero, a la locura y, más tarde, a la muerte. En conclusión, para Rūmī, la ecuación del amor, es evidente, no alberga duda alguna: vivir significa amar y amar equivale a morir de amor, una paradoja que nuestro autor hizo suya, a través de la figura simbólica del *nay*. El destino de quien ama es morir, morir de amor, morir por amor.

He ahí, así pues, el estrecho vínculo existente entre el amor -la pasión amorosa, tendríamos que decir para ser más exactos- y la muerte, tal como lo hallamos en Rūmī y, por ende, en el posterior sufismo *mawlawī*. Porque lo cierto es que ambas ideas-fuerza están presentes en toda la simbología utilizada por los derviches giróvagos, especialmente en la simbología musical. También lo están en sus rituales. Piénsese, sin ir más lejos, en el vestido utilizado durante el *samā’ mawlawī*, por ejemplo, y su simbolismo mortuorio. Hasta en los actos más insignificantes de la vida comunitaria de la *ṭarīqa mawlawiyya* hallamos presente dicho binomio amor-muerte mística. Y es que, a nuestro juicio, uno de los rasgos más sobresalientes y distintivos del sufismo *mawlawī* es el cuidado de las formas y los gestos, precisamente, fruto todo ello de una esmerada educación espiritual (*adab*), algo que les diferenciaba del resto de sufíes, que no eran ni tan disciplinados ni tan elegantes en su *samā’*, ni en lo demás, como los *mawlawīes* (Godwin 2000: 93).

Por consiguiente, de todo lo dicho se desprende que la visión que nuestro autor posee de la música en modo alguno es restrictiva o convencional. Más aún, Rūmī amplía el concepto de música no solo a su dimensión de

disfrute en el plano estético, sino también a su carácter sapiencial. Escuchar música supone algo más -mucho más, en realidad- que el mero hecho de recrearse en sus formas. Según Rūmī, la música es el alimento de quienes transitan a través de la «senda de la pasión amorosa», lo cual significa que es un nutriente imprescindible y no un lujo innecesario, ni algo accesorio.

Rūmī va más allá del simple escuchar convencional, sabedor de que la música posee la capacidad de apoderarse del oyente atento, personificado en la figura paradigmática del derviche, anihilando su conciencia individual, hasta conducirlo al flujo de la creación renovado a cada instante. De hecho, la música simboliza dicho flujo creativo. En ese sentido, el pensamiento musical de Rūmī es deudor de la vieja tradición islámica de filosofía de la música, heredera del pensamiento pitagórico, según la cual la música, como arte del tiempo, presenta una congenialidad con la matemática, en tanto que arte del número, y la astronomía. Así, algunos sonidos y melodías musicales, como los que produce el *nay*, por ejemplo, poseen la capacidad de establecer un vínculo con la dimensión celestial. Al mismo tiempo, la música, para Rūmī, estimula la capacidad del ser humano de recordar, a través de un proceso de anamnesis, en el sentido platónico del término, el poso subyacente en el fondo ancestral de su memoria, lo cual guarda estrecha relación con el tema del *mīṭāq*, uno de los ejes vertebradores de la filosofía mística de nuestro autor.

Toda la conciencia espiritual islámica gira en torno a lo que se conoce con el término árabe *mīṭāq*, a saber, el acontecimiento transhistórico de la «alianza» o «compromiso» preeterno, recogido en el Corán (7: 172), que Rūmī denomina de forma poética «día de *alast*», un hecho nodal del islam. Dicho acontecimiento, situado fuera de las coordenadas espaciotemporales convencionales, hace alusión a la realidad ontológica preeterna del ser humano, en tanto que criatura vinculada con Dios a través del reconocimiento de su Señorío. Tema éste predilecto del sufismo, lo que constituye, a nuestro entender, una peculiaridad específica de Rūmī es el uso que éste hace del simbolismo musical para desplegar la verdad interior que tal acontecimiento simbólico contiene. Y es que, para Rūmī, el significado profundo de la música, concretada en el sonido del *nay*, guarda estrecha relación con dicho «día de *alast*» y el *mīṭāq*, o compromiso amoroso entre el ser humano y Dios, que en él tiene lugar.

Así pues, para Rūmī, la música no se reduce a una mera semiología de los afectos -la expresión es de Nietzsche-, sino que también es inteligencia, es decir, pensamiento musical con pretensión de conocimiento. Dicho de otro modo, la música es una forma muy particular de gnosis sensorial que le permite al ser humano alzarse por encima de sí mismo hasta alcanzar las esferas superiores, como dirían los filósofos musulmanes de la música, desde donde es posible acceder al conocimiento de las realidades espirituales. De las distintas vías que conducen a Dios, sostiene nuestro autor, la que él ha elegido entre todas ellas es la de la música; más concretamente, la de la música y la danza, si bien nuestra investigación se ha centrado en los aspectos más propiamente musicales, relativos al *nay*, habiendo tocado el tema de la danza de forma colateral y siempre en función de la música.

A manera de conclusión, seis son los enunciados en los que podemos sintetizar nuestro trabajo de investigación. Son los siguientes:

1. Todo el sufismo de Rūmī, su filosofía espiritual, puede condensarse, a nuestro juicio, en el término árabe *samā'* o «escucha atenta». Ese el concepto axial alrededor del cual se articula todo el universo semiótico de la poesía de nuestro autor y, en consecuencia, de su cosmovisión espiritual, de tal manera que podría decirse que el sufismo de Rūmī constituye lo que hemos dado en llamar una «mística de la escucha». Para nuestro autor, el universo, más que un texto que hay que leer e interpretar, es una suerte de sinfonía musical, cuyas notas, consideradas como verdaderos signos divinos, expresan por doquier los secretos del Creador, si bien solo quienes han logrado despertar el sentido interior de la escucha son capaces de percibirlos.

2. La vinculación de Rūmī con la música se presenta bajo dos aspectos fundamentales. Por un lado, el analógico/descriptivo, que es sobre el que nos hemos centrado más específicamente en nuestra investigación. Y, por otro, el metodológico, es decir, el ligado al aprendizaje que los discípulos del sabio sufí de Konya llevan a cabo y que tiene como principal característica el uso de la música y la danza como métodos de transformación espiritual.

En ese sentido, la tarea pedagógica que el propio Rūmī se impone a sí mismo consiste en educar esa otra modalidad de escucha, vedada para la mayoría de las gentes, capaz de percibir la música de la vida, otra forma de

referirse a los signos sonoros de Dios. Porque a nuestro autor le duele la sordera espiritual del ser humano, su falta de oído musical para las realidades superiores. De ahí su pesar porque «el oído que percibe el sentido secreto está sordo» (M I: 3395). Y sin ese otro oído al que Rūmī se refiere, el oído del corazón, que es el del hombre interior, no puede darse la escucha de eso que el propio autor denomina «el sentido secreto», que, muy probablemente, tenga que ver con esa otra dimensión sutil de la realidad, más allá de las apariencias formales, hecha de sonido. Así pues, la función mistagógica de la escucha queda condicionada a la posesión de dicho oído interior.

Al mismo tiempo, Rūmī emplea la música y lo musical como sistema de referencia simbólico y discurso analógico para describir, primeramente, su cosmovisión y, en segundo lugar, la naturaleza de la propia experiencia espiritual sufí.

3. La razón primordial de que Rūmī utilice el simbolismo musical para describir la naturaleza profunda de la experiencia espiritual es que la música -y tal vez solo la música- puede expresar mejor que ningún otro medio lo que sucede en el corazón de dicha experiencia, al tratarse de un medio de comunicación no verbal, con lo que tal experiencia no queda hipotecada por los límites que impone el lenguaje. En cierta medida, la música surge en Rūmī, precisamente, para decir, o al menos insinuar, lo que la palabra es incapaz de verbalizar. Y es que, a nuestro modo de ver, la música comporta una relación de carácter auditivo con el ámbito nouménico, con eso que los miembros de la hermandad de los *Ijwān al-Şafā'*, los «Compañeros puros y amigos fieles», denominaban un armonía suprasensible y supraaudible.

El oído atento del espiritual sufí, ese otro oído al que alude el propio Rūmī, el oído interior u oído del corazón, que también así lo denomina, correspondiente, *mutatis mutandis*, al «tercer oído» del que habló Nietzsche, percibe a través de las melodías musicales «un algo más», valga la expresión, de la realidad. Como asevera el musicólogo Marius Schneider, quien nos ha acompañado de cerca en nuestra indagación, pensar musicalmente es captar la esencia de los fenómenos. Rūmī es consciente de la riqueza expresiva y comunicativa de lo musical frente a la indigencia de lo verbal; y es dicha exuberancia comunicativa de la música, justamente, lo que Rūmī descubre y comprende gracias a su mentor espiritual, Šams, el derviche errante de Tabriz.

4. Preguntarse acerca del significado real de la música puede ser perfectamente otro modo de preguntarse qué es y quién es el ser humano. En ese sentido, nos atrevemos a decir que a Rūmī lo que en verdad le interesa es el ser humano, más que la música en sí; o mejor aún, que a Rūmī le interesa la música porque le apasiona el ser humano y su destino. A nuestro modo de ver, la cuestión de la música resulta capital a la hora de interrogarse acerca del misterio que rodea al ser humano. Por consiguiente, en Rūmī, el simbolismo del *nay* y su historia, tal como aparece explicitado en el *Nay-nāma*, le sirve para narrar el devenir del hombre, la historia de la condición humana y sus posibilidades, a través de la escucha atenta, de despertar a una realidad superior.

5. El *nay*, la flauta sufí de caña, constituye el instrumento predilecto de Rūmī. En él, verdadero protagonista del *Nay Nāma*, puede compendiarse, a nuestro juicio, toda la filosofía espiritual de nuestro autor, que no es sino una mística de la escucha, tal como hemos visto. De hecho, los comentaristas clásicos del *Maṭnawī*, sobre todo los autores turcos del periodo otomano, tal es el caso del anteriormente mencionado Ismā'īl Rusūjī al-Anqarawī o de Ismā'īl Ḥaqqī al-Brūsawī, consideran los dieciocho versos del *Nay-nāma* como el corazón mismo del *Maṭnawī*, de tal manera que, dado que el *nay* es el protagonista de dichos versos iniciales, podríamos decir que el *nay*, y todo cuanto simboliza, constituye el instrumento musical a través del cual puede explicarse todo el sufismo de Rūmī y su filosofía espiritual, su mística de la escucha.

De ahí que buena parte de nuestra investigación, el último tramo concretamente, haya estado dedicada a analizar las distintas interpretaciones que los comentaristas más prominentes, tanto *mawlawīes* como no, le han dedicado al *nay* a lo largo de la historia, constatando que, más allá de algunos matices poco significativos, todos ellos han sido unánimes en un punto: el *nay* constituye el símbolo perfecto de la figura prototípica de *al-insān al-kāmil* u «hombre universal», ejemplo del espiritual consumado.

6. El pensamiento musical de Rūmī se inserta dentro de lo que hemos dado en llamar el «pensamiento sufí de la circularidad», cuya expresión plástica más elaborada y valiosa, tanto desde el punto de vista musical como desde el

simbolismo, es, precisamente, el *samā' mawlawī*. Dicho «pensamiento sufí de la circularidad», que constituye, a nuestro juicio, uno de los elementos doctrinales más singulares del *taṣawwuf* o sufismo islámico, halla en Rūmī, justamente, una de sus voces más señaladas. Nuestro autor enuncia las ideas de recuerdo y retorno, nostalgia y exilio, corazón de dicho «pensamiento sufí de la circularidad», a través del simbolismo del *nay*, máxima expresión de la figura del exiliado que, siguiendo el mandato divino recogido en el texto coránico (89: 27-30), retorna a la matriz original en la que fue engendrado.

Con todo, debemos recordar en este punto la precisión terminológica realizada en su momento a propósito del término «unión»⁴³⁴, ya que, aun teniendo una cierta validez subjetiva y psicológica, resulta inadecuado e impropio, desde el estricto punto de vista sufí, puesto que introduce la dualidad en el ámbito de la pura unidad (y unicidad) divina, dado que la unión de lo único realmente existente, esto es, Dios, constituye un contrasentido. Además,

«lo que piensa como individualidad es en verdad no-ser; no se puede separar ni unir, pues no existe» (Nicholson 2008: 166).

Lo mismo sucede con el término «presencia», que se refiere al estado de quien vive *en* Dios, como si en algún momento alguien pudiese vivir en la ausencia de lo único realmente real. Pues bien, otro tanto ocurre con los términos «proximidad» y «retorno». En puridad, el ser humano no retorna a Dios porque, hablando con exactitud, no lo ha abandonado jamás y, en consecuencia, tampoco ha estado lejos de Él nunca, independientemente de que sea o no consciente de ello, y en la mayoría de los casos, evidentemente, la respuesta es negativa. Nos hallamos, en definitiva, ante un ejemplo más de las dificultades que halla el místico sufí -el místico, en general- a la hora de explicar su experiencia trascendente y liminal mediante un lenguaje convencional que se muestra insuficiente a todas luces.

Para concluir, debemos añadir un último comentario a propósito del carácter de Rūmī, puesto de manifiesto en su obra poética y heredado posteriormente por el sufismo *mawlawī* como un rasgo distintivo de dicha corriente sufí. Tal como hemos apuntado anteriormente, el amor -la pasión

⁴³⁴ Cfr. *supra*, p. 295, n. 426.

amorosa, para ser más exactos- constituye el verdadero acicate de la vida y obra de nuestro amor y el emblema de la «senda de la pasión amorosa» que él contribuye a perfilar. Con todo, dicha pasión no es en Rūmī una pasión ciega, sino más bien una pasión razonada. De ahí la sobriedad y contención, la disciplina y elegancia, propias del sufismo inspirado por nuestro autor, tal como se expresa en el *samā' mawlawī*, un ritual moderado y contenido, sin estridencias, donde el derviche se abrasa en el fuego del amor, como afirma el propio autor, pero lo hace a fuego lento. Rūmī es muy claro en el siguiente *rubā'ī* a propósito de la conjunción entre amor y conocimiento, por un lado, y el valor de la moderación (*parhīz*), por otro, de tal manera que el amor solo halla su perfección cuando está iluminado por el conocimiento, y viceversa:

«Se dice que el amor que se casa con el conocimiento es lo mejor.

También la moderación en toda circunstancia es lo mejor.

En verdad, estas palabras son oro puro.

También la vida sacrificada por Šams-i Tabrīzī es lo mejor» (R 245).

A pesar de ciertas imágenes contemporáneas -un tanto extraviadas, a nuestro juicio- que se ofrecen de él, Rūmī no fue un hombre de extremos, por bien que la pasión amorosa fuese su senda. En definitiva, creemos estar ante un hombre de síntesis y conciliación de los opuestos, como queda de manifiesto en las historias que incluye en el *Maṭnawī*, en las que, más allá de todo maniqueísmo simplista, cada personaje, por muy perverso que pueda parecer a simple vista, posee su grado de participación en la verdad, porque ésta jamás está en un solo lado. Además,

«lo que parece una maldición para uno puede ser una bendición para otro; es más, el propio mal se convierte en bien para el hombre recto. Jalāluddīn [Rūmī] no admite que haya nada que sea absolutamente malo (...). Esta es sin duda una doctrina notable. Jalāluddīn murió tan sólo unos años después de nacer Dante, pero el poeta cristiano queda muy por debajo del nivel de caridad y tolerancia alcanzado por su contemporáneo musulmán. ¿Cómo es posible discernir el alma de bondad en las cosas malas? Mediante el amor, dice Jalāluddīn, y el conocimiento que sólo el amor puede dar» (Nicholson 2008: 113).

A propósito del espíritu de síntesis de Rūmī, el sufismo *mawlawī* es fruto él mismo de una síntesis cultural. Sea como fuere, una vez más es Ismā'īl Rusūjī al-Anqarawī, uno de sus intérpretes más certeros, quien ofrece un testimonio inmejorable acerca de dicho carácter centrado y conciliador de todas las visiones del islam que el sufismo *mawlawī* heredó de Rūmī, en quien se inspiró:

«Quienes entran en nuestra Vía, encuentran la Vía del medio⁴³⁵, que es la mejor vía entre las diferentes vías posibles, puesto que está exenta del fatalismo y del libre albedrío, del antropomorfismo y del ateísmo, de la parquedad y de la desmesura» (Ambrosio 2010: 132).

⁴³⁵ Dicha afirmación recuerda la aleya coránica en la que se define a la comunidad musulmana como una «comunidad (*umma*) moderada» (Corán 2: 143) y, por consiguiente, enemiga de los excesos.

III. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE RŪMĪ

1. Obras de Rūmī en lengua persa

Kitāb Fīhi mā fīhi, ed. de Badī al-Zamān Forūzānfār (5ª ed.), Teherán: Amīr Kabīr, 1983.

(Las referencias a esta obra están anotadas con la abreviatura FF, seguida del número de página en esta edición).

Kullīyāt-i Šams-i Dīwān-i Kabīr, ed. de Badī al-Zamān Forūzānfār (2ª ed.), Teherán: Amīr Kabīr, 1965 / 1967 (10 vols.)

(Las referencias a esta obra están anotadas con la abreviatura DS, seguida del nº del poema en esta edición).

Maktūbāt, ed. de Y. Ġamšīdpūr y Q. Amīn, Teherán: Pāyandeh, 1956 (6 vols.).

Maṭnawī-yi Ma'nawī, ed. de Reynold A. Nicholson, Teherán: Intišārāt Dustān / Intišārāt Nāhīd, 1993.

(Las referencias a esta obra están anotadas con la abreviatura M, seguida del nº del libro y del nº de los versos en esta edición).

2. Traducciones de la obra de Mawlānā Rūmī

a) al español

LÓPEZ, Antonio-EGEA, Fedra (trads.)

1996 *Fīhi-ma-fīhi. El libro interior. Los secretos de Yalal al-Din Rumi*,

Barcelona: Paidós (a partir de la traducción francesa de E. de Vitray-Meyerovitch).

b) al francés

JAMBET, Christian (trad.)

1999 *Soleil du Réel. Poèmes de l'amor mystique*, París: Imprimerie nationale.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva (trad.)

1997 *Le livre du dedans*, París: Albin Michel.

1998 *Lettres*, París: Éditions du Dauphin.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva - MORTAZAVI, Djamchid (trads.)

1990 *Mathnawî. La Quete de l'Absolu*, Mónaco: Éditions du Rocher.

1993 *Rubâi'yât*, Albin Michel: París.

c) al inglés

ARBERRY, A. J. (trad.)

1961 *Discourses of Rûmî*, Londres: John Murray.

ERGIN, Nevit O.-JOHNSON, Will (trads.)

2006 *The Forbidden Rumi . The Suppressed poems of Rumi on Love, Heresy, and Intoxication*, Vermont: InnerTraditions.

GAMARD, Ibrahim (trad.)

2004 *Rumi and Islam. Selections from His Stories, Poems and Discourses*, Woodstock: SkyLights Paths.

2008 *The Quatrains of Rumi*, San Rafael: Sufi Dari Books.

LEWIS, Franklin D.

2007 *Rumi: Swallowing the Sun*, Oxford: Oneworld.

NICHOLSON, Reynold A. (trad.)

1997 *The Mathnawî of Jalâlu'ddîn Rûmî*, Londres: Luzac (3 vols.).

2001 *Selected Poems from the Divan-e Shams-e Tabrizi of Jalaluddin Rumi*, Bethesda: IbeX [Edición bilingüe persa-inglés].

2003 *Rûmî, mystic and poet*, Nueva Delhi: Cosmo Publications.

2) Obras de Bahâ' al-Dîn Walad

a) en persa:

1963 *Ma'ârif*, ed. de Badî al-Zamân Forûnzâfar Teherán: Zabân wa Farhang-i Irân, 1963 (2 vols.).

b) en inglés:

FORÛZÂN FAR, Badî al-Zamân (ed.)

1974 *Maarif: A Collection of Preaching and Sayings of the King of the Erudites, Bahauddin Muhammad Hossain Khatibi of Balkh Known as Bahauddin*, Teherán: Zahuri Books.

3) Obras de Sulṭān Walad

a) en persa:

1997 *Walad-nāme-yi Maṭnawī-yi waladī*, ed. de Ġalāl Homāī, Teherán: Našr Homā.

b) en francés:

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva de-MORTAZAVI, Djamchid (trads.)

1982 *Maître et disciple. Kitâb al-Ma'ârif*, París: Sindbad.

(Las referencias a esta obra están anotadas con la abreviatura MD, seguida del número de página).

1988 *La Parole Secrète. L'enseignement du maître soufi Rûmî*, París: Éditions du Rocher.

(Las referencias a esta obra están anotadas con la abreviatura PS, seguida del número de página).

4) Obras de Šams al-Dīn Tabrīzī

a) en persa:

Maqālāt, ed. de 'Alī Mowaḥḥid, Teherán: Jwārazmī, 1990

b) en inglés:

CHITTICK, William C. (trad.)

2004 *Me & Rumi. The Autobiography of Shams-e Tabrizi*, Louisville: Fons Vitae

TÜRKMEN, Erkan

2004 *Teachings of Shams-e Tabrezi*, Konya: Manşet Gazetesi

5) Biografías clásicas de Rūmī

AFLĀKĪ, Shams al-Dīn Aḥmad-i

1918 *Les saints des derviches tourneurs*, París: Leroux, trad. Clément Huart.

2002 *The Feats of the Knowers of God (Manāqeb al-‘ārefīn)*, Leiden: Brill, trad. John O’Kane.

(Las referencias a esta obra están anotadas con el nombre Aflākī, seguido del año y página).

DAWLAT ŠĀH, Ibn ‘Alā’ al-Dawla

1958 *Taḍkira al-Šu‘arā’*, Teherán: Bārāni Leiden: Brill (Existe una traducción al inglés en Leiden: Brill, 1901)

SIPAHSĀLĀR, Farīdūn bin Aḥmad

1947 *Risāli-yi Sipahsālār*, ed. de Nafīsī, Teherán: Iqbāl.

WALAD, Sulṭān

1937 *Walad-nāme*, ed. de Ġalāl Humāī, Teherán: Našr-i Himā (existe traducción al francés, a cargo de E. de Vitray-Meyerovitch y Djamchid Mortazavi [cfr. *supra*, obras de Sulṭān Walad]).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABULJAIR, Abusaíd

2003 *Rubayat*, Madrid: Trotta.

ADDAS, Claude

1996 *Ibn 'Arabí o la búsqueda del azufre rojo*, Editora Regional de Murcia, Murcia.

ADORNO, Theodor W.

2003 *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, Madrid: Akal, 2003.

ALANI, Abdel Ghani

2002 *L'écriture de l'écriture. Traité de calligraphie arabo-musulmane*, París: Devry.

ALLENDY, René

1984 *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*, París: Éditions Traditionnelles (Primera edición, 1948).

AMIN EL-KHOLY, Samha

1984 *The Function of Music in Islamic Culture in the Period up to 1100 AD*, El Cairo: General Egyptian Book Organization.

AMIR-MOEZZI, Ali (ed.)

1996 *Le voyage initiatique en terre d'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, París: Peeters Louvain.

2007 *Dictionnaire du Coran*, París: Robert Laffont.

ANVAR-CHENDEROFF, Leili

2004 *Rûmî. La religion de l'amour*, París: Médicis-Enrelacs.

ARASTEH, A. Reza

1985 *Rumí, el persa, el sufí*, Barcelona: Paidós.

ARBERRY, A. J.

1964 *Aspects of Islamic Civilization: As Depicted in the Original Texts*, Nueva York: A. S. Barnes University of Michigan Press.

1994 *Classical Persian Literature*, Nueva York: RoutledgeCurzon (Primera edición, 1958).

ASAD, Muhámmad (trad.)

2001 *El Mensaje del Qur'an*, Almodóvar del Río: Junta Islámica.

AYVAZOĞLU, Beşir

2012 *Ney'in Sırrı*, Estambul: Deneme.

PALACIOS, Miguel Asín

1984 *La escatología musulmana en la Divina Comedia seguida de Historia y crítica de una polémica*, Madrid: Hiperión, 1984 (Primera edición, 1919).

ATASOY, Nurhan

1992 «Dervish Dress and Ritual: The Mevlevi Tradition», en Raymond LIFCHEZ (ed.), *The Dervish Lodge. Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley: University of California Press.

AVERY, Kenneth S.

2004 *A Psychology of Early Sufi samā'. Listening and Altered States*, Nueva York: RoutledgeCurzon.

BAKHTIAR, Laleh

1976 *Sufi. Expressions of the Mystic Quest*, Londres: Thames and Hudson.

BALLANFAT, Paul

2001 *Les éclosions de la beauté et les parfums de la majesté*, París: Éditions de l'Éclat.

BANANI, Amin-SABAGH, Georges (eds.)

1987 *Poetry and mysticism in Islam. The heritage of Rūmī*, Cambridge: Cambridge University Press.

BÁRCENA, Halil

- 1997 «Amar en árabe», *Palimpsestos*, 11, p. 9.
- 2001 «El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo», *Natura Medicatrix*, 62, 2001, pp. 6-11.
- 2003 «El lamento de la separación. Notas a propósito del *ney*, la flauta sufi de caña», *SUFÍ*, 6, 2003, pp. 42-45.
- 2006a «Danzar con el Cosmos. El samā' de Mawlānā Rūmī y los derviches giróvagos», en Jacinto Choza-Jesús de Garay (eds.), *Danza de Oriente y danza de Occidente*, Sevilla: Thémata, pp. 95-120.
- 2012 *Sufismo*, Barcelona: Fragmenta.
- 2015 *Perlas sufíes. Saber y sabor de Mevlânâ Rûmî*, Barcelona: Herder.
- 2017 «Nada es, todo significa. Sufismo o la contemplación de los signos divinos», en Olga Fajardo (ed.), *La experiencia contemplativa. En la mística, la filosofía y el arte*, Barcelona: Kairós, pp. 163-183.

BÁRCENA, Halil (ed. y trad.)

- 2010 *Dīwān de Ḥal-lāğ*, Barcelona: Fragmenta.

BARKS, Coleman (trad.)

- 1995 *The Essential Rumi*, Nueva York: HarperCollins.
- 1997 *The Illuminated Rumi*, Nueva York: Broadway Books.

BARKS, Coleman-MOYNE, John (eds. y trads.)

- 2004 *The Drowned Book. Ecstatic and Earthy Reflections of Bahauddin, the Father of Rumi*, San Francisco: HarperCollins.

BEHAR, Cem

- 2012 *Aşk Olmayınca, Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Estambul: YKY.

BENEITO, Pablo

- 2001 «La doctrina del amor en Ibn Al-'Arabī. Comentario del nombre divino Al-Wadd», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2001, p. 6.
- 2005 *El lenguaje de las alusiones: amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn 'Arabī*, Murcia: Editora Regional de Murcia.

BERCHET, Jean-Claude

- 1985 *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX siècle*, París: Robert Laffont.
- BIRGE, John K.
1994 *The Bektashi Order of Dervishes*, Londres: Luzac Oriental (Primera edición, 1934).
- BONAUD, Christian
1991 *Le soufisme. Al-taşawwuf et la spiritualité islamique*, París: Maisonneuve & Larose.
- BORNES-VAROL, Marie-Christine
1995 «Djoha juif dans l'Empire ottoman», *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*. 77-78, pp. 61-74.
- BOSWORTH, Clifford Edmund
1997 *The Medieval History of Iran, Afghanistan and Central Asia*, Londres: Variorum.
- BRAMON, Dolors
2001 *Obertura a l'islam*, Barcelona: Cruïlla.
2007 *Ser dona i musulmana*, Barcelona: Cruïlla.
2016 *L'islam avui. Alguns aspectes controvertits*, Barcelona: Fragmenta.
- BROWNE, Edward G.
1928 *Literary History of Persia*, Cambridge: Cambridge University Press, 4 vols.
- AL-BRŪSAWĪ, Ismā'īl Ḥaqqī
2004 *Rūḥ al-Maṭnawī*, Estambul: Insan.
- BURCKHARDT, Titus
1982 *Símbolos*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.
1988 *El arte del islam*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.
1999 *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.
2000 *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.

2006 *Introducción al sufismo*, Barcelona: Paidós.

BÜRGE, J. C.

1992 «Ecstasy and Order. Two Structural Principles in the Ghazal Poetry of Jalāl al-Dīn Rumi», en Leonard Lewisohn, *The Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publications.

CABALLERO, Ángel Álvarez

1981 *Historia del cante flamenco*, Madrid: Alianza Editorial.

CAHEN, Claude

1987 *Turquie pré-ottomane*, París-Estambul: Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul.

2001 *The Formation of Turkey. The Seljukid Sultanate of Rum: Eleventh to Fourteenth Century*, Londres: Routledge.

CÂMÎ, Molla

2007 *Ney'in Feryadı*, Estambul: Sufi Kitap.

CAN, Şefik

2004 *Fundamentals of Rumi's Thought: a Mevlevi Perspective*, Nueva Jersey: The Light.

CELDRÁN, José A. González

2006 «Las Orejas de Asno del Rey Midas», *Revista Murciana de Antropología*, 13, pp. 321-346.

CHEVALIER, Jean-GHEERBRANT, Alain

1996 *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 2012 (Primera edición, 1996).

CIORAN, E. M.

2008 *De lágrimas y de santos*, Barcelona: Tusquets (Primera edición, 1986).

CLER, Jérôme

2000 *Musiques de Turquie*, París: Cité de la Musique/Actes Sud.

COOPER, John

1999 «Rūmī and *Hikmat*: Towards a Reading of Sabziwārī's Commentary on the *Maṭnawī*», en Leonard Lewisohn, *The Heritage of Sufism. Classical Persian Sufism from its Origins to Rumi (700-1300)*, Oxford: Oneworld, pp. 409-433.

CORBÍ, Marià

2016 *El conocimiento silencioso. Las raíces de la cualidad humana*, Barcelona: Fragmenta.

CORBIN, Henry

1971 *En Islam iranien*, vol. I, *Aspects spirituels et philosophiques (Le shī'isme duodécimain)*, París: Gallimard.

1972 *En islam iranien, vol III. Aspects spirituels et philosophiques (Les fidèles d'amour)*, París: Gallimard.

1990 *L'Iran et la philosophie*, París: Fayard.

1993 *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Barcelona : Destino.

1994 *Historia de la Filosofía islámica*, Madrid: Trotta (Primera edición, 1964).

1995a *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona: Destino.

1995b *Avicena y el relato visionario*, Barcelona: Paidós.

1996 *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Madrid: Siruela.

2000 *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid: Siruela.

2005 *El Imam oculto*, Madrid: Losada.

2012 «O mon Iran, où es-tu?», *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 5, p. 347.

CORNELL, Vincent J.

1989 «Mirrors of Prophethood: 'The Evolving Image of the Spiritual Master in the Western Maghrib from the Origins of Sufism to the End of the Sixteenth Century» (Tesis doctoral, Universidad de California).

COULIANO, Ion P.

1994 *Experiencias del éxtasis*, Barcelona: Paidós.

COULSON Noel J.

1998 *Historia del derecho islámico*, Barcelona: Bellaterra.

CHARFI, Abdelmajid

2004 *L'islam entre le message et l'histoire*, Albin Michel, Paris.

CHITTICK, William C.

1983 *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi*, Albany: SUNY.

1987 «Rūmī and *waḥdat al-wuḥūd*», en A. Banani-R. Houannisian-G. Sabagh (eds.), *Poetry and mysticism in Islam. The heritage of Rūmī*, Los Angeles:

Cambridge University Press, pp. 70-111.

1997 «Rumi and the Mawlawiyah», en Seyyed Hossein Nasr (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestations*, Nueva York, Crossroad, pp. 105-126

2000 *Sufism. A short introduction*, Oxford: Oneworld.

2004 *Me and Rumi. The Autobiography of Shams-i Tabrizi*, Louisville: Fons Vitae.

2005 *The Sufi Doctrine of Rumi*, Bloomington: World Wisdom.

2007 *Science of the Cosmos, Science of the Soul: The Pertinence of Islamic Cosmology in the Modern World*, Oxford: Oneworld.

2011 *In Search of the Lost Heart. Explorations in Islamic Thought*, Albany: SUNY Press.

2013 *Divine Love. Islamic Literature and the Path to God*, Londres: Yale University Press.

CHODKIEWICZ, Michel

1992 *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le libre et la loi*, Paris: Seuil.

1995 «La sainteté et les saints en Islam», en Henri CHAMBERT-LOIR/Claude GUILLOT (eds.), *Le culte des saints dans le monde musulman*, Paris: École Française d'Extrême-Orient, pp. 13-32.

ÇETINKAYA, Yalçın

1999 *Müzik yazıları*, Estambul: Kaknüs.

2007 «Mevlevi Order and Music», en AA.VV., *Mevlana*, Ankara: Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey, pp. 121-129.

2014 *Ihvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, Estambul: İnsan.

2016 *Müziği Düşünmek*, Estambul: Büyüyenay.

AL-DARQĀWĪ, Shaykh al-'Arabī

1991 *Cartas de un maestro sufi*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.

DASHTI, Ali

2003 *A voyage through Divane-e Shams. Celebrating Rumi*, Teherán: Ketab Sara.

DAHLÉN, Ashk P.

2008 «Female Sufi Saints and Disciples: Women in the life of Jalāl al-dīn Rūmī», *Orientalia Suecana*, LVII.

DELCLÓS, Jordi

2011 *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*, Madrid: Mandala.

DEMIREL, Şener

2009 *Dinle Neyden. Mesnevi'nin İlk 18 Beytinin Türkçe Şerhleri*, Ankara: Manas.

D'ERLANGER, Rodolphe

2001 *La Musique Arabe, 6 vols.*, París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

DERMAN, Uğur

2000 *Calligraphies ottomanes. Colletion du musée Sakıp Sabancı d'Istanbul*, París: Réunion des Musées Nationaux.

DURING, Jean

1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, París: Albin Michel.

1990 «L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient», *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 3, pp. 57-78.

1991 «Music, mysticism, and metaphysics. The mystical aspect of Persian Music», en During-Mirabdolbaghi-Safvat (eds.), *The Art of Persian Music*, Washington: Mage, pp. 167-175.

1992 «What is Sufi Music?», en Leonard Lewisohn, *The Legacy of Medieval Persian Sufism*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publications, pp. 277-287.

1994 «Questions de goût. L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam», *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 7, pp. 27-47.

1996a «Musique et rites: le samâ'», en Alexandre Popovic-Gilles Veinstein (eds.), *Les Voies d'Allah. Les Ordres mystiques dans l'islam des origines à aujourd'hui*, Paris: Fayard, pp. 157-172.

1996b «Territorialité et territorialisation de l'espace musical musulman», en Mohammad Ali Amir-Moezzi (ed.), *Lieux d'Islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, Paris: Autrement, p. 321.

ELIADE, Mircea

19776 *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: Fondo de Cultura Económica (Primera edición, 1954).

1986 *Briser le toit de la maison*, Paris: Gallimard.

EPALZA, Mikel de

1999 «Los nombres del profeta en la Teología Musulmana», *Verde Islam*, 12, pp. 24-37.

ERGUNER, Kudsi

2000 *La Fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi*, L'Isle-sur-la-Sorgue: Le Bois d'Orion.

2013 *La Flûte des origines. Un soufi d'Istanbul*, Paris : Plon.

ERGUNER, Süleyman

2002 *Ney "metot"*, Estambul: Erguner Müzik.

ERNEST, Carl W.

1996 *Ruzbihan Baqli. Mysticism and the Rethoric of Sainthood in Persian Sufism*, Richmond: Curzon.

EROL, Erdoğan

2005 *Mevlânâ's life, Works and the Mevlânâ Museum*, Konya: Anadolu Manşet Gazetesi.

ESPINET Francesc

2007 «Viatges de catalans al món arabomusulmà o catalans en terra de moros. Un inventari provisional fins el 2006», *Revista HMIC. Història Moderna i Contemporània*, V, 2007, pp. 109-193.

ESTE'LAMI, Muhammad

1999 «The Concept of Knowledge in Rūmī *Maṭnawī*», en Leonard Lewisohn, *The Heritage of Sufism. Classical Persian Sufism from its Origins to Rūmī (700-1300)*, Oxford: Oneworld, pp. 401-408.

EVRIM BINBAŞ, Ilker

2001 «Music and Samā' of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual, and Formation», en Hammarlund-Olsson-Özdaga, *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Estambul: Sweedish Research Institute in Istanbul, pp. 67-79.

FABIO AMBROSIO, Alberto

2006 «La danza des melevîs: histoire et symbolique», en Alberto Fabio *et altri*, *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, París: les Éditions du Cerf.

2010 *Vie d'un derviche tourneur. Doctrine et rituels du soufisme au XVIIe siècle*, París: CNRS.

2014 *La confrérie de la sanse sacrée. Les derviches tourneurs*, París: Albin Michel.

FEUILLEBOIS, Ève

2006 «Rūmī (1207-1273), poète et mystique», en Alberto Fabio Ambrosio *et altri*, *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, París: Les Éditions du Cerf.

FORŪZĀNFAR, Badī' al-Zamān

1954 *Risāla dar taḥqīq-i aḥwāl wa zindāgāni-yi Mawlānā Ġalāl al-Dīn Baljī mašhūr bā Mawlawī*, Teherán: Amīr Kabīr (Primera edición, 1936).

1955 *Aḥādīṭ-i Maṭnawī*, Teherán: Amīr Kabīr.

FRIEDLANDER, Shems

1992 *The Whirling Dervishes*, Albany: SUNY Press.

FUERTEES, Mariano S.

1853 *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, Barcelona: Juan Oliveres impresor.

ĞĀMĪ, ‘Abd al-Raḥmān,

1991 *Nafaḥāt al-Uns*, Teherán: Mū’assasa-yi Iṭilā‘āt (Traducción parcial en castellano: *Los hálitos de la intimidad*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor, 1987).

GARCÍA FONT, Juan

1995 *La mística sufí de los poetas persas*, Barcelona: MRA.

GARRIDO, Pilar

2010 *El inicio de la Ciencia de las Letras en el Islam: la Risālat al-ḥurūf del sufī Sahl al Tustarī*, Madrid: Mandala.

AL-GAZZĀLĪ, Abū Ḥāmid

2000 *Velos de luz y sombras*, Madrid: SUFI, 2000.

AL-GAZZĀLĪ, Aḥmad

2005 *Sawāneh. Las inspiraciones de los enamorados*, Madrid: Nur.

GEOFFROY, Éric

2003 *Initiation au soufisme*, París : Fayard.

2014 *Un éblouissement sans fin. La poésie dans le soufisme*, París: Seuil.

GHAHREMAN SAFAVI, Seyed

2005 *The Structure of Rūmī’s Mathnawī. New Interpretation of the Rūmī’s Mathnawī as a book for Love and Peace, Book One*, Londres: London Academy of Iranian Studies.

GHAHREMAN S. Seyyed-WEIGHTMAN, Simon

2009 *Rūmī’s Mystical Design. Reading the Mathnawī, Book One*, Albany: SUNY Press, 2009.

GHASEMI, Reza

2003 «Ahmad Qazālī y el Amor», *SUFÍ*, 6, 2003, pp. 27-37.

GHODS, Saideh

2004 *Kimyā Jātūn*, Teherán: Našr-i chišmi.

GLOTON, Maurice

- 1992 «Les secrets du coeur selon l'islam», *Revue Française de Yoga*, 5, 1992, pp. 65-89.
- 2002 *Une approche du Coran par la grammaire et le lexique. 2500 versets traduits. Lexique coranique complet*, París: Albouraq.

GODWIN, Joscelyn

- 1996 «Alquimia musical», *SYMBOLOS. Cuadernos de la Gnosis*, 7, pp. 11-12.
- 2000 *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la Antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona: Paidós.

GÖLPINARLI, Abdülbâki

- 1951 *Mevlânâ Celâleddin: hayatı, felsefesi, eserleri, eserlerinden seçmeler*, Estambul: İnkılap Kitabevi.
- 1963 *Mevlevî: âdâb ve erkânı*, Estambul: İnkılap ve Aka.
- 1983 *Mevlana'dan sonra Mevlevîlik*, Estambul: İnkılap (Primera edición, 1953).
- 2013 *Melâmîlik ve Melâmiler*, Ankara: Milenyum (Primera edición, 1931).

GHYKA, Matila C.

- 1978 *El número de oro*, Barcelona: Poseidón.

GÓMEZ, Emilio García

- 1940 *Poemas arabigoandaluces*, Madrid: Espasa-Calpe.
- 1959 *Cinco poetas musulmanes. Biografías y estudios*, Madrid: Espasa-Calpe.

GRAHAM, Terry

- 2003 «La influencia del sufismo en la música de los países islámicos», *SUFÍ*, 5, pp. 4-11.
- 2007 «'Eyn-ol Qozât Hamadâni: El caballero (ÿawân-mard) martirizado», *SUFÍ*, 13, p. 26.

GRIBETZ, Arthur

- 1991 «The Samâ' Controversy: Sufi vs. Legalist», *Studia Islamica*, 74, pp. 57-62.

GROUSSET, René

- 1991 *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*, Nuevo Brunswick:

Rutgers University Press.

HADLAND DAVIS, F.

1907 *The Persian Mystics: Jalalu'd-Din Rumi, Wisdom of the East*, Londres: John Murray

HALICI, Nevin

2007 *Mevlevi Mutfađı*, Estambul: Metro Kùltür.

HAŞIM Ahmed

2001 *Los pájaros del lago*, Valencia: Pre-textos.

HATEM, Jad

2010 *Majnoun Laylâ et la mystique de l'amour*, París: L'Harmattan.

HENTSCH Thierry

1988 *L'orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, París: L'Éditions de Minuit.

HERNÁNDEZ, Miguel Cruz

1996 *Historia del pensamiento en el mundo islámico*, Madrid: Alianza Editorial.

HEYDARKHANI, Hosein

2005 *Samâ'-i 'Ārifān*, Teherán: Sanaei.

HOLBROOK, Victoria Rowe

1992 «Diverse Tastes in the Spiritual Life: Textual Play in the Diffusion Of Rumi's Order», en Leonard Lewisohn, *The Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publications, pp. 99-120.

ILAHİ-GHOMSHEI, Husayn

2002 «La Poética y la Estética en la tradición literaria sufí persa», *SUFÍ*, 4, pp. 12-19.

2006 «Of Scent and Sweetness: 'Aṭṭār and his Legacy in Rūmī, Šabistaī and Ḥāfiz», en Leonard Lewisohn-Christopher Shackleton (eds.), *Attar and the Persian Sufi Tradition*, Londres: I.B. Tauris Publishers-The Institute of Ismaili Studies, pp. 27-56.

- IQBAL, Allamah Muhammad
 2002 *La reconstrucción del pensamiento religioso en el islam*, Madrid: Trotta.
- IQBAL, Afzal
 1983 *The Life and Work of Jalaludin Rumi*, Londres: Octagon.
- AL-IŞFAHĀNĪ, Abū-I-Farāğ
 1992 *Kitāb al-agānī*, El Cairo: Al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb.
- JAHANPOUR, Farhang
 1999 «Western Encounters with Persian Sufi Literature», en Leonard Lewisohn - David Morghan (eds.), *The Heritage of Sufism. Late Classical Persianate Sufism (1501-1750)*, vol. III, Oxford: Oneworld, pp. 28-59.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir
 2005 *La música y lo inefable*, Barcelona: Alpha Decay.
- JOHNSON, Will
 2003 *Rumi: Gazing at the Beloved. The Radical Practice of Beholding the Divine*, Rochester, Vermont: Inner Traditions International.
- JOHNSON, N. Scott
 2004 «El simbolismo sufí de la perla», *SUFÍ*, 8, pp. 45-49.
- JONES, Russell
 1985 *Hikayat Sultan Ibrahim ibn Adham: an edition of an anonymous Malay text with translation and notes*, Berkeley: University of California Press.
- KANDINSKY, Vasili
 1996 *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós (Primera edición, 1912).
- LAMAND, Francis
 1994 «Maurice Béjart, coreógrafo y musulmán», en Paul Balta (comp.), *Islam. Civilización y sociedades*, Madrid: Siglo XXI, pp. 231-244.
- LAWRENCE, Bruce
 2007 *La historia del Corán*, Barcelona: Debate.
- LEWIS, Franklin D.

2000 *Rumi. Past and Present, East and West. The Life, Teachings and Poetry of Jalâl al-Din Rumi*, Oxford: Oneworld.

LEWISOHN, Leonard (ed.)

2014 *The Philosophy of Ecstasy. Rumi and the Sufi Tradition*, Bloomington: World Wisdom.

LEWISOHN, Leonard-MORGAN, David (eds.)

1999a *The Heritage of Sufism. Classical Persian Sufism from its Origins to Rumi (700-1300), vol. I*, Oxford: Oneworld.

1999b *The Heritage of Sufism. The Legacy of Medieval Persian Sufism (1150-1500), vol. II*, Oxford: Oneworld.

1999c *The Heritage of Sufism. Late Classical Persianate Sufism (1501-1750), vol. III*, Oxford: Oneworld.

LIFCHEZ, Raymond

1992 *The Dervish Lodge. Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley: University of California Press.

LINGS, Martin

2001 *Un santo sufí del siglo XX. El Šayj Aḥmad Al-‘Alawī*, Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta editor (Primera edición, 1971).

2006 *Símbolo y arquetipo. Estudio del significado de la existencia*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.

LÓPEZ-BARALT, Luce

2014 *Luz sobre Luz*, Madrid: Trotta.

LORY, Pierre

2004 *La science des lettres en islam*, París: Dervy.

2005 *Alquimia y mística en el Islam*, Madrid: Mandala.

MASON, Herbert

2000 *La pasión de Hallaj. Mártir místico del Islam*, Barcelona: Paidós (Primera edición, 1975).

MASHAAL, Abd el Hamid

1979 *The Method of El Nay (Arabic Flute)*, El Cairo: edición del autor, 1979,

MASSIGNON, Louis

1975 *La Passion de Hallaj. Martir mystique de l'Islam*, París: Gallimard
(Primera edición francesa, 1922).

1999 *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*,
París: Cerf (Primera edición, 1922).

2000 *La passion de Hallaj. Mártir místico del Islam*, Barcelona: Paidós.

MAUFREY, Muriel

2004 *Rumi's daughter*, Londres: Rider (Traducción en español: *La hija de Rumi*, Barcelona: Obeslisco, 2006).

MEIER, Fritz

1988 *Bahā'-i Walad. Grundzüge seines Lebens und seiner Mystik*, Leiden: Brill

1999 «The Dervish Dance», en *Essays on Islamic Piety & Mysticism*,
Leiden: Brill, pp. 23-48.

MEISAMI, Julie S.

1987 *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton: Princeton University Press.

MELAART, James

1967 *Çatal-Hüyük: a neolithic city in Anatolia*, Londres: Thames & Hudson.

MELLONI, Xavier

2009 *El Deseo esencial*, Barcelona: Fragmenta.

MICHELS, Ulrich

1982 *Atlas de Música*, Madrid: Alianza Editorial.

MICHON, Jean-Louis

2000 *Luces del Islam. Instituciones, arte y espiritualidad en la ciudad musulmana*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta.

MICHOT, Jean R.

1991 *Musique et dansa selon Ibn Taymiyya. Le livre du samâ et de la dansa (Kitâb al-samâ wa l-raqs) compilé par le Shaykh Muhammad al-Manbijî*,

París: Vrin.

MIQUEL, André (trad.)

2003 *Le fou de Laylá: le diwân de Majnûn*, París: Sindbad.

MICKLEWRIGHT, Nancy

1992 «Dervish Images in Photographs and Paintings», en Raymond Lifchez, *The Dervish Lodge. Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley: University of California Press, pp. 269-283.

MOLÉ, Marijan

1963 «La dansa extatique en Islam», en AA.VV, *Les Danses Sacrées*, París: Éditions du Seuil, pp. 145-280.

MORTAZAVI, Djamchid

1997 *L'autre Face de la pensée musulmane*, París: Éditions du Rocher.

1987 *Symbolisme des contes et mystique persane*, París: Jean-Claude Lattès.

NARAGHI, Ehsan

1992 *Enseignement et changements sociaux en Iran du 7e au 20e siècle: Islam et laïcité, leçons d'une expérience séculaire*, París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

NARLI, Mehmet

2009 «Yeni Türk Şiirinde Mevlana», *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 47, p.106.

NASR, Seyyed Hossein

1974 *Jalāl al-Dīn Rūmī: Supreme Persian Poet and Sage*, Teherán: High Council of Culture and the Arts.

1974b *Rūmī and the Sufi Tradition*, Teherán: RCD Cultural Institute.

1987 *Islamic Art & Spirituality*, Ipswich, Suffolk: Golgonooza Press.

1993 *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, Albany: SUNY Press.

1997 *Man and Nature. The Spiritual Crisis in Modern Man*, Chicago: ABC Internacional Group.

1999 *La connaissance et le sacré*, Lausanne: L'Age d'Homme.

2015 *Sufismo vivo. Ensayos sobre la dimensión esotérica del islam*,

Barcelona: Herder.

NASR, Seyyed Hossein (ed.)

1997 *Islamic Spirituality. Manifestations*, Nueva York: Crossroad.

AL-NAWAWĪ

2002 *Dichos del Profeta (Los cuarenta Hadices)*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.

NELSON, Kristina

2001 *The Art of Reciting the Qur'an*, El Cairo: The American University in Cairo Press (Primera edición, 1985).

NICHOLSON, Reynold A.

2008 *Los místicos del Islam*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor (Primera edición, 1914).

NIZĀMĪ

1991 *La historia de Layla y Majnún*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta.

NOURI-ORTEGA, Manijeh

2004 *L'amour chez Rumi*, París: Dervy.

NURBAKHSH, Alireza

2015 «El guía espiritual», *SUFÍ*, 30, p. 5.

NURBAKHSH, Dr. Javad

1996 *Jesús a los ojos de los sufíes*, Madrid: Nur.

NWYIA, Paul

1970 *Exégèse coranique et langage mystique*, Beirut: Dar el-Mashreq.

ÖNDER, Mehmet

1990 *Mevlâna Jelaeddin Rûmî*, Ankara: Ministry of Culture.

OTTO, Rudolf

1980 *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, (Primera edición, 1917).

ÖZTUNA, Yılmaz

2006 *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*, Estambul: Orient (Primera edición, 1969).

PAÇACI, Gönül

s.a. *Magnificent Ottoman Composers*, Estambul: Boyut.

PAKALIN, Mehmet Zeki

1946 *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Estambul: Milli Eğitim Basımevi.

PANIKKAR, Raimon

2005 *De la mística. Experiencia plena de la Vida*, Barcelona: Herder.

2009 *La puerta estrecha del conocimiento. Sentidos, razón y fe*, Herder: Barcelona.

PARDO, Carmen

2014 *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid: Sexto piso.

POPOVIC, Alexandre-VEINSTEIN, Gilles (eds.)

1996 *Les Voies d'Allah. Les ordres Mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, París: Fayard.

POPESCU-JUDETZ, Eugenia

2007 *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, Estambul: Pan.

RADTKE, Bernd - O'KANE, John

1996 *The Concept of Sainthood in Early Islamic Mysticism: Two Works by Al-Hakim al-Tirmidhi*, Richmond: Curzon.

RANDOM, Michel

1980 *Mawlana Djalâl-ud-Dîn, Rûmi. Le soufisme et la dansa*, Túnez: Sud-Éditions.

REINHARD, Ursula & Kart

1997 *Musique de Turquie*, París: Buchet Chastel.

REYNA, Ibrahim Albert

2007 *Humanismo Islámico. Una antropología de las Epístolas de los Hermanos de la Pureza*, Almodóvar del Río: Junta Islámica.

RENARD, John

1994 *All the King's Falcons. Rumi on Prophets and Revelation*, Albany: SUNY Press.

RINGGENBERG, Patrick

2009 *L'univers symbolique des arts islamiques*, París: L'Harmattan.

RIPOLL, José Ramón

2001 *Variaciones sobre una palabra (La poesía, la música, el poema)*, Cuenca: Cuadernos de Mediterráneo.

2005 *El son de las palabras: un paseo personal por la música y la poesía*, Santander: Fundación Marcelino Botín.

2016 «La música y la poesía son hermanas gemelas», *El País, Babelia*, 12 de marzo, p. 14.

ROLDÁN, Cristina Cruces

2003 *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, Barcelona: Carena.

SABERI, Reza

2000 *A Thousand Years of Persian Rubáyát. An Anthology of Quatrains from the Tenth to the Twentieth Century Along with the Original Persian*, Bethesda: IBEX.

ŠABISTARĪ

2008 *El jardín del misterio*, Madrid: Nur.

SAĪD, Edward

1990 *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990.

SANĀ'Ī, Ḥakīm

1985 *El jardín amurallado de la verdad*, Madrid: SUFI.

SCHIMMEL, Annemarie

- 1982 *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*, Oxford: Oneworld.
- 1987 «Mawlānā Rūmī: yesterday, today, and tomorrow», en Amin Banani-Georges Sabagh (eds.), *Poetry and mysticism in Islam. The heritage of Rūmī*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 5-27.
- 1992a *A two-colored brocade. The Imagery of the Persian Poetry*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- 1992b *I Am Wind You Are Fire: The Life and Work of Rumi*, Boston: Shambhala.
- 1993 *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalāloddin Rumi*, Albany: SUNY (Primera edición, Londres: Fine Books, 1978).
- 1994 *The mystery of the numbers*, Oxford: Oxford University Press.
- 2001 «The Role of Music in Islamic Mysticism», en Anders Hammarlund-Tord Olsson-Elisabeth Özdalga, *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Estambul: Swedish Research Institute in Istanbul.
- 2002 *Las dimensiones místicas del Islam*, Madrid: Trotta.
- 2004 «Mawlānā Rumi y Konya revisitados», *SUFÍ*, 7, pp. 14-18.
- 2007 *Introducción al sufismo*, Barcelona: Kairós.
- 2014 *Rumi*, Nueva Delhi: Oxford University Press.

SCHNEIDER, Marius

- 1998 *El origen musical de los animals-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela.

SENTELLES, David Picó

- 2005 *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Barcelona: Crítica.

SEPEHRÍ, Sohrab

- 1992 *Todo nada, todo mirada*, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

SHAFAK, Elif

- 2010 *The forty rules of love: a novel of Rumi*, Londres: Viking Penguin, 2010

SHEHADI, Fadlou

- 1995 *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden: E.J. Brill.

SHILOAH, Amnon

1993 *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Singapore: Ashgate.

1995 *Music in the World of Islam. A Socio-cultural Study*, Hants: Scolar Press.

ŠĪRĀZĪ, Sa‘dī

2004 *El Jardín de Rosas (Gulistán)*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.

SORUSH, Abdolkarim

1998 *Širāthā-yi Mustaqīm*, Teherán: Širāt.

2002 *Non-Casual Theory of Justice in Rumi’s Work*, Binghamton: Institute Global Cultural Studies.

SPENCER TRIMINGHAM, J.

1998 *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Gran Bretaña: Oxford University Press, (Primera edición, 1971).

STEINER, George

1991 *Presencias reales*, Barcelona: Destino.

2004 *Lecciones de los maestros*, Madrid: Siruela.

SUHRAWARDĪ, Abū al-Nağīb

2006 *Kitab Adab Al Muridīn. Libro de Comportamiento del Discípulo Sufí*, Valencia: Vía Directa.

SUHRAWARDĪ, Sihāboddīn Yahyā

2002 *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*, Madrid: Trotta.

SULAMĪ, Abū ‘Abd al-Raḥmān

2003 *La lucidez implacable. Epístola de los hombres de la reprobación. Risalât al-malâmatīyya*, Barcelona: Obelisco, 2003.

2006 *The Subtleties of the ascensión. Early Mystical Sayings on Muhammad’s Heavenly Journey*, Louisville: Fons Vitae.

ṬABARĪ

1984 *Les prophètes et les rois. De la Création à David*, París: Sindbad.

TAJADOD, Nahal

2004 *Roumi le brûlé*, París: Jean-Claude Lattès.

TALAT HALMAN, Hugh

2013 *Where the two seas meet. The Qur'anic Story of al-Khidr and Moses in Sufi Commentaries as a Model of Spiritual Guidance*, Louisville: Fons Vitae.

TOLENTINO,

2016 *Hacia una espiritualidad de los sentidos*, Barcelona: Fragmenta.

TORNERO, Emilio

2014 *Teorías sobre el amor en la cultura árabe medieval*, Madrid: Siruela.

TOUATI, Houari

2000 *Islam et voyage au Moyen Âge*, París: Seuil.

TOURAGE, Mahdi

2007 *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*, Leiden: Brill.

TOUSSULIS, Yannis

2010 *Sufism and the way of blame. Hidden sources of a sacred psychology*, Wheaton (Illinois): Quest Books.

TRÍAS, Eugenio

2007 *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TÜRKMEN, Erkan

2002 *The Essence of Rumi's Masnevi including his life and Works*, Ankara: Ministry of Culture of the Republic of Turkey.

VEGLISON, Josefina

1997 *La poesía árabe clásica*, Madrid: Hiperión.

VÍLCHEZ, José Miguel P.

1997 *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*, Madrid: Akal.

2007 *La aventura del cálamo. Historias, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada: Edilux.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva de

1972 *Mystique et poésie en Islam. Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches tourneurs*, París: Desclée De Brouwer.

1977a *Roumi et le soufisme*, París: Albin Michel.

1984 *75 Cuentos sufíes. Los caminos de la luz*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta editor.

1986 *Anthologie du soufisme*, París: Sindbad.

1989 *Konya ou la dansa cosmique*, París: Jacqueline Renard.

1995 *Islam, l'autre visage. Entretiens avec Rachel et Jean-Pierre Cartier*, París: Albin Michel.

WALLEY, Muhammad Isa

1991 «*Najm al-Dîn Kubrâ and the Central Asian School of Sufism (The Kubrawiyyah)*», en Seyyed Hoseein Nasr (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestations*, Nueva York: Crossroad, 1991, pp. 80-104.

YARDIM, Ali

2008 *Mesnevî Hadîsleri*, Estambul: Damla.

YARSHATER, Ehsan

1989 «Persian or Iran», *Iranian Studies*, 1, vol. XXII.

1991 «The Persian Presence in the Islamic World», en Richard G. Hovannisian-Georges Sabagh (eds.), *The Persian Presence in the Islamic World*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 4-125.

YAZICI, Tahsin

1964 «Mevlânâ devrinde semâ'», *Şarkiyat Mecmuası*, 5, pp. 135-150.

YENITERZI, Emine

2000 *Jalâl al-Dîn al-Rûmî. A Muslim Saint, Mystic and Poet*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

AL-ÛLÎ, 'Abd al-Karîm

2001 *El Hombre Universal*, Madrid: Mandala.

YILMAZ, Kâmil

2008 *Dinle Neyden*, Estambul : Erkam.

ZARCONE, Thierry

1996 «La Mevleviye, confrérie des derviches tourneurs», en Alexandre Popovic-Gilles Veinstein (eds.), *Les Voies d'Allah. Les ordres Mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Paris: Fayard, pp. 504-508.

2006 «De Mawlânâ à la confrérie mevleviye», en Alberto Fabio Ambrosio, *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, Paris: Les Éditions du Cerf.

AL-ZARNUJI, Burhân al-Dîn

1947 *Ta'lim al-Muta'alim: Ṭarīq al-Ta'alim; Instructions of the Student: The Method of Learning*, Nueva York: King's Crown Press (Traducción en castellano: *Instrucción del estudiante. El método de aprender*, Madrid: Hiperión, 1991).

ZIYA ÜLKEN, Hilmi

1953 *La pensée de l'Islam*, Estambul: Fakülteler Matbaası.

ZWEIG, Connie

2005 *A Moth to the Flame: The Story of the Great Sufi Poet Rumi*, Los Angeles: Beloved Books.